



# UNIVERSIDAD DE LA RIOJA

## TESIS DOCTORAL

Título
<b>Les Bourbons sacrés: Música sacra y liturgia de Estado en las cortes de Roma, Madrid y Versalles (1745-1789)</b>
Autor/es
<b>Luis López Morillo</b>
Director/es
Araceli Guillaume-Alonso y Pablo Lorenzo Rodríguez Fernández
Facultad
Facultad de Letras y de la Educación
Titulación
Departamento
Ciencias Humanas
Curso Académico



**Les Bourbons sacrés: Música sacra y liturgia de Estado en las cortes de Roma, Madrid y Versalles (1745-1789)**, tesis doctoral de Luis López Morillo, dirigida por Araceli Guillaume-Alonso y Pablo Lorenzo Rodríguez Fernández (publicada por la Universidad de La Rioja), se difunde bajo una Licencia Creative Commons Reconocimiento-NoComercial-SinObraDerivada 3.0 Unported. Permisos que vayan más allá de lo cubierto por esta licencia pueden solicitarse a los titulares del copyright.

© El autor  
© Universidad de La Rioja, Servicio de Publicaciones, 2019  
publicaciones.unirioja.es  
E-mail: publicaciones@unirioja.es

**SORBONNE UNIVERSITÉ**  
**UNIVERSIDAD DE LA RIOJA**

**ÉCOLE DOCTORALE IV**  
**Laboratoire de recherche : CLEA (EA4083)**

**T H È S E**  
pour obtenir le grade de  
**DOCTEUR DE L'UNIVERSITÉ SORBONNE UNIVERSITÉ**

Discipline : Études romanes espagnoles

Présentée et soutenue par :

**Luis LÓPEZ MORILLO**

le : 07 décembre 2018

***Les Bourbons sacrés :***  
**Música sacra y liturgia de Estado en las cortes de Roma,**  
**Madrid y Versailles (1745-1789)**

**Volume I : Étude**

**Sous la direction de :**

Mme. Araceli GUILLAUME-ALONSO – Professeure émérite, Sorbonne Université  
M. Pablo-Lorenzo RODRÍGUEZ – Professeur, Universidad de la Rioja

**Membres du jury :**

M. Juan José CARRERAS – Professeur, Universidad de Zaragoza  
Mme. Marie-Bernadette DUFOURCET – Professeur, Université de Bordeaux  
Mme. Michèle GUILLEMONT – Professeur, Université de Lille  
Mme. Béatrice PEREZ – Professeur, Sorbonne Université



## Agradecimientos

Esta tesis no hubiera sido posible sin la ayuda de todas las personas que citaré a continuación, por las cuales sentiré siempre una enorme gratitud.

En primer lugar a mis directores, Araceli Guillaume-Alonso y Pablo-L. Rodríguez, por haber vislumbrado desde el primer momento las posibilidades del proyecto de investigación, y por haberme guiado, siempre certeros, por el camino más adecuado para darle su forma definitiva.

A la profesora Béatrice Perez, por su constante apoyo a lo largo de los dos años en que tuve la fortuna de trabajar junto a ella en el *Institut d'Études Ibériques* de la Sorbona. A la profesora Nancy Berthier, directora de esta institución, por haberme permitido trabajar en ella como lector durante dos años.

A Pilar Couceiro, y a Evelyne Pimpault, por haberme ayudado a corregir y a dar forma al manuscrito de la tesis.

Al M. Mathieu da Vinha, director del *Centre de la Recherche du Château de Versailles*, por haber confiado en el proyecto de tesis, otorgándome una de las becas de tan prestigioso centro. Al profesor Jean Duron, antiguo director del *Centre de Musique Baroque de Versailles*, por sus sabios consejos cuando este trabajo estaba todavía esbozándose. A Thomas Leconte, investigador de dicho centro, por haberme mostrado algunas fuentes documentales sin cuya consulta este estudio no hubiera podido realizarse del mismo modo.

A todos mis compañeros de Patrimonio Nacional: A José Luis Sancho, historiador de esta institución, por el interés que siempre ha mostrado por el desarrollo de la tesis. A Alonso González, encargado de Actos Oficiales, por haberme asesorado acerca del modo en que tienen lugar hoy en día las ceremonias de Estado en la Capilla Real de Madrid. Y en general, a mis compañeros, guías y encargados de Museos de esa casa, a la que pertenezco desde hace casi dos décadas, por su generosidad, su respeto y su comprensión, facilitándome el trabajo en los momentos más duros.

Y por último, a mis familiares y amigos, sin cuyo cariño y apoyo incondicional este trabajo no hubiera podido salir adelante.

A todos, siempre gracias.

## Résumé

La présente thèse tente d'aborder, pour la première fois, une analyse comparative du rôle que la musique liturgique a joué dans le processus de construction de l'image sacrée des souverains de la maison Bourbon de France et d'Espagne dans le cadre des cérémonies religieuses célébrées aux cours de Madrid et de Versailles pendant les dernières décennies de l'Ancien Régime, ainsi que du rôle que l'exemple de la Chapelle pontificale et de la cour de Rome a joué dans ce processus. Le but principal de cette étude a été d'apporter un cadre conceptuel et un modèle d'analyse qui permettraient d'aborder une étude globale de la musique sacrée destinée à ces cérémonies, sous un angle plus proche de l'histoire culturelle que de la musicologie traditionnelle.

De ce fait, la présente étude tente d'ouvrir des nouvelles voies pour analyser le rôle joué dans la construction de la liturgie d'État aux trois cours concernées, non seulement les œuvres de musique sacrée produites *ad hoc* par les maîtres de chapelle, mais aussi d'autres musiques qui faisant partie de ce même système de représentation étaient exécutés par l'improvisation ou la mémorisation, mais toujours partant de l'analyse des aspects performatifs qui permettent dévoiler l'interaction réciproque entre la musique avec le contexte cérémonial, politique et historique duquel a fait partie.

\* \* \*

## Summary

This thesis attempts, for the first time, to address a comparative analysis of the role that liturgical music played in the process of building the sacred image of the sovereigns of the Bourbon House of France and Spain as part of the religious ceremonies celebrated in Madrid and Versailles during the last decades of the Ancien Régime, as well as the role that the example of the Pontifical Chapel played in this process. The main purpose of this study was to provide a conceptual framework and analytical model that would allow a global study of sacred music for these ceremonies to be approached from a perspective closer to cultural history than traditional musicology, but always starting from the analysis of the performative aspects that revealed the reciprocal interaction between music and the ceremonial, political and historical context of which it was a part.

Along six chapters, we examine the elements that shaped the ceremonies of the State liturgy, conceived at that time as sacred representations: the different scenes in which they took place, the actors, the ceremonial, as well as the functioning of the different styles of singing used to solemnize both the ordinary and extraordinary ceremonies celebrated in Rome, Madrid and Versailles between 1745 and 1789. This included not only sacred music works produced *ad hoc* by the choirmasters, but also other music, such as plainchant, counterpoint or *faux-bourdon*, which were sometimes performed by improvisation or memorization as part of this same system of representation.



# Índice

TABLA DE ILUSTRACIONES .....	11
ÍNDICE DE TABLAS.....	15
ÍNDICE DE EJEMPLOS MUSICALES .....	15
LISTA DE ABREVIATURAS.....	16
R É S U M É.....	17
INTRODUCCIÓN .....	56
I. El estado de la investigación. ....	61
II. El proyecto de investigación: del villancico y el <i>motet à grand choeur</i> a la liturgia de Estado.....	76
III. Los objetivos.....	79
IV. La metodología comparativa y multidisciplinar. ....	82
V. Acerca de las fuentes.....	89
CAPÍTULO 1. EL ESCENARIO SACRO-POLÍTICO .....	95
1.1. La creación del espacio de la representación sacro-política. ....	97
1.1.1. La recurrencia al modelo de representación de la liturgia pontificia. ....	99
1.1.1.1. La adaptación del modelo pontificio en Madrid. ....	104
1.1.1.2. El modelo pontificio y la Chapelle du roi. ....	108
1.1.2. El modelo catedralicio. ....	112
1.2. La escenografía de la liturgia de Estado: la distribución espacial de los actores y de los músicos. ....	115
1.2.1.1. Los actores y los músicos en las capillas de los palacios apostólicos.....	118
1.2.1.2. La Corte pontificia en las iglesias de Roma. ....	122
1.2.2. La escenografía de la liturgia de Estado en la Corte española. ....	122
1.2.2.1. Los actores y los músicos en las capillas palatinas de la Corte española. ..	124
1.2.2.1.1. La capilla principal. ....	126
1.2.2.1.2. Las capillas palatinas en los sitios reales.....	133
1.2.2.2. Los actores y los músicos en las iglesias de Madrid.....	137
1.2.3. La escenografía de la liturgia real en la Corte francesa. ....	141
1.2.3.1. Los actores y los músicos en las capillas palatinas de la Corte francesa. ...	142

1.2.3.1.1. La distribución espacial en la Chapelle Royale de Versailles. .....	143
1.2.3.1.2. La distribución espacial en las capillas de Compiègne, Fontainebleau y Marly.....	152
1.2.3.2. La distribución espacial en las iglesias de la Corte.....	158
CAPÍTULO 2. LAS CEREMONIAS DE LA LITURGIA DE ESTADO .....	182
2.1. La construcción del ceremonial de las capillas reales. ....	183
2.1.1. Los libros litúrgicos editados por Roma. ....	184
2.1.2. El ceremonial de la Capilla Pontificia.....	190
2.1.3. La tradición ceremonial de las capillas palatinas. ....	191
2.1.3.1. Los documentos producidos por los maestros de ceremonias.....	192
2.1.3.2. Los documentos administrativos. ....	196
2.1.3.3. Las relaciones incluidas en la prensa periódica. ....	197
2.2. El soberano como actor principal del rito: La manipulación del ceremonial romano y la construcción del rito monárquico. ....	197
2.3. La elección de las ceremonias de la liturgia de Estado. ....	201
2.3.1. El sistema de celebraciones de la liturgia romana. ....	202
2.3.1.1. El rango de los oficios en la liturgia católica.....	206
2.3.2. El sistema de celebraciones de la liturgia de Estado. ....	209
2.3.3. Las ceremonias celebradas ante el soberano. ....	211
2.3.3.1. La Misa.....	213
2.3.3.2. El Oficio divino. ....	221
2.3.3.2.1. Las horas mayores. ....	222
2.3.3.2.2. Las horas menores. ....	227
2.3.3.3. Las ceremonias extraordinarias.....	228
CAPÍTULO 3. LA MÚSICA Y EL CEREMONIAL ROMANO .....	241
3.1. El papel de la música en la construcción de la liturgia romana. ....	243
3.1.1. La distribución del canto en los libros litúrgicos post-tridentinos. ....	245
3.2. La ordenación del canto en las ceremonias del Rito romano.....	253
3.2.1. La Misa después del Concilio de Trento.....	255
3.2.2. El Oficio divino post-tridentino. ....	268
3.2.2.1. Las <i>vísperas</i> .....	276
3.2.2.2. Las <i>completas</i> .....	279
3.2.2.3. Los <i>maitines</i> .....	283
3.2.2.4. Las <i>laudes</i> . ....	287
3.2.2.5. Las horas menores.....	289

3.3. La regulación de la práctica musical en el ceremonial romano.....	292
CAPÍTULO 4. LA LITURGIA DE ESTADO Y LOS ESTILOS DE CANTO (I): EL CANTO LLANO, EL CONTRAPUNTO, EL FABORDÓN Y EL CANTO FIGURADO. LA PERVIVENCIA DEL MODELO PONTIFICIO .....	297
4.1. El carácter transversal del canto llano en la liturgia de Estado. ....	301
4.1.1. La reconstrucción del canto llano en la Capilla Real de Madrid. ....	302
4.1.2. El canto llano en la Corte de Luis XV: Los libros de coro de la <i>Chapelle royale</i> y el <i>Antiphonarium</i> de Madrid.....	312
4.2. Los estilos polifónicos derivados del canto llano: el problema de la denominación. El contrapunto y el fabordón en la liturgia de Estado. ....	319
4.2.1. El contrapunto. ....	321
4.2.1.1. El contrapunto en la Capilla Pontificia. ....	324
4.2.1.2. El contrapunto en la Capilla Real de Madrid. ....	335
4.2.1.3. El <i>Chant sur le livre</i> en la <i>Chapelle du roi</i> . ....	339
4.2.2. El fabordón. ....	343
4.2.2.1. El <i>falsobordone</i> en la Capilla Pontificia. ....	346
4.2.2.2. El fabordón en la Capilla Real de Madrid.....	352
4.2.2.3. El <i>faux-bourdon</i> en la <i>Chapelle du roi</i> .....	359
4.3. La preservación del canto figurado en la tradición musical de las capillas palatinas.....	364
4.3.1. El <i>canto figurato</i> en las ceremonias de la Capilla Pontificia.....	366
4.3.1.1. El <i>canto figurato</i> en las misas papales. ....	366
4.3.1.2. En el Oficio divino.....	376
4.3.1.3. La lógica funcional del motete en la liturgia pontificia.....	379
4.3.1.3.1. El motete en la Misa papal. ....	382
4.3.1.3.2. El motete en el Oficio divino. Los <i>motecta ad obedientiam</i> .....	384
4.3.2. El <i>canto de órgano</i> en la Capilla Real de Madrid. ....	385
4.3.2.1. Las misas <i>a facistol</i> . ....	386
4.3.2.2. El <i>canto de órgano</i> en el Oficio divino.....	393
4.3.3. El canto figurado en la liturgia real francesa.....	400
CAPÍTULO 5. LA LITURGIA DE ESTADO Y LOS ESTILOS DE CANTO (II): LA MÚSICA CON ACOMPAÑAMIENTO INSTRUMENTAL. LA RUPTURA CON EL MODELO PONTIFICIO.....	411
5.1. Roma y el conflicto estético de la música litúrgica con acompañamiento instrumental: La encíclica <i>Annus qui</i> de Benedicto XIV.....	413
5.2. La música <i>a papeles</i> en la liturgia real española.....	418
5.2.1. Las misas <i>a papeles</i> . ....	423
5.2.2. La música con acompañamiento instrumental en el Oficio divino.....	428

5.2.3. Los estilos paralitúrgicos en la liturgia real española durante la segunda mitad del siglo XVIII: El motete y el villancico. ....	443
5.3. La <i>musique avec symphonie</i> en la liturgia real francesa. ....	445
5.3.1. La música con acompañamiento instrumental en las <i>grandes messes</i> . ....	448
5.3.2. El <i>motet</i> en las <i>messes basses</i> solemnes. ....	451
5.3.3. El <i>motet</i> en las misas diarias del rey y de la reina. ....	452
5.3.4. El Oficio divino y los <i>psaumes en musique</i> . ....	466
5.3.5. La <i>musique avec symphonie</i> en las ceremonias extraordinarias. ....	472
5.3.5.1. Los <i>Te Deum</i> en la Chapelle royale y en las parroquias de Versalles. ....	473
5.3.5.2. Los <i>services solennels</i> en la abadía de Saint-Denis y en las parroquias reales. ....	479
5.3.5.3. La <i>musique avec symphonie</i> en los capítulos de las Órdenes de Saint-Lazare y Notre-Dame de Mont-Carmel. ....	482
CAPÍTULO 6. MÚSICA SACRA Y DEVOCIÓN DE ESTADO: LA FESTIVIDAD DEL <i>CORPUS CHRISTI</i> Y LAS CEREMONIAS EUCARÍSTICAS. ....	487
6.1. La festividad del <i>Corpus Christi</i> en las cortes de Roma, Madrid y Versalles durante la segunda mitad del siglo XVIII. ....	489
6.1.1. El escenario de las celebraciones del <i>Corpus</i> . ....	489
6.1.1.1. La puesta en escena del <i>Corpus Christi</i> en la Corte de Roma. ....	491
6.1.1.2. El escenario de las celebraciones del <i>Corpus</i> en Madrid y en Aranjuez. ....	495
6.1.1.3. El escenario del <i>Corpus Christi</i> en la Corte de Francia. ....	501
6.1.2. El desarrollo ceremonial y musical del ciclo festivo del <i>Corpus Christi</i> : los estilos de canto. ....	505
6.1.2.1. La estructura del oficio del <i>Corpus Christi</i> . ....	506
6.1.2.2. El desarrollo ceremonial y musical del <i>Corpus</i> en la Corte de Roma. ....	510
6.1.2.2.1. Las <i>vísperas</i> . ....	510
6.1.2.2.2. La <i>missa bassa</i> . ....	514
6.1.2.2.3. La procesión solemne. ....	515
6.1.2.2.4. La infraoctava del <i>Corpus</i> y las segundas <i>vísperas</i> de la octava. ....	516
6.1.2.3. El desarrollo ceremonial y musical del ciclo festivo del <i>Corpus</i> en la Corte española. ....	517
6.1.2.3.1. Las primeras <i>vísperas</i> , la misa y la procesión. ....	518
6.1.2.3.1.1. Las primeras <i>vísperas</i> del <i>Corpus</i> en presencia de los reyes. ....	520
6.1.2.3.1.2. La misa y la procesión del <i>Corpus</i> en Madrid y en Aranjuez. ....	523
6.1.2.4. El desarrollo ceremonial y musical del <i>Corpus Christi</i> en la Corte francesa. ....	537
6.2. Las ceremonias eucarísticas: La <i>oración</i> de las Cuarenta Horas y los <i>Saluts du Saint-Sacrement</i> . ....	544
6.2.1. Las <i>Quarant' Ore</i> en la Corte de Roma. ....	545

6.2.2. Las Cuarenta Horas en la Capilla Real de Madrid .....	550
6.2.2.1. El jueves de las Cuarenta Horas .....	554
6.2.2.2. El viernes .....	559
6.2.2.3. El sábado.....	561
6.2.3. Las Cuarenta Horas y los <i>Saluts du Saint-Sacrement</i> en la Corte de Francia. 561	
6.2.3.1. Los <i>Saluts</i> en la <i>Chapelle du roi</i> .....	563
6.2.3.2. Los <i>Saluts</i> en las parroquias reales .....	569
6.2.3.3. Los <i>Saluts</i> en los Récollets. ....	571
6.2.3.4. Los <i>Saluts d'action de grâces</i> .....	573
6.3. Las ceremonias eucarísticas extraordinarias: la administración del <i>viático</i> a los soberanos moribundos. ....	575
6.3.1. La administración del <i>viático</i> al sumo pontífice. ....	575
6.3.2. Las ceremonias del <i>viático</i> en la Corte de España .....	576
6.3.3. La administración del <i>viático</i> en la Corte de Versalles. ....	582
 CONCLUSIONES .....	 585
 FUENTES DOCUMENTALES .....	 618
FUENTES MANUSCRITAS.....	618
FUENTES IMPRESAS.....	626
FUENTES PERIÓDICAS.....	631
 BIBLIOGRAFÍA .....	 634

## Tabla de ilustraciones

Fig. 1. <i>Il Palazzo Papale à Monte Cavallo, incominciato da Sisto V [...]</i> , BNE, Estampas, n° 167. ....	102
Fig. 2. Ambrogio Brambilla, <i>Cappella papale en la Capilla Sixtina del palacio apostólico del Vaticano, Maiestatis Pontificiae dum in Capella Xisti Sacra peraguntur accurata delineatio</i> , 1582, BNE, Estampas, 15443. ....	116
Fig. 3. Tribuna de los <i>cantori pontificii</i> en la Capilla Sixtina, Ambrogio Brambilla, <i>Maiestatis Pontificiae dum in Capella Xisti Sacra peraguntur accurata delineatio</i> , 1582, (detalle), BNE, Estampas, 15443. ....	119
Fig. 4. Cappella papale en la basílica de San Pedro del Vaticano hacia 1788, en Francesco Cancellieri, <i>Descrizione de' tre Pontificali che si celebrano nella Basilica Vaticana [...]</i> , Roma, Stamperia Vaticana, 1788, p. 59. ....	120
Fig. 5. Giovanni Battista Sacchetti, <i>Sección de la Capilla del Palacio Real de Madrid (c. 1753-1755)</i> , BNE, Dib/14/45/65 B 8621. El coro de los músicos está situado sobre el <i>cancel</i> , a la izquierda de la imagen. ....	125
Fig. 6. Filippo Juvara, Alzado del primer proyecto para nuevo palacio real de Madrid (c. 1735). Detalle de la capilla pública, BNE, Dib 14/53/3. ....	126
Fig. 7. Ventura Rodríguez, <i>Planta de la Capilla del Nuevo Real Palacio, con los Asientos respectivos de días de función</i> , 1756, AGP, Planos, P105. ....	127
Fig. 8. Giovanni Battista Sacchetti, <i>Planta del Presbiterio de la Capilla del nuevo Real Palacio con el Altar mayor [...]</i> , y encima el Choro para los Capellanes de honor, [...] y más once Cantores [...], 1757, AGP, Planos, P2192. ....	128
Fig. 9. Distribución de los cantores e instrumentistas en el coro de músicos de la capilla del palacio real de Madrid, según el <i>Orden de asientos que manda S.M. observar en el Coro de su Real Capilla [...]</i> , 1757, AGP, Real Capilla, caja 72, exp. 2, © Luis López Morillo. ....	130
Fig. 10. Francesco Sabatini, Alzado de la capilla del palacio real de Aranjuez, c. 1775, AGP, Planos, P573. ....	133
Fig. 11. Distribución espacial de los actores y de los músicos en la capilla del palacio real de Aranjuez según Vicente Pérez, <i>Semana Santa celebrada en el Real Sitio de Aranjuez. Año de 1791 [...]</i> , BNE Ms. 14018-14. ....	134
Fig. 12. François Carlier, Planta y alzado de la capilla del palacio real de El Pardo, c. 1739 AGP, Planos, P631. ....	135
Fig. 13. Teodoro Ardemáns, <i>Planta de la Iglesia de San Jerónimo de Madrid para las Honras de los Serenísimos Señores Delfín y Delfina de Francia, que se celebraron en 18 y 19 de Agosto de este año de 1712</i> , AGP, Planos, P2662. ....	137
Fig. 14. Teodoro Ardemáns, <i>Planta del pavimento de la R.<sup>1</sup> Iglesia de la Encarnación de Madrid</i> , c. 1712, AGP, Planos, P2661. ....	138
Fig. 15. François Carlier, Alzado de la iglesia del Real Monasterio de las Salesas Reales de Madrid, 1750, BNE, Dib 14/45/108. ....	141
Fig. 16. Antoine Aveline, <i>Veüë et Perspective de l'intérieur de la Chapelle Royale du Château de Versailles</i> , c. 1715, Château de Versailles et de Trianon, Estampes, GR 104. ....	143
Fig. 17. Antoine Aveline, <i>Veüë et Perspetive du dedans de la Chapelle Royale de Versailles</i> , c. 1715, BnF, Estampes, Hd 192 fol. ....	145
Fig. 18. Disposición de la familia real en la doble boda del duque de Borbón y del príncipe de Conti, en la Chapelle Royale de Versailles, 1713, An, K 577, n° 1. ....	147
Fig. 19. Jean-Baptiste Métoyen, <i>Plan de la Tribune de la Musique du Roy dans Sa Chapelle de Versailles</i> , 1773, BmV, Ms. F 87. ....	148

Fig. 20. Detalle del lado izquierdo de la tribuna de la <i>musique du roi</i> en la Chapelle Royale de Versailles según el plano de Métoyen. ....	149
Fig. 21. Jean-Baptiste Métoyen, <i>Plan de la Tribune de la Musique dans la Chapelle de Compiègne</i> , 1773, BmV, Ms. F 87. ....	152
Fig. 22. <i>Cérémonie du Mariage de Charles II, Roy d'Espagne, avec Marie Louise d'Orléans, fait au Château Royal de Fontainebleau, dans la Chapelle des Religieux de l'Ordre de la Sainte Trinité [...], ordinairement dite la belle Chapelle, le treinte unième d'Aoust 1679</i> , BnF, Rés. Fol QB-201 (56). ....	153
Fig. 23. Jean-Baptiste Métoyen, <i>Elevation intérieure de la Nouvelle Tribune de la Musique [à la chapelle de Fontainebleau] pour la Symphonie, la Vocale étant sur le balcon vis-à-vis</i> , 1773, BmV, Ms. F 87. ....	154
Fig. 24. Distribución de la <i>musique du roi</i> en la tribuna de los instrumentistas de la Chapelle Royale de Fontainebleau, según el plano de Métoyen, 1773. ....	155
Fig. 25. Jules Hardouin-Mansart, <i>Plan de la Paroisse N.<sup>re</sup> D.<sup>me</sup> de Versailles, et Logements des Missionnaires</i> , c. 1686, BnF, Estampes, FT 6-VA-448 (F). ....	159
Fig. 26. Robert de Cotte, Segundo proyecto para la planta de la iglesia de Saint-Louis de Versailles, 1724, BnF, Rés. HA-18 (A, 11)-FT 4. ....	160
Fig. 27. <i>Les Vœux de la France renouvelés dans les Églises de Notre-Dame et de S.<sup>te</sup> Geneviève de Paris, par la piété de la Reyne, et pour la prospérité du Royaume, et le Bonheur de ses sujets, le 4 Octobre 1728. Almanach pour l'année M.DCC-XXVIII</i> , BnF, Rés. FT6-QB-201 (172). ....	161
Fig. 28. <i>Plan du Couvent R.<sup>yal</sup> de Versailles</i> . 1757, BnF, Estampes, FT 6-VA-448 (F). ....	162
Fig. 29. <i>Breviarium Romanum ex decreto Sancrosancti Concilii Tridentini [...]. Pars Aestiva</i> , Amberes, Ex Officina Plantiniana, 1682. ....	184
Fig. 30. <i>Missale Romanum ex decreto Sacrosancti Concilii Tridentini [...]</i> , Madrid, Joaquín Ibarra, 1772 (portada). ....	185
Fig. 31. <i>Caeremoniale Episcoporum [...]</i> , Roma, Carlo Giannini, Girolamo Mainardi, 1729. ....	186
Fig. 32. «Ordo ad recipiendum processionaliter Regem», <i>Pontificale Romanum [...]</i> , Roma, Typographia Medicaea, 1611, p. 481. ....	187
Fig. 33. <i>Rituale Romanum Pauli V. Pont. Max. iussu editum [...]</i> , Amberes, Ex Officina Plantiniana, 1688. ....	188
Fig. 34. Théodore Godefroy, <i>Le Cérémonial François, Tome Premier [...]</i> , París, Chez Sébastien Cramoissy, 1649 (portada). ....	194
Fig. 35. «Duae Tabellae ex Rubricis Generalibus excerptae», <i>Breviarium Romanum [...]</i> , Amberes, Typographia Plantiniana, 1682, [s.p.]. ....	202
Fig. 36. «Duae Tabellae ex Rubricis Generalibus excerptae», <i>Breviarium Romanum [...]</i> , Amberes, Typographia Plantiniana, 1682, [s.p.]. ....	204
Fig. 37. «Habillement d'un Pair Ecclésiastique [...]. L'ancien Évêque de Fréjus, représentant l'Évêque-Comte de Noyon», <i>Le Sacre de Louis XV, Roy de France et de Navarre, dans l'Église de Reims, le Dimanche, XXV Octobre MDCCXXV</i> , INHA, Num Pl. Rés. 30, [s.p.]. ....	210
Fig. 38. «Le Lever du Roy» (detalle), <i>Le Sacre de Louis XV, Roy de France et de Navarre...</i> , <i>op. cit.</i> , [s.p.]. ....	211
Fig. 39. Portada de la edición <i>princeps</i> del <i>Graduale de Sanctis</i> , editado en la imprenta medicaea (1614), encabezada por las armas del papa Pablo V. ....	247
Fig. 40. Primera página del <i>proprium de tempore</i> , con el introito de la misa del primer domingo de Adviento, <i>Graduale Romanum, juxta Missale ex decreto Sacrosancti Concilij Tridentini [...]</i> , Toulouse, Guillemette, 1729, p. 3. ....	248
Fig. 41. Primera página del <i>commune sanctorum</i> , con el introito y el inicio del gradual de la misa de vigilia de las festividades de aquellos apóstoles que carecían de oficio propio, <i>Graduale Romanum, op. cit.</i> , p. i. ....	249

Fig. 42. Primera página del <i>psalterium vesperale</i> con el inicio de las <i>vísperas</i> dominicales encabezadas por las armas de Francia, <i>Antiphonarium seu Vesperale Romanum totius anni, juxta ritum Sacrosancti Concilij Tridentini [...]</i> , Toulouse, Guillemette, 1750, p. 1.....	250
Fig. 43. Inicio del <i>proprium sanctorum</i> , con el comienzo de las <i>vísperas</i> de San Andrés, <i>Antiphonarium seu Vesperale Romanum, op. cit.</i> , p. ii.....	251
Fig. 44. Inicio del primer responsorio de la procesion de la festividad de Pentecostés, <i>Processionale ritibus Romanae Ecclesiae accomodatum [...]</i> , Amberes, ex Officina Plantiniana, 1629, p. 130.....	252
Fig. 45. Canto llano del <i>Asperges me</i> de la misa dominical, <i>Graduale Romanum, op. cit.</i> , p. 1.....	256
Fig. 46. Ordenación del canto en la MISA FESTIVA según el Rito romano.....	257
Fig. 47. Oración festiva según el <i>tono toledano</i> , Pietro Cerone, <i>El Melopeo y el Maestro [...]</i> , Nápoles, Juan Bautista Gargano, 1613, p. 369.....	258
Fig. 48. Oración festiva según el tono romano, Cerone, <i>op. cit.</i> , p. 382.....	258
Fig. 49. Tono para cantar las epístolas <i>a la española</i> , Cerone, <i>op. cit.</i> , p. 374.....	259
Fig. 50. Final del gradual, <i>Alleluia</i> y comienzo de la secuencia de la misa del domingo de Resurrección, <i>Victimae Paschali, Graduale Roamanum, op. cit.</i> , p. 158.....	260
Fig. 51. Fig. 49. Prefacio para las misas solemnes de tiempo Pascual, <i>Missale Romanum ex decreto Sacrosancti Concilii Tridentini restitutum [...]</i> , Amberes, ex Officina Plantiniana, 1668, p. 247.....	262
Fig. 52. Inicio del <i>canon missae</i> que el celebrante debía cantar en tono de oración. El grabado muestra todos los objetos sagrados necesarios para la consagración, incluido el misal, <i>Missale Romanum, op. cit.</i> , p. 281.....	264
Fig. 53. Entonaciones del <i>Ite Missa est</i> para el tiempo Pascual, para las festividades solemnes y dobles; para las de la Virgen, así como las misas dominicales y semidobles, <i>Missale Romanum, op. cit.</i> , p. 291.....	267
Fig. 54. Los cuatro primeros tonos salmódicos solemnes y festivos, para las festividades dobles y semidobles, Cerone, <i>op. cit.</i> , p. 355.....	270
Fig. 55. Antífona y entonación correspondiente al 7º tono del versículo inicial del primer salmo, <i>Dixit Dominus</i> , de las <i>vísperas</i> dominicales incluidas en el <i>psalterium</i> , <i>Antiphonarium seu Vesperale Romanum, op. cit.</i> , p. 2.....	271
Fig. 56. Ordenación del canto en el oficio de VÍSPERAS SOLEMNES según el Rito romano.....	277
Fig. 57. Ordenación del canto en el oficio de COMPLETAS según el Rito romano.....	280
Fig. 58. Inicio de la antífona de Santa María, <i>Salve Regina</i> , al final del oficio de <i>completas</i> con la oración del tiempo que debía cantarse previamente, <i>Antiphonarium seu Vesperale Romanum, op. cit.</i> , p. 45.....	282
Fig. 59. Ordenación del canto en los tres nocturnos de los MAITINES de nueve lecciones, según el Rito romano.....	284
Fig. 60. <i>O magnum mysterium</i> , cuarto responsorio de los <i>maitines</i> de Navidad (II Nocturno), <i>Antiphonarium Romanum, op. cit.</i> , p. 85.....	285
Fig. 61. Ordenación del canto en el oficio de LAUDES dominical, según el Rito romano.....	287
Fig. 62. Ordenación del canto en el oficio de PRIMA, según el Rito romano.....	290
Fig. 63. Ordenación del canto en los oficios de TERCIA, SEXTA y NONA, según el Rito romano.....	291
Fig. 64. <i>Ite Misa est</i> de tiempo pascual, tomado como canto llano en el ejemplo musical nº1, <i>Missale Romanum, op. cit.</i> , p. 291, (detalle).....	328
Fig. 65. Girolamo Lambardi, <i>Ecce Sacerdos Magnus</i> , primera antífona en contrapunto de las <i>vísperas</i> del común de santos confesores pontífices, <i>Antiphonarium Vespertinum dierum festorum totius anni [...]</i> <i>nunc nuper pulcherrimus contrapuntus exornatum [...]</i> .	

<i>Tertia pars</i> , Venecia, In Caenobio Sancti Spiritus, 1597, f. XXIv-XXIir, BSB, 2 Mus. pr. 15/1-3, nº 3.....	330
Fig. 66. <i>In Ascensione Domini. Introitus</i> , BAV, Capp. Sist. 207, s.p.....	331
Fig. 67. «Falsi Bordoni» (Cantus), Ludovico da Viadana, <i>Opera Omnia. Sacrorum Conventuum [...]</i> , Francfort, 1626, p. LXXXI.....	344
Fig. 68. Fabordones sin texto del primer y segundo tono, Andrés Lorente, <i>El Porqué de la Música...</i> , op. cit., p. 567. ....	354
Fig. 69. Félix Máximo López, «Fabordón de Primer Tono», <i>Glosas del Pangelingua y Salmodias para el Órgano...</i> , op. cit., f. 33r. ....	358
Fig. 70. Primer versículo del salmo <i>Dixit Dominus</i> , Antonio Literes, <i>Liber ad Vesperas...</i> , 1754, RB, Cantoral Tomo 114, f. 1v-2r. ....	395
Fig. 71. Orden y tipos de canto en las primeras <i>visperas</i> del <i>Corpus Christi</i> celebradas en la Capilla Pontificia durante la segunda mitad del siglo XVIII. ....	511
Fig. 72. Distribución de los motetes en la <i>missa bassa</i> de la festividad del <i>Corpus Christi</i> en la Capilla Pontificia durante la segunda mitad del siglo XVIII. ....	513
Fig. 73. Orden y tipos de canto empleado en las primeras <i>visperas</i> del <i>Corpus Christi</i> celebradas en presencia de los reyes en la Capilla Real de Madrid durante la segunda mitad del siglo XVIII.....	520
Fig. 74. Orden y tipos de canto empleado en las misas mayores del <i>Corpus Christi</i> celebradas en Madrid y en Aranjuez durante la segunda mitad del siglo XVIII.....	525
Fig. 75. Orden de las ceremonias y tipos de canto empleados en los oficios de las Cuarenta Horas celebrados en la Capilla Pontificia durante la segunda mitad del siglo XVIII. ....	547
Fig. 76. Francesco Piranesi, <i>Il Santo Padre in atto d'adorazione inanzi al Sacramento esposto da Lui nella Cappella Paolina in Vaticano la Domenica dell'Avvento. Si la grandiosa illuminazione, che tutto il rimanente della macchina, sono invenzione del Bernino</i> , Roma, 1787.....	548
Fig. 77. Orden de las ceremonias y tipos de canto empleados en los oficios de las Cuarenta Horas celebrados en la Capilla Real de Madrid durante la segunda mitad del siglo XVIII.....	555
Fig. 78. Orden del canto en los <i>Saluts</i> celebrados en la Chapelle Royale de Versailles por la <i>Musique du roi</i> durante la segunda mitad del siglo XVIII.....	565
Fig. 79. Orden de canto en los <i>saluts</i> celebrados en las parroquias de Notre-Dame y de Saint-Louis de Versailles durante la segunda mitad del siglo XVIII. ....	570
Fig. 80. Orden de canto en los <i>saluts</i> celebrados en la iglesia del convento de los <i>Récollets</i> de Versailles durante la segunda mitad del siglo XVIII. ....	572
Fig. 81. Orden y tipos de canto en los <i>Saluts d'action de grâces</i> celebrados en Versailles durante la segunda mitad del siglo XVIII.....	573

## Índice de Tablas

Tabla 1. Escenarios de la liturgia pontificia en la corte de Roma (1586-1789) .....	164
Tabla 2. Escenarios de la liturgia de Estado en las cortes de Madrid y Versalles (1720-1789) .....	168
Tabla 3. El Oficio divino y la jerarquía de festividades del calendario litúrgico .....	231
Tabla 4. El sistema de celebraciones de la liturgia de Estado .....	234
Tabla 5. Distribución funcional del motete en las misas solemnes de la Capilla Pontificia durante el siglo XVIII.....	407

## Índice de ejemplos musicales

Ejemplo nº 1. <i>Deo gratias, Alleluja</i> , Responsión en contrapunto simple que se cantaba en la ceremonia de bendición de los <i>Agnus Dei</i> , durante la <i>communio</i> de la Misa del Sábado <i>in Albis</i> en la Capilla Pontificia, [ <i>Liber missarum</i> ], <i>Sedente Pio VI P.O.M., Pontificatus sui Anno XXII, D. Laurentio Neroni Capellae Pontificiae Magister restaurari curavit. Anno Domini MDCCXCVI</i> , BAV, Capp. Sist. Ms. 272, p. 29, © Luis López Morillo.....	327
Ejemplo nº 2. Giovanni Pierluigi da Palestrina, <i>Miserere (Feria V in Coena Domini ad Laudes)</i> , en Giovanni Guidetti, <i>Cantus Ecclesiasticus Officii Maioris Hebdomadae...</i> , <i>op. cit.</i> , p. 36-37.....	348
Ejemplo nº 3. Giovanni Battista Fazzini, Primer versículo del salmo <i>Laudate Dominum omnes Gentes</i> adaptado al fabordón de sexto tono sin texto incluido en el <i>Originale dei Falsibordoni del Sgr. Gio[vanni] Battista Fazzini per uso del R[everen]do Collegio. MDCCLXXIX</i> , BAV, Capp. Sist. 359, f. 436v. ....	351
Ejemplo nº 4. Reconstrucción de los dos primeros versículos del salmo <i>Dixit Dominus</i> a partir del fabordón de primer tono incluido en el tratado de Andrés Lorente, <i>El Porqué de la Música...</i> , <i>op. cit.</i> , p. 567. ....	356
Ejemplo nº 5. Francesco Corselli, <i>Miserere de Fabordón</i> , 1766, AGP, Real Capilla, Fondo de Música, Leg. 1460, primer versículo, y comienzo del tercero.....	357
Ejemplo nº 6. Primer versículo del salmo <i>De profundis</i> incluido en el <i>Supplementum ad Graduale Romanum...</i> , <i>op. cit.</i> , p. 11.....	363

## Lista de abreviaturas

AGP = Archivo General del Palacio Real de Madrid

AHN = Archivo Histórico Nacional

An = Archives nationales (site de Paris)

BAV = Biblioteca Apostólica Vaticana

BmV = Bibliothèque municipale de Versailles

BNE = Biblioteca Nacional de España

BnF = Bibliothèque nationale de France

BSB = Bayerische Staatsbibliothek

INHA = Institut national d'Histoire de l'Art

RB = Real Biblioteca.

## R é s u m é

\* \* \*

La présente étude tente d'aborder, pour la première fois, une analyse comparative du rôle que la musique liturgique a joué dans le processus de construction de l'image sacrée des souverains de la maison de Bourbon de France et d'Espagne dans le cadre des cérémonies religieuses célébrées à la cour pendant les dernières décennies de l'Ancien Régime. Elle ambitionne également l'étude du rôle que la chapelle pontificale, prise pour exemple, a joué dans ce processus. La raison principale qui m'a conduit à proposer un projet pluridisciplinaire de ces caractéristiques est l'inexistence – dans les études musicologiques menées jusqu'à présent sur ce sujet – d'un cadre conceptuel et d'un modèle d'analyse qui permettraient d'aborder une étude globale de la musique sacrée destinée à ces cérémonies sous un angle plus proche de l'histoire culturelle que de la musicologie traditionnelle. D'un point de vue historique, cette thèse cherche à offrir une vision du pouvoir royal à partir de sa dimension la plus transcendante, c'est-à-dire celle qui devait se rapprocher davantage de l'image dévotionnelle des souverains catholiques dont dépendait en grande partie la condition de monarques de droit divin et sur laquelle reposait la légitimité de leur pouvoir.

En ce sens, la présence d'une chapelle dans les palais royaux était quelque chose de consubstantiel, du moins depuis le Moyen Âge, à la nécessité de lier l'exercice du pouvoir à la religion. Au cours de l'ère moderne, bien que l'État ait développé des formes de plus en plus sophistiquées de contrôle sur ses sujets, ce n'est qu'au XIX<sup>e</sup> siècle qu'il a pu créer une superstructure idéologique de nature séculière sur laquelle s'appuyer pour asseoir sa légitimité. Par conséquent, l'origine féodale de l'institution monarchique ne lui a pas permis de s'émanciper de la conception éminemment théologique du pouvoir maintenue jusqu'aux portes mêmes de la Révolution française de 1789, et même plus tard<sup>1</sup>. Cependant, la manière dont cette idéologie s'est matérialisée dans les espaces de pouvoir a commencé à ressembler de plus en plus, pendant l'Ancien Régime, à un spectacle de cour qui, par essence, a fini par différer très peu, en ce qui concerne les codes de représentation politique, des représentations séculières souvent organisées en parallèle et pour les mêmes causes de célébration que les cérémonies religieuses.

Au-delà de la fonction dévotionnelle, la dimension théâtrale que la musique sacrée a atteint dans le cadre des chapelles palatines tout au long du XVIII<sup>e</sup> siècle ne peut s'expliquer que par la théâtralité que le rite liturgique lui-même a acquis dans ces espaces de pouvoir. La

volonté de clarifier et de réaffirmer, dans le cadre de la cour, le lien entre le souverain et la divinité, élément clé de la légitimité dynastique sous l'Ancien Régime, a conduit à l'instauration d'un cérémonial particulier pour la chapelle, superposé au rite romain qui avait alors été implanté dans les principales cours catholiques, afin de mettre en évidence le lien entre Dieu et le souverain. Conformément à cette approche, pour aborder l'analyse de la musique dans ce processus complexe, il est nécessaire de partir de la perception scénographique du cérémonial qu'avaient les contemporains dans ce système de représentation sacro-politique, guère très éloignée des aspects sensoriels des représentations

---

<sup>1</sup> Cfr. Perry Anderson, *El estado absolutista, Madrid, Siglo XXI, 1982.*

qui avaient lieu dans les théâtres de la cour où l'interaction hiérarchique de tous les acteurs impliqués (des courtisans à la famille royale, y compris les célébrités et les musiciens) était ordonnée grâce à la musique.

L'idée du pouvoir de droit divin, toujours en vigueur dans certains traités politiques publiés pendant la première moitié du XVIII<sup>e</sup> siècle s'appuyait, de même qu'à l'époque de l'empereur Charles V, sur la croyance que la généalogie des souverains de la maison de Bourbon, aussi bien en Espagne qu'en France, procédait d'une double lignée qui remontait aux pères de la Bible et aux empereurs romains. Il faut préciser qu'au-delà d'une simple invention des généalogistes ou de la volonté d'adulation des auteurs de ce type de traités politiques, c'est la papauté qui a été la première à sanctionner l'ascendance biblique des monarques catholiques en produisant des documents qui élevaient ces théories au rang de dogmes de la foi<sup>2</sup>. De cette façon était sans cesse justifiée, d'un point de vue théologique, l'ascendance divine des rois d'Espagne et de France et, par conséquent, la source même de leur légitimité dynastique. Selon cette logique, les rois acquéraient tacitement – dans l'espace de leur chapelle – une dimension pseudo-sacerdotale, en tant que représentants de Dieu sur terre. Ainsi en 1770, le pape Clément XIV s'adressait au roi Louis XV en lui rappelant sa condition de personne sacrée et son devoir d'afficher publiquement sa foi et sa piété comme preuve suprême de son art de régner<sup>3</sup>. La chapelle palatine devenait donc le cadre idéal pour ratifier face à la cour le compromis sacré et politique inhérent à la majesté royale, « [...] car étant la Religion le plus ferme support des Trônes, les peuples soumis à Dieu le seront aussi à leurs rois »<sup>4</sup>. Quelques décennies auparavant, le théologien espagnol Juan Bernardino Rojo soulignait le lien étroit existant entre l'office divin et la majesté royale. Un lien dont l'expression la plus éloquente était la présence d'un temple dans le palais des rois d'Israël. Une présence qui réaffirmait la condition sacrée des rois bibliques, et par conséquent, celle des souverains catholiques descendants de leur lignée<sup>5</sup>. Un message d'une telle importance politique devait être réinterprété et développé selon les intérêts politiques du souverain. Décrypter puis enseigner à la cour et au royaume le contenu politique de ce message de façon didactique fut en définitive l'enjeu principal des arts de cour, parmi lesquels se trouvait, bien évidemment, la musique religieuse destinée aux cérémonies de la liturgie d'État.

Pour cette raison, le critère principal pour la réalisation de l'analyse proposée dans cette thèse a été de prendre comme point de départ de la recherche le contexte fonctionnel dans lequel cette musique a été produite et interprétée. Cela impliquait inévitablement de tenir compte d'une série de facteurs historiques, politiques et sociaux qui eurent une incidence décisive non seulement sur la forme des répertoires d'œuvres liturgiques destinées à ces cérémonies, mais encore sur la structure des compositions elles-mêmes.

Conformément à cette approche, afin d'approfondir l'étude du rôle de la musique sacrée dans le déroulement cérémoniel et musical de la liturgie d'État dans les cours de

---

<sup>2</sup> Cfr. *Genealogia illustrissime Domus Austriae que per lineam rectam masculinam ab ispo Noe humani generis reparatore usque ad Carolum Regis filium [...] decepta 1536 mense aprili*. Ce parchemin, conservé à la Biblioteca Nacional de España, a fait partie de l'exposition « De El Bosco a Tiziano. Arte y maravilla en El Escorial », qui eut lieu en 2014 au Palais royal de Madrid. Cfr. Fernando Checa et al. (ed.), *De El Bosco a Tiziano: Arte y Maravilla en El Escorial*, Madrid, Patrimonio Nacional, 2014, p. 117.

<sup>3</sup> Clemente XIV a Luis XV, Roma, 21-III-1770, cfr. Francisco Mariano Nifo, *Cartas importantes de Clemente XIV (Ganganelli) traducidas de Francés en Castellano por D. Francisco Mariano Nipho*. Tomo III, Madrid, Miguel Escribano, 1777, p. 202-203.

<sup>4</sup> *Ibid.*, p. 201.

<sup>5</sup> Juan Bernardino Rojo, *Thessalico Olympo, theologico y moral, legal, militar, politico y chronologico, cuya doctrina es conveniente a cortezanos curiosos, eruditos militares, estudiosos eclesiásticos [...]*, Séville, Viuda de Francisco Lorenzo de Hermosilla, 1733, p. 188.

Rome, Madrid et Versailles, puis de fixer les objectifs et le développement méthodologique de la thèse il a fallu prendre en considération cinq facteurs essentiels.

**1. La liturgie pontificale comme base de référence pour la liturgie royale.** Le premier facteur à considérer dans la recherche a été l'existence d'un élément de référence supérieur qui a servi de modèle pour façonner la liturgie d'État, entendue comme l'ensemble des cérémonies religieuses qui ont eu lieu soit dans le cadre des cours royales (*liturgie royale*), soit dans le cadre de la cour pontificale (*liturgie pontificale*). Ces cérémonies comportaient, dans ce contexte sociopolitique, les célébrations liées aux festivités du calendrier liturgique ainsi que les cérémonies extraordinaires associées au cycle de la vie du souverain et de la famille royale. Ce référent n'était autre que la liturgie pontificale dont l'influence a été décisive à partir du XVI<sup>e</sup> siècle dans le processus de codification du développement cérémoniel et musical de ces célébrations, dans lequel les souverains catholiques, comme le Souverain Pontife, ont fini par devenir les principaux acteurs du rite.

**2. Les cérémonies religieuses comme spectacles de cour.** Le second facteur qui découle du précédent repose sur la conception des cérémonies religieuses associées à la liturgie d'État comme des spectacles de cour dont le but ultime, comme cela a déjà été souligné, était la représentation publique de l'image dévotionnelle que les souverains catholiques voulaient projeter sur leurs sujets à chaque moment historique. Cette circonstance a fait que le cadre de ces célébrations déborde le strict cadre des chapelles palatines aux XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles et s'étende à d'autres sanctuaires avec lesquels la couronne avait établi un lien de dévotion privilégié. L'impact fut considérable, non seulement sur la projection externe des œuvres de musique sacrée produites à l'intérieur des murs du palais par les compositeurs associés aux chapelles royales, mais également sur la participation des communautés religieuses résidant dans ces églises au développement musical de certaines de ces cérémonies, supplantant éventuellement les musiciens du roi.

**3. La musique sacrée en tant que partie substantielle du rite romain.** Le troisième facteur prend comme point de départ la conception de la musique sacrée destinée à ces cérémonies non pas comme un simple ornement sonore mais comme une partie inhérente à son développement rituel et dont l'utilisation a fait l'objet d'une série d'aspects fonctionnels qui n'ont pas toujours été envisagés dans les études de musicologie. La préférence accordée par l'Église à la liturgie chantée pendant l'Ancien Régime a fait de la musique un élément central du cérémonial romain à partir duquel a été élaboré la plupart des cérémoniaux qui régulèrent le déroulement des célébrations associées à la liturgie d'État dans les chapelles palatines et dans les sanctuaires où elles ont eu lieu.

**4. L'incidence des facteurs liturgiques et historiques dans l'usage des styles de chant.** L'usage des différents genres de musique sacrée lors des cérémonies associées à la liturgie d'État célébrées dans les cours de Rome, Madrid et Versailles aux XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles fut profondément conditionné par d'autres facteurs qui pesèrent énormément sur le destin fonctionnel des œuvres de musique sacrée qui y furent produites et interprétées à la même époque.

**a) Les facteurs liturgiques.** L'implantation définitive du rite romain dans les chapelles palatines d'Espagne et de France à partir de la seconde moitié du XVI<sup>e</sup> siècle fit que l'ordonnancement du chant approuvé par l'Église après le

Concile de Trente pour la liturgie romaine acquit une force normative dans tout le monde catholique, ce qui favorisa une certaine homogénéisation dans l'usage du chant liturgique dans les chapelles royales. Cela n'évita pas, malgré tout, que la codification définitive des différents styles de chant admis lors des cérémonies religieuses célébrées dans les cours de Rome, de Madrid et de Versailles pendant la deuxième moitié du XVII<sup>e</sup> siècle ne fussent profondément conditionnées par les usages établis dans chaque chapelle autant que par la puissante influence des églises et cathédrales les plus importantes du royaume et dont la tradition cérémonielle et musicale était en général mieux consolidée. Ce fut le cas des églises métropolitaines de Tolède et de Paris pour les chapelles royales d'Espagne et de France et, en moindre mesure, de la basilique Saint-Pierre du Vatican pour la Chapelle pontificale.

**b) Facteurs historiques.** Tout au long des XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles, les documents relatifs au cérémonial rédigés pour les chapelles palatines de Rome, Madrid et Versailles ont cherché à déterminer plus ou moins la manière dont les différents types de musique sacrée devaient être utilisés dans les cérémonies associées à la liturgie d'État. Dans la pratique, toutefois, ces prescriptions ne furent pas toujours suivies à la lettre. En ce sens, les circonstances personnelles qui entouraient les souverains comme leur âge, leur état de santé ou leur goût plus ou moins marqué pour la musique étaient des éléments qui pouvaient infléchir, parfois pour une durée indéterminée, l'application de telles prescriptions, obligeant à remplacer l'utilisation de certains styles de chants par d'autres presque toujours dans le but d'abréger la durée des cérémonies.

**5. La musique sacrée comme art de cour.** En raison de ce dernier facteur, il est possible d'affirmer que la musique sacrée produite pendant l'Ancien Régime dans l'entourage des monarchies catholiques était conditionnée par les mêmes exigences fonctionnelles que la plupart des arts de cour. De ce point de vue, la structure des répertoires d'œuvres liturgiques composées à chaque époque historique pour les chapelles palatines a reflété son degré d'adaptation aux circonstances qui entouraient les souverains, en tant que promoteurs de ces œuvres ou en raison de leur tolérance plus ou moins grande envers la musique elle-même. D'ailleurs le style de ces compositions pouvait aussi refléter l'idéal de musique sacrée de chaque souverain.

## **I. L'état de la recherche.**

Dans l'ensemble, il semble que ces cinq facteurs n'aient pas été pris en compte dans la plupart des œuvres qui ont traité de l'étude de la musique liturgique produite dans le cadre de la cour du point de vue de la musicologie traditionnelle. Malgré les progrès indéniables réalisés au cours des dernières décennies par certaines études, l'intérêt principal semble avoir oscillé en termes généraux entre deux pôles : d'une part, la reconstruction de l'histoire institutionnelle des chapelles royales et, d'autre part, les études centrées sur la vie et l'œuvre des compositeurs qui étaient à leur service. Bien que ces approches aient donné lieu à des travaux très solides sur le plan scientifique, dans la plupart des cas elles n'ont pas contribué à apporter des réponses concluantes à bon nombre d'aspects qui seront abordés dans les chapitres de la présente thèse.

Les travaux qui ont adopté des approches méthodologiques plus proches de l'histoire culturelle ont commencé à devenir plus nombreux dans les années 1980. Les résultats obtenus par certaines de ces études – dont la plupart ont été consacrées à l'exploration de la

pratique interprétative de certaines chapelles palatines européennes – ont contribué à ouvrir de nouvelles perspectives d'analyse, non seulement des répertoires d'œuvres produites dans ces chapelles mais aussi de la musique effectivement jouée lors des cérémonies qui y ont eu lieu et qui n'a pas toujours été composée d'œuvres écrites *ad hoc* par les compositeurs liés par des contrats à ces institutions.

Ceci bat en brèche l'idée que la quasi-totalité de la musique jouée lors de ces cérémonies était celle produite par les maîtres de chapelle qui y étaient associés, mais aussi l'idée de hiérarchisation des styles de chant que révèlent certaines sources documentaires écrites, par exemple, dans la chapelle royale de Madrid pendant la seconde moitié du XVIII<sup>e</sup> siècle. Ce dernier concept ne correspondait pas tout à fait à la pratique réelle établie quotidiennement dans les différentes formations musicales associées aux chapelles palatines où la substitution, dans des circonstances précises, de certains styles de chant par d'autres était à l'ordre du jour. Malgré cela, de nombreux ouvrages consacrés à l'analyse des répertoires de musique sacrée produits dans les chapelles royales d'Espagne et de France aux XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles ont continué à s'intéresser presque exclusivement aux œuvres vocales avec accompagnement instrumental et dans le cas des études se référant à la chapelle pontificale, aux œuvres polyphoniques en chant figuré qui y ont été interprétées jusqu'au XIX<sup>e</sup> siècle. Cette primauté des styles de chant « plus élaborés artistiquement » sur tous les autres a très souvent conduit à négliger la logique qui régissait la mécanique fonctionnelle des types de chant utilisés au cours des cérémonies réalisées dans ces chapelles sous l'Ancien Régime. Une telle logique fondée essentiellement sur le principe de la combinaison et sur la possibilité de remplacer un genre par un autre au cours de la même cérémonie.

En ce qui concerne la méthode comparative proposée dans cette étude, il convient de souligner que, jusqu'à une date récente, elle n'a pas été appliquée dans les travaux consacrés à la musique sacrée produite dans la sphère de la cour sous l'Ancien Régime. Presque tous les ouvrages publiés au cours des dernières décennies ont porté leur attention sur l'étude indépendante de l'une ou l'autre des chapelles royales. En ce qui concerne le champ chronologique couvert par ces études, il faut remarquer que la plupart d'entre elles ont eu tendance à se concentrer sur les XVI<sup>e</sup> et XVII<sup>e</sup> siècles, ou tout au plus sur la première moitié du XVIII<sup>e</sup> siècle. Ce qui se traduit par un manque d'information et un déséquilibre pour la seconde moitié de ce dernier siècle.

## II. L'évolution du projet de thèse : du *villancico* et du *motet à grand chœur* à la liturgie d'État.

L'approche globale de cette thèse a été le résultat d'une réflexion continue qui s'est trouvée modifiée au fur et à mesure que la recherche avançait afin d'élargir les perspectives d'analyse, donnant lieu à de nouveaux aspects qui n'avaient pas été pris en compte initialement. Le premier projet datant de 2014 envisageait une étude comparative du rôle joué dans la formation de l'image de la monarchie éclairée par le *villancico* et le *motet à grand chœur*. Deux genres qui eurent une fonction essentielle dans le développement de la liturgie d'État dans les cours française et espagnole sous l'Ancien Régime. Ce projet était, en fait, une prolongation de la recherche que j'avais entamée pour le mémoire de fin de master dans lequel j'avais analysé, pour la première fois, la portée politique des derniers *villancicos* produits à la *Capilla Real* de Madrid sous le règne de Charles III<sup>6</sup>. Les conclusions de ce

---

<sup>6</sup> Luis López Morillo, *Una lectura política de los villancicos de Santos Inocentes de Antonio Ugena en la Real Capilla de Carlos III*, Memoria final del Máster en Patrimonio Musical, Universidad Internacional de Andalucía-Universidad de Granada, 2012.

travail revues et amplifiées furent le socle d'un article publié ultérieurement à propos d'une des œuvres les plus marquantes de ce court répertoire dans lequel certaines approches du premier projet de thèse furent incorporées<sup>7</sup>. Malgré les différences qui séparaient le *villancico* du *motet*, aussi bien du point de vue textuel – le premier étant un genre toujours composé à partir de textes en espagnol et non en latin –, que fonctionnel, tous les deux présentaient beaucoup de convergences en cela qu'ils étaient véhicules de transmission du message politique et dévotionnel que les rois d'Espagne et de France essayèrent de projeter sur la cour. Or, cette comparaison était encore insuffisante pour comprendre dans toute sa dimension la liturgie d'État. En 2016, un nouveau projet de thèse venait déplacer finalement le sujet principal de la recherche du cadre de ces deux genres musicaux par l'étude globale de la fonction de la musique sacrée dans ce système de représentation du pouvoir monarchique où non seulement le *villancico* et le *motet*, mais tous les genres liturgiques, à part égale, eurent un rôle essentiel dans les mécanismes de ce système. Cependant, il fallut encore incorporer d'autres changements. Au fur et à mesure que la recherche avançait, les sources retenaient deux faits très clairs : d'une part, la multiplicité des scènes où eurent lieu les cérémonies associées à la liturgie d'État, ce qui faisait qu'une analyse qui contemplait uniquement les célébrations réalisées dans les chapelles palatines était, à bien des égards, incomplète et d'une certaine façon déliée du fonctionnement réel de cette liturgie. D'autre part, les sources relatives notamment aux cérémoniaux de ces chapelles révélaient d'une façon de plus en plus évidente l'importance que la Chapelle pontificale eut à partir du XVII<sup>e</sup> siècle, non seulement dans la construction de la liturgie royale mais aussi dans le déroulement cérémonial et musical des célébrations qui en faisaient partie. Ce fait s'imposait désormais comme une variable d'extrême importance pour expliquer, aussi bien la genèse et la structure de la liturgie d'État dans ces cours que la survivance de certains usages musicaux dans leurs chapelles palatines qui ne pouvaient pas être expliqués par eux-mêmes. Par conséquent, il fut nécessaire d'élargir les limites de l'analyse comparative prévue initialement afin de la transformer en une analyse triangulaire dans laquelle la Chapelle pontificale occupait nécessairement le sommet.

### III. La méthodologie comparative et pluridisciplinaire.

Pour mener à bien les objectifs proposés dans le paragraphe suivant, il a fallu utiliser une méthode comparative qui permettait l'emploi d'outils analytiques procédant de plusieurs disciplines afin de donner la vision la plus complète possible du phénomène étudié en partant de la perspective de l'histoire culturelle. En conséquence, il a paru pertinent d'emprunter des techniques de recherches relevant autant de la musicologie traditionnelle que de l'histoire moderne ou de l'histoire sociale et politique pour mettre en relief la véritable fonction qu'eût la musique sacrée dans les mécanismes de représentation du pouvoir monarchique. La principale difficulté fut sans doute celle d'organiser le discours sans juxtaposer les données des trois cours étudiées. Aussi, la solution a-t-elle consisté à réaliser, tout au long de la thèse, une comparaison synchronique tout en intercalant la comparaison diachronique chaque fois que c'était nécessaire, notamment pour déterminer la genèse de certains aspects dont l'origine était antérieure à la seconde moitié du XVIII<sup>e</sup> siècle. De fait, l'exposition des contenus a été envisagée comme un discours où l'information concernant les trois cours était tressée, en partant toujours du contexte historique et politique. Cette idée était essentielle, notamment pour montrer les conséquences de certaines

---

<sup>7</sup> *Idem*, «'Mirad nuestra Princesa...'.Una lectura política del villancico de Inocentes Alerta, moradores de Belén en la Capilla Real de Carlos III», *Cuadernos de Música Iberoamericana*, vol. 27, enero-diciembre, 2014, p. 103-129.

décisions politiques prises par les souverains de la maison de Bourbon en Espagne et en France sur la structure institutionnelle et sur la pratique musicale de leurs chapelles.

Pour la structure de la thèse, les premiers projets comptaient treize chapitres regroupés en trois parties : la première destinée à analyser les différents éléments qui intégraient les cérémonies de la liturgie d'État conçues comme des représentations sacrées et politiques : la scène, les acteurs, le cérémonial, la musique et les musiciens. La deuxième et la troisième parties devaient être consacrées à étudier, respectivement, le déroulement de tous ces éléments dans les festivités du calendrier liturgique, et dans les cérémonies extraordinaires reliées au cycle vital des souverains et de la famille royale ainsi qu'aux grands événements politiques de la monarchie comme les victoires militaires. Or, mener à terme un tel développement rigoureux supposait un enjeu qui dépassait le cadre d'une thèse doctorale. L'option la plus raisonnable fut, donc, de réduire la structure sans altérer pour autant l'approche initiale, intégrant au discours les données les plus marquantes obtenues pendant la recherche sur tous les aspects cités. Étant donné le caractère central que présentait la première partie d'un point de vue méthodologique, il fallait y développer l'ensemble des chapitres prévus initialement. En revanche, il devenait nécessaire d'ajouter un chapitre final analysant l'interaction de tous les éléments étudiés séparément dans les cinq chapitres précédents.

Pour différentes raisons, ce qui permettait de mettre le plus justement en relief le rôle de la musique sacrée dans la projection publique de la dévotion des souverains catholiques pendant l'Ancien Régime était, à tous égards, le cycle des cérémonies associées à la Fête-Dieu et à son octave, d'une part, et, d'autre part, la longue suite de célébrations eucharistiques qui avaient lieu pendant toute l'année dans les chapelles palatines de Rome, Madrid et Versailles. Le caractère transversal de ces cérémonies dans la liturgie d'État devint évident lorsqu'elles commencèrent à être insérées parfois au sein des célébrations extraordinaires reliées au cycle vital du souverain et d'autres fois regroupées en cycles votifs qui, depuis le XVII<sup>e</sup> siècle, s'y célébraient habituellement mais avec une fréquence variable. La création de toutes ces cérémonies était étroitement liée, d'ailleurs, à l'instauration dans ces chapelles du culte permanent du Saint-Sacrement une fois que l'Église en eut fait la clé de voûte de la Contre-réforme catholique.

#### **IV. Les chapitres.**

L'organisation des cinq premiers chapitres de cette étude s'appuie sur une des prémisses centrales énoncées au début de l'introduction : la conception de la liturgie d'État comme une représentation sacrée et politique destinée à reproduire, dans chaque cérémonie, le lien inséparable entre le souverain et la divinité. Une représentation dans laquelle le monarque – et dans son cas le pontife – est devenu l'acteur principal et dont les actions, ainsi que celles des autres acteurs, principalement celles des célébrants, ont été réglées par le cérémonial avec une précision exhaustive. De telles actions ont toujours eu lieu dans un cadre dont la distribution spatiale était souvent conçue préalablement pour optimiser le déroulement scénique de la liturgie et pour faciliter la participation de la musique dans le rite comme facteur inséparable de la dramaturgie inhérente au rituel, faisant ainsi place à un nombre croissant de musiciens dans les chapelles palatines et dans les sanctuaires où se tenaient lesdites cérémonies.

Suivant l'ordre établi dans cette approche méthodologique, les deux premiers chapitres ont été destinés à analyser respectivement deux des éléments centraux de cette représentation sacrée, à savoir la scène et le cérémonial. Le troisième est consacré à l'examen des procédés d'intégration de la musique dans le déroulement cérémoniel de la liturgie

romaine tandis que les quatrième et cinquième chapitres sont consacrés à l'examen de la manière dont les différents genres de musique sacrée pratiqués sous l'Ancien Régime ont fini par se combiner entre eux dans les différents types de cérémonies liturgiques célébrées dans l'entourage courtois.

### **Chapitre 1. La scène sacrée et politique.**

Ce chapitre est entièrement consacré à l'examen des différents types de scènes où les cérémonies associées à la liturgie d'État ont eu lieu dans chacune des cours concernées par cette étude. Cet examen a cherché à répondre à trois questions centrales déjà soulevées dans la première partie des objectifs.

1. Tout d'abord, quelles sont les raisons qui ont conduit les souverains à exporter ces cérémonies en dehors des chapelles palatines et quels critères ont prévalu dans le choix des sanctuaires auxquels ces célébrations ont été étendues ?

2. Deuxièmement, comment les acteurs de ces représentations sacrées ont-ils été distribués dans chacune de ces scènes et quels facteurs sociaux et politiques ont influencé le résultat final de cette distribution ?

3. Troisièmement, quels étaient les espaces réservés aux musiciens dans tous ces sanctuaires ? Comment étaient-ils répartis en fonction de l'espace disponible dans chacun de ces lieux sacrés et dans quelle mesure cette morphologie spatiale pouvait-elle conditionner la composition organique des formations musicales qui venaient solenniser ces célébrations ?

### **Chapitre 2. Les cérémonies de la liturgie d'État : le cérémonial**

Ce chapitre est consacré à l'analyse de la manière dont le cérémonial romain a fini par être adapté dans chacune des cours à la tradition cérémonielle des chapelles palatines à partir de deux préalables qui ont profondément conditionné ce processus : l'importance pour les rois de préserver leur propre tradition cérémonielle ; la nécessité de représenter visuellement la condition sacrée de la personne du monarque, soit en imitant le cérémonial pontifical dans certaines célébrations, soit en modifiant le déroulement du rite afin d'incorporer certaines actions qui mettaient en évidence le caractère sacré du souverain, comme celui de donner un baiser à l'évangile pendant les messes solennelles ou d'être encensé par le célébrant. Ces privilèges n'étaient réservés, en principe, qu'aux ecclésiastiques. Dans ce chapitre nous analysons également les éléments constitutifs de la liturgie catholique qui ont finalement façonné la structure de la liturgie d'État sur la base de deux éléments essentiels.

1. Le caractère cyclique des cérémonies regroupées selon un ordre hiérarchique rigide déterminé par la qualité de la célébration dans le cadre de la messe et de l'office divin.

2. Les profondes variations que le déroulement cérémoniel – et éventuellement musical – prévu pour chacune de ces cérémonies pouvait subir si celles-ci se déroulaient en présence ou en l'absence des souverains.

### Chapitre 3. La musique et le cérémonial romain.

Le but principal de ce chapitre est de démêler les mécanismes d'intégration de la musique sacrée dans le rite romain qui a finalement prévalu dans les chapelles palatines des trois cours étudiées à partir du XVI<sup>e</sup> siècle. Il convenait donc de considérer la manière dont cette intégration s'effectuait dans les cérémonies de la liturgie catholique en prenant comme point de départ l'ordre textuel établi par le Bréviaire et le Missel romains. C'était ce même ordonnancement qui assumait le chant liturgique servant de base à celui adopté, avec très peu de variations, dans les cérémonies associées à la liturgie d'État. Cette analyse a été réalisée sur la base du double rôle que la musique a toujours joué dans ce processus.

1. D'une part, celle d'articuler le déroulement rituel en modulant sa durée.

2. D'autre part, celle de servir de véhicule pour la transmission de contenus doctrinaux, soit par la sélection des textes chantés lors d'une cérémonie spécifique en utilisant un style de chant ou un autre, soit en recourant à la rhétorique musicale pour accentuer le sens de certaines sections, phrases ou mots significatifs du texte sacré qui devaient être rehaussés, contribuant ainsi à renforcer la dramaturgie inhérente au message textuel.

On peut supposer que l'agencement de la musique lors d'événements d'une telle importance politique et idéologique n'a pas été laissé au hasard. Les souverains ne manquèrent pas d'accorder une grande attention à la musique sacrée en s'en occupant personnellement ou par l'intermédiaire de leurs maîtres de cérémonies. La distribution des différents styles de chant était réglementée selon la hiérarchie des festivités établie par Rome, en tant que « propriétaire » intellectuel du rite.

Sur cette base, dans les quatrième et cinquième chapitres, a été établie une comparaison des différentes solutions adoptées dans chacune des trois chapelles pour la distribution des styles de chant dans les différentes cérémonies de la liturgie d'État selon des variables déjà expliquées dans la première partie de l'introduction. Parmi ces variables se trouve d'abord la tradition musicale établie dans chacune des chapelles palatines. Ensuite, il convient de tenir compte de la pression que le modèle musical pontifical a exercé sur les chapelles royales pendant plus d'un siècle. Enfin, la situation politique que ces monarchies ont vécue tout au long du XVIII<sup>e</sup> siècle constitue le troisième élément à prendre en considération.

Cette dernière était, dans la plupart des cas, un facteur déterminant pour comprendre comment l'application de la norme a été modifiée en ce qui concerne l'utilisation des types de chant dans la liturgie d'État, soit en donnant priorité à certains styles plutôt qu'à d'autres, soit en expurgeant les répertoires de certaines œuvres non conformes à la ligne tracée par certains monarques pour leur politique religieuse. Ces circonstances ont constitué un facteur clé pour examiner la pratique musicale dans ces centres depuis une perspective aussi proche que possible de la réalité. D'un point de vue politique, encore au milieu du XVIII<sup>e</sup> siècle, les relations avec la papauté continuaient d'être primordiales dans les décisions concernant le contrôle de la monarchie sur les églises locales dont découlait en grande mesure le contrôle idéologique au sein de chaque royaume. À mon avis, il est impossible de dissocier le processus de réaffirmation politique vis-à-vis de la papauté entrepris en France et en Espagne par certains souverains de la Maison de Bourbon, de leurs efforts pour imiter, voire dépasser en magnificence, la chapelle pontificale en établissant dans leurs propres chapelles palatines le culte des cathédrales et en introduisant dans les cérémonies de la musique avec accompagnement instrumental expressément rejetée par certains papes au XVIII<sup>e</sup> siècle. Tout

cela a conduit en définitive à la diversification des corps musicaux qui formaient à l'origine ces institutions – comme ce fut le cas à Versailles sous le règne de Louis XIV et à Madrid sous le règne de Ferdinand VI – afin d’assigner l'interprétation de certains styles de chant à de nouvelles formations vocales et instrumentales qui n'existaient pas jusqu'alors.

**Chapitre 4. La liturgie d’État et les styles de chant (I): Le plain-chant, le contrepoint, le faux-bourdon et le chant figuré. La survivance du modèle pontifical.**

En tenant toujours compte de ces variables, ce chapitre analyse le rôle joué dans la liturgie d’État par les styles de chant sans accompagnement instrumental. Comment les coïncidences survenues dans les chapelles palatines de Madrid et de Versailles pour ce qui concerne l'utilisation du plain-chant, du contrepoint, du faux-bourdon et du chant figuré correspondaient-elles à la survivance du modèle musical pontifical dans ces chapelles ? Le rôle central joué par le chant figuré dans les cérémonies liturgiques célébrées à la cour de Rome est également analysé au regard de l'importance inégale que les rois de la Maison de Bourbon lui ont donné en Espagne et en France.

Du point de vue de l'exposition, le discours a été organisé dans ce chapitre, de même que dans le troisième et le cinquième, afin d’analyser de façon synchronique l'utilisation de chacun de ces types de chant selon qu’ils furent codifiés pendant la seconde moitié du XVIII<sup>e</sup> siècle, dans les messes et les heures canoniques de l'office divin célébrées dans les trois cours concernées.

**Chapitre 5. La liturgie d’État et les styles de chant (II): La musique avec accompagnement instrumental. La rupture avec le modèle pontifical.**

Le but de ce chapitre est d'analyser, selon la même approche, l'importance de l'introduction, au cours de la seconde moitié du XVII<sup>e</sup> siècle, de la musique avec accompagnement instrumental dans les cérémonies associées à la liturgie royale en France et en Espagne et les causes susceptibles d’expliquer une rupture avec le modèle musical pontifical. Dans ce chapitre comme dans le précédent, cette analyse a été réalisée en tenant compte de ce qui suit.

1. Les répertoires d'œuvres de chaque style de chant qui ont servi à solenniser les différents types de cérémonies, tant ordinaires qu’extraordinaires, dans chacune des trois cours. Les critères fonctionnels, esthétiques, historiques et politiques qui pesaient sur chaque moment lors du choix du type de chant qui convenait à chaque cérémonie ont toujours été pris en compte.

2. Les interprètes qui ont participé à l'exécution de ces œuvres. Au départ, j’avais envisagé de consacrer un chapitre distinct aux différents corps musicaux responsables de l'exécution des divers types de répertoires, mais il m’a paru plus pertinent d’inclure les informations essentielles sur ces formations musicales lorsqu'il s'agissait de chacun des styles de chant dont l'exécution exigeait un regroupement diversifié de membres vocaux et instrumentaux. Ainsi, l'analyse des modèles musicaux n'a pas été conçue ici dans la perspective d'une étude institutionnelle statique mais plutôt dans la perspective de l'interprétation et du lien que l'exécution d'œuvres musicales dans cet environnement avait avec les circonstances personnelles des souverains. En ce sens, la modification de la règle relative à l'utilisation et supplantation d'un certain type de chants par d’autres pouvait avoir

un impact sur la composition exacte des musiciens appelés à se produire lors d'une cérémonie précise.

### **Chapitre 6. Musique sacrée et dévotion d'État. La Fête-Dieu et les cérémonies eucharistiques.**

Ce chapitre a été conçu, pour ainsi dire, comme une sorte de « laboratoire » permettant d'étudier conjointement l'interaction de tous les éléments analysés séparément dans les chapitres précédents à partir d'un cas spécifique. Pour des raisons méthodologiques, l'étude des célébrations du cycle des fêtes du *Corpus Christi* a été séparée du reste des cérémonies eucharistiques, comme les offices des Quarante Heures, célébrés principalement dans les cours de Rome et de Madrid, ou les Saluts du Saint-Sacrement à Versailles. Pourtant, en dépit de cela, j'ai essayé de faire prévaloir certains critères communs qui président sans cesse à l'agencement des chapitres précédents. L'avantage de s'en tenir à un cas particulier malgré la complexité de ces cycles de cérémonies était que l'analyse de tous leurs éléments constitutifs tels que la scène, le cérémonial et l'utilisation de styles de chant et de répertoires musicaux spécifiques pouvait ainsi être approfondie, afin de mettre en évidence la dimension que la musique pouvait atteindre dans des cérémonies au fort contenu politique dans l'ensemble.

### **V. À propos des sources.**

L'analyse comparative proposée dans cette thèse a rendu nécessaire l'exploration de différents types de sources de nature et d'origine diverses, dont certaines n'avaient pas été rigoureusement exploitées par la musicologie traditionnelle jusqu'à présent. Il s'agit principalement de la presse périodique dont le développement croissant tout au long du XVIII<sup>e</sup> siècle en a fait une source primaire pour mener à bien cette recherche. L'orientation méthodologique qui sous-tend cette étude a également été étendue au traitement de l'information contenue dans les documents qui ont servi de base au discours. Cette orientation est essentiellement basée sur une lecture critique de ces documents en prenant comme point de départ deux prérequis de base qui coïncident de façon générale avec la redéfinition des termes *emic* et *etic* faite il y a quelques décennies par le musicologue Jean-Jacques Nattiez, considérant – pour le définir en quelques mots – que le point de départ de toute recherche est d'admettre que le résultat final de celle-ci est à la fois conditionné par le point de vue du chercheur (*etic*) et par les agents informateurs (*emic*), qu'il s'agisse de personnes – comme dans le cas des études ethnomusicologiques – ou de documents – comme dans celui de la musicologie historique<sup>8</sup>.

**(a) Les sources manuscrites.** En ce qui concerne les sources manuscrites, diverses collections documentaires ont été consultées auprès de la Bibliothèque apostolique du Vatican, de la Bibliothèque nationale d'Espagne ; de l'Archivo Histórico Nacional, de l'Archivo General du Palacio Real de Madrid ; de la Real Biblioteca de ce palais ; des Archives nationales de France ; de la Bibliothèque nationale de France ; de la Bibliothèque municipale de Versailles et des Archives départementales de la Seine maritime. La majorité de ces sources contiennent la plupart des documents relatifs aux cérémoniaux des chapelles palatines de Rome, Madrid et Versailles ainsi que des documents comptables qui ont été très utiles, principalement dans le cas de l'Espagne

<sup>8</sup> Cfr. Jean-Jacques Nattiez, *Music and Discourse: Toward a Semiology of Music*, Princeton, Princeton University Press, 1990.

pour reconstituer le nombre de musiciens qui participaient à certaines fonctions en présence des rois mais en dehors du siège principal de la monarchie. Presque toutes ces sources sont des documents administratifs produits dans l'exercice de leurs fonctions par des fonctionnaires qui faisaient partie de ces institutions. Même dans le cas des sources cérémonielles il a été nécessaire d'analyser les documents avec une extrême prudence puisque dans certains cas, la validité de prescriptions établies dans ces traités a été remise en question par les contemporains eux-mêmes au moyen de notes marginales ajoutées peu d'années après leur rédaction, ce qui revient à nier ou contredire la validité de ces normes.

Cette circonstance invite à réfléchir sur la portée réelle de certains documents normatifs qui prescrivaient le déroulement musical des cérémonies de la liturgie d'État à Madrid et à Versailles et dont l'autorité semblait jusqu'à présent incontestable comme le *Método del Coro de la Real Capilla* écrit par le maître de cérémonies Juan Martínez Bravo en 1756 ou le *Cérémonial historique* de Jérôme Chuperelle, chapelain de la Chapelle-Musique, terminé dans les années 1730. Malgré la valeur inestimable de ces documents pour reconstituer la pratique musicale dans ces deux chapelles, la réalité qu'ils reflètent est parfois éloignée de la vie quotidienne des chapelles palatines. À Madrid, par exemple, l'utilisation inhabituelle de certaines œuvres avec accompagnement instrumental, comme les *salmos de Nona* de Francesco Corselli destinés à un office où, selon Bravo, on ne devait solenniser qu'en plain-chant, confirme ces doutes. En ce qui concerne le *Cérémonial* de Chuperelle, des sources ultérieures ont également remis en question la validité des pratiques décrites dans ce document, notamment pour ce qui concerne l'exécution de certaines parties de l'office divin comme les *Magnificats* des vêpres solennelles. Cette divergence ponctuelle entre les recueils théoriques des cérémonies et la pratique réelle s'explique en partie par le fait que ce type de traités concevaient d'une manière globale à la fois le déroulement du rite et l'utilisation des différents types de chant, toujours en présence des rois, mais jamais en leur absence.

En ce sens, aussi bien l'information contenue dans les sources périodiques que l'existence de certaines sources musicales – dont l'utilisation dans certaines cérémonies semble contredire ce qui est prescrit dans ces documents – ont permis de contraster l'information qu'ils contiennent afin de rendre beaucoup plus réaliste la pratique musicale développée dans ces chapelles pendant la période étudiée.

**(b) Sources musicales.** Il convient de noter que les sources musicales ont joué un double rôle dans cette étude. Au-delà de leur statut de support écrit des œuvres contenues, ces documents présentaient pour certains des informations supplémentaires qui provenaient soit de certaines notes marginales fournissant des informations précieuses sur la manière dont les œuvres étaient exécutées, soit des marques d'usage révélant que ces œuvres étaient fréquemment utilisées lors de certaines célébrations où le cérémonial ne prévoyait pas l'utilisation de ces genres de compositions. Pour en donner deux exemples significatifs, les marques d'usage contenues dans le *Liber ad Vesperas* d'Antonio de Literes, écrit pour la *Capilla Real* de Madrid en 1754, montraient que les psaumes en chant figuré inclus dans ce livre de chœur étaient fréquemment interprétés à certaines vêpres solennelles dans lesquelles le *Método* de Juan Bravo ne prescrivait pas l'utilisation de ce type de chant. Quant à Versailles, la découverte de certaines notes incluses dans la partition autographe du *Magnificat* composée en 1741 pour la Chapelle du roi par Esprit-Antoine Blanchard a révélé que l'information apportée par Chuperelle dans les années 1730 sur l'usage systématique du faux-bourdon pour interpréter ce cantique, lors de certaines vêpres solennelles, était parfois

déplacée par l'utilisation, dix années plus tard, de versions avec accompagnement instrumental.

La valeur contextuelle qui se dégageait des œuvres contenues dans les sources musicales a incité à transcrire les compositions les plus représentatives de chacun des styles de chant utilisés pour solenniser les cérémonies associées à la liturgie d'État célébrées durant la seconde moitié du XVIII<sup>e</sup> siècle dans les trois cours étudiées. Bien que l'introduction du deuxième volume de la thèse explique plus en détail les critères suivis pour la sélection et la transcription de ces compositions, il convient de signaler que leur utilisation comme partie intégrante du discours dans les trois derniers chapitres n'est pas due tant à leur valeur artistique qu'à leur valeur documentaire au sens large. Replacées dans le contexte dans lequel elles ont été produites et interprétées, ces compositions apportaient des informations cruciales pour reconstituer les pratiques musicales dans les chapelles palatines de Rome, Madrid et Versailles pendant la période étudiée puisqu'elles fournissaient des données pertinentes correspondant à trois aspects essentiels.

a) Le nombre d'interprètes nécessaire à leur exécution.

b) La longueur des œuvres en fonction de la position qu'elles occupaient dans une cérémonie donnée.

c) La conception esthétique associée au style choisi pour mettre en musique certains textes à certain moment historique. Une conception qui a finalement révélé une grande partie de l'idéal que sous-tend la musique sacrée dans l'esprit des souverains ayant promu la composition de ces œuvres.

Tous ces facteurs signifient que l'évaluation artistique des œuvres incluses dans cette étude n'a pas été un objectif prioritaire, pas plus que leur analyse formelle, sauf dans les cas où celle-ci pouvait fournir des informations substantielles sur un des aspects mentionnés.

**(c) Sources imprimées.** En ce qui concerne les sources imprimées utilisées dans la recherche, les documents les plus importants relatifs au cérémonial de la chapelle pontificale doivent être mentionnés en premier lieu. Compte tenu du grand intérêt manifesté envers les cérémonies célébrées à la cour romaine sous l'Ancien Régime, elles ont commencé à être publiées systématiquement au début du XVIII<sup>e</sup> siècle et cette coutume a persisté au moins jusqu'au milieu du XIX<sup>e</sup> siècle.

Parmi les sources imprimées les plus pertinentes se trouvent également les recueils de *livres du roi* contenant les textes de toutes les œuvres avec accompagnement instrumental ayant été interprétées à chacune des périodes où les sous-maîtres de la Musique de la Chapelle ont servi. Les séries de 1757 à 1792 sont conservées presque intactes à la Bibliothèque municipale de Versailles bien qu'elles ne soient pas encore numérisées.

**(d) Sources périodiques.** Dans cette catégorie de sources imprimées, les publications périodiques méritent une mention spéciale pour leur importance cruciale dans cette recherche. La prolifération des périodiques tout au long des XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles, principalement en France, nous donne aujourd'hui accès à une série de données très précises et immédiates sur l'évolution cérémonielle et musicale des célébrations ordinaires et extraordinaires qui ont eu lieu à la cour et dont la diffusion a été un élément essentiel dans la projection publique de l'image dévotionnelle des souverains qui ont parrainé ce type de publications.

La manière spécifique dont ces nouvelles étaient habituellement écrites nous permet de connaître certaines informations sur les scènes, les acteurs, les musiciens, et même les œuvres spécifiques exécutées dans certaines cérémonies, informations qui rarement figurent dans les sources produites par les officiers de la maison des souverains. C'est ce qui a permis de contraster les données contenues dans la documentation administrative avec les informations incluses dans les sources périodiques, presque toujours beaucoup plus précises et moins génériques que les autres.

Pour cette thèse, tous les exemplaires des publications les plus étroitement liées à l'appareil de propagande des monarchies de France et d'Espagne ont été explorés dans leur intégralité. En ce qui concerne la France, les deux publications officielles les plus importantes au cours de la période étudiée furent la *Gazette de France* dont les numéros ont été examinés dans leur totalité entre 1722 et 1790 ; et le *Mercure de France*, dont les nouvelles fournissent souvent des informations très complètes – bien que discontinues – sur les cérémonies liturgiques célébrées pendant ces années dans le cadre de la cour. En ce qui concerne l'Espagne, des deux publications officielles les plus remarquables, la *Gaceta de Madrid* et le *Mercurio Histórico y Político*, la seconde est plus intéressante que la première dont les informations sur les différentes cours européennes ne fournissent généralement pas beaucoup plus d'éléments que ceux publiés par le *Mercurio Histórico*. Comme dans le cas de la *Gazette de France*, on a examiné tous les numéros de cette dernière publication parus au cours de la période considérée.

**e) Sources iconographiques.** Tout au long des six chapitres, j'ai essayé de sélectionner à tout moment les sources iconographiques qui pouvaient le mieux illustrer certains aspects du discours auquel elles s'ajustaient. Cependant, l'abondance d'images liées aux cérémonies de la liturgie d'État à Rome et Versailles et le petit nombre d'images faisant référence à la cour espagnole n'a pas permis une répartition équitable des représentations liées aux cérémonies étudiées dans chacune des trois cours.

## VI. Les objectifs et les conclusions.

Les pages suivantes examinent dans quelle mesure l'étude réalisée au long de ces six chapitres aura fourni des réponses solides aux questions soulevées par les objectifs énoncés ci-après et dans quelle mesure cette analyse aura contribué à fournir des informations utiles sur certains aspects du fonctionnement de la musique sacrée dans la liturgie d'État qui n'avaient pas été abordés dans d'autres ouvrages jusqu'à présent.

Avant de présenter les conclusions qui découlent de chacun des aspects liés aux objectifs de façon individuelle, il me semble important de souligner une idée centrale dans la mécanique fonctionnelle du phénomène étudié dans cette thèse, à savoir la liturgie d'État comme *système de représentation* du pouvoir royal, dans lequel tous les éléments constitutifs devaient contribuer de manière égale à exalter l'idée de sacralité du souverain. Ainsi, les aspects performatifs de cette représentation ont finalement eu une importance essentielle : Depuis la scène, conçue comme l'espace où cette sacralité devait se matérialiser face au public ; puis le cérémonial, chargé d'établir et de réguler le cadre de l'action scénique ; enfin la musique, dont la mission était de servir non seulement de véhicule de transmission auditive du message contenu dans le texte liturgique, mais aussi de relai de la composante émotionnelle (*pathos*) et morale (*ethos*) inhérente au texte chanté.

Pour mener à bien ces réflexions, on suivra l'ordre des objectifs suivant en prenant comme point de départ les trois éléments mentionnés ci-dessus autour desquels s'articulent les six chapitres qui forment le corps central de cette thèse.

## **a) Le cadre des cérémonies de la liturgie d'État :**

### **1. La projection de la liturgie d'État sur d'autres sanctuaires de la cour et les motivations politiques qui sous-tendent la création et la modification de ce système de représentation.**

Il ne fait aucun doute que les chapelles palatines étaient la scène prioritaire dans laquelle la plupart de ces célébrations avaient lieu. Cependant, le besoin que les souverains d'Ancien Régime avaient de projeter à l'extérieur des murs de leurs palais le message politique inhérent à ces cérémonies a fait de certains sanctuaires situés dans les villes où les monarques avaient établi leur siège principal le cadre idéal pour célébrer certaines cérémonies parmi les plus solennelles du calendrier liturgique et du cycle de la vie des souverains.

La cour pionnière dans la mise en place de ce système complexe de représentation fut la cour romaine au milieu du XV<sup>e</sup> siècle. Après le retour définitif de la papauté dans la Ville éternelle, la célébration annuelle de certaines *cappelle papale* en présence du pontife a été fixée de façon permanente dans certaines des principales basiliques de Rome, comme San Giovanni Laterano ou Santa Maria Maggiore, entre autres. Outre celles-ci, il y avait d'autres églises servant de scène pour les *cappelle cardinalizie* qui avaient lieu en l'absence du pape et seulement en présence des cardinaux du collège sacré mais qui comptaient aussi sur la participation des chanteurs papaux. La reproduction de ce système de représentation dans les cours de Madrid et de Versailles est un fait incontestable qui a eu lieu après son établissement et sa consolidation à la cour de Rome d'où le modèle fut exporté à d'autres monarchies catholiques coïncidant avec l'une des plus grandes périodes de réaffirmation contre-réformiste, juste après le déclenchement de la guerre de Trente Ans.

Une autre conclusion importante tirée de ce qui précède est que la mise en œuvre de ce modèle de représentation impliqua nécessairement la création de chapelles de musique suffisamment articulées pour se déplacer facilement d'un lieu à l'autre, et pour solenniser, si nécessaire, deux fonctions simultanément. Ce modèle adopté par les chapelles royales d'Espagne et de France à partir du XVII<sup>e</sup> siècle était en principe contraire au modèle de la cathédrale, caractérisé par la présence d'une communauté religieuse ou d'un chapitre résidant, chargé de chanter l'office divin, en plus d'une chapelle musicale composée principalement de musiciens laïcs ayant une mobilité très réduite par rapport à celle de la chapelle pontificale et des chapelles royales dont l'activité n'était pas liée à un seul bâtiment puisqu'elle s'étendait à plusieurs scènes, à l'intérieur et à l'extérieur des murs du palais.

Ce système de fonctions liturgiques célébrées sous les auspices du monarque à la cour – que l'on pourrait qualifier de pontifical –, conçu de ce point de vue comme un vaste cadre dépassant l'espace réduit des palais royaux s'est progressivement organisé autour d'un réseau de sanctuaires dont le choix suivit deux critères : le premier, d'ordre hiérarchique, donnant la priorité aux églises dont l'importance avait été suffisamment prouvée depuis l'époque médiévale ; le deuxième, d'ordre politique, ayant conduit certains souverains à augmenter le nombre de sanctuaires par décision propre, en fonction de certaines circonstances politiques.

### **a) Le critère hiérarchique** donnait la priorité aux sanctuaires les plus proches de l'institution monarchique, principalement aux églises qui avaient acquis un statut

supérieur avant même la mise en place de ce système de représentation et étaient sous la protection du souverain depuis des temps plus ou moins anciens. Conformément à ce principe, la recherche a révélé que les fonctions les plus solennelles célébrées à la cour romaine, à l'extérieur des chapelles palatines, se déroulaient dans les sept églises principales de la ville dont le rang supérieur avait été réaffirmé par les papes au Moyen Âge et à la tête desquelles se trouvaient placés les cardinaux du rang le plus élevé du Saint Collège. En Espagne, une fois Madrid définitivement consolidée comme siège principal de la monarchie hispanique au XVII<sup>e</sup> siècle, ce réseau de sanctuaires eut à sa tête les églises des trois monastères les plus importants sous le patronage royal, à savoir les Descalzas Reales, l'Encarnación et Santa Isabel. Cela signifie que certaines des cérémonies les plus solennelles associées à la liturgie d'État comme les cycles funéraires célébrés pour les âmes des rois d'Espagne et d'autres souverains étrangers avec qui ils étaient étroitement liés se déroulaient de préférence dans les églises des deux premiers couvents. En plus de ces églises, les paroisses les plus proches du palais se joignirent très tôt à ce vaste circuit annuel que les musiciens du roi devaient effectuer dans certaines églises de Madrid.

Ce même système de représentation avait été pleinement consolidé dans la monarchie française au moins depuis la seconde moitié du XVI<sup>e</sup> siècle. Outre les fonctions plus solennelles associées au cycle de la vie des souverains qui étaient déjà centralisées dans l'église métropolitaine de Notre-Dame de Paris à l'époque des rois de la Maison de Valois, les églises les plus proches du palais du Louvre étaient le cadre habituel de certaines célébrations associées au calendrier liturgique, telle l'église de Saint-Germain l'Auxerrois où les grand-messes de la Fête-Dieu eurent lieu une fois acquis le statut d'église paroissiale royale. Après le transfert de la cour à Versailles, en 1682, la nécessité de reproduire, dans le nouveau siège de la monarchie, ce système de représentation fit que Louis XIV se sentit obligé de créer assez rapidement de nouveaux sanctuaires qui remplissaient la fonction que les susdits avaient eue à Paris. Ainsi, la construction rapide de la paroisse royale de Notre-Dame et celle du monastère des Récollets, s'inscrivait-il parfaitement dans ce programme, ce que Louis XV semblait également démontrer en favorisant la construction – au cours du deuxième tiers du XVIII<sup>e</sup> siècle – de la nouvelle paroisse royale de Saint-Louis. De façon générale, la liste des églises qui intègrent ce réseau de sanctuaires dans les trois cours étudiées a très peu varié au cours du temps en comparaison avec les modifications apportées dans les autres églises dont l'incorporation au circuit découlait de motivations politiques.

**b) Le critère politique.** Outre les centres ci-dessus mentionnés, certains souverains ont décidé d'étendre ce réseau de sanctuaires de leur propre initiative, en général en réponse à la nécessité de réaffirmer leur image dévotionnelle à certains moments historiques.

Dans le premier chapitre, on a consigné la manière dont Benoît XIV, sérieusement préoccupé par le manque croissant de rigueur avec lequel les cérémonies liturgiques étaient célébrées dans les États pontificaux institua au cours du deuxième tiers du XVIII<sup>e</sup> siècle la célébration de toutes les cérémonies associées à l'octave de saint Pierre et saint Paul – qui jusqu'alors n'avaient même pas été célébrées dans les chapelles palatines – avec l'aide des chanteurs pontificaux. Ces célébrations devaient avoir lieu par la suite dans des églises de la cour romaine dont certaines ne faisaient pas partie du circuit des sanctuaires associés à la liturgie papale jusqu'alors. Cette ressource avait également été utilisée par certains rois de la Maison d'Autriche en Espagne au cours du XVII<sup>e</sup> siècle instituant des cycles de fonctions eucharistiques dans des sanctuaires comme l'église du couvent des Capucins du Cristo de la Paciencia établies par Philippe IV et coïncidant avec l'extraordinaire impulsion que ce monarque

donna au culte du Saint-Sacrement à la cour d'Espagne pendant la guerre de Trente Ans. De même, les premiers rois de la Maison de Bourbon, en Espagne, dans leur volonté déterminée d'imiter l'exemple de leurs prédécesseurs Habsbourg, ont instauré de nouvelles fonctions pour les musiciens de la *Real Capilla* dans des sanctuaires où elles n'existaient pas jusqu'à ce moment et auxquelles se sont ajoutées plus tard d'autres célébrations créées par ces souverains dans les églises des monastères construits à leur demande, comme le couvent des Salesas Reales, fondé par la reine Barbara de Bragança au milieu du XVIII<sup>e</sup> siècle.

Quant à Versailles, l'expansion de certaines cérémonies dans les églises de la ville est un phénomène qui est allé croissant sous le règne de Louis XV. Dans ce processus, il faut inclure la célébration dans la paroisse de Saint-Louis, à partir des années 1760 des chapitres des Ordres militaires de Notre-Dame du Mont-Carmel et de Saint-Lazare dont le rétablissement était étroitement lié à la situation politique défavorable créée par la guerre de Sept Ans. De même, l'institution de la fête du Sacré-Cœur dans la paroisse de Notre-Dame – à la demande de la reine Maria Leczynska – a répondu de la même manière à la tentative de renforcer la perception dévotionnelle de la couronne à une époque où l'image de la monarchie française était sérieusement détériorée, précisément à cause de cette guerre. La réfraction locale de ce système de représentation y était beaucoup plus évidente qu'à Rome ou à Madrid, au moment où ce système s'est propagé à d'autres sites royaux, tel Compiègne ou Marly à partir des années 1740. La manière de procéder établie à Versailles, qui transférait aux paroisses royales la célébration de certaines cérémonies en présence des monarques, a également été reproduite dans ces localités où les églises les plus proches des palais ont fini par assumer la fonction que ces paroisses avaient à la cour.

## **2. La disposition des acteurs dans chacune des églises où se sont déroulées ces cérémonies aussi bien dans les chapelles palatines que dans les sanctuaires auxquels elles se sont étendues.**

Dans les deux premiers chapitres de cette thèse, cet aspect fondamental de la liturgie d'État a été examiné en profondeur. Deux conclusions peuvent être tirées de cette analyse.

a) La disposition des acteurs dans les cérémonies liturgiques célébrées dans les environs de la cour répondait, dans presque tous les sanctuaires où elles avaient lieu, à un schéma de distribution qui avait tendance à reproduire celui adopté dans les chapelles palatines.

b) La rigidité apparente de ce schéma s'explique, en termes sociologiques, par la nécessité de représenter aux yeux de tous les assistants la hiérarchie de chacun des acteurs. Cette hiérarchie s'est manifestée dans les cérémonies les plus solennelles par un double ordonnancement pour les laïcs, d'une part, et pour les ecclésiastiques, de l'autre. Dans le cas des laïcs, leur rang s'exprimait dans ces cérémonies en fonction de leur degré de proximité physique avec le souverain. Dans le cas des ecclésiastiques, la hiérarchie des chapelains et aumôniers royaux était rendue explicite en vertu de leur degré de proximité de l'autel.

Sur la base de ces deux prérequis, il est raisonnable de penser que la reproduction systématique de ce schéma de distribution – en définitive, reflet de l'ordre social qui prévalait dans presque toutes les cours d'Ancien Régime – avait également une raison pratique. Étant donné les grandes différences qui pouvaient exister dans la structure spatiale

de tous les sanctuaires dans lesquels la célébration de ces cérémonies en présence des souverains s'était étendue, le seul moyen de préserver l'uniformité du déroulement était d'assurer la même distribution des acteurs, indépendamment de l'espace où la célébration avait lieu. Le deuxième chapitre a également montré que la quasi-totalité des cérémoniaux en vigueur dans les cours de Rome, Madrid et Versailles pendant la période étudiée comportait généralement une partie relativement importante destinée à décrire en détail la répartition des acteurs dans les cérémonies solennelles. Ceci étant, même ainsi, il a été observé dans d'autres chapitres que cet ordonnancement normalisé pouvait faire l'objet de changements significatifs dans certaines cérémonies où la présence d'acteurs qui étaient ordinairement obligés d'assister n'était pas requise. Ce fut le cas, par exemple, des monarques lors des *services solennels* pour les souverains défunts auxquels ils assistaient rarement. De même, en Espagne, les chapelains royaux n'étaient pas présents à certaines cérémonies non plus que dans les chapitres de certains ordres militaires, s'ils n'avaient pas la dignité de commandants de ces ordres.

### **3. L'espace réservé aux acteurs dans les chapelles palatines selon le type et le rang des célébrations.**

Aussi, la construction des chapelles palatines dans la plupart des palais royaux européens, y compris les palais apostoliques, fut une tâche qui nécessitait que les architectes chargés de leur construction aient une connaissance profonde de la tradition cérémonielle présidant aux célébrations qui devaient avoir lieu dans ces espaces. En ce sens, la morphologie des chapelles palatines devait permettre non seulement la localisation des acteurs selon le double ordonnancement indiqué, mais aussi la visibilité des célébrants et de leurs ministres en tant que responsables de l'action scénique principale. Ces chapelles devaient avoir également des espaces réservés au roi et à la famille royale dans les cérémonies moins solennelles où le souverain n'était pas tenu d'occuper le siège qui lui était réservé dans la nef de la chapelle. L'existence de la tribune royale ou *cancel*, comme on l'appelait aussi en Espagne, obligeait à une localisation différente des acteurs lorsque les rois l'occupaient, supprimant plusieurs des cérémonies qui étaient obligatoires lorsque le roi était sur le trône de la chapelle.

Toutes ces exigences expliquent en grande partie pourquoi les rois de la Maison de Bourbon ont montré, tant en France qu'en Espagne, une certaine indécision dans le choix d'un projet définitif pour les chapelles de leurs palais respectifs, fort conscients de la signification politique de la célébration du culte divin dans cet environnement avec la majesté et la gravité requises. À l'exception de la cour romaine, où presque toutes les chapelles des palais apostoliques étaient pratiquement terminées au début du XVII<sup>e</sup> siècle, à Madrid et à Versailles, la fixation définitive des espaces destinés à la liturgie royale fut un processus plus lent, qui exigea, dans la plupart des cas, l'implication personnelle des souverains.

À Madrid, pratiquement toutes les chapelles des palais royaux que les rois d'Espagne fréquentaient tout au long de l'année furent édifiées à partir du deuxième tiers du XVIII<sup>e</sup> siècle, ce qui a favorisé une certaine homogénéité dans la conception de la quasi-totalité d'entre elles, compte tenu notamment de l'influence qu'ont eu sur les architectes royaux les modèles rapportés par Filippo Juvarra et son élève, Giambattista Sacchetti, pour la chapelle du nouveau palais royal de Madrid achevée en 1764, mais dont les plans avaient déjà été ébauchés dès le début des années 1740.

À Versailles, l'élaboration de plusieurs projets qui ont précédé celui de Robert de Cotte, - à partir duquel l'actuelle Chapelle royale a été construite - montre clairement combien il était important pour Louis XIV de donner aux cérémonies liturgiques célébrées dans l'espace

du palais un cadre aussi somptueux que possible. Cela conduit le monarque à se décider très tardivement pour le projet final, achevé en 1710, soit cinq ans avant sa mort seulement.

**4. L'espace réservé aux musiciens sur chacune de ces scènes et l'aménagement qu'ils ont adopté dans la seconde moitié du XVIII<sup>e</sup> siècle à l'intérieur et à l'extérieur des chapelles palatines. Les différentes combinaisons de chanteurs et d'instrumentistes au service des chapelles royales en fonction de l'espace disponible et de la manière dont ces espaces conditionnaient le résultat sonore des œuvres interprétées.**

L'importance de la musique dans les cérémonies associées à la liturgie d'État s'est manifestée, entre autres aspects, dans l'emplacement des musiciens sur les scènes où elles ont eu lieu. Il a été possible de reconstituer la disposition des chapelles palatines dans la plupart des trois cours étudiées telle qu'elle a été configurée lors de la seconde moitié du XVIII<sup>e</sup> siècle. Par contre, l'absence de données n'a pas permis que la reconstruction de l'emplacement dans les sanctuaires dans lesquels les cérémonies de la liturgie d'État avaient été étendues se fasse avec la même précision. La raison en est, en grande partie, l'ambiguïté de la plupart des plans réalisés lors de la construction de certaines de ces églises, qui ne précisent pas toujours le lieu destiné à tous les corps musicaux obligés d'assister à ces célébrations.

En ce qui concerne les chapelles palatines, le premier chapitre montre que l'emplacement des interprètes dans chacune d'entre elles n'était pas improvisé. Bien au contraire, c'était le résultat d'une planification minutieuse des architectes ayant conçu ces scènes. Bien qu'en termes généraux cette planification ait été conditionnée dans une large mesure par la répartition spatiale des chapelles construites avant le XVIII<sup>e</sup> siècle, certains doutes subsistent, notamment en ce qui concerne la cour romaine. En ce sens, il n'a pas été possible de vérifier l'existence de plans permettant la reconstruction précise de l'emplacement des chanteurs pontificaux dans toutes les chapelles des palais apostoliques dans lesquels ils exerçaient leur activité. Bien que les sources documentaires et iconographiques semblent s'accorder sur le fait que la position de ces chanteurs dans la Chapelle Sixtine n'a pas beaucoup changé depuis la fin du XVI<sup>e</sup> siècle, nous n'avons pas pu pour autant déterminer de façon concluante l'emplacement concret qu'ils avaient dans la Chapelle Pauline du Vatican ni dans la chapelle du même nom dans le Palais du Quirinal où presque tous les papes du XVIII<sup>e</sup> siècle ont résidé la majeure partie de l'année.

En ce qui concerne la cour espagnole, il a été possible d'établir avec une certaine précision la position des musiciens dans presque toutes les chapelles palatines grâce à l'existence de plans ou de documents réglementant très précisément la localisation des musiciens dans certaines cérémonies réalisées dans les palais que les rois fréquentaient dans la seconde moitié du XVIII<sup>e</sup> siècle. De cette façon, il fut aisé de reconstruire l'emplacement des individus qui faisaient partie des différents corps musicaux intégrant la *Real Capilla* dans la plupart des chapelles palatines espagnoles. Dans le cas de la chapelle du nouveau palais de Madrid, certains des plans élaborés par les architectes royaux montrent comment ils ont dû adapter leurs plans à l'évolution de ces corps musicaux à la suite des profondes réformes entreprises dans les années 1750 par Ferdinand VI, visant à introduire le modèle musical de la cathédrale dans la Chapelle royale. Cela a donné lieu à la création d'un nouveau chœur pour accueillir en exclusivité le nouveau corps de chapelains chanteurs ou *salmistas* chargés d'exécuter en plain-chant toutes les heures canoniques associées au nouveau culte. Ce nouvel espace situé au-dessus du presbytère de la chapelle, face au chœur des musiciens de la *Real Capilla*, était jusqu'à cette date passé complètement inaperçu dans les études qui ont traité de l'histoire de cette institution. La conception de ce deuxième chœur spécialement conçu pour le plain-chant n'est en aucun cas une coïncidence ; il est au contraire étroitement lié au

processus de réorganisation institutionnelle et musicale entrepris par Ferdinand VI qui comprenait également la création de l'une des collections les plus complètes et somptueuses de livres manuscrits de plain-chant produits tout au long de l'Ancien Régime pour les chapelles royales européennes.

Dans la cour française, la structure des chapelles palatines était extrêmement inégale, ce qui explique pourquoi, par rapport à l'homogénéité des dessins des chapelles royales espagnoles, l'emplacement des musiciens dans ces espaces variait considérablement d'un palais à l'autre. À Versailles, l'emplacement de la Musique du roi dans le projet final de Robert de Cotte se situait dans une tribune haute, au-dessus du maître-autel de la chapelle, en face de la tribune royale et semblait faire clairement référence à la tradition établie, non pas tant dans les chapelles palatines construites précédemment mais plutôt à la disposition des musiciens dans les cérémonies les plus solennelles de la liturgie royale française : le couronnement des rois de France dans la cathédrale de Reims. Les nombreuses sources iconographiques qui montrent l'évolution de ces cérémonies indiquent clairement que, au moins depuis le couronnement de Louis XIII en 1610, la tribune des musiciens du roi était invariablement installée dans le chœur situé derrière le presbytère et le maître-autel. Cette même disposition a été maintenue pour tous les couronnements sous l'Ancien Régime, y compris celui de Louis XVI en 1775. À ce jour, aucune analyse détaillée de la structure adoptée par les musiciens du roi dans d'autres chapelles palatines françaises n'a été réalisée, en dépit d'une collection de plans datant des dernières années du règne de Louis XV reproduisant la répartition exacte de ces musiciens dans les chapelles royales des palais de Versailles, Compiègne et Fontainebleau. Cela a permis de constater que, d'une manière générale, la disposition de la Musique du roi était profondément conditionnée par la morphologie de chaque chapelle, adoptant parfois une organisation quasi improbable du point de vue des lois de l'acoustique, comme cela s'est produit dans la chapelle principale du palais de Fontainebleau. Quant aux autres chapelles, elles n'ont jamais été mentionnées dans les ouvrages qui ont traité de l'étude de l'activité de cette institution. Celle de Marly ne recevait pas fréquemment les musiciens du roi, précisément en raison de sa petite taille ; en revanche, celle de Compiègne profitait régulièrement de leur présence pendant les saisons d'été de Louis XV, bien que l'ordonnancement que la musique adoptait dans la tribune de la chapelle de ce palais n'eût rien à voir avec celle de Versailles, encore moins avec celle de Fontainebleau.

L'un des aspects les plus intéressants du déroulement musical de la liturgie royale française a été la participation systématique, plus que dans les deux autres cours étudiées, des communautés religieuses résidant dans presque tous les sanctuaires où ces cérémonies se sont étendues, principalement dans la ville de Versailles. Les plans des différents projets de construction des églises de Notre-Dame et de St-Louis montrent l'existence d'une disposition spatiale qui semble se référer ouvertement à celle des cathédrales, incorporant un grand chœur pour la communauté résidante derrière le maître-autel. Ce fait indique clairement un changement dans le modèle musical qui a eu lieu pendant le règne de Louis XIV, essentiellement dans les cérémonies associées à la liturgie royale, et son aspiration à égaler en éclat le reste des cathédrales de France. En ce sens, ces plans révèlent que, comme dans les églises métropolitaines, les sièges étaient disposés autour d'un grand lutrin, ce qui indique que ces communautés étaient obligées de chanter, sinon toutes, du moins une grande partie des cérémonies de l'office divin. Cependant, aucun de ces documents graphiques n'indique l'existence d'un espace spécifique pour la Musique du roi, bien que la présence régulière de cette institution dans les paroisses royales et dans l'église du couvent des Récollets à Versailles soit largement confirmée par des sources documentaires. Ainsi, leur emplacement exact dans ces églises demeure insondable pour l'instant, à moins que n'apparaisse un nouveau témoignage qui permette d'établir de manière concluante la répartition que les

musiciens du roi adoptèrent dans les différents types de cérémonies auxquelles ils étaient convoqués durant la seconde moitié du XVIII<sup>e</sup> siècle dans ces espaces.

## **b) Le cérémonial en tant que *scénario* pour la représentation sacrée.**

### **5. L'origine des sources qui ont servi de base à la construction des différents cérémoniaux des chapelles palatines dans les cours de Rome, Madrid et Versailles pendant la période étudiée.**

Tout au long du deuxième chapitre, on a analysé le rôle joué par les cérémoniaux conçus pour les chapelles palatines lors du déroulement des célébrations associées à la liturgie d'État, ainsi que la mesure dans laquelle cet ensemble de normes, souvent regroupées sous la forme de traités manuscrits, constituait un véritable scénario qui réglementait avec une grande précision tous les aspects de la représentation sacrée y compris, bien sûr, la participation de la musique.

Ces traités ont été, dans les trois cours étudiées, le résultat de l'adaptation de la tradition cérémonielle établie dans les chapelles palatines aux prescriptions du cérémonial romain publié au début du XVII<sup>e</sup> siècle à la demande de la papauté, dans l'intention de servir de cadre normatif pour assurer un développement liturgique uniforme dans les principales églises du monde catholique. Étant donné que le point de référence pour la réalisation du cérémonial romain était la pratique établie dans la chapelle du Pape – considérée en ce sens comme exemple suprême pour toutes les églises – la rédaction des cérémoniaux régulant le déroulement de la liturgie royale a été implicitement influencée par la liturgie pontificale. La nature monarchique du rite catholique fondée sur la conception théologique du pouvoir que sous-tend l'Ancien Testament y a largement contribué. En effet, à partir de la fin du XVI<sup>e</sup> siècle, la liturgie papale est devenue le principal point de référence pour l'organisation des cérémonies de la liturgie royale. Cependant, l'influence qu'elle eut dans la conception finale des cérémonies des chapelles palatines d'Espagne et de France fut, pour des raisons politiques, très inégale.

À Madrid, la chapelle du Pape était un élément de référence obligé pour les maîtres de cérémonies au service de la *Capilla Real*, en partie grâce aux excellentes relations que les rois de la Maison de Habsbourg avaient entretenues, en général, avec la cour romaine pendant la majeure partie du XVII<sup>e</sup> siècle. En France cependant, l'influence de la liturgie papale dans le déroulement des cérémonies de la liturgie royale était moindre, en raison, d'une part, des relations difficiles que la cour française entretenait avec la papauté au cours de ce siècle et, d'autre part, de la grande influence politique que l'église gallicane exerçait à cette époque.

Pourtant, l'influence de la tradition cérémonielle établie dans les chapelles palatines d'Espagne et de France au cours du XVII<sup>e</sup> siècle a été aussi décisive que l'influence de la liturgie pontificale sur la conception définitive des cérémonies de la liturgie d'État sous cette forme avec laquelle elles atteindraient la seconde moitié du XVIII<sup>e</sup> siècle. En Espagne, en particulier, la tradition de la chapelle royale, telle qu'elle avait été définie par les rois de la Maison d'Autriche au XVII<sup>e</sup> siècle, a été jalousement observée par leurs successeurs de la Maison de Bourbon tout au long du siècle suivant, selon les mêmes critères que ceux qui avaient prévalu à l'époque des Habsbourg. Derrière le respect des Bourbons pour la tradition autrichienne se cachait la nécessité d'asseoir la légitimité de la nouvelle dynastie qui, aux yeux de leurs sujets, dépendait en grande mesure de leur capacité à projeter l'image de la continuité d'avec leurs prédécesseurs. Or, cette tradition, en partie forgée à l'image de la

Chapelle pontificale, a conduit indirectement à la persistance de beaucoup plus de traits de cette dernière – même au niveau musical – dans le déroulement de la liturgie royale espagnole tout au long du XVIII<sup>e</sup> siècle.

Le rôle que les sources périodiques ont joué dans la préservation de la tradition cérémonielle de la liturgie d'État a été un aspect qui a été peu traité dans les études ayant abordé cette question. Outre leur valeur actuelle en tant que source primaire pour toute analyse historique, on peut dire que les sources périodiques ont été, surtout à la cour de France, une source extraordinaire d'informations pour les maîtres de cérémonies en préservant la tradition cérémonielle de la Chapelle du roi.

## **6. La suspension des règles prescrites par le cérémonial en fonction des circonstances personnelles entourant les souverains.**

L'une des conclusions les plus importantes de cette recherche est que, pendant l'Ancien Régime, la nature prescriptive des cérémoniaux rédigés dans les chapelles palatines pour régler le déroulement de la liturgie d'État n'empêchait pas la suspension éventuelle de ces normes si elles s'opposaient à des solutions pratiques convenant mieux aux souverains dans certaines circonstances. Ce fait m'a obligé à réfléchir longuement sur la portée réelle que certaines de ces normes avaient dans le déroulement cérémonial et musical de certaines célébrations.

Dans le cas de la cour de Rome, des sources documentaires révèlent que, en dépit de ce que le cérémonial papal eût établi la célébration de cérémonies dans certains sanctuaires, l'état de santé ou simplement l'âge avancé de certains pontifes laissait supposer qu'elles se déroulaient de préférence dans la chapelle du palais où résidait le pape. En ce sens, la Cappella Paulina du palais du Quirinale a fini par être la scène de la plupart des célébrations associées aux festivités du calendrier liturgique qui eurent lieu à la cour romaine tout au long du XVIII<sup>e</sup> siècle, même si le cérémonial avait prescrit que beaucoup d'entre elles se déroulaient soit dans les chapelles du palais du Vatican, en tant que siège principal de la monarchie pontificale, soit dans les églises principales de Rome.

En Espagne, certaines des règles contenues dans les cérémonies du XVII<sup>e</sup> siècle, bien qu'elles soient restées, en théorie, en vigueur pendant la seconde moitié du siècle suivant, ont cessé d'être appliquées dans la pratique, principalement en raison de l'absence systématique des monarques de la ville de Madrid pendant la plus grande partie de l'année. Cette absence, qui pendant les règnes de Charles III et Charles IV devint un élément structurel, a rendu nécessaire la mise à jour de certains préceptes dans les cérémoniaux élaborés au début du XIX<sup>e</sup> siècle afin de les adapter aux nouveaux usages en incorporant les variations que le déroulement de certaines célébrations solennelles pouvait présenter en présence ou en l'absence des souverains.

En France, pendant la minorité de Louis XV, l'application de certaines règles relatives aux cérémonies qui étaient obligatoires pendant le règne précédent a été systématiquement dérogée et certaines d'entre elles n'ont été que partiellement récupérées à la majorité du monarque. Par ailleurs, une bonne partie des récits inclus dans les sources périodiques décrivant l'évolution de certaines cérémonies célébrées à la cour de France au cours des décennies du milieu du XVIII<sup>e</sup> siècle indiquent que des prescriptions incluses dans des traités de grande importance, comme le *Cérémonial* de Chuperelle, conclu dans les années 1730, avaient perdu leur validité ou avaient simplement cessé de s'appliquer quarante ans plus tard. Outre les répercussions musicales de la suspension éventuelle ou permanente des normes prescrites par les cérémoniaux, ces changements montrent que le déroulement de la liturgie d'État n'était pas limité par des principes qui pouvaient s'opposer aux exigences dictées par la pratique. De fait, il est nécessaire de reconsidérer s'il est approprié d'utiliser les

informations contenues dans certaines de ces sources sans les contraster avec d'autres documents qui permettent de confirmer la validité de ces règles au moment de l'étude.

### **7. La structure cyclique adoptée par les cérémonies liturgiques célébrées selon le rite romain et leur transfert aux célébrations de la liturgie d'État dans les cours de Rome, Madrid et Versailles.**

L'analyse effectuée dans le deuxième chapitre sur la manière dont les cérémonies liturgiques célébrées selon le rite romain étaient organisées en termes globaux depuis le Moyen Âge révèle que cette organisation s'est faite sur la base de deux éléments.

a) L'organisation cyclique de toutes les cérémonies liturgiques associées à une célébration particulière autour de la messe et des heures canoniques qui composent l'office divin.

b) La classification hiérarchique des festivités associées au calendrier liturgique et, au moins en partie, de certaines cérémonies extraordinaires selon un système de classification qui assimilait à chaque rang de festivités une conformation structurelle différente de la messe et de l'office divin qui leur était associé. Cette logique, dominée de tout temps par le même principe de hiérarchie qui, en fin de compte régissait tous les aspects de l'organisation sociale de l'Ancien Régime, s'étendait également à l'ordre interne des différents types de cérémonies liées à la liturgie romaine.

L'aspiration du Saint-Siège à uniformiser le déroulement de la liturgie dans le monde catholique signifiait que ce type d'organisation révisé en profondeur par la papauté après le Concile de Trente s'étendait finalement à toutes les églises qui avaient adopté le rite romain y compris, depuis le XVI<sup>e</sup> siècle les chapelles royales d'Espagne et de France. Ceci est un autre des facteurs qui ont contribué à faire de la liturgie pontificale l'une des principales références de la liturgie royale, sans préjudice de l'influence exercée sur ces chapelles par les grandes églises locales notamment celles de Tolède et de Paris dont la tradition cérémonielle avait été consolidée bien avant que le cérémonial de ces chapelles ne prenne sa forme définitive au XVIII<sup>e</sup> siècle.

### **8. Le choix des célébrations auxquelles les monarques devaient assister.**

Un autre aspect pour lequel on peut admettre que la liturgie pontificale a joué un rôle déterminant dans la conformation définitive de la liturgie royale française et espagnole a été le choix des cérémonies pendant lesquelles la présence du monarque était requise, et celles où elle ne l'était pas. Bien que l'introduction du culte de la cathédrale dans les chapelles royales d'Espagne et de France à la fin du XVII<sup>e</sup> et au milieu du XVIII<sup>e</sup> siècle ait signifié la multiplication des cérémonies qui devaient avoir lieu en ces lieux, il n'a jamais été considéré, loin de là, que les rois se devaient d'être présents à tous les offices. Ainsi à Rome, de même qu'à Madrid et à Versailles, les cérémonies où l'on pouvait escompter la présence des souverains étaient celles qui occupaient le rang le plus élevé dans la structure cyclique déjà évoquée, à savoir les grand-messes et les vêpres des festivités les plus solennelles ; c'est-à-dire celles que le Bréviaire romain avait classées comme doubles de première et de seconde classe et qui, en Espagne finirent par être appelées *fiestas clásicas*. Néanmoins, tout au long de cette étude, on a pu vérifier que les différences qui se sont produites entre les trois cours étaient en ce sens appréciables notamment en ce qui concerne les vêpres solennelles. Alors

qu'à Rome et à Madrid les souverains n'allaient qu'aux premières vêpres, les rois de France avaient tendance à le faire de préférence aux secondes vêpres. Cela a eu à long terme des conséquences importantes, non seulement dans le déroulement liturgique de ces offices mais aussi dans les styles de chant utilisés pour les rendre solennelles.

Quant aux autres cérémonies où la présence des monarques n'était pas obligatoire, on peut dire que leur valeur liturgique, dévotionnelle et représentative était en théorie la même que celle des autres cérémonies où l'assistance des souverains était requise. En ce sens, les différences qui se sont produites au cours de la seconde moitié du XVIII<sup>e</sup> siècle entre les trois chapelles étudiées étaient très notables. À Rome et à Versailles, les cérémonies liturgiques solennelles dans les chapelles palatines étaient presque toujours suivies par les souverains et leurs musiciens. À Madrid, en revanche, de toutes les célébrations qui avaient lieu à la chapelle du palais royal tout au long de l'année, les rois n'assistaient qu'à celles qui coïncidaient avec leurs brefs séjours à la cour. Cette circonstance n'a jamais dispensé les différents corps de musiciens et chapelains attachés à la *Capilla Real* de continuer à exercer leurs fonctions de la même manière que si le roi était présent. Cela renforçait sans aucun doute le caractère représentatif que cette institution possédait dans les autres sanctuaires de la cour auxquels elle était obligée d'assister même en l'absence du monarque. Cette formule de représentation *in absentia* de l'image dévotionnelle du roi que la chapelle royale de Madrid a fini par projeter systématiquement à l'extérieur des murs du palais a été l'une des caractéristiques déterminantes de l'activité de cette institution pendant la période étudiée.

Bien que les chapelles de musiciens et d'ecclésiastiques au service, respectivement, du Pape et des rois de France jouissaient aussi de cette même représentativité, pour les raisons déjà expliquées, elles ne l'ont jamais montrée au même degré. Les différences entre les trois centres étaient encore plus grandes en ce qui concerne le dispositif cérémoniel qui devait correspondre à chaque catégorie de célébrations. Ce dispositif avait été réglé avec une grande précision par le cérémonial romain et était essentiellement déterminé par la dignité du célébrant qui devait officier aux fonctions les plus solennelles. Alors qu'à Rome, pour presque toutes les *cappelle papale* et la plupart des *cappelle cardinalizie*, les cérémonies étaient célébrées tout au long de l'année soit par le pontife, soit par un cardinal du Saint Collège revêtus des habits pontificaux ; à Madrid, le nombre de fonctions officiées par les prélats était plus faible, et est allé en diminuant tout au long du XVIII<sup>e</sup> siècle. Cela permettait aux monarques, s'ils étaient à Madrid, d'assister à ces cérémonies depuis les tribunes, puisqu'il n'était pas obligatoire dans ces cas-là qu'un prélat officiât ; il suffisait que ce fût un *capellán de altar* (chapelain d'autel) assisté de deux collègues.

À Versailles, le nombre de cérémonies célébrées par des prélats – ou de *grande chapelle* – était très faible depuis le règne de Louis XIV et il le resta jusqu'à la fin de l'Ancien Régime. Cette circonstance a favorisé la pratique de la liturgie priée dans le dernier tiers du XVII<sup>e</sup> siècle pour célébrer les messes de certaines festivités classiques au cours desquelles un *motet à grand chœur* était exécuté. Ce type de dispositif cérémoniel dispensait les prélats, de même qu'à Madrid, de l'obligation d'assurer le service ; ce qui permettait au roi de prendre également place dans la tribune. Tout au long de cette étude, il a été démontré que la modalité de messe basse avec un motet n'était pas une invention de Louis XIV. En effet, cette formule cérémonielle était déjà utilisée à la cour romaine lors de certaines fêtes solennelles comme la messe principale de la Fête-Dieu. Cette formule permettait à ce monarque d'appliquer à certaines festivités classiques le modèle musical implanté pour sa messe quotidienne en faisant exécuter des motets lors de cérémonies qui avaient été auparavant chantées dans leur intégralité.

### c) L'intégration de la musique dans le déroulement cérémoniel de la liturgie d'État.

## 9. L'intégration du chant liturgique dans la structure des cérémonies organisées par l'Église catholique après le Concile de Trente.

L'un des aspects les plus importants associés à la genèse même de la liturgie d'État est le processus d'intégration de la musique sacrée dans le déroulement des cérémonies qui lui étaient associées. Il convenait donc de montrer que, dès le début, ce processus était directement lié à la manière dont le chant liturgique avait été intégré dans la liturgie romaine depuis le Moyen Âge et à la façon dont cette correspondance a abouti, à long terme, à une certaine homologation des pratiques musicales développées dans les chapelles palatines des trois cours étudiées, malgré les variations qu'elles ont connues au fil du temps, en raison surtout de l'influence que leurs traditions musicales respectives avaient dans toutes ces chapelles.

Les deux prémisses qui ont été établies pour analyser la nature de ce processus ont été, d'une part, la primauté donnée par l'Église à la liturgie chantée sur la liturgie priée et surtout le caractère sacré dont le Saint-Siège a revêtu le chant grégorien, et les mélodies ont fini par acquérir, en général, la même force normative que les textes liturgiques qui leur furent associés. Les raisons théologiques sous-jacentes signifiaient que le critère de base régissant l'intégration du chant dans la liturgie romaine était l'identification entre le chant et le texte dont il était porteur, ce qui a conduit à la classification des mélodies grégoriennes selon les mêmes principes hiérarchiques que ceux que le Missel et le Bréviaire romains avaient établis par rapport aux textes sacrés. En outre, le travail a précisé que les motivations ayant conduit l'Église à entreprendre, après le Concile de Trente, une réforme de la liturgie romaine faisaient partie du programme contre-réformiste promu par la papauté, qui s'est efforcé d'étendre cette révision au chant grégorien faisant disparaître du rite catholique de nombreuses mélodies paraliturgiques qui jusque-là avaient été tacitement admises par l'Église, mais qui à partir de ce moment ont cessé d'avoir une place dans les cérémonies célébrées selon le rite romain. La publication des nouvelles versions du *Graduale* et de l'*Antiphonarium Romanum* au début du XVII<sup>e</sup> siècle sous la supervision directe de certains pontifes a élevé l'usage de ces mélodies au rang de norme dans toutes les églises du monde catholique soumises à ce rite. Malgré cela, les efforts de la papauté pour uniformiser le chant liturgique dans le monde catholique n'ont jamais été couronnés de succès, en partie à cause de la reconnaissance tacite par certains papes des modifications importantes auxquelles les mélodies grégoriennes avaient été soumises dans certaines églises comme celles de Tolède ou de Paris et pour lesquelles Rome avait reconnu la validité de leurs propres rites locaux.

En ce sens, les sources documentaires et musicales ont montré que l'utilisation pure et simple du *Graduale* et de l'*Antiphonarium Romanum* dans les trois chapelles étudiées était sujette à d'importantes réserves liées précisément à l'influence que la tradition musicale établie dans les églises locales les plus importantes de chaque monarchie a eu sur les chapelles palatines. Le cas espagnol est peut-être le plus remarquable. En effet, contrairement à Versailles où l'utilisation systématique de ces livres liturgiques dans la Chapelle du roi, et donc du chant romain, fut plus ou moins habituelle, à la cour espagnole, le chant Tolédan a été imposé avec beaucoup plus de force à partir de la fin du XVI<sup>e</sup> siècle grâce à l'intervention personnelle du roi Philippe II devant la Saint-Siège afin de préserver le chant liturgique de tradition hispanique de la volonté d'uniformité de la papauté. Cette mesure régaliennne a été suivie un siècle et demi plus tard par la reconstruction de la librairie de la Chapelle royale promue par Ferdinand VI en copiant l'intégralité des livres de plain-chant de la Cathédrale de Tolède. Tout au long du troisième chapitre, le travail a démontré que l'influence du chant Tolédan dans la liturgie royale espagnole ne s'est pas seulement matérialisée dans les formules du chant des célébrants, mais aussi dans les hymnes, dont certains avaient leurs propres mélodies grégoriennes très souvent écrites en mesure ternaire et qui parfois

n'avaient rien à voir avec les mélodies romaines. Ce fait fondamental du point de vue musical a été repris dans le sixième chapitre afin de souligner l'importance que les hymnes de la tradition hispanique avaient dans le déroulement des cérémonies eucharistiques célébrées dans la Chapelle royale de Madrid. La survivance, au XVIII<sup>e</sup> siècle, des chants de Tolède dans la liturgie royale espagnole, au moins pour des parties aussi importantes que les hymnes, témoigne une fois de plus du respect que les rois de la Maison de Bourbon ont manifesté pour la tradition musicale établie dans la chapelle palatine par les souverains de la dynastie précédente pour ce qui concerne le plain-chant et les genres polyphoniques qui en dérivait, comme le contrepoint et le faux-bourdon.

Le troisième chapitre a également montré comment l'ordonnement du chant liturgique dans toutes les cérémonies célébrées selon le rite romain a été réalisé sur la base des mêmes principes qui régissaient l'organisation textuelle de la messe et de l'office divin. Si l'on compare certains des schémas qui reproduisaient l'ordre de chant de ces cérémonies dans ce chapitre avec ceux inclus dans le chapitre six, on peut observer que l'ordonnement du chant prévu dans la liturgie romaine a été transféré presque littéralement à la plupart des cérémonies de la liturgie d'État célébrées dans les trois cours étudiées et que les changements les plus importants que cet ordonnement des chants a connu se sont produits dans les cycles de cérémonies eucharistiques (dont la plupart ont été créés après que la réforme liturgique promue par le Concile de Trente fut presque achevée). Ainsi, la méthode comparative s'est avérée très efficace pour mettre en évidence, à travers les convergences et les divergences qui se sont produites dans chaque cas pour l'ordonnement du chant, que la conception adoptée par certaines cérémonies associées à la liturgie d'État n'avait pas toujours le caractère statique que l'on pouvait imaginer, mais était sujette aux changements provoqués par des circonstances politiques.

#### **10. L'intégration de la musique dans le cérémonial romain et son incorporation dans les cérémonies des chapelles palatines.**

De même que la réglementation de l'ordre des chants dans le rite romain, la régulation de la pratique musicale dans le déroulement cérémoniel de la messe et de l'office divin a été une autre des mesures prises au début du XVII<sup>e</sup> siècle par le Saint-Siège suivant son aspiration constante à uniformiser la liturgie dans tout le monde catholique. C'est pourquoi, après la publication en 1600 du *Caeremoniale Episcoporum*, également connu sous le nom de *cérémonial romain*, les maîtres de cérémonies au service de ces monarques ont toujours eu cet ouvrage comme livre de référence, non seulement pour organiser le déroulement cérémoniel des célébrations dans ces chapelles mais aussi pour concilier la tradition musicale établie dans celles-ci avec les nouvelles directives exigées par Rome à travers le *Caeremoniale*.

Cependant, il a également été démontré dans le troisième chapitre que malgré les limites que l'Église imposait par le biais de ce cérémonial à la pratique musicale dans les cérémonies liturgiques, le caractère générique de ce règlement laissait la voie libre à l'usage de certains genres polyphoniques, comme le chant figuré, dont l'utilisation dans la chapelle pontificale était alors entièrement consolidée. De même, l'Église ne voulait pas laisser au hasard la participation de l'orgue à la liturgie. Comme c'était le seul instrument que l'Église admettait pour le culte, son utilisation fut soumise à une série de conditions aussi strictes que celles qui régissaient la musique vocale, dont l'orgue d'une certaine manière dépendait subsidiairement. La question la plus problématique que le Saint-Siège avait décidé de laisser sans réponse – au moins jusqu'au milieu du XVIII<sup>e</sup> siècle – était l'utilisation dans la liturgie romaine de la musique avec accompagnement instrumental dont l'usage croissant à partir de la seconde moitié du XVII<sup>e</sup> siècle dans les cérémonies associées à la liturgie royale française

et espagnole – et en grande mesure aussi dans la liturgie romaine – était un fait imparable, et Rome n'avait point d'autorité suffisante pour la contenir sauf dans la chapelle du Pape.

### **11. La codification de l'usage des différents types de chants ou genres de musique sacrée dans les cérémonies des chapelles palatines de Rome, Madrid et Versailles durant la seconde moitié du XVIII<sup>e</sup> siècle.**

L'un des buts principaux de cette étude a été de déterminer comment l'utilisation des différents genres de musique sacrée a été codifiée dans les chapelles palatines des trois cours étudiées. Le caractère ouvert de la réglementation établie par le cérémonial romain a laissé, en principe, la voie libre pour l'utilisation potentielle de tout type de chant au cours des cérémonies liturgiques survenues dans les cours catholiques. Or, il convient de se demander pourquoi les souverains catholiques n'ont pas fait table rase des prescriptions établies par le Saint-Siège préférant plutôt conserver dans leurs chapelles palatines certaines pratiques musicales qui semblaient se référer clairement à celles utilisées dans la Chapelle pontificale. Cette question a rendu nécessaire d'examiner de très près les critères qui régissaient le fonctionnement des différents genres de musique sacrée, non seulement dans les célébrations qui ont eu lieu pendant la période étudiée, mais aussi pendant le siècle précédent, puisqu'il n'a pas été possible de déterminer les changements, parfois très significatifs, qui se sont manifestés dans les pratiques musicales de ces chapelles pendant la seconde moitié du XVIII<sup>e</sup> siècle sans tenir compte de la position que chacun des genres de musique sacrée avait acquis au cours du siècle précédent dans les cérémonies associées à la liturgie d'État.

La première conclusion à tirer d'un examen du fonctionnement des différents genres est que, à l'exception du plain-chant à qui son caractère sacré donnait une position supérieure, fixe et inébranlable dans le déroulement musical de la liturgie chantée, tous les autres avaient par définition un caractère annexe et interchangeable, puisque leur fonction principale était de remplacer le chant grégorien à certains moments de la liturgie afin de donner plus d'importance à certaines parties du rite. Ceci permettait une utilisation discrétionnaire de la musique polyphonique dans les chapelles palatines, ce qui aurait favorisé, en principe, des combinaisons multiples dans l'utilisation de styles de chant qui sur le long terme, auraient pu être très différents du modèle pontifical ; ce qui ne s'est pas produit en définitive. Au XVII<sup>e</sup> siècle, cette combinaison était – à quelques variations près – le reflet de celle adoptée dans la chapelle du Pape dont les pratiques musicales ont fini par devenir, pour des raisons de prestige, un élément de référence fondamental dans les chapelles des souverains catholiques, notamment en ce qui concerne l'utilisation de types de chant sans accompagnement instrumental.

Néanmoins, il a été nécessaire de déterminer l'ampleur de ces variations car, dans le cas de certaines chapelles comme celle de Versailles à l'époque de Louis XIV, elles étaient particulièrement marquées. La politique maintenue par ce souverain vis-à-vis de la papauté pendant la plus grande partie de son règne s'est reflétée dans le déroulement musical des cérémonies associées à la liturgie royale française lorsqu'il s'est séparé, comme aucun monarque catholique ne l'avait fait auparavant, du modèle musical pontifical, non seulement en réduisant au minimum la liturgie chantée dans l'ensemble des cérémonies solennelles mais aussi en reléguant à un niveau marginal les genres polyphoniques sans accompagnement instrumental, en particulier le chant figuré dont la prédominance absolue dans la liturgie papale a fini par contraster avec la position incertaine qu'il occupait dans la liturgie royale française jusqu'à la fin de l'Ancien Régime.

## 12. La fonction du chant grégorien comme base des cérémonies chantées dans les chapelles palatines des trois cours étudiées. La valeur accordée au plain-chant par les rois de la Maison de Bourbon.

L'importance que l'Église catholique attachait au plain-chant comme fondement musical des cérémonies de la liturgie chantée était, pour les raisons politiques déjà évoquées, un fait déterminant pour les souverains catholiques pour en faire, en général, la base du déroulement musical des cérémonies associées à la liturgie d'État. Le caractère transversal que le chant grégorien a acquis dans la messe et dans les cérémonies de l'office divin à la chapelle pontificale eut son corollaire dans les chapelles palatines, dont certaines ont fini par être célébrées dans la chapelle française ainsi que dans la chapelle du Pape n'ayant recours qu'au plain-chant. Tout au long du quatrième chapitre, on a montré le rôle décisif que ce genre a joué dans l'implantation du culte de la cathédrale dans les chapelles royales de France et d'Espagne et le soin que les rois de la Maison de Bourbon ont apporté à certains moments historiques à l'élaboration de vastes collections de manuscrits de livres de plain-chant destinés à ces chapelles.

Jusqu'à présent, l'analyse globale de ces collections du point de vue fonctionnel n'avait été effectuée (et en partie seulement) que pour les sources françaises, mais aucunement pour les sources espagnoles, pas plus que pour les sources romaines. Dans le quatrième chapitre, une étude exhaustive des sources espagnoles a été réalisée proposant une hypothétique reconstruction de la librairie de plain-chant de la Chapelle royale de Madrid créée par Fernando VI et complétée durant la seconde moitié du XVIII<sup>e</sup> siècle par ses successeurs selon les critères qui ont régi la distribution des chants à travers les nombreux volumes qui ont fini par intégrer ces séries de livres de chœur. Ces critères furent, en général les mêmes que ceux du *Graduale* et de l'*Antiphonarium Romanum*.

Cet ordonnancement ne semblait pas aussi clair dans le cas des sources françaises pour lesquelles il a été décidé plutôt de regrouper le plain-chant de la messe et de l'office par festivités au lieu de le faire séparément, comme pour Madrid. En ce qui concerne le premier, la découverte de ce que j'ai appelé l'*Antiphonarium de Madrid* parmi les livres de chœur conservés à la Real Biblioteca a également ouvert une voie d'analyse possible en ce qui concernait la circulation des sources relatives au plain-chant entre les cours de Madrid et de Versailles au XVIII<sup>e</sup> siècle qui pourrait bien faire l'objet d'une nouvelle étude. Dans ces chapitres se trouvent également inclus les livres de plain-chant écrits pour la Chapelle royale sous le règne de Louis XV qui n'ont pas été pris en compte, jusqu'à présent, dans les études consacrées à la liturgie royale française de cette période. La structure interne de certains d'entre eux reflétait, d'une certaine manière, le faible degré de tolérance de ce monarque envers les cérémonies liturgiques excessivement longues, certaines parties du texte musical ayant été supprimées sur ordre exprès de Louis XV.

En ce qui concerne les livres de plain-chant utilisés dans la chapelle pontificale, la reconstruction effectuée dans le cas des sources espagnoles et françaises n'a pas été possible, en partie à cause d'un grand nombre de volumes d'origines chronologiques diverses et d'un texte musical très hétérogène dont l'analyse détaillée aurait largement dépassé le cadre de cette thèse. Néanmoins, l'examen de certains livres de chœur utilisés par les chanteurs du Pape au XVIII<sup>e</sup> siècle révèle une pratique inhabituelle dans d'autres chapelles palatines : l'élaboration de codex mixtes pour certaines festivités dans lesquelles le chant grégorien et certaines œuvres polyphoniques étaient incluses dans le même livre, comme le motet destiné à l'offertoire de la messe principale de la fête en question, ou certaines des réponses du chœur écrites en contrepoint simple qui apparaissaient aussi écrites à côté du plain-chant.

### **13. La codification de l'utilisation du contrepoint et du faux-bourdon dans la liturgie d'État comme indication de la survivance du modèle musical papal dans les chapelles palatines de Madrid et de Versailles. Les techniques utilisées pour l'exécution des deux types de chant.**

L'utilisation des genres dérivés de l'ornementation polyphonique des mélodies grégoriennes a été l'un des points les plus soigneusement traités dans cette étude, non seulement parce que ces types de chant n'ont pas encore suscité un grand intérêt parmi les musicologues qui ont étudié la musique sacrée produite dans l'entourage courtois mais aussi, et surtout, en raison du caractère central qu'ils ont eu dans le déroulement de la plupart des cérémonies des chapelles palatines des trois cours étudiées. D'un point de vue musical, les transcriptions de quelques exemples écrits de contrepoints et faux-bourbons associés à la pratique des chapelles palatines de Rome, Madrid et Versailles qui ont été inclus, soit dans le corps du texte du chapitre quatre, soit dans les annexes musicales du deuxième volume, montrent le degré d'élaboration que ce type d'ornementation polyphonique pouvait atteindre dans certains cas et l'éclat qu'il pouvait apporter aux cérémonies célébrées en présence des souverains. Malgré tout, un peu du manque d'intérêt manifesté par la musicologie traditionnelle pour ces genres s'explique par le fait qu'elle a donné la priorité aux critères de créativité artistique plutôt qu'à la valeur fonctionnelle des œuvres analysées, sans doute aussi par la distinction que la théorie musicale des XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles elle-même faisait à l'époque entre les genres « avec art » – comme le contrepoint – et « sans art » – comme le faux-bourdon. Même ainsi, l'identification pure et simple que certains de ces théoriciens ont faite entre les deux types de chant et le plain-chant a souligné la position centrale que ces genres avaient à l'époque dans la liturgie romaine et, en conséquence, dans la liturgie d'État. Étant donné le caractère rare des travaux centrés exclusivement sur le contrepoint et le faux-bourdon, il a été nécessaire de définir la nature de chacune d'entre elles avant de procéder à l'analyse de leur rôle dans les cérémonies des chapelles palatines ; il a fallu également étudier l'étendue des fonctions qui leur étaient assignées dans la liturgie romaine, en général, et dans la liturgie d'État, en particulier. Cette définition est d'autant plus nécessaire que les sources espagnoles et françaises (ce n'est pas le cas des sources italiennes) produites au XVIII<sup>e</sup> siècle avaient tendance à confondre le contrepoint et le faux-bourdon, même s'il s'agissait de types de chant à caractère musical bien distinct.

L'étape suivante consistait à analyser la manière dont l'utilisation de ces deux styles a été codifiée dans les chapelles palatines de Madrid, Rome et Versailles au cours de la seconde moitié du XVIII<sup>e</sup> siècle et quelles étaient les techniques utilisées par les musiciens attachés à chacune des dites chapelles pour l'exécution de ces types de chant. Tout au long du quatrième chapitre, un examen approfondi des sources documentaires a été effectué, ce qui, avec les informations fournies par certaines sources musicales, a permis d'établir la position exacte des deux genres dans les différentes cérémonies de la liturgie d'État. De cet examen on peut déduire que bien que l'utilisation du contrepoint ne coïncidât pas exactement dans toutes les chapelles palatines, il présentait quand-même certaines similitudes, notamment en ce qui concerne son utilisation dans la messe (dans les introïts ou dans certaines réponses du chœur aux célébrants) et dans quelques parties de l'office, en particulier en ce qui concerne les chants eucharistiques qui étaient parfois chantés à Madrid et à Versailles et utilisaient ce genre. Ces coïncidences étaient beaucoup plus importantes dans le cas du faux-bourdon, en particulier en ce qui concerne l'exécution du cantique des vêpres, *Magnificat anima mea* qui, à Rome et à Versailles, avait tendance à être interprété en utilisant ce type de chant, tout du moins pendant la première moitié du XVIII<sup>e</sup> siècle.

L'autre aspect des plus remarquables – que les sources documentaires et les sources musicales elles-mêmes ont mis en évidence – a été la façon dont ces styles de chant étaient

exécutés dans ces chapelles. Jusqu'à présent, on croyait que le contrepoint et le faux-bourdon étaient interprétés à l'aide notamment de techniques d'improvisation. Cependant, l'existence d'exemples écrits des deux types de chant directement associés à la pratique musicale de certaines de ces chapelles, comme celle du Pape, ainsi que les indications données par quelques maîtres de la *Real Capilla de música* sur la manière dont ces types de chant devaient être interprétés à Madrid suggèrent qu'au cours de la période étudiée les chanteurs chargés de le faire ont eu recours beaucoup plus fréquemment que prévu à des supports écrits, soit pour l'exécution directe de la source elle-même – comme cela s'est souvent produit dans la chapelle pontificale –, soit comme base pour mémoriser les parties correspondant à chaque chanteur. Cette dernière étant une ressource régulièrement utilisée à la Chapelle royale de Madrid pendant la seconde moitié du XVIII<sup>e</sup> siècle. Une des hypothèses qui pourrait justifier l'utilisation récurrente des supports écrits – et, donc, le renoncement à l'improvisation –, est le grand nombre d'erreurs que certains chanteurs, même les plus expérimentés, pouvaient commettre dans l'exécution des parties de la liturgie lorsqu'ils utilisaient ces types de chant. À cela s'ajoutait le fait que le prestige de ces institutions et celui des souverains eux-mêmes pouvait se trouver ruiné par la mauvaise exécution de la musique destinée à une cérémonie particulière comptant sur la présence du monarque régnant, ainsi que sur celle d'ambassadeurs et d'observateurs étrangers, lesquels, en définitive, pouvaient décrier le manque de rigueur avec laquelle les musiciens remplissaient les fonctions de chapelle.

#### **14. Le rôle du chant figuré dans la liturgie d'État dans les cours de Rome, Madrid et Versailles et la survivance du modèle pontifical. Les interprètes chargés de son exécution.**

Le chant figuré, en termes musicaux, n'était plus nécessairement subordonnée à l'ornementation pure et simple d'une mélodie grégorienne, puisque des techniques plus sophistiquées pouvaient être utilisées (basées sur les mêmes règles harmoniques que celles du contrepoint) pour mettre en musique certaines parties de la messe ou de l'office divin. Cette circonstance a fait que, contrairement au contrepoint et au faux-bourdon, le chant figuré a suscité un intérêt beaucoup plus grand pour la musicologie traditionnelle, ce qui n'a pas signifié paradoxalement de grands progrès dans l'analyse fonctionnelle des œuvres appartenant à ce type de chant dans l'entourage des chapelles royales de France et d'Espagne où, contrairement à ce qui s'est passé dans la chapelle pontificale, ledit genre a été partiellement remplacé tout au long du XVIII<sup>e</sup> siècle par la musique avec accompagnement instrumental. Bien que ce fait soit incontestable dans le cas de la liturgie royale française, le quatrième chapitre a montré que l'utilisation intensive du chant figuré dans les chapelles palatines de Rome et de Madrid pendant la période étudiée ne permettait pas de soutenir l'idée d'un déclin de l'utilisation de ce genre dans la liturgie royale espagnole, encore moins dans la liturgie pontificale. Pour cette dernière, les documents ont montré que, malgré l'apparente stabilité des répertoires de ce type de chant dans la chapelle du Pape – composés, à la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle, en majorité, par des œuvres de Palestrina –, il y a eu un certain renouvellement de ces répertoires et, parfois même, dans les cérémonies les plus solennelles, des œuvres de compositeurs contemporains rattachés à la chapelle pontificale furent interprétées. Aussi peut-on dire que, contrairement à ce qui s'est passé dans la chapelle royale française, l'utilisation systématique du chant figuré dans près d'un tiers des cérémonies célébrées par la *Real Capilla de música* – tant dans les chapelles palatines que dans certains sanctuaires de la cour – était une autre indication évidente de la survivance du modèle musical papal dans la liturgie royale espagnole tout au long du XVIII<sup>e</sup> siècle. Cette survivance a été attestée dans la présente étude non seulement par le fait que presque tous les maîtres de la *Real Capilla* ont continué à produire, dans une plus ou moins grande mesure, des œuvres du *stile osservato* tout au long du siècle, mais aussi par la présence, parmi les

livres de chœur appartenant à cette institution, de certaines œuvres de Palestrina qui ont continué à être chantées dans la chapelle du Pape au XVIII<sup>e</sup> siècle.

D'autre part, la persistance du chant figuré dans la liturgie royale espagnole au XVII<sup>e</sup> siècle peut également être interprétée comme une indication supplémentaire du poids que la tradition musicale héritée des Habsbourg a continué d'avoir sur elle, y compris jusque dans la première moitié du XIX<sup>e</sup> siècle. Preuve en est que, pendant ces années, des compositions produites à la cour romaine ont été exécutées à Madrid lors de certaines cérémonies solennelles, telles les funérailles de certains membres de la famille royale espagnole célébrées dans les sanctuaires de la Ville.

Du point de vue fonctionnel, le quatrième chapitre a tenté d'offrir un large cadre d'analyse pour étudier la manière dont les différents répertoires d'œuvres de chant figuré interprétés dans les chapelles palatines de Rome, Madrid et Versailles au cours de la seconde moitié du XVIII<sup>e</sup> siècle ont été intégrés.

Plusieurs conclusions peuvent être tirées de cette analyse.

a) La première est la similitude pour certains aspects de l'usage du chant figuré dans les chapelles palatines de Rome et de Madrid, en particulier dans certaines messes solennelles où l'on utilisait systématiquement des cycles de l'*ordinarium* composés dans ce type de chant ainsi que dans certaines cérémonies de l'office divin, comme les vêpres, où l'on faisait un usage similaire du chant figuré – bien qu'avec certaines réserves – dans l'exécution de quelques psaumes. Ces similitudes, une fois encore, prouvent l'idée de la survivance de certains traits du modèle musical pontifical dans la liturgie royale espagnole. Une preuve évidente de cela était la haute estime dont jouissait la chapelle pontificale en tant qu'institution musicale auprès de certains compositeurs associés à la *Real Capilla de música*, comme le vice-maître José de Nebra, qui décida d'envoyer au pape Clément XIII, en 1759, une copie de ses *Vísperas a facistol*, encore conservées dans l'archive des chanteurs pontificaux.

b) La deuxième conclusion porte sur les divergences observées dans l'utilisation des motets en chant figuré entre Rome et Madrid. Contrairement au caractère central de ces œuvres, tant dans les messes que dans les vêpres solennelles célébrées dans la chapelle pontificale – au sein desquelles le rôle des *motecta ad obedientiam* n'avait jamais fait l'objet d'aucune étude auparavant – dans le cas de la chapelle royale, l'utilisation de ce type d'œuvres a été reléguée à certaines cérémonies eucharistiques au XVIII<sup>e</sup> siècle dans le meilleur des cas. En France, en revanche, le motet est passé, depuis le règne de Louis XIV, dans le domaine de la musique avec accompagnement instrumental bien que presque totalement dépourvu de la logique fonctionnelle qui avait régi son utilisation dans la liturgie pontificale.

Quant aux musiciens chargés d'interpréter les œuvres en chant figuré, il a été possible de déterminer avec une certaine précision la composition des ensembles vocaux qui l'ont fait à Rome et à Madrid, mais pas à Versailles, où ce type de chant confondu par les contemporains avec le faux-bourdon était parfois utilisé dans certaines fonctions solennelles sous la forme d'arrangements avec accompagnement instrumental dont très peu d'exemples ont survécu. Néanmoins, cette étude a également démontré que certaines sources relatives au cérémonial de la *Chapelle du roi* indiquaient clairement qu'en certaines occasions – comme les messes d'anniversaire célébrées pour les âmes des rois et des princes de la maison de France dans l'abbaye royale de Saint-Denis –, ces œuvres étaient interprétées dans leur état original, accompagnées seulement d'un fagot.

**15. L'intégration de la musique avec accompagnement instrumental dans les cérémonies de la liturgie d'État dans les cours d'Espagne et de France et l'abandon du modèle pontifical dans les cérémonies les plus solennelles associées à la liturgie d'État. La réaction esthétique de la papauté.**

L'introduction de la musique avec accompagnement instrumental dans les cérémonies liturgiques a été un phénomène qui s'est produit à un rythme variable dans la plupart des grandes cours européennes à partir de la seconde moitié du XVII<sup>e</sup> siècle, y compris à la cour de Rome. Il s'agit d'un changement esthétique très profond qui opère depuis les dernières décennies du siècle antérieur, sous l'effet de l'introduction de la musique liturgique polychorale dans l'entourage courtois et de l'incorporation d'ensembles instrumentaux de plus en plus grands, lesquels ont fini par supplanter – à l'intérieur de certaines œuvres – la place d'un ou de plusieurs de ces chœurs, à l'origine vocaux. En outre, le lien de plus en plus étroit qui s'est établi tout au long du XVII<sup>e</sup> siècle entre la musique sacrée avec accompagnement instrumental et la musique de scène qui était produite dans presque toutes les cours d'Europe à l'époque signifiait que les possibilités expressives de la musique d'opéra étaient finalement transférées à la musique sacrée, renforçant ainsi sa capacité à canaliser leur message politique et doctrinal avec une efficacité plus grande.

La première conclusion à tirer de ce processus est que l'introduction de la musique avec accompagnement instrumental dans les chapelles palatines d'Espagne et de France, contrairement à ce qui s'observe avec d'autres types de chant, était étroitement liée à la décision personnelle et consciente des monarques régnants pendant la seconde moitié du XVII<sup>e</sup> siècle de faire jouer ce type de musique dans leurs chapelles. L'introduction de la musique avec accompagnement instrumental dans les cérémonies liturgiques célébrées à la cour était un fait qui dépendait de la volonté de certains monarques, lesquels, voyant les possibilités expressives de ce type de chant ainsi que l'effet somptueux qu'il pouvait produire, finirent par l'associer à leur idéal de musique sacrée. En effet, ce genre musical est devenu le moyen le plus approprié de représenter la majesté royale à l'intérieur de la chapelle, mais cette fois en dehors des préceptes du cérémonial romain.

Comme on pouvait s'y attendre, la réaction de la papauté, même si ce n'est que lorsque l'utilisation de cette musique a été pleinement consolidée dans plusieurs des églises les plus importantes du monde chrétien, a été très forte. Ce que l'Église dénonçait était, non seulement l'utilisation d'instruments dans la liturgie, mais aussi et surtout l'exécution d'œuvres sacrées qui faisaient appel aux ressources esthétiques de la musique théâtrale. Une position qui n'aurait pas dû surprendre les contemporains car elle était, après tout, en plein accord avec les prescriptions incluses au début du XVII<sup>e</sup> siècle dans le cérémonial romain. Malgré cela, l'enquête a révélé que la portée des mesures prises par le Saint-Siège pour contenir cette tendance était plus limitée que ce qui a été suggéré dans certains ouvrages. L'encyclique *Annus Qui*, promulguée en 1749 par Benoît XIV – dont le champ d'application était limité aux États pontificaux –, a contribué quand-même à établir la position esthétique de l'Église face à l'influence croissante de la musique de scène sur la musique sacrée ; mais à aucun moment il n'a signifié l'abandon de ces pratiques ni dans la cathédrale, ni dans la sphère des cours sauf, bien sûr, dans la chapelle pontificale où, pour diverses raisons théologiques, l'utilisation d'instruments n'avait jamais été autorisée, ou du moins pas ouvertement. En ce sens, il a été possible de montrer dans cette étude que l'utilisation d'instruments – du moins de l'orgue – dans certaines fonctions semi-privées dans la chambre du pontife, comme les *vesperi segreti* était une pratique régulière au cours des XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles. Cependant, ni ce fait ni l'utilisation systématique d'instruments dans les cérémonies solennelles depuis au moins le milieu du XVII<sup>e</sup> siècle par la Cappella Giulia dans la basilique

du Vatican n'ont empêché l'Église d'adopter une position claire contre l'utilisation d'œuvres avec accompagnement instrumental dans la liturgie catholique. Cette contradiction apparente a, cependant, une explication raisonnablement logique : contrairement au plain-chant et aux genres polyphoniques qui en dérivait – et dont la nature assurait à l'Église, en tant que « propriétaire intellectuel » des mélodies grégoriennes, une certaine capacité de contrôle sur la musique liturgique –, la musique avec accompagnement instrumental, détachée en principe de la base musicale grégorienne qui, jusqu'alors, avait été l'épine dorsale de la plupart des œuvres polyphoniques interprétées dans la liturgie chrétienne, est devenue partie intégrante de la musique théâtrale sur lequel l'Église ne pouvait exercer un quelconque contrôle esthétique.

**16. L'influence des facteurs politiques et esthétiques sur la structure des répertoires d'œuvres sacrées avec accompagnement instrumental produits pour les chapelles palatines de Madrid et de Versailles pendant la période étudiée.**

Néanmoins et malgré le caractère irréversible de ce processus, l'introduction de la musique avec accompagnement instrumental dans les cérémonies associées à la liturgie d'État s'est produite à un rythme différent dans les cours d'Espagne et de France. Alors qu'à Madrid, la *música a papeles* coexistait encore au milieu du XVIII<sup>e</sup> siècle dans certaines cérémonies solennelles avec le chant figuré, en France, des œuvres sacrées avec symphonie, revêtues sous la forme de *motet à grand chœur* ou de *petit motet*, furent rapidement introduites dans les messes basses du roi dès les années 1660. À partir de là, au fil du temps, elles furent exécutées dans certains offices solennels, comme les vêpres célébrées en présence du monarque, dans lesquelles un motet sur le texte de l'un des psaumes pouvait être interprété.

Malgré cela, la recherche a révélé que la présence du motet avec accompagnement instrumental s'est rapidement consolidée dans les messes basses à la Chapelle royale mais pas dans les *grand-messes* et encore moins dans les cérémonies de l'office divin où sa position a été très instable tout au long du XVIII<sup>e</sup> siècle, surtout en raison de la nature discrétionnaire des *psaumes en musique* dont l'exécution sous le règne de Louis XV était soumise à l'autorisation expresse du monarque lors de chaque cérémonie.

On peut dire qu'à Madrid, l'utilisation de la musique avec accompagnement instrumental dans les cérémonies solennelles était beaucoup plus homogène et beaucoup plus réglementée qu'à Versailles. Cela se reflétait dans la structure des répertoires produits par les maîtres de la *Real Capilla* qui étaient, en général, beaucoup plus articulés que ceux produits par les sous-maîtres de la *Chapelle du roi*, où l'exécution des motets, en dehors des messes basses et des vêpres, se limitait à quelques matines solennelles et, le cas échéant, à quelques cérémonies eucharistiques comme les *Saluts* du Saint-Sacrement, célébrés dans la Chapelle royale pendant l'octave de la Fête-Dieu.

L'un des aspects les plus controversés de la comparaison entre les pratiques musicales des deux chapelles est, sans nul doute, l'utilisation de la musique avec accompagnement instrumental lors des messes solennelles. Bien qu'au cours de la recherche, on ait tenté d'élucider certaines questions relatives à ces offices qui n'ont jamais été entièrement résolues, les réponses ayant pu être apportées, à cet égard, ne sont pas aussi concluantes qu'on aurait pu l'espérer, surtout en raison de l'ambiguïté des informations fournies par la plupart des sources documentaires consultées. Malgré tout, il semble patent que si, à Madrid, l'utilisation des cycles de l'*ordinarium* avec accompagnement instrumental pour les messes solennelles de la plupart des *fiestas clásicas* avait été régularisée au début du XVIII<sup>e</sup> siècle, à Versailles l'usage de ces cycles, étant donné le peu de *grand-messes* organisées tout au long de l'année, n'a pu être consolidé avant la mort de Louis XV, en 1774. Cette divergence est due à la grande influence que le modèle musical établi par Louis XIV, à Versailles, continue d'avoir dans le deuxième tiers du XVIII<sup>e</sup> siècle. Ce modèle visait à solenniser les *grand-messes* en n'utilisant que le plain-chant ou en faisant exécuter certaines parties de l'*ordinarium* à partir

de l'arrangement de messes imprimées en chant figuré, pour la plupart, des œuvres de compositeurs du XVII<sup>e</sup> siècle n'appartenant pas à la *Musique du roi* et auxquelles ont été ajoutées, ultérieurement, des parties instrumentales afin de permettre la participation de tous les musiciens de la *Musique de la Chapelle*. C'est pourquoi on note une absence quasi totale, dans les répertoires des sous-maîtres, de cycles de l'*ordinarium* composés *ad hoc* pour ces cérémonies. À mon avis, ces changements au sein de la liturgie royale française étaient une indication supplémentaire de la réaffirmation politique de Louis XIV face à la papauté. Une tentative de plus, en définitive, pour s'émanciper de la protection morale que Rome continuait d'exercer sur le développement liturgique de toute l'Europe catholique. Ce n'est que sous le règne de Louis XVI que l'on mit en pratique l'exécution des cycles de l'*ordinarium* au cours des messes de *grande chapelle*, ce qui incitera certains maîtres à produire des œuvres spécifiques pour ces cérémonies en concordance, bien que tardivement, avec la pratique musicale établie presque un siècle auparavant à la *Capilla Real* de Madrid.

Outre ces différences, l'introduction de la musique sacrée avec accompagnement instrumental dans les cérémonies associées à la liturgie d'État a affecté la structure institutionnelle des chapelles royales en Espagne et en France de la même façon, car il était nécessaire de recruter un corps d'instrumentistes. Cela a donné lieu à des changements importants qui marqueront profondément l'évolution de ces institutions. Le lien esthétique que ces œuvres entretenaient avec la musique scénique a amené les nouveaux musiciens à adopter une composition organique très similaire à celle exigée pour exécuter les œuvres d'opéra qui furent ensuite - produites en parallèle dans les théâtres de la cour. Par conséquent, l'évolution des modèles de ces chapelles tout au long du XVIII<sup>e</sup> siècle s'est faite en parallèle avec celle des ensembles instrumentaux qui participaient à l'exécution de la musique scénique, de la même manière que les œuvres liturgiques avec accompagnement instrumental pour les cérémonies solennelles ont fini par adopter une distribution organique très similaire.

Une autre conclusion que l'on peut tirer de tout cela est que la composition de ce type d'œuvres au cours de la période étudiée a été conditionnée, dans les deux chapelles, beaucoup plus que pour tout autre genre, par les règles régissant la production artistique à la cour. Ces normes subordonnaient la production de musique sacrée avec accompagnement instrumental, non seulement à leur fonction représentative en tant qu'agents sonores de la dévotion publique du monarque, mais encore à la situation personnelle des souverains, à leurs goûts esthétiques et, de façon générale, à leur degré de tolérance à l'égard de la musique. Tous ces facteurs ont largement conditionné la production de ce type d'œuvres dans les deux cours, ce qui a donné lieu à un répertoire d'une longueur et d'un style parfois très contrastés, tentant de se conformer à l'idéal de musique sacrée de chaque souverain ainsi qu'à la durée moyenne que devaient avoir, selon leurs critères, les cérémonies liturgiques auxquelles ces œuvres étaient destinées.

### **17. L'interaction de tous les éléments constitutifs de la liturgie d'État dans le cadre des célébrations du cycle festif du *Corpus Christi* et des cérémonies eucharistiques qui se sont déroulées tout au long de l'année dans les cours de Rome, Madrid et Versailles pendant la période étudiée.**

L'identification que l'Église avait établie entre l'image de la majesté divine - représentée dans la figure du Christ transsubstantié dans l'Hostie sacrée - et la majesté terrestre comme reflet de celle-ci - représentée par la figure du souverain - a fait du culte du Saint-Sacrement un rite essentiellement monarchique ayant contribué plus que tout autre à la formation de l'image dévotionnelle des souverains catholiques sous l'Ancien Régime. Tout cela sous-entend que les cérémonies eucharistiques exigeaient généralement une

représentation scénique, cérémonielle et musicale supérieure à celle des autres célébrations liturgiques.

Du point de vue scénique, les cérémonies eucharistiques dans les trois cours étudiées nécessitaient une plus grande variété d'espaces que d'autres célébrations. Ceci est étroitement lié à la projection extérieure qu'elles devaient avoir, au regard des autres cérémonies, pour lesquelles il n'était pas nécessaire que le souverain se montre à ses sujets rendant un culte public au Saint-Sacrement. Au cours de la recherche, il a été possible de vérifier qu'en règle générale, pour les cérémonies les plus solennelles associées au cycle festif du *Corpus Christi* (telles les grand-messes de la Fête-Dieu et de son octave), ainsi que les processions qui ont été célébrées avant ou après la messe de la festivité, la scène principale n'était pas les chapelles palatines mais des sanctuaires de la ville où résidait le souverain, en particulier les paroisses royales les plus proches du palais ou, comme dans le cas de Rome, la basilique de Saint Pierre du Vatican. Lors de ces célébrations, le rite central était la procession solennelle du Saint-Sacrement au cours de laquelle les sujets avaient l'occasion de contempler en même temps les deux majestés : la majesté divine et la majesté humaine. Pour cette raison, les chapelles palatines au cours de ces cérémonies sont considérées comme un cadre auxiliaire dans l'ensemble des scénarios où elles ont eu lieu presque simultanément.

Toutefois, ces scènes pouvaient changer en fonction des circonstances personnelles entourant les souverains. Tout au long du sixième chapitre, les transformations les plus importantes dans la mise en scène de ces cérémonies à Rome, Madrid et Versailles au cours du XVIII<sup>e</sup> siècle ont été analysées. Ainsi, on peut dire que ces changements ont eu tendance à se produire de façon à nuire le moins possible à l'éclat qu'exigeaient de telles célébrations, même si cela a supposé parfois d'imposer des modifications importantes dans le déroulement cérémoniel. C'est la raison pour laquelle tous les cérémoniaux conçus pour les chapelles palatines comprenaient un ou plusieurs chapitres consacrés à la description de la manière dont les célébrations associées au cycle festif du *Corpus Christi* devaient se dérouler. La première chose qui ressort lorsqu'on examine la manière dont certaines des cérémonies les plus importantes de cette fête furent célébrées, est l'attachement de chacune des trois cours étudiées à sa propre tradition cérémonielle.

Les divergences entre ces trois centres dans le déroulement de certaines de ces représentations étaient considérables, tant en termes cérémoniels que musicaux. La solution adoptée à Rome consistait à célébrer une messe basse (*messa bassa*), officiée personnellement par le Pape au lieu d'une messe chantée comme pour d'autres festivités solennelles ; ce qui s'avère pour le moins surprenant. Bien que la sobriété apparente dérivée de la liturgie priée ait été contrebalancée par l'exécution de deux ou trois motets au cours de la messe, ce modèle n'avait pas dû convaincre les maîtres de cérémonies au service des chapelles royales d'Espagne et de France pour la célébration d'une fête aussi réputée, et c'est pourquoi ces deux dernières ont choisi le modèle traditionnel de la messe chantée.

Néanmoins, des divergences notables se sont produites entre Madrid et Versailles dans le déroulement de ladite messe. S'il est vrai que, d'un point de vue scénique, aussi bien pour l'une que pour l'autre, ces cérémonies se déroulaient généralement dans les paroisses royales les plus proches du palais ; elles différaient considérablement en termes d'ordonnement musical, puisque ce sont les musiciens de la Chapelle Royale qui ont solennisé cette fonction à Madrid, même dans les années où elle eut lieu à Aranjuez. À Versailles, en revanche, les rois eurent tendance à perpétuer, tout au long du XVIII<sup>e</sup> siècle, la coutume de permettre aux communautés résidant dans ces paroisses de célébrer et de chanter en leur présence les grand-messes de la Fête-Dieu et du jour de l'octave. Ces divergences étaient, bien sûr, à la base même de la tradition cérémonielle de chacune de ces chapelles. Toutefois, cela n'a pas évité l'existence de conflits de compétence entre la *Musique du roi* et ces communautés à certaines époques. De telles situations se produisaient rarement à la cour espagnole où les rois avaient accordé, dès le XVII<sup>e</sup> siècle, une nette prééminence aux membres de la *Capilla*

*Real* sur les autres communautés religieuses de la cour, leur assurant ainsi une plus grande représentativité, en particulier lors des cérémonies auxquelles le monarque n'avait pas coutume d'assister.

Les informations concernant les autres offices qui ont eu lieu dans ces cours pendant l'octave du *Corpus Christi* indiquent qu'il existait, là aussi, des différences significatives. À l'exception des vêpres qui se célébraient invariablement dans les chapelles palatines selon un déroulement cérémoniel et musical très semblable à celui d'autres *festivités classiques*, les cérémonies qui eurent lieu pendant l'octave de la Fête-Dieu ont subi des changements importants. Étonnamment, dans la chapelle pontificale il n'y avait de services solennels pendant les sept jours de l'octave que la grand-messe du dimanche et les deuxièmes vêpres de l'octave qui se terminaient par une procession solennelle. À Madrid, en revanche, les musiciens du roi devaient célébrer non seulement la messe, les vêpres et la procession du dimanche, mais également les célébrations, au milieu du XVIII<sup>e</sup> siècle, du mardi et du jeudi suivants dans d'autres sanctuaires de la cour et toujours en l'absence des monarques. À la cour de France, les seules cérémonies auxquelles assistait la *Musique du roi* durant cette semaine étaient, outre les messes basses quotidiennes du roi, les Saluts qui avaient lieu tous les soirs à la Chapelle royale en présence du monarque ou de la famille royale. Ces différences montrent, une fois de plus, combien la tradition de chaque chapelle influença le déroulement de ces cérémonies et combien ces différences mirent en évidence trois modèles distincts de représentation sacrée et politique se reflétant dans le nombre et dans la nature des cérémonies réalisées respectivement au cours de ce cycle festif.

Ces différences étaient encore plus prononcées pour ce qui est des cérémonies eucharistiques célébrées tout au long de l'année dans ces trois cours à partir du XVII<sup>e</sup> siècle. Le déroulement du culte du Saint-Sacrement à la cour de Rome depuis le milieu du siècle antérieur a conduit à l'institutionnalisation de l'office votif des Quarante Heures destiné à devenir le noyau principal de ces célébrations. Cependant, la réglementation tardive par le Saint-Siège du déroulement cérémoniel de ce cycle, ainsi que sa décision de ne pas l'inclure dans le Bréviaire romain, a été l'occasion d'introduire des variations significatives au niveau local, aussi bien pour le nombre de cérémonies à célébrer que pour leur fréquence ou les jours de la semaine où celles-ci devaient se tenir. Tout cela offrait aux maîtres de cérémonies des chapelles royales une grande liberté d'action, pour donner à ces offices la forme qui convenait le mieux à l'image dévotionnelle de leurs souverains et pour en modifier le déroulement lorsque les circonstances politiques conseillaient de remplacer certains offices par d'autres, comme cela s'est produit au milieu du XVIII<sup>e</sup> siècle à la Chapelle royale de Madrid avec la substitution de la *siesta* par des complies. Alors qu'à Rome les papes se contentaient d'établir un système de rotation des célébrations – les Quarante Heures n'ayant lieu qu'une seule fois par an dans la chapelle pontificale, le reste étant célébré dans d'autres églises de la cour romaine –, à Madrid, l'importance politique que les rois de la Maison de Habsbourg attachaient au culte du Saint-Sacrement les conduisit à une solution différente. Tout d'abord, ces services n'auraient lieu que dans la chapelle du palais. Ensuite, ils se dérouleraient selon une périodicité mensuelle plutôt qu'annuelle, si possible en présence du monarque. La valeur politique et dévotionnelle que Philippe IV et, plus tard, ses successeurs de la Maison de Bourbon concédèrent à ce cycle de célébrations a donné lieu à une configuration structurelle d'une complexité inhabituelle comparée à la relative simplicité du modèle romain original. Ce fait semblait refléter, d'une certaine manière, l'idéologie qui nourrissait la conception dévotionnelle avec laquelle les rois d'Espagne finirent par s'identifier.

Cette conception reposait sur l'idée exprimée par les maîtres de cérémonies de la chapelle royale au XVII<sup>e</sup> siècle qui déclaraient tacitement que le roi était le seul mortel capable de communiquer directement avec la divinité par la contemplation et l'adoration du Saint-Sacrement. Cette conviction était le socle même du caractère sacré des rois espagnols

qui, rappelons-le, n'étaient ni oints ni couronnés, contrairement à d'autres souverains européens, comme les rois de France.

Une telle formulation théologique – qui mettait sur un même pied le roi d'Espagne et Moïse dans certains documents – ne se retrouve pas dans les sources françaises, tout simplement parce que, sous l'Ancien Régime, le caractère sacré de la personne du roi n'a jamais été relié directement au Saint-Sacrement. Il émane, pour autant, de l'onction *pseudo-sacerdotale* que le souverain recevait lors de la double cérémonie de consécration et de couronnement et dont le rituel d'origine médiévale était beaucoup plus ancien que le rite eucharistique lui-même. En conséquence, les rois de France n'avaient nul besoin de la médiation du Christ transsubstantié pour leur conférer leur condition sacrée. C'était plutôt par le biais du Saint-Esprit que leur était transmise la sacralité. De ce fait, le culte du Saint-Esprit fut beaucoup plus présent dans le déroulement des cérémonies les plus solennelles à la cour de France que le culte eucharistique, comme en témoignent les fonctions associées précisément à l'Ordre du Saint-Esprit, qui se sont imposées comme les plus solennelles parmi celles célébrées à la Chapelle royale. Cette circonstance pourrait expliquer en partie la raison pour laquelle la célébration de la prière des Quarante Heures, à la cour française, était beaucoup plus occasionnelle et discontinuée qu'à la cour espagnole. En revanche, le culte eucharistique acquit un éclat spécial dans les Saluts du Saint-Sacrement, dont l'importance dans la liturgie royale française était traditionnellement plus grande que celle des offices des Quarante Heures. Une autre des raisons pouvant expliquer cette divergence d'avec le modèle romain est, encore une fois, l'influence qu'avait, pour des raisons politiques, la réaffirmation de la tradition locale dans la conformation des cérémonies eucharistiques à la cour de France. La preuve demeure la diversité des rites de ces cérémonies célébrées dans la Chapelle royale et dans les autres églises de Versailles où coexistaient indistinctement des éléments des rites parisiens et romains, ce qui reflétait l'importance que la tradition gallicane continuait d'avoir au cœur même de la cour jusqu'à la veille de la Révolution.

On peut donc admettre que les cérémonies eucharistiques étaient plus différentes que n'importe quelles autres célébrations liturgiques dans les différentes cours étudiées, en particulier pour ce qui touche au déroulement des cérémonies, même si, en apparence, la prédominance des hymnes dans l'ordre de chant pouvait donner une impression trompeuse d'homogénéité. Quant aux styles de chant, les cérémonies eucharistiques célébrées dans l'entourage de la cour reflétaient clairement le syncrétisme stylistique qui sous-tend toutes les cérémonies associées à la liturgie d'État où le plain-chant est intercalé avec le contrepoint, le chant figuré ou la musique avec accompagnement instrumental au cours de la même célébration. Pourtant, curieusement, malgré le déploiement scénique qu'exigeait habituellement le cycle festif du *Corpus Christi* et des cérémonies eucharistiques, le nombre d'œuvres composées *ad hoc* par les maîtres de chapelle au cours du XVIII<sup>e</sup> siècle pour ces célébrations fut, en terme général, relativement court. Ceci était dû, en partie, au nombre limité d'hymnes eucharistiques constituant la base du déroulement musical de la plupart de ces cérémonies et, surtout, à la possibilité d'interpréter ces hymnes en utilisant n'importe quel type de chant, ce qui signifie que la composition organique des formations chargées de solenniser ces cérémonies pouvait être soumise, à son tour, à des changements importants en fonction de la solennité des célébrations. À Rome, par exemple, rien ne stipulait que lorsque le pape se rendait dans les églises où le Saint-Sacrement était exposé ou lors des célébrations des Quarante Heures, il devait être accompagné par ses chanteurs. Cela suggère que peut-être les communautés résidant dans ces églises solennisaient ces fonctions selon leurs propres usages musicaux, lesquels pouvaient être très différents de ceux établis à la chapelle du pape. À Madrid, pendant la période étudiée, on sait que la plupart des cérémonies associées aux cycles des Quarante Heures pouvaient être chantées sans instruments lorsque le souverain n'était pas présent, d'où l'existence de versions en chant figuré de certaines de leurs parties les plus significatives comme les hymnes ou les litanies des Saints.

À Versailles, la *Musique du roi* ne participait pas toujours à tous les Saluts célébrés en présence de la famille royale, pas plus dans d'autres églises de la cour qu'à la Chapelle royale elle-même, où presque chaque dimanche l'on célébrait ces cérémonies étaient célébrées – et, à certaines périodes, également chantées – par les Missionnaires lazaristes résidant dans la chapelle de Versailles.

En guise de réflexions finales, il convient de remarquer que cette thèse a été réalisée à un moment où la musicologie commence à basculer. D'une perception du paradigme traditionnelle de la musique en tant qu'œuvre d'art isolée de son contexte fonctionnel, elle évolue vers une conception de la musique comme une partie consubstantielle (parmi d'autres) des systèmes de représentation social, politique ou religieux, où les aspects performatifs s'avèrent être les vrais sujets primordiaux d'analyse. De ce fait, la présente étude a tenté d'apporter, dans le cadre de ce nouveau schéma, des nouvelles voies pour analyser le rôle joué, dans la construction de la liturgie d'État des trois cours étudiées, par les œuvres de musique sacrée produites *ad hoc* par les maîtres de chapelle, et par d'autres musiques faisant partie de ce même système de représentation, lesquelles étaient exécutés grâce à l'improvisation ou à la mémorisation. Toujours, nous sommes partis de l'analyse de l'interaction réciproque entre la musique et le contexte cérémonial, politique et historique dans lequel elle s'inscrit. Aussi, les voies de recherche ouvertes en lien avec le thème central de la thèse, ou d'autres qui s'y rapportent, pourraient constituer la base de travaux futurs, qui contribueraient à élucider nombre de questions, restées peut-être sans réponse dans la présente étude.

\* \* \*



# Introducción

\* \* \*

El presente estudio trata de abordar, por vez primera, un análisis comparativo del papel que jugó la música litúrgica en el proceso de construcción de la imagen sacralizada de las monarquías borbónicas de Francia y España, dentro del marco de las ceremonias religiosas que se celebraron en el ámbito cortesano durante las últimas décadas del Antiguo Régimen, así como del cometido que tuvo en dicho proceso el ejemplo de la Capilla Pontificia. El motivo principal que me ha llevado a plantear un proyecto multidisciplinar de estas características ha sido la relativa escasez, dentro de los estudios musicológicos realizados hasta el momento sobre esta temática, de un marco conceptual y de un modelo de análisis que permitiese abordar un estudio global de la música sacra destinada a estas ceremonias desde una perspectiva más próxima a la historia cultural que a la musicología tradicional, en la que primasen sobre todo los aspectos performativos inherentes a la mecánica funcional de estas celebraciones dentro del marco social y político en el cual tuvieron lugar.

Desde el punto de vista histórico, esta tesis trata de ofrecer, por otra parte, una visión del Poder real desde su dimensión más trascendental, es decir, aquella que tenía que ver más de cerca con la imagen devocional de los soberanos católicos, de la cual dependía en gran medida su condición de monarcas de Derecho divino, sobre la cual descansaba, en definitiva, la legitimidad de su poder.

En este sentido, la presencia de un templo dentro de los palacios reales fue, al menos desde la Edad Media, algo consustancial a la necesidad de vincular la legitimidad del ejercicio del Poder a la religión. Durante la Edad Moderna, a pesar de que desarrolló formas de control sobre los súbditos cada vez más sofisticadas, el Estado no supo crear hasta el siglo XIX una superestructura ideológica de naturaleza secular sobre sobre hacer descansar dicha legitimidad. Por tanto, la naturaleza tardo-feudal de la institución la cual monárquica impidió a ésta emanciparse del inefable origen divino que la concepción eminentemente teológica del Poder se empeñó en mantener hasta las puertas mismas de la Revolución Francesa de 1789, y aún después<sup>9</sup>. Sin embargo, la forma en que esta ideología se materializó en los espacios de poder empezó a asemejarse cada vez más durante la Edad Moderna a un espectáculo cortesano que, en lo esencial, acabó difiriendo muy poco, en lo que a códigos de representación política se refiere, de las representaciones profanas, organizadas a menudo en paralelo y por las mismas causas celebrativas que las ceremonias religiosas.

La dimensión teatral que, más allá de su función devocional, alcanzó la música sacra en el marco de las capillas palatinas a lo largo del siglo XVIII, sólo se explica atendiendo precisamente a la teatralidad que el propio rito litúrgico adquirió en estos espacios de poder. La clara voluntad de esclarecer y reafirmar en el marco de la corte

---

<sup>9</sup> Cfr. Perry Anderson, *El estado absolutista*, Madrid, Siglo XXI, 1982.

el vínculo del Soberano con la Divinidad, pieza clave de la legitimidad dinástica en el Antiguo Régimen, llevó al desarrollo de un ceremonial particular destinado a la capilla, superpuesto al Rito romano que por entonces se había implantado en las principales cortes católicas, con el fin de poner de relieve la conexión entre Dios y el gobernante.

De acuerdo con este planteamiento, para abordar el análisis de la música en este complejo proceso, es preciso partir de la percepción escenográfica del ceremonial, tal como fue entendida por los contemporáneos dentro de este sofisticado sistema de representación sacro-política, no muy distante en lo sensorial de las representaciones que tenían lugar en los teatros de corte, donde la interacción jerárquica de todos los actores involucrados en ellas (desde los cortesanos hasta la familia real, pasando por los celebrantes y los propios músicos), quedaba secuenciada gracias a la música.

La idea del Poder de origen divino, en vigor todavía en la tratadística política de la primera mitad del siglo XVIII se apoyaba, como en época de Carlos V, en la creencia de que el linaje de los reyes de la casa de Borbón, tanto en España como en Francia, procedía de un doble tronco genealógico que se remontaba, por un lado, a determinados personajes bíblicos, y por otro a los emperadores de Roma. La genealogía bíblica de estos monarcas, según algunos de estos tratados, ascendía hasta Noé, cuyos nietos, Samotes y Túbal, serían los fundadores de las monarquías de Francia y España, respectivamente<sup>10</sup>. De esta forma, el linaje de los Borbones -al igual que anteriormente el de los Austrias-, quedaba vinculado con el del rey David, del cual, no hay que olvidarlo, descendía también la Virgen María, y en consecuencia, el propio Jesucristo.

Conviene precisar que, más allá de una mera invención de los genealogistas regios, o de la previsible tendencia adulatoria de los tratadistas políticos, el papado fue el primero en apresurarse a sancionar la ascendencia bíblica de los monarcas católicos a través de documentos muy elaborados que la daban por certera e incuestionable<sup>11</sup>. De este modo quedaba justificada desde el punto de vista «legal» la ascendencia divina de los reyes de Francia y España, y por consiguiente la fuente misma de su legitimidad dinástica. Evidentemente, debido a su origen, los reyes adquirirían tácitamente en el marco de la capilla una dimensión *pseudo-sacerdotal*, como representantes de Dios en la tierra, asumiendo sin más la condición de personas sagradas, y por tanto, diferentes y superiores en lo físico y en lo espiritual al resto de los súbditos. Todavía en 1770, el papa Clemente XIV se dirigía a Luis XV en estos términos:

<sup>10</sup> Cfr. Juan Francisco Rivarola y Pineda, *Tratado de la Augustissima Casa de Borbón, reinante en España, Francia y Nápoles [...]*, Madrid, Imprenta de Joaquín Sánchez, 1735, p. 3.

<sup>11</sup> Cfr. *Genealogia illustrissime Domus Austriae que per lineam rectam masculinam ab ispo Noe humani generis reparatore usque ad Carolum Regis filium [...] decepta 1536 mense aprili*. Este es el título de un pergamino de cerca de treinta metros de longitud, elaborado por orden de Clemente VII para Carlos V, con motivo de su coronación en la ciudad de Bolonia, actualmente conservado en la Biblioteca Nacional de España. De este modo el Pontífice sancionaba oficialmente la genealogía bíblica de los Habsburgo, y por ende de los Borbones, ya que ambas casas descendían del tronco común de los Valois, al haber asumido la casa de Francia durante el siglo XV la titularidad del ducado de Borgoña, cuya última soberana, María, fue abuela del emperador Carlos V. Esta pieza se incluye en el catálogo de la exposición «De El Bosco a Tiziano. Arte y maravilla en El Escorial», organizada en el Palacio Real de Madrid en 2014. Cfr. Fernando Checa, et al. (ed.), *De El Bosco a Tiziano: Arte y Maravilla en El Escorial*, Madrid, Patrimonio Nacional, 2014, p. 117.

El verdadero medio de atraer sobre vuestra Persona Sagrada, y sobre los Príncipes y Princesas de vuestra Sangre los más preciosos efectos de la misericordia divina es mantener públicamente la fe y la piedad en toda su integridad. En esto manifestaréis que poseéis eminentemente el arte de reinar, aquel arte con el que vuestros antepasados mostraron siempre que eran Reyes Cristianísimos; y Vos sostendréis vuestra gloria y la suya añadiendo incesantemente a su ejemplo las notas más ilustres de vuestra religión [...]<sup>12</sup>

Esta declaración papal instaba al rey de Francia, y por extensión a todos los soberanos del orbe católico, a mostrar públicamente su devoción, debido precisamente a su condición de personas sagradas, por un lado, y por otro, a su obligación moral de ser un ejemplo de piedad para sus súbditos. En este sentido, la capilla palatina se convertía en el marco más adecuado para mostrar públicamente este compromiso sacro-político inherente a la majestad real, «[...] porque siendo la Religión el más firme apoyo de los Tronos, fácilmente se contienen en la obediencia debida a los Reyes los Pueblos que obedecen a Dios.»<sup>13</sup>

Apenas unas décadas antes, Juan Bernardino Rojo se refería en su *Thessalico Olympo, theológico y moral*, a la íntima unión existente entre el Oficio divino y la majestad real. Una unión cuya expresión más elocuente era la presencia de un templo dentro del palacio los reyes de Israel. Una presencia que reafirmaba la condición sagrada de los reyes bíblicos, y por extensión, de los monarcas católicos del siglo XVIII<sup>14</sup>. De este modo, la concepción de Clemente XIV acerca de la naturaleza sacra de la persona del rey convergía, como puede verse, con la tratadística política y teológica de la primera mitad del siglo XVIII. Semejante mensaje, con una carga política tan poderosa, era necesario exteriorizarlo, reinterpretarlo y desarrollarlo conforme mejor conviniese a los intereses políticos del soberano. Descifrar y poner ante los ojos y los oídos de la Corte y del Reino el contenido político de dicho mensaje del modo más didáctico posible fue el cometido principal del arte sacro cortesano, y por ende de la música religiosa destinada a las ceremonias de la liturgia de Estado.

Partiendo de esta perspectiva, el principal criterio para llevar a cabo el análisis propuesto en esta tesis ha sido tomar como punto de partida de la investigación el contexto funcional en el cual esta música fue producida y ejecutada. Ello implicaba inevitablemente tomar en consideración una serie de factores históricos, políticos y sociales, que habrían de condicionar de manera determinante, no sólo la forma que adoptaron los repertorios de obras litúrgicas destinadas a estas ceremonias, sino también, en buena medida, la estructura interna de las propias composiciones.

<sup>12</sup> Clemente XIV a Luis XV, Roma, 21-III-1770, *cfr.* Francisco Mariano Nifo, *Cartas importantes de Clemente XIV (Ganganelli) traducidas de Francés en Castellano por D. Francisco Mariano Nipho. Tomo III*, Madrid, Miguel Escribano, 1777, p. 202-203.

<sup>13</sup> *Ibid.*, p. 201.

<sup>14</sup> «126. Procopio nota con mucha erudición que la Casa del Rey de los Hebreos estaba fabricada en forma de una Luna que va creciendo, y que de las dos puntas tenían dos puertas que guardaban los Levitas, y en medio estaba el Rey, como guardado con la seguridad de la Religión. Y en tiempo del Rey Achab no se podía entrar en el Palacio del Rey sin entrar primero en el Templo. Tan grande y misteriosa ha sido siempre la unión del Culto Divino y la Majestad Real. Pero los que sienten otra cosa, después de faltar a la pía Religión, son engañados [...], Juan Bernardino Rojo, *Thessalico Olympo, theológico y moral, legal, militar, político y chronológico, cuya doctrina es conveniente a cortesanos curiosos, eruditos militares, estudiosos eclesiásticos [...]*, Sevilla, Viuda de Francisco Lorenzo de Hermosilla, 1733, p. 188.

De acuerdo con este enfoque, para abordar en profundidad un estudio del papel que tuvo la música sacra en el desarrollo ceremonial y musical de la liturgia de Estado en las cortes de Roma, Madrid y Versalles, era preciso tener en cuenta cinco factores esenciales a la hora de fijar los objetivos y el desarrollo metodológico de la tesis: En primer lugar, el papel de la liturgia pontificia como referente de la liturgia real. En segundo término, la concepción de las ceremonias asociadas a la liturgia de Estado como espectáculos cortesanos. En tercer lugar, la importancia otorgada por la Iglesia católica a la música sacra como elemento consustancial a las ceremonias celebradas de acuerdo con el Rito romano. En cuarto lugar, el enorme peso que tuvieron en la producción y ejecución de música sacra, por una parte, el orden de canto fijado por la Iglesia para las ceremonias litúrgicas, y por otro, las circunstancias personales de los soberanos, como promotores directos de dicha música. Por último, en quinto lugar, el sometimiento del proceso de producción de la música sacra destinada a las ceremonias de la liturgia de Estado a las mismas reglas que regían para el resto de las artes de corte.

**1. La liturgia pontificia como referente de la liturgia real.** El primer factor a considerar en la investigación ha sido la existencia de un referente superior que sirvió como modelo para dar forma a la liturgia de Estado, entendida ésta como el conjunto de ceremonias religiosas que tuvieron lugar, bien en el marco de las cortes reales (*liturgia real*), o de la Corte pontificia (*liturgia pontificia*). Dichas ceremonias comprendían, en este contexto sociopolítico, no sólo las celebraciones vinculadas a las festividades del calendario litúrgico, sino también las ceremonias extraordinarias asociadas al ciclo vital del soberano y de la familia real. Dicho referente no fue otro que la liturgia pontificia, cuyo influjo fue determinante a partir del siglo XVI en el proceso de codificación del desarrollo ceremonial y musical de dichas celebraciones, en las cuales los soberanos católicos, del mismo modo que el sumo pontífice, acabaron erigiéndose en actores principales del rito.

**2. Las ceremonias religiosas como espectáculos cortesanos.** El segundo factor, derivado en cierto modo del anterior, parte de la concepción de las ceremonias religiosas asociadas a la liturgia de Estado como espectáculos cortesanos, cuyo fin último, como ya se ha señalado, era la representación pública de la imagen devocional que los soberanos católicos quisieron proyectar en cada momento histórico sobre sus súbditos. Esta circunstancia hizo que el escenario de estas celebraciones acabara excediendo a lo largo de los siglos XVII y XVIII el reducido marco de las capillas palatinas, para extenderse a otros santuarios con los cuales la corona había establecido un vínculo devocional significativo. Este hecho acabó teniendo una enorme incidencia, no sólo en la proyección externa de las obras de música sacra producidas dentro de los muros del palacio por los compositores asociados a las capillas reales, sino también en la participación de las comunidades religiosas residentes en dichas iglesias en el desarrollo musical de algunas de estas ceremonias, suplantando eventualmente a los músicos del rey. A pesar de la importancia de este

fenómeno, muy pocos estudios lo han considerado un aspecto relevante a la hora de explicar la naturaleza de la liturgia de Estado.

**3. La música sacra como parte sustancial del Rito romano.** El tercer factor toma como punto de partida la concepción de la música sacra destinada a estas ceremonias no como un simple ornamento sonoro, sino como parte inherente a su desarrollo ritual, cuyo empleo estuvo supeditado a una serie de aspectos funcionales que no siempre se han contemplado en los estudios musicológicos. La preferencia que la Iglesia otorgó a la liturgia cantada sobre la rezada durante el Antiguo Régimen hizo que la música acabase siendo un elemento central en el ceremonial romano, a partir del cual se elaboraron, a su vez, la mayoría de los ceremoniales que regularon el desarrollo de las celebraciones asociadas a la liturgia de Estado en las capillas palatinas y en aquellos santuarios donde tuvieron cabida.

**4. La incidencia de los factores litúrgicos e históricos en el uso de los estilos de canto.** La utilización de los distintos géneros de música sacra en las ceremonias asociadas a la liturgia de Estado que tuvieron lugar en las cortes de Roma, Madrid y Versalles, estuvo profundamente condicionado por otros dos factores que acabaron incidiendo de manera crucial en el destino funcional de las obras que allí se produjeron a lo largo del tiempo:

**a) Factores litúrgicos.** En primer lugar, la implantación definitiva del Rito romano en las capillas palatinas de las cortes de España y Francia a partir de la segunda mitad del siglo XVI, hizo que el orden de canto sancionado por la Iglesia católica después del Concilio de Trento adquiriese un carácter normativo en todo el orbe católico, lo cual favoreció una cierta homologación en el uso del canto litúrgico en dichas capillas. Aun así, ello no excluyó que la codificación definitiva de los distintos géneros, o tipos de canto, que habrían de tener cabida en las ceremonias que se celebraron en las cortes de Roma, Madrid y Versalles durante la segunda mitad del Setecientos estuviera profundamente mediatizada, no sólo por el peso de la tradición establecida en cada una de las capillas palatinas, sino también por el poderoso influjo que sobre ellas ejercieron las iglesias y catedrales más importantes de cada monarquía, cuya tradición ceremonial y musical estaba, en términos generales, mucho más consolidada que en aquellas. Tales fueron los casos de la Iglesia Metropolitana de París y de la catedral de Toledo, en el caso de las capillas reales de Francia y España, respectivamente, y en menor medida la basílica de San Pedro del Vaticano en el caso de la Capilla Pontificia.

**b) Factores históricos.** A lo largo de los siglos XVII y XVIII los ceremoniales elaborados para las capillas palatinas de Roma, Madrid y Versalles trataron de fijar, en mayor o menor medida, el modo en que habían de utilizarse los distintos géneros de música sacra en las ceremonias asociadas a la liturgia de Estado. Sin embargo, en la práctica tales prescripciones no siempre fueron seguidas al pie de la letra. En este

sentido, las circunstancias personales que rodeaban a los soberanos, como su edad, su estado de salud, o su mayor o menor apego hacia la música, eran hechos que podían alterar, a veces por espacio de tiempo indefinido, la aplicación de tales prescripciones, obligando a suplantar el uso de unos tipos de canto por otros, casi siempre con el fin de acortar la duración de las ceremonias.

**5. La música sacra como arte de Corte.** De lo anterior se desprende que la música sacra producida en el entorno de las monarquías católicas durante el Antiguo Régimen acabó supeditándose a las mismas exigencias funcionales a las que estuvieron sometidas la mayoría de las artes de Corte destinadas a este medio social. Desde esta óptica, la estructura de los repertorios de obras litúrgicas producidos en cada época histórica para las capillas palatinas acabó reflejando el grado de adaptación de dichas obras no sólo a las circunstancias que rodeaban a los soberanos, como promotores últimos de las mismas, sino también a sus gustos personales, su grado de tolerancia a la música y, en definitiva, al ideario de música sacra que estos monarcas tuvieron en mente en cada momento histórico. Todo ello hizo que durante el Antiguo Régimen los compositores asociados a las capillas palatinas estuvieran obligados a tener muy en cuenta en todo momento todas estas circunstancias a la hora de producir las obras destinadas a las ceremonias de la liturgia de Estado.

### **I. El estado de la investigación.**

Puede decirse que, en su conjunto, estos cinco factores no han sido tenidos en cuenta hasta el momento en la mayoría de los trabajos que han abordado el estudio de la música litúrgica producida en marco de la Corte desde la perspectiva de la musicología tradicional. A pesar de los indudables avances conseguidos en las últimas décadas por algunos de los estudios que se citarán más abajo, puede decirse que el principal interés de estos ha oscilado, en términos generales, en torno a dos polos: por un lado la reconstrucción de la historia institucional de las capillas reales, y por otro, los estudios centrados en la vida y la obra de los compositores que estuvieron al servicio de aquellas. Si bien estos enfoques han dado como resultado trabajos de una gran solvencia científica, en la mayoría de los casos no han contribuido a dar respuestas concluyentes a muchos de los aspectos que se tratarán en los capítulos de esta tesis.

Los trabajos que han adoptado planteamientos metodológicos más próximos a la historia cultural empezaron a ser más abundantes a partir de la década de 1980. Los resultados obtenidos por algunos de estos estudios, dedicados en su mayoría a explorar la praxis interpretativa de algunas capillas palatinas europeas, han contribuido a abrir nuevas perspectivas de análisis, no sólo acerca de los repertorios de obras producidas en aquellas, sino también de la música que en realidad se ejecutaba en el curso de las ceremonias que allí se celebraban, y que no siempre estaba integrada por obras escritas *ad hoc* por los compositores vinculados contractualmente a estas instituciones.

Esta dualidad conceptual, entre *música producida* y *música ejecutada*, a menudo ha tendido a confundirse, particularmente en aquellos estudios en los cuales han primado los enfoques analíticos que empezaban y terminaban en la composición musical disociada de su contexto histórico y funcional, lo cual ha llevado a pasar por alto en muchos casos el frecuente uso que se hizo en las capillas palatinas, incluso en las funciones más solemnes, de géneros derivados de la ornamentación polifónica del canto llano, como el contrapunto y el fabordón, cuya ejecución solía realizarse, a menudo, recurriendo simplemente a la improvisación o a la memorización. Este hecho parece romper de lleno, no sólo con la creencia de que prácticamente la única música que sonaba en estas ceremonias era la producida por los maestros de capilla asociados a ella, sino también con el concepto de jerarquización de los estilos de canto que traslucen algunas fuentes documentales redactadas, por ejemplo, en el entorno de la Capilla Real madrileña durante la segunda mitad del siglo XVIII. Este último concepto no se correspondió del todo con la práctica real establecida en el día a día de las distintas formaciones musicales asociadas a las capillas palatinas, donde la sustitución, en determinadas circunstancias, de unos estilos de canto por otros estaba a la orden del día. Aun así, muchos trabajos dedicados a analizar los repertorios de música sacra producidos en las capillas reales de España y Francia durante los siglos XVII y XVIII han seguido centrando su interés casi exclusivamente en las obras vocales con acompañamiento instrumental, y en el caso de los estudios referidos a la Capilla Pontificia, en las obras polifónicas en *canto figurado* que allí se interpretaron sin solución de continuidad al menos hasta el siglo XIX. Esta primacía de los estilos de canto «artísticamente más elaborados» sobre todos los demás, ha llevado a pasar por alto muy a menudo la lógica que rigió durante el Antiguo Régimen la mecánica funcional de los tipos de canto empleados en el curso de las ceremonias celebradas en estas capillas. Dicha lógica, basada esencialmente en el principio de combinación, y en la posibilidad de suplantarse eventualmente unos géneros por otros en el curso de una misma ceremonia, vendría a situarlos en un plano de igualdad desde el punto de vista práctico. No obstante, el peso que en muchos estudios recientes han seguido teniendo los valores de calidad artística de las obras musicales y del prestigio de los compositores que las produjeron, ha llevado a discriminar, con frecuencia, el estudio de géneros como el contrapunto y el fabordón, tenidos, de acuerdo con este planteamiento, como *géneros menores* carentes de interés desde el punto de vista artístico. Esta circunstancia ha hecho que estos tipos de canto aún sigan teniendo muy poca cabida en los trabajos que han abordado el análisis de la música sacra producida en las capillas palatinas, a pesar de la relevancia que en términos reales acabaron adquiriendo en la mayoría de las ceremonias asociadas a la liturgia de Estado.

De acuerdo con la metodología que más abajo se expondrá con detalle, para llevar a término los objetivos planteados en esta tesis, el punto de partida para analizar la música producida y ejecutada en las ceremonias asociadas a la liturgia real es partir del estudio de los escenarios donde éstas tuvieron lugar; del ceremonial que contribuía a asegurar el correcto desarrollo del Rito romano, vigente en las capillas reales católicas; así como de los tipos de canto empleados para solemnizar en cada caso cada una de estas celebraciones. Salvo raras excepciones, la gran mayoría

de los trabajos dedicados a analizar la música sacra en las tres cortes estudiadas en esta tesis, apenas si han tenido en cuenta estos elementos, a pesar de la importancia que, en su conjunto, todos tuvieron en el contexto funcional al cual iba destinada dicha música.

Con respecto al método comparativo propuesto en este estudio, conviene precisar que hasta el momento no ha sido demasiado frecuentado por los trabajos dedicados a la música sacra producida en el ámbito cortesano durante el Antiguo Régimen. A pesar de los evidentes logros de muchos de los estudios que enseguida se citarán, por ahora ninguno de ellos ha abordado el análisis simultáneo de las prácticas musicales establecidas en más de uno de estos centros. Casi todos los trabajos publicados en las últimas décadas han centrado su interés en el estudio independiente de una u otra capillas reales. En lo tocante al arco cronológico abarcado por estos estudios, en su gran mayoría han tendido a centrar su atención en los siglos XVI y XVII, o todo lo más en la primera mitad del siglo XVIII. Ello ha dado como resultado, a la larga, una gran laguna en lo concernientes a la segunda mitad del Setecientos. Este desinterés, motivado en parte por los prejuicios que la historiografía musical del siglo XIX mostró, en general, hacia la música religiosa producida en las capillas reales a partir de 1750, ha hecho que el número de referencias bibliográficas específicamente consagradas al periodo estudiado sea destacablemente corto.

En lo concerniente a los estudios dedicados a la música sacra producida y ejecutada en la Corte romana, existen algunos trabajos que a partir de los años 1980 vinieron a inaugurar una línea de investigación que tendió a reconvertir el estudio de las instituciones musicales en un punto de partida para abordar el análisis, mucho más novedoso, de las prácticas interpretativas utilizadas por los individuos que formaban parte de aquellas. A pesar de que siguieron publicándose trabajos muy afines a los métodos más convencionales de la musicología tradicional, basados esencialmente en el análisis estrictamente musical de ciertas obras<sup>15</sup>, los estudios basados en esta nueva corriente metodológica, más próxima a la historia social y a la historia de la interpretación musical, acabaron convirtiéndose en una tendencia a la cual se sumaron progresivamente más musicólogos, gracias en parte al eco que estos trabajos tuvieron en revistas de gran impacto, publicadas sobre todo en el ámbito anglosajón, como *Early Music*, o *Music & Letters*, entre otras. Dentro de esta nueva tendencia, el artículo publicado en 1987 por Jean Lionnet sobre la práctica musical en la Capilla Pontificia durante el siglo XVII, sigue siendo todavía hoy una referencia esencial en los estudios dedicados a explorar, no sólo la composición orgánica de la Capilla de música del papa durante el Seiscientos, sino también el modo en que esta formación desempeñaba su cometido, tanto en algunas celebraciones solemnes, como en otras ceremonias ordinarias que tenían lugar regularmente en presencia del Pontífice y que hasta entonces apenas sí se habían tenido en cuenta<sup>16</sup>. Lionnet basó su investigación en los datos aportados por los diarios de los *puntatori*, es decir, los cantores encargados, no sólo de efectuar el control de asistencia de sus colegas en las

<sup>15</sup> Cfr. Peter Phillips, «Reconsidering Palestrina», *Early Music*, vol. 22, nº 4, 1994, p. 574-585.

<sup>16</sup> Jean Lionnet, «Performance practice in the Papal Chapel during the 17<sup>th</sup> Century», *Early Music*, vol. 15, nº 1, 1987, p. 3-15.

funciones papales, sino también de consignar los errores que éstos cometían en la ejecución de las obras que interpretaban. La explotación sistemática de este tipo de fuentes, algunas de las cuales han sido exploradas nuevamente para la realización de esta tesis, permitió a Lionnet acceder a una información muy cercana a las prácticas reales empleadas por los cantores de la Capilla Pontificia. Este artículo tuvo muy pronto su secuela en el trabajo de Richard Sherr sobre la práctica musical en esta institución durante el siglo XVI, donde el autor aportaba nuevos datos que venían a complementar -y en algunos casos a contradecir- algunas de las conclusiones de Lionnet, pero siempre sin abandonar esta línea metodológica<sup>17</sup>.

Ambos musicólogos produjeron, respectivamente, otros trabajos de gran interés que centraban su atención, bien en el mecenazgo musical ejercido durante el Seiscientos por ciertos pontífices y sus familias<sup>18</sup>, bien en el origen social de los cantores pontificios y en sus competencias profesionales. Con respecto al patronazgo musical ejercido por algunos papas durante la primera mitad del siglo XVI, cabe mencionar también el estudio de Pamela Starr, publicado con posterioridad a los trabajos de Lionnet<sup>19</sup>. En relación con los estudios centrados en la procedencia geográfica de los cantores pontificios y en sus habilidades interpretativas, Richard Sheer abrió con algunos de sus trabajos una nueva vía de investigación que ha sido retomada parcialmente en esta tesis para explorar las dificultades que podían plantear a estos músicos la ejecución de determinados géneros polifónicos, como el contrapunto o el fabordón, cuando recurrían a las consabidas técnicas de improvisación<sup>20</sup>. Sherr publicó poco tiempo después otro interesante artículo acerca de la abundante presencia de cantantes españoles en la Capilla del papa durante la primera mitad del siglo XVI, y el peso que estos músicos tuvieron en la formación de los repertorios musicales de esta institución durante esos años<sup>21</sup>. En esta misma línea sociológica se mueve el artículo de Noel O'Reagan en el que se analiza la continuidad de este fenómeno durante la segunda mitad de aquella centuria, lo cual contribuye en parte a explicar un hecho que se estudiará a lo largo de esta tesis: la pervivencia en las ceremonias de la liturgia pontificia, más allá incluso del siglo XVIII, de un número relativamente importante de obras de compositores españoles, como Cristóbal de Morales, Tomás Luis de Victoria, o Gabriel Gálvez<sup>22</sup>. También en esta vertiente, relacionada con la praxis interpretativa en la Capilla papal, está el artículo del mismo autor dedicado a examinar el modo en que se ejecutaron, durante el siglo XVII, las obras de Giovanni Pierluigi de Palestrina, que ya por entonces formaban el

---

<sup>17</sup> Richard Sherr, «Performance practice in the Papal Chapel during the 16<sup>th</sup> Century», *Early Music*, vol. 15, n<sup>o</sup> 4, 1987, p. 452-462.

<sup>18</sup> Jean Lionnet, «Another musical Medici Coat of Arms», *Early Music*, vol. 15, n<sup>o</sup> 4, 1987, p. 520-521; Jean Lionnet, Norma Deane, (et al.), «The Borghese Family and Music during the First Half of the Seventeenth Century», *Music & Letters*, vol. 74, n<sup>o</sup> 4, 1993, p. 519-529.

<sup>19</sup> Pamela F. Starr, «Rome as the Center of the Universe: Papal Grace and Music Patronage», *Early Music History*, vol. 11, 1992, p. 223-262.

<sup>20</sup> Richard Sherr, «Competence and Incompetence in the Papal Choir in the Age of Palestrina», *Early Music*, vol. 22, n<sup>o</sup> 4, Palestrina Quatercentenary, 1994, p. 606-629.

<sup>21</sup> Richard Sherr, «The 'Spanish Nation' in the Papal Chapel, 1492-1521», *Early Music*, vol. 20, n<sup>o</sup> 4, Iberian Discoveries I, 1992, p. 601-609.

<sup>22</sup> Noel O'Reagan, «Victoria, Soto and the Spanish Archconfraternity of the Resurrection in Rome», *Early Music*, vol. 22, n<sup>o</sup> 2, Iberian Discoveries II, 1994, p. 279-295.

grueso de los repertorios de obras en *canto figurado* que se interpretaban en las ceremonias que allí tenían lugar en presencia del Pontífice<sup>23</sup>.

Más recientemente, Claudio Annibaldi ha venido a aportar en algunos de sus trabajos una visión renovada acerca de la actividad de los cantores pontificios en las capillas palatinas en las cuales prestaron sus servicios, pero sin traspasar la frontera cronológica del siglo XVII<sup>24</sup>. Parte de las conclusiones expuestas en el artículo citado en la nota anterior son fruto de la investigación llevada a cabo por este autor para la redacción de la monografía más importante publicada hasta el momento sobre la historia institucional y musical de la Capilla Pontificia durante el Antiguo Régimen<sup>25</sup>. Esta obra es el primer volumen de un proyecto más amplio, dedicado al estudio global de esta institución, promovido en la última década por la *Fundazione Giovanni Pierluigi da Palestrina*. Por el momento únicamente han visto la luz el volumen primero, correspondiente al siglo XVII, y el tercero, dedicado al siglo XIX. El segundo, concerniente al siglo XVIII, sigue sin aparecer, lo cual muestra el interés más que relativo que este periodo sigue suscitando en la musicología occidental, al menos si se compara con la atención que se ha venido prestando al devenir de la Capilla papal en siglos anteriores. Aun así, la monografía de Annibaldi, en la cual el autor se confiesa continuador de los trabajos de Lionnet, muestra un interesante enfoque, que si bien toma como punto de partida la historia institucional, introduce nuevos elementos de análisis fundamentados en la posición del colegio de cantores pontificios en la Corte papal y en el estrecho vínculo que mantuvieron con la persona de los pontífices reinantes durante la primera mitad del Seiscientos. El estudio concluye con una sección dedicada a examinar los repertorios de obras musicales y las prácticas interpretativas de dichos cantores en las funciones celebradas ante el papa, de acuerdo con un planteamiento muy parecido al de los trabajos de Lionnet, reservando la última parte a la revisión promovida personalmente por Urbano VIII del himnario polifónico de Palestrina, publicado por primera vez en Roma en 1589, y reeditado en Amberes en 1644 a instancias de este pontífice. Aun así, este estudio tampoco ha llegado a abordar un análisis global y sistemático de estos repertorios desde el punto de vista funcional, lo cual no desmerece en absoluto el valor y la novedad de algunos de los aspectos tratados en esta monografía, como la incidencia del gusto personal de algunos papas en la estructura y en la longitud de las obras producidas para ciertas ceremonias celebradas en su presencia, como los salmos polifónicos destinados a las *vísperas* solemnes<sup>26</sup>.

Dentro de los estudios consagrados a analizar los repertorios musicales producidos en el entorno de la Capilla Pontificia se inscribe el único trabajo dedicado a esta institución cuyo marco cronológico consigue extenderse, de manera excepcional, hasta la primera mitad del siglo XVIII. Se trata del artículo publicado en 1992 por Carolyn Gianturco sobre el amplio repertorio de cantatas sacras en lengua vernácula que se ejecutaron habitualmente en el Palacio apostólico, entre 1676 y 1740, durante los banquetes ofrecidos por los papas al Sacro Colegio de cardenales al

<sup>23</sup> *Idem*, «The performance of Palestrina: some further observations», *Early Music*, vol. 24, nº 1, 1996, p. 144-154.

<sup>24</sup> Claudio Annibaldi, «The singers of the said chapel are chaplains of the pope': some remarks on the papal chapel in early modern times», *Early Music*, vol. 39, nº 1, 2011, p. 15-24.

<sup>25</sup> *Idem*, *La Cappella Musicale Pontificia nel Seicento. Tomo primo. Da Urbano VII a Urbano VIII (1590-1644)*, Palestrina, Fondazione Giovanni Pierluigi da Palestrina, 2011.

<sup>26</sup> *Cfr.* «Nostro Signore vole salmi corti e mottetti allegri», *ibid.*, p. 180-194.

término de las primeras *vísperas* de Navidad, y antes de los *maitines* solemnes de esta festividad, que solían ser oficiados por el Pontífice<sup>27</sup>. No obstante, el carácter extralitúrgico de estos repertorios ha favorecido que, a pesar del indudable interés musical de estas composiciones, este trabajo no aporte ningún dato relevante acerca de las ceremonias litúrgicas celebradas en la Corte pontificia durante dicho periodo, ni siquiera de aquellas que precedían y seguían a la ejecución de estas obras.

Dentro de los estudios concernientes a la Corte romana en un sentido más global, en las últimas décadas se han publicado algunos trabajos centrados no ya en la Capilla Pontificia, sino en la actividad de las capillas musicales adscritas a ciertas iglesias de Roma, algunas de las cuales fueron durante siglos escenario habitual de celebraciones asociadas a la liturgia papal. En este sentido, O'Reagan publicó, ya durante los años 2000, un artículo dedicado a analizar los efectivos que integraban a finales del siglo XVI las capillas musicales de las iglesias en las cuales Tomás Luis de Victoria ejerció su actividad como maestro durante su estancia en aquella ciudad<sup>28</sup>. A pesar de haber recurrido en esta ocasión a un enfoque más convencional, este trabajo aporta datos muy interesantes acerca de las prácticas musicales al uso en algunas de las iglesias más importantes de la Corte romana durante las últimas décadas de dicha centuria, así como de la estructura orgánica que presentaban por entonces algunas de estas formaciones. En esta misma línea están los trabajos de Jean Lionnet y de Florian Bassani sobre la actividad musical en la iglesia de San Luigi de' Francesi durante el siglo XVII<sup>29</sup>. Estos estudios revelan la importancia política que adquirió esta iglesia como escenario de las celebraciones litúrgicas más solemnes relacionadas con el ciclo vital de los reyes de Francia que tuvieron lugar a lo largo del Seiscientos en la Corte pontificia, en las cuales la música sacra tuvo un papel primordial a la hora de potenciar el boato con el cual la monarquía francesa quiso reflejar ante la primera corte de Europa el esplendor de la casa de Borbón. Si bien la iglesia de San Giacomo degli Spagnoli tuvo una importancia similar a la de San Luigi en la representación de los fastos de la monarquía española en la Corte romana, hasta el momento no ha merecido la misma atención por parte de los musicólogos. El trabajo de Bassani se inscribe en cierto modo entre los estudios de historia de la interpretación, al analizar el empleo de obras policorales con acompañamiento instrumental en algunas de estas iglesias, en contraste con la pertinaz ausencia de instrumentos en las ceremonias más solemnes celebradas en la Capilla del papa. Esta línea de investigación, a medio camino entre la historia institucional y la praxis interpretativa de las iglesias más importantes de la Corte romana durante el siglo XVI, se vio implementada posteriormente con un artículo de Ruth Lightbourne dedicado a analizar las plantillas musicales de dos de las siete grandes iglesias a las cuales se hicieron extensivas algunas de las ceremonias más solemnes asociadas a la liturgia pontificia: San Juan de Letrán y Santa Maria Maggiore<sup>30</sup>.

<sup>27</sup> Carolyn Gianturco, «Cantate Spirituali e Morali', with a description of the Papal Sacred Cantata tradition for Christmas. 1676-1740», *Music & Letters*, vol. 73, n° 1, 1992, p. 1-31.

<sup>28</sup> Noel O'Reagan, «Tomás Luis de Victoria's Roman Churches revisited», *Early Music*, vol. 28, n° 3, 2000, p. 403-418.

<sup>29</sup> Jean Lionnet, *La musique à Saint-Louis des Français de Rome au XVII<sup>e</sup> siècle*, Venecia, Edizioni Fondazione Levi, 1985 y 1986, 2 vols.; Florian Bassani Grampp, «On a Roman polychoral performance in August 1665», *Early Music*, vol. 33, n° 3, 2008, p. 415-432.

<sup>30</sup> Ruth Lightbourne, «Annibale Stabile and performance practice at two Romans institutions», *Early Music*, vol. 32, n° 2, 2004, p. 271-285.

A pesar de los avances aportados por todos y cada uno de los estudios citados en materia de historia social y de historia de la interpretación, aún queda pendiente un estudio en profundidad de la música que se interpretó durante el siglo XVIII no sólo en la Capilla del papa, sino también en otros escenarios a los cuales se hizo extensiva la liturgia pontificia, contemplando el ceremonial empleado en cada una de estas celebraciones, y los distintos tipos de canto utilizado para solemnizarlas.

En relación con los trabajos producidos en las últimas décadas sobre la Capilla Real de Madrid, puede decirse que, en general, han acusado esta misma tendencia a eludir la segunda mitad del siglo XVIII como periodo de estudio. Desde el punto de vista metodológico, los estudios más interesantes realizados en los últimos tiempos sobre la música producida en esta institución han acabado alineándose, en cierto modo, con las corrientes que han tendido a dar prioridad a análisis menos dependientes de la historia institucional. Aun así, puede decirse que los trabajos dedicados al estudio de la capilla real española han tenido, por un lado, una menor continuidad que los referidos a la Capilla Pontificia o a la capilla real francesa, y por otro, nunca se han decidido a abordar un análisis sistemático, siquiera desde enfoques más tradicionales, del conjunto de los repertorios de obras musicales que sonaron en el curso de las ceremonias asociadas a la liturgia de Estado, a pesar de su extraordinaria variedad y riqueza, y de haberse conservado prácticamente íntegros, al menos aquellos que se produjeron e interpretaron durante la segunda mitad del siglo XVIII<sup>31</sup>. A pesar del importante papel que esta institución desempeñó como referente musical durante siglos, aun no se ha llevado a cabo un estudio global de todos los repertorios producidos a lo largo de las épocas, de ahí que por diversas razones, la elección de un periodo u otro, o de uno u otro estilo, a la hora de abordar el estudio de su extenso capital musical, se haya realizado con criterios poco uniformes y siempre dentro de una cierta descoordinación con respecto a lo que debería haber sido un proyecto común de estudio y recuperación de repertorio, similar al que desde hace varias décadas ha venido desarrollando, por ejemplo, el *Centre de Musique Baroque de Versailles* a través del estudio sistemático, edición e interpretación del repertorio religioso y profano producido en la corte francesa durante la Edad Moderna.

Por otro lado, el análisis referido al escenario de la liturgia real, a la distribución espacial de los actores, y a la incidencia del ceremonial en los tipos de canto empleados para solemnizar las ceremonias a ella asociadas, sólo en casos muy contados ha sido tenido en cuenta en los trabajos que han abordado el estudio de la música en la capilla real madrileña. Por lo que respecta a la extensión de dicha liturgia a otros escenarios, como las capillas de los reales sitios, o los distintos santuarios de la ciudad de Madrid, adonde los reyes de España solían enviar a sus músicos en representación, no se ha publicado nada hasta el momento.

Uno de los trabajos pioneros en la musicología española relacionados con la historia de la interpretación fue, en este sentido, el artículo publicado por Luis Robledo en 1994, al ser prácticamente el primero en haber abordado las prácticas interpretativas vigentes en la Capilla Real de Madrid durante el reinado de Felipe III

---

<sup>31</sup> Cfr. José Peris (dir.), *Catálogo del Archivo de Música del Palacio Real de Madrid*, Madrid, Patrimonio Nacional, 1993.

(1598-1621), partiendo de un planteamiento global que parecía coincidir, en términos generales, con la línea metodológica seguida por Jean Lionnet en su artículo de 1987 con respecto a la Capilla Pontificia<sup>32</sup>. Poco tiempo después, Robledo se encargó de redactar la entrada correspondiente a la Capilla Real en el *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*<sup>33</sup>. A pesar de que aquí su planteamiento se ciñe casi por entero a la reconstrucción de la evolución institucional de la capilla palatina desde finales de la Edad Media hasta el siglo XX, también aporta algunos datos, aunque escasos, sobre la praxis musical de esta institución.

Junto a estos trabajos, surgieron otros a lo largo de la década de 2000 que empezaron a hacer uso de una metodología más avanzada, en los cuales se abordaba el estudio de la Capilla Real desde una perspectiva multidisciplinar, no sólo como centro de producción musical, sino como espacio de poder dentro del complejo sistema de representación de la monarquía hispánica. La referencia más importante dentro de esta línea de investigación es sin duda el conjunto de estudios editados en 2001 por Juan José Carreras y Bernardo José García sobre la Capilla Real de los Austrias<sup>34</sup>. La principal novedad de este trabajo de conjunto reside en haber aunado estudios muy diversos referidos a la historia social e institucional de la capilla real madrileña durante los siglos XVI y XVII desde perspectivas hasta entonces poco frecuentadas<sup>35</sup>, con otros en los que se analizaban en profundidad, tanto la dimensión política de esta institución<sup>36</sup>, como los espacios que sirvieron de escenario a la música producida en la corte española, dentro de los cuales la capilla tuvo un papel central<sup>37</sup>. Por otra parte, esta obra vino a ampliar la visión hasta entonces un tanto aislada de la Capilla Real española con una serie de estudios referidos a algunas de las principales capillas cortesanas europeas, abriendo con ello una importante vía para futuros estudios comparativos entre estas instituciones partiendo de enfoques muy diversos<sup>38</sup>.

Poco tiempo después comenzaron a publicarse una serie de trabajos que dieron cabida de un modo sistemático al análisis del contexto funcional en el cual se produjeron determinados repertorios de obras sacras destinadas a ciertas ceremonias litúrgicas celebradas en la Capilla Real madrileña durante el siglo XVIII. Dentro de esta línea metodológica, el estudio realizado por Álvaro Torrente para la edición crítica de los villancicos compuestos por Francesco Corselli para los maitines de

<sup>32</sup> Luis Robledo, «Questions of performance practice in Philip's III chapel», *Early Music*, vol. 22, nº 2, 1994, p. 189-218.

<sup>33</sup> *Idem*, «Capilla Real», *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, Madrid, ICCMU, Sociedad General de Autores y Editores, 1999, vol. 2, p. 119-132.

<sup>34</sup> Juan José Carreras; Bernardo José García (eds.), *La Capilla Real de los Austrias: Música y ritual de corte en la Europa moderna*, Madrid, Fundación Carlos de Amberes, 2001.

<sup>35</sup> Dentro de esta perspectiva de estudio cabe citar: Juan José Carreras, «La capilla en la corte: Perfil musical y contexto historiográfico de una institución», *ibid.*, p. 213-242; Luis Robledo, «Estructura y función de la capilla musical en la corte de Felipe II», *ibid.*, p. 195-206; Juan Antonio Sánchez Belén, «La Capilla Real de palacio a finales del siglo XVII», *ibid.*, p. 411-448; Nicolás Morales, «La Capilla Real y las "redes musicales": Festería, hermandad y montepío de músicos en el Madrid del siglo XVIII», *ibid.*, p. 195-206.

<sup>36</sup> *Cfr.* Fernando Negrodo, «La Capilla Real como escenario de la lucha política: Elogio y ataques al valido en tiempos de Felipe IV», *ibid.*, p. 323-344; Antonio Álvarez-Ossorio, «Ceremonial de la majestad y protesta aristocrática: La Capilla Real en la corte de Carlos II», *ibid.*, p. 449-478.

<sup>37</sup> *Cfr.* José Manuel Barbeito, «Espacios para la música cortesana», *ibid.*, p. 279-304.

<sup>38</sup> Cabe mencionar entre estos trabajos: Adrew Wathey, «La Capilla Real inglesa: Modelos y perspectivas», *ibid.*, p. 43-52; Iain Fenlon, «Ritos de paso: Música, ceremonia y dinastía en Florencia y Venecia durante el Renacimiento», *ibid.*, p. 53-68; Herbert Seifert, «La institución de la Capilla Imperial de Maximiliano I a Carlos VI», *ibid.*, p. 69-78.

Navidad de 1743, fue uno de los más notables, al haber efectuado un análisis profundo del contexto litúrgico y ceremonial al cual estuvieron destinadas estas composiciones<sup>39</sup>.

En este sentido, la tesis doctoral de Pablo L. Rodríguez significó un gran paso adelante en el estudio de la música producida e interpretada en la Capilla Real de Madrid durante las últimas décadas del siglo XVII, al estar concebida como un análisis global, en el cual el estudio institucional dejaba de ser un fin en sí mismo, para convertirse en una herramienta más para proceder a diseccionar el complejo proceso de representación en el que estaban insertas las ceremonias litúrgicas que allí se celebraban en presencia del soberano<sup>40</sup>. Este trabajo se vio precedido por otros estudios realizados por este autor, partiendo del mismo planteamiento metodológico, sobre diversos aspectos desarrollados posteriormente en su tesis, en los cuales ya se hacía eco de las implicaciones sociopolíticas que presentaban desde el punto de vista textual algunas de las obras destinadas a la liturgia real española, particularmente los *villancicos* y *letras sagradas* en lengua vernácula<sup>41</sup>. Sin embargo, fue en su tesis donde se abordó por primera vez, de forma integral, y a una escala mayor, el análisis sistemático del ceremonial y de la liturgia de Estado como marco funcional al cual estaban destinadas las obras producidas por los maestros de capilla. La orientación metodológica de este trabajo permitió al autor adentrarse, además, en el proceso de recepción de ciertos repertorios producidos en la capilla del alcázar real en algunas de las grandes catedrales de la monarquía hispánica, siendo también el primero en analizar el papel que desempeñó la música sacra en el proceso de representación de la devoción pública de los reyes de la casa de Austria, a partir de un exhaustivo examen del desarrollo ceremonial y musical de algunas de las celebraciones eucarísticas que tenían lugar por entonces en la capilla palatina. Entre estas ceremonias, Rodríguez consiguió mostrar cómo los oficios de las Cuarenta Horas fueron el marco privilegiado para la ejecución de estilos en lengua vernácula que por aquel entonces habían adquirido ya la dimensión de música sacra de Estado<sup>42</sup>.

En los últimos tiempos, los trabajos de Nicolás Morales han venido a ampliar el horizonte de los estudios referidos a la capilla del rey de España, aportado un nuevo punto de vista a la hora de abordar otro tipo de análisis relacionado sobre todo con el contexto sociopolítico en el cual desempeñaron su labor los músicos y compositores

---

<sup>39</sup> Álvaro Torrente, *Fiesta de Navidad en la Capilla Real de Felipe V: Villancicos de Francesco Corselli, 1743*, Madrid, Alpuerto, 2002. Véase también, Idem, «Las secciones italianizantes de los villancicos de la Capilla Real, 1700-1740», Malcolm Boyd; Juan José Carreras (eds.), *La música en España en el siglo XVIII*, Madrid, Cambridge University Press, p. 87-94.

<sup>40</sup> Pablo L. Rodríguez, *Música, poder y devoción: La Capilla Real de Carlos II*, Tesis doctoral, Universidad de Zaragoza, 2003.

<sup>41</sup> Idem, «Música, devoción y esparcimiento en la capilla del Alcázar Real de Madrid (siglo XVII): los villancicos y tonos al Santísimo Sacramento para las Cuarenta Horas», *Revista Portuguesa de Musicología*, 7-8, Lisboa, 1997-98, p. 31-46; Idem, «Sólo Madrid es Corte: Villancicos de las Capillas Reales de Carlos II en la catedral de Segovia», *Artígrama*, nº 12, 1996-97, p. 237-256; Idem, «Villancicos and personal networks in Seventeenth-Century Spain», *Journal of The Institute of Romance Studies*, 8, 2000, p. 79-87.

<sup>42</sup> Cfr. Idem, «The Villancico as music of state in 17th-century Spain», Tess Knighton, Álvaro Torrente (ed.), *Devotional Music in the Iberian World, 1450-1800. The Villancico and Related Genres*, Aldershot, Ashgate, 2007, p. 189-198.

asociados a aquella durante la primera mitad del siglo XVIII<sup>43</sup>. Este autor ha sido, por otra parte, el primero en introducir el concepto de *artista de corte* aplicado a los músicos de la Real Capilla de música, inaugurando con ello una nueva visión acerca de su posición social dentro del centro de poder que bien podría haberse hecho extensiva también a su producción<sup>44</sup>. Con todo, Morales apenas si se ha adentrado en el análisis funcional de los repertorios creados por estos músicos desde un punto de vista tan avanzado como el empleado para analizar su posición social dentro de la corte española. Todos sus trabajos presentan una extraordinaria coherencia con esta línea de investigación sociológica, si bien centrada casi en exclusiva en el reinado de Felipe V. Aun así, muchos de sus planteamientos metodológicos siguen estando vigentes a la hora de acometer el análisis de los cambios que allí se produjeron durante la segunda mitad de aquel siglo. Morales ha sido, además, el primero en abordar desde esta misma óptica el estudio del Real Colegio de Niños Cantores, cuyo importancia no sólo como centro de interpretación musical, sino también como cantera de los futuros músicos que habrían de integrar las plantillas de la Real Capilla había pasado prácticamente desapercibida para otros musicólogos<sup>45</sup>. Este trabajo se vio precedido por el estudio publicado en 1971 por José Subirá, si bien todavía desde una óptica mucho más convencional<sup>46</sup>.

No obstante, puede decirse que la tendencia más general en los trabajos referidos a la Capilla Real realizados en los últimos decenios ha sido tomar como objeto principal de estudio la vida y la obra de los maestros de capilla. A pesar de las importantes aportaciones que han ofrecido la mayoría de estos trabajos en lo concerniente a la actividad de muchos compositores asociados a esta institución hasta entonces apenas conocidos, por lo general han tendido a dar una importancia relativa al análisis del marco litúrgico y ceremonial al cual iban destinadas sus composiciones. En esta línea se encuentran la mayor parte de los estudios más importantes realizados principalmente durante los años noventa sobre los compositores que desempeñaron el cargo de maestro y vicemaestro de la Real Capilla durante la primera mitad del siglo XVIII. Entre estos trabajos cabría destacar los estudios realizados sobre Sebastián Durón<sup>47</sup>, José de Torres y Filippo Falconi<sup>48</sup>,

---

<sup>43</sup> Nicolás Morales, «El Real Colegio de Niños Cantores y una práctica discutida a finales del siglo XVIII: la castración», *Revista de Musicología*, XX, 1, 1997, p. 417-431; *Idem*, «Real Capilla y festería en el siglo XVIII: nuevas aportaciones para la historia de la institución musical palatina», *Revista de Musicología*, XXII, 1, 1999, p. 175-208; *Idem*, «La Capilla Real y las 'redes musicales'. Festería, hermandad y montepío de músicos en el Madrid del siglo XVIII», *La Capilla Real de los Austrias. Música y ritual de Corte en la Europa Moderna*, Madrid, Fundación Carlos de Amberes, 2001, p. 449-477; *Idem*, «Artistas a la sombra del poder. Usos sociales y lucrativos de la comunidad musical palaciega en el siglo XVIII», *Campos Interdisciplinarios de la Musicología. V Congreso de la sociedad Española de Musicología (Barcelona, 25-28 de octubre de 2000)*, Madrid, Sociedad Española de Musicología, 2001, vol. 1, p. 67-86.

<sup>44</sup> *Idem*, *L'artiste de cour dans l'Espagne du XVIII<sup>e</sup> siècle. Étude de la communauté des musiciens au service de Philippe V (1700-1746)*, Madrid, Casa de Velázquez, 2007.

<sup>45</sup> *Idem*, *Las voces de palacio. El Real Colegio de Niños Cantores de Madrid*, Madrid, Ayuntamiento de Madrid-Área de Gobierno de las Artes, 2005.

<sup>46</sup> José Subirá, «Músicas al servicio del culto. II. El Colegio de Niños Cantorcicos», *Temas musicales madrileños*, Madrid, Instituto de Estudios Madrileños, 1971, 227-234.

<sup>47</sup> Paulino Capdepón, Juan José Pastor (eds.), *Sebastián Durón y la música de su época*, Pontevedra, Academia del Hispanismo, 2013.

<sup>48</sup> Begoña Lolo, *La música en la Real Capilla de Madrid: José de Torres y Martínez Bravo (h. 1670-1738)*, Madrid, Universidad Autónoma de Madrid, 1988; *Idem*, «Phelipe Falconi, maestro de música de la Real Capilla (1721-1738)», *Anuario Musical: Revista de Musicología del C.S.I.C.*, vol. 45, 1990, p. 117-132.

José de Nebra<sup>49</sup>, Francesco Corselli<sup>50</sup>, e incluso José Lidón<sup>51</sup>. Todos ellos han sido objeto de diferentes estudios monográficos realizados a menudo como introducción a ediciones críticas de sus obras. Gracias a ellos hoy conocemos el importante papel que algunos de estos compositores jugaron no sólo en la música peninsular, sino también fuera de España. Este fue el caso de José de Nebra, cuyas obras llegarían a interpretarse en algunas catedrales centroamericanas durante el siglo XVIII<sup>52</sup>. Sin embargo, incluso en estos trabajos de corte más tradicional, ha seguido existiendo un cierto freno a la hora de adentrarse en la segunda mitad del setecientos. De ahí que la producción de los maestros y vicemaestros que ejercieron su labor en la capilla real madrileña durante el último tercio de aquella centuria sea, salvo raras excepciones, prácticamente desconocida. En este sentido, la figura de algunos de ellos, como Antonio Ugena, continúa siendo todavía hoy una incógnita para gran parte de los musicólogos españoles, a pesar de haber desempeñado, desde la muerte de Corselli en 1778, hasta su jubilación en 1805, el cargo de maestro de la institución musical más importante de la monarquía hispánica.

El trato desigual que ha recibido Ugena con respecto a algunos de sus colegas, como José de Nebra, se explica en parte por la fama de compositor mediocre que acumuló a lo largo de su dilatada carrera. Dicha fama tuvo su origen en las acerbas críticas que uno de sus sucesores en el cargo, Hilarión Eslava, lanzó en el siglo XIX sobre el conjunto de su obra<sup>53</sup>. Este hecho, ha condicionado en gran medida la ausencia casi total de estudios referidos a este compositor, lo cual muestra el peso que hasta fechas muy recientes han seguido teniendo los criterios de análisis procedentes del siglo XIX en la musicología española de corte más tradicional. Judith Ortega ha sido la primera en revisar en los últimos tiempos la vida y la obra de Antonio Ugena, gracias a la entrada que a él dedicó el *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*<sup>54</sup>, así como en otros trabajos, entre otros su tesis doctoral, aún inédita<sup>55</sup>.

Aun así, dentro de esta corriente de investigación consagrada a los maestros de la Real Capilla de música, existen otros trabajos que han abordado su actividad al frente de la institución desde otras perspectivas hasta ahora muy poco frecuentadas. Entre ellos destaca el estudio llevado a cabo hace apenas cinco años por Juan José

---

<sup>49</sup> María Salud Álvarez, *José de Nebra. Vida y obra*, Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 1993; Idem: *Cuatro villancicos y una cantada de José de Nebra*. Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 1995; Paulino Capdepón, «José de Nebra, vicemaestro de la Real Capilla», *Ritmo*, nº 594, p.176-177; Romá Escalas i Llimona, «La música para tecla de Joseph de Nebra», *Nasarre: Revista Aragonesa de Musicología*, vol. 3, nº 2, 1987, p. 9-18; Antonio Ezquerro, «Nuevos datos para el estudio de los músicos Nebra en Aragón», *Anuario Musical. Revista de Musicología del CSIC*, vol. 57, 2002, p. 113-156; José Máximo Leza, *José de Nebra: Cuatro villancicos a la Virgen del Monte de Piedad*, Madrid, Alpuerto, 2003.

<sup>50</sup> María Salud Álvarez, «Courcelle (Corselli), Francisco», *Diccionario de la Música Española...*, op. cit., vol. 4, p. 152-155.

<sup>51</sup> Josefa Montero, «La música de cámara de José Lidón (1748-1827)», *Actas del VI Congreso de la Sociedad Española de Musicología*, I, 2005.

<sup>52</sup> Robert Stevenson, «Guatemala Cathedral to 1803», *Inter-America music review*, vol. 2, nº2, 1980, p. 27-73.

<sup>53</sup> Cfr. Antonio Martín Moreno, *Historia de la Música Española*, 4. Siglo XVIII, Madrid, Alianza Música, 1985, p. 58.

<sup>54</sup> Judith Ortega, «Ugena, Antonio», *Diccionario de la Música Española...*, op. cit., vol. 10, p. 553-555.

<sup>55</sup> Idem, «La Real Capilla de Carlos III. Los músicos instrumentistas y la provisión de sus plazas», *Revista de Musicología*, XXIII, 2, 2000, p. 395-442; Idem, *La música en la corte de Carlos III y Carlos IV (1759-1808). De la Real Capilla a la Real Cámara*, Tesis doctoral, Madrid, Universidad Complutense, 2010., vol. II, p. 113.

Carreras revisando el papel desempeñado por José de Torres en el desarrollo de la prensa musical en España desde su privilegiada posición en la corte española<sup>56</sup>.

Dentro de los estudios institucionales referidos a la Real Capilla de música, la citada tesis de Judith Ortega merece una mención aparte, al ser el estudio más importante, y de mayor envergadura, realizado hasta el momento acerca de esta institución durante la segunda mitad del siglo XVIII. En este trabajo se reflejan con extraordinario rigor no sólo los procedimientos de acceso de los músicos a esta formación, sino también los profundos cambios a los que se vio sometida durante las últimas décadas de aquella centuria, debido sobre todo al empleo subrepticio que el rey Carlos IV, siendo todavía príncipe de Asturias, hizo de algunos de los efectivos instrumentales de la Real Capilla para su entretenimiento personal, dando como resultado el nacimiento de una institución musical paralela: la Real Cámara<sup>57</sup>. Una institución que hasta entonces no había existido en España, a diferencia de lo que había sucedido en la corte francesa, donde la *Musique de la Chambre* ya estaba plenamente constituida al menos desde principios del siglo XVII.

En cuanto a los estudios referidos a la música religiosa producida en la Corte de Francia durante el Antiguo Régimen, hay que decir que, en términos generales, aquellos han mostrado desde hace décadas una dependencia mucho menor de los métodos de la musicología tradicional que los producidos en España por las mismas fechas. En los últimos decenios han aparecido trabajos cuyos planteamientos metodológicos se han aproximado en gran medida a la historia cultural. Aun así, el carácter icónico que ha tenido en Francia el reinado de Luis XIV ha hecho que, al igual que ha sucedido en Italia y en España, los estudios referidos a la *Chapelle du roi* se hallan detenido, con muy pocas excepciones, en 1715, fecha de la muerte de este monarca, llegando a penetrar a duras penas hasta las primeras décadas del reinado de Luis XV. Esta circunstancia ha hecho que, a pesar de la validez de algunas de las conclusiones a las que han llegado los autores de los estudios más relevantes producidos en las últimas décadas, haya sido necesario llevar a cabo en esta tesis una profunda revisión de algunas de las conclusiones a las que estos estudios han llegado acerca de ciertas prácticas musicales que, si bien estaban vigentes en las capillas palatinas francesas durante el primer tercio del siglo XVIII, ya habían caído en desuso cincuenta años después.

Desde la década de 1980, la extraordinaria labor editorial realizada por el *Centre de Musique Baroque de Versailles*, ha contribuido a difundir numerosos trabajos de gran interés científico referidos, entre otros temas, a la *Chapelle Royale* de Versailles, editados principalmente en los volúmenes de la serie *Regards sur la musique*, y otros trabajos de conjunto dirigidos por Jean Duron en los últimos decenios. Estas compilaciones han conseguido reunir una cantidad muy notable de estudios realizados por musicólogos de reconocido prestigio en los que se han explorado múltiples aspectos de la música litúrgica francesa durante los siglos XVII y XVIII con

<sup>56</sup> Juan José Carreras, «José de Torres and the Spanish Musical Press in the early Eighteenth Century (1699-1736)», *Eighteenth Century Music*, vol. 10, 1, 2013, p. 7-40.

<sup>57</sup> Sobre este último aspecto, destaca también el estudio de Germán Labrador, si bien sus conclusiones fueron parcialmente revisadas en la tesis de Judith Ortega. Cfr. Germán Labrador, «Música, poder e institución: La Real Capilla de Carlos IV (1788-1808)», *Revista de Musicología*, XXVI, n.º 1, 2003, p. 233-266.

enfoques metodológicos a veces muy avanzados. Dentro de estos estudios, la música producida en el entorno de la Corte ha sido objeto de diversos trabajos realizados desde perspectivas muy variadas, pero casi siempre orientadas a resaltar la dimensión sociológica y política de aquella. Aun cuando el tema principal de estos estudios haya girado en torno a las instituciones, a los compositores o a los estilos de canto, sus autores casi nunca han pasado por alto el análisis del contexto histórico y político. Esta línea metodológica, muy consolidada en la musicología francesa desde hace varias décadas, ha dado como resultado diversos estudios que se han convertido en referencias obligadas para abordar cualquier análisis relacionado con la música sacra producida en la Corte de Francia durante el Antiguo Régimen.

En lo tocante a la historia institucional de la Capilla Real francesa, la obra más importante publicada hasta la fecha es la monografía de Alexandre Maral sobre la *Chapelle Royale* de Luis XIV. Este trabajo se ha erigido merecidamente, desde su publicación en 2010, en una referencia obligada para todos los estudiosos de la *Chapelle du roi*, no sólo por su rigor científico, sino también por su avanzada metodología multidisciplinar, que va mucho más allá de una pura y simple reconstrucción de la historia de esta institución. En el estudio de Maral los procedimientos y técnicas de análisis procedentes de la historia, de la historia del arte, de la sociología y de la musicología se ponen al servicio de un objetivo común: desentrañar el complejo entramado de códigos que integraban las reglas que regían el ceremonial cortesano y la liturgia real, a los cuales debía adaptarse imperativamente la música ejecutada en las ceremonias religiosas celebradas tanto en presencia, como en ausencia del monarca. Maral parte de un análisis exhaustivo, desde el punto de vista arquitectónico, artístico e iconográfico, de la *Chapelle Royale de Versailles*, como escenario principal de las ceremonias de la liturgia real. Así mismo, examina la distribución de los actores y de los músicos en diversos tipos de ceremonias, explorando también los distintos estilos de canto utilizados para solemnizar todas estas celebraciones, en función de las exigencias no sólo del ceremonial cortesano, sino también del ceremonial romano.

Aun así, este monumental trabajo presenta, en cierto modo, dos limitaciones, por un lado, la consabida frontera cronológica de la muerte de Luis XIV, y por otro, la ausencia de datos relativos al fenómeno de extensión de la liturgia real francesa fuera de los muros de la Capilla Real que, al igual que sucedió en Roma, también se dio en Versailles desde el siglo XVII. Con todo, el planteamiento general y el desarrollo de esta obra, han influido poderosamente tanto en la metodología como en algunos de los objetivos marcados en esta tesis, al menos en lo referente a la música sacra producida y ejecutada en la Corte de Francia durante la segunda mitad del siglo XVIII, para la cual el punto de partida han sido casi siempre las conclusiones a las que Alexandre Maral llegó en esta monografía.

Desde la perspectiva de los estilos de canto empleados en la liturgia real francesa, uno de los trabajos más interesantes que cabe mencionar, de entre los incluidos en las series editadas por el *Centre de Musique Baroque de Versailles*, es el estudio realizado por Cécile Davy-Rigaux sobre el canto llano ejecutado en las ceremonias celebradas en la *Chapelle Royale* de Versailles durante el reinado de Luis

XIV<sup>58</sup>. En este análisis se aborda con extraordinario rigor el estudio de las fuentes musicales dentro del contexto funcional para el cual fueron creadas. El trabajo forma parte de una extensa compilación de artículos dirigida en 1997 por Jean Duron en torno al canto llano y la liturgia católica en Francia durante el siglo XVII, en cuyo enfoque metodológico el análisis social, político, devocional, e incluso teológico, excede a menudo al análisis puramente musical. Hasta el momento, el estudio de Davy-Rigaux es el único realizado sobre esta temática en el conjunto de las tres capillas estudiadas en esta tesis. A pesar de la importancia que el canto llano tuvo en el desarrollo de la liturgia de Estado, hasta el momento no se ha publicado ningún trabajo con un mínimo rigor científico y musical acerca de las extensas colecciones de libros de canto llano realizadas para las capillas palatinas de Roma y de Madrid durante el siglo XVIII, y menos aún de su vínculo funcional con las ceremonias en las cuales se ejecutó. Una laguna que, al menos en el caso español, se ha tratado de cubrir, en parte, en el desarrollo de esta tesis.

Con respecto a los tipos de canto sin acompañamiento instrumental practicados en la *Chapelle du roi*, como el contrapunto (o *chant sur le livre*), el fabordón, o el canto figurado, los pocos trabajos que se han adentrado en el análisis de estos tipos de canto no lo han hecho nunca tomando como objeto principal de estudio dicha capilla, sino más bien las *maîtrises*, o capillas de música catedralicias. Aun así, algunos de ellos incluyen, si bien de forma muy colateral, ciertos datos muy útiles, aunque escasos, sobre la práctica de estos géneros en la *Chapelle Royale* de Versalles durante el siglo XVIII<sup>59</sup>.

Los géneros con acompañamiento instrumental han merecido, por el contrario, una atención mucho mayor por parte de los musicólogos franceses. El carácter central que desde el reinado de Luis XIV tuvo en la liturgia de Estado el *motet* con acompañamiento instrumental le ha convertido desde hace varias décadas en un objeto de estudio preferente. En este sentido cabe mencionar algunos trabajos de especial importancia realizados a lo largo de los últimos quince años prescindiendo de los métodos de la musicología tradicional. Por un lado, están los artículos publicados por Jean-Paul Montagnier, en los cuales se analiza este género a partir de enfoques muy distintos, pero teniendo siempre en cuenta siempre el contexto para el cual se produjo. Por otro, cabe destacar la monografía de Thierry Favier, en la cual se estudia desde una perspectiva política y sociológica el estrecho vínculo entre *motet à grand chœur* y la monarquía francesa<sup>60</sup>.

Uno de los artículos más interesantes de Jean-Paul Montagnier, es el publicado en 2005 sobre el ámbito funcional al cual estuvo destinado este género desde el reinado de Luis XIV hasta el de Luis XVI<sup>61</sup>. En él se analiza desde una perspectiva

<sup>58</sup> Cécile Davy-Rigaux, «Plain-chant et liturgie à la Chapelle Royale de Versailles (1682-1703)», Jean Duron (comp.), *Plain-chant et liturgie en France au XVII<sup>e</sup> siècle*, [París], Éditions du Centre de Musique Baroque de Versailles-Éditions Klincksieck, 1997, vol. 2, p. 217-236.

<sup>59</sup> Cfr. Jean Paul C. Montagnier, «Le *Chant sur le Livre* au XVIII<sup>e</sup> siècle : les Traités de Louis-Jospeh Marchand et Henry Madin», *Revue de Musicologie*, t. 81, n<sup>o</sup> 1, 1995, p. 37-63; *Idem*, «La messe polyphonique imprimée en France au XVIII<sup>e</sup> siècle : survivance et décadence d'une tradition séculaire», *Acta Musicologica*, 77, 1, 2005, p. 47-69; *Idem*, *The Polyphonic Mass in France, 1600-1780. The Evidence of the Printed Choirbooks*, Cambridge, Cambridge University Press, 2017.

<sup>60</sup> Thierry Favier, *Le motet à grand chœur (1660-1792)*. Gloria in Gallia Deo, París, Fayard, 2009.

<sup>61</sup> Jean-Paul C. Montagnier, «French *grands motets* and their use at the Chapelle Royale from Louis XIV to Louis XVI», *The Musical Times*, vol. 146, n<sup>o</sup> 1891, 2005, p. 47-57.

sociológica el uso del *motet à grand chœur* en la Misa diaria del rey, planteando con gran claridad la concepción de las ceremonias litúrgicas celebradas en el entorno del poder real como espectáculos cortesanos, en los cuales el actor principal era siempre el monarca. Algunos estudios realizados posteriormente han abundado en dicha idea, extrapolándola al conjunto de las ceremonias litúrgicas celebradas en Francia durante el reinado de Luis XIV. En este sentido, el trabajo de Jean-Yves Hameline sobre la música sacra en tiempos de este soberano analiza, desde una perspectiva sociológica, el carácter simbólico que durante el Antiguo Régimen tenían tanto la puesta en escena del rito litúrgico, como la música que se interpretaba en el entorno de la Corte, haciendo particular hincapié en el mensaje político canalizado a través de los salmos en *musique* que se ejecutaban ante el soberano bajo la forma de *motets*<sup>62</sup>. El artículo de Montagnier citado más arriba se vio precedido por otros trabajos del mismo autor en los cuales se analizaba, por un lado, la procedencia y la evolución de los textos empleados en las obras de este género ejecutadas en la *Chapelle Royale* de Versalles<sup>63</sup>; y por otro, el modo en que algunos compositores trataron de legitimar la presencia del *motet* en las ceremonias litúrgicas, recurriendo eventualmente a la incorporación de melodías gregorianas a la estructura musical de ciertas obras<sup>64</sup>.

Con respecto a la monografía de Favier uno de los aspectos más interesantes que trata es el modo en que el destino del *motet à grand chœur* quedó ligado al de la monarquía francesa, y cómo la caída de esta última en 1792 precipitó la desaparición de este género, que durante casi un siglo y medio había sido uno de los vehículos de transmisión del mensaje político de la realeza. Los datos que aporta el autor acerca del marco funcional en el que se ejecutaron estas obras en la Corte de Versalles presentan un enorme valor para cualquier análisis de la música sacra interpretada en aquel contexto. Por otra parte, la monografía de Favier es uno de los pocos estudios que se han atrevido a cruzar la frontera cronológica marcada por la muerte de Luis XIV, para adentrarse en el estudio del destino funcional de este género a lo largo del siglo XVIII, tanto en el ámbito de las capillas palatinas, como en el de las catedrales francesas, e incluso en su dimensión de género concertístico en los *concerts spirituels*. Antes de publicar esta monografía, Favier ya había avanzado algunos de los conceptos fundamentales que habría de utilizar en ella en otros trabajos, como el artículo concerniente a la génesis del *motet*<sup>65</sup>.

Al margen de estos trabajos, cabe citar también el artículo de Peter Bennet acerca de los orígenes del *motet à grand chœur* como género vinculado a la liturgia real, en el cual el autor establece los primeros antecedentes del uso del mismo en la *Chapelle du roi* durante el reinado de Luis XIII<sup>66</sup>.

Mención aparte merecen, por último, los trabajos del musicólogo anglosajón Jack Eby, al ser el único en haberse adentrado de lleno en el análisis de la música

<sup>62</sup> Jean-Yves Hameline, «Chanter Dieu sous Louis XIV», Jean Duron (dir.), *Regards sur la musique au temps de Louis XIV*, Centre de Musique Baroque de Versailles, París, Mardaga, 2007, p. 25-49.

<sup>63</sup> Jean-Paul C. Montagnier, «Chanter Dieu en la Chapelle Royale : Le grand motet et ses supports littéraires», *Revue de Musicologie*, t. 86, n° 2, 2000, p. 217-263.

<sup>64</sup> *Idem*, «Plainchant and its Use in French Grands Motets», *The Journal of Musicology*, vol. 16, n° 1, 1998, p. 110-135.

<sup>65</sup> *Idem*, «Genèses du grand motet», Jean Duron (dir.), *Regards sur la musique. La naissance du style français, 1650-1673*, Centre de Musique Baroque de Versailles, París, Mardaga, 2008 p. 89-114.

<sup>66</sup> Peter Bennet, «Collaborations between the Musique de la Chambre and the Musique de la Chapelle at the court of Louis XIII: Nicolas Formé's *Missa Aeternae Henrici Magni* (1638) and the origins of the *grand motet*», *Early Music*, vol. 38, n° 3, 2010, p. 369-386.

sacra producida en la Corte de Francia durante el reinado de Luis XVI. Su tesis doctoral, defendida en Londres en 1986, estuvo consagrada al estudio de la vida y la obra de François Giroust, uno de los últimos *maîtres* de la *Musique du roi*<sup>67</sup>. El trabajo se inscribe dentro de la metodología de raíz sociológica que por entonces estaban empleando otros musicólogos, como Jean Lionnet, para llevar a cabo un estudio profundo, partiendo de la carrera de dicho compositor, del sistema de promoción de los músicos formados en las *maîtrises* francesas durante el Antiguo Regimen, y de los posibles cauces para coronar su *cursus honorum* en la Corte de Versalles al frente de la *Musique de la Chapelle*. La tesis incluye también un interesante estudio de los *motets à grand chœur* producidos por este compositor, si bien desde una perspectiva que excede a menudo el simple análisis musical, para penetrar en ciertos aspectos muy interesantes relativos al contexto funcional al cual estuvieron destinadas estas composiciones. Aun así, el autor no llegó a efectuar en aquella ocasión un verdadero análisis global de la liturgia y del ceremonial que estaban vigentes por aquel entonces en la Capilla Real francesa.

A una escala más reducida, Eby volvió a utilizar un enfoque metodológico similar en el artículo que años después consagró al análisis de la *Missa pro defunctis* compuesta por Giroust para el *service solennel* celebrado en la abadía de Saint-Denis en 1775 con motivo del primer aniversario de la muerte de Luis XV<sup>68</sup>. Entre los aspectos más interesantes de este artículo está la inclusión de una interesante comparación entre las exequias reales celebradas en distintos santuarios vinculados a la Corte de acuerdo, respectivamente, con el Rito romano y el rito parisino. Uno de los últimos trabajos de Eby dedicados por entero a la *Chapelle Royale* de Versalles es el artículo incluido en la compilación *Regards sur la musique au temps de Louis XVI*, publicada en 2007<sup>69</sup>. En él, el autor efectúa un análisis de gran envergadura no tanto del contexto ceremonial y litúrgico en el que se produjo la música sacra en la *Chapelle Royale* de Versalles, como de las conexiones formales y estilísticas cada vez más profundas que mantuvo con la música escénica, y las obras destinadas al concierto, producida en París. Uno de los aspectos más interesantes tratados en este estudio es el peso que los gustos musicales de la reina María Antonieta tuvieron en la renovación estilística que se operó en la música destinada a la capilla, principalmente de la mano de François Giroust, cuya entrada en la *Musique du roi*, se vio favorecida, por otra parte, por la intercesión personal de la soberana.

## II. El proyecto de investigación: del villancico y el *motet à grand chœur* a la liturgia de Estado.

El planteamiento global expuesto al comienzo de esta introducción no ha sido el resultado de una planificación estática, sino más bien el fruto de una reflexión

<sup>67</sup> Jack Eby, *François Giroust (1737-1799) and the late Grand Motet in French Church Music*, Tesis Doctoral, King's College, University of London, 1986.

<sup>68</sup> *Idem*, «A Requiem Mass for Louis XV: Charles d'Helpfer, François Giroust and the *Missa pro defunctis* of 1775», *Early Music*, nº 2, 2001, p. 218-234.

<sup>69</sup> *Idem*, «À la recherche de la symphonie: Marie-Antoinette, la Chapelle Royale et la révolution classique à Versailles», Jean Duron (éd.), *Regards sur la Musique au temps de Louis XVI*, París, Mardaga, 2007, p. 139-168.

continua que ha ido variando a medida que la investigación avanzaba, con el fin de ampliar las perspectivas de análisis, dando cabida a nuevos enfoques que no se habían contemplado inicialmente. El primer proyecto de tesis, concluido a finales de 2013, proponía un estudio comparado del papel que tuvieron en la formación de la imagen de la monarquía ilustrada dos estilos de canto que durante el Antiguo Régimen desempeñaron un papel crucial en el desarrollo de la liturgia de Estado en las cortes de España y Francia: el *villancico* y el *motet à grand choeur*. Este estudio fue concebido como una prolongación de las investigaciones que había llevado a cabo previamente para mi Memoria Fin de Máster, en la cual se había analizado por primera vez la dimensión política de los últimos villancicos compuestos para la Capilla Real de Madrid durante el reinado de Carlos III<sup>70</sup>. Las conclusiones de este trabajo fueron revisadas y ampliadas en un artículo publicado posteriormente sobre una de las obras más significativas de este repertorio, dando cabida a algunos planteamientos que ya habían sido incorporados al primer proyecto de esta tesis<sup>71</sup>. A pesar de las diferencias que separaban al villancico del *motet*, principalmente en el orden textual (al ser el primero un género en lengua vernácula y el segundo un género en latín), ambos parecían presentar importantes convergencias, derivadas no tanto del contexto funcional en el que fueron utilizados, como de su condición de vehículo de transmisión del mensaje político-devocional, que los reyes de España y de Francia, respectivamente, trataron de canalizar en estos géneros dentro del ámbito cortesano.

Sin embargo, a medida que avanzaba la investigación, la idea de ampliar el objeto central del análisis, sacándolo del reducido marco de estos estilos de canto, se fue imponiendo con más fuerza. De este modo, a finales de 2016 realicé una profunda revisión del proyecto inicial, con el fin de desplazar el centro de gravedad desde el villancico y el *motet á grand choeur* hacia el papel que la música sacra, en su totalidad, desempeñó en la liturgia de Estado. Este cambio estaba motivado en parte por los problemas metodológicos que, de cara a un análisis comparativo, empezaban a plantear las divergencias existentes entre ambos géneros, tanto en el aspecto funcional como, sobre todo, en la discontinua presencia que el villancico acabó teniendo en la liturgia real española durante la segunda mitad del siglo XVIII. Si bien es indiscutible que, tanto uno como otro, jugaron un papel crucial en el proceso de construcción de la imagen de las monarquías española y francesa dentro de las ceremonias litúrgicas celebradas en las capillas reales de Madrid y Versalles, no quedaba más remedio que admitir que la posición que acabaron teniendo durante el periodo estudiado fue muy desigual. Frente a la omnímoda presencia del *motet* en la liturgia real francesa, en la cual casi todos los textos cantados con acompañamiento instrumental acabaron adoptando esta forma, el *villancico*, a pesar de su fulgurante, aunque efímera, recuperación durante la década de 1770, acabó siendo un género cada vez menos representativo en los repertorios de obras producidas por los maestros de la Real Capilla.

<sup>70</sup> Luis López Morillo, *Una lectura política de los villancicos de Santos Inocentes de Antonio Ugena en la Real Capilla de Carlos III*, Memoria final del Máster en Patrimonio Musical, Universidad Internacional de Andalucía-Universidad de Granada, 2012.

<sup>71</sup> *Idem*, «'Mirad nuestra Princesa...'. Una lectura política del villancico de Inocentes Alerta, moradores de Belén en la Capilla Real de Carlos III», *Cuadernos de Música Iberoamericana*, vol. 27, enero-diciembre, 2014, p. 103-129.

La marcha de la investigación sugería que la comparación podría ser mucho más efectiva, y tendría una coherencia mucho mayor, si se ampliaba el campo de estudio, trasladando el núcleo del estudio a la liturgia de Estado en un sentido más global, esto es, no sólo como el reducido marco funcional al cual estuvieron destinados estos dos géneros, sino más bien como parte de un sistema de representación sacro-político, consustancial a la cultura cortesana del Antiguo Régimen y a la construcción de la imagen devocional de los reyes de la casa de Borbón en España y Francia. De acuerdo con este nuevo planteamiento, todos los géneros empleados para solemnizar las ceremonias litúrgicas asociadas a la liturgia de Estado adquirirían la misma relevancia, al formar parte de un mismo mecanismo de representación, en el cual estaban incluidas todas las artes de corte producidas en el mismo ámbito funcional. Vistos desde esta perspectiva, el villancico y el *motet à grand choeur* se situaban en el mismo plano que todos los demás géneros de música sacra interpretados en las ceremonias litúrgicas celebradas en las cortes de Madrid y Versalles, empezando por el canto llano, pasando por los géneros de él derivados, como el contrapunto y el fabordón, y terminando con el *canto figurado* y la música con acompañamiento instrumental.

Todos estos cambios aconsejaron modificar, a su vez, el título de la tesis, con el fin de que clarificar mejor el nuevo planteamiento. En primer lugar era necesario poner de relieve la dimensión política que iba tener el análisis, encabezando el título con una mención explícita a los reyes de la casa de Borbón en España y Francia, al ser ellos, en última instancia, los promotores de la música que sonó en sus capillas, y en cuyas personas se unía además, durante el periodo estudiado, no sólo la pertenencia a una dinastía común, sino también la condición de personas sagradas que, como se ha visto, la Iglesia había otorgado desde antiguo a los soberanos católicos, casi en paridad, por así decirlo, con la que detentaba en la corte romana el sumo pontífice. Es aquí precisamente donde, a mi modo de ver, residía la clave que justificaba el nuevo enfoque del proyecto, a partir del cual la comparación de dos modelos de liturgia de Estado aparentemente separados por una tradición local muy consolidada en lo tocante al desarrollo ceremonial y musical de las celebraciones a ellos asociadas, podía revelar que en lo esencial estaban unidos por unos códigos de representación común basados sobre todo en el influjo ejercido por un referente superior.

Sin embargo, aún faltaban por realizar algunos cambios significativos en el proyecto de tesis que habrían de verse reflejados también en el título. A medida que la investigación iba tomando forma, las fuentes revelaban con mayor insistencia dos hechos ineludibles: el primero, era el carácter múltiple de los escenarios en los cuales se celebraban las ceremonias asociadas a la liturgia de Estado, lo cual hacía que un análisis que contemplase únicamente las celebraciones que tenían lugar en las capillas palatinas resultase a todas luces incompleto, y en cierto modo desligado del desarrollo real de muchas ceremonias. La ampliación del escenario de estas celebraciones a otras iglesias de la Corte, es decir, situadas en la sede principal de estas monarquías, fue un hecho que ya se había consolidado en Roma desde el siglo XV, y que acabó regularizándose a partir del siglo XVII, tanto en Madrid como en Versalles. De este modo, la liturgia de Estado dejaba de ser una realidad vinculada únicamente al reducido marco de las capillas palatinas, para acabar extendiéndose al conjunto de la ciudad donde residiera el soberano.

El segundo hecho que obligó a modificar nuevamente el proyecto de investigación -y en consecuencia el título de la tesis- derivó de la incidencia que, según revelaban las fuentes documentales, tuvo a partir del siglo XVII la emulación de la Capilla Pontificia, no sólo en el diseño definitivo de la liturgia real y en desarrollo ceremonial y musical de las celebraciones asociadas a ella, sino también en el propio desarrollo institucional de las capillas palatinas de Francia y España. Este hecho, que hasta el momento no había sido contemplado como un factor determinante por ninguno de los trabajos más arriba citados, se imponía ahora como una variable de la máxima importancia a la hora de explicar, no sólo la génesis y la estructura que la liturgia de Estado en aquellas cortes, sino también la pervivencia de determinados usos musicales en el ámbito de dichas capillas. De este modo, fue necesario ampliar los límites del estudio comparativo previsto inicialmente con el fin de convertirlo en un análisis triangular, del cual la Capilla Pontificia debía ser necesariamente el vértice. Una de las razones que, desde la óptica del desarrollo musical de estas ceremonias, justificaban este cambio era la siguiente: teniendo en cuenta que, según el estado actual de la investigación, en el orden musical nunca tuvo lugar un verdadero proceso de emulación recíproca entre las capillas palatinas de Madrid y Versalles, las evidentes analogías funcionales que se dieron en el empleo de la música litúrgica durante la segunda mitad del siglo XVIII tan sólo podían explicarse, más allá de la adopción en ambos centros del Rito romano, gracias al efecto especular que ejerció sobre ellas -según los casos y dependiendo de la época- la Capilla Pontificia. Este hecho se manifestó no sólo en las alusiones que las fuentes relativas al ceremonial -en particular las españolas del siglo XVII- hicieron a la Capilla del papa como referente a la hora de dar forma a las ceremonias de la liturgia real, sino también en las analogías que se dieron entre Madrid y Versalles en el uso de los estilos de canto derivados del canto llano, como el contrapunto y el fabordón, y eventualmente -aunque en este caso en un grado muy desigual entre ambos centros- en la preservación del *canto figurado* en ambas capillas a lo largo de todo el siglo XVIII.

### III. Los objetivos.

De acuerdo con el planteamiento expuesto en la parte inicial de la introducción, los objetivos del presente estudio están orientados a dar respuesta a una serie de interrogantes, que hasta el momento no se habían formulado, acerca del modo en que la música contribuyó, a través de las ceremonias asociadas a la liturgia de Estado, a la formación de la imagen devocional de los reyes de la casa de Borbón durante la segunda mitad del siglo XVIII. Por tanto, puede decirse que los objetivos planteados a continuación giran en torno a tres grandes ejes que constituyen los elementos constitutivos más importantes del hecho estudiado, en torno a los cuales se ha desarrollado el discurso de la tesis:

a) El escenario donde se desarrollaron estas ceremonias.

b) El ceremonial que regía el desarrollo ritual de la acción litúrgica, así como la posición física de los actores y la gestualidad inherente a sus acciones.

c) El modo en que se articuló la música en cada una de las ceremonias asociadas a la liturgia de Estado por medio de la combinación de los distintos tipos de canto utilizados durante el Antiguo Régimen para reforzar la dramaturgia inherente al texto litúrgico.

De acuerdo con este planteamiento, los objetivos se han secuenciado del siguiente modo:

**a) El escenario de las ceremonias de la liturgia de Estado:**

1. Precisar cuáles fueron los escenarios en los cuales se desarrollaron las ceremonias asociadas a la liturgia de Estado en las cortes de Roma, Madrid y Versalles durante la segunda mitad del siglo XVIII, y en qué medida, y por qué razones, la ciudad acabó convirtiéndose en una prolongación escénica de las capillas palatinas.

2. Determinar la disposición de los actores en cada uno de los escenarios en los que tuvieron lugar estas ceremonias, tanto en las capillas palatinas, como en los santuarios a los que aquellas se hicieron extensivas.

3. Examinar cuál era el espacio reservado a los actores en las capillas palatinas en función del tipo y del rango de las celebraciones, y hasta qué punto dichos espacios fueron concebidos *ad hoc* para estas ceremonias por los arquitectos reales.

4. Estudiar el espacio destinado a los músicos en cada uno de estos escenarios y la distribución que aquellos adoptaron durante la segunda mitad del siglo XVIII, así como determinar cuáles fueron las distintas combinaciones de voces e instrumentistas al servicio de las capillas reales en función del espacio disponible, y en qué forma estos espacios podían condicionar el resultado sonoro de las obras que se interpretaban.

**b) El ceremonial como “guion” de la representación sacro-política:**

5. Determinar el origen de las fuentes que sirvieron como base para la construcción de los distintos ceremoniales de las capillas palatinas en las cortes de Roma, Madrid y Versalles durante el periodo estudiado. Analizar el peso que en cada caso tuvieron la tradición ceremonial de cada una de estas capillas, y el modelo de la Capilla Pontificia, en la conformación definitiva de estos ceremoniales. Examinar la doble función que las publicaciones periódicas ejercieron como fuente para la elaboración de dichos ceremoniales y como instrumento de proyección pública de la imagen devocional de los soberanos.

6. Analizar en qué medida la aplicación práctica de las normas prescritas por el ceremonial podía suspenderse en función de las circunstancias personales de los monarcas, y en qué grado ciertas soluciones prácticas relativas al desarrollo musical

de algunas celebraciones podían contradecir eventualmente lo establecido por la tradición ceremonial de estas capillas.

7. Estudiar la estructura cíclica adoptada por las ceremonias litúrgicas celebradas de acuerdo con el Rito romano, y precisar en qué medida dicha estructura contribuyó a dar forma a las celebraciones de la liturgia de Estado en las cortes de Roma, Madrid y Versalles.

8. Determinar en cuáles de estas celebraciones los monarcas estaban presentes y en qué medida la ausencia o la presencia de los soberanos podía condicionar el desarrollo ceremonial y musical de aquellas.

**c) La integración de la música en el desarrollo ceremonial de la liturgia de Estado.**

9. Analizar el modo en que el canto acabó integrándose en la estructura de las ceremonias dispuestas por la Iglesia católica, partiendo de los criterios fijados por los libros litúrgicos publicados después del Concilio de Trento bajo la supervisión del papado. Determinar el orden que adoptó el canto en la Misa, y en las distintas horas canónicas que conformaron el Oficio divino de acuerdo con el Rito romano, y en qué medida dicha ordenación acabó trasladándose a las ceremonias asociadas a la liturgia de Estado en las cortes de Roma, Madrid y Versalles.

10. Estudiar la forma en que el ceremonial romano acabó regulando la integración de la música en los distintos tipos de ceremonias en función de los tiempos litúrgicos, y en qué grado dichas prescripciones fueron tenidas en cuenta en los ceremoniales de las capillas palatinas a lo largo de los siglos XVII y XVIII.

11. Determinar el modo en que quedó codificado el uso de los distintos tipos de canto, o géneros de música sacra, en los ceremoniales de las capillas palatinas de Roma Madrid y Versalles durante la segunda mitad del siglo XVIII, Analizando los criterios que rigieron el funcionamiento de los distintos tipos de canto litúrgico dentro de las ceremonias asociadas a la liturgia real.

12. Precisar la función que el canto gregoriano tuvo como fundamento de las ceremonias cantadas celebradas en las capillas palatinas de las tres cortes estudiadas, y en qué medida la importancia que otorgaron al canto llano los reyes de la casa de Borbón, tanto en Francia como en España, tuvo su reflejo en las colecciones de libros de coro producidas para las capillas palatinas en Madrid y en Versalles a lo largo del siglo XVIII. Examinar la posible relación que este hecho tuvo con la implantación en dichas capillas del modelo catedralicio.

13. Determinar en qué grado el uso del contrapunto y del fabordón, como estilos de canto derivados de la ornamentación polifónica del canto llano, fue un indicio de la pervivencia en las capillas palatinas de Madrid y Versalles del modelo musical establecido en la Capilla Pontificia desde principios del siglo XVI. Analizar la

forma en que quedó codificado el uso de estos dos estilos de canto en las capillas palatinas de Madrid Roma y Versalles durante la segunda mitad del siglo XVIII, y cuáles fueron las técnicas empleadas por los músicos adscritos a cada una de estas capillas para su ejecución.

14. Examinar el papel que tuvo el canto figurado dentro de la liturgia real en las capillas en Madrid y Versalles, y en qué medida la integración de este género musical en las ceremonias allí celebradas significó también la pervivencia del modelo musical pontificio. Examinar las plantillas de cantores destinados a ejecutar este tipo de composiciones.

15. Estudiar el modo en que la música con acompañamiento instrumental acabó integrándose en las ceremonias de la liturgia de Estado en las cortes de España y Francia, y determinar hasta qué punto este tipo de canto supuso el abandono del modelo pontificio en las ceremonias más solemnes asociadas a la liturgia de Estado. Examinar las razones de orden político y estético que motivaron la suplantación en la liturgia real española y francesa del *canto figurado* por la música con acompañamiento instrumental a partir de la segunda mitad del siglo XVII.

16. Analizar la estructura que adoptaron los repertorios de obras sacras con acompañamiento instrumental en las capillas palatinas de Madrid y Versalles, examinando los factores de orden político y estético que pudieron influir en la producción y en la ejecución de este tipo de composiciones durante la segunda mitad del siglo XVIII, así como en el rechazo mostrado por el papado hacia este tipo de canto.

17. Estudiar la forma en que todos los elementos constitutivos de la liturgia de Estado interactuaron en el marco de las celebraciones del ciclo festivo del *Corpus Christi* y en las ceremonias eucarísticas que tenían lugar a lo largo del año en las cortes de Roma, Madrid y Versalles durante el periodo estudiado; y en qué forma coadyuvaron a la formación de la imagen devocional que los soberanos católicos quisieron proyectar sobre sus súbditos. Analizar los distintos escenarios donde tuvieron lugar estas celebraciones; el ceremonial empleado, así como las similitudes y divergencias que se observaron en el desarrollo litúrgico y musical de estos ciclos de ceremonias eucarísticas en cada una de las cortes citadas. Determinar la estructura orgánica de las formaciones encargadas de interpretar estas obras en función del escenario donde se celebraron las ceremonias en las que tuvieron cabida.

#### **IV. La metodología comparativa y multidisciplinar.**

Para llevar a término los objetivos propuestos ha sido necesario utilizar un método comparativo que permitiese el empleo de herramientas de análisis procedentes de distintas disciplinas, con el fin de favorecer una visión global del hecho estudiado desde la perspectiva de la historia cultural. Para ello, ha sido necesario recurrir por igual a métodos de investigación tanto de la musicología tradicional, como de la historia moderna y de la historia social, con objeto de poner

de relieve el papel desempeñado por la música sacra en el funcionamiento de los complejos mecanismos de representación del poder monárquico en su dimensión más trascendental, de acuerdo con un planteamiento metodológico que entronca de lleno con la nueva visión de que está desarrollando en los últimos decenios la musicología. Dicha visión se decanta cada vez más hacia el análisis de los aspectos performativos inherentes a la música que sonó en un determinado medio social, político y religioso alejándose cada vez más de la tradicional concepción de la música como obra de arte aislada del medio social en el que fue producida y ejecutada<sup>72</sup>. Desde esta óptica, en la que se tiende a primar cada vez menos el valor de la música escrita en un soporte material en un sentido aislado, el análisis del contexto en el que se interpretó no sólo dicha música, sino también aquella otra que se memorizaba o se improvisaba, ha venido a ser una de claves metodológicas del presente estudio a la hora de abordar el análisis del verdadero cometido de la música sacra que sonó en las ceremonias litúrgicas celebradas en las tres cortes estudiadas.

La principal dificultad estribaba en cómo organizar la información para que el discurso no se convirtiera en una mera yuxtaposición de datos sobre las tres cortes estudiadas. La opción más adecuada era llevar a cabo en todo momento una comparación sincrónica, pero recurriendo, cuando el discurso lo requiriese, a una comparación diacrónica, de cara, sobre todo, a determinar la génesis de ciertos procesos que no necesariamente tuvieron su origen en la segunda mitad del siglo XVIII. Por tanto, la exposición de los contenidos se ha realizado trenzando, en la medida de lo posible, la información referida a cada una de las cortes concernidas, con el fin de decodificar simultáneamente el complejo entramado de relaciones que conformaron el funcionamiento de la liturgia de Estado en cada caso, siempre tomando como punto de partida el contexto histórico y político en el que se dieron.

Esta última idea resultaba esencial, no sólo para superar los prejuicios que, en mi opinión, la musicología tradicional sigue mostrando en cierto modo hacia la Historia como herramienta de análisis, sino también para mostrar las consecuencias que determinadas decisiones políticas tomadas por los reyes de la casa de Borbón tuvieron sobre la estructura institucional y sobre la práctica musical de sus capillas. A medida que ha avanzado la investigación he podido constatar que los cambios más profundos a los que se enfrentaron las capillas reales de Francia y España durante el siglo XVIII guardaban una estrecha relación con los problemas financieros que ambas monarquías sufrieron a raíz de su participación en determinados conflictos bélicos. Medidas tan trascendentales como la supresión en 1761 de la *Chapelle-Musique* -que desde el siglo XVI había sido la columna vertebral de la organización musical de la *Chapelle du roi*- y la reunión de la *Musique de la Chapelle* y de la *Chambre* en un solo cuerpo, fueron la respuesta a la urgente necesidad de recortar el presupuesto de la *maison du roi* en plena Guerra de los Siete Años. Por su parte, la labor de recuperación y renovación institucional que llevó a cabo Fernando VI en la Capilla Real durante los años 1750 no hubiera tenido lugar si la debilidad mental de su padre, Felipe V, y la política internacional impulsada por su madrastra, Isabel de Farnesio, no hubieran conducido a la monarquía hispánica al borde de la bancarrota. Este hecho,

---

<sup>72</sup> Cfr. Nicholas Cook, *Beyond the Score. Music as Performance*, Oxford, Oxford University Press, 2013; Richard Schechner (ed.), Sarah Brady, *Performance Studies. An Introduction. Third edition*, Londres, Nueva York, Routledge, 2013; Martin Clayton; Trevor Herbert; Richard Middleton (ed.), *The Cultural Study of Music. A Critical Introduction. Second Edition*, Londres, Nueva York, Routledge, 2012.

aparentemente tan alejado de la música sacra, convirtió a la corona en una institución morosa para sus propios oficiales, reteniendo durante años los sueldos del personal de la capilla, y obligando a los músicos a buscarse el sustento en otra parte, dejando así de acudir a las funciones religiosas, incluso a aquellas que se celebraban en presencia de los reyes. Esta situación, tal como hizo ver en su día Nicolás Morales, sumió a las ceremonias litúrgicas celebradas en la Capilla Real un cierto caos desde el punto de vista musical, que no se vio superado hasta el periodo de paz que España disfrutó durante el reinado de Fernando VI<sup>73</sup>.

Desde el punto de vista de la planificación estructural de la tesis, el proyecto de 2016 contemplaba en principio la secuenciación de los contenidos a lo largo de trece capítulos distribuidos en tres secciones independientes: en la primera se analizarían los distintos elementos que integraban las ceremonias de la liturgia de Estado, vistas desde la óptica de la representación sacro-política: el escenario, los actores, el ceremonial, la música, y los músicos. La segunda y la tercera sección estarían destinadas a analizar el modo en que todos los elementos estudiados en la primera parte quedaban conformados, respectivamente, en las distintas celebraciones del calendario litúrgico y en las ceremonias extraordinarias vinculadas al ciclo vital de los soberanos y de la familia real, así como a los sucesos políticos más importantes de la monarquía, particularmente a las victorias militares.

Sin embargo, llevar a cabo un desarrollo pormenorizado de todos estos contenidos sin exceder con mucho el marco de una tesis doctoral resultaba prácticamente imposible. Por esa razón, opté por recurrir a una estructura más sencilla que, sin desvirtuar el planteamiento inicial, permitiese integrar en el discurso los datos más relevantes obtenidos durante la investigación sobre todos los aspectos citados. Dado el carácter central que, desde el punto de vista metodológico, presentaba el análisis propuesto en la primera sección, lo más conveniente era desarrollar, con muy pocas variaciones, la mayor parte de los contenidos previstos inicialmente en el proyecto de 2016, secuenciados a lo largo de cinco capítulos cuya distribución interna permitiese incorporar los datos más importantes referidos a aquellos otros que debían ser descartados. En contrapartida, era necesario incorporar, a modo de colofón, un capítulo final que permitiese analizar el modo en que interactuaron conjuntamente, en el marco de una festividad o de un ciclo festivo concreto, todos los elementos analizados por separado en los cinco capítulos precedentes, asumiendo por sí solo la función demostrativa reservada en el plan inicial a los capítulos descartados de la segunda y tercera sección.

Por diversas razones, aquél que mejor se prestaba a poner de relieve el papel que jugó la música sacra en la proyección pública de la devoción de los soberanos católicos durante el Antiguo Régimen era el ciclo festivo del *Corpus Christi*, y junto con él, la larga estela de ceremonias eucarísticas que acabaron celebrándose a lo largo del año en las tres capillas estudiadas. El carácter transversal que tuvieron estas ceremonias en la liturgia de Estado se hizo patente al interpolarse unas veces en el marco de algunas celebraciones extraordinarias vinculadas al ciclo vital de los monarcas, y al agruparse otras en ciclos votivos que, desde el siglo XVII, empezaron

---

<sup>73</sup> Cfr. Nicolás Morales, «Chapitre III. Les années noires de la musique sacrée (1724-1746)», *L'artiste de cour...*, op. cit., p. 95-124.

a celebrase regularmente, y de manera más o menos simultánea, en las tres capillas estudiadas, como consecuencia de la instauración en todas ellas del culto permanente al Santísimo Sacramento, tras haberse convertido desde finales del siglo anterior en uno de los puntales de la Contrarreforma católica.

La organización de los contenidos a lo largo de los cinco primeros capítulos que integran este estudio se ha realizado, por tanto, partiendo de una de las premisas centrales enunciadas al inicio de la introducción: la concepción de la liturgia de Estado como una representación sacro-política, destinada a reproducir en cada ceremonia el vínculo indisociable entre el soberano y la divinidad. Una representación en la cual el Monarca –y en su caso el Pontífice– se convertía en actor principal, y cuyas acciones, así como las de los demás actores, principalmente las de los celebrantes, quedaron reguladas por el ceremonial con exhaustiva precisión. Tales acciones se desarrollaron siempre dentro de un escenario cuya distribución espacial estaba a menudo preconcebida para optimizar el desarrollo escénico de la liturgia, y facilitar la participación de la música dentro del rito como un factor indisociable de la dramaturgia inherente al desarrollo del mismo, dando así cabida en las capillas palatinas, y en aquellos santuarios en los cuales se celebraron estas ceremonias, a un número cada vez mayor de intérpretes.

Siguiendo el orden establecido en este planteamiento metodológico, los dos primeros capítulos debían estar destinados a analizar, respectivamente, dos de los elementos centrales de esta representación sacra, esto es, el escenario y el ceremonial. El tercero estaría consagrado a examinar los procedimientos de integración de la música en el desarrollo ceremonial de la liturgia romana, mientras que el cuarto y el quinto se dedicarían a analizar el modo en que los diferentes géneros de música sacra practicados durante el Antiguo Régimen acabaron combinándose entre sí en los distintos tipos de ceremonias litúrgicas celebradas en el entorno cortesano.

El **Primer Capítulo** está consagrado íntegramente a examinar los distintos tipos de escenarios donde se desarrollaron en cada una de estas cortes las ceremonias asociadas a la liturgia de Estado. Dicho examen ha tratado de dar respuesta a tres cuestiones centrales, planteadas ya en la primera parte de los objetivos:

1. En primer lugar cuáles fueron las razones que llevaron a los soberanos a exportar dichas ceremonias fuera de las capillas palatinas, y qué criterios prevalecieron a la hora de elegir los santuarios a los cuales se hicieron extensivas estas celebraciones.

2. En segundo lugar, cómo se distribuyeron los actores de estas representaciones sacras en cada uno de estos escenarios, y qué factores de orden social y político influyeron en el resultado final de dicha distribución.

3. En tercer lugar, cuáles eran los espacios reservados a los músicos en todos estos santuarios; cómo se distribuían en función del espacio disponible en cada uno de estos escenarios sacros, y en qué medida esta morfología espacial podía

condicionar la composición orgánica de las formaciones musicales que acudían a solemnizar estas celebraciones.

El **Capítulo Segundo** está orientado a analizar el modo en que el ceremonial romano acabó siendo adaptado en cada corte a la tradición ceremonial de las capillas palatinas, partiendo de dos premisas que condicionaron profundamente este proceso: la importancia que revistió para los reyes la conservación en cada una de ellas de su propia tradición ceremonial, por un lado, y por otro, la necesidad de representar visualmente la condición sagrada de la persona del monarca, bien emulando en determinadas celebraciones -como el *Mandatum*, o Lavatorio de Jueves Santo- el ceremonial pontificio, o bien alterando el desarrollo del rito con el fin de incorporar algunas acciones que pusieran de relieve la sacralidad del soberano, tales como darle a besar el Evangelio en el curso de las misas solemnes, o recibir la incensación del celebrante. Privilegios estos que estaban reservados, en principio, tan sólo al personal eclesiástico.

En este capítulo se analizarán también los elementos constitutivos de la liturgia católica que finalmente configuraron la estructura de la liturgia de Estado a partir de dos premisas esenciales:

1. El carácter cíclico de las ceremonias, agrupadas de acuerdo con un rígido orden jerárquico determinado por la calidad de la celebración, en torno a la Misa y al Oficio divino.

2. Las profundas variaciones que podía experimentar el desarrollo ceremonial - y eventualmente también musical- previsto para cada una de estas ceremonias si tenían lugar en presencia o en ausencia de los soberanos.

El **Capítulo Tercero** está dedicado a desentrañar los mecanismos de integración de la música sacra en el Rito romano, al ser éste el que finalmente prevaleció en las capillas palatinas de las tres cortes estudiadas a partir del siglo XVI. Por tanto era conveniente plantear el modo en que se efectuó dicha integración en las ceremonias de la liturgia católica, tomando como punto de partida el orden textual fijado por el Breviario y el Misal romano, al ser este mismo orden el que asumió el canto litúrgico, sirviendo de base al adoptado, como muy pocas variaciones, en las ceremonias asociadas a la liturgia de Estado. Este análisis se ha realizado partiendo en todo momento de la doble función que la música tuvo en este proceso:

1. Por un lado, la de articular el desarrollo ritual, modulando su duración.

2. Por otro, la de servir de vehículo de transmisión de contenidos doctrinales, bien a través de la selección de los textos que debían ser cantados en una ceremonia concreta empleando uno u otro estilo de canto litúrgico, o bien recurriendo a la retórica musical para acentuar el significado de determinadas secciones, frases o palabras que conviniera resaltar, coadyuvando con ello a potenciar la dramaturgia inherente al mensaje textual.

Es fácil suponer que la forma concreta en que la música debía estar presente en unos actos que revestían tanta importancia desde el punto de vista político e ideológico, fue una tarea que no se dejó al azar. Al quedar asociada irremisiblemente al culto divino, tanto en Roma, como en Madrid y Versalles, los soberanos no dejarían de prestar a la música sacra una gran atención, llevando a cabo, bien personalmente, o bien a través de sus maestros de ceremonias, una reglamentación que esclareciese la distribución de los diferentes estilos de canto en función de la jerarquía de festividades establecida por Roma, como propietaria intelectual del rito. Partiendo de este hecho básico, en los capítulos cuarto y quinto se ha llevado a cabo una comparación de las diferentes soluciones adoptadas en cada una de las tres capillas para acometer dicha distribución de estilos de canto en las distintas ceremonias de la liturgia de Estado, partiendo de las variables ya expuestas en la primera parte de la introducción. Entre dichas variables estaban:

1. En primer lugar, la tradición musical establecida en las capillas palatinas.
2. En segundo lugar, el peso que ejerció en las capillas reales durante más de un siglo el modelo musical pontificio.
3. Y por último, la coyuntura política por la que atravesaron estas monarquías a lo largo del siglo XVIII.

Este último factor fue determinante, en la mayoría de los casos, para entender el modo en que se alteró la aplicación de la norma en lo tocante al uso de los estilos de canto en la liturgia de Estado, bien haciendo primar el empleo de unos sobre otros, o bien depurando algunos repertorios de obras sacras que no se ajustaban del todo a la línea trazada por ciertos monarcas en su política religiosa. Estas circunstancias, que hasta el momento no se han considerado del todo esenciales en los estudios que han abordado de lleno al análisis de los repertorios producidos en las capillas palatinas durante el Antiguo Régimen, han sido aquí un factor clave para examinar muy de cerca la práctica musical establecida en estos centros desde una perspectiva lo más ajustada posible a la realidad. Desde el punto de vista político, hay que tener presente que, todavía a mediados del siglo XVIII, las relaciones con el papado revestían una importancia capital en las decisiones que tenían que ver con el control que la monarquía ejercía sobre las iglesias locales, del cual dependía en buena medida el control ideológico en el interior de cada reino. A mi modo de ver, es imposible disociar el proceso de reafirmación política frente al papado, emprendido tanto en Francia como en España por algunos reyes de la casa de Borbón, de sus esfuerzos, no ya por emular, sino por superar en magnificencia a la Capilla Pontificia, instaurando en sus capillas palatinas el culto catedralicio e introduciendo en las ceremonias la música con acompañamiento instrumental, rechazada expresamente por ciertos papas durante el siglo XVIII. Todo ello llevó a diversificar los cuerpos musicales que en origen integraban estas instituciones -tal como sucedió en Versalles en tiempos de Luis XIV, y en Madrid durante el reinado de Fernando VI- con el fin de reasignar la ejecución de determinados estilos de canto a nuevas formaciones vocales e instrumentales que hasta entonces no habían existido.

Partiendo siempre de la consideración de estas variables, en el **Capítulo Cuarto** se analiza el papel que jugaron en la liturgia de Estado los estilos de canto sin acompañamiento instrumental, y en qué medida las coincidencias que se dieron en las capillas palatinas de Madrid y Versalles en lo tocante al uso del canto llano, el contrapunto y el fabordón, respondieron a la pervivencia en ellas del modelo musical pontificio. Así mismo se analiza el papel central que jugó el canto figurado en las ceremonias litúrgicas celebradas en la Corte pontificia con respecto a la desigual importancia que los reyes de la casa de Borbón le otorgaron en España y Francia. Desde el punto de vista expositivo, el discurso se ha organizado en este capítulo, al igual que el tercero y el quinto, examinando de manera sincrónica el modo en que quedó codificado durante la segunda mitad del siglo XVIII el uso de cada uno de estos géneros tanto en la Misa, como en las distintas horas canónicas en las que se estructuró el Oficio divino.

El **Capítulo Quinto** está dedicado a analizar, de acuerdo con el mismo planteamiento expositivo, la importancia que tuvo la introducción, a partir sobre todo de la segunda mitad del siglo XVII, de la música con acompañamiento instrumental en las ceremonias asociadas a la liturgia real en Francia y España, y las posibles causas que explican una ruptura con el modelo musical pontificio.

Tanto en este capítulo, como en el anterior, dicho análisis se ha llevado a cabo considerando:

1. Los **repertorios** de obras de cada género que se emplearon para solemnizar los distintos tipos de ceremonias, tanto ordinarias como extraordinarias, en cada una de las tres cortes. En todo momento se han tenido muy en cuenta los criterios funcionales, estéticos, históricos y políticos que pesaron en cada momento a la hora de elegir el tipo de canto que convenía a cada ceremonia.

2. Los **intérpretes** que intervenían en la ejecución de estas obras. Aunque inicialmente se contempló dedicar un capítulo independiente a los diferentes cuerpos musicales encargados de ejecutar los distintos tipos de repertorios, me ha parecido más esclarecedor incluir la información esencial referida a estas formaciones al tratar de cada uno de los estilos de canto, cuya ejecución requería muy a menudo una agrupación de efectivos vocales e instrumentales muy diversa. De este modo, el análisis de las plantillas musicales no ha sido concebido aquí desde la óptica de un estudio institucional estático, sino más bien desde la perspectiva de la interpretación, y del estricto vínculo que tenía la ejecución de las obras musicales en aquel entorno con las circunstancias personales de los soberanos, como ya se indicó al comienzo de la introducción. En este sentido, la alteración de la norma en lo tocante al empleo de un determinado tipo de canto, podía incidir en la composición exacta de las plantillas de músicos que estaban llamadas a intervenir en una determinada ceremonia.

El **Capítulo Sexto**, ha sido concebido, por así decirlo, como una suerte de “campo de pruebas” donde poder estudiar conjuntamente, a partir de un caso

concreto, la interacción de todos los elementos analizados separadamente en los capítulos precedentes. A pesar de que, por cuestiones metodológicas se ha separado el estudio de las celebraciones del ciclo festivo del *Corpus Christi* del resto de las ceremonias eucarísticas, como los oficios de las Cuarenta Horas, celebradas principalmente en las cortes de Roma y de Madrid, o los *Saluts du Saint-Sacrement* en Versalles, se ha tratado de hacer prevalecer unos criterios de análisis comunes que siguieran en todo momento el orden expositivo de los capítulos anteriores. La ventaja de ceñirse a un caso concreto, a pesar de la complejidad de estos ciclos de ceremonias, estribaba en que el análisis de todos los elementos constitutivos de aquellas, como el escenario, el ceremonial, y el empleo de géneros y repertorios musicales específicos, podía llevarse a cabo con mayor profundidad, con objeto de poner de relieve la dimensión que podía alcanzar la música en unas ceremonias que, en su conjunto, estuvieron teñidas de un alto contenido político.

Con respecto a las tablas y esquemas incluidos a lo largo de todos los capítulos, podrá apreciarse que se han incorporado en la mayoría de las ocasiones, no ya como complementos para ilustrar uno u otro aspecto, sino como parte sustancial del propio discurso. En lo referente a las tablas, debido a su extensión se han situado al final del capítulo correspondiente. Por lo que respecta a los esquemas referidos al orden adoptado por el canto litúrgico en las misas y en los oficios celebrados de acuerdo con el Rito romano, se ha procurado observar en todo momento, ya desde el capítulo tercero, una presentación lo más homogénea posible que permitiese captar, a primera vista, no sólo las variaciones a las que este orden de canto estuvo sometido en cada ceremonia, sino también, a partir del capítulo cuarto, las combinaciones que los distintos estilos de canto adoptaron en cada una de las capillas estudiadas para solemnizar una determinada categoría de ceremonias.

## V. Acerca de las fuentes.

No querría terminar esta introducción sin hacer referencia a las fuentes utilizadas en el presente estudio, y al enfoque metodológico que ha orientado la interpretación de los datos aportados por aquellas. El análisis comparado que se propone en esta tesis requería explorar distintos tipos de fuentes de diversa naturaleza y procedencia, incluso de algunas que hasta el momento no habían sido explotadas sistemáticamente por la musicología tradicional, principalmente la prensa periódica, cuyo desarrollo creciente a lo largo del siglo XVIII hizo que se revelase como una fuente de datos primordial para llevar a término esta investigación.

La orientación metodológica que subyace en este estudio se ha hecho también extensiva al tratamiento de la información contenida en los documentos que han servido de base para elaborar el discurso. Dicha orientación se apoya esencialmente en una lectura crítica de dichos documentos, tomando como punto de partida dos premisas básicas, que en términos generales coinciden con la redefinición que hace algunas décadas hizo de los términos *emic* y *etic* el musicólogo Jean-Jacques Nattiez, al considerar -para definirlo en pocas palabras- que el punto de partida de cualquier investigación es admitir que el resultado final de la misma está doblemente condicionado por el punto de vista del investigador (*etic*) y de los agentes

informantes (*emic*), bien sean estos últimos personas -como en el caso de los estudios etnomusicológicos-, o documentos -en el caso de la musicología histórica-<sup>74</sup>.

1. La primera de estas dos premisas es, por tanto, que cualquier fuente de información no refleja nunca en sentido literal la realidad que describe, sino la percepción que sobre dicha realidad posee el autor de la fuente.

2. La segunda es que la interpretación que hace el investigador sobre los datos que aportan los documentos, sean de la naturaleza que sean, siempre va a estar condicionada por su punto de vista, o lo que viene a ser lo mismo en un trabajo de investigación, por la concepción metodológica que acabe eligiendo para construir su discurso. Dicha concepción va a condicionar no sólo los objetivos de la investigación, sino también el modo en que el investigador interpretará y procesará la información contenida en una fuente determinada, en relación con el resto de los datos que posea, a la hora de reconstruir el hecho investigado.

Con respecto a la procedencia de los documentos empleados en esta tesis, el presente estudio se ha realizado tomando como base los datos recabados a partir de fuentes primarias -manuscritas e impresas-, conservadas en Archivos o Bibliotecas de Italia, España y Francia, de titularidad estatal. Así mismo se han utilizado una cantidad considerable de fuentes periódicas, depositadas en algunas de las bibliotecas citadas, y actualmente accesibles a través de la red en formato digital. También en estas instituciones se encuentran todas las fuentes musicales utilizadas para la investigación, al igual que la mayoría de las fuentes iconográficas que se han utilizado en diversos capítulos.

**a) Las fuentes manuscritas.** Con respecto a estas últimas, se han consultado diversos fondos documentales procedentes de la Biblioteca Apostólica Vaticana, Biblioteca Nacional de España, Archivo Histórico Nacional, Archivo General del Palacio Real de Madrid, *Archives nationales de France*, *Bibliothèque nationale de France*, *Bibliothèque municipale de Versailles* y *Archives départementales de la Seine maritime*. En su mayor parte dichas fuentes contienen casi toda la información relativa al ceremonial de las capillas palatinas de Roma, Madrid y Versalles, así como algunos documentos contables que han sido muy útiles, principalmente en el caso español, para reconstruir el número de músicos que solían participar en determinadas funciones celebradas en presencia de los reyes fuera de la sede principal de la monarquía. Casi todas estas fuentes son documentos administrativos producidos en el ejercicio de sus funciones por los oficiales que formaban parte de estas instituciones. Con todo, y por las razones expuestas al principio de este epígrafe, la información que aportan estos documentos ha sido interpretada en todo momento con ciertas prevenciones. Por ejemplo, en el caso de los informes, memoriales o solicitudes elevadas a instancias superiores por determinados oficiales a título individual, o por los representantes de determinados cuerpos musicales a título colectivo, estos documentos muestran a menudo una cierta intencionalidad a la hora

---

<sup>74</sup> Cfr. Jean-Jacques Nattiez, *Music and Discourse: Toward a Semiology of Music*, Princeton, Princeton University Press, 1990.

de describir ciertos hechos que no siempre reflejan con exactitud la realidad que describen, ya que en ocasiones parecen pintar, a la hora de hacerlo, un panorama más dramático de lo que fue en realidad, con el fin de conseguir los objetivos expresados en estas solicitudes.

Incluso en el caso de las fuentes relativas al ceremonial ha sido preciso analizar algunos documentos con cierta cautela, ya que en algunos casos la validez de determinadas prescripciones establecidas en estos tratados fueron cuestionadas por los propios contemporáneos, al añadirse no muchos años después de haber sido redactadas, algunas anotaciones marginales que venían a desmentir o a contradecir la vigencia de estas normas. Esta circunstancia ha hecho necesario un replanteamiento del alcance real de algunos documentos con carácter normativo que prescribían el desarrollo musical de las ceremonias de la liturgia de Estado en Madrid y en Versalles, cuya autoridad hasta ahora parecía incontestable, como el *Método del coro de la Real Capilla*, redactado por el maestro de ceremonias Juan Martínez Bravo en 1756, o el *Cérémonial historique del Jérôme Chuperelle, chapelain de la Chapelle-Musique*, concluido en la década de 1730. A pesar del inestimable valor que presentan estos documentos para reconstruir la práctica musical en ambas capillas, la realidad que reflejan dista a menudo de lo que verdaderamente acontecía en el día a día de las capillas palatinas. En Madrid, por poner un ejemplo, el empleo “fuera de norma” de ciertas obras con acompañamiento instrumental, como los *Salmos de Nona* de Francesco Corselli, destinados a un oficio donde, según Bravo, estas partes sólo debían ejecutarse en canto llano, confirman estas dudas. Por lo que respecta al *Cérémonial* de Chuperelle, otras fuentes posteriores vinieron también a cuestionar la vigencia de las prácticas descritas en este documento, particularmente en lo referente a la ejecución de ciertas partes del Oficio divino, como los *Magnificat* en las *vísperas* solemnes.

Esta puntual dicotomía entre la teoría recogida en los ceremoniales y la práctica real, se explica en parte si se considera el hecho de que este tipo de tratados concebían de manera global tanto el desarrollo del rito, como el uso de los diferentes tipos de canto, siempre en presencia de los reyes pero, salvo contadas excepciones, nunca en su ausencia. En este sentido, tanto la información contenida en las fuentes periódicas, como la existencia de determinadas fuentes musicales cuyo uso en determinadas ceremonias parece contradecir lo prescrito en estos documentos, han permitido contrastar la información en ellos contenida, con el fin de efectuar una aproximación mucho más realista a la práctica musical desarrollada en estas capillas durante el periodo estudiado.

**b) Las fuentes musicales.** En lo tocante a las fuentes musicales, conviene señalar que en el presente estudio han tenido una doble función. Más allá de su condición de soporte escrito de las obras contenidas, estos documentos presentaban en algunos casos una información suplementaria que se desprendía, bien de ciertas anotaciones marginales que aportaban datos de inestimable valor para conocer el modo en que se ejecutaban dichas obras; o bien de las marcas de uso que evidenciaban una frecuente utilización en ciertas celebraciones en las cuales el ceremonial no preveía el empleo de ese tipo de composiciones. Parece pertinente poner dos ejemplos significativos de lo dicho, las marcas de uso contenidas en el

*Liber ad Vesperas* de Antonio de Literes, redactado para la Capilla Real de Madrid en 1754, que muestra que los salmos en *canto figurado* incluidos en este libro de coro se interpretaron frecuentemente en determinadas *visperas* solemnes en las cuales el *Método* de Juan Bravo no prescribía el uso de este tipo de canto. Por su parte, la partitura autógrafa del *Magnificat* compuesto en 1741 para la *Chapelle du roi* por Esprit-Antoine Blanchard, no sólo desmiente la información de Chuperelle acerca del tipo de canto empleado apenas diez años antes en la interpretación de este cántico en ciertas *visperas* solemnes, sino que además incluye una serie de anotaciones que revelan el modo fragmentario en que algunos *motets à grand choeur* de gran extensión se ejecutaban en determinadas ceremonias celebradas en la *Chapelle Royale* de Versalles durante el reinado de Luis XV.

El valor contextual que se desprende de las obras contenidas en las fuentes musicales ha hecho aconsejable la transcripción de algunas de las más representativas de cada uno de los géneros empleados para solemnizar en las tres cortes estudiadas las ceremonias asociadas a la liturgia de Estado que allí se celebraron durante la segunda mitad del siglo XVIII. Si bien en la introducción al segundo volumen de la tesis se explican con más detalle los criterios seguidos para la selección y la transcripción de dichas composiciones, conviene adelantar que su utilización como parte integrante del discurso en los tres últimos capítulos responde no tanto a su valor artístico, como a su valor documental en un sentido más extenso. Vistas dentro del contexto en el cual fueron producidas y ejecutadas, estas composiciones aportan una información crucial para reconstruir las prácticas musicales vigentes en las capillas palatinas de Roma, Madrid y Versalles durante el periodo estudiado, ya que a menudo proporcionan datos muy relevantes acerca de tres aspectos esenciales:

1. El número de intérpretes que fueron necesarios para ejecutarlas.
2. La extensión que debían tener las obras en función de la posición que ocupasen en una ceremonia determinada.
3. La concepción estética asociada al estilo escogido para poner en música unos textos u otros en cada momento histórico. Una concepción que en última instancia revelaba en buena medida el ideal de música sacra que subyacía en la mente de los soberanos que promovieron la composición de estas obras.

Todos estos factores hacen que la valoración artística de las composiciones incluidas en este estudio no haya sido un objetivo prioritario, como tampoco lo ha sido el análisis formal de las obras, salvo en los casos en los que éste pudiera aportar una información sustancial acerca de cualquiera de los aspectos enunciados.

**c) Las fuentes impresas.** En lo referente a las fuentes impresas utilizadas en la investigación cabe mencionar, en primer, lugar los documentos más importantes relativos al ceremonial de la Capilla Pontificia. Dado el enorme interés que suscitaron durante el Antiguo Régimen las ceremonias celebradas en la Corte romana, dichos

ceremoniales empezaron a publicarse sistemáticamente desde principios del siglo XVIII, costumbre que persistió al menos hasta mediados del siglo XIX.

También entre las fuentes impresas más relevantes se encuentran las colecciones de *livres du roi* que contenían los textos de todas las obras con acompañamiento instrumental que se ejecutaban en cada uno de los periodos en que prestaban servicio los *sous-maîtres* (más tarde *maîtres*) de la *Musique de la Chapelle*. Las series comprendidas entre los años 1757 y 1792 se conservan prácticamente íntegras en la *Bibliothèque municipale de Versailles*, si bien por el momento no se hallan digitalizadas.

**d) Las fuentes periódicas.** Dentro de esta categoría de fuentes impresas, merecen una mención aparte las publicaciones periódicas, cuya importancia en esta investigación ha sido crucial, a pesar de que hasta el momento apenas no hayan sido explotadas con carácter sistemático en los estudios musicológicos relacionados con la temática de esta tesis. La proliferación de publicaciones periódicas a lo largo de los siglos XVII y XVIII, principalmente en Francia, permite acceder hoy en día a una serie de datos muy concretos e inmediatos acerca del desarrollo ceremonial y musical de las celebraciones, tanto ordinarias como extraordinarias, que tenían lugar en el ámbito cortesano, y cuya divulgación fue un elemento esencial en la proyección pública de la imagen devocional de los soberanos que auspiciaron este tipo de publicaciones.

La concreción con la cual solían redactarse estas noticias permite conocer ciertos datos referidos a los actores, a los músicos, e incluso a las obras específicas que se interpretaban en una determinada función, que rara vez es posible encontrar en las fuentes relativas al ceremonial producidas en el entorno de la Casa del rey. Ello ha permitido a menudo contrastar los datos contenidos en la documentación administrativa con la información, casi siempre mucho más precisa y menos genérica, incluida en las fuentes periódicas.

Para el presente trabajo se han explorado en su integridad todos los números de las publicaciones más estrechamente vinculadas al aparato propagandístico de las monarquías de Francia y España. Con respecto a la primera, las dos publicaciones oficiales más importantes durante el periodo estudiado fueron la *Gazette de France*, cuyos números han sido examinados al completo entre 1722 y 1790; y el *Mercur de France*, cuyos ejemplares ofrecen con frecuencia una información muy precisa, si bien algo discontinua, en lo referente a las ceremonias litúrgicas celebradas durante esos mismos años en el marco de la Corte. En cuanto a España, tanto la *Gaceta de Madrid*, como el *Mercurio Histórico y Político* fueron un claro correlato de las publicaciones, prácticamente homónimas, editadas en el país vecino. En este caso, la segunda presenta un interés muy superior a la primera, ya que las noticias referidas a las distintas cortes europeas no solían aportar muchos más datos que los publicados por el *Mercurio Histórico*. Al igual que en el caso de las fuentes francesas, se han examinado todos los números correspondientes a esta última publicación editados durante el periodo estudiado.

**e) Las fuentes iconográficas.** En relación con las fuentes iconográficas que se han incorporado a lo largo de los seis capítulos, he tratado de seleccionar en todo

momento aquellas que mejor podían ilustrar algunos aspectos del discurso con el cual estaban relacionadas. Sin embargo, el enorme desnivel existente entre la abundancia de imágenes relacionadas con las ceremonias de la liturgia de Estado en Roma y en Versalles, con respecto al exiguo número existente en los archivos y bibliotecas españoles referidas a la Corte española, han hecho difícil establecer una presencia equitativa de representaciones iconográficas relacionadas con las ceremonias que se estudiarán en cada una de las tres cortes a lo largo de los siguientes capítulos.

\* \* \*

# CAPÍTULO 1

## El escenario sacro-político

\* \* \*

A la hora de analizar el papel que tuvo la música sacra en el complejo proceso de representación, inherente a todas las ceremonias asociadas a la liturgia de Estado, es necesario partir de un factor fundamental: la teatralidad del ritual desarrollado en estas funciones en los espacios donde tuvieron lugar. Tal como fueron percibidas por los contemporáneos, las ceremonias litúrgicas celebradas en el ámbito del poder no dejaron de ser espectáculos cortesanos que, sin menoscabo de su valor devocional, acabaron trasladando al espacio sagrado los mismos códigos de representación que regían en el ámbito secular de los monarcas. Estos códigos, punto de interacción de los actores que participaban en dichas ceremonias -desde los cortesanos hasta la familia real, pasando por los celebrantes, y en ocasiones los propios músicos- unidos la dramaturgia del propio ceremonial eclesiástico, contribuyeron a crear una retórica auditiva y visual muy próxima en sus fines a la desplegada en los espectáculos profanos que, en paralelo a las ceremonias religiosas, jalonaban también las grandes celebraciones dinásticas. Conforme a este planteamiento, el primer paso para avanzar en el estudio de la música sacra producida en las cortes de Roma, Madrid y Versalles, es establecer la naturaleza de los espacios destinados a escenificar el complejo ritual inherente a las ceremonias asociadas a la liturgia de Estado.

Uno de los objetivos centrales del presente capítulo es mostrar que dichas ceremonias no quedaron circunscritas al reducido marco de las capillas palatinas. Desde la Edad Media, la presencia de un santuario dentro de los palacios reales, como ya se vio en la introducción, algo consustancial a la necesidad de vincular el ejercicio legítimo del poder monárquico a la religión. No obstante, si bien es cierto que a largo de los siglos XVI y XVII las capillas construidas por los reyes de Francia y España en sus residencias principales, acabarían centralizando gran parte de las ceremonias litúrgicas solemnizadas en presencia de los soberanos, éstas no fueron el único escenario donde se desarrolló la liturgia real. Bien al contrario, la proyección política que los monarcas dieron a las ceremonias religiosas celebradas en su entorno, les llevó a diversificar los espacios donde éstas habían de tener lugar, haciéndolas extensivas, ocasionalmente, al ámbito áulico del palacio, y muy menudo, a un conjunto de iglesias y santuarios ubicados preferentemente en la ciudad donde se hubiese establecido la sede principal de la monarquía.

El primer apartado del presente capítulo está dedicado a explorar, en primer lugar, en qué medida la multiplicidad espacial que caracterizó el desarrollo de la liturgia de Estado en las cortes de Francia y España durante el Antiguo Régimen, tuvo su origen en la emulación del modelo de representación creado durante la Edad Media en la Capilla Pontificia, como referente máximo de todas las iglesias del orbe católico. Así mismo, se estudiarán las consecuencias que pudo tener sobre la

actividad de las capillas reales de ambos países -diseñada inicialmente sobre el modelo de la Capilla del papa-, la implantación del culto catedralicio que, por decisión personal de los reyes de la casa de Borbón, se instauró con algunas décadas de diferencia en ambas capillas -empezando por la francesa-, a partir del último tercio del siglo XVII.

En el segundo apartado se analizará el modo que adoptó en ambas cortes la distribución espacial de los actores y de los músicos en los distintos tipos de escenarios en los cuales se celebraron las ceremonias litúrgicas cortesanas, tomando de nuevo como referente la Capilla del papa, y la manera en que pudo influir en la morfología de las capillas palatinas la incorporación de nuevos cuerpos de cantores eclesiásticos encargados de celebrar el culto catedralicio. Puede decirse que, durante el Antiguo Régimen, los escenarios destinados a celebrar las ceremonias de la liturgia de Estado, se agrupaban, tanto en la Corte de Roma como en la mayoría de las cortes católicas europeas, en tres grandes categorías:

**1. Las capillas palatinas.** Como escenarios preferentes de dicha liturgia, las capillas construidas tanto en las residencias principales, como en las residencias secundarias que tanto los pontífices, como los reyes de España y Francia, habitaron a lo largo de la segunda mitad del siglo XVIII, serán objeto de análisis en la primera sección de este segundo apartado. Algunas de estas capillas, como las de los palacios de Aranjuez, San Ildefonso, *Marly* o *Compiègne*, prácticamente nunca han sido tenidas en cuenta en los trabajos que han abordado el estudio de la música sacra producida en Madrid y en Versalles durante este periodo, a pesar de haber albergado -si bien con una frecuencia variable en determinados periodos, y en un grado distinto de una corte a otra- la celebración de funciones religiosas en presencia de la Familia Real.

**2. Los espacios áulicos dentro del palacio.** Dentro del ámbito palatino, algunos lugares, sirvieron de marco a determinadas ceremonias litúrgicas, bien fuesen ordinarias, como los *lavatorios* celebrados en ambas cortes tras la Misa Mayor del Jueves Santo; o bien extraordinarias, como la administración de determinados Sacramentos a los miembros de la Familia real -bautizos de príncipes e infantes; o *viáticos* a los soberanos moribundos-.

**3. Las iglesias y santuarios de la Corte.** La tercera y última categoría la integraban las iglesias y santuarios que sirvieron de marco a determinadas ceremonias solemnizadas, bien por los músicos de su capilla, o bien por las comunidades religiosas residentes en aquellos. Entre estos santuarios habría que contar, en primer lugar, con las parroquias más próximas a las residencias de los soberanos y con las iglesias de los monasterios de fundación real situados dentro de la Corte; y en segundo lugar, con aquellas otras que, sin ser fundaciones regias, gozaron de especial protección por parte de la corona.

Desde el siglo XVII, los documentos relativos al ceremonial de las capillas reales de Francia y España revelan que la distribución de los actores y de los músicos en todos estos espacios tenía una importancia crucial a la hora de determinar su posición con respecto al poder -cifrada esencialmente en su cercanía o lejanía con

respecto a la persona del soberano-, principalmente en las funciones más solemnes. Ello explicaría en parte que, una vez fijada dicha distribución, apenas si cambiase a lo largo del tiempo, y que sufriese, en general, muy pocas variaciones de un escenario a otro. La importancia que este hecho tuvo para los contemporáneos se manifestó en la inclusión, en casi todos los ceremoniales redactados a partir del segundo tercio del Seiscientos, de una parte dedicada exclusivamente a describir con precisión la ubicación de los actores en las ceremonias litúrgicas. Tal distribución acabaría plasmándose, a la larga, en un esquema básico de organización espacial fijado en todas ellas a lo largo de dicha centuria que, con muy pocos cambios, llegaría casi intacto hasta finales del siglo XVIII.

### **1.1. La creación del espacio de la representación sacro-política.**

Hoy en día pueden caber pocas dudas de que la construcción de la liturgia de Estado, como sistema de representación del poder monárquico, estuvo íntimamente ligada a la elección de los espacios destinados a escenificarla. Esta compleja tarea estuvo profundamente mediatizada en las cortes de Francia y España por factores de naturaleza política, teológica, y devocional, cuyo peso determinaría a lo largo del tiempo el diseño definitivo que adoptarían en las décadas finales del Antiguo Régimen, tanto el desarrollo litúrgico de las funciones religiosas celebradas en el entorno del monarca como la distribución espacial de los actores y de los músicos que iban a participar en ellas.

A pesar de su aparente rigidez, el principio teológico que animaba la concepción del poder de origen divino, acabaría mostrando con el paso de los siglos una gran versatilidad a la hora de transustanciarse en una compleja simbología de la representación, sobre la cual descansaba, en última instancia, la superestructura ideológica que legitimaba el ejercicio del poder del monarca. Esta simbología acabó reflejándose en el ceremonial cortesano, tanto de la cámara, como de la capilla. No obstante, aunque en el tercer capítulo se estudiará con detalle el proceso de construcción de los ceremoniales de las capillas reales en relación con la música, conviene adelantar que el punto de partida de todos ellos fue la regulación de los distintos espacios que debían albergar las ceremonias litúrgicas, bien en presencia, o en ausencia de los reyes. Los procedimientos que utilizó dicha regulación para hacer visible el componente simbólico inherente de igual modo a la elección de un determinado escenario para la celebración de ciertas ceremonias y a la distribución espacial de los actores dentro de aquél, acabarían presentando grandes semejanzas con los empleados por el ceremonial eclesiástico, sobre todo a partir de la reforma litúrgica emprendida en el siglo XVI por el Concilio de Trento. Tales semejanzas descansaban en dos principios básicos:

El primero, de naturaleza teológica, residía, pura y simplemente, en la concepción monárquica de la doctrina católica, apoyada en la idea de Dios como *Majestad Divina*, en tanto que jefe y soberano de una *Corte celestial* organizada de acuerdo con los mismos principios jerárquicos que las cortes terrenales de la cual éstas últimas debían ser un reflejo. En este sentido, algunos tratados teológicos publicados en España durante siglo XVIII, llevaron a cabo una elocuente asimilación

de la idea de una corte celestial dotada de una *Capilla Real* al servicio de Dios, cuya estructura parecía evocar la Capilla Real madrileña<sup>75</sup>.

El segundo principio, de naturaleza didáctica, era la *teatralidad*, compartida tanto por el ceremonial eclesiástico, como por el ceremonial cortesano, y de la cual dependía, en último extremo, la eficacia de la transmisión del mensaje político-teológico que subyacía por igual en los mecanismos de representación del poder religioso y del poder político. La construcción de una didáctica visual que se manifestase del mismo modo en la acción y en la gestualidad de los actores que participaban tanto en el ritual cortesano como en el ritual eclesiástico fue una condición esencial para la creación de una dramaturgia indisociable del desarrollo ceremonial de las celebraciones civiles y religiosas que tenían lugar en el ámbito de las cortes reales –incluida también la pontificia– durante el Antiguo Régimen.

Tales semejanzas entre el ceremonial regio y el eclesiástico facilitarían, a partir de la segunda mitad del siglo XVI, la fusión de ambos en el ámbito de las capillas palatinas mediante la creación de ceremoniales específicos destinados a potenciar la dimensión sacralizada de la persona del rey. La trascendencia política de esta delicada tarea, de cuyo éxito dependía en última instancia la eficacia de la proyección pública de la devoción del soberano, tanto en la Corte, como en el resto de la monarquía, hizo aconsejable que los reyes confiaran este cometido a aquellos expertos que mejor conocían la mecánica del rito: los *maestros de ceremonias*. Estos profesionales, verdaderos artífices de la liturgia de Estado y responsables últimos de su correcto funcionamiento, tuvieron que hacer frente a un complicado desafío: manipular el ceremonial eclesiástico con la suficiente habilidad como para hacer del monarca el actor principal de la liturgia, pero sin desviarse del estricto marco normativo que imponía el ceremonial eclesiástico sancionado por Roma. En este sentido, los referentes en los cuales se apoyaron estos maestros para construir el ceremonial de sus respectivas capillas, eran esencialmente dos: el modelo de las iglesias catedrales, y sobre todo, el modelo de la Capilla Pontificia. Con todo, el peso que ambos tuvieron en los ceremoniales elaborados para las capillas reales de Francia y España, diferiría sensiblemente a lo largo del tiempo, y también de un centro a otro.

Con respecto a la influencia cada vez más patente que ejerció el modelo catedralicio en las capillas palatinas, hay que decir que, si bien durante el siglo XVII, y particularmente en la Corte española, los maestros de ceremonias trataron de modelar la liturgia de Estado tomando como referente la Capilla Pontificia, durante

---

<sup>75</sup> "[...] Son los Santos Ángeles [...] Maestros de Capilla de la música del Cielo, que resuena a lo Divino, y a lo Angélico, en sonido silencioso de la oración privada, o en los loores divinos de los coros eclesiásticos, según lo cantó el salmista en su tono sesenta y siete, porque al modo (así lo explica mi Capuchino Titelman) que en las solemnes fiestas sagradas previenen, o anteceden los príncipes, esto es, los Maestros de Capilla, en la música sagrada los loores divinos, que inmediatamente siguen o acompañan los otros Cantores, así los Santos Ángeles, por Príncipes del Empyreo, cuales Maestros de su Real Capilla de Música, cuyo oficio es del principal oficio de ellos, se hallen presentes encaminándonos, alentándonos, llevando el compás, etc., en la música acorde de nuestras oraciones privadas, o comunes [...]". Feliciano de Sevilla, *Los Angélicos Príncipes del Empyreo, cuántas y cuáles sean sus Excelencias [...]*, Sevilla, Herederos de Tomás López de Haro, 1711, p. 414-415.

la siguiente centuria el modelo catedralicio acabaría ganando terreno, especialmente tras la decisión, tomada en diferentes momentos por los reyes de Francia y de España, de hacer cantar en sus capillas el Oficio divino con el mismo rigor que se llevaba a cabo en las principales iglesias del reino. Esta decisión habría de tener un peso muy considerable en las transformaciones institucionales operadas en el interior de la Capilla Real de Madrid a mediados del siglo XVIII, si bien no afectó esencialmente ni a la elección de los escenarios, ni a la distribución espacial de los actores, ni tampoco al desarrollo ceremonial de las funciones más solemnes que contaban con la presencia del rey y de la Corte, modeladas ya, en su mayor parte, conforme al modelo de la Capilla Pontificia durante el siglo anterior. Sin embargo, esta decisión sí influyó en la multiplicación del número de ceremonias que habrían de celebrarse haciendo uso de la liturgia cantada en estas capillas. Por otra parte, la introducción del culto catedralicio llevó aparejada la creación de un coro residente – inexistente hasta entonces en ninguna de las capillas palatinas de España y Francia – compuesto exclusivamente por eclesiásticos, encargado de poner en práctica la *liturgia de las Horas*, lo cual supuso, a su vez, la creación de nuevos espacios en algunas de estas capillas para albergar a los nuevos cantores.

Puede decirse, por tanto, que la configuración definitiva de los escenarios destinados a celebrar las ceremonias asociadas a la liturgia de Estado en las cortes de Madrid y Versalles durante la segunda mitad del siglo XVIII fue el resultado de la combinación de elementos procedentes de dos sistemas de representación relativamente contrapuestos: el pontificio y el catedralicio. Dos sistemas que a su vez contaban con modelos musicales propios que acabarían influyendo en la misma medida en el desarrollo de dichas ceremonias.

### **1.1.1. La recurrencia al modelo de representación de la liturgia pontificia.**

El principal rasgo que desde la Edad Media hizo distinguirse a la Capilla Pontificia del resto de las iglesias de la cristiandad, fue su carácter móvil. Desde la Edad Media, la presencia del papa en diversas iglesias de Roma para la celebración de determinadas festividades acabó favoreciendo la expansión sistemática de la liturgia pontificia más allá de los palacios apostólicos. Este hecho impuso a todos los individuos que formaban parte de la Capilla del papa la obligación de seguir a su soberano a todos los santuarios adonde éste acudiera, bien como celebrante, o simplemente para presidir las ceremonias que allí se oficiasen en su presencia. Con el tiempo, la obligación de asistir a estas iglesias acabaría manteniéndose, incluso cuando el papa no estaba presente. Ello dotó a la Capilla Pontificia de una movilidad de la que, en general, carecían las capillas catedralicias y de una carga representativa mucho mayor que la de otros cuerpos al servicio del papa. Por otra parte, la cesión de los cantores y capellanes del Pontífice para solemnizar determinadas ceremonias de Estado, como la Misa Mayor del día de San Luis de Francia en la Iglesia de San Luigi de' Francesi, o la llamada *Messa di Spagna*, en San Giacomo degli Spagnoli, muestran con claridad la voluntad de los papas de hacerse representar en las iglesias de Roma

no sólo a través de sus cardenales, sino también de sus músicos, en ceremonias vinculadas a la celebración dinástica de los reyes de Francia y España<sup>76</sup>.

El traslado de este sistema de representación a lo largo del siglo XVII a las cortes de ambos países se vio favorecido por el carácter itinerante que éstas siguieron conservando durante el Antiguo Régimen, aún después de la fijación de las sedes de ambas monarquías en Madrid y en París (más tarde en Versalles), respectivamente, al rotar estacionalmente por los palacios que rodeaban dichas sedes. Este hecho favoreció que, en un primer momento, el modelo pontificio se ajustase mucho más que el modelo catedralicio a las necesidades de representación de la Corona. La gran movilidad y la articulada estructura de la Capilla del papa, aseguraba al personal de las capillas reales, configuradas sobre el mismo modelo institucional, la posibilidad de desplazarse con rapidez de un escenario a otro y, llegado el caso, de desdoblarse para estar presentes en dos santuarios a la vez en el curso de una misma festividad. Ello permitió a los soberanos (principalmente a los españoles) proyectar su imagen devocional a un número cada vez mayor de iglesias, en las cuales la *Real piedad* acabó manifestándose en el acto mismo de enviar a los músicos de la Capilla Real para solemnizar el culto, del mismo modo que el papa cedía los suyos a las iglesias de Roma con el mismo objeto. Esta idea de "*piedad delegada*" convirtió a las capillas reales en agentes principales de la transmisión de la devoción del soberano en su ausencia. Esta forma de proceder, plenamente válida durante el Antiguo Régimen, tuvo su reflejo en algunos tratados poético-teológicos del siglo XVIII, en los cuales se describía el modo en que el *rey eterno*, enviaba, igual que hacían los soberanos terrenales, su *Capilla Real* de ángeles músicos a los conventos, para ayudar en el coro a los monjes a cantar el Oficio divino<sup>77</sup>.

Por otra parte, las capillas reales acabaron teniendo en común con la Capilla del papa el hecho de que todas ellas estaban adscritas al servicio de un soberano, a pesar de la opinión expresada en este sentido por Claudio Annibaldi, al considerar que los *cantorii pontificii* estaban vinculados, no tanto a la persona del papa como a las residencias en las que éste habitaba, dentro o fuera de Roma. Esta argumentación, si bien puede resultar razonable en apariencia, pasa por alto uno de los rasgos más característicos del modelo pontificio: el hecho de que la continua presencia de los *cantori* en las iglesias de Roma, con independencia de la residencia en la que el Pontífice habitara, formaba parte de su actividad regular, en la misma medida que el servicio que prestaban en las capillas palatinas<sup>78</sup>. Hay que tener presente que, al

<sup>76</sup> En Roma, aparte de las exequias que ordinariamente el Papa ordenaba cantar en la Capilla Pontificia cuando se le anunciaba oficialmente el fallecimiento de cualquier soberano católico, todos los años se celebraba el 9 de noviembre en la iglesia de Santa Maria Maggiore la llamada *Messa di Spagna*, es decir las exequias generales por todos los monarcas españoles difuntos, a las cuales el Papa no asistía, pero sí sus cantores. Cfr. *Gazette de France*, 12-XII-1750, nº 50, p. 593.

<sup>77</sup> «Vuelo III./ XXXVIII./ Ángeles hay tañendo en su hemisferio,/ que a los monjes envía en ocasiones/ el Rey de eterno, inalterable Imperio,/ su Capilla Real a las funciones./ Tañen, si cantan ellos el Psalterio./ Psalterios, Harpas, Cítaras, Violones,/ que Ángeles les han de ir acompañando,/ si están siempre como Ángeles cantando.», Joaquín Aldea, *Rasgo breve del heroico suceso que dio ocasión para que los dos nobles zaragozanos, y amantísimos hermanos, los Santos Voto y Félix, fundaran el Real Monasterio de San Juan de la Peña*, Zaragoza, Imprenta de Francisco Moreno, 1748, p. 160

<sup>78</sup> Cfr. Annibaldi, «The singers of the said chapel...», *art. cit.*, p. 22. Annibaldi apoya su argumentación, en la anotación de uno de los *puntattori* de la Capilla Pontificia en 1630, con motivo del traslado temporal del Papa

menos desde el siglo XVI, la residencia principal de los soberanos pontífices acabó siendo el palacio del Vaticano, sin embargo, a mediados del siglo XVIII no todas las ceremonias asociadas a la liturgia papal se celebraban allí. Salvo algunas festividades muy señaladas del calendario litúrgico y ciertas ceremonias extraordinarias cuya importancia política hacía inexcusable que tuvieran lugar en la sede principal del papado, muchas otras habían quedado establecidas en diversas iglesias y santuarios de Roma, que desde la época medieval se encontraban bajo la protección directa del papa, o del Sacro Colegio de cardenales.

Con todo, el proceso de expansión y consolidación de la liturgia pontificia en otros escenarios más allá de los muros del palacio apostólico, estuvo íntimamente ligado a las circunstancias históricas por las que tuvo que atravesar el papado desde el siglo XIV. Antes de esa época, los papas ya habían decretado que las siete iglesias principales de Roma acogiesen al Pontífice y a la Corte papal en determinadas festividades. Sin embargo, el traslado en 1305 de la Corte pontificia a Avignon durante el pontificado de Clemente V obligó a que todas estas funciones volvieran a las capillas palatinas<sup>79</sup>. Tras el regreso definitivo de los papas a la ciudad de Roma en 1377, gran parte de las festividades más importantes del calendario litúrgico siguieron celebrándose provisionalmente en el palacio apostólico. Aunque los soberanos decidieron restituir algunas de estas fiestas a las iglesias donde tradicionalmente se habían celebrado, tal decisión no pudo llevarse a la práctica inmediatamente, debido al ruinoso estado en que se encontraban algunas de ellas, lo cual obligó a seguir celebrándolas en las capillas de los palacios apostólicos<sup>80</sup>.

A partir de entonces, el primer cometido de los pontífices fue reconstruir las capillas del palacio vaticano, que tras sesenta años de ausencia se encontraban muy deterioradas. Sin embargo, el estallido del Cisma de Occidente (1378-1447), retrasó esta tarea durante varias décadas, al obligar a la Corte pontificia a abandonar nuevamente la sede romana, y a vagar durante casi setenta años por diversas ciudades de los Estados del papa<sup>81</sup>. El regreso definitivo de la Santa Sede a Roma en 1447, permitió restablecer nuevamente la celebración de determinadas festividades en las iglesias de la ciudad. A ello contribuyó también la codificación del ceremonial pontificio, cuyo diseño básico había sido ya trazado a finales del siglo XIV por Giuseppe Dini, el primer prelado que ostentó el título de *maestro delle cerimonie pontificie*<sup>82</sup>. Dicho diseño estaba basado, como lo estaría también en las capillas reales francesa y española, en la distinción entre dos tipos de funciones solemnes que podían celebrarse indistintamente en las capillas del palacio apostólico o en las iglesias de Roma: las *cappelle papale*, o funciones celebradas o presididas por el papa

---

Urbano VIII desde el palacio del Quirinal al Vaticano: «[...] dove Nostro Signore si trasferisce per abitare, ivi per l'avvenire sarà il nostro serviré [...]».

<sup>79</sup> Cfr. Francesco Cancellieri, *Descrizione delle Cappelle Pontificie e Cardinalizie di tutto l'anno, e de' Concistori Publici e Segretti*, Roma, Luigi Perego Salvioni, 1790, p. 99. Las siete iglesias principales de Roma, cuyos titulares eran los cardenales de más alto rango del sacro colegio, eran, en orden de mayor a menor importancia: la 1ª, San Juan de Letrán; la 2ª, San Pedro del Vaticano; la 3ª, San Pablo Extramuros; la 4ª, Santa Maria Maggiore; la 5ª, San Lorenzo Extramuros; la 6ª, San Sebastiano Extramuros, y la 7ª, Santa Croce in Gerusalemme. Una prolija descripción de la historia de todas ellas, en Giovanni Battista Vaccondo, *Las cosas maravillosas de la Santa Ciudad de Roma, en donde se trata de las Iglesias, Estaciones, Reliquias y Cuerpos Santos que hay en ella*, Roma, Roque Bernabó, 1720, p. 3-34.

<sup>80</sup> Cancellieri, *op. cit.*, p. 103.

<sup>81</sup> *Ibid.*

<sup>82</sup> *Ibid.*, p. 101.



Fig. 1. Il Palazzo Papale à Monte Cavallo, incominciato da Sisto V [...], BNE, Estampas, n° 167.

en presencia la corte, y las *cappelle cardinalizie*, presididas por el Sacro Colegio de cardenales, y a las cuales el Pontífice nunca asistía.

Aun así, durante casi todo siglo XVI, la mayor parte de las ceremonias asociadas a la liturgia pontificia siguieron celebrándose mayoritariamente en las capillas del Palacio Apostólico. Sería Sixto V (1585-1590) quien finalmente decidió restaurar en 1586 la práctica anterior a la época de Avignon,

devolviendo de nuevo algunas de las ceremonias más importantes del calendario litúrgico a las siete iglesias principales de Roma, no sin haber realizado previamente ciertos ajustes con respecto a la primitiva distribución, trasladando algunas funciones de unas iglesias a otras, y haciendo entrar en este circuito a otros santuarios que hasta entonces no se habían beneficiado de la presencia de la Corte<sup>83</sup>. Para asegurar la brillantez de estas ceremonias, Sixto V incluso ordenó abrir nuevas calles y ensanchar algunas otras ya existentes, con el fin de favorecer el acceso de la comitiva papal a estos santuarios con la magnificencia adecuada, convirtiendo así a la ciudad en una suerte de *escenario extenso* de la liturgia de pontificia<sup>84</sup>. En cualquier caso, la reorganización de Sixto V afectó en principio únicamente a las *cappelle papale*, al establecer tan sólo el reparto definitivo de las funciones litúrgicas de mayor solemnidad que hubieran de celebrarse en presencia del Pontífice, tanto en las capillas de los palacios apostólicos, como en las iglesias de Roma. No obstante, esta regulación no afectó del mismo modo a las *cappelle cardinalizie* que tenían lugar en su ausencia, bien en otras iglesias, o bien, aunque en menor medida, en las capillas palatinas.

A pesar de que, en líneas generales, la distribución de Sixto V se mantuvo durante los siglos XVII y XVIII, no dejó de experimentar algunos cambios importantes que afectaron sobre todo a las ceremonias asociadas a las festividades móviles, es decir, las más importantes del calendario litúrgico. Una gran parte de estas ceremonias, como por ejemplo las misas mayores de Navidad o de Todos los Santos, que en 1586 se celebraban en las basílicas de Santa Maria Maggiore y de San Pedro, respectivamente, hacia 1789 habían regresado de nuevo a las capillas del palacio apostólico<sup>85</sup>. Esta tendencia se empezó a manifestar desde las primeras décadas del siglo XVII, debido a los largos periodos que casi todos los papas empezaron a pasar en el palacio del Quirinal de Montecavallo, construido por Sixto

<sup>83</sup> Así sucedió, por ejemplo con la iglesia de San Sebastiano, al quedar suplantada desde entonces por la de Santa Maria del Popolo. *Ibid.*, p. 105.

<sup>84</sup> *Ibid.*, p. 106.

<sup>85</sup> *Cfr.* Tabla 1, «Festividades móviles».

V a finales del siglo XVI (*cfr.* Fig. 1). El hecho de que muchos pontífices considerasen desde entonces este palacio mucho más confortable que el Vaticano, les llevó fijar en él su residencia permanente, acudiendo a la sede principal tan sólo para la celebración de algunas festividades que, como la Semana Santa, no podían dejar de celebrarse, en principio, en la Capilla Sixtina.

Durante el siglo XVIII esta tendencia se reforzó aún más, a pesar de los intentos puntuales de algunos papas de pasar más tiempo en el Vaticano. En 1749, con motivo del Año Santo que había de celebrarse al año siguiente, Benedicto XIV (1740-1758) decidió reformar algunas de las estancias del Palacio Apostólico, con el fin de residir en él ininterrumpidamente, al menos durante los siete meses que durasen las celebraciones<sup>86</sup>. Con todo, el carácter puntual de esta medida no impidió que sus sucesores volvieran a centralizar casi todas las ceremonias litúrgicas en el Quirinal, al menos hasta que Pío VI (1775-1796) anunció, poco tiempo después de subir al trono, su intención de restablecer el palacio vaticano como residencia permanente del Pontífice. Pese a ello, a partir de 1778, el papa empezó a acudir al Quirinal cada vez con más frecuencia durante los meses de otoño. Sin embargo, con el fin de no desdecirse de su intención inicial, decidió que en lo sucesivo residiría en el Vaticano en invierno y en primavera<sup>87</sup>. Aun así, las estancias en el Quirinal acabaron ampliándose también al verano, y eventualmente a los meses más fríos, en caso de que el papa enfermase, tal como sucedió en abril de 1779. En aquella ocasión, Pío VI se trasladó a Montecavallo a instancias de sus médicos, quienes consideraban que el aire en esta residencia era mucho más salubre que en el Vaticano<sup>88</sup>. Esta circunstancia hizo que, partir de entonces y hasta finales del siglo XVIII, la mayor parte de las festividades que debían celebrarse en las capillas palatinas, acabaran haciéndolo, indistintamente, unos años en la Capilla Sixtina, y otros en la Capilla Paulina del Quirinal<sup>89</sup>.

Este hecho no obstaculizó, sin embargo, que algunos papas siguieran implementando durante la primera mitad del siglo XVIII el calendario de la Capilla Pontificia, bien instituyendo nuevas *cappelle papale* y *cardenalizie* en otras iglesias, o bien elevando, por motivos políticos, algunas de estas últimas a la primera de estas categorías. Con respecto a las primeras, cabe mencionar la festividad de San Filippo Neri, el 26 de mayo, instituida por Benedicto XIII (1724-1730) en la *Chiesa Nuova*, en acción de gracias por haber librado de un terremoto a la ciudad de Benevento mientras el Pontífice residía en aquella ciudad, siendo aún cardenal<sup>90</sup>. Por su parte, Benedicto XIV, instituyó en la iglesia de *San Paolo fuori delle Mura* una *cappella cardinalizia* el primer día de la infraoctava de San Pedro y San Pablo que debía contar con la presencia de los cardenales-obispos del solio pontificio<sup>91</sup>. Este mismo papa creó en 1742 una *cappella papale* en la iglesia de *Santa Maria Maggiore* el 8 de diciembre, festividad de la Concepción de la Virgen, si bien hacia 1789 esta función acabó celebrándose indistintamente, en la Capilla Sixtina, o en la Capilla Paulina del

<sup>86</sup> *Mercurio Histórico y Político*, mayo, 1749, p. 8.

<sup>87</sup> *Gazette de France*, 4-XII-1778, n° 97, p. 443.

<sup>88</sup> *Ibid.*, 11-V-1779, n° 38, p. 171.

<sup>89</sup> *Cfr.* Tabla 1, «Festividades fijas» y «Festividades móviles».

<sup>90</sup> *Cfr.* Cancellieri, *op. cit.*, p. 156.

<sup>91</sup> *Ibid.*, p. 217.

Quirinal<sup>92</sup>. Mención aparte merece la festividad de San Carlos Borromeo, que hasta la primera década del siglo XVIII había tenido el rango de *cappella cardinalizia*, celebrada el 4 de noviembre en San Carlo al Corso, iglesia nacional de los milaneses. Sin embargo, en 1706 Clemente XI decidió elevarla a la categoría de *cappella papale*. La razón de este cambio se debe a que, durante la Guerra de Sucesión española, los milaneses decidieron exponer durante las funciones celebradas en este santuario el retrato del archiduque Carlos de Austria, pretendiente al trono de España. Ante su negativa a renunciar de buen grado a esta toma de partido, que podía resultar afrentosa para las cortes borbónicas de Madrid y Versalles, el Pontífice consideró que el único modo de evitar que esta práctica comprometiera aún más a la Santa Sede era convertir la función de San Carlos Borromeo en *cappella papale*, ya que el ceremonial pontificio prohibía expresamente que en las ceremonias litúrgicas presididas por el papa se exhibieran retratos de otros soberanos<sup>93</sup>.

No obstante, puede decirse que, a pesar de las evidentes similitudes existentes entre la mecánica funcional de la Capilla Pontificia y la actividad de las capillas de los reyes de Francia y España a lo largo del siglo XVII, durante la centuria siguiente empezaron a acusarse importantes diferencias. Desde el punto de vista de la multiplicidad de escenarios, al examinar la Tabla 2, incluida al final del capítulo, podrá observarse que mientras en Madrid los reyes de la casa de Borbón, siguiendo la tradición de sus predecesores Habsburgo, tendieron a implementar el sistema pontificio, impulsando la presencia de la Real Capilla en un número cada vez mayor de santuarios, en Francia, por el contrario, el traslado permanente de la Corte a Versalles en 1682, centralizó en la *Chapelle Royale* la mayoría de las celebraciones asociadas al calendario litúrgico, y al menos una parte de las ceremonias extraordinarias, como las bodas reales o los bautizos y confirmaciones de los príncipes e infantes, que otrora habían tenido lugar en determinadas iglesias de París<sup>94</sup>. Aun así, a lo largo del siglo XVIII esta tendencia tendió a invertirse de nuevo, al acabar celebrándose un número creciente de funciones tanto en las iglesias de Versalles, como en las parroquias más próximas a los palacios que los reyes de Francia empezaron a frecuentar en otras localidades, como Marly o Compiègne, principalmente en época estival.

#### 1.1.1.1. La adaptación del modelo pontificio en Madrid.

En Madrid, al igual que en Roma, la actividad de la Real Capilla se desarrolló, ya desde el siglo XVII, en paralelo tanto en la capillas palatinas, como en determinadas iglesias de la Corte, especialmente en aquellas que gozaron del patronato directo de la Corona, al menos desde el reinado de Felipe III, lo cual llevó a una multiplicación progresiva de los escenarios donde los músicos del rey debían desarrollar su actividad<sup>95</sup>. Sin embargo, a diferencia de lo que sucedió en la Corte

<sup>92</sup> *Ibid.*, p. 217.

<sup>93</sup> *Ibid.*, p. 211-212.

<sup>94</sup> *Cfr.* Tabla 2.

<sup>95</sup> A mediados del siglo XVIII, algunos de los documentos elaborados por los patriarcas de las Indias, como máximos responsables de la Capilla Real, para la confección de la lista de funciones que debían solemnizar los

pontificia, y eventualmente también en la francesa, la mayor parte de estas ceremonias contaron cada vez menos con la presencia de los reyes. Podría decirse que, desde el segundo tercio del siglo XVIII, la ausencia de los soberanos españoles de las ceremonias litúrgicas fue directamente proporcional al aumento del número de las funciones en las iglesias de Madrid. Una tendencia que acabó consolidándose y acentuándose aún más, durante la segunda mitad de la centuria, sobre todo desde que Carlos III regularizó el calendario estacional de jornadas reales en las residencias que rodeaban Madrid, reduciendo las estancias de la familia real en la capital de la monarquía a poco más de sesenta días al año<sup>96</sup>.

Por lo que respecta a las funciones celebradas en las capillas palatinas, el incendio del alcázar real de Madrid en 1734, obligó a la Real Capilla a iniciar un errático periplo que la forzó a realizar su trabajo en distintas iglesias que hicieron las veces de capilla palatina a lo largo de casi tres décadas. En un primer momento, la iglesia de San Jerónimo el Real albergó todas las ceremonias que hasta entonces se habían celebrado en la Capilla del Alcázar, al haber desempeñado desde el siglo XVII las funciones de Capilla del Palacio del Buen Retiro. Sin embargo, en 1752 Fernando VI decidió que se celebrasen en esta iglesia únicamente aquellas funciones que debían contar con la presencia de los reyes, desplazando todas las demás a un pequeño santuario situado en la calle del Tesoro, justo enfrente del nuevo palacio real, todavía en proceso de construcción. A tal efecto, esta iglesia fue elevada por el rey al rango de *capilla de palacio*, con el fin de que pudiera albergar también determinadas ceremonias de carácter extraordinario. Desde entonces, y hasta 1764, año en que la capilla del nuevo palacio real estuvo a punto para ser utilizada, la llamada capilla de la calle de Tesoro fue el escenario donde se celebraron, entre otras ceremonias solemnes, las honras por el aniversario de los reyes y reinas difuntos, y eventualmente, todos los *Te Deum* de acción de gracias que se oficiaban en aquellos años en ausencia de los monarcas con motivo del nacimiento de príncipes extranjeros, emparentados con la familia real española, o bien por victorias militares<sup>97</sup>. Este escenario fue también, el primero en albergar las ceremonias del llamado *nuevo culto* catedralicio, instituido por Fernando VI en 1756.

Esta situación de provisionalidad se mantuvo hasta que en 1764 Carlos III se instaló en el nuevo palacio de Madrid, cuya capilla acabó centralizando todas las ceremonias que en su día habían correspondido a la del antiguo alcázar<sup>98</sup>. A partir de entonces, tanto la iglesia de San Jerónimo, como la capilla de la calle del Tesoro, quedaron privadas de la actividad que hasta entonces habían tenido. La primera albergaría en lo sucesivo tan sólo algunas ceremonias extraordinarias asociadas a la proclamación de los nuevos soberanos, que tradicionalmente habían tenido lugar allí. La segunda, si bien no perdió el rango de Capilla Real, fue convertida en parroquia

---

músicos del rey, admiten que el origen de la mayor parte de aquellas se desconocía. En todo caso, las más antiguas cuya fecha se sabía, datan de principios del reinado de Felipe III, como algunas de las funciones instituidas en la iglesia de las Comendadoras de Santiago. *Consulta del Cardenal Mendoza, patriarca de las Indias a Fernando VI sobre las asistencias de la Real Capilla a las iglesias y santuarios de la corte*, Buen Retiro, 7-VIII-1749, AGP, Real Capilla, caja 79, exp. 2. Cfr. Tabla 2. «Festividades fijas».

<sup>96</sup> Cfr. José Luis Sancho; Javier Jordán (et al.), «Carlos III en los palacios reales», *Carlos III. Majestad y ornato en los escenarios del rey ilustrado*, Madrid, Patrimonio Nacional, 2016, p. 20.

<sup>97</sup> Cfr. Tabla 2. «Ceremonias extraordinarias».

<sup>98</sup> *Ibid.*

ministerial, y como tal seguiría activa hasta su destrucción durante la Guerra de la Independencia, si bien durante los últimos años del siglo XVIII los reyes siguieron contando con ella para la celebración de algunas ceremonias eucarísticas en las que no consta que interviniesen los músicos de la Real Capilla, ni tampoco los soberanos<sup>99</sup>.

Podría afirmarse, por tanto, que esta tendencia a la centralización de ceremonias en la capilla palatina principal, que tuvo lugar tanto en Madrid como en Roma durante la segunda mitad del siglo XVIII no parece haber obedecido tanto a razones políticas, como a motivaciones de orden práctico o incidental, como la destrucción de la sede principal de la monarquía en Madrid, o la incomodidad que algunos pontífices hallaron en el hecho de tener que desplazarse, a veces bajo temperaturas extremas, a las distintas iglesias de Roma, donde Sixto V y algunos de sus sucesores habían decidido instituir ciertas *cappelle papale*. Con todo, observando las Tablas 1 y 2 puede decirse que las ceremonias litúrgicas en la Capilla Real y en la Capilla Pontificia contaron con un importante elemento diferenciador: la presencia de los soberanos en las capillas palatinas, mucho mayor en Roma que en Madrid. Sin embargo, lo que más aproximó el desarrollo de la liturgia real española al modelo *multiescénico* de la liturgia pontificia, fue precisamente la exportación de ciertas ceremonias asociadas a aquella a determinadas iglesias de la Corte, que al igual que en Roma, acabaron integradas en una red de santuarios cuya importancia había quedado determinada por el tipo de relación que se hubiese establecido entre ellos y la Corona. En este sentido, el primer rango lo ocupaban las iglesias de los monasterios de fundación real, seguidas de aquellas otras en las que, sin poseer esta condición, los reyes de España instituyeron, con carácter perpetuo, la celebración de determinadas festividades.

Al igual que las siete iglesias principales de Roma, los monasterios fundados desde mediados del siglo XVI por algunas reinas y princesas españolas, tuvieron un estatus privilegiado, contando no sólo con sus propias capillas musicales, sino también con el privilegio de celebrar en sus respectivas iglesias determinadas ceremonias de Estado. Tales monasterios eran, a mediados del siglo XVIII, esencialmente cuatro: las Descalzas Reales, fundado en 1559 por la princesa Juana de Austria, hermana de Felipe II; los monasterios de la Encarnación, y de Santa Isabel, creados por la reina Margarita de Austria, esposa de Felipe III, en 1611; y ya en tiempos de los Borbones, el monasterio de las Salesas Reales, fundado por la reina Bárbara de Braganza, esposa de Fernando VI, en 1748, si bien las obras no concluyeron hasta 1757, un año antes de la muerte de la soberana<sup>100</sup>. Los dos primeros fueron el escenario de la mayor parte de las honras fúnebres celebradas por el alma de los reyes y reinas de España, así como de algunos soberanos extranjeros emparentados con la familia real española en un grado más o menos próximo. En cuanto a las Salesas, su importancia institucional quedó reforzada al albergar desde

<sup>99</sup> *Constituciones de la Real Congregación del Alumbrado y Vela al SS. Sacramento, establecida en la Capilla del Real Palacio desde el día quince de agosto de MDCCCLXXXIX, y que puede extenderse a las demás iglesias de esta Corte, sujetas a la jurisdicción espiritual del Em.<sup>mo</sup> Sr. Cardenal Patriarca de las Indias*, Madrid, Imprenta Real, 1790.

<sup>100</sup> Cfr. Luis López Morillo, «Madrid, invención real y escenario de poder: La Real Capilla de Carlos III en las iglesias de Madrid», *Actes du Colloque international «L'invention de la Ville»*, Université Paris-Sorbonne, CLEA, París, 9-11 de junio de 2016, París, Éditions Hispaniques, (en prensa).

1759 los sepulcros de sus fundadores, así como las honras celebradas por su alma durante los años inmediatamente posteriores a su fallecimiento<sup>101</sup>.

La mayor parte de estos santuarios en los cuales los reyes decidieron solemnizar el culto divino con el concurso de los músicos de su capilla estaban situados, con notables excepciones, en el eje que cubría, desde el segundo tercio del siglo XVII, el itinerario de los monarcas desde el Alcázar hasta el Buen Retiro. Partiendo de la plaza de Palacio, en cuyos alrededores se encontraban, el Monasterio de la Encarnación –que aún subsiste-, la parroquia de San Gil, y la antigua iglesia de Santa María de la Almudena –actual catedral de Madrid-, el circuito anual que realizaban los músicos del rey pasaba también por la Puerta del Sol, donde se situaban, en los extremos de la misma, el convento de San Felipe el Real y la iglesia del Buen Suceso, capilla del Hospital de la Corte. En esta última la Real Capilla acudía anualmente para solemnizar, durante la infraoctava de los Fieles Difuntos, las exequias por el alma de su fundador, el emperador Carlos V<sup>102</sup>. Continuando a través de la calle de Alcalá, el camino de los reyes hacia el Retiro empezó a desviarse, a mediados del siglo XVIII, por la calle real del Barquillo, en cuyo extremo la reina Bárbara, como ya se vio, decidió fundar las Salesas Reales, en una zona no excesivamente alejada del convento de los Capuchinos del Cristo la Paciencia. En la iglesia de dicho convento, situado en la calle de las Infantas, Felipe IV e Isabel de Borbón, instituyeron la llamada *octava de los desagravios* de dicho Cristo. Un ciclo de ceremonias eucarísticas que casi siempre contó con la presencia de los reyes y de sus músicos, al menos hasta mediados del siglo XVIII<sup>103</sup>.

Al margen de este eje, se encontraba el convento de las Comendadoras de Santiago cuyo templo, situado en los altos de Amaniel, muy cerca de la actual plaza de España, sería con mucha diferencia uno de los más favorecidos por la presencia de los músicos del rey desde el siglo XVII. Como ya se señaló, desde el reinado de Felipe III, la Real Capilla solemnizaba todos los años en esta iglesia los principales oficios de las seis funciones relacionadas con el patrón de España, es decir, las primeras *vísperas* que tenían lugar la tarde anterior a cada una de estas tres festividades, y la Misa Mayor correspondiente<sup>104</sup>. Aparte de estas seis asistencias, la Real Capilla de música debía acudir también a este santuario el martes infraoctavo del Corpus, así como mismo día de *la octava* de esta festividad, para solemnizar la Misa Mayor y la procesión<sup>105</sup>.

El monasterio de Nuestra Señora de Atocha, así como el de Santa Isabel –éste último muy próximo al Hospital general, construido por Carlos III -y cuyo edificio alberga el actual Museo de Arte Reina Sofía-, estaban situados en el antiguo Olivar de Atocha, ubicado en el extremo sur del Buen Retiro. El primero de ambos santuarios, fue relativamente frecuentado por los reyes de España desde el siglo XVII para solemnizar determinadas ceremonias extraordinarias, como los *Te Deum* de acción de gracias que se celebraban con motivo de las bodas de príncipes e infantes, o

---

<sup>101</sup> *Ibid.*

<sup>102</sup> *Cfr.* Tabla 2. «Festividades fijas».

<sup>103</sup> *Ibid.*

<sup>104</sup> Dichas funciones dobles tenían lugar: el 22 y 23 de mayo, para la conmemoración de la aparición del santo en la batalla de Clavijo; el 24 y 25 de julio, para la festividad principal del mismo, y el 29 y 30 de diciembre, para la Traslación del Apóstol. *Cfr.* Tabla 2. «Festividades fijas».

<sup>105</sup> *Ibid.*

de las proclamaciones reales, costumbre que se mantuvo hasta bien entrado el siglo XIX<sup>106</sup>.

No obstante, conviene precisar que la presencia invariable de los músicos del rey en todos estos santuarios fue posible gracias a la profunda reforma emprendida por Fernando VI en el seno de la Real Capilla a mediados del siglo XVIII, dotando a las plantillas de músicos de la flexibilidad suficiente como para desdoblarse, y estar presentes en dos escenarios a la vez<sup>107</sup>. De otro modo, difícilmente podría haberse asegurado la funcionalidad de este complejo sistema de representación destinado a perpetuarse, con muy pocos cambios hasta mediados de la centuria siguiente.

### 1.1.1.2. El modelo pontificio y la *Chapelle du roi*.

Por razones políticas, la implantación de este modelo en la Corte de Francia se llevó a cabo con ciertas salvedades con respecto a Madrid. Si bien desde el último tercio del siglo XVI en la *Chapelle du roi* se había adoptado el Rito romano, aun cuando en buena parte de las diócesis del reino, principalmente en la de París, seguía observándose el Rito galicano, la Capilla Real francesa siguió conservando algunos rasgos de la liturgia parisina que marcarían profundamente su tradición ceremonial hasta el final del Antiguo Régimen<sup>108</sup>.

Con todo, hasta el reinado de Luis XIV, la movilidad de la *Chapelle du roi* no fue menor que la de la Capilla Pontificia, cuyos *chapelains* y *chantres* siguieron solemnizando las ceremonias a las que el rey acudía en diversos santuarios, dentro y fuera de la capital del reino. Sin embargo, el traslado a Versalles de la sede de la monarquía en 1682, hizo que la mayor parte de los santuarios que hasta entonces habían servido de escenario a la liturgia de Estado, dejaran de contar con la presencia de los reyes de Francia. Esta circunstancia hizo que el proceso de centralización de funciones religiosas en las capillas palatinas que, como se ha podido ver, se dio tanto en Roma, como en Madrid a partir de la segunda mitad del siglo XVIII, en Versalles tuviese un carácter mucho más precoz.

Desde la Edad Media, aparte de las fundaciones que los reyes de Francia hicieron, creando las *saintes chapelles* de París, Vincennes, Bourges y Dijon, dotadas de su propio cuerpo de capellanes, y a cuyos oficios los soberanos solían acudir eventualmente, también dispusieron de dos capillas ambulantes vinculadas directamente, al igual que la Capilla del papa, a la persona del monarca: la *chapelle de l'oratoire*, compuesta por capellanes encargados de celebrar las misas rezadas; y la *chapelle de musique*, encargada de la liturgia cantada, integrada por *chapelains* y

<sup>106</sup> Cfr. Tabla 2. «Ceremonias extraordinarias».

<sup>107</sup> López Morillo, *art. cit*; cfr. Capítulo 6. «Música y devoción de Estado: El *Corpus Christi* y las ceremonias eucarísticas».

<sup>108</sup> «[...] Louis Quinze laissa toutes les cérémonies de l'autel telles qu'elles s'estoient observées pendant le règne de Louis XIV qui les avoit fait[es] observer dans une grande régularité, et qui tenoient beaucoup des romaines et un peu des parisiennes [...]», Jérôme Chuperelle, *Cérémonial historique, contenant, en quatre volumes, tout ce qui s'est passé d'édifiant, de curieux et d'interessant dans l'oratoire et la chapelle de nos roys chrétiens, depuis la conversion de Clovis jusqu'au règne de Louis XV [...]*, Archives départementales de la Seine Maritime, 28 F 45-48., vol. 1, p. 516. Quiero agradecer a Thomas Leconte el haberme facilitado el acceso a la copia digitalizada de este manuscrito, junto con la transcripción del mismo.

*chantres* que muy a menudo seguían también al rey en sus desplazamientos, incluso en el frente de batalla, y cuyo perfil institucional quedó fijado en el segundo tercio del siglo XVI, durante el reinado de Francisco I<sup>109</sup>.

El carácter de estas capillas permitió, al igual que en Roma, exportar las ceremonias de la liturgia de Estado a determinadas iglesias de París. Al igual que en Madrid, algunas de las festividades más importantes del calendario litúrgico se celebraron, al menos desde el siglo XVI, en determinados iglesias de la Corte. Del mismo modo, algunas ceremonias extraordinarias, tuvieron lugar en ciertos santuarios situados en la capital del reino, o bien en localidades relativamente cercanas.

Con todo, puede decirse que, en términos generales, el número de iglesias que acogieron estas funciones en la Corte francesa fue ostensiblemente menor que en Madrid, donde, como ya se indicó, no dejaron de aumentar a lo largo de todo el siglo XVIII. A mediados del siglo XVII, las iglesias más cercanas al Louvre fueron las escogidas por los reyes de Francia para la celebración de determinadas festividades del calendario litúrgico: la iglesia del convento de los Grands Augustins, sede de *l'Ordre du Saint-Esprit* desde su fundación en 1578, recibía anualmente a la Corte para asistir, en presencia del Monarca, a las misas mayores de una de las tres festividades de dicha orden: la Circuncisión, la Purificación de la Virgen, y Pentecostés<sup>110</sup>. En la iglesia del convento de los *Feuillants* de la *rue Saint-Honoré*, solía celebrarse la Misa del día de la Circuncisión, cuando no tenía lugar en los *Augustins*, y sobre todo, las misas solemnes de Jueves y Viernes Santo, que por entonces nunca se celebraban en la Capilla del palacio. Por su parte, las ceremonias del *pain-béni*, oficiadas tradicionalmente en la Corte francesa durante la Pascua de Resurrección, tenían lugar casi siempre en la iglesia de Saint-Germain l'Auxerrois, parroquia del palacio del Louvre<sup>111</sup>. Esta iglesia, como se verá con más detalle en el capítulo 6, también solía ser el punto de partida de la procesión del Santísimo Sacramento, que finalizaba en la capilla de dicho palacio en la festividad del Corpus Christi<sup>112</sup>. Fuera del círculo más cercano al Louvre, la iglesia de la Maison Professe des Jésuites -actual iglesia de Saint-Louis et Saint-Paul-, fundada por Luis XIII en la *rue Saint-Antoine*, acogió también algunas ceremonias ordinarias, como el *salut*, o bendición del Santísimo Sacramento, que se celebraba en presencia del monarca en determinadas festividades, como la tarde del día de la Circuncisión<sup>113</sup>.

Podría decirse, sin embargo, que el establecimiento de la Corte en Versalles dio al traste en París con este sistema de celebraciones fuera de las capillas palatinas, desde el momento en que Luis XIV decidió que prácticamente todas las festividades del calendario litúrgico se celebrasen en lo sucesivo, bien en la capilla de aquel palacio o bien en la parroquia de Notre-Dame de Versalles, concluida en 1686, y destinada a asumir en solitario -al menos hasta la construcción de la iglesia de Saint-Louis, concluida a mediados del siglo XVIII- el papel que hasta entonces había tenido en París la iglesia de Saint-Germain l'Auxerrois, como se verá con más detalle en el siguiente apartado. Este hecho significó, virtualmente, la concentración de buena

<sup>109</sup> *Ibid.*, tomo II, p. 519-520.

<sup>110</sup> *Cfr.* Tabla 2. «Festividades fijas».

<sup>111</sup> *Ibid.*, «Festividades móviles».

<sup>112</sup> *Ibid.*

<sup>113</sup> *Cfr.* Tabla 2. «Festividades fijas».

parte de las ceremonias asociadas a la liturgia real francesa en un único escenario, y el consiguiente abandono del modelo de representación romano que, como se ha visto, continuaría vigente en Madrid durante todo el siglo XVIII.

No obstante, esta situación tendió a regularizarse a medida que avanzó la centuria, particularmente durante el reinado de Luis XV. El breve interregno en el cual la Corte volvió a París, durante los siete años que duró la minoría de edad de este monarca (1715-1722), supuso un efímero regreso al *statu quo* anterior, haciendo que todas las iglesias citadas volvieran a recuperar el privilegio de albergar al rey y a la Corte en las festividades ya mencionadas<sup>114</sup>. Sin embargo, la vuelta definitiva del monarca a Versalles, significó, a su vez, la restauración del orden de cosas establecido por Luis XIV, y la recuperación de la tendencia centralizadora instaurada en la *Chapelle Royale* en 1682, si bien con importantes salvedades con respecto al reinado anterior. Dicha recuperación empezó a sufrir importantes modificaciones durante los años 1740, sobre todo desde que las jornadas estivales del monarca, cada vez más prolongadas, en el palacio de *Compiègne* trasladasen la celebración de determinadas festividades que hasta entonces habían tenido lugar en Versalles, como la de Santiago Apóstol, la Asunción de la Virgen, o San Luis de Francia, a la vecina parroquia de Saint-Jacques, o a las iglesias de algunos conventos próximos a dicha localidad<sup>115</sup>. Esta circunstancia tiene una importancia crucial para comprender la pervivencia en la liturgia real francesa, siquiera a nivel local, del modelo de origen romano vigente en la Corte de Francia antes de 1682.

Aun así, podría decirse que esta tendencia centralizadora no afectó tanto a los escenarios escogidos desde hacía siglos por los reyes de Francia para celebrar determinadas ceremonias extraordinarias que presentaban un significado político mayor. En términos generales, las ceremonias de Estado más importantes de la monarquía francesa siguieron teniendo lugar hasta 1789 en el mismo marco en el cual se habían venido desarrollado siglos atrás: La iglesia metropolitana de Notre-Dame de París siguió acogiendo hasta 1789 todos los *services solennels* celebrados, tanto por el alma de los reyes y reinas de Francia, como de los soberanos extranjeros emparentados con ellos. También allí continuaron celebrándose los *Te Deum* de acción de gracias más solemnes que el rey ordenaba cantar, bien por el nacimiento de sus hijos y nietos, o bien para celebrar las victorias militares, o las firmas de tratados de paz<sup>116</sup>. De igual manera, si se examina la Tabla 2, podrá observarse que la mayoría de las ceremonias más solemnes asociadas al fallecimiento de los príncipes de la casa de Francia escaparon en cierto modo al ámbito exclusivo de Versalles, salvo por lo que respecta a algunas de las misas de aniversario por el alma de los familiares más cercanos al monarca reinante, que se celebraban simultáneamente en la *Chapelle Royale*, y en las iglesias donde estuvieran enterrados.

Por lo que respecta a este tipo de ceremonias fúnebres, cabe afirmar que el primer ciclo de exequias que habitualmente se celebraban ante el cadáver de los

<sup>114</sup> Esta vuelta momentánea de algunas ceremonias, durante la minoría de edad de Luis XV, a algunas iglesias de París donde se habían celebrado antes de 1682, está muy bien documentada en los volúmenes 2 y 3 del *Cérémonial historique* de Jérôme Chuperelle, más arriba citado.

<sup>115</sup> Cfr. Tabla 2. «Festividades fijas».

<sup>116</sup> *Ibid.*, «Ceremonias extraordinarias».

príncipes difuntos, rara vez tenían lugar en Versalles<sup>117</sup>. En cuanto a los dos *services solennels* que prescribía el ceremonial francés para el segundo ciclo de exequias por el alma de los miembros de la casa de Francia, el primero se celebraba durante el rito de enterramiento, en la abadía real de Saint-Denis y el segundo en la iglesia metropolitana de Notre-Dame de París, unos cuarenta días después de la inhumación. Si bien este último tendió a celebrarse regularmente en esta catedral, el escenario del primer *service solennel* podía variar en función del lugar donde se hubiese producido el enterramiento. A estas dos ceremonias podía unirse, eventualmente, un tercer *service solennel* durante el acto de la inhumación del corazón de estos príncipes en la iglesia donde tuviera lugar este hecho.

El enterramiento de los reyes y reinas de Francia, así como los de sus hijos, tuvieron lugar hasta el final del Antiguo Régimen, con notables excepciones, en la abadía de Saint-Denis<sup>118</sup>. En cambio, la mayor parte de los príncipes y princesas de la sangre –exceptuando los duques de Orleáns, que debido a su proximidad al trono, conservaron a lo largo del siglo XVIII el privilegio de ser inhumados también en Saint-Denis–, tendieron a hacerse enterrar en las iglesias más importantes situadas en las capitales de sus respectivos territorios patrimoniales<sup>119</sup>. Aun cuando los príncipes de la sangre, emparentados en un grado más próximo con el monarca reinante, siguieron conservando el derecho a un *service solennel* en la catedral de Notre-Dame, estas ceremonias se celebraron regularmente también en aquellas iglesias que ejercieron la función de parroquia de los palacios parisinos de estos príncipes, como la iglesia de Saint-Eustache, parroquia del *Palais Royal*, residencia de los duques de Orleáns, donde solían celebrarse igualmente *Te Deum* de acción de gracias por el restablecimiento de los príncipes de esta casa, o de sus herederos, los duques de Chartres<sup>120</sup>. Lo mismo sucedía con la iglesia de Saint-Sulpice, que por entonces cumplía con las funciones de parroquia del Hôtel de Condé, hasta el punto de que en los funerales de los príncipes y princesas de esta rama segundogénita de los Borbones de Francia, la comunidad residente en dicha iglesia solía ser llamada para salmodiar ante el féretro del finado<sup>121</sup>.

Por su parte, la iglesia de la *Maison Professe des Jésuites* siguió albergando desde 1643 las ceremonias de enterramiento de los corazones de algunos miembros de la casa de Borbón, como el del príncipe Louis II de Bourbon-Condé, en 1686<sup>122</sup>. Este tipo particular de honras fúnebres –ajena por completo a los usos de la Corte española–, se celebró también, en algunas ocasiones, en la iglesia del convento de Val-de-Grâce,

<sup>117</sup> *Ibid.*, «Ceremonias asociadas al ciclo vital de la familia real».

<sup>118</sup> La excepción más notable es la del delfín Louis Ferdinand de Bourbon, hijo de Luis XV, fallecido en Versalles en diciembre de 1765 e inhumado, por deseo expreso, en la catedral de Sens, siendo solamente su corazón el que fue enterrado en la abadía de Saint Denis. *Gazette de France*, 6-I-1766, n° 2, p. 8.

<sup>119</sup> Cfr. Tabla 2. «Ceremonias extraordinarias» y «Ceremonias asociadas al ciclo vital de la familia real».

<sup>120</sup> «[...] Dimanche, 14 de ce mois, le Curé et Marguilliers de l'Église Paroissiale de Saint Eustache, ont fait chanter une Messe solennel et un *Te Deum*, en actions de grâces de l'heureux rétablissement du Duc de Chartres, dont la santé avoit été vivement menacée. Le 17 on a célébré à la même occasion dans l'Église des Cordeliers une Messe en musique, qui a été suivie d'un *Te Deum* à grand chœur. Huit prisonniers qui avoient été délivrés ont assisté à cette Messe. Le Jeudi 18, une Messe solennel et un *Te Deum* ont été chantés pour le même objet de la part des Prieur et Religieux Augustins de la place des Victoires. », *Gazette de France*, 22-IX-1777, n° 76, p. 382.

<sup>121</sup> Cfr. *Journal des cérémonies observées à l'Hostel de Condé lors de l'Exposition du Corps de S. A. S. Madame Charlotte de Hesse-Rinfels, née le 18 aoust 1714. Mariée le 27 juin 1728 à Mgr. Louis-Henri, Duc de Bourbon, veuve le 27 janvier 1740, et décédée à l'Hostel de Condé le 14 juin 1741*, An, K 1718, n° 17.

<sup>122</sup> Cfr. *Pompes funèbres de Louis de Bourbon, P[rinc]e de Condé, premier Prince du Sang, en 1686*, An, KK 1434, p. 290.

fundado a mediados del siglo XVII por la reina Ana de Austria, madre de Luis XIV, en cuya cripta serían inhumados durante el siglo XVIII los corazones de un gran número de *filis* y *petits-fils de France*, así como de príncipes y princesas de la sangre, entre ellos el del regente, duque de Orleáns, fallecido en 1723<sup>123</sup>.

La instalación de la Corte en Versalles tampoco afectó a los escenarios que albergaron los ciclos de ceremonias asociados a la consagración y coronación de los reyes de Francia. Salvo raras excepciones, como la coronación de Enrique IV en 1590, celebrada en la catedral de Chartres<sup>124</sup>, las funciones más solemnes asociadas a dichos ciclos tuvieron lugar desde la Edad Media en la catedral Reims, mientras que otras menos solemnes solían celebrarse, en presencia de los reyes, en otros santuarios situados en localidades muy cercanas a aquella, como la abadía de Saint-Rémy<sup>125</sup>.

Podría concluirse, por tanto, que a diferencia de las iglesias de la ciudad de París que habían albergado únicamente celebraciones asociadas al calendario litúrgico, aquellas otras que tradicionalmente habían servido de escenario a determinadas ceremonias asociadas al ciclo vital de la familia real, principalmente honras fúnebres, o bien a las ceremonias de consagración y coronación de los reyes de Francia, no perdieron su estatus como escenarios de la liturgia de Estado, incluso después del traslado de la Corte a Versalles. En consecuencia, podría hablarse de una pervivencia parcial del modelo romano en la liturgia real francesa, al menos en lo concerniente a la multiplicidad de escenarios en los cuales se desarrollaron este tipo de ceremonias. Pervivencia que contrasta, en gran medida, con el proceso de centralización, en la *Chapelle Royale* y en las parroquias de Versalles, de la mayor parte de las funciones vinculadas a las festividades del calendario litúrgico que anteriormente se habían celebrado fuera de los muros del palacio regio y también de una buena parte de las ceremonias asociadas al ciclo vital de la familia real, como los bautizos, confirmaciones y matrimonios, que desde el reinado de Luis XIV se celebraron, casi en exclusiva, en la capilla palatina principal.

### 1.1.2. El modelo catedralicio.

Si bien a principios del siglo XVIII la actividad de las capillas reales de Francia y España estaba ya, como se ha visto, prácticamente configurada sobre la base del modelo de la Capilla Pontificia -convenientemente readaptado a lo largo de la centuria anterior a la propia tradición de cada una de ellas-, los soberanos de ambas cortes se propusieron elevar el estatus de sus capillas a un rango superior al que habían tenido hasta entonces, queriendo equipararlas, en la medida de lo posible, con las principales iglesias y catedrales de sus respectivos reinos. Esta circunstancia tuvo una importancia crucial en el desarrollo de la actividad de estos santuarios, que a

<sup>123</sup> Cfr. *Mémoire du Cérémonial des Hérauts d'armes depuis le dimanche 5 décembre 1723 jusqu'au 13 du dit mois pour les obsèques de Mgr. Le Duc d'Orléans*, An, K 1718, n° 5 ; Cfr. Tabla 2. «Ceremonias extraordinarias».

<sup>124</sup> *Sacre et Couronnement du Roy Henry III à Chartres, 27 février 1594*, An, K 1714, n° 14, f. 1r-2v.

<sup>125</sup> Chuperelle, *op. cit.*, vol. 2, p. 582 ; *Relation de la Cérémonie du Sacre et Couronnement du Roy, de celles qui ont suivi, et de tout ce qui s'est passé pendant le voyage de Sa Majesté*, Paris, Bureau d'Adresse, 1722, [Supplément à la *Gazette de France*, 1722, n° 56], p. 685.

partir de entonces importarían un modelo de representación tan ajeno, en principio, tanto a la Capilla del papa, como a ellas mismas. No obstante, conviene precisar que la aplicación de dicho modelo quedó circunscrita únicamente a las capillas palatinas de las residencias principales de estos soberanos, y eventualmente, en el caso de Francia, a las parroquias de Versalles. Hecho éste que, si bien no afectó a la movilidad de sus diferentes cuerpos musicales en los distintos escenarios de la liturgia real, sí redundaría, al menos en el caso francés, en favor del ya aludido proceso de centralización de celebraciones litúrgicas en las capillas palatinas.

En términos generales, la organización de la liturgia en las catedrales se oponía al modelo establecido en la Capilla del papa en dos aspectos básicos: el primero, concerniente al ceremonial, estribaba en que en las catedrales no había necesidad de adaptar el rito a la presencia de un soberano pontífice, ya que el ceremonial de obispos, conocido también como ceremonial romano, publicado a principios del siglo XVII, no contemplaba una alteración del ritual en favor de la exaltación de los prelados titulares de estas iglesias comparable a la que se operó en los ceremoniales elaborados para la Capilla Pontificia y para las capillas reales de España y Francia<sup>126</sup>.

El segundo aspecto que hacía diferir ambos modelos estaba relacionado precisamente con la existencia de un único escenario en el cual debía celebrarse la liturgia catedralicia, frente al carácter multiescénico que, como se ha visto, presentó desde la Edad Media la liturgia pontificia. En contraposición a la enorme movilidad de la Capilla papal, desprovista de cabildo propio y sin un coro residente vinculado a un único santuario, las catedrales centralizaron en su sede principal casi todas las ceremonias asociadas a la liturgia episcopal. En la Corte de Roma, los pontífices habían dispensado a sus cantores de tener que celebrar el Oficio divino completo, obligación propia de las catedrales, pero no de la Capilla del papa. En el caso de la Corte romana, esta obligación había recaído por entero en el cabildo de la basílica de San Pedro. Una iglesia que, como otras catedrales, dispuso de su propia capilla musical, independiente de la Capilla Pontificia: la *Cappella Giulia*, cuya actividad quedó circunscrita desde el siglo XVI mayoritariamente al ámbito de esta iglesia, a diferencia de la primera, que como se vio más arriba, era por definición una capilla itinerante al servicio únicamente de la persona del Pontífice, sin estar vinculada a ningún escenario en particular.

Cabe preguntarse, pues, cuáles fueron las razones que llevaron en 1682, a Luis XIV primero, y seis décadas después a su bisnieto Fernando VI, a adaptar en sus respectivas capillas el modelo catedralicio. Parece lógico pensar que en este proceso confluyeron motivaciones tanto de orden político, como de naturaleza devocional. En cuanto a las primeras, conviene recordar que la política regalista que mantuvieron los soberanos de la casa de Borbón en ambas monarquías, les llevó a apartarse, en la medida de lo posible, de la tutela de la Santa Sede, no sólo en asuntos relacionados con su política internacional, sino también, y sobre todo, en lo que se refiere al

---

<sup>126</sup> Cfr. *Caeremoniale Episcoporum Clementis VIII primum, dein Innocentii X, nunc denuo Benedicti PP. XIII auctoritate recognitum. Pro omnibus Ecclesiis, praecipue autem Patriarchalibus, Metropolitanis, Cathedralis, et Collegiatis*, Roma, Carlo Giannini y Girolamo Mainardi, 1729.

control de sus respectivas Iglesias. En este sentido, parece lógico pensar que esta aparente desviación del modelo pontificio, obedeciera a la necesidad que tuvieron estos soberanos de hacer de sus capillas un referente para el resto de las principales iglesias del reino. Una aspiración que llevó a los reyes de España a finales del siglo XVIII a solicitar de Roma el rango catedralicio para la Capilla Real de Madrid, circunstancia que, sin embargo, no parece que se diera nunca en Versalles.

En Madrid, la implantación de lo que se llamó *el nuevo culto*, consistió en hacer cantar en la Capilla Real, prácticamente a diario, la *liturgia de las horas*, lo cual obligó a estos soberanos a crear, al igual que en las catedrales, un coro residente formado únicamente por eclesiásticos, encargado en exclusiva de cantar el Oficio divino. Esta tarea fue conferida en Versalles a los padres *Missionnaires* de la Orden de Saint-Lazare, a quienes Luis XIV entregó el cuidado de la *Chapelle Royale* en 1682<sup>127</sup>. En Madrid, con el fin de hacer frente al mismo cometido, Fernando VI decidió crear, en 1757, un nuevo coro de capellanes cantores, el grueso de cuya actividad fue llevada a cabo, casi en exclusiva, primero en la capilla de la calle del Tesoro, y desde 1764, en la del nuevo Palacio real<sup>128</sup>.

Se podría concluir, por tanto que, a pesar de la importancia política y devocional que pudo tener la adaptación del modelo catedralicio en las capillas reales de Francia y España, al quedar circunscrita la actividad de los coros residentes, encargados de celebrar el nuevo culto, a las capillas palatinas, la actividad de los otros cuerpos musicales asociados al servicio de aquellas siguió desarrollándose, en términos generales, de acuerdo con el mismo principio de movilidad del modelo romano. Con todo, la actuación de los músicos del rey en los diversos escenarios donde, como se ha visto, desarrollaron su actividad, se vio sometida a cambios importantes a lo largo del siglo XVIII. Cambios que, como se irá viendo en los capítulos siguientes, dependieron, en buena medida, de las alteraciones que acabó imponiendo el ceremonial en función de las circunstancias personales que rodeaban la persona del monarca: principalmente su edad y su estado físico. Circunstancias todas ellas que fácilmente podían imponer cambios súbitos de escenario para la celebración de determinadas ceremonias, cuando no su aplazamiento, o su suspensión.

---

<sup>127</sup> Sobre el proceso de instalación de los *Missionnaires* en la *Chapelle Royale* de Versalles, *cfr.* Maral, *op. cit.*, p. 85-87.

<sup>128</sup> La asistencia del nuevo coro de canto llano, quedó regulada en la forma siguiente: los sochantres y los seis salmistas que formaban el nuevo coro de capellanes cantores, debían acudir a la capilla de palacio (sita hasta 1764, en la calle del Tesoro, como ya se dijo) durante los 38 días en que debían celebrarse *maitines*; a las primeras y segundas *vísperas* de las festividades dobles de primera y segunda clase, así como a las horas menores que habrían de celebrarse, de acuerdo con el *nuevo culto* en esos días, así como en las festividades dobles mayores, y días festivos en los cuales los reyes no asistieran a la misa mayor en la iglesia de San Jerónimo. También debían acudir a la *tercia* en los dobles menores, así como a la misa diaria del rey, para cantar las partes ejecutadas en canto llano. *Cfr.* *El Patriarca de las Indias a Fernando VI*, Buen Retiro, 28-II-1757, AGP, Real Capilla, caja 76, exp. 4.

## **1.2. La escenografía de la liturgia de Estado: la distribución espacial de los actores y de los músicos.**

En principio, la escenografía de la liturgia de Estado tuvo casi siempre un carácter muy estable, ya que los ceremoniales de las capillas reales tendieron a establecer una distribución de los actores que debía reproducir, con muy pocas variaciones de un escenario a otro, la estructura jerárquica de la Corte, y la posición de los participantes con respecto al soberano. La primera parte de este apartado está dedicada, precisamente, a analizar dicha distribución, y el modo en que acabó estandarizándose, desde mediados del siglo XVII, tanto en Roma, como en las cortes de España y Francia. En cada una de ellas se estudiará el modo en el cual este rígido esquema de distribución condicionó, en unos casos, la estructura arquitectónica de algunos escenarios, como las capillas palatinas, adaptándose, en otros, a los espacios preexistentes, como las iglesias de la capital del reino.

Así mismo, se examinará la posición de los músicos en todos estos santuarios para los que existen datos. Cabría adelantar que, frente al estatismo de la distribución espacial de los actores, la ubicación de los ejecutantes podía sufrir importantes cambios de un espacio a otro que dependían, en última instancia, de la naturaleza de la ceremonia a solemnizar; del tipo de canto que hubiera de ejecutarse, y de la morfología del lugar destinado a los intérpretes. En la práctica, la estructura espacial de los distintos escenarios podía condicionar en gran medida el desarrollo litúrgico y musical de las ceremonias que en ellos debían celebrarse. Aspectos que hoy en día podrían resultar banales, como la escasa amplitud de los lugares destinados a los músicos, una iluminación deficiente, o una decoración que emplease materiales que entorpecieran una adecuada resonancia de las voces e instrumentos, podían influir negativamente en la acústica, y en las condiciones de interpretación de la música ejecutada en dichas ceremonias. Algunos documentos indican que muy a menudo estas condiciones no eran todo lo óptimas que cabría esperar en instituciones tan cercanas al poder monárquico, y con una carga representativa tan elevada. A pesar de que los responsables de estas capillas trataron de velar por un desarrollo regular de estas ceremonias, en ocasiones el resultado final de estas representaciones sacras provocaron un efecto claramente contrario a los fines político-devocionales perseguidos, suscitando a veces sonoros escándalos que podían menoscabar no sólo el prestigio de estas instituciones, sino también la imagen que representaban.



Fig. 2. Ambrogio Brambilla, *Cappella papale* en la Capilla Sixtina del palacio apostólico del Vaticano, *Maiestatis Pontificiae dum in Capella Xisti Sacra peraguntur accurata delineatio*, 1582, BNE, Estampas, 15443.

La colocación de los actores en las funciones litúrgicas celebradas en el entorno cortesano variaba esencialmente en función de la jerarquía que el ceremonial romano había establecido para cada una de ellas. Aunque se estudiará detalladamente en el siguiente capítulo la clasificación jerárquica de estas ceremonias, resulta oportuno adelantar que las funciones más solemnes debían contar siempre, al menos en la teoría, con la presencia de los soberanos, mientras que en las menos solemnes, dicha presencia podía ser mucho más ocasional.

Dentro de las funciones solemnes previstas en el rito católico existían, a su vez, dos grandes categorías que solían determinar la posición física de los monarcas, dentro de los espacios en los que habrían de celebrarse: las funciones *dobles de primera clase*, y las *dobles de segunda clase*<sup>129</sup>, funciones que en su conjunto recibieron en España el

nombre de *clásicas*, para distinguirlas de las restantes. Dentro de la primera categoría de festividades *clásicas*, entraban las más importantes del calendario litúrgico, así como la mayoría de las ceremonias extraordinarias celebradas en el espacio cortesano. Este tipo de funciones contaban con la presencia de todos los actores (el rey, los embajadores y los grandes del reino), y debían ser oficiadas necesariamente por un prelado revestido de pontifical, lo cual, a su vez, obligaba al monarca a ocupar un sitio ubicado, por lo general, junto al presbiterio, frecuentemente en el lado izquierdo del mismo, llamado *lado del Evangelio*, al ser allí donde el diácono debía cantar durante la Misa el pasaje del libro que correspondiera a la festividad. Por el contrario, las ceremonias *dobles de segunda clase*, aun siendo solemnes, no requerían la presencia de todos los actores (particularmente la de los embajadores extranjeros, que al menos en Madrid no estaban obligados a concurrir), ni tampoco era necesario que el celebrante fuese un prelado. Ello permitía a los soberanos situarse en una tribuna, cuya ubicación podía variar, como se verá más abajo, en función del santuario donde tuviera lugar la ceremonia.

<sup>129</sup> Cfr. Capítulo 2, Tablas nº 2 y 3.

De acuerdo con el ceremonial de la Capilla Real de Madrid, estas dos categorías de funciones en las que el monarca estaba presente, acabaron tomando su denominación, precisamente, del lugar donde el rey debía situarse en unas y en otras, llamándose funciones *de cortina*, o *de cancel*, respectivamente, al designar, a su vez, el sitio del rey, situado junto al presbiterio, provisto en el siglo XVII de una cortina que ocultaba al monarca de las miradas de la corte mientras escuchaba el oficio, y la tribuna real o *cancel*<sup>130</sup>.

### 1.2.1. La distribución de los actores en la liturgia pontificia.

La gran curiosidad que suscitó siempre el ritual de la Corte romana hizo que, al menos desde el siglo XVI, los pontífices autorizaran la realización de grabados que permitieran conocer la distribución espacial de los actores que intervenían en estas ceremonias. Junto a estos testimonios gráficos, la publicación en 1739 de la recopilación de los ceremoniales de todas las cortes europeas, permitió a los contemporáneos conocer con detalle el despliegue escenográfico de las ceremonias litúrgicas en las que el papa estaba presente<sup>131</sup>. Gracias a todas estas fuentes se puede observar que esta colocación, sin ser completamente idéntica, presentaba importantes similitudes con la adoptada en las funciones más solemnes que se celebraron durante el mismo periodo en las cortes de España y Francia.

El primero de los documentos gráficos que se muestran aquí, fue realizado por Ambrogio Brambilla en 1582, y describe una de las *cappelle papale* celebradas durante el pontificado de Gregorio XIII (1571-1585), en una de las capillas del palacio apostólico: la Capilla Sixtina (*cfr.* Fig. 2). El segundo, incluido en *I tre Pontificale* de Francesco Candellieri, publicado en 1788, muestra la disposición de los actores en una de las tres funciones *clásicas* que el papa celebraba anualmente en la Basílica de San Pedro del Vaticano (*cfr.* Fig. 3). De acuerdo con la descripción incluida en el *Cérémonial diplomatique* de Dumont y Rousset, de las cuarenta *cappelle papale* que se celebraban de pontifical a lo largo del año en presencia del papa, éste cantaba personalmente tres, en caso de que su salud se lo permitiera: las misas del Domingo de Resurrección; de Pentecostés, y la de Navidad. De las restantes, treinta eran oficiadas por cardenales del Sacro Colegio, mientras que las otras siete eran celebradas por los arzobispos y obispos asistentes<sup>132</sup>. De acuerdo con lo que se dijo en la primera parte del capítulo, algunas de estas misas se celebraban en las capillas palatinas, mientras que otras tenían lugar en algunas iglesias de Roma, en las cuales la disposición de los actores tendía a reproducir, con muy pocos cambios, el mismo esquema de distribución que en las anteriores.

Aparte de las misas mayores, casi todos los oficios solemnes asociados a las principales festividades del calendario litúrgico tenían lugar, generalmente, en las capillas palatinas. Aunque, como ya se indicó, la Capilla Pontificia, al igual que las capillas reales de Francia y España, fue dispensada de la *obligación de coro*, es decir, de

<sup>130</sup> *Ibid.*

<sup>131</sup> Dumont, Rousset, «Cérémonial de la Cour de Rome», *Le Cérémonial Diplomatique des Cours d'Europe, ou Collection des Actes, Mémoires et Relations qui concernent [...] les fonctions publiques des Souverains, leurs Sacres Couronnements, Mariages, Baptêmes & Enterrements, [...] Tome Second*, Amsterdam, Chez les Janssons, 1739, p. 1-235.

<sup>132</sup> *Ibid.*, p. 56.

celebrar las horas canónicas menores (*prima, tercia, sexta y nona*), no estaba eximida de tener que cantar en presencia del Pontífice algunas de las horas mayores de las festividades solemnes, principalmente las primeras *vísperas* y algunos *maitines* de algunas festividades *clásicas*, oficios que, salvo unos cuantos, se celebraban sobre todo en las capillas de los palacios apostólicos. Los *maitines* solemnes eran tan sólo cinco: los de la vigilia de Navidad, los tres *maitines* de Tinieblas en Semana Santa, y los de la Vigilia de difuntos, que se celebraban la *víspera* del 2 de noviembre. También en las capillas palatinas se cantaban, en presencia del papa y del sacro colegio de cardenales, las primeras *vísperas* de estas festividades, que en total eran diez<sup>133</sup>.

Hacia 1740 todas estas *capelle papale* se solían celebrar, bien en la Capilla Paulina del palacio del Quirinal, o bien en la Capilla Sixtina del palacio vaticano, excepto la misa del Domingo de Resurrección, las primeras *vísperas* y la Misa Mayor de la festividad de San Pedro, que tenían lugar en la Basílica de este santo. Por su parte, la Misa del día de la Asunción de la Virgen, se celebraba en la iglesia de Santa Maria Maggiore, y algunas otras, ya reseñadas en el apartado anterior, tenían lugar en otras iglesias y santuarios de Roma<sup>134</sup>. No obstante, los autores del *Cérémonial de la Cour de Rome*, hacen algunas distinciones, en el orden de asiento de los actores en las *cappelle papale* celebradas en las capillas palatinas y en las que tenían lugar en las iglesias de la Corte. Para él, el punto de referencia principal de la distribución de los actores en todos estos escenarios era el trono del Pontífice, a partir del cual se organizaban, al igual que en las capillas reales de España y Francia, la ubicación espacial de la mayor parte de los actores.

### 1.2.1.1. Los actores y los músicos en las capillas de los palacios apostólicos.

Una vez que la Corte pontificia regresó definitivamente a Roma tras el Cisma de Occidente, Nicolás V (1447-1455) hizo construir en el palacio vaticano -destinado a ser ya la residencia principal del Sumo pontífice-, una capilla dedicada al Santísimo Sacramento para celebrar las *cappelle papale*, restaurando también el palacio anexo a la Basílica de Santa Maria Maggiore, donde, ya por aquel entonces, tenían lugar anualmente algunas de ellas. Sin embargo, tras la destrucción de aquella primera capilla, se emprendió la construcción de la llamada Capilla Paulina, que acogería temporalmente todas las ceremonias que se celebraron en el palacio apostólico, de acuerdo con el ceremonial establecido en Avignon, hasta que, finalmente, Sixto IV (1471-1484) ordenó la construcción de la Capilla Sixtina<sup>135</sup>. A partir de entonces, una buena parte de las funciones más solemnes del calendario litúrgico se celebraron en este escenario, quedando reservada la Capilla Paulina para las funciones eucarísticas, como los oficios de las cuarenta horas, que empezaron a celebrarse regularmente en la Corte pontificia a finales del siglo XVI<sup>136</sup>.

---

<sup>133</sup> *Ibid.*

<sup>134</sup> *Ibid.*

<sup>135</sup> Cancellieri, *op. cit.*, p. 104.

<sup>136</sup> *Cfr.* Capítulo 6.

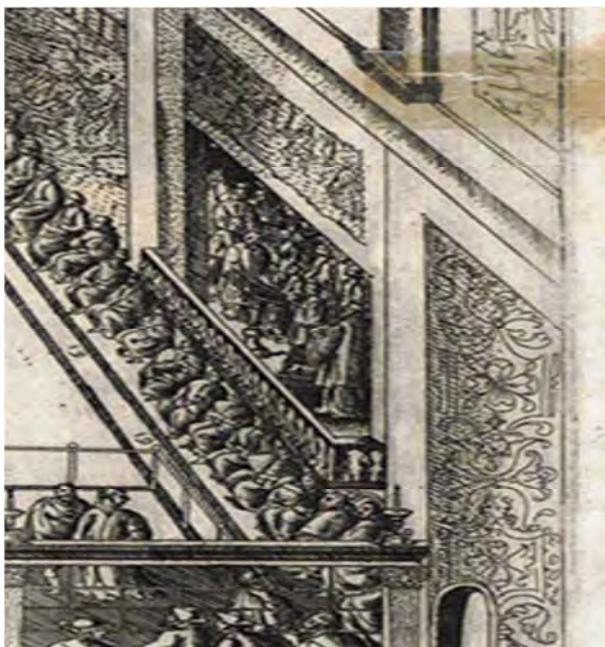


Fig. 3. Tribuna de los *cantori pontificii* en la Capilla Sixtina, Ambrogio Brambilla, *Maiestatis Pontificiae dum in Capella Xisti Sacra peraguntur accurata delineatio*, 1582, (detalle), BNE, Estampas, 15443.

Cuando la *cappella papale* tenía lugar en la Capilla Sixtina, debido a las limitaciones impuestas por el espacio, el trono del Pontífice se situaba -al igual que en la Capilla Real de Madrid- en el lado del Evangelio, muy cerca del presbiterio. Como puede verse en la figura 2, la descripción que ofrece el citado ceremonial coincide en todo con el grabado de Ambrogio Brambilla de 1582. En la imagen aparecen junto a los muros laterales de la capilla los bancos para los tres órdenes de cardenales: en el lado del papa, que aparece en el muro izquierdo, bajo un dosel, se situaban los cardenales-obispos, y los cardenales-presbíteros, y en el lado opuesto, los cardenales-diáconos. Tras estos últimos, había un banco para el gobernador de Roma, el auditor de la cámara apostólica, el tesorero general, los protonotarios, y los

clérigos de la cámara<sup>137</sup>. Detrás de este banco y del de los generales de las órdenes regulares y refrendarios, se debía dejar un espacio, por el cual se accedía, a través de la puerta secreta, situada al fondo a la derecha de la capilla, a la Sala Regia del palacio apostólico. En caso de que el papa oficiase, los embajadores y los príncipes del solio, se situaban a su lado, lugar que ocupaban los cardenales diáconos más antiguos cuando el Pontífice no actuaba como oficiante<sup>138</sup>. En la Capilla Pontificia persistió desde le Edad Media la curiosa costumbre de que algunos prelados se sentasen directamente sobre las gradas del presbiterio, como el senador y conservadores de Roma, los auditores de la Rota, o el mayordomo del palacio apostólico<sup>139</sup>.

Con respecto a la Capilla Paulina del Quirinal, no he localizado, por el momento, ningún testimonio escrito ni gráfico que describa el orden de asiento de los actores. Sin embargo, es muy posible que coincidiese, con muy pocos cambios, con la disposición observada en la Capilla Sixtina. No obstante, algunos de los diarios redactados por los *puntatori* de la Capilla papal (los funcionarios encargados de realizar el control de asistencia de los cantores) indican que, hacia 1667, el papa, cuando residía en Montecavallo, también acudía a la Capilla Paulina casi a diario en las funciones menos solemnes que, por aquel entonces, constaban únicamente de los *maitines*, que se cantaban a primera hora de la mañana, y de la Misa Mayor<sup>140</sup>. No obstante, estos testimonios no incluyeron ningún dato que permita discernir hoy por

<sup>137</sup> Dumont, *op. cit.*, p. 57.

<sup>138</sup> *Ibid.*

<sup>139</sup> Cfr. Fig..., n° 30-31 y 34-36.

<sup>140</sup> *Libro di Punti dell' Anno MDCLXVII, scritto da Michele Pellini*, BAV (Biblioteca Apostolica Vaticana), Capp. Sist. Diari. 84, f 3v y 9v.



Fig. 4. Cappella papale en la basílica de San Pedro del Vaticano hacia 1788, en Francesco Cancellieri, *Descrizione de' tre Pontificali che si celebrano nella Basilica Vaticana [...]*, Roma, Stamperia Vaticana, 1788, p. 59.

hoy la distribución de los actores en estos oficios cotidianos, aun cuando el número de asistentes debía ser, previsiblemente, mucho menor que en las *cappelle papale*.

Aparte de las capillas mencionadas, destinadas en principio a las funciones solemnes, el papa disponía en su residencia de capillas privadas, en las cuales fue costumbre hacer cantar, al menos desde el siglo XVII, las segundas *vísperas* de

algunas festividades *clásicas*. Estas *vísperas* recibían el nombre de *vespri segreti*, y comenzaban, por lo general, entre las ocho y las nueve de la noche, mucho más tarde que las celebradas en las capillas públicas, que solían empezar a primera hora de la tarde. No obstante, de la información de los *diari* de los *puntatori*, se colige que estos *vespri segreti* únicamente se celebraban si el papa los pedía expresamente después de la Misa Mayor al mayordomo del palacio. A pesar del carácter semiprivado que podría desprenderse del nombre de estos oficios, tales ceremonias podían estar muy concurridas, contando a veces con la presencia de miembros de la nobleza romana y personas de calidad<sup>141</sup>.

En lo concerniente a la ubicación de los músicos en las capillas de los palacios apostólicos, los únicos datos precisos de que se dispone proceden, precisamente, del grabado de Brambilla, donde el coro de cantores pontificios aparece situado, en la Capilla Sixtina, en una tribuna abierta en el lateral izquierdo (*cfr.* Fig. 3). Dado que en las *cappelle papale* los pontífices habían prohibido la utilización de instrumentos -entre los que estaba incluido el órgano-, para albergar a los músicos era mucho menor que en las capillas reales de Madrid y Versalles donde, como se verá más adelante, la presencia de los instrumentistas en las funciones más solemnes fue, con muy pocas excepciones, prácticamente inexcusable durante la segunda mitad del siglo XVIII.

A pesar de la escasa resolución de la figura 3, puede apreciarse que este espacio no debía resultar lo suficientemente amplio como para albergar al completo a los cerca de treinta cantores que, durante el primer tercio del siglo XVIII, integraban la

<sup>141</sup> En 1697, el *puntatore* se refería al *vespro segreto*, celebrado el Domingo de Resurrección de aquel año, en los siguientes términos: «Aprile 1697. 7. Domenica di Resurrect[io]ne./ [...] Circa le 21 hore fù cantato il Vespro segreto nella Cappella segreta con molta nobiltà di Sig[no]ri Cavalieri romani, quale finito la Santità Sua ci diede la Santa Benedizione. [...]», *Diario della Cappella Pontificia scritto da me Francesco di Rossi, eletto Puntatore per l'anno MDCXCVII, sedente la Santità di N[ost]ro Signore Papa Innocentio XII l'anno VI del Suo Pontificato, sotto la Protezione dell'E[m]inentissimo et R[everendissimo] Signor Cardinal Maidalchini*, BAV, Capp. Sist. Diari. 116, [foliación ilegible].

capilla de música del papa<sup>142</sup>. Tal como muestra la imagen, los cantores parecen agrupados en torno a un facistol en el cual podía reposar un solo libro de coro. En estas condiciones, parece poco probable que todos ellos pudieran leer simultáneamente del mismo libro, y que, aun permaneciendo de pie, estuvieran confortablemente instalados como para proyectar sus voces de manera óptima y tener a la vista en todo momento al *maestro di cappella*. Esta circunstancia queda corroborada a través de los numerosos testimonios recogidos en los diarios de los *puntatori* que reflejan el elevado número de equivocaciones que, todavía en el siglo XVIII, cometían los músicos del papa, incluso en las funciones más solemnes<sup>143</sup>. Dado que muchos de estos errores se produjeron en las funciones celebradas en la capilla del Quirinal, es muy probable que el espacio allí reservado para los cantores no fuese mucho más confortable que el de la Capilla Sixtina. Esta circunstancia parece confirmada por el número de veces que, al menos durante la segunda mitad del siglo XVII, tenían que suspenderse algunos de los oficios que los músicos del papa debían solemnizar en la capilla del Quirinal los días de diario, debido a las deficientes condiciones de iluminación que ésta debía presentar a ciertas horas en determinadas épocas del año<sup>144</sup>. Aunque desconozco si esta situación se mantuvo a lo largo del siglo XVIII, no es descartable que persistiera a lo largo de esta centuria.

En lo concerniente a las condiciones de interpretación de la música que se ejecutaba en la capilla privada del papa durante los *vespri segreti*, el testimonio más fidedigno lo aportó Andrea Adami, *maestro de cappella* durante el reinado de Clemente XI (1700-1721), en sus *Ossevazione per ben regolare il Coro della Cappella Pontificia*, publicado en 1711, y dedicado a este pontífice. En estas funciones, los músicos del papa no entraban en la capilla privada del Pontífice, sino que permanecían junto al órgano en la cámara inmediatamente anterior<sup>145</sup>. Conviene aclarar que en el ámbito del palacio apostólico la presencia de instrumentos sí estaba permitida. Al menos el uso del órgano en los *vespri segreti* fue, según sugiere el testimonio de Adami, una práctica habitual en esta época, lo cual explicaría que, dado el tamaño que debía tener la capilla privada del papa -previsiblemente más reducido que el de las capillas palatinas- puede que resultase más adecuado que los músicos permaneciesen fuera<sup>146</sup>. Por la misma razón, cabe suponer que los invitados de calidad que asistían a estas ceremonias estarían situados también en la misma sala

<sup>142</sup> Sobre la composición de la Capilla Pontificia durante la primera mitad del siglo XVIII, *cfr.* Capítulo 6. En él se analizará también, a partir de los datos recabados hasta el momento, el número preciso de cantores que por aquel entonces solían intervenir en las *cappelle papale*. Aspecto éste cuyo debate aún sigue abierto entre algunos musicólogos que han abordado el problema de la interpretación de la música polifónica en la Capilla del papa durante los siglos XVI y XVII. *Cfr.* Sherr, «Performance practice in the Papal Chapel during the 16<sup>th</sup> Century», *art. cit.*, p. 452-462; Lionnet, «Performance practice in the Papal Chapel during the 17<sup>th</sup> Century», *art. cit.*, p. 3-15.

<sup>143</sup> Sobre la competencia profesional de los cantores pontificios en las primeras décadas del siglo XVIII, se tratará más ampliamente en el capítulo 4, al abordar el estudio de las técnicas de interpretación de los géneros musicales derivados de la ornamentación polifónica del canto llano, como el *contrapunto* y el *fabordón*.

<sup>144</sup> Según el diario del *puntatore* Michele Pellini, el domingo, 6 de febrero, y el sábado 12 de marzo de 1667, no se cantaron los *maitines*, «per esser la Cappella oscura. Si cantò la messa solo, e tutti diligenti. [...]», *Libro di Puntì dell' Anno MDCLXVII...*, *doc. cit.*, f. 8r. y 14v.

<sup>145</sup> Andrea Adami, *Ossevazione per ben regolare il Coro de la Cappella Pontificia, tanto nelle Funzione ordinarie che straordinarie, fatte da Andrea Adami da Bolsena, tra gl'Arcadi Caricle Piseo, Maestro della Medesima Cappella, e Benefiziato di S. Maria Maggior, sotto il glorioso Pontificato di Papa Clemente XI, e dedicate alla Santità Sua*, Roma, Antonio de' Rossi, 1711, p. 65-66.

<sup>146</sup> *Ibid.*

que los músicos, pero dispuestos quizás con un orden menos estricto que el que se observaba en las *cappelle papale*.

### 1.2.1.2. La Corte pontificia en las iglesias de Roma.

La distribución de los actores y de los músicos en algunas iglesias de Roma donde se celebraban funciones solemnes en presencia del Pontífice estaba sujeta a algunos cambios importantes con respecto a la observada en las capillas palatinas, y es muy probable que de un santuario a otro dicha colocación variase en función del espacio disponible en cada uno de ellos. El *Cérémonial de la Cour de Rome*, más arriba citado, incluye una descripción precisa de esta distribución en la basílica de San Pedro del Vaticano, que a pesar de su proximidad al palacio apostólico, ocupaba, como ya se señaló, el segundo lugar en el rango establecido desde la Edad Media entre las siete iglesias principales de la ciudad. A pesar de que no se han localizado fuentes acerca de la distribución de los actores y de los músicos en otras iglesias donde se celebraban *cappelle papale*, es bastante plausible que en ellas se adoptase una disposición similar.

La descripción del *Cérémonial de la Cour de Rome*, parece coincidir nuevamente con el grabado incluido en el tratado de Cancellieri sobre las tres funciones pontificales oficiadas por el papa en la Basílica vaticana (cfr. Fig. 4). Como puede verse en la imagen, al igual que en las funciones solemnes que tenían lugar en la Capilla Sixtina, en esta iglesia existían dos sitios reservados al pontífice: el primero estaba situado, con respecto al altar mayor, en el lado del Evangelio, si bien esta vez los sitios destinados a los actores se organizaban en torno al segundo trono, ubicado en el centro de un espacio acotado por una estructura de madera que lo separaba del altar, y que presentaba literalmente, según el autor de esta fuente, una forma similar a la de los coros de algunas catedrales de Francia<sup>147</sup>. Con respecto a la ubicación de los músicos, la figura 4 muestra que en San Pedro los cantores no disponían de una tribuna integrada en la estructura arquitectónica de la iglesia, como en la Capilla Sixtina, sino que se situaban en una especie de tablado alto adornado con colgaduras, que se alzaba frente al trono situado en el lado del Evangelio.

### 1.2.2. La escenografía de la liturgia de Estado en la Corte española.

El *Ceremonial de la Real Capilla*, redactado en 1802, reserva en su primera sección varios artículos destinados a describir la distribución de los actores que debían participar en las funciones litúrgicas que allí se celebraban<sup>148</sup>. Lo más llamativo de

<sup>147</sup> « Le Trône du Pape est du côté de la chair de Saint Pierre au Vatican, vis-à-vis le grand Autel, et tout l'espace qui se trouve entre deux, est fermé de part et d'autre de cloisons de bois avec de grands bancs, ce qui lui donne une forme de Chœur, comme sont ceux des Églises Cathédrales de France. [...] », DUMONT; ROUSSET, *Le Cérémonial Diplomatique des Cours d'Europe...*, op.cit., p. 57.

<sup>148</sup> Cfr. Apéndice Documental nº 12, *Ceremonial de la Real Capilla de Su Majestad Católica, formado de orden superior y dedicado a la Reina Nuestra Sra. D<sup>a</sup> María Luisa de Borbón. Año de 1802*, «Artículo I. Disposición y adorno de la Capilla Real, con el orden de lugar, y asientos para el Rey y su inmediata Comitiva.», p. 7-8; «Artículo II. Lugar y asiento para los Ministros del Altar, para los Cardenales y otros asistentes.», p. 10-14.

estos artículos es que reflejan que el autor concibió una colocación estándar que sirviera para todos los espacios donde tuvieran lugar estas ceremonias, facilitando así que la distribución espacial de los actores, concebida para la capilla palatina, pudiera reproducirse fácilmente en cualquier otro escenario, dentro o fuera de palacio.

El primer artículo de este documento describe la distribución de los actores en las funciones *de cortina*, comenzando por la colocación en el presbiterio de los bancos de los obispos y arzobispos de las catedrales de España que solían asistir a estas ceremonias. Inmediatamente después indica la ubicación del «sitial para el que representa el Poder y Majestad de Dios en la tierra, nuestro Católico Monarca»<sup>149</sup>. Con todo, esta descripción no especifica el lado en el cual debía colocarse el sitial del monarca, si bien en la capilla del nuevo palacio real de Madrid quedó ubicado permanentemente en el lado del Evangelio, al igual que el trono papal en la Capilla Sixtina. Inmediatamente al lado del rey, pero fuera del dosel, debía colocarse una silla para su mayordomo mayor, como jefe de la Casa real, y una banqueta para el capitán de la Guardia de Corps, a continuación del cual se situaba el banco de los grandes de España<sup>150</sup>. Detrás de estos últimos, se colocaban de pie los gentileshombres de casa y boca del rey, cargos palatinos que desde el punto de vista jerárquico estaban por debajo de los mayordomos<sup>151</sup>. Al otro lado del sitial, cerca del presbiterio, se situaba el *sumiller de cortina*, encargado, en tiempos de los Austrias, de correr y descorrer la cortina del dosel, si bien esta última desapareció en el trono, que aún se conserva, realizado por Antonio Gómez de los Ríos para hacia 1760. Junto al sumiller se colocaba el *ayuda de oratorio*, que asistía al rey en todo lo que necesitara durante la función<sup>152</sup>.

El artículo segundo del *Ceremonial* de 1802 está dedicado a describir el espacio destinado al celebrante, a sus ministros asistentes, y al resto de los actores que habitualmente participaban en las funciones más solemnes. En primer término se situaba, en el lado de la Epístola, justo enfrente del rey, el *faldistorio*, o sillón del prelado celebrante. Si se trataba de un cardenal, se debía colocar ante él un reclinatorio y una almohada de terciopelo carmesí, o morado, en caso de que la festividad requiriese este color, como sucedía en las funciones de Adviento y Cuaresma. Los capellanes de altar que actuaban en estas funciones como diácono y subdiácono se colocaban a ambos lados del prelado en sendos taburetes, mientras que el resto de los ministros *del pontifical*, encargados de portar, respectivamente, el libro, el báculo y la palmatoria del celebrante en las funciones más solemnes, ocupaban unos pequeños bancos rasos, sin decoración alguna, situados en el presbiterio<sup>153</sup>. En caso de estar presentes varios cardenales, debía disponerse también para cada uno de ellos, una silla de terciopelo rojo con galón de oro, y un banquillo con una almohada delante, del mismo color, a modo de reclinatorio<sup>154</sup>.

El patriarca de las Indias, como capellán mayor y máximo responsable de la Capilla Real, si no actuaba como celebrante tenía derecho a situarse entre los cardenales en caso de ostentar esta dignidad, cosa que solía suceder frecuentemente.

---

<sup>149</sup> *Ibid.*, p. 8.

<sup>150</sup> *Ibid.*, p. 9.

<sup>151</sup> *Ibid.*, p. 14.

<sup>152</sup> *Ibid.*, p. 13.

<sup>153</sup> *Ibid.*, p. 10.

<sup>154</sup> *Ibid.*, p. 11-12.

En caso de no poseerla, podía instalarse en el presbiterio, bien en silla rasa, similar a la del mayordomo mayor, situada junto banco de los demás prelados, o bien ocupando el primer lugar en dicho banco<sup>155</sup>. Inmediatamente después de los cardenales se situaban de pie los mayordomos del rey, con sus bastones en la mano<sup>156</sup>. A continuación venía el banco de los embajadores, quienes disponían, al igual que los cardenales, de un banquillo a modo de reclinatorio cubierto de terciopelo rojo adornado con galón dorado<sup>157</sup>.

Cerca de los embajadores se colocaban los mayordomos del rey, y a continuación se disponían los bancos de los capellanes de honor y los predicadores reales, y al final del mismo se instalaban de pie los dos alcaldes de Casa y Corte con sus varas en la mano<sup>158</sup>. Por detrás de todos los bancos se repartían los soldados de la guardia de Corps «formando capilla»<sup>159</sup>. Este último dato no deja de ser interesante, ya que confirma una vez más que para los contemporáneos el concepto de *formar capilla* no estaba vinculado a un espacio físico concreto, sino a una disposición específica de los actores que habían de participar en una determinada ceremonia litúrgica, con independencia del escenario donde esta tuviera lugar.

El ceremonial de 1802 da muy pocas indicaciones del espacio escénico al referirse a las funciones menos solemnes. Con todo, sí que aporta algunos datos interesantes. Conviene precisar que en las funciones dobles de segunda clase, o *de cancel*, el rey estaba siempre en la tribuna, y por tanto no era preceptiva la presencia de los embajadores. Por principio, estas ceremonias, al no ser de pontifical, eran celebradas, al igual que en Versalles, por un capellán (en el caso de Madrid, un *capellán de altar*), asistido por otros dos compañeros que actuaban como ministros diaconales. En este caso, el oficiante no disponía de *faldistorio*, ya que tanto él como sus asistentes se sentaban en un mismo banco, junto al cual se disponía un banquillo para el *maestro de ceremonias*<sup>160</sup>. En este tipo de funciones, los mayordomos del rey, que en las más solemnes debían permanecer de pie, estaban autorizados a tomar asiento en un banco que precedía al de los capellanes de honor<sup>161</sup>.

Esta distribución se entendía igualmente válida tanto para las funciones celebradas en las capillas palatinas -en presencia y en ausencia del soberano-, como en las ceremonias que tenían lugar en determinadas iglesias de la Corte, y eventualmente en la cámara real, si bien en estos dos últimos casos, el ceremonial de 1802 estipulaba algunos cambios que no alteraban sustancialmente la ubicación de los actores principales.

### 1.2.2.1. Los actores y los músicos en las capillas palatinas de la Corte española.

Como escenario preferente de la liturgia cortesana, las capillas construidas en los palacios reales, fueron objeto de especial interés por parte de los reyes de España y de Francia, en la misma medida que en Roma habían preocupado desde la Edad

<sup>155</sup> *Ibid.*

<sup>156</sup> *Ibid.*, p. 13.

<sup>157</sup> *Ibid.*, p. 12.

<sup>158</sup> *Ibid.*, p. 13.

<sup>159</sup> *Ibid.*, p. 14.

<sup>160</sup> *Ibid.*, p. 11.

<sup>161</sup> *Ibid.*, p. 14.

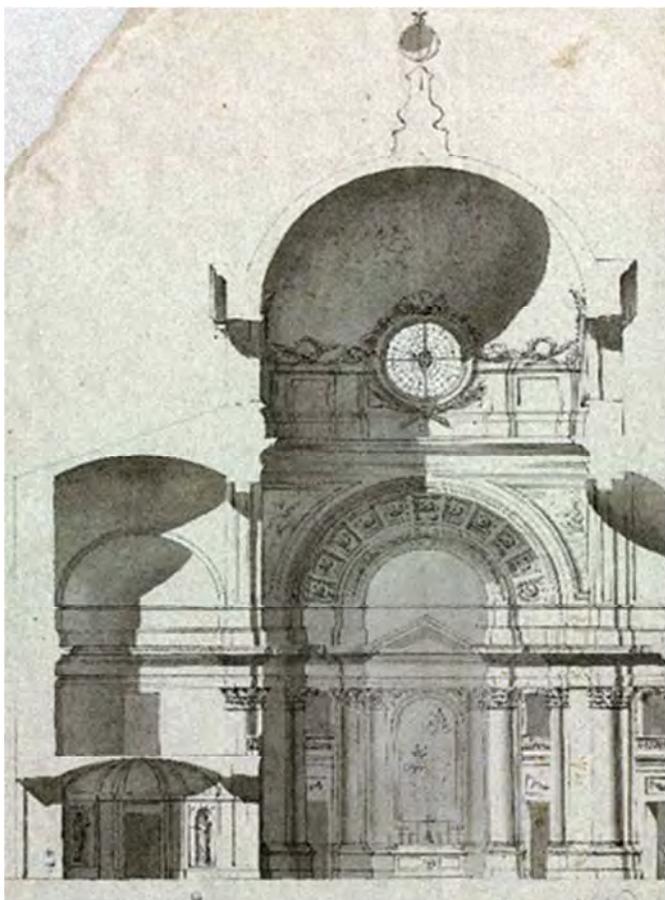


Fig. 5. Giovanni Battista Sacchetti, *Sección de la Capilla del Palacio Real de Madrid* (c. 1753-1755), BNE, Dib/14/45/65 B 8621. El coro de los músicos está situado sobre el cancel, a la izquierda de la imagen.

Media a los papas las capillas de sus palacios apostólicos. La frecuencia casi diaria con la que los soberanos debían mostrarse en público en estos espacios requirió un gran esfuerzo por parte de los arquitectos y artistas que intervinieron en su construcción y decoración para ofrecer, de un lado, una óptima –y en la medida de lo posible, comfortable- distribución espacial de los actores y de los celebrantes, que puntualmente pudiera ajustarse a la ya dispuesta en el ceremonial; y por otro, optimizar la distribución de las formaciones de músicos que habían de solemnizar las funciones que tenían lugar en ellas. Las capillas palatinas debían permitir, además, la posibilidad de circular sin obstáculos por estos espacios en aquellas ceremonias que requerían un amplio movimiento de los actores, como las procesiones que pudieran celebrarse en el interior de las mismas.

Estas circunstancias, junto a otras razones de orden histórico, explican que, tanto en Madrid como en Versalles, los reyes de la casa de Borbón tardasen en fijar un modelo definitivo para estos santuarios palatinos<sup>162</sup>. En la Corte española, casi todas las capillas reales, tal como han llegado hasta la actualidad, fueron construidas a partir del segundo tercio del siglo XVIII. Incluso algunas de ellas, como la capilla del Palacio Real de Madrid, o la del palacio de El Pardo, apenas fueron terminadas, se pensó enseguida en ampliarlas o en reformarlas, aun cuando estos proyectos no siempre se llevaran a término<sup>163</sup>. En Versalles, Luis XIV impulsó

<sup>162</sup> El estudio histórico de la estructura arquitectónica y decorativa de la mayor parte de las capillas palatinas de las cortes de España y Francia ha sido objeto de importantes trabajos de referencia, publicados a lo largo de las dos últimas décadas. Cfr. José Luis Sancho, *La arquitectura de los Sitios Reales. Catálogo histórico de los palacios, jardines y patronatos reales de Patrimonio Nacional*, Madrid, Patrimonio Nacional, 1995. Con respecto a Versalles, la monografía ya citada de Alexandre Maral, incluye una primera sección dedicada íntegramente a los sucesivos proyectos arquitectónicos de la Chapelle Royale, así como un exhaustivo análisis de los programas iconográficos previstos en su decoración. Cfr. Maral, *op. cit.*, p. 17-51. En cuanto a Roma, el tratado de Francesco Cancellieri de 1790 incluye una interesante y prolija descripción de las capillas de los palacios apostólicos, tal como se encontraban al final del periodo estudiado. Cfr. Cancellieri, *Descrizione delle Cappelle Papale...*, *op.cit.*, «Parte I. Descrizione storico-critica delle Sale Regie e Ducale, e delle Cappelle Paoline e Sistina nel Vaticano, e nel Quirinale», p. 1-94.

<sup>163</sup> Cfr. Luis López Morillo, «La musique sacrée d'État dans la construction de l'image de la monarchie hispanique: la scène sacrée et politique sous Charles III», *e-Spania*, février 2016, (último acceso: noviembre de 2017).

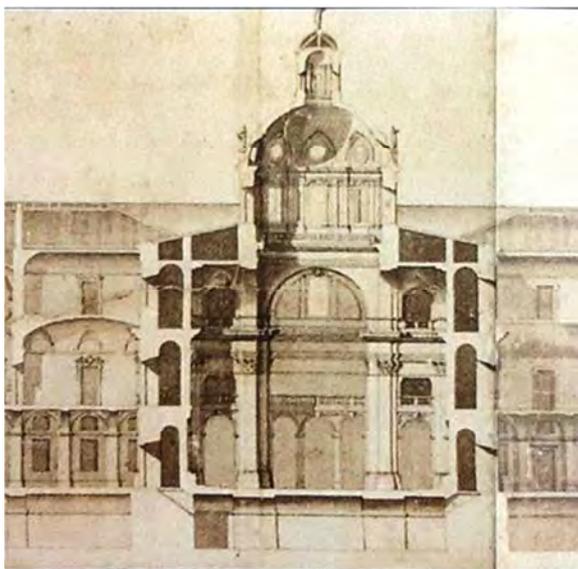


Fig. 6. Filippo Juvara, Alzado del primer proyecto para nuevo palacio real de Madrid (c. 1735). Detalle de la capilla pública, BNE, Dib 14/53/3.

no menos de tres proyectos para la *Chapelle Royale*, hasta su fijación definitiva en la capilla que hoy subsiste, concluida en 1710 por Robert de Cotte, casi treinta años después del traslado de la corte a esta localidad<sup>164</sup>.

En España, a pesar del interés que, como se ha señalado, mostraron a lo largo del siglo XVIII los reyes de la casa de Borbón por sus capillas palatinas, esta preocupación no fue la misma en todos los casos. Durante el primer tercio de dicha centuria, Felipe V apenas sí introdujo cambios importantes en las capillas de los palacios heredados de la dinastía anterior. La dolencia mental del rey, que a la larga acabó produciendo importantes

alteraciones en el desarrollo normal de las ceremonias cortesanas, le llevó a interesarse, en principio, únicamente por las capillas de algunas de las residencias en las que el monarca parecía encontrarse más cómodo, como el palacio de El Pardo, o el palacio de la Granja de San Ildefonso. Ello hizo que mostrara menor interés por otras que, como la del Alcázar real de Madrid o la del Palacio de Aranjuez, presentaban algunos problemas estructurales que, en el caso de la capilla madrileña, habían redundado en ciertas deficiencias acústicas de las que dieron fe algunos embajadores extranjeros ya a finales del siglo XVI<sup>165</sup>. En el caso de Aranjuez, el reducido espacio de la capilla de Felipe II, que se mantuvo intacta hasta bien avanzado el siglo XVIII, apenas si pudo acoger a un número muy limitado de personas y de músicos en las escasas funciones litúrgicas que allí solían celebrarse a lo largo del año<sup>166</sup>. No obstante, el incendio del alcázar real de Madrid en 1734, acabó siendo a la larga un importante revulsivo que obligaría a los reyes a abordar, no sólo la construcción de un nuevo palacio, y con ello de una nueva Capilla Real, sino también la reforma y ampliación de algunas capillas antiguas, y la construcción de otras nuevas en los palacios de los sitios reales, que en su mayor parte empezaron a reformarse a partir del segundo tercio de aquel siglo.

#### 1.2.2.1.1. La capilla principal.

Tras el incendio del antiguo alcázar, tanto Felipe V como su segunda esposa, Isabel de Farnesio, vieron la oportunidad de crear una nueva residencia que superase en magnificencia a la anterior como nueva sede de la monarquía hispánica. Dada la

<sup>164</sup> Maral, *ibid.*

<sup>165</sup> Hacia 1594 el legado pontificio, Camillo Borghèse, futuro papa Pablo V (1608-1621), calificó de estrepitosa la acústica de la capilla del alcázar. Cfr. Rodríguez, *Música, poder y devoción...*, *op. cit.*, p. 84.

<sup>166</sup> Sobre la estructura de la primitiva capilla de Aranjuez, cfr. Pedro Moleón (*et al.*), *La capilla de Felipe II en el Palacio Real de Aranjuez*, Madrid, Patrimonio Nacional, 2004.

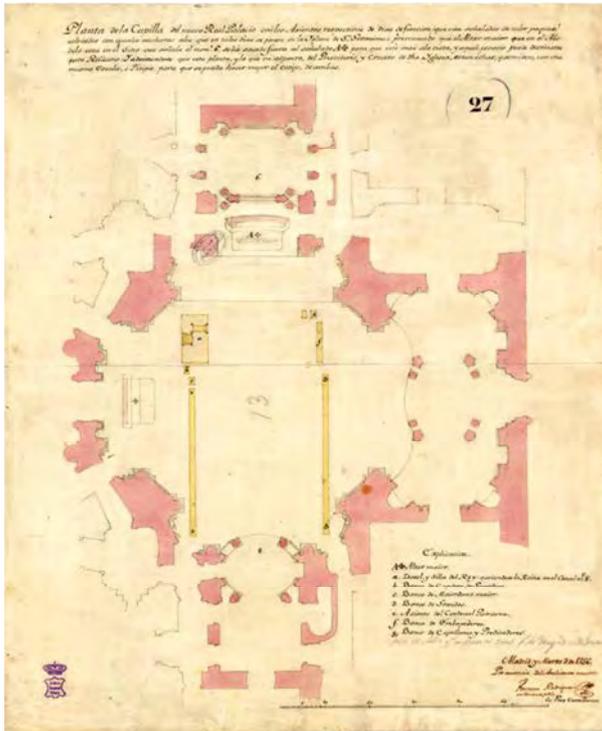


Fig. 7. Ventura Rodríguez, *Planta de la Capilla del Nuevo Real Palacio, con los Asientos respectivos de días de función*, 1756, AGP, Planos, P105.

para la capilla pública mencionada, readaptado, convenientemente con elementos de la capilla privada por Giambattista Sacchetti -encargado de las obras tras la muerte de su maestro-, habría de ser el referente principal, tanto para el proyecto definitivo de la Capilla Real de Madrid, como para las capillas palatinas de El Pardo y Aranjuez, proyectadas por el francés François Carlier en 1738, y por el italiano Francesco Sabatini en 1775, respectivamente<sup>168</sup>. Teniendo en cuenta las semejanzas existentes entre estas dos últimas capillas, es muy posible que ambos arquitectos se inspirasen en el modelo de planta central de la Capilla madrileña, dominado por la presencia de una gran cúpula, a partir de la cual se organizaba el espacio arquitectónico (*cfr.* Fig. 5). Aun así, desde el punto de vista de la distribución espacial el resultado final acabó difiriendo en ambos casos del modelo de Sacchetti. (*Cfr.* Fig. 10 y 12). La Real Colegiata de la Granja de San Ildefonso, capilla de dicho palacio, fue la única en apartarse del modelo madrileño, al haber sido concluida hacia 1725, antes del incendio del Alcázar. En este caso, la planta parece evocar más bien las iglesias de algunos de los monasterios de fundación real, y por ende la capilla del propio Alcázar, la estructura de cuya tribuna, organizada en tres niveles superpuestos, parece reflejarse en la de esta colegiata real<sup>169</sup>.

En términos generales, puede decirse que la distribución del espacio en las capillas palatinas españolas se organizó en torno al eje que formaban el altar mayor y la tribuna real, ubicada casi siempre a los pies de la nave. Aun así, no parece que en

<sup>167</sup> Sancho, *op. cit.*, p. 81-82.

<sup>168</sup> *Cfr.* Flor López Marsá, *Guía del Palacio Real de El Pardo*, Madrid, Patrimonio Nacional, 2016, p. 46.

<sup>169</sup> *Cfr.* José Luis Sancho; Juan Ramón Aparicio, *Guía de los Reales Sitios de San Ildefonso y Riofrío*, Madrid, Patrimonio Nacional, 2017, p. 84.

nostalgia que este monarca guardó hacia su Versalles natal, parece lógico pensar que el diseño del nuevo palacio podría haberse encomendado a arquitectos franceses. Sin embargo, no fue así. El poderoso ascendiente que tuvieron sobre este monarca sus dos esposas italianas, María Luisa Gabriela de Saboya, e Isabel de Farnesio, hizo que los gustos estéticos del rey, y por ende los de la Corte, bascularan esencialmente hacia Italia.

En 1735, el arquitecto Filippo Juvara, llegado desde la Corte saboyana de Turín, ya tenía preparado el diseño del primer proyecto del palacio nuevo. Dicho proyecto incluía no una, sino dos capillas reales: una privada, más reducida, y otra pública, destinada a las funciones más solemnes<sup>167</sup>. Aunque por diversas razones este proyecto nunca se llegó a llevar a cabo, el modelo arquitectónico imaginado por Juvara

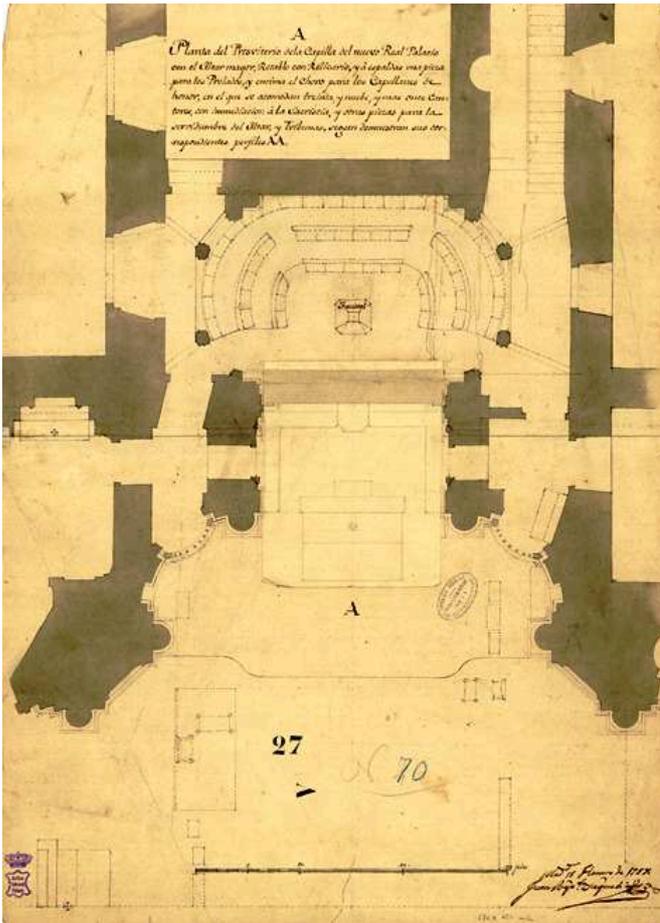


Fig. 8. Giovanni Battista Sacchetti, *Planta del Presbiterio de la Capilla del nuevo Real Palacio con el Altar mayor [...], y encima el Choro para los Capellanes de honor, [...] y más once Cantores [...]*, 1757, AGP, Planos, P2192.

todas ellas se dieran siempre las condiciones espaciales óptimas para reproducir la distribución exigida por el ceremonial, y menos aún para acomodar adecuadamente a los músicos.

En Madrid, el arquitecto Sacchetti, consciente del significado político de la capilla del palacio nuevo, destinada a asumir el lugar de la antigua capilla del alcázar de los Austrias, se atuvo a una distribución espacial que evocaba, con muy pocas variaciones, la de esta última, situando la tribuna o *cancel* justo debajo del coro destinado a los músicos (Fig. 5 y 7). El plano elaborado por Ventura Rodríguez hacia 1756, con la ubicación de los actores y celebrantes en las funciones *de cortina* (cfr. Fig. 7), muestra que la colocación de los bancos destinados a los prelados, a los grandes de España y a los capellanes de honor, coincidía en su mayor parte con la observada, al menos desde el siglo anterior, tanto en la Capilla del

Alcázar, como en algunas iglesias de la Corte que sirvieron de escenario a determinadas ceremonias litúrgicas celebradas en presencias de los reyes, como San Jerónimo el Real o la Encarnación.

Sin embargo, la creación del coro de canto llano en 1757, vino a añadir un elemento nuevo en la distribución espacial de esta capilla palatina que nunca estuvo presente anteriormente. Como ya se apuntó, la decisión de Fernando VI de implantar allí el culto catedralicio obligó al arquitecto Sacchetti a realizar algunos ajustes para crear una nueva tribuna donde poder acomodar, sin alterar la distribución de los demás actores, al nuevo cuerpo de capellanes cantores encargado de poner en práctica el *nuevo culto*, así como al nutrido grupo de capellanes de honor que debían subir al coro en las funciones menos solemnes. Con todo, la nueva tribuna, situada sobre el presbiterio, vino a modificar la tradicional distribución del espacio en las capillas palatinas construidas con anterioridad en la Corte española, en las cuales nunca había existido un lugar específicamente destinado al canto llano (cfr. Fig.8). En realidad, esta original disposición fue, por así decirlo, una solución de última hora que evitó al arquitecto tener que rehacer por completo el proyecto de la Capilla Real, cuya construcción estaba prácticamente concluida por aquel entonces. Dada su colocación, la nueva tribuna se alejaba tanto del modelo de los coros catedralicios,

situados por lo general en el centro de la nave, como de los coros de las iglesias conventuales de fundación real, ubicados, como se verá más adelante, bien a los pies de la nave –como en las Descalzas Reales-, o próximos al presbiterio –como sucedió en la Encarnación y en las Salesas Reales-. Salvando las distancias, podría decirse que esta nueva tribuna acabó asemejándose, por su posición, a la tribuna de los músicos de la *Chapelle Royale* de Versalles, situada también sobre el presbiterio.

La distribución de los sitiales prevista por Sachetti en el plano de esta nueva tribuna, mostrado en la figura 8, parece ajustarse en todo con lo prescrito en el *Orden de asientos en el coro de la Real Capilla*, fechado, al igual que el plano, en 1757<sup>170</sup>. En dicho documento se establece, entre otras cosas, la disposición que debían guardar los cantores eclesiásticos en el coro de los músicos, situado encima del *cancel*. Como puede verse en el plano de Sachetti, inédito hasta ahora, los sitiales se repartían en tres filas dispuestas en forma de hemiciclo, en torno a un facistol. De acuerdo con lo dispuesto en el mencionado *orden de asientos*, la fila interior estaría reservada a los capellanes cantores, o *salmistas*, mientras que las dos exteriores, serían ocupadas por treinta y nueve de los cuarenta capellanes de honor, el primero de los cuales detentaba el cargo de *receptor*, y debía presidir el coro en medio del banco central de la primera fila, flanqueado por los dos *sochantres* encargados de regir a los capellanes cantores, distribuidos en dos coros, a izquierda y derecha del presidente.

No obstante, a pesar de la importancia que tuvo en la conformación del espacio de las principales capillas palatinas francesas y españolas la introducción de los coros residentes, el hecho que condicionó en mayor medida la transformación que sufrieron los espacios destinados a los músicos fue la creación, a partir del último tercio del siglo XVIII, de plantillas de instrumentistas cada vez más numerosas, capaces de ejecutar un nuevo tipo de música litúrgica estrechamente conectada, desde el punto de vista estilístico, con la música escénica<sup>171</sup>.

A diferencia de lo que sucede en Roma y en Versalles, en Madrid no se conservan fuentes iconográficas que reflejen con precisión la distribución de los músicos en las tribunas de las capillas palatinas. Por lo que respecta a la capilla del nuevo palacio real, tampoco ha aparecido hasta el momento ningún testimonio escrito que aluda a dicha colocación. El único documento que especifica el orden que adoptaban los músicos de la Real Capilla y los capellanes cantores en las funciones solemnes es el ya citado *orden de asientos*, redactado cuando aquellas tenían lugar casi exclusivamente en la iglesia de San Jerónimo el Real, y antes de que la mayoría de las capillas palatinas presentaran la forma que irían adquiriendo a lo largo de las décadas siguientes. Aun así, en tanto no aparezca ningún documento posterior que lo desmienta, es lícito pensar que la distribución espacial adoptada a partir de 1764 en el coro de la capilla del nuevo Palacio Real, no pudo diferir en esencia de la observada hasta entonces en la iglesia de San Jerónimo. La figura 9 presenta una reconstrucción del orden de asientos en el coro de la Capilla Real de Madrid, elaborada a partir de la información contenida en la citada fuente, así como en las relaciones de cantantes e instrumentistas incluidas, por un lado, en el reglamento de

<sup>170</sup> *Orden de asientos que manda S.M. observar en el Coro de su Real Capilla, así para los eclesiásticos como para los seglares*, AGP, Real Capilla, caja 72, exp. 2.

<sup>171</sup> Cfr. Capítulo 5. «La liturgia de Estado y los géneros musicales (II): la música con acompañamiento instrumental. La ruptura con del modelo pontificio».

la Real Capilla de 1756, y en las listas elaboradas en 1749 por el maestro, Francesco Corselli, para las funciones *a facistol*, en las cuales no participaban los instrumentos<sup>172</sup>. Con todo, esta reconstrucción no deja de ser una hipotética aproximación de la disposición real que los músicos pudieron haber adoptado en el coro de la capilla del palacio nuevo durante la segunda mitad del siglo XVIII. Las razones que explican que este gráfico no refleje un mayor grado de exactitud, se deben sencillamente a las imprecisiones -cuando no a las contradicciones-, contenidas en el *orden de asientos* de 1757, hasta ahora tenido como el referente más fiable para determinar la distribución de los músicos en el coro de la Capilla Real. Aun así, en términos generales, esta fuente sigue siendo, por el momento, la única referencia existente para poder llevar a cabo una recuperación histórica de estas características.

La primera contradicción que cabe señalar en esta descripción es que el autor del documento prescribe la misma disposición de las voces para las funciones en las que debían estar presentes los instrumentistas, que para aquellas en las que sólo

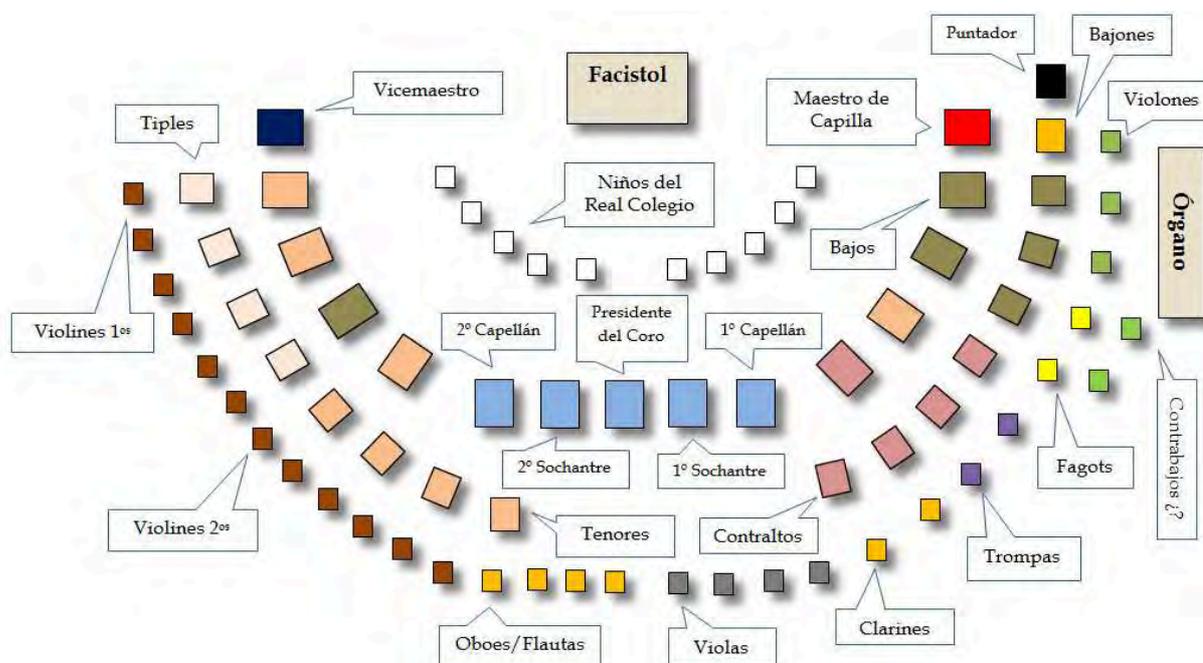


Fig. 9. Distribución de los cantores e instrumentistas en el coro de músicos de la capilla del palacio real de Madrid, según el *Orden de asientos que manda S.M. observar en el Coro de su Real Capilla [...]*, 1757, AGP, Real Capilla, caja 72, exp. 2, © Luis López Morillo.

debían acudir los cantantes, lo cual no parece ajustarse del todo a la realidad.

En lo que se refiere a los cantantes, si bien es cierto que en casi todas las funciones éstos se distribuían siempre en dos coros, la agrupación de los músicos de voz *por cuerdas*, con los tiples y tenores en el lado izquierdo -o *del Evangelio*- y los contraltos y bajos en el derecho -*lado de la Epístola*-, tal como aparecen en el gráfico, únicamente se producía en las funciones *a facistol*, en las cuales los cantores debían

<sup>172</sup> Reglamento o Planta de las Voces e Instrumentos que ha resuelto el Señor Rey D. Fernando Sexto haya en su Real Capilla, y los goces anuales que se ha dignado asignar a los Músicos de ella, para desde primero de Mayo de 1756, adelante, BNE, Ms. 762, f. 49r-51r; Cfr. Apéndice Documental nº 3, Listas de los Individuos de la R.ª Capilla de Su Majestad que han de asistir diariamente a la Misa en Palacio, por turnos, *Ibid.*, f. 57r-v.

leer, en principio, de una misma fuente, es decir, de los libros de coro<sup>173</sup>. Estos libros en caso de contener obras polifónicas, presentaron desde la Edad Media una distribución de las partes análoga a la que solían adoptar los músicos, al menos en las obras a cuatro voces, es decir, conteniendo en la página izquierda las partes de tiple y tenor, y en la de la derecha, las de contralto y bajo.

En las funciones *a papeles*, sin embargo, los cantantes no estaban sujetos a este imperativo, al disponer cada uno de su parte manuscrita independiente, lo cual permitía otro tipo de agrupación de las voces. De acuerdo con la distribución orgánica más habitual en las obras a ocho voces con acompañamiento instrumental, que fueron las que se ejecutaron con más frecuencia durante la segunda mitad del siglo XVIII en las funciones *clásicas* celebradas en la Capilla Real de Madrid, el primer coro –a menudo compuesto únicamente por solistas– lo solían formar dos tiples, un contralto y un tenor, mientras que el segundo –a veces llamado *ripieno*– agrupaba al resto de las voces en sus respectivas cuerdas, de tiple, alto, tenor y bajo. Una colocación que no parece reflejarse en ningún caso en las prescripciones que hace el *orden de asientos*. Aun así, sería muy aventurado pensar que los maestros de capilla, como responsables últimos del reparto de papeles a cada cantante, se hubieran atendido en la práctica a organizar los efectivos vocales exclusivamente de estas dos formas. En este sentido, cabe considerar que la agrupación por cuerdas propuesta en el gráfico de la figura 9, si bien no resultaba la más adecuada para las obras *a ocho*, sí podía ser la más indicada en el caso de las obras con acompañamiento instrumental a cuatro o cinco voces.

Otro elemento que obliga a interpretar con cautela la información contenida en el *orden de asientos* de 1757, es que la presencia de toda la plantilla de músicos de la Real Capilla en una misma función no era algo tan corriente como cabría imaginar. Si bien es cierto que en las funciones más solemnes, en las cuales estaba prevista la presencia de los reyes, todos los cantantes e instrumentistas debían acudir puntualmente, ya se vio que los propios soberanos, al igual que el papa, habían comisionado a los de individuos de sus respectivas capillas para que pudieran dividirse y solemnizar determinados oficios en las iglesias de la corte, lo cual sucedía frecuentemente, como se pudo ver más arriba, con independencia de que los reyes estuvieran o no en Madrid. Por tanto, es muy probable que en determinadas solemnidades en las que esto sucedía, la nutrida plantilla que refleja la figura 9 quedase reducida a la mitad, lo cual previsiblemente debía obligar a los maestros de capilla a modificar la distribución de los músicos con el fin de optimizar el equilibrio entre las distintas voces.

Un elemento importante a tener en cuenta en la organización del coro en las capillas palatinas, tanto en España como en Francia, es la convivencia en un mismo espacio de músicos laicos y músicos eclesiásticos, y la precedencia que el ceremonial otorgó siempre a estos últimos, lo cual condicionaba en gran medida la posición concreta de cada uno de ellos.

---

<sup>173</sup> En realidad, durante el siglo XVIII, los músicos de voz de la Real Capilla dispusieron de partes manuscritas para algunas obras vocales sin acompañamiento instrumental que no estaban recogidas en los libros de coro, lo cual, en principio, tampoco les obligaba a mantener necesariamente esta disposición en las funciones *a facistol*. Cfr. Capítulo 4. «La liturgia de Estado y los géneros musicales (I): el canto llano, el *contrapunto*, el *fabordón* y el *canto figurado*. La pervivencia del modelo pontificio»

Por lo que respecta a la Capilla Real de Madrid, esta subordinación institucional fue crucial para entender las soluciones un tanto irregulares que acabó adoptando la distribución de los cantantes en el coro, y la eventual presencia, junto a los músicos, de personal eclesiástico sin ninguna función musical precisa. Si se observa de nuevo la figura 9, se podrá ver que, en contra de lo que cabría pensar, la presidencia del coro no recaía en el maestro de capilla, sino en un capellán de honor, el *receptor*, situado, al igual que en el coro de canto llano, en el centro del hemiciclo, sin más función que la de velar por el correcto funcionamiento del mismo. Desde el punto de vista institucional, la preeminencia de este último fue muy contestada por los músicos de la Real Capilla, ya que su autoridad en el coro estaba por encima, incluso, que la que detentaban el maestro de capilla, y en su caso, el *vicemaestro*. En caso de que estos últimos no fuesen eclesiásticos, debían acomodarse junto a las voces, como puede verse en el gráfico, pero en el extremo más alejado de la presidencia. Tan sólo en el caso de que uno u otro fueran presbíteros, tenían derecho a ocupar, respectivamente, los sitios reservados al primer y segundo sochantre. Dado que la figura 9 refleja el estado de coro de los músicos en 1757, cuando los cargos de maestro y vicemaestro eran detentados, respectivamente, por dos seculares (Francesco Corselli y José de Nebra), se les ha situado en la posición prescrita para ellos por el *orden de asientos*. No obstante, esta situación no sería válida si el gráfico hubiera reflejado la situación del coro después de 1776, año en que Antonio Ugena accedió al cargo de vicemaestro ostentando ya la dignidad de diácono, lo cual le permitió sentarse a la izquierda del receptor, teniendo precedencia sobre el propio maestro de capilla. Esta situación también hubiera sido distinta a partir de 1778, cuando Ugena sucedió a Corselli en este cargo detentando ya la dignidad de presbítero, lo cual le daba derecho a ocupar el sitio del primer sochantre.

En este sentido, la estrecha conexión espacial entre el coro y el altar, quedó muy bien reflejada en el *orden de asientos* de 1757, al establecer la prelación de los músicos eclesiásticos y de los capellanes cantores, situando a los más antiguos en el coro del *lado de la Epístola*, es decir, en el lado derecho -lugar que, como se ha visto, estaba reservado en el altar para el celebrante y sus asistentes-, y a los más modernos en el *del Evangelio*, reservado en el altar para el *maestro de ceremonias* y los *sacristanes*<sup>174</sup>. Dicha prelación podía dar como resultado una distribución un tanto irregular de las voces en el primer banco. Tal como puede verse en el gráfico, en él aparecen entremezclados, cantores con registro de contralto, tenor y bajo, indistintamente. En realidad, esto se explica porque a estos individuos correspondía, por lo general, ejecutar el canto llano, tanto en las funciones clásicas como en las funciones solemnes, de ahí que al margen de las cuestiones de precedencia, su proximidad a los libros de canto llano situados en el facistol fuese más necesaria que en el caso de los demás músicos de voz, que en principio sólo estaban obligados a intervenir puntualmente en las *respuestas* que, según el ceremonial romano, debía dar al celebrante el conjunto del coro en determinados momentos de la liturgia.

Con respecto a la distribución de los instrumentistas, la descripción del *orden de asientos* de 1757 sugiere que los ejecutantes formaban, en principio, una sola fila detrás de las voces, instalándose alrededor de los cantantes, pero en unos bancos más

<sup>174</sup> Orden de asientos que manda S.M. observar en el Coro de su Real Capilla..., doc. cit.

elevados. Con todo, el documento no acaba de aclarar del todo la posición de algunos de ellos, como los contrabajos, que en la figura 9 se han situado, de un modo más o menos aproximado, cerca del órgano, y del resto de los bajos, es decir, de los violones y bajones. Este documento tampoco cita a los dos fagotes, que sin embargo ya estaban incluidos en la plantilla de músicos de 1756<sup>175</sup>. Da la impresión que la distribución de los individuos en el coro de los músicos, tal como se quedó fijada a partir el reinado de Fernando VI, presenta una interesante mezcla de elementos que reflejaban, por un lado, la versátil estructura institucional de la Real Capilla de música en contraposición con la colocación de los capellanes cantores en el coro de canto llano, que parecía evocar la rígida posición de los cantores en los coros catedralicios. Podría decirse que mientras que en las funciones más solemnes, la mayoritaria presencia de los músicos de la Real Capilla difuminaba en cierto modo los rasgos del coro de eclesiásticos, en las funciones *a facistol*, éste parecía redibujarse de nuevo cuando los capellanes de honor, que en las funciones clásicas ocupaban el consabido banco en el lado izquierdo de la nave, subían al coro de los músicos para instalarse en los mismos lugares que ocupaban los instrumentistas, con el fin de intervenir puntualmente en el canto de algunos oficios.

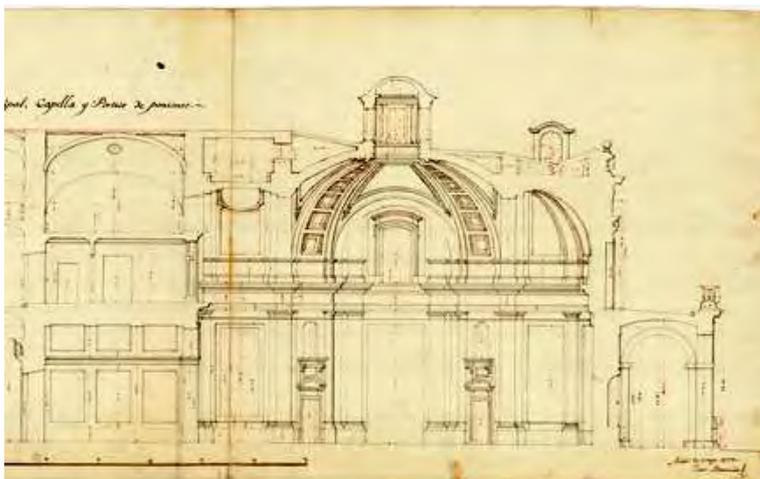


Fig. 10. Francesco Sabatini, Alzado de la capilla del palacio real de Aranjuez, c. 1775, AGP, Planos, P573.

#### 1.2.2.1.2. Las capillas palatinas en los sitios reales.

La distribución espacial de los actores y de los músicos en las capillas construidas en los palacios de los sitios reales, sufrió algunas variaciones con respecto a la adoptada en la Capilla Real de Madrid. Mientras que en esta última los espacios destinados a los músicos parecían bien definidos, en las capillas de los sitios reales nunca estuvieron claramente delimitados, posiblemente debido a que su participación en las funciones litúrgicas que allí se celebraban fue muy ocasional, y el número de los que allí acudían fue considerablemente menor. Por regla general, los reyes de España, cuando estaban fuera de Madrid, no solían reclamar a sus músicos más que para solemnizar la festividad del Corpus, y eventualmente la Semana Santa. La primera solía coincidir con la estancia de la Corte en Aranjuez, cosa que, si bien durante el reinado de Fernando VI no sucedió todos los años, durante el reinado de Carlos III se convirtió en algo regular<sup>176</sup>. En cuanto a la Semana Santa, aunque casi siempre se

<sup>175</sup> *Reglamento o Planta de las Voces e Instrumentos...*, doc. cit.

<sup>176</sup> *Cfr.* Capítulo 6.

celebraba en Madrid, en determinadas circunstancias, ésta podía tener lugar en Aranjuez, o en El Pardo<sup>177</sup>.

El palacio de Aranjuez, como residencia primaveral de los reyes de España, fue desde el reinado de Felipe II y hasta bien avanzado el siglo XIX, uno de los sitios reales más apreciados por casi todos los monarcas españoles. Aun así, este palacio dispuso, como ya se indicó, de una capilla con una capacidad muy reducida, hasta que Francesco Sabatini concluyó la actual en 1775. Si bien no puede decirse que el nuevo santuario tuviese un tamaño excesivo, sí permitió acomodar a los actores con más holgura que en el antiguo. Aun así, quedaba un problema por resolver. Si bien es cierto que el proyecto de Sabatini incluyó, como en Madrid, una tribuna alta a los pies de la nave con capacidad suficiente como para acoger al menos a una parte de

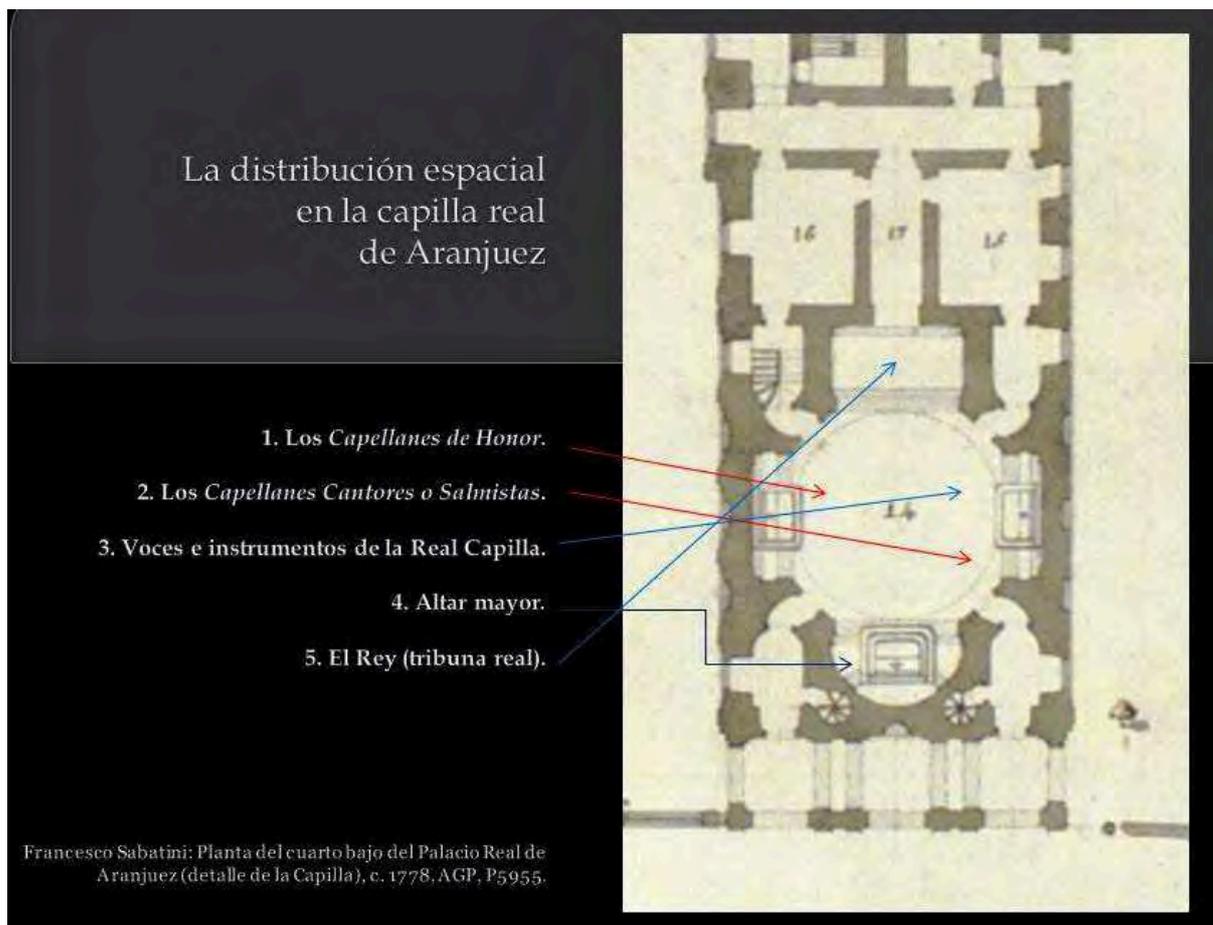


Fig. 11. Distribución espacial de los actores y de los músicos en la capilla del palacio real de Aranjuez según Vicente Pérez, *Semana Santa celebrada en el Real Sitio de Aranjuez. Año de 1791* [...], BNE Ms. 14018-14.

los cerca de veinte de músicos que se desplazaban a Aranjuez en las festividades citadas, los documentos de la época parecen desmentir esta hipótesis.

Los únicos documentos que describen con cierto detalle la distribución los músicos en las capillas de los palacios de Aranjuez y de El Pardo son las crónicas redactadas por el tenor de la Real Capilla, Vicente Pérez, sobre el modo en que se celebró la Semana Santa en 1780 y 1791 en ambas capillas. Ambos documentos dan una idea muy precisa del número de músicos que se desplazaron a estos lugares y de

<sup>177</sup> Cfr. Capítulo 5.

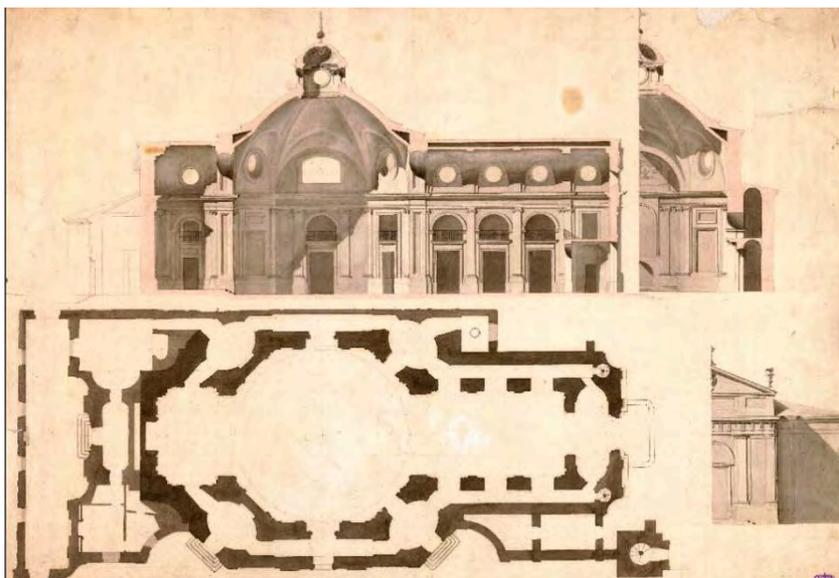


Fig. 12. François Carlier, Planta y alzado de la capilla del palacio real de El Pardo, c. 1739 AGP, Planos, P631.

su distribución espacial en algunas de las funciones que allí se celebraron<sup>178</sup>. La figura 11 muestra la colocación de los actores y de los músicos en la capilla del palacio de Aranjuez durante los oficios de Tinieblas celebrados el Miércoles Santo de 1791, en presencia del rey Carlos IV y de algunos de sus hijos.

El testimonio de Vicente Pérez indica que la mayor parte de las funciones de la Semana Santa, eran *de cancel*, de ahí que tanto el rey, como la familia real se situasen siempre en la tribuna, y por tanto, no hubiese banco para los embajadores, y en principio tampoco para los preladados, ya que este tipo de oficios, al no ser de pontifical, eran celebrados, como es sabido, por un capellán de altar. El resto de los actores se disponía, en parte, del mismo modo que en Madrid, pero con algunas salvedades importantes. Al no existir una tribuna destinada a los músicos, estos se instalaban en el *plano de la capilla*, esto es, en la nave, junto al altar situado en lateral derecho de esta. En primer término se colocaba, cerca del presbiterio, el coro de canto llano, e inmediatamente después, los instrumentistas que habían de acompañar a los tres solistas que debían cantar las *Lamentaciones* de Jeremías (cfr. Fig. 11)<sup>179</sup>. A pesar de que esta distribución se refiere a unos oficios muy concretos, es bastante probable que también se mantuviera en casi todas las funciones celebradas en Aranjuez.

Con respecto a la distribución espacial en la capilla del palacio de El Pardo, la crónica de Vicente Pérez, correspondiente al año 1780, no es tan prolija en detalles. Aun así, esta descripción ofrece algunos datos interesantes que permiten hacerse una idea de la posición de los actores y de los músicos en las funciones de Semana Santa que se celebraron en la capilla de aquel palacio. En lo tocante a la ubicación de los actores, no debió diferir mucho de la adoptada en Aranjuez, con la familia real situada en la tribuna, situada igualmente a los pies de la nave (cfr. Fig. 12). En la somera descripción que hizo de los oficios de Tinieblas celebrados el Miércoles Santo

<sup>178</sup> PÉREZ, Vicente, *Semana Santa del Año de 1780. Celebrada en la Real Capilla del Sitio de El Pardo. Siendo Patriarca de las Indias el Cardenal Arzobispo de Sevilla D. Fran<sup>co</sup>. Delgado*, BNE Ms. 14018-17; *Idem, Semana Santa celebrada en el Real Sitio de Aranjuez. Año de 1791. Reinando D. Carlos IV de Borbón, a donde pasó de Real Orden la Capilla a hacer los Oficios Divinos, siendo Patriarca de las Indias, y Capellán Mayor de S. M. el Eminentísimo Señor D. Antonino de Sentmanat*. Vicente Pérez. 1792, BNE Ms. 14018-14. Una transcripción parcial de ambos documentos (no incluye algunas notas al margen) en Emilio Casares (ed.), *Francisco Asenjo Barbieri. Documentos sobre música española y epistolario (legado Barbieri)*, vol. II, Madrid, Fundación Banco Exterior, 1988, p. 167-169.

<sup>179</sup> *Semana Santa celebrada en el Real Sitio de Aranjuez. Año de 1791...*, doc. cit., f. 4v.

de dicho año, Pérez indica que el banco de los capellanes de honor -probablemente situado, de acuerdo con la costumbre, en el lado de la Epístola- estaba encabezado por el sitial del Patriarca de las Indias, colocado junto al tenebrario<sup>180</sup>. Aunque en esta ocasión Pérez no hace referencia al modo en que se dispusieron los capellanes cantores y los músicos, sí señala que tanto éstos, como los capellanes de honor, no hicieron más que entrar y salir de la capilla durante los oficios de Tinieblas del Jueves Santo, lo cual sugiere que con toda probabilidad se colocaron también en la nave, desde donde habrían tenido fácil acceso al exterior<sup>181</sup>.

La mención más precisa que Pérez hace de la ubicación de los músicos en la Capilla Real de El Pardo se refiere a la ejecución del salmo *Miserere* al final de las *laudes* con el que concluía el oficio de Tinieblas. En aquella ocasión, las voces ejecutaron un *Miserere a 8* con acompañamiento de bajo continuo, situándose para ello en una tribuna alta, cercana al altar mayor, en el lado de la Epístola<sup>182</sup>. En la figura 12 se pueden apreciar las tres tribunas altas de la capilla situadas precisamente en dicho lateral. De acuerdo con la descripción que ofrece Pérez, parece deducirse que los músicos ocuparon, no la tribuna que puede apreciarse sobre el presbiterio, sino la más cercana al altar mayor, es decir la que está situada sobre la puerta lateral en forma de arco. Este dato es muy interesante de cara a poder reconstruir la ubicación de los músicos en las funciones *a facistol* en las que los instrumentos no solían participar, como la Misa Mayor del Domingo de Ramos, durante la cual es probable que los cantores también ocuparan dicha tribuna<sup>183</sup>.

No obstante, conviene precisar que durante el reinado de Carlos III estas funciones tan sólo tuvieron lugar en El Pardo en muy contadas ocasiones. Aun así, hay constancia de que esta capilla fue el escenario de algunas funciones extraordinarias celebradas durante esta época, como la consagración episcopal del confesor del rey, el franciscano Fray Joaquín de Eleta (1707-1788), el 21 de enero de 1770, cuando fue elevado a la dignidad de arzobispo de Tebas. La ceremonia, oficiada por el inquisidor general, arzobispo de Farsalia, tuvo lugar en presencia de la familia real al completo, los grandes de España y los embajadores, con el concurso de los músicos de la Real Capilla<sup>184</sup>. Se sabe que en este tipo de funciones, aun siendo de pontifical, la familia real permanecía en la tribuna. Aun así, teniendo en cuenta la enorme concurrencia de público que debió tener esta ceremonia, es difícil conocer el lugar exacto que ocuparon los cantantes e instrumentistas que acudieron a solemnizar esta celebración. En aquella ocasión la Real Capilla de música se dividió, acudiendo desde Madrid un contingente de nueve cantantes, entre los cuales viajaron dos capellanes cantores para el canto llano, y tres instrumentistas: dos violas y un organista. A esta formación se unió el pequeño conjunto de músicos de la Real Capilla que el príncipe de Asturias solía llevar consigo para amenizar los bailes de carnaval en aquel sitio real, compuesto ese año formado por un violín, un contrabajo, dos oboes y dos trompas<sup>185</sup>. Dado que se trataba de una formación poco numerosa, los músicos podrían haberse instalado sin demasiadas dificultades bien en las

<sup>180</sup> *Semana Santa del Año de 1780. Celebrada en la Real Capilla del Sitio de El Pardo...*, doc. cit., f. 4r.

<sup>181</sup> *Ibid.*

<sup>182</sup> *Ibid.*

<sup>183</sup> *Semana Santa del Año de 1780. Celebrada en la Real Capilla del Sitio de El Pardo...*, doc. cit., f. 3r.

<sup>184</sup> *Mercurio Histórico y Político*, enero, 1770, p. 74-75.

<sup>185</sup> *Real Casa de S.M. Jornada del Pardo de 1770*, AGP, Reinados, Carlos III, legajo 130 (2).

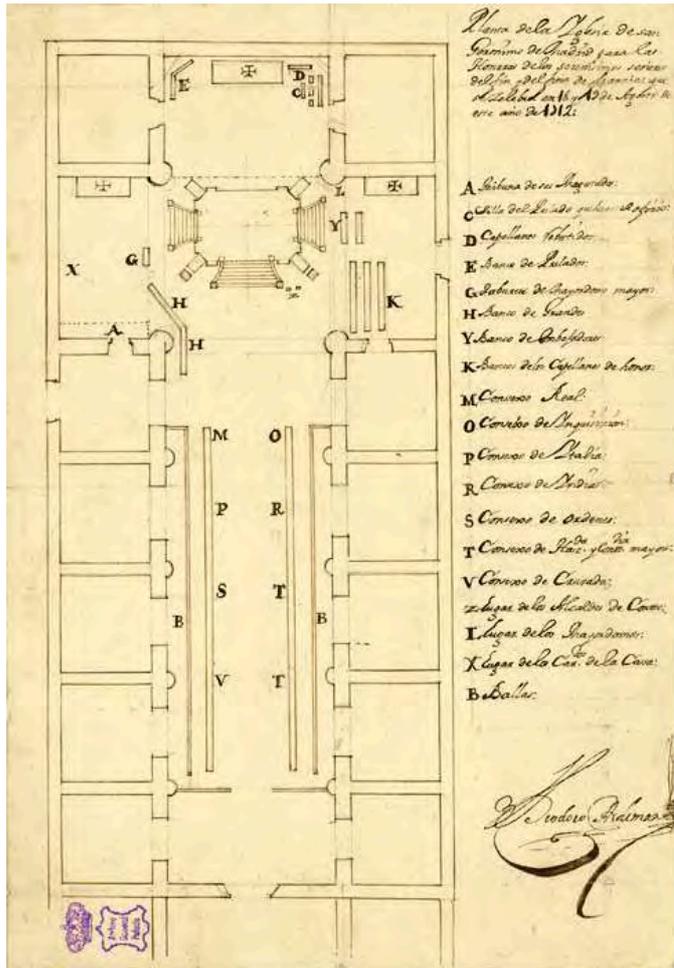


Fig. 13. Teodoro Ardemáns, *Planta de la Iglesia de San Jerónimo de Madrid para las Honras de los Serenísimos Señores Delfín y Delfina de Francia, que se celebraron en 18 y 19 de Agosto de este año de 1712*, AGP, Planos, P2662.

ausencia del monarca, tuvieron lugar mayoritariamente en la Capilla del Palacio Real de Madrid, y en menor medida en las capillas de los sitios reales, donde la actividad de los músicos de la Real Capilla fue comparativamente mucho más reducida. Esta circunstancia determinó el hecho de que, en general, el grado de adecuación del espacio destinado a los actores y a los músicos en estas últimas fuese también menor que en la Capilla madrileña.

### 1.2.2.2. Los actores y los músicos en las iglesias de Madrid.

Resulta difícil reconstruir hoy en día todos los espacios en los cuales desarrolló su actividad la Real Capilla de música en las iglesias de Madrid. Si bien algunas de las más frecuentadas, como la de San Jerónimo el Real, o las de los conventos de la Encarnación, las Descalzas, las Salesas Reales, o las Comendadores de Santiago, todavía subsisten con muy pocas modificaciones tal como estaban en el siglo XVIII, otras, como las iglesias de San Gil, el Buen Suceso, San Felipe el Real, o la de los Capuchinos de la Paciencia, desaparecieron durante el siglo XIX.

tribunas altas, o bien en el plano de la capilla, si bien por el momento no es posible determinar su posición exacta en esta función.

Por lo que respecta a las iglesias que hicieron las veces de capilla palatina en otros sitios reales, como la Real Colegiata de San Ildefonso, o la Basílica del Monasterio de San Lorenzo de El Escorial, la presencia de los músicos del rey fue más infrecuente, si cabe, que en Aranjuez o en El Pardo. La razón de esta ausencia se explica, en parte, porque, a diferencia de las capillas de estos sitios reales, dichas iglesias contaron con un coro residente de cantores encargado de solemnizar los oficios que allí se celebraban en presencia de los reyes.

Puede decirse, por tanto, que en la Corte española, el grueso de las ceremonias litúrgicas que se celebraron en las capillas palatinas durante el reinado de Carlos III, tanto en presencia, como en

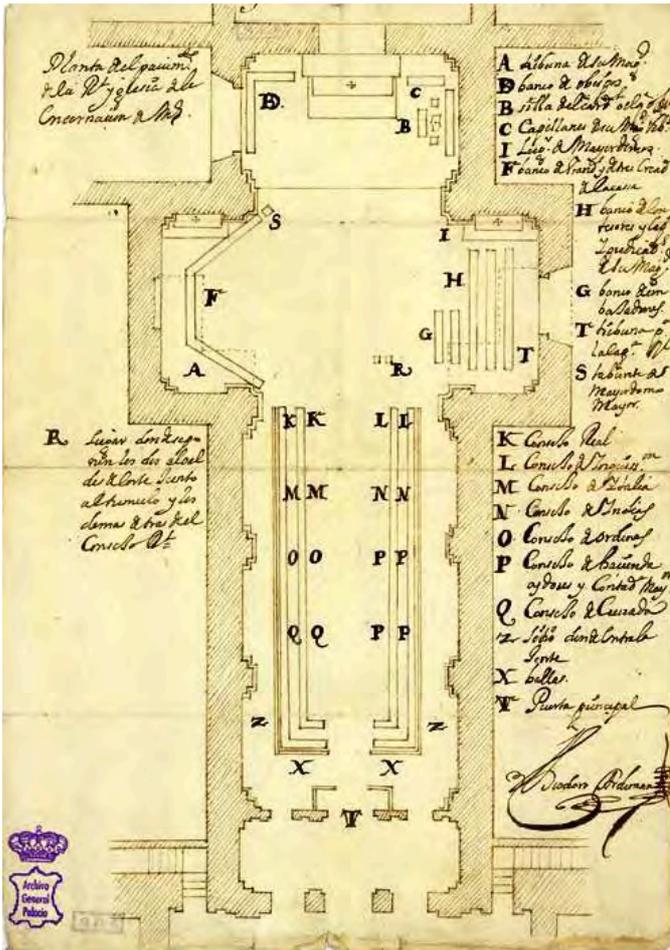


Fig. 14. Teodoro Ardemán, *Planta del pavimento de la R.ª Iglesia de la Encarnación de Madrid*, c. 1712, AGP, Planos, P2661.

Las funciones que tenían lugar en estas iglesias, rara vez contaban con la presencia de los reyes. Por esa razón, cabe imaginar que no fuese necesario llevar a cabo alteraciones importantes en el interior de estos santuarios. Aun así, todavía en tiempos de Fernando VI, los reyes siguieron acudiendo puntualmente a algunas ceremonias en las iglesias de la Corte, como a la primera función de la Octava del Cristo de la Paciencia; a algunas de las honras fúnebres que tuvieron lugar en la iglesia de la Encarnación, y eventualmente, a las funciones extraordinarias que se celebraron en las Salesas Reales con motivo de la inauguración de este monasterio en 1757. A estas asistencias, habría que sumar, entre otras, las visitas que a lo largo del siglo XVIII hicieron todos los reyes de España a la iglesia de Nuestra Señora de Atocha, en acción de gracias por los nacimientos y matrimonios de príncipes e

infantes, o por victorias militares. En este último caso, y en el de las funciones más solemnes que tenían lugar en algunas de estas iglesias, el ceremonial de la Capilla Real disponía de indicaciones muy precisas para trasladar a estos santuarios, con muy pocos cambios, la disposición escénica prevista en las capillas palatinas.

Con todo, algunos de los elementos que debían colocarse en las iglesias cuando los reyes asistían, no solían estar presentes en estas últimas. Quizá uno de los más llamativos era la colocación en el presbiterio, durante estas funciones, del retrato del papa reinante, en el lado del Evangelio, y el del rey en el lado de la Epístola, adornados ambos con sus armas respectivas<sup>186</sup>. Con todo, no es posible afirmar que esta costumbre, recogida en los documentos relativos al ceremonial de la Capilla Real redactados en el siglo XVII, persistiera durante la centuria siguiente.

En el capítulo dedicado a los *Te Deum* solemnes que se cantaban en la Santa María de la Almudena con motivo de la entrada pública de los reyes en Madrid, el *Ceremonial de la Real Capilla* de 1802 indica claramente que la colocación de los sitios para los monarcas no debía diferir en nada de la forma en que se hacía en la Capilla de Palacio<sup>187</sup>. En el caso de los infantes, que en esta última siempre ocupaban la

<sup>186</sup> Documentos relativos al ceremonial de la Capilla Real, siglo XVII, AGP, Real Capilla, legajo. 93, exp. 3.

<sup>187</sup> *Ceremonial de la Real Capilla...*, 1802, doc. cit. p. 370.

tribuna en todos los oficios, en las iglesias lo hacían junto a los reyes, situándose el príncipe a la derecha del monarca, y los infantes a la izquierda; o bien, llegado el caso, a la izquierda de la reina, si ésta se hallaba presente<sup>188</sup>. El celebrante, revestido de pontifical, y sus ministros asistentes, debían ocupar, como de costumbre, el lado de la Epístola. Aunque en este caso el ceremonial no indica la forma precisa en que debían colocarse los bancos de los grandes, embajadores y capellanes de honor, cabe imaginar que se dispondrían también del mismo modo que en las capillas palatinas.

Existen algunos planos elaborados a principios del siglo XVIII por el arquitecto real, Teodoro Ardemáns, en los cuales se muestra la distribución de los actores -y eventualmente de los músicos-, en algunas de las honras fúnebres celebradas por algunos príncipes extranjeros emparentados con Felipe V. En la figura 13 se muestra la disposición de bancos en la iglesia de San Jerónimo durante las exequias celebradas en 1712 por el duque de Borgoña, hermano del rey, y padre de Luis XV. En ella puede verse que, con muy pocas variaciones, la disposición de los sitios destinados a los actores era esencialmente la misma aquí, que en las funciones *de cortina*, salvo por lo que respecta a la ausencia del dosel, ya que en las ceremonias fúnebres, en caso de que el soberano decidiera asistir, lo hacía siempre de incógnito en la tribuna real que, tanto en la iglesia de San Jerónimo como en la de la Encarnación, estaban situadas en el lado izquierdo del crucero (letra "A" en el plano). Si se observa la figura 14, que muestra en este caso la distribución del espacio en las ceremonias análogas que por aquel entonces se celebraban en esta última iglesia, podrá verse que la distribución espacial era prácticamente idéntica.

La diferencia más notable entre ambas estribaba precisamente en la colocación de los músicos, ya que la ubicación de la tribuna destinada a la Real Capilla difería en uno y otro caso. En la figura 13 no hay anotado ningún lugar específico para esta última, ya que en San Jerónimo los músicos se situaban a los pies de la nave. Por el contrario, en la iglesia de la Encarnación la tribuna de la música estaba situada, simétricamente, frente a la de los reyes, en el lado derecho del crucero, tal como aparece en la figura 14 (letra "T" en el plano)-. Con todo, no está de más considerar que, si bien en el siglo XVII el reducido espacio de esta última podía bastar para alojar a los cantantes necesarios para ejecutar obras polifónicas sin acompañamiento instrumental a cuatro u ocho voces, a mediados del siglo XVIII dicho espacio resultaba insuficiente para acomodar a los más de veinte músicos que se requerían para abordar los repertorios de obras *a papeles* que los maestros de capilla compusieron a partir de entonces para solemnizar algunas de estas ceremonias fúnebres<sup>189</sup>.

El Monasterio de las Salesas Reales, creado por la reina Bárbara de Braganza siguiendo el ejemplo de algunas de sus antecesoras de la casa de Austria, fue sin duda la fundación real más importante que los reyes de la casa de Borbón realizaron en Madrid durante el siglo XVIII. Su inauguración en septiembre de 1757, dio lugar a un importante ciclo de ceremonias, casi todas ellas presididas por los reyes, que se pueden contar entre las más fastuosas que conoció la coronada Villa durante el reinado de Fernando VI, y de las cuales se hicieron eco las publicaciones periódicas

---

<sup>188</sup> *Ibid.*, p. 371.

<sup>189</sup> *Cfr.* Capítulo 5.

más importantes que por aquel entonces se editaban en las cortes de Francia y España.

Con motivo de la colocación en 1750 de la primera piedra del nuevo monasterio (conocido por entonces como la Visitación), la *Gazette de France* estableció un curioso paralelismo funcional entre éste y el convento de Saint-Cyr, fundado en las cercanías de Versalles por Madame de Maintenon, segunda esposa de Luis XIV<sup>190</sup>. Un paralelismo que, en otro orden de cosas, podría extrapolarse al hecho, sin duda casual pero no por ello menos relevante, de que las primeras religiosas del nuevo monasterio madrileño, pertenecientes a la Orden de San Francisco de Sales, procediesen de la ciudad saboyana de Annecy, y de que el arquitecto encargado de diseñar tanto el edificio como su iglesia, fuese el parisino François Carlier, quien como ya se vio, había realizado para Felipe V en 1738 la primera traza de la Capilla Real de El Pardo.

Desde su fundación, y durante toda la segunda mitad del siglo XVIII, la iglesia de las Salesas Reales sería una de las más frecuentadas por los músicos de la Real Capilla. La ceremonia de colocación de la primera piedra, oficiada el 29 de junio de 1750 por el cardenal Álvaro de Mendoza, patriarca de las Indias, contó ya con la presencia de los músicos del rey<sup>191</sup>. Una vez concluido el edificio, la Real Capilla volvió a estar presente en la ceremonia de consagración de la nueva iglesia, celebrada el 25 de septiembre de 1757, y cuatro días después en la procesión, presidida por los reyes, para trasladar el Santísimo Sacramento desde la casa de la calle del Almirante donde se alojaron las primeras religiosas durante la construcción del Monasterio, hasta el altar mayor del nuevo santuario, a cuyo término se ejecutó, conforme a lo prescrito en el ceremonial romano, un *Te Deum* solemne, oficiado por el Nuncio apostólico en presencia de los soberanos, y cantado por los músicos la Real Capilla<sup>192</sup>. Desde entonces, el monarca ordenó que esta asistiera anualmente a la nueva iglesia, todos los 25 de septiembre, para solemnizar el aniversario de la consagración de la misma<sup>193</sup>.

Con respecto a la distribución de los actores y de los músicos en las funciones solemnes celebradas en el nuevo santuario en vida de sus fundadores, las crónicas publicadas en la prensa de la época no señalan con precisión la colocación de todos ellos. Aun así, es fácil imaginar que dicha distribución no se alejase demasiado de la observada por aquel entonces en la iglesia de San Jerónimo el Real que, como ya se dijo, cumplía en aquella época con la función de capilla palatina. En la figura 15 se muestra el alzado, y parte de la planta de la iglesia de las Salesas Reales, trazados por François Carlier. En ella es posible observar ciertas semejanzas estructurales con la iglesia de la Encarnación, por una parte, al disponer de una gran celosía en el presbiterio que comunicaba el coro de las religiosas con el altar mayor, y por otra, con la iglesia de San Jerónimo, al existir una tribuna alta, sitiada a los pies de la nave, probablemente destinada a los músicos de la Real Capilla, cuya asidua presencia en

<sup>190</sup> « [...] Ce Monastère, dont les revenus sont considérables, est principalement destiné à l'instar de la Maison de Saint-Cyr, pour l'éducation d'un certain nombre de jeunes Mademoiselles. », *Gazette de France*, 5-XI-1750, n° 45, p. 552.

<sup>191</sup> *Ibid.*, 18-VII-1750, n° 29, p. 342.

<sup>192</sup> *Mercurio Histórico y Político*, octubre, 1757, p. 88.

<sup>193</sup> *Nueva Tabla en que Su Majestad manda y prescribe por R<sup>l</sup> Resolución de 18º de Abril de 1757 todas las Asistencias que [...] deberán cumplir los Músicos de su Real Capilla y los Capellanes de Altar [...]*, BNE, Ms. 762, f. 61r-68r

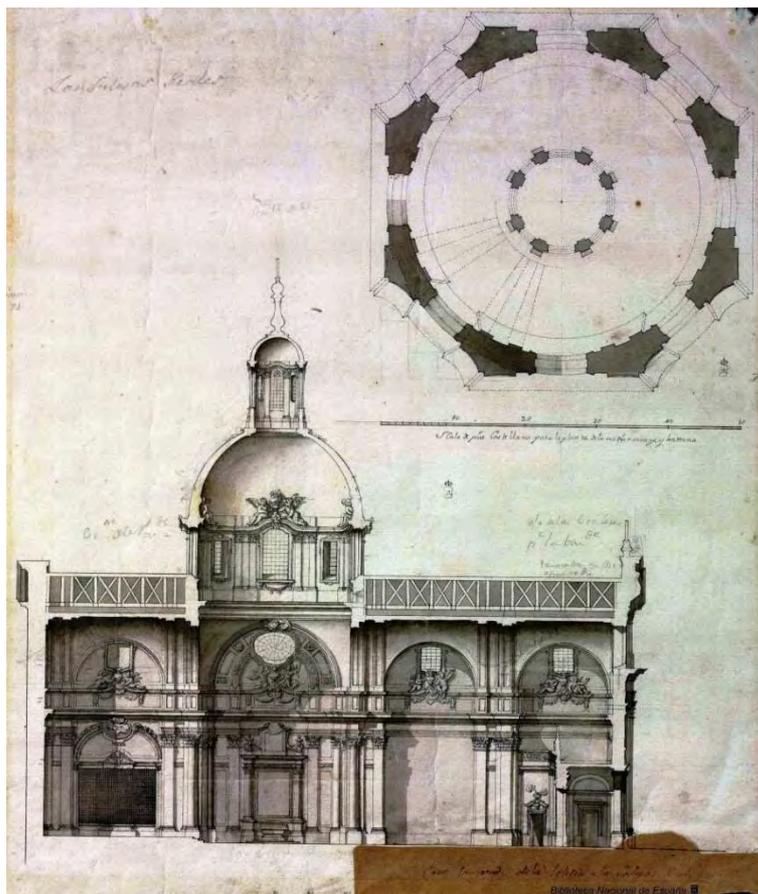


Fig. 15. François Carlier, Alzado de la iglesia del Real Monasterio de las Salesas Reales de Madrid, 1750, BNE, Dib 14/45/108.

las Salesas, habría sido contemplada con toda seguridad por los reyes fundadores. Si se observa esta tribuna en el alzado de Carlier, se puede colegir que, a pesar de no presentar una amplitud desmesurada, sí podría acoger cómodamente a la veintena de intérpretes que solían acudir regularmente a las funciones que, en palabras del cardenal Mendoza a Fernando VI, «a devoción, y mandato de V.M. se hacen en varios santuarios de la corte»<sup>194</sup>. Aun así, tampoco existen por ahora datos suficientes como para reconstruir de forma precisa la distribución de los músicos de la Real Capilla en esta iglesia, aun cuando es posible que, en general, no difiriese demasiado de lo prescrito en orden de asientos de 1757.

### 1.2.3. La escenografía de la liturgia real en la Corte francesa.

A pesar del carácter que a partir de 1682 tuvo la *Chapelle Royale* de Versalles como escenario privilegiado de las ceremonias litúrgicas celebradas en la Corte de Francia, éste no fue, como ya se vio, el único espacio donde se materializó a partir de entonces la liturgia de Estado. Durante los años centrales del reinado de Luis XV, la regularización de las jornadas de la familia real en Marly y en Compiègne hizo que las capillas de estos palacios empezaran a utilizarse con mucha mayor frecuencia que durante el reinado anterior. Ello impulsó a este monarca a emprender una serie de reformas en estas y otras capillas palatinas, como la de Fontainebleau, con el fin de optimizar el espacio destinado a los actores y a los músicos, permitiendo así celebrar en su interior algunas ceremonias que hasta entonces habían tenido lugar casi siempre en la *Chapelle Royale*.

Por otro lado, el importante papel que habían jugado en París algunas de las iglesias más próximas al palacio del Louvre, acabó siendo asumido por los tres santuarios que Luis XIV y su sucesor hicieron edificar en Versalles. La iglesia de Notre-Dame, concluida en 1686, acabó heredando, en cierto modo, el papel que había

<sup>194</sup> El Patriarca de las Indias a Fernando VI, Buen Retiro, 28-II-1757, BNE, Ms. 762, f. 38v.

tenido en París la de Saint-Germain l'Auxerrois, como parroquia del palacio real. A ella se sumaría, a partir de 1747, la nueva iglesia de Saint-Louis, lo cual permitió diversificar a partir de entonces los espacios destinados a determinadas ceremonias extraordinarias que tradicionalmente se celebraban fuera de la Capilla palatina, como los *Te Deum* de acción de gracias, o los *services solennels* promovidos por los altos oficiales de la corona, por diversas circunstancias asociadas al ciclo vital de la familia real francesa. Junto a estos dos santuarios, la iglesia del convento de los *Recollets*, fundado por Luis XIV en los aledaños del palacio el mismo año que la parroquia de Notre-Dame, acabaría siendo muy frecuentada durante el reinado de su sucesor, tanto por su esposa, la reina María Leczynska, como por sus hijos.

No obstante, a la hora de analizar la distribución de los actores y de los músicos en estos santuarios, conviene tener en cuenta que, a diferencia de lo que sucedió en Madrid, en determinados años los músicos del rey no siempre estuvieron obligados a asistir a algunos oficios que contaban con presencia de los reyes, ni siquiera en la propia *Chapelle Royale* de Versalles. Prácticamente todas las capillas palatinas francesas, así como totalidad de las iglesias construidas en esta localidad, fueron entregadas al cuidado y tutela de distintas comunidades religiosas capaces de celebrar la liturgia cantada sin el concurso de los músicos del rey. Esta circunstancia, si bien no impidió que éstos solemnizaran la mayoría de las ceremonias más solemnes que allí tenían lugar, sí favoreció que los monarcas, particularmente durante el reinado de Luis XV, permitieran a estas comunidades cantar en su presencia determinados oficios, eximiendo eventualmente a la *Musique du roi* de esta obligación.

### 1.2.3.1. Los actores y los músicos en las capillas palatinas de la Corte francesa.

Como ya se indicó más arriba, el traslado de la Corte a Versalles, en 1682, elevó la *Chapelle Royale* al rango de capilla palatina principal, arrebatando tal dignidad a la del Palacio del Louvre, que durante siglos la había detentado. El proceso, ya descrito, de centralización de la mayor parte de las ceremonias más importantes del calendario litúrgico en Versalles, llevó a Luis XIV a abordar sucesivos proyectos de remodelación de la *Chapelle Royale* hasta que finalmente, el presentado por Robert de Cotte durante la última década del siglo XVII, satisfaría plenamente al rey. A partir, pues, de su conclusión en 1710, esta capilla no sufrió alteración alguna, quedando desde entonces fijada la distribución espacial que había de prevalecer a lo largo del siglo XVIII<sup>195</sup>. En contraste con la estabilidad de este escenario, las capillas palatinas de los Sitios reales más frecuentados por los reyes de Francia sufrieron, al igual que en Madrid, importantes modificaciones, sobre todo aquellas que, como las de Compiègne o Marly, empezaron a ser utilizadas durante el reinado de Luis XV con mucha mayor asiduidad que en tiempos de su antecesor.

---

<sup>195</sup> Cfr. Maral, *op. cit.*, p. 33-51.

### 1.2.3.1.1. La distribución espacial en la *Chapelle Royale de Versailles*.

Hasta el último tercio del siglo XVII, el desarrollo de la liturgia cantada en las cortes de Francia y España discurrió, por así decirlo, por los mismos cauces en lo tocante al ceremonial. El estrecho paralelismo entre las funciones de *grande chapelle* y las *de cortina*, celebradas por un prelado, y las funciones de *petite chapelle* y las *de cancel*, celebradas por un capellán, siempre con el concurso de los músicos del rey, prevaleció en ambos centros sin apenas cambios hasta finales del siglo XVIII. Sin embargo, la decisión de Luis XIV de hacer ejecutar en su capilla, a partir de 1669, *motets* con acompañamiento instrumental durante las misas diarias rezadas (*messes basses*) que hasta entonces se habían celebrado en el oratorio del rey, introdujo un cambio sustancial con respecto a los usos de las cortes de Roma y de Madrid, donde todas las misas mayores que tenían lugar en la capilla, con o sin la presencia de los monarcas, siempre fueron cantadas, incluso las de las festividades menos importantes<sup>196</sup>. Esta circunstancia hizo que la presencia del rey de Francia en la capilla fuese, en términos generales, mucho mayor que en Madrid, lo cual obligó a

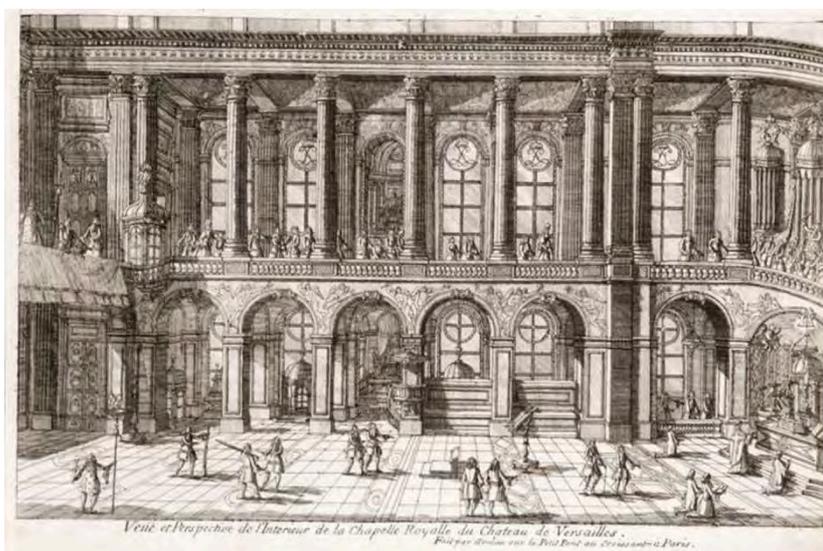


Fig. 16. Antoine Aveline, *Veuë et Perspective de l'intérieur de la Chapelle Royale du Château de Versailles*, c. 1715, Château de Versailles et de Trianon, Estampes, GR 104.

imaginar que estos cambios repercutieron notablemente en el ceremonial de la *Chapelle du roi*, al tener que concurrir eventualmente a estas misas algunos actores que, como los embajadores extranjeros, empezaron a recibir el honor de ser invitados a la misa diaria del rey cuando acudían a la corte<sup>197</sup>.

A pesar de su mediocre factura, los dos grabados realizados entre 1710 y 1724 por Antoine Aveline, permiten hacerse una idea muy precisa del lugar destinado a los actores, los celebrantes y los músicos en los distintos tipos de ceremonias que

<sup>196</sup> Cfr. Capítulo 2.

<sup>197</sup> Incluso durante la minoría de edad de Luis XV, era frecuente que los embajadores acudieran a la misa diaria del rey los martes y los miércoles, día fijado para las audiencias que el rey solía concederles. Cfr. Chuperelle, *op. cit.*, vol. 2, p. 570.

tuvieron lugar en la *Chapelle Royale* de Versalles a lo largo del siglo XVIII<sup>198</sup>. La figura 16 muestra un corte transversal de la capilla durante el transcurso de una de las misas diarias del rey. No obstante, en ella se pueden identificar con facilidad los puntos más importantes en torno a los cuales se organizaba la escenografía requerida en los distintos tipos de ceremonias que allí se celebraban. De todos estos elementos, el principal referente para organizar el espacio dentro de la capilla era, al igual que en Roma y en Madrid, el lugar que ocupaba el soberano.

1. En el extremo izquierdo de la imagen se puede ver, sobre puerta de entrada a la nave, la tribuna real adornada con un tapiz tendido sobre la balaustrada, tal como solía disponerse en las ceremonias en las que el monarca la ocupaba, esto es, durante la Misa diaria y las funciones de *petite chapelle*<sup>199</sup>.

2. En el centro de la nave, se puede apreciar el reclinatorio, o *prie-dieu*, delante del cual se instalaba el rey en las funciones solemnes, o de *grande chapelle*, oficiadas por un prelado.

3. Un poco más adelante, aparece el facistol utilizado durante las misas u oficios que la *Musique du roi* ejecutaba en determinadas festividades, bien en canto llano, o en fabordón; y también en aquellos otros que, desde 1682, solemnizaba el coro residente de la capilla, integrado por los *Missionnaires lazaristes*, ya mencionados en el primer apartado<sup>200</sup>. Estos últimos solían ocupar, según Maral, los bancos situados entre los arcos más próximos al presbiterio, que también pueden apreciarse en la figura 16<sup>201</sup>.

4. En el presbiterio aparece el celebrante de cara al altar, posiblemente en el momento en que recitaba el *canon* de la Misa, antes de la consagración. Al hallarse el rey en la tribuna, se puede deducir fácilmente que aquel no podía ser un prelado, sino un *chapelain* asistido por dos compañeros, que hacían las funciones de diácono y subdiácono, el primero de los cuales se puede apreciar en la imagen, arrodillado a la derecha del celebrante.

5. Sobre el presbiterio, puede verse la tribuna de los músicos, posiblemente en plena ejecución de un *motet*, ya que, como se verá más adelante, en Versalles la música no solía cesar durante la liturgia rezada, sino que se superponía a la misma<sup>202</sup>.

En la Figura 17, se muestra un detalle del segundo grabado de Aveline, donde aparece en primer término, delante de algunos religiosos que en la imagen parecen haberse arrodillado, el *prie-dieu* del soberano, ante el cual se disponen los bancos que solían colocarse unos enfrente de otros para los *chapelains* y *chantres* de la *Chapelle-musique*, y eventualmente para algunos de los cantantes de la *Musique de la Chapelle*, encargados de solemnizar algunos oficios, como las segundas *vísperas* de ciertas

<sup>198</sup> Alexandre Maral incluyó en su monografía ambos grabados con un breve comentario sobre cada uno, si bien en el caso del segundo, utilizó una versión anterior no coloreada, que incluye algunas variantes con respecto a la que se muestra aquí. Cfr. Maral, *op. cit.*, fig. 24 y 25.

<sup>199</sup> *Ibid.*, fig. 24.

<sup>200</sup> Con respecto a los diferentes tipos de canto utilizados en las capillas de Roma, Madrid y Versalles durante la segunda mitad del siglo XVIII, cfr. Capítulos 4 y 5.

<sup>201</sup> Cfr. Maral, *ibid.*

<sup>202</sup> Cfr. Capítulo 5.



Fig. 17. Antoine Aveline, *Vue et Perspective du dedans de la Chapelle Royale de Versailles*, c. 1715, BnF, Estampes, Hd 192 fol.

festividades dobles de segunda clase, que se cantaban sin el concurso de los instrumentistas. Aunque en esta versión del grabado no se aprecia con tanta claridad, entre las dos filas de bancos hay cuatro taburetes destinados, como ya se vio al hablar del coro de la Capilla Real de Madrid, al presidente del coro, que solía ser en este caso el *chapelain* más antiguo, y a los *chapiers*, o capellanes que le seguían en

antigüedad, encargados de entonar las antífonas de los Oficios<sup>203</sup>.

Incluso en las funciones menos solemnes, en las cuales el rey permanecía en la tribuna, el protocolo de la Corte francesa regulaba el orden de los actores que allí acompañaban al monarca, que por norma solía estar rodeado por los oficiales eclesiásticos de su capilla. Esta reglamentación tan estricta en la tribuna real, contrasta en gran medida con lo que sucedía en las capillas palatinas españolas, donde la colocación de los oficiales eclesiásticos, en caso de estar presentes en el *cancel*, no estaba sujeta a una regulación tan estricta. Por lo general, si el rey estaba soltero, a su derecha se colocaba el *grand-aumônier de France*, cargo creado en el siglo XVI por Francisco I, al reorganizar la estructura institucional de la *chapelle du roi*<sup>204</sup>. Al igual que en Madrid el Patriarca de las Indias, el *grand-aumônier* era el máximo responsable de la capilla, y como aquél, debía estar muy cerca del rey en las ceremonias eclesiásticas<sup>205</sup>. Le seguían en ese mismo lado el *premier aumônier*, y los *aumôniers du roi*, cargos equivalentes desde el punto de vista funcional a los capellanes de honor. A ellos correspondía asistir al monarca en sus oratorios o en sus capillas privadas, celebrando las misas rezadas. A continuación debían colocarse aquellos *chapelains* y clérigos de la *Chapelle-oratoire*, que no tenían funciones precisas que realizar en el altar. A la izquierda del rey se situaba el *maître de la Chapelle-musique*, cargo que, aunque venal, solía recaer en un prelado, cuya función primordial era velar por el correcto funcionamiento de los dos cuerpos musicales de la *Chapelle du roi*. Su función en la tribuna del rey en Versailles se limitaba a ofrecer al

<sup>203</sup> La función de los *chapiers* o *caperos*, se explica con detalle en el capítulo 3.

<sup>204</sup> Chuperelle, *op. cit.*, vol. 2, p. 559.

<sup>205</sup> Sobre los oficiales eclesiásticos adscritos a la *Chapelle du roi* dentro de la estructura institucional de la misma, cfr. Apéndice Documental nº 7, *État général de la France, enrichi de gravures, contenant: 1°. Les qualités et prérogatives du Roi, la Généalogie abrégée de la Maison Royale, le Clergé de la Cour, les Officiers de la Musique du Roi, de sa Maison, de sa Chambre & de sa Garde-robe, de ses Bâtimens & Maisons Royales. [...] Tome Premier*, Paris, Chez l'Auteur, 1789, p. 17-31.

monarca, abierto por la página correspondiente, el libro que contenía los textos impresos de los *motets* que debían cantarse en cada trimestre, o *quartier*. Libro que también fue llamado, sin más, *livre du roi*<sup>206</sup>.

En las funciones menos solemnes, en las cuales el rey no ocupaba el centro de la nave, la familia real y los príncipes de la sangre ocupaban las tribunas laterales situadas, como puede apreciarse en la figura 16, a ambos lados de la tribuna real. Aunque el *Cérémonial historique* de Jérôme Chuperelle no es muy preciso acerca de la colocación de los príncipes en este tipo de funciones, cabe imaginar que entre ellos se guardase el orden de precedencia que Luis XIV fijó para ellos en los últimos años de su reinado, y que éste prevaleciese a lo largo del siglo XVIII<sup>207</sup>. En cuanto a los embajadores, nada se dice en los documentos acerca de su ubicación precisa en las funciones que tenían lugar en la *Chapelle Royale*, pero es posible suponer estarían colocados, según su rango, también en las tribunas laterales, inmediatamente después de los príncipes de la sangre.

No obstante, esta distribución cambiaba considerablemente en las funciones solemnes. Tanto las festividades más importantes del calendario litúrgico, así como determinadas ceremonias extraordinarias asociadas al ciclo vital de la familia real, como las bodas reales, o los *Te Deum* de acción de gracias por victorias militares, o firmas de tratados de paz, debían ser oficiadas por un prelado revestido de pontifical, lo cual obligaba al monarca a ocupar el sitio situado, como ya se indicó, en el centro de la nave, en torno al cual se debían colocar, a su vez, la familia real y los príncipes de la sangre, colocados en este caso de acuerdo con el orden de precedencia mencionado.

En la Figura 18 se puede ver el orden que se siguió para distribuir los sitios en torno al monarca en el doble matrimonio del duque de Borbón, y del príncipe de Conti, celebrada en la *Chapelle Royale* de Versalles en 1713. En la imagen se puede ver, en el centro de la nave, el *prie-dieu* del soberano con el *livre du roi* abierto sobre el reposamanos. Detrás del reclinatorio se situaba el trono del monarca sobre una alfombra pequeña, que acotaba el espacio a él reservado. Dicha alfombra se colocaba sobre otra más grande que marcaba, a su vez, el espacio de los príncipes de la familia real, esto es, los *filis* o *petits-fils de France*, que no tenían derecho a sentarse, pero sí a situarse detrás del monarca en función de su rango, disponiendo tan sólo de un almohadón para arrodillarse.

Fuera de la alfombra, rodeando los bordes de la misma, se colocaban los almohadones para los príncipes de la sangre, cuyo parentesco con el soberano era más lejano y su proximidad al trono mucho menor. Hasta 1713, los almohadones correspondientes a los hijos *legitimés* de Luis XIV, se colocaban en una segunda fila, rodeando a los anteriores. Sin embargo, al haber sido elevados por su padre al rango de príncipes de la sangre, ocupaban por aquel entonces la misma fila que estos, si bien en último lugar<sup>208</sup>.

<sup>206</sup> Chuperelle, *op. cit.*, vol. 2, p. 560.

<sup>207</sup> *Ordre des Rangs de la famille du Roy, de la famille Royale, de la famille des princes du Sang, et des princes légitimés. Extrait des mémoires de M. de Sainctot, An, K 1712, n° 6.*

<sup>208</sup> Alexandre Maral hace esta precisión en el breve comentario hace de esta imagen, incluida también en su monografía. *Cfr.* Maral, *op. cit.*, fig. 27.

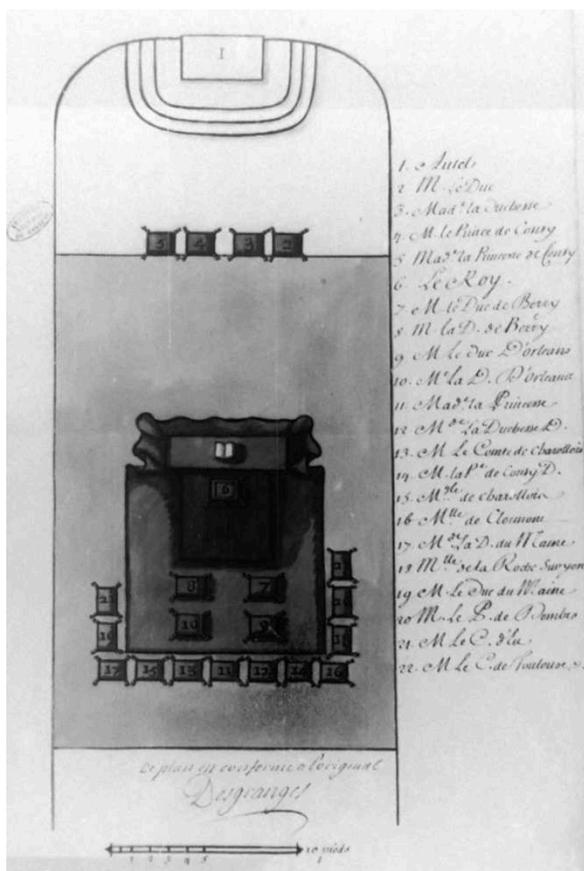


Fig. 18. Disposición de la familia real en la doble boda del duque de Borbón y del príncipe de Conti, en la Chapelle Royale de Versalles, 1713, An, K 577, n° 1.

No obstante, es posible constatar que a lo largo del siglo XVIII esta distribución de los miembros de la familia real no fue siempre tan rígida, al menos por lo que respecta a las festividades solemnes del calendario litúrgico. Desde el inicio del reinado de Luis XVI, la posición de sus tías, las princesas Adélaïde, Victoire y Sophie de France, hijas solteras de Luis XV, no siempre estuvo en la nave, junto al rey, sino más bien en las tribunas laterales. Incluso, cuando los reyes y sus hermanos se colocaban abajo en las funciones de pontifical, sus tías solían ocupar cada una un sitio en las capillas laterales de la *Chapelle Royale*. Así sucedió a partir de 1775, en celebraciones como la Misa Mayor del Domingo de Ramos<sup>209</sup>. También en las *grandes messes* del Jueves Santo, del Domingo de Resurrección, o las primeras *vísperas* de Navidad -que en Versalles, al igual que en la Capilla del papa, eran de pontifical- se las podía ver en estas tribunas<sup>210</sup>. Incluso, estas princesas llegaron a ocupar algún año en estos oficios navideños un sitio situado en

las capillas laterales de la parte baja de la nave<sup>211</sup>. En ocasiones, la reina María Antonieta acompañó a sus tías en las capillas de la parte alta. Así sucedió, por ejemplo, en la Misa Mayor de Todos los Santos de 1778, celebrada ese año excepcionalmente en Versalles, y no en Fontainebleau, como solía ser habitual, al encontrarse la reina en el último mes de gestación. Algo que no debió parecer raro a ojos de los contemporáneos, teniendo en cuenta que las mujeres de la familia real francesa ocupaban en esos periodos posiciones menos expuestas a las miradas de la corte<sup>212</sup>.

Sobre el espacio destinado a los músicos, habría poco que decir, en principio, después del exhaustivo estudio de Alexandre Maral en la monografía ya citada, acerca de su colocación en la *Chapelle Royale* de Versalles durante el reinado de Luis XIV. Con todo, cabe hacer algunas precisiones que podrían arrojar más luz acerca de la distribución de los espacios destinados a la *Musique du roi* durante los reinados de Luis XV y Luis XVI, sobre la cual aún no parece que esté todo dicho. Hay que tener

<sup>209</sup> Sobre la posición de los actores en las funciones del Domingo de Ramos, y en otras ceremonias de la Semana Santa celebradas durante el reinado de Luis XVI en la Chapelle Royale de Versalles, *cfr. Gazette de France*, 14-IV-1775, n° 30, p. 140; 17-IV-1778, n° 31, p. 133; 29-III-1782, n° 26, p. 125.

<sup>210</sup> *Ibid.*, 29-XII-1775, n° 104, p. 460 y 30-XII-1776, n° 105, p. 473.

<sup>211</sup> *Ibid.*, 29-XII-1777, n° 104, p. 523; 29-XII-1778, n° 104, p. 484; 28-XII-1779, n° 104, p. 509; 30-XII-1783, n° 104, p. 460.

<sup>212</sup> *Ibid.*, 6-XI-1778, n° 89, p. 407.

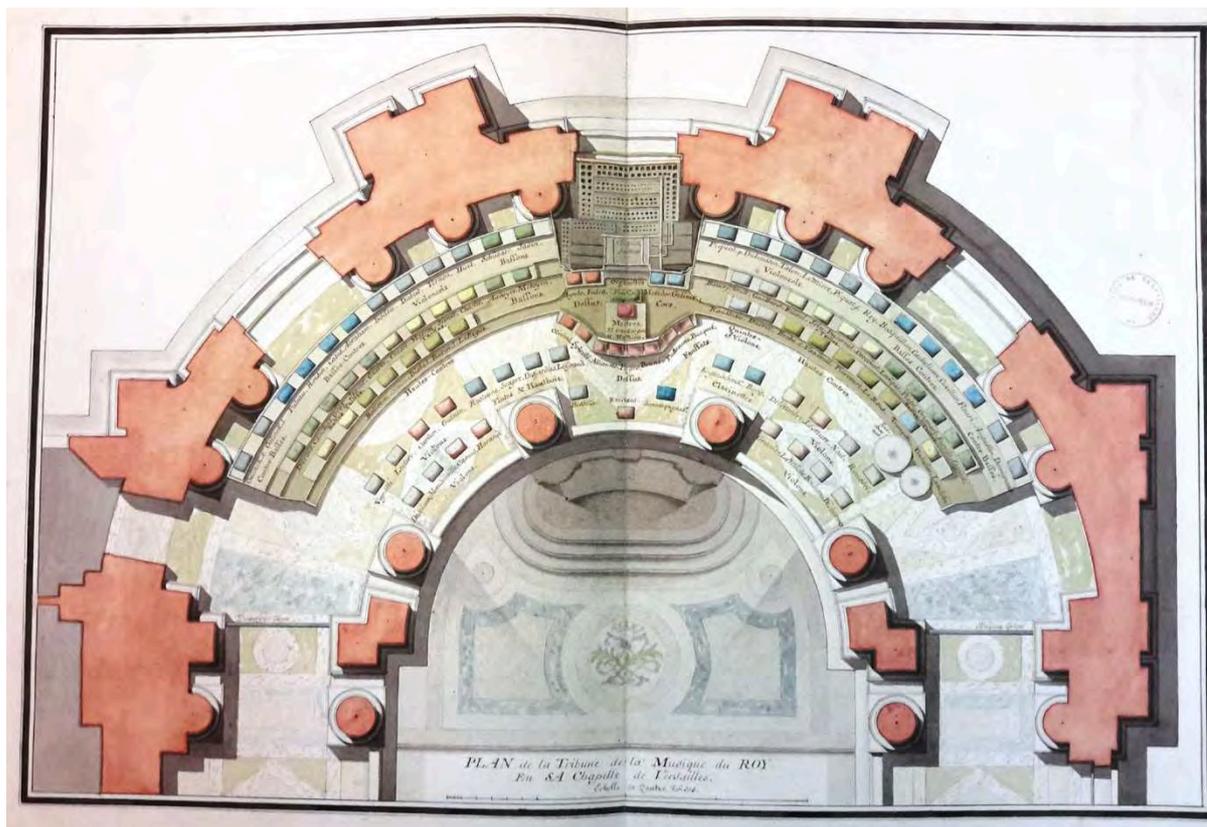


Fig. 19. Jean-Baptiste Métoyen, *Plan de la Tribune de la Musique du Roy dans Sa Chapelle de Versailles*, 1773, BmV, Ms. F 87.

en cuenta que las conclusiones de Maral se ciñen esencialmente a las prácticas establecidas allí durante el reinado de Luis XIV. Sin embargo, aunque a lo largo del siglo XVIII pervivieron ciertas prácticas musicales heredadas del siglo anterior, resulta innegable que hubo importantes cambios de naturaleza institucional y musical que afectaron a la distribución de los músicos en la tribuna de la capilla durante la segunda mitad de la centuria.

Desde el punto de vista institucional, el cambio más notable que experimentó la *Musique du roi* fue la fusión de todos los cuerpos musicales al servicio del rey de Francia en uno solo, debido al creciente déficit que la corona estaba acumulando a raíz de la participación de Francia en la Guerra de los Siete Años (1757-1763). El llamado *édit de reunión*, decretado por Luis XV en agosto de 1761, disolvió, al menos en la teoría, los dos cuerpos que desde el siglo XVII habían formado el núcleo la música de la Capilla Real francesa, esto es, la *Chapelle-musique*, y la *Musique de la Chapelle*, al quedar adscritos a partir de entonces a la *Musique du roi*, en la cual había quedado integrada también la *Musique de la Chambre*<sup>213</sup>. Este proceso de unión, junto al progresivo aumento de los músicos laicos en las filas de la *Musique de la Chapelle* lo largo del siglo XVIII produjo importantes transformaciones en la estructura de esta institución, en paralelo a los cambios que se introdujeron en los gustos musicales de la Corte francesa durante la segunda mitad del siglo<sup>214</sup>. Todo ello tuvo su reflejo, a su

<sup>213</sup> Cfr. *Édit du Roi, concernant les deux différens Corps de Musique de la Chapelle & de la Chambre du Roi. Donné à Versailles au mois d'Août 1761*, París, Imprimerie Royale, 1762.

<sup>214</sup> La creciente incorporación de laicos a la *Musique de la Chapelle* fue comentada en diversas ocasiones por los hermanos Bêche, cantantes ambos de esta institución, en las anotaciones acerca de la misma, redactadas en su

vez, en las transformaciones que se operaron en la distribución orgánica de los repertorios de obras con acompañamiento instrumental, lo cual se tradujo también en la incorporación de nuevos instrumentos, como los clarinetes; en el uso regular de las violas contralto, que acabaron suplantando a los *quintes*. Esta suerte de violas tenor de mayor tamaño, si bien continuaron en uso para ejecutar las partes intermedias en los repertorios de obras del siglo XVII y de la primera mitad del siglo XVIII que aún siguieron interpretándose en la *Chapelle Royale* hasta 1789, fueron poco a poco desterrados de las nuevas composiciones de algunos de los *maîtres* de la *Musique de la Chapelle* que ejercieron sus cargos durante segunda mitad de la centuria, como François Giroust<sup>215</sup>. Otro cambio importante fue la desaparición de los dos *serpents*, instrumentos de viento que desde el siglo XVI, se habían utilizado tanto en la *chapelle du roi*, como en casi todas las catedrales de Francia, para doblar la línea de voz del canto llano<sup>216</sup>.

Todos estos cambios acabaron reflejándose, a su vez, en la serie de planos elaborada para Luis XV por el fagotista Jean-Baptiste Métoyen en 1773<sup>217</sup>. Estos planos muestran, con extraordinaria precisión, la distribución de los cantantes e instrumentistas de la *Musique du roi*, tanto en las capillas palatinas de Versailles, Compiègne y Fontainebleau como en los teatros de corte de algunas de estas residencias. La minuciosidad con la que fueron confeccionados estos gráficos, que incluyen no sólo la posición de cada uno de los intérpretes, sino también el apellido de los titulares en el momento en que fueron realizados, les convierte sin duda alguna en el testimonio documental más valioso que existe en la actualidad para



Fig. 20. Detalle del lado izquierdo de la tribuna de la *musique du roi* en la Chapelle Royale de Versailles según el plano de Métoyen.

reconstruir con exactitud la forma en que se organizaban los músicos del rey para la ejecución de obras con acompañamiento instrumental. Con todo, a pesar de su inestimable valor, la información que arrojan estos planos no deja de estar muy mediatizada por momento histórico en que se elaboraron. Por tanto, su utilización para ilustrar la distribución espacial de los músicos de la Capilla Real francesa en cualquier periodo anterior al edicto de reunión de 1761, conviene llevarla a cabo con cierta cautela.

mayor parte durante las décadas de 1760 y 1770. Cfr. *Notes des frères Bêche sur la musique de la Chapelle du roi*, BnF, Rés. F 1661.

<sup>215</sup> Cfr. Capítulo 5.

<sup>216</sup> *Ibid.*

<sup>217</sup> Jean Baptiste Métoyen, *Plans des Tribunes & Orchestres de la Musique du Roy, avec les noms des Sujets qui en occupent les Places. En l'Année 1773 [...]*, BmV, Ms. F 87.

Como ya se aludió más arriba al hablar del coro de canto llano en la Capilla Real de Madrid, la tribuna de los músicos fue situada en el proyecto de Robert de Cotte de 1710 sobre el presbiterio de la *Chapelle Royale*. Una solución que se alejaba por completo de la ubicación que había tenido en las sucesivas capillas construidas en Versalles entre 1672, y 1682. Sin embargo, por original que pueda parecer, esta colocación hace recordar la disposición que, al menos desde principios del siglo XVII, guardaban los músicos del rey en determinadas ceremonias extraordinarias celebradas fuera de las capillas palatinas, y más en particular en las coronaciones reales que tuvieron lugar en la catedral de Reims, en las cuales las tribunas de los músicos tendieron a construirse siempre en el presbiterio, detrás del altar mayor. Esta costumbre es posible constatarla en las coronaciones de Luis XIII, en 1610, y de Luis XIV en 1654, prolongándose hasta 1775, fecha de la coronación de Luis XVI<sup>218</sup>.

En cuanto a la distribución interna de los músicos e instrumentistas, según el plano de Métoyen (fig. 19), se puede observar que la posición de todos ellos se articulaba, al menos en las funciones en las que concurrían al completo, no en torno a un facistol, sino más bien al órgano, a partir del cual el hemiciclo parece dividirse, en cierto modo al igual que en Madrid, en dos coros. Como puede verse en el plano, el grupo central lo formaban el organista y el *sous-maître* encargado de dirigir todo el conjunto, disponiéndose alrededor de ambos todas las voces agudas: los *dessus* (sopranos), los *pages* de la *musique de la chapelle*, o niños cantores, y los *faussets* (falsetistas). En el mismo eje central, pero casi en la balaustrada, se colocaba el *réchant*, cantante encargado de ejecutar los *récits*, o secciones a solo que solían incluir casi todos los *motets à grand chœur*. El *réchant* solía disponer, en algunas intervenciones, de su propio instrumento acompañante, situado a su derecha en el plano.

La distribución del resto de los músicos se realizaba, de un modo más o menos simétrico, a ambos lados del grupo central. La diferencia más llamativa con respecto al coro de la capilla madrileña, es que casi todos los cantantes se situaban por detrás, o al lado de los instrumentos, pero nunca por delante de ellos. Tal como puede apreciarse con más detalle en la figura 20, donde aparece el lado izquierdo de la tribuna, casi todos los cantantes -*basses-contres* (bajos), *basses-tailles* (barítonos), *tailles* (tenores) y *haute-contres* (tenores agudos)- ocupaban prácticamente las mismas filas de bancos que los violoncelos y fagotes, situándose éstos más cerca del órgano, y aquellos más alejados. Esta misma ubicación se puede observar en el coro de la derecha, salvo por lo que respecta a los contrabajos, trompetas y timbales situados, respectivamente, en los extremos exteriores de los banco de los *basses-contres* y de los *hautes-contres*.

No obstante, esta distribución no parece que hubiese sido siempre la misma. De acuerdo con el testimonio de Chuperelle, hacia 1730, cuando aún no se había producido la reunión de todos los cuerpos musicales de la capilla en uno solo, la *Chapelle-musique*, formada en su mayor parte por eclesiásticos, tenía la precedencia sobre la *Musique de la Chapelle*, integrada mayoritariamente por músicos laicos. De

---

<sup>218</sup> Cfr. F. Quesnel, *Le Sacre du Roy Louis treziesme fait à Reims le dimanche, 17 octobre 1610*, BnF, Rés. QB-201 (18); Jean Lepautre, *Sacre et Couronnement du roi Louis XIV à Reims, 1654*, An, KK 1446 (planches 1-2); *Sacre et Couronnement de Louis XVI, Roi de France et de Navarre, à Rheims, le 11 juin 1775*, Paris, Chez Vente, 1775, planche s.n., p. 132-133.

este modo, los músicos de la primera ocupaban en la tribuna el lado correspondiente a la derecha del rey, es decir, el coro derecho, mientras que los individuos de la segunda se situaban en el lado contrario<sup>219</sup>. Esta costumbre, que debió prevalecer desde el reinado de Luis XIV para los cantantes, parece poco probable que rezara de igual manera con los instrumentistas, en su mayor parte seculares. Es muy posible, por tanto, que desde 1710, a pesar de las divergencias que presentó la distribución de las voces a lo largo de la centuria, la distribución de los instrumentos fuese siempre muy parecida a la mostrada por Métoyen, salvo por lo que respecta a los clarinetes, que por aquel entonces aún no se habían introducido en la *Musique du roi*.

Aun así, esta distribución no se observaba en ningún caso en determinados oficios a los que, al igual que en Madrid, no asistían los instrumentos, lo cual sucedía, por lo general, en la mayor parte de las *vísperas* de *petite chapelle* que, por regla general se ejecutaban simplemente en canto llano y fabordón los días menos solemnes. A este tipo de funciones tan sólo estaban obligados a acudir los *chapelains* de la *Chapelle-musique* y los bajos y barítonos de la *Musique de la Chapelle*, acompañados eventualmente por el organista, y en su defecto, por un fagot. Según Chuperelle, en estas funciones las voces se disponían también en dos coros, observando la consabida precedencia de los músicos eclesiásticos, pero procurando que ambos tuviesen siempre el mismo número de cantores<sup>220</sup>. El oficio podía ser cantado, bien en la nave, si el rey estaba en su tribuna -con la distribución ya indicada al comentar el segundo grabado de Antoine Aveline-, o bien en la tribuna de los músicos, si el monarca ocupaba el *prie-dieu* situado en la nave de la capilla. Que el rey y sus músicos estuvieran ambos en sus respectivas tribunas era algo que sucedía en muy raras ocasiones, tal como refirió el duque de Luynes en sus memorias<sup>221</sup>. En caso de que la *Musique* estuviese en la tribuna, el centro de la misma lo ocupaba el *chapelain* más antiguo, encargado siempre de actuar como celebrante, flanqueado por dos capellanes que hacían las veces de *chapiers*, como se dijo más arriba. A ambos lados de la presidencia se repartían los cantantes para ejecutar, alternativamente, los salmos y las antífonas, disponiéndose en cada coro un facistol con los libros de canto llano que hubieran de utilizarse<sup>222</sup>. No obstante, antes de 1761, esta colocación también debió modificarse en las *vísperas* de *grande chapelle*, al tener que cohabitar en la tribuna los *chapelains* de la *Chapelle-musique* con las voces e instrumentos de la *Musique de la Chapelle*, que debían acudir para ejecutar eventualmente un salmo *en musique*, es decir, con acompañamiento instrumental, algo que empezó a ser frecuente después de la mayoría de edad de Luis XV<sup>223</sup>, en cuyo caso la colocación se asemejaría en gran medida a la recogida por el plano de Métoyen. Podría decirse, por tanto, que al margen del enorme valor testimonial de

<sup>219</sup> Chuperelle, *op. cit.*, vol. 2, p. 581.

<sup>220</sup> *Ibid.*, vol. 4, p. 1071. Aunque en esta ocasión el relato de Chuperelle describe el desarrollo de este oficio en la capilla de las Tullerías durante la minoría de edad de Luis XV, esta distribución debía corresponder también, con toda seguridad, con la observada en la *Chapelle Royale* de Versalles durante el reinado anterior. Una disposición que debió mantenerse allí sin demasiados cambios hasta finales del siglo XVIII.

<sup>221</sup> « Le Roi entendit hier les premières vêpres en haut, et les vêpres étoient aussi chantées en haut par les chantres de la musique ; c'est ce qui arrive très-rarement. Le Roi est ordinairement en bas quand on chante les vêpres en haut, ou en haut lorsqu'on chante l'office en bas. », Luynes, 25-IV-1738, Tomo II, *cfr.* Norbert Dufourcq, *La musique à la cour de Louis XIV et de Louis XV d'après les Mémoires de Sourches et de Luynes (1681-1758)*, Paris, Picard, 1970, p. 61.

<sup>222</sup> Chuperelle, *op. cit.*, vol. 4, p. 1071.

<sup>223</sup> *Ibid.*, p. 1082.

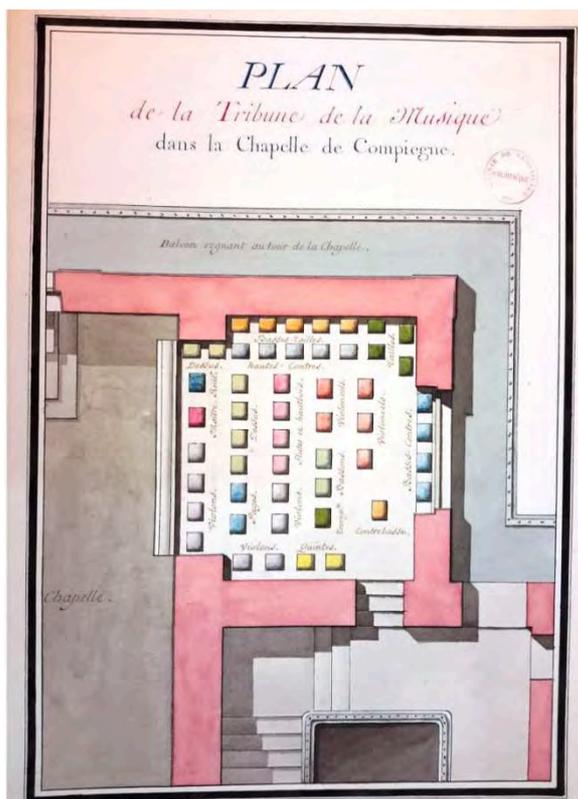


Fig. 21. Jean-Baptiste Métoyen, *Plan de la Tribune de la Musique dans la Chapelle de Compiègne*, 1773, BmV, Ms. F 87.

estos gráficos, no son sino una foto fija de la disposición de la *Musique du roi* en un momento histórico concreto, que si bien resulta muy útil para reconstruir su posición en determinados oficios, no explica del todo las variaciones que se operaban en la distribución de los músicos del rey en la tribuna de la *Chapelle Royale* en otras ceremonias.

### 1.2.3.1.2. La distribución espacial en las capillas de Compiègne, Fontainebleau y Marly.

Por lo que respecta a la distribución de los músicos en otras capillas fuera de Versalles, Métoyen incluyó, como se ha dicho, los planos que reproducen la colocación de los músicos del rey en las capillas reales de Compiègne y Fontainebleau. Planos que conviene analizar, en todo caso, con el mismo espíritu crítico que el de la *Chapelle Royale* de Versalles.

El palacio de Compiègne, situado en el noreste de París, acabo siendo a mediados del siglo XVIII la residencia estival por excelencia de la familia real francesa. Si bien Luis XIV solía frecuentarla en muy pocas ocasiones, fue su sucesor, Luis XV, quien hizo de ella una de sus residencias favoritas, acudiendo a ella anualmente a partir de finales de los años cuarenta. Hacia 1750, los reyes acostumbraban a viajar a Compiègne a mediados de junio, permaneciendo allí hasta finales de agosto. Esta circunstancia hizo que se emprendieron algunas reformas tanto en el palacio, como en la capilla, con el fin hacerla más accesible y mejorar su distribución espacial<sup>224</sup>.

Hoy por hoy no es fácil precisar la frecuencia con la que se utilizaba la capilla de Compiègne. Gracias a la información aportada por la *Gazette de France*, aquella se usaba al menos para las misas dominicales –y probablemente también para las *messes basses* diarias–, en el transcurso de las cuales la *musique du roi* solía ejecutar, al igual que en Versalles, un *motet*. También gracias a la prensa periódica es posible saber que algunos de los *motets* compuestos por los *sous-maîtres* de la *Musique de la Chapelle* se estrenaron en la Capilla Real de Compiègne, datos todos ellos no contemplados en

<sup>224</sup> El duque de Luynes informó en sus memorias acerca de estas reformas: « On en a fait de plus considérables [changements] à la chapelle de Compiègne; on l'a fort baissée, et le public y entre par le deuxième palier du grand escalier. Il y a une grande tribune dans le fond pour toute la famille royale, et on y monte trois marches de la salle des Gardes. Il y a aussi une grande tribune vis-à-vis de la musique; on y entre par la seconde antichambre de Mme. la Dauphine, ou logement de Mesdames cette année, et *encore* une autre tribune au-dessus de celle de la Musique. », Luynes, 1-VII-1751, tomo XI, en Dufourcq, *op. cit.*, p. 144-145.

ninguno de los estudios publicados hasta el momento sobre la música en la Capilla Real francesa durante este periodo<sup>225</sup>.

Con todo, y a diferencia de la *Chapelle Royale* de Versalles, no parece que en esta capilla se solemnizaran otros oficios más importantes. La *Gazette de France* indica que las misas mayores de las festividades clásicas que coincidían con la estancia de la Corte en aquel sitio, como el *Corpus Christi* o San Luis, se celebraron regularmente, al menos entre 1751 y 1767, en la parroquia de Saint-Jacques de dicha localidad en presencia de los monarcas, salvo durante el tiempo que duró la Guerra de los Siete Años (1757-1763), periodo en el cual se suspendieron las jornadas estivales en Compiègne. Por otra parte, algunos oficios, como las *vísperas* y el *salut* asociadas a estas y a otras festividades, tuvieron lugar en aquellos años en la iglesia de la cercana abadía de Saint Corneille, también ante los reyes<sup>226</sup>. Por tanto, es fácil suponer que la Capilla Real de Compiègne, fue utilizada, en términos relativos, con menor frecuencia que la *Chapelle Royale* de Versalles.



Fig. 22. *Cérémonie du Mariage de Charles II, Roy d'Espagne, avec Marie Louise d'Orléans, fait au Château Royal de Fontainebleau, dans la Chapelle des Religieux de l'Ordre de la Sainte Trinité [...], ordinairement dite la belle Chapelle, le trente unième d'Aoust 1679, BnF, Rés. Fol QB-201 (56).*

El espacio reservado allí para los músicos era, como sucedía en las capillas palatinas españolas, bastante más reducido que en la capilla principal, pero al contrario que en aquellas dicho espacio estaba mucho más delimitado. A diferencia de lo que sucedía en Madrid, donde los músicos del rey, como se ha visto, apenas se movían de la capital, en la Corte francesa una parte de la *Musique du roi* solía acompañar casi siempre a los reyes durante las jornadas reales.

En el plano de Métoyen correspondiente a la tribuna de los músicos de la Capilla Real de Compiègne (Fig. 21), se puede apreciar que la aquella estaba situada en el lado de la Epístola, muy cerca del presbiterio, formando un espacio cuadrado con capacidad para unos cincuenta músicos, cosa impensable en las capillas de los sitios reales

<sup>225</sup> El 15 de julio de 1753 se estrenó en Compiègne, durante la misa dominical del rey, celebrada en la capilla de este palacio, el motete *In exitu Israël de Aegypto*, de Joseph de Mondonville, ejecutándose de nuevo el martes 17. Cfr. *Gazette de France*, 21-VII-1753, n° 29, p. 345.

<sup>226</sup> En 1751 en la festividad de San Pedro y San Pablo los reyes acudieron a las segundas *vísperas* y al *salut* en la abadía de Saint Corneille en Compiègne, oficiados por el gran prior de la misma. *Gazette de France*, 3-VII-1751, n° 27, p. 324. Todavía en 1767, la *Gazette* informaba de la presencia de la reina María Leczyńska, y de sus hijas, en las *vísperas* y el *salut* dominicales celebradas el 19 de julio en la misma iglesia, uniéndose el rey a la ceremonia, conforme a su costumbre, sólo durante el *salut*. *Ibid.*, 22-VI-1767, n° 50, p. 226.

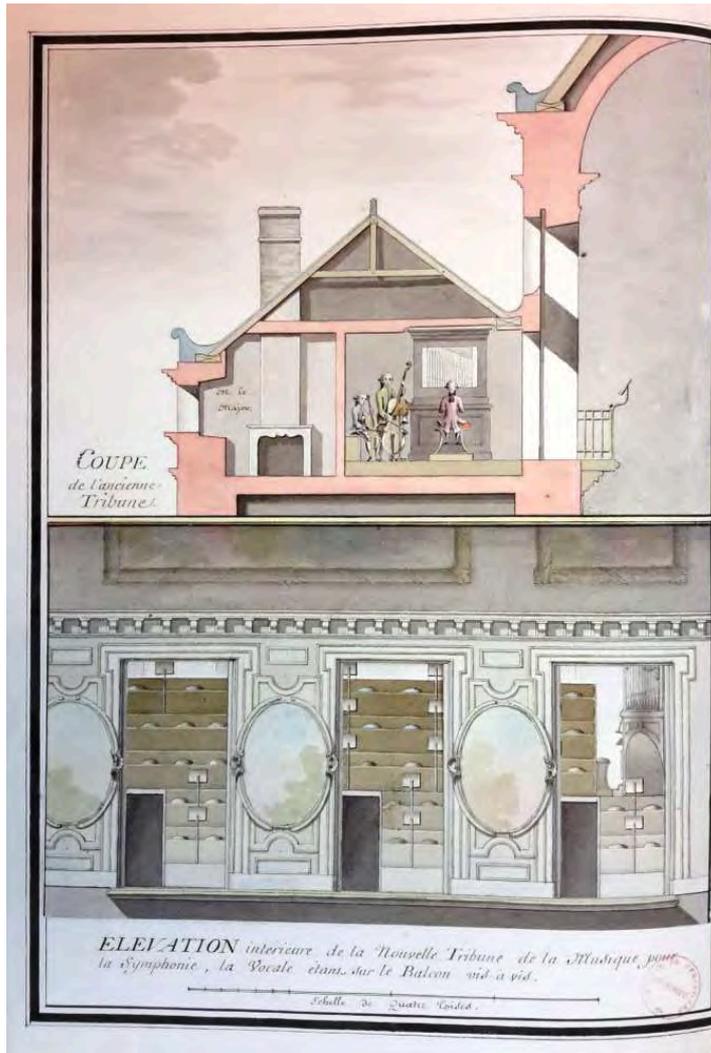


Fig. 23. Jean-Baptiste Métoyen, *Elevation intérieure de la Nouvelle Tribune de la Musique [à la chapelle de Fontainebleau] pour la Symphonie, la Vocale étant sur le balcon vis-à-vis, 1773, BmV, Ms. F 87.*

desplazaba allí a mediados de septiembre y solía permanecer durante seis o siete semanas, hasta pasada la festividad de Todos los Santos. Este palacio, construido en el siglo XVI durante el reinado de Francisco I, disponía de dos capillas. Una privada, o reservada, y otra, mucho más amplia, servida por los *Mathurins*, o religiosos trinitarios y conocida como la *belle chapelle*, en la cual tenían lugar las funciones litúrgicas más solemnes que se celebraban allí en presencia de la Corte con el concurso de la *Musique du roi*. A diferencia de la capilla de Compiègne, la de Fontainebleau acogería con mucha frecuencia no sólo la celebración de determinadas festividades *clásicas*, como la *Toussaint*, ya mencionada, sino también algunas ceremonias extraordinarias de enorme importancia política, como la boda por poderes del rey Carlos II de España con María Luisa de Orleans, sobrina de Luis XIV, en agosto de 1679, o la del rey Luis XV con María Leczynska, celebrada en septiembre de 1725. En la figura 22 puede verse el grabado que captó uno de los momentos de la primera de estas dos ceremonias. Lo más llamativo, de cara a la distribución de los actores en esta capilla, es que la ubicación de los sitiales del rey, y

españoles, donde a duras penas podían acomodarse, como ya se ha visto, más de una veintena. Dadas las condiciones espaciales de esta capilla, la distribución de la *musique du roi* en la tribuna de Compiègne difirió notablemente, como puede verse, de la adoptada en la *Chapelle Royale* de Versailles. Si bien la norma de situar la mayor parte de las voces por detrás de los instrumentos se observaba también aquí, no era posible mantener la habitual disposición en dos coros que se observaba en la capilla principal, optándose por colocar a los cantantes, agrupados por cuerdas, en forma de escuadra junto a los muros, reservando el resto del espacio para los instrumentos, situados en fila unos detrás de otros.

Después de Compiègne, la residencia más frecuentada por los reyes de Francia a lo largo del siglo XVIII fue el palacio de Fontainebleau. Desde el siglo XVII, y hasta los últimos años del reinado de Luis XVI, la corte se

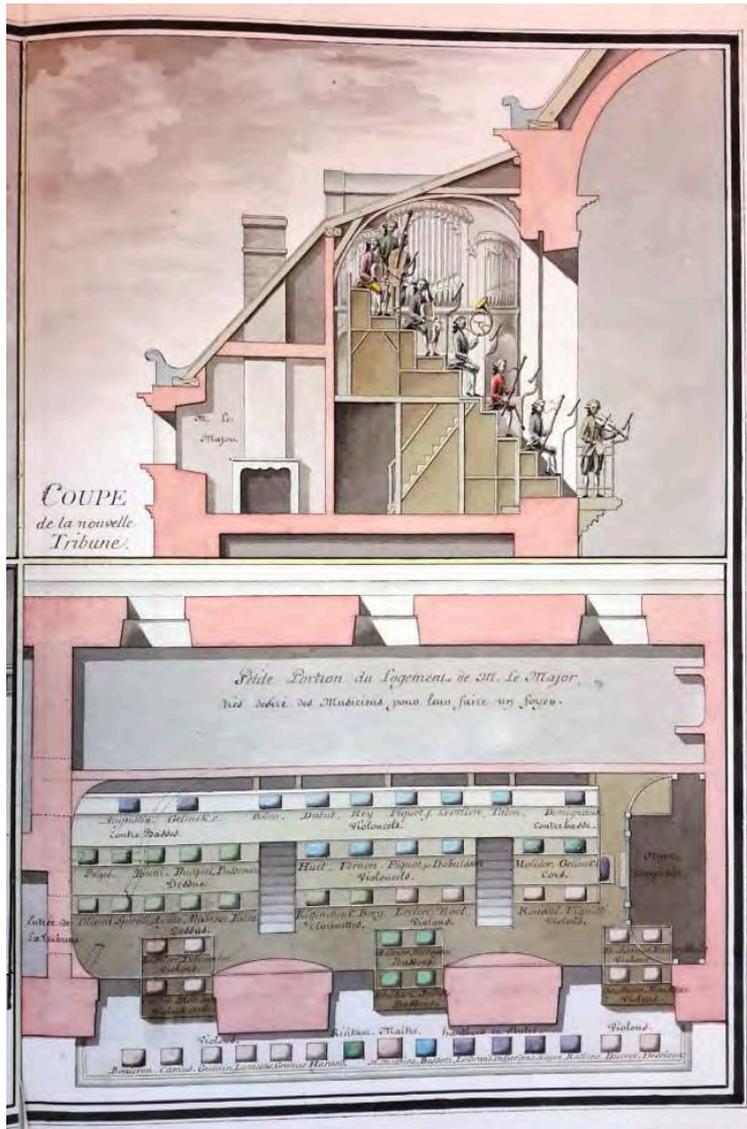


Fig. 24. Distribución de la *musique du roi* en la tribuna de los instrumentistas de la Chapelle Royale de Fontainebleau, según el plano de Métoyen, 1773.

los almohadones destinados a la familia real y a los príncipes de la sangre -situados en el centro de la nave-, presenta una disposición muy similar a la descrita al hablar de la doble boda del príncipe de Conti celebrada en Versalles en 1713. Una de las excepciones a reseñar, es que en aquella ocasión, debido al rango de los contrayentes, el sitial del rey estaba flanqueado por los que correspondían al rey de España, Carlos II, representado por el Gran Delfín de Francia situado a la derecha del de su padre, y a la nueva reina de España, cuyo sitial estaba en lado izquierdo.

La posición de los músicos en la Capilla Real de Fontainebleau podía variar considerablemente, dependiendo del carácter de la ceremonia. En las funciones litúrgicas que allí se celebraron durante los últimos años del reinado de Luis XV, la *Musique du roi* ocupaba dos tribunas altas situadas los laterales de la nave, en las

cuales se acomodaban respectivamente todos los instrumentos, las voces agudas y las voces graves. No obstante, la capacidad de la primera era muy limitada, hasta el punto de que fue necesario llevar a cabo, por aquel entonces, algunas reformas para ampliar su capacidad. La información contenida en los planos elaborados por Métoyen en 1773, sugiere que el proyecto de ampliación de la tribuna de los instrumentistas fue más o menos contemporáneo, o en todo caso posterior, al edicto de reunión de 1761. En la figura 23 puede verse, en la imagen superior, el reducido espacio reservado a los músicos del rey en la tribuna primitiva, y en la parte inferior, su aspecto desde el exterior, sin los músicos dentro. En la figura 24, Métoyen muestra un corte transversal de la nueva tribuna a la altura de los atriles más próximos al órgano, y en la imagen inferior, la distribución de los músicos escalonados en varios bancos. Al igual que la tribuna de la Capilla de Compiègne, la de Fontainebleau parece apartarse también del modelo de Versalles, tanto por su ubicación dentro de

la nave, como en la distribución de los músicos en su interior. En este sentido, si se analiza la figura 24, se puede colegir que aquella guardaba una relación más estrecha con la observada en Compiègne, que con la practicada en Versailles.

Los planos de Métoyen muestran que tras la reforma de Luis XV la tribuna de Fontainebleau podía acoger hasta cincuenta y ocho músicos, cuya original distribución hoy en día dejaría perplejo a cualquier ingeniero de sonido interesado en la acústica histórica. En primer lugar, como puede verse en la imagen inferior de la misma figura, el *sous-maître*, el *réchant*, así como los instrumentos agudos se disponían en una sola fila sobre el balcón exterior de la tribuna, mientras que el coro de voces agudas, todos los bajos, los metales y el órgano se distribuían en los bancos interiores. Es difícil imaginar el choque acústico que podría producir en los asistentes el contraste entre la cercanía de las instrumentos agudos, frente a la opacidad sonora de los instrumentos graves, del órgano, y del coro -compuesto tan sólo por los *dessus* y los *pages de la musique*- todos ellos encerrados en el interior de la tribuna.

No obstante, esta distribución no parece que se observara en algunas de las ceremonias extraordinarias citadas. Al menos en la boda por poderes de Carlos II, la *Musique du roi* fue colocada sobre dos anfiteatros contruidos *ad hoc* sobre la puerta situada a los pies de la capilla<sup>227</sup>. Esta solución parece lógica teniendo en cuenta que, como se ha visto, la tribuna de los músicos, antes de la reforma, carecía de la capacidad suficiente como para alojar a la *Musique de la Chambre*, y a la *Musique de la Chapelle*, que en las ceremonias de Estado más solemnes estaban obligadas a actuar conjuntamente. Con todo, el testimonio citado sugiere que posiblemente cada uno de estos dos cuerpos podría haber ocupado una tribuna diferente. Una ubicación que muy probablemente debió observarse también en la boda de Luis XV, en 1725.

La tercera de las capillas palatinas francesas fue la de Marly. Situada al noreste de Versailles, esta residencia de recreo, construida para Luis XIV por Jules Hardouin Mansart, y destinada a acoger a la familia real y a un grupo escogido de cortesanos a quienes el soberano quería distinguir con el privilegio de ser recibidos en lo que por aquel entonces pasaba por ser su círculo más íntimo, gozó hasta el final del Antiguo Régimen de la estima de todos los reyes de Francia. Si bien la presencia de los monarcas en este palacio no fue tan regular como en Fontainebleau, o en Compiègne, durante el reinado de Luis XV tanto él como su esposa, María Leczynska, solían acudir a Marly al menos dos o tres semanas, por lo general durante el mes de mayo, y en algunas ocasiones incluso durante la Semana Santa. Dado que este palacio no fue concebido como una residencia de aparato, comparable a Versailles, o a Fontainebleau, sino más bien como un lugar de entretenimiento, donde la etiqueta de la Corte era mucho menos rígida, la capilla tuvo también un carácter muy peculiar, al haberse construido exenta, independiente del pabellón real, y con un tamaño mucho más reducido que el resto de las capillas palatinas. Aun así, Luis XIV no dejó de confiarla, como había hecho con las demás, a la tutela de una orden religiosa. En este

---

<sup>227</sup> De acuerdo con la crónica de esta boda conservada en los Archives nationales, « [...] La Grande Chapelle du Château avoit été choisye pour le lieu de la Cérémonie. Le Grand autel fait face à la Grande Porte. Il y a huit chapelles de chacun de deux costez. [...] Dans la tribune qui est au-dessus de la Grande Porte on avoit préparé deux amphithéastres [sic] pour la Musique, et long de la Corniche jusques à l'autel et dans toutes les ouvertures des chapelles, on avoit pratiqué des Balcons pour les gens de qualité qui n'avoient point de séance à la Cérémonie. [...] », *Les Cérémonies du mariage du Roy d'Espagne et Mademoiselle, avril 1679*, AN, KK 1430, f. 308r.

caso, fueron los *Cordeliers* de Noisy los encargados de servir esta pequeña capilla, del mismo modo que hacían los *Missionnaires* en Versalles, o los *Mathurins* en Fontainebleau. Sin embargo, a diferencia de estas dos comunidades, los *Cordeliers* no residían en el palacio, sino que acudían tan sólo para solemnizar algunas funciones cuando la familia real se encontraba en él. Su misión debió ser cantar los oficios en canto llano, pero no actuar como celebrantes, ya que esta tarea estaba reservada allí a uno de los capellanes reales<sup>228</sup>. Como puede verse en la cita anterior, el número de religiosos que debían acudir a la capilla variaba en función del rango de la festividad que tuvieran que solemnizar. Hacia 1698, los domingos y días festivos acudían diez, mientras que los días de diario lo hacían únicamente seis.

Hacia 1750, sin embargo, dada la frecuencia con la que los reyes empezaron a acudir a Marly, se estimó que la capilla no sólo se había quedado pequeña, sino que presentaba algunas incomodidades, en particular para la reina María Leczynska. En primer lugar, el altar era muy pequeño, lo cual había sido hasta entonces un gran inconveniente no sólo para poder colocar adecuadamente el Santísimo Sacramento, sino para celebrar misas y *vísperas* solemnes, obligando con ello a la familia real «[...] de monter en carrosse une montagne fort roide pour aller à la paroisse le fêtes et les dimanches»<sup>229</sup>. Tales inconvenientes impulsaron a Luis XV, posiblemente a instancias de la reina, a promover importantes reformas en esta capilla. Entre ellas, se efectuó un alargamiento del interior, aprovechando el espacio de la antigua sacristía, y la construcción de una nueva, encima de la cual se dispuso un pequeño coro con siete sitiales para los *Cordeliers*, y un alojamiento para dos de estos religiosos, que a partir de entonces debían pernoctar en la capilla cuando el Santísimo Sacramento estuviera allí depositado, cosa que sucedía únicamente cuando la familia real estaba en el palacio. Aparte, se construyó un nuevo altar, y en el otro extremo del recinto, una tribuna para la reina con espacio suficiente para acomodar al séquito de la soberana<sup>230</sup>.

Tales reformas permitieron, a partir de entonces, la celebración del culto con mayor regularidad en aquella capilla. La *Gazette de France* se hizo eco de la intensificación de su actividad a partir de entonces. En 1755 los *Cordeliers* de Noisy solemnizaron ante los reyes las misas mayores del domingo, 4 de mayo, y del jueves 8, festividad de la Ascensión, y también el domingo siguiente<sup>231</sup>. Ese mismo año, estos religiosos cantaron para el Delfín y su segunda esposa, María Josefa de Sajonia, las primeras *vísperas* de Pentecostés, oficiadas por su *premier aumônier* el arzobispo de Sens, y al día siguiente la *grande messe* de la misma festividad para la Delfina<sup>232</sup>. En 1765 y 1766, la Misa del Miércoles de Ceniza, que habitualmente tenía lugar en la *Chapelle Royale* de Versalles, fue oficiada para el rey también en la capilla de Marly, por el arzobispo de Reims, *grand aumônier de France*<sup>233</sup>.

<sup>228</sup> «[...] Un Chapelain du Roy dit la Messe à Marly devant Sa Majesté, et si Monseigneur le Dauphin demande une messe à part, le Clerc de Chapelle la lui dit./ Les RR. PP. Cordeliers de Noisy, pendant le séjour de la Cour à Marly, viennent dire des Messes à la Chapelle du Château. Il en vient dix les Dimanches et Fêtes, et six les jours ouvrables. », *L'État de la France*, París, Chez Augustin Besoigne, 1698, p. 361.

<sup>229</sup> Luynes, 1-V-1751, *Mémoires du Duc de Luynes. Tome XI*, París, Didot, 1868, p. 115.

<sup>230</sup> *Ibid.*

<sup>231</sup> *Gazette de France*, 10-V-1755, n° 19, p. 227 y 10-V-1755, n° 19, p. 227.

<sup>232</sup> *Ibid.*, 24-V-1755, n° 21, p. 250.

<sup>233</sup> *Ibid.*, 1-III-1765, n° 17, p. 68 y 14-II-1766, n° 13, p. 52.

Aunque no hay constancia de que la *Musique* estuviera presente en ninguna de estas ceremonias, se sabe que algunas festividades mayores, como la Semana Santa, se celebraron ocasionalmente en la capilla de Marly con la participación de los músicos del rey. Así sucedió, por ejemplo en 1725<sup>234</sup>. En 1729, incluso, la Misa de difuntos por el aniversario de la duquesa de Borgoña, madre de Luis XV, no se celebró en Versalles, como de costumbre, sino en la capilla de Marly<sup>235</sup>. No obstante, dada su escasa capacidad incluso después de la reforma, es muy probable que de haber acudido la *Musique du roi* para interpretar el salmo *De profundis*, como solía ser habitual en estas misas, éste se hubiera ejecutado con un número muy reducido de voces e instrumentistas.

### 1.2.3.2. La distribución espacial en las iglesias de la Corte francesa.

El estrecho vínculo que el ceremonial francés estableció desde antiguo entre las capillas palatinas y las parroquias reales, al hacer extensiva a estas últimas la celebración de algunas ceremonias que, conforme a la tradición, habían de oficiarse fuera de los muros del palacio, debió ser una de las razones que impulsaron a Luis XIV a ordenar la construcción de la iglesia de Notre-Dame de Versalles. Antes de su consagración, el 30 de octubre de 1686, existía otra parroquia, la iglesia de Saint-Julien, situada a la izquierda del palacio, en la parte más antigua de la villa, muy cerca del llamado *Parc aux Cerfs*. Sin embargo, esta iglesia fue demolida en 1679 para permitir la construcción de *Grand Commun*, es decir, de las dependencias del palacio destinadas a los oficios de la corte, no sin que Luis XIV prometiese a los habitantes de Versalles edificar una nueva parroquia que viniera a suplir la falta de la antigua. Una promesa que acabó cayendo en el olvido, una vez que el monarca acometió el proyecto de construcción de la nueva iglesia de Notre-Dame, situada al otro lado de la ciudad, a orillas de un estanque cuyo espacio ocuparía, tras su desecación en la segunda mitad del siglo XVIII, el actual *Boulevard de la Reine*. Finalmente sería a esta iglesia a la cual Luis XIV otorgaría el rango de parroquia real, condición que siguió conservando en exclusiva hasta el reinado de su sucesor<sup>236</sup>.

Hacia 1724, sin embargo, el importante crecimiento demográfico experimentado por Versalles, obligó a Luis XV a retomar el proyecto de su bisabuelo, ordenando la construcción de la nueva iglesia de Saint-Louis en el lugar previsto inicialmente, no sin que antes el cura y los *marguilliers* de Notre-Dame se hubiesen asegurado el control de la nueva parroquia real, solicitando al cardenal de Noailles, arzobispo de París, que ésta no pasase de ser más que una sucursal de la anterior, servida al igual que aquella, y que la propia *Chapelle Royale*, por los *Missionnaires* lazaristas. Con el fin de hacer más efectiva esta medida, el *curé* de Notre-Dame consiguió que no se permitiese inicialmente la instalación de la pila bautismal, ni la publicación de amonestaciones matrimoniales. Aun así, las presiones de los feligreses ante el arzobispo indujeron a éste a conceder en 1730, a la iglesia de Saint-Louis, todavía en fase de construcción, el rango de parroquia con distrito propio, y con ello, la

<sup>234</sup> Chuperelle, *op. cit.*, vol. 2, p. 550-552.

<sup>235</sup> *Gazette de France*, 26-II-1729, n° 8, p. 96.

<sup>236</sup> Cfr. Abbé Lebeuf, *Histoire de la Diocèse de Paris, contenant les Paroisses et terres du doyennat de Châteaufort [...]. Tome Septième*, París, Chez Prault, 1757, p. 317.

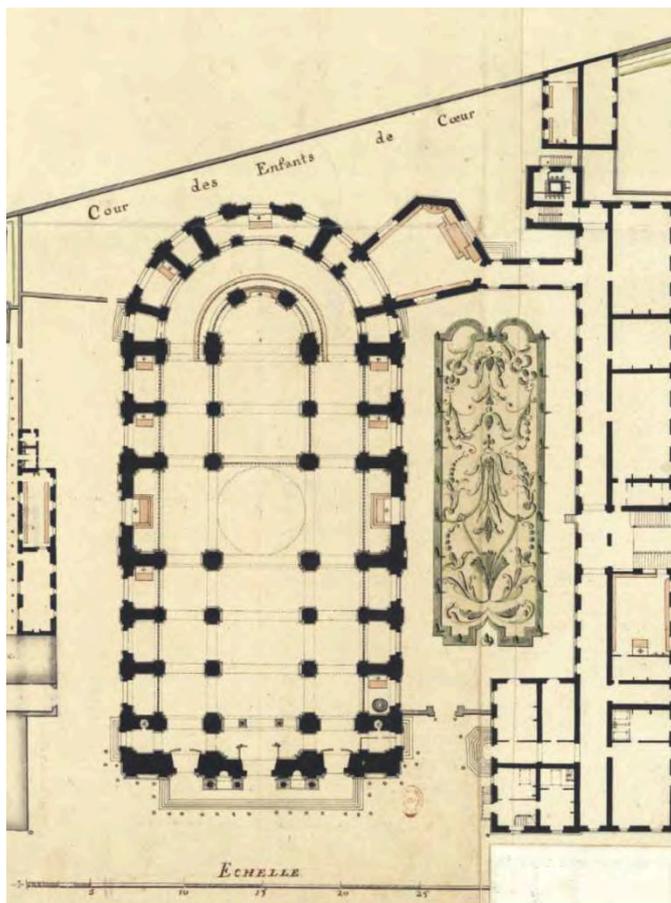


Fig. 25. Jules Hardouin-Mansart, *Plan de la Paroisse N.re D.me de Versailles, et Logements des Missionnaires*, c. 1686, BnF, Estampes, FT 6-VA-448 (F).

posibilidad de que se impartieran allí todos los sacramentos después de su consagración en 1747<sup>237</sup>.

Desde el punto de vista de la distribución espacial, ambas iglesias, ubicadas simétricamente a ambos lados del palacio, presentan importantes similitudes. Estas semejanzas se pueden observar comparando los planos trazados respectivamente por Jules Hardouin Mansart, y por su alumno, Robert de Cotte, hacia 1683, y 1724 (cfr. Fig. 25 y 26). Ambas plantas muestran una distribución simétrica de los espacios, articulados en torno a un gran crucero dominado por una gran linterna. Este crucero separa la parte anterior de la nave -destinada al pueblo, y eventualmente a la corte-, de la parte posterior ocupada por el coro destinado a los *lazaristes*. La presencia en ambos casos de dicho coro, pone de manifiesto la intención, por parte de Luis XIV, de hacer extensivo a estas iglesias el

culto catedralicio que, como se dijo más arriba, estos religiosos observaban en la *Chapelle Royale* desde 1682. Si bien en el plano de Notre-Dame este espacio no aparece tan bien delimitado, en los diversos proyectos trazados por Robert de Cotte para la iglesia de Saint-Louis, se puede apreciar nítidamente la precisión con la cual el arquitecto dibujó la disposición que había de tener el coro, e incluso la sillería destinada a la comunidad residente. Una sillería que, como puede distinguirse en la figura 26, se situaba en torno al facistol, y a los tres sitios que, como ya se vio en el segundo grabado de Aveline (fig. 17) estaban destinados, al igual que en la *Chapelle Royale*, al celebrante y a los *chapiers* en los oficios que allí habrían de cantarse.

Con todo, y a pesar de la importancia de estos detalles, ambos planos carecen de elementos que, por sí solos, puedan ayudar a clarificar la posición exacta de los actores y de los músicos en las ceremonias que habían de celebrarse en estos santuarios en presencia de la corte. Por otra parte, la vaguedad que presentan las crónicas que describen el desarrollo de dichas ceremonias, dificultan que la reconstrucción de la distribución espacial en estas parroquias pueda resultar tan certera como la analizada en el caso de las capillas palatinas.

Aun así, partiendo de los rasgos que presenta la división de los espacios en estas iglesias, y teniendo en cuenta la tendencia a la estandarización de la

<sup>237</sup> *Ibid.*, p. 319.

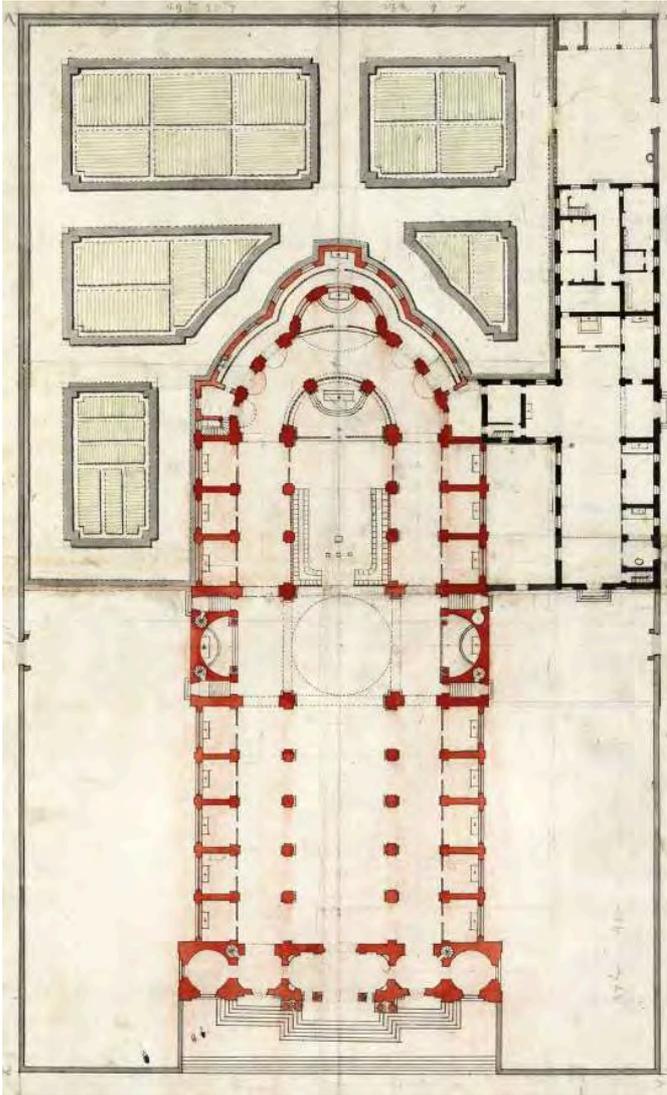


Fig. 26. Robert de Cotte, Segundo proyecto para la planta de la iglesia de Saint-Louis de Versailles, 1724, BnF, Rés. HA-18 (A, 11)-FT 4.

distribución de los actores en casi todos los escenarios donde tenían lugar las ceremonias asociadas a la liturgia real, es posible colegir que en las funciones solemnes en las cuales los reyes acudían a las parroquias de Versailles, la disposición de los sitios no debió diferir demasiado de la observada en las capillas palatinas.

Esta circunstancia quedaría avalada por los testimonios gráficos que muestran la disposición de los monarcas en el transcurso de algunas funciones solemnes celebradas durante el reinado de Luis XV en dos de las principales iglesias de París donde siguieron teniendo lugar determinadas ceremonias extraordinarias. La figura 27 muestra las imágenes que reproducen dos de estas funciones, celebradas en 1728 con motivo de los votos realizados por la reina María Leczynska por la prosperidad de la monarquía, o lo que es lo mismo, por la consecución de descendencia masculina para la corona. Ambos eventos fueron recogidos en el *almanach* correspondiente a dicho año, como el acontecimiento más notable del

mismo. Ambas ceremonias, presididas por la reina, tuvieron lugar el mismo día en la catedral de Notre-Dame, y en la iglesia de Sainte-Geneviève, patrona de París. La primera aparece representada en la escena contenida en imagen central de mayor tamaño, mientras que la segunda, algo más pequeña, está situada al pie de la anterior. A pesar del esquematismo con el que se realizaban estos grabados, hay elementos que el artista no pasó por alto. En la ceremonia de Notre-Dame, puede verse en primer plano a la reina de pie frente al celebrante, el cardenal de Noailles, arzobispo de París. A pesar de que, en principio, no es fácil adivinar a simple vista cuál era el lugar preciso destinado a la reina en esta ceremonia, el autor del grabado quiso dejarlo claro al situar el dosel colgante bajo el cual se colocaba siempre el *prie-dieu* de los soberanos en las ceremonias más solemnes, tal como puede verse de un modo mucho más realista en la figura 22 que reproduce la boda de Carlos II en la capilla de Fontainebleau. El reclinatorio de la reina aparece en la imagen situado al lado del celebrante, con el consabido libro abierto encima. Libro que no es



Fig. 27. *Les Vœux de la France renouvelés dans les Églises de Notre-Dame et de S.<sup>te</sup> Geneviève de Paris, par la piété de la Reyne, et pour la prospérité du Royaume, et le Bonheur de ses sujets, le 4 Octobre 1728. Almanach pour l'année M.DCC-XXVIII, BnF, Rés. FT6-QB-201 (172).*

descartable que contuviese, como ya se explicó más arriba, los textos de las obras litúrgicas que probablemente se cantaron en estas ceremonias. En cualquier caso, la imagen puede dar una impresión confusa, ya que el *prie-dieu* de los monarcas se situaba en estas iglesias, al igual que en la *Chapelle Royale*, en el centro de la nave, o en su caso, en medio del coro del santuario en cuestión, pero no tan cerca del altar mayor como sugiere el grabado. El *prie-dieu*, en todo caso, era en estas iglesias, al igual que en las capillas palatinas, el punto de referencia en torno al cual debía organizarse el espacio para el resto de los actores. En esta ceremonia concreta, al no hallarse presente el rey, el primer plano lo ocupan, después de la reina y del celebrante, los altos oficiales de su casa.

La imagen más pequeña, situada a los pies de la anterior, reproduce la ceremonia análoga en Sainte-Geneviève. Esta es una de las pocas escenas que se han conservado del interior de esta iglesia, que acogió hasta el final del Antiguo Régimen las ceremonias de acción de gracias de las reinas de Francia cuando daban a luz a un nuevo príncipe, y eventualmente

algunos *Te Deum* solemnes, organizados durante el reinado de Luis XV por determinadas victorias militares, y cantados por la *musique du roi* en presencia del monarca. Aquí se puede apreciar con más claridad la disposición de los actores en torno al *prie-dieu* de la reina, situado enfrente del altar mayor, acotado en el caso de Sainte-Geneviève por una balaustrada. Esta ubicación del sitio de la soberana, tanto en esta última, como en la catedral de Notre-Dame, sugiere que la colocación de los actores en las iglesias frecuentadas por la corte debió seguir un patrón muy parecido.

Frente al carácter estable de la colocación de los actores en todas estas iglesias, la ubicación de los músicos podía variar considerablemente de una a otra. En la catedral de París, éstos solían ocupar -al menos en este tipo de ceremonias solemnes, en las cuales solía participar bien la *musique du roi*, o bien la *musique de Notre-Dame*- una tribuna situada sobre el *jubé*, es decir, el muro de mediana altura, que solía rodear y acotaba el coro, que en el caso de las catedrales francesas solía estar situado en el centro de la nave, tal como aparece también Saint-Louis de Versailles. Si bien tanto en esta última, como en la parroquia de Notre-Dame, el coro nunca estuvo

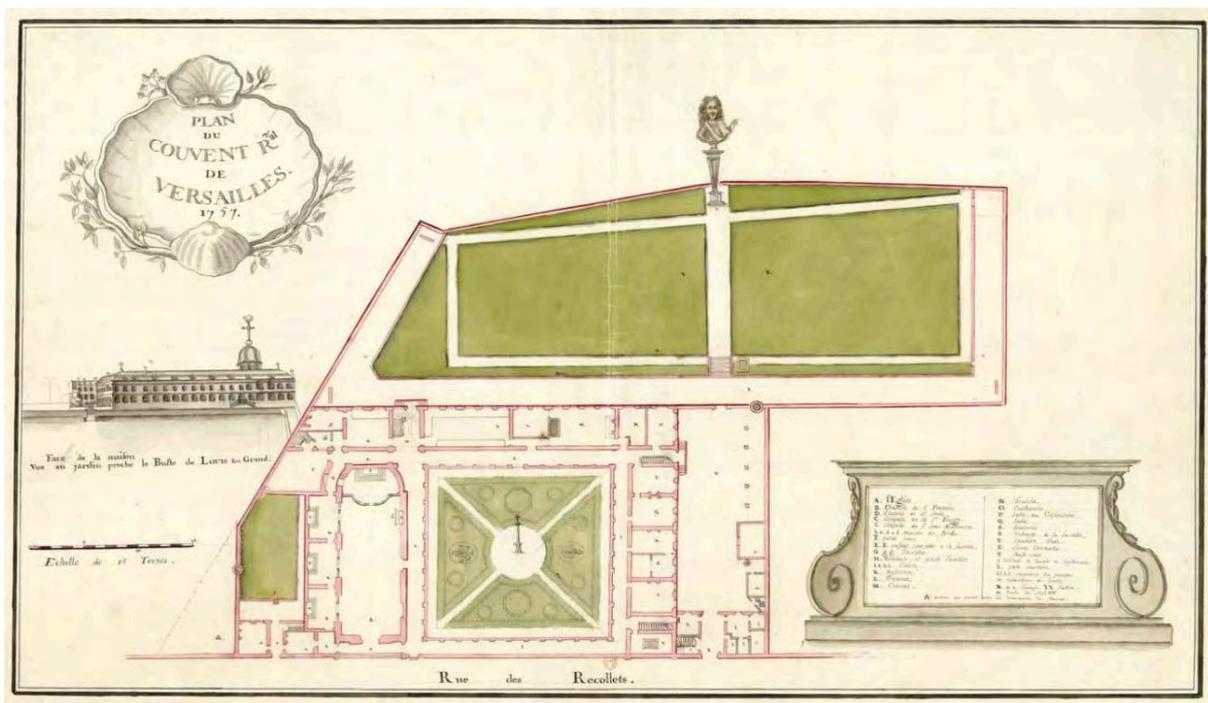


Fig. 28. Plan du Couvent R.<sup>éal</sup> de Versailles. 1757, BnF, Estampes, FT 6-VA-448 (F).

acotado por un *jubé*, no es descartable que en determinadas ceremonias que contaban con la presencia de la *musique du roi*, ésta ocupase la parte central del coro. Esta ubicación coincidiría, en cierto modo, con el lugar reservado a los músicos en la catedral de Reims durante las coronaciones reales, y con la situación de su propia tribuna en la *Chapelle Royale*, encima del presbiterio.

Caso aparte, dentro de las iglesias construidas por Luis XIV en Versailles, es la del convento de los *Récollets*, situado en los aledaños del propio palacio. Dado su reducido tamaño en comparación con la amplitud de las dos parroquias de Notre-Dame y de Saint-Louis, parece poco probable que cuando hubieran acudido los músicos del rey a solemnizar alguna ceremonia, pudieran haberlo hecho siendo un grupo muy numeroso. En realidad, son muy pocos los testimonios que mencionan la presencia de la *Musique du roi* en esta iglesia, si bien existen algunos testimonios que sugieren que, durante el reinado de Luis XV, esta formación pudo haberse encargado de solemnizar determinadas funciones extraordinarias que allí tuvieron cabida, como algunos de los *Te Deum* celebrados en 1750 con motivo del nacimiento de una de las hijas del Delfín<sup>238</sup>. No obstante, es bastante probable que los oficios que allí se celebraron durante las décadas centrales del siglo XVIII ante la reina María Leczynska, y ante sus hijas –quienes, incluso tras la muerte de su madre, siguieron frecuentado esta iglesia en determinadas épocas del año- debieron ser cantados casi siempre por los propios *Récollets*<sup>239</sup>. Con todo, esta iglesia siguió acogiendo ocasionalmente durante algunos años la celebración de *Te Deum* de acción de gracias

<sup>238</sup> El 5 de septiembre de 1750 se celebró un *Te Deum* a instancias de los oficiales *de Bouche et du Gobelet* de la delfina en la iglesia del convento de los *Récollets*, con motivo del nacimiento de su hija, la princesa Marie-Zéphirine de France. La ceremonia, que concluyó con un *salut*, contó con la presencia de la reina y de sus hijos, actuando como celebrante el obispo de Bayeux, *premier aumônier* de la delfina. Aunque la noticia, aparecida en la *Gazette de France* no menciona a los músicos del rey, es muy probable que la música que se interpretó en aquella ocasión corriese a cargo de la *Musique de la Chapelle*. Cfr. *Gazette de France*, 12-IX-1750, n° 37, p. 442-443.

<sup>239</sup> Cfr. Capítulo 6.

por el restablecimiento de algunos príncipes de la sangre de alguna enfermedad grave, en los cuales se sabe con certeza que solían ejecutarse obras vocales con acompañamiento instrumental, aun cuando la participación en estos casos de la *Musique du roi* no esté del todo clara<sup>240</sup>.

La figura 28 muestra un plano del convento realizado en 1757, justo cuando la asistencia de la soberana a los oficios de estos religiosos quedó recogida con más frecuencia en la prensa de la época. Si se examina la planta de la iglesia, ubicada en la parte izquierda del edificio, puede verse que no es fácil detectar un espacio específico destinado al coro, y mucho menos a los músicos, ya que a diferencia de las catedrales, en las iglesias conventuales, aquél solía situarse fuera de la nave, a menudo en uno de los laterales del presbiterio, separado de este último por una celosía<sup>241</sup>. Aun así, en el plano de la iglesia de los *Récollets* no se puede constatar, ni siquiera, la existencia de un coro comunicado con la iglesia. Este hecho hace pensar que, al igual que sucedía en la capilla del palacio, estos religiosos pudieron haber cantado los oficios en el presbiterio, incluso en aquellas funciones en las cuales la reina se hallaba presente.

\* \* \*

A lo largo de este capítulo se ha podido ver que, durante el Antiguo Régimen, las ceremonias asociadas a la liturgia real en las cortes de España y Francia, no quedó circunscrita a un único escenario, sino que se expandió a una multiplicidad de espacios que comprendían, tanto las capillas palatinas como las iglesias parroquiales o conventuales fundadas o protegidas por la corona casi siempre en la sede principal de la monarquía. Esta circunstancia favoreció que el modelo de representación sobre el cual quedó fijada la actividad de las capillas musicales al servicio de estas monarquías, guardase mucha más semejanza con la Capilla Pontificia, que con las capillas de las catedrales de cada uno de estos reinos, mucho menos versátiles que aquella, al estar vinculada su actividad esencialmente a un único centro.

También se ha podido constatar que, desde finales del siglo XVII, el deseo de elevar el estatus de sus capillas, llevó a los reyes de la casa de Borbón, primero en Francia, y décadas después en España, a introducir en ellas -y en el caso de Francia también en las parroquias reales de Versalles- el culto catedralicio, mediante la implantación de un coro residente de religiosos encargado de ponerlo en práctica. Si bien la forma en que dicha implantación se llevó a cabo pudo diferir en cada caso, podría decirse que el resultado final no interfirió demasiado en la estructura institucional de los cuerpos musicales preexistentes en ambas capillas, ni tampoco

---

<sup>240</sup> El 5 de mayo de 1754, los oficiales de la cámara de la duquesa de Orléans, Louise-Henriette de Bourbon-Conti, organizaron un *Te Deum en musique* en la iglesia de los *Récollets* de Versalles por el restablecimiento de la salud de esta princesa. Para dar más solemnidad al acto, se solicitó permiso al arzobispo de París para exponer el Santísimo Sacramento. La noticia, publicada en el *Mercure de France*, indica que se interpretó, además del *Te Deum*, el motete *Laudate Dominum omnes gentes*, de Richier, *ordinaire de la musique du roi*, y *maître de la musique* del duque de Orléans. *Mercure de France*, mai, 1754, p. 202-203.

<sup>241</sup> Esta disposición del coro en las iglesias conventuales, puede observarse con cierta claridad en el alzado de la iglesia de las Salesas Reales de Madrid (*cfr.* Fig. 15), en el cual se puede distinguir la gran celosía proyectada por François Carlier que, al igual que en el monasterio de la Encarnación de Madrid, separaba -y separa todavía hoy en esta última- el coro de las religiosas de la iglesia, permitiendo que éstas pudieran cantar los oficios que se celebraban en el templo desde el interior de la clausura sin necesidad de ser vistas por los asistentes.

modificó sustancialmente su actividad en las iglesias donde los reyes decidieron seguir enviando periódicamente a sus músicos para solemnizar, bien en su presencia, o en su ausencia, algunos de los oficios que se celebraron a instancias suyas en estos santuarios.

En la segunda parte del capítulo se ha analizado el modo en que la liturgia de Estado se escenificó en todos los espacios donde acabó materializándose, y en qué medida, todos estos escenarios trataron de adecuarse, en mayor o menor medida, con el fin optimizar la distribución de los actores que el ceremonial de las capillas reales prescribía.

También se han podido analizar las semejanzas que se establecieron entre dicha distribución y la observada en la Capilla Pontificia, así como los cambios que eventualmente podían producirse en la escenografía en función del carácter de la ceremonia. Tales cambios afectaron directamente a la situación espacial de los músicos dentro de cada uno de estos escenarios. Mientras que las capillas construidas en las residencias principales de los reyes de Francia y de España dispusieron de espacios claramente delimitados para cada uno de los cuerpos musicales, el resto de sus capillas palatinas no estuvieron, en términos generales, tan bien adaptadas para que los músicos desarrollaran confortablemente su actividad.

**Tabla 1. Escenarios de la liturgia pontificia en la corte de Roma (1586-1789)**

Festividades Fijas				
Día	Celebración	Tipo de Capilla	Escenario	
			1586	1789
1 de enero	Circuncisión	Papal	Santa Maria del Popolo	Capilla Paulina (Quirinal), Capilla Sixna (Vaticano)
6 de enero	Epifanía	Papal	San Pedro (Vaticano)	Capilla Paulina (Quirinal)
18 de enero	Cátedra de San Pedro	Papal	[San Pedro (Vaticano)]	San Pedro (Vaticano)
2 de febrero	Purificación de la Virgen	Papal	[Capilla Palatina (Vaticano)]	Capilla Paulina (Quirinal)
7 de marzo	Santo Tomás de Aquino	Cardenalicia	--	Santa Maria <i>sopra la Minerva</i>
10 de marzo	Santa Francesca Romana	Cardenalicia	--	Santa Maria Nuova In Campo Vaccino
29 de abril	San Pedro Mártir	[Cardenalicia]	--	Santa Maria <i>sopra la Minerva</i>
19 de mayo	San Ivo	[Cardenalicia]	--	Iglesia del <i>Arciginnasio della Sapienza</i>
26 de mayo	San Felipe Neri	Papal	--	Chiesa Nuova di San Filippo Neri
24 de junio	San Juan Bautista	Papal	San Juan de Letrán	San Juan de Letrán
29 de junio	San Pedro y San Pablo	Papal	San Pedro (Vaticano)	San Pedro (Vaticano)
30 de junio	San Pedro y San Pablo (1º día de la Infraoctava)	[Cardenalicia]	--	San Paolo fuori delle Mura

1 de julio	San Pedro y San Pablo (2º día de la Infraoctava)	[Cardenalicia]	--	Santa Prudenziana
2 de julio	San Pedro y San Pablo (3º día de la Infraoctava)	[Cardenalicia]	--	Santa Maria in Via Lata
3 de julio	San Pedro y San Pablo (4º día de la Infraoctava)	[Cardenalicia]	--	San Pietro in Vincoli
4 de julio	San Pedro y San Pablo (5º día de la Infraoctava)	[Cardenalicia]	--	San Piero in Carcere
5 de julio	San Pedro y San Pablo (6º día de la Infraoctava)	[Cardenalicia]	--	San Pietro in Montorio
6 de julio	San Pedro y San Pablo (Octava)	Cardenalicia	--	San Juan de Letrán
14 de julio	San Buenaventura	Cardenalicia	--	Chiesa de' SS. XII Apostoli
10 de agosto	San Lorenzo	Cardenalicia	San Lorenzo fuor delle Mura	--
15 de agosto	Asunción de la Virgen	Papal	Santa Maria Maggiore	Capilla Paulina (Quirinal)
25 de agosto	San Luis IX, rey de Francia	Cardenalicia	--	San Luigi de' Francesi
8 de septiembre	Natividad de la Virgen	Papal	Santa Maria del Popolo	Santa Maria del Popolo
18 de septiembre	Exaltación de la Santa Cruz	Cardenalicia	--	San Marcello
1 de noviembre	Todos los Santos	Papal	San Pedro (Vaticano)	Capilla Paulina (Quirinal)
2 de noviembre	Fieles Difuntos	Papal	[San Pedro (Vaticano)]	Capilla Paulina (Quirinal)
3 de noviembre	Commemoración Pontífices Difuntos	Papal	--	[Capilla Paulina (Quirinal)]
4 de noviembre	San Carlos Borromeo	Papal	--	San Carlo al Corso
5 de noviembre	Commemoración Cardenales Difuntos	Papal	--	[Capilla Paulina (Quirinal)]
9 de noviembre	Dedicación de la Iglesia de San Juan de Letrán	Cardenalicia	--	San Juan de Letrán
18 de noviembre	Dedicación de la Basílica de San Pedro	Cardenalicia	--	San Pedro (Vaticano)
24 de noviembre	Santa Catalina	Cardenalicia	--	Santa Caterina de' Funari
8 de diciembre	Concepción de la Virgen	Papal	--	Capilla Paulina (Quirinal)/ Capillas palatinas (Vaticano)
24 de diciembre	Vigilia de Navidad	Papal	[Capilla Sixtina (Vaticano)]	Capilla Paulina (Quirinal)
25 de diciembre	Misa de Navidad	Papal	Santa Maria Maggiore	Capilla Paulina (Quirinal)
26 de	San Esteban	Papal	--	[Capilla Paulina

diciembre	Protomártir			(Quirinal)]
27 de diciembre	San Juan Evangelista	Papal	--	[Capilla Paulina (Quirinal)]
29 de diciembre	Santo Tomás	Cardenalicia	--	Santo Tommaso degli Inglesi
31 de diciembre	Circuncisión (Primeras <i>Vísperas</i> )	Papal	--	[Capilla Paulina (Quirinal)]
31 de diciembre	<i>Te Deum</i> por el año saliente	[Cardenalicia]	--	Chiesa del Gesù y Chiesa del <i>Ara Coeli</i>
<b>F e s t i v i d a d e s M ó v i l e s</b>				
	I Domingo de Adviento	Papal	San Lorenzo fuor delle Mura	[Capilla Paulina (Quirinal)]
	II Domingo de Adviento	Papal	San Juan de Letrán	[Capilla Paulina (Quirinal)]
	III Domingo de Adviento	Papal	Santa Croce in Gerusalemme	[Capilla Paulina (Quirinal)]
	IV Domingo de Adviento	Papal	--	Capilla Paulina (Quirinal)
	Jueves de Sexagésima	Cardenalicia	--	Chiesa di SS. Lorenzo e Damaso (Sin <i>cantori pontificii</i> )
	Domingo de Quincuagésima	Cardenalicia (post. 1629)	--	Chiesa del Gesù
	Miércoles de Ceniza	Papal	Chiesa di Santa Sabina	[Capilla Sixtina (Vaticano)/ Capilla Paulina (Quirinal)]
	I Domingo de Cuaresma	Papal	Santa Maria del Popolo	[Capilla Sixtina (Vaticano)/ Capilla Paulina (Quirinal)]
	II Domingo de Cuaresma	Papal	Chiesa de San Paolo	[Capilla Sixtina (Vaticano)/ Capilla Paulina (Quirinal)]
	III Domingo de Cuaresma	Papal	San Lorenzo fuor delle Mura	[Capilla Sixtina (Vaticano)/ Capilla Paulina (Quirinal)]
	IV Domingo de Cuaresma (Bendición de la Rosa de Oro)	Papal	Santa Croce in Gerusalemme	Capilla Sixtina (Vaticano)/ Capilla Paulina (Quirinal)
	La Anunciación	Papal	Santa Maria sopra la Minerva	Santa Maria sopra la Minerva
	Domingo de Pasión	Papal	Santa Maria Maggiore	Capilla Paulina (Quirinal)
	Domingo de Ramos	Papal	San Pedro (Vaticano)	Capilla Paulina (Quirinal)
	Miércoles Santo (Oficio de Tinieblas)	Papal	[Capilla Sixtina (Vaticano)]	Capilla Sixtina (Vaticano)
	Jueves Santo (Misa mayor)	Papal	[Capilla Sixtina (Vaticano)]	Capilla Sixtina (Vaticano)
	Jueves Santo (Lavatorio)	Papal	[Palacio Apostólico]	Palacio Apostólico
	Jueves Santo (Oficio de Tinieblas)	Papal	[Capilla Sixtina (Vaticano)]	Capilla Sixtina (Vaticano)
	Viernes Santo (Misa mayor)	Papal	[Capilla Sixtina (Vaticano)]	Capilla Sixtina (Vaticano)

	Viernes Santo (Oficio de Tinieblas)	Papal	[Capilla Sixtina (Vaticano)]	Capilla Sixtina (Vaticano)
	Sábado Santo	Papal	[Capilla Sixtina (Vaticano)]	Capilla Sixtina (Vaticano)
	Domingo de Resurrección	Papal	San Pedro (vaticano)	San Pedro (Vaticano)
	Lunes de Pascua	Papal	[Capilla Sixtina (Vaticano)]	Capilla Paulina (Quirinal)
	Martes de Pascua	Papal	[Capilla Sixtina (Vaticano)]	Capilla Paulina (Quirinal)
	Sábado <i>in Albis</i>	Papal	[Capilla Sixtina (Vaticano)]	Capilla Paulina (Quirinal)
	Ascensión	Papal	San Pedro (Vaticano)	Capilla Paulina (Quirinal) Capilla Sixtina (Vaticano)
	Domingo de Pentecostés	Papal	San Pedro (Vaticano)	San Pedro (Vaticano)
	Domingo de la Trinidad	Papal	--	Capilla Paulina (Quirinal)/ Capilla Sixtina (Vaticano)
	Corpus Christi (Primeras <i>Vísperas</i> )	Papal	San Pedro (Vaticano)	Capilla Paulina (Quirinal)/ Capilla Sixtina (Vaticano)
	Corpus Christi (Misa rezada y Procesión)	Papal	Capilla Sixtina, San Pedro y Capilla Paulina (Vaticano)	Capilla Sixtina, San Pedro y Capilla Paulina (Vaticano)
	Corpus Christi (Octava)	Papal	[San Pedro (Vaticano)]	San Pedro (Vaticano)
<b>C e r e m o n i a s E x t r a o r d i n a r i a s</b>				
	Creación del nuevo pontífice	Papal	[Capilla Sixtina (Vaticano)]	Capilla Sixtina (Vaticano)
	Aniversario de la creación del pontífice	Papal	[Capilla Sixtina (Vaticano)]	Capilla Sixtina (Vaticano)/ Capilla Paulina (Quirinal)
	Coronación del Pontífice	Papal	San Pedro (Vaticano)	San Pedro (Vaticano)
	Aniversario de la Coronación	Papal	[Capilla Sixtina (Vaticano)]	Capilla Sixtina (Vaticano)/ Capilla Paulina (Quirinal)
	Toma de posesión del nuevo pontífice	Papal	[San Juan de Letrán]	San Juan de Letrán
	Aniversario del último pontífice difunto	Papal	[Capilla Sixtina (Vaticano)]	Capilla Paulina (Quirinal)/ Capilla Sixtina (Vaticano)
	Exequias por el último pontífice difunto (Primer Ciclo)		--	Palacio Apostólico (donde hubiera fallecido)
	Exequias por el último pontífice difunto (Segundo Ciclo)		[Capilla Sixtina/ San Pedro (Vaticano)]	Capilla Sixtina/ San Pedro (Vaticano)
	Exequias por un cardenal difunto	Papal	--	Capilla Sixtina (Vaticano)/ Capilla Paulina (Quirinal)
	Exequias por los cardenales de Propaganda Fide	Cardenalicia	--	[Iglesia de la Congregación de Propaganda Fide]
	Exequias cardenales	Cardenalicia	--	Chiesa Nuova de

	obispos asistentes del Solio Pontificio			San Filippo Neri
	Exequias cardenales auditores de la Rota	Cardenalicia	--	Iglesia de San Lorenzo y San Dámaso
	Canonizaciones de Santos	Papal	San Pedro (Vaticano)	San Pedro (Vaticano)
<b>C e l e b r a c i o n e s P o l í t i c a s</b>				
	Nacimientos de príncipes y soberanos católicos	Papal		Capilla Sixtina (Vaticano)/ Capilla Paulina (Quirinal)
	Exequias por soberanos católicos	Papal		Capilla Sixtina (Vaticano)/ Capilla Paulina (Quirinal)
	Celebraciones por la firma de tratados de paz	Papal		Capilla Sixtina (Vaticano)/ Capilla Paulina (Quirinal)

Fuentes: CANCELLIERI, Francesco, *Descrizione delle Cappelle Pontificie e Cardinalizie di tutto l'anno, e de' Concistori Pubblici e Segreti*, Roma, Luigi Perego Salvioni, 1790, p. 151-320; *Cérémonies à la cour de Rome*, AN, KK 1432; *Gazette de France* [nos. 1721-1789]; *Mercurio Histórico y Político* [nos. 1745-1789].

**Tabla 2. Escenarios de la liturgia de Estado en las cortes de Madrid y Versalles (1720-1789)**

<b>F e s t i v i d a d e s F i j a s</b>					
Día	Celebración	Madrid		Versalles	
		1715-1764	1765-1789	1715-1764	1765-1789
1 de enero	Circuncisión	Capilla Real del Alcázar de Madrid (hasta 1734)/ San Jerónimo El Real (Madrid) (1735-1764)	Capilla del Palacio Real	Chapelle du Louvre (1715-1722)/ Église des Feuillants; [Église des Grands Augustins] (1715-1722)/ Chapelle du Château de Vincennes (1715-1722)/ Chapelle Royale (Versalles) (1723-1763)/ -1ª Fiesta de l'Ordre du Saint-Esprit-Maison Professe des Jésuites (París) -Salut por la tarde- (1715-1722)-	Chapelle royale (Versalles) -1ª Fiesta de l'Ordre du Saint-Esprit-
6 de enero	Epifanía	Capilla Real del Alcázar de Madrid (h. 1734)/ San Jerónimo El Real (Madrid)	Capilla del Palacio Real	Chapelle du Louvre (1715-1722)/ Chapelle Royale (Versalles)	Chapelle Royale (Versalles)

		(1735-1764)		(d. 1722)	
18 de enero	Cátedra de San Pedro	Capilla Real del Alcázar de Madrid (h. 1734)/ San Jerónimo El Real (Madrid) (1735-1764)	Capilla del Palacio Real -sin el rey-	<i>Idem, ut supra</i>	<i>Idem, ut supra</i>
23 de enero	San Ildefonso	<i>Idem, ut supra</i>	<i>Idem, ut supra</i>	--	--
28 de enero	San Julián, Obispo de Cuenca	<i>Idem, ut supra</i>	<i>Idem, ut supra</i>	--	--
29 de enero	San Francisco de Sales	Iglesia de las Salesas Reales (d. 1758) -sin el rey-	Iglesia de las Salesas Reales (d. 1758) -sin el rey-	[Chapelle du Louvre (1715-1722)]/ Chapelle Royale (Versalles) (d. 1722)	Chapelle royale (Versalles)
2 de febrero	Purificación de la Virgen	Capilla Real del Alcázar de Madrid (h. 1734)/ San Jerónimo El Real (Madrid) (1735-1764)	Capilla del Palacio Real -sin el rey-	Chapelle du Louvre; Église des Grands Augustins (París) (1715-1722)/ Chapelle Royale (Versalles) (1723-1763) -2ª Fiesta de l'Ordre du Saint-Esprit-	Chapelle Royale (Versalles) -2ª Fiesta de l'Ordre du Saint-Esprit-
24 de febrero	San Matías Apóstol	<i>Idem, ut supra</i>	<i>Idem, ut supra</i>	[Chapelle du Louvre (1715-1722)]/ Chapelle Royale (Versalles) (d. 1722)	Chapelle Royale (Versalles)
2 de marzo	San Francisco Javier	Capilla del Colegio Imperial de San Isidro (Primer día de la Novena, d. 1710) -sin el rey-	Capilla del Colegio Imperial de San Isidro (Primer día de la Novena, d. 1710) -sin el rey-	<i>Idem, ut supra</i>	<i>Idem, ut supra</i>
10 de marzo	Traslación del SS.º Sacramento a la Real Capilla -d. 1639-	Capilla Real del Alcázar de Madrid (h. 1734)/ San Jerónimo El Real (Madrid) (1735-1764)	Capilla del Palacio Real -sin el rey-	--	--
19 de marzo	San José	<i>Idem, ut supra</i>	<i>Idem, ut supra</i>	[Chapelle du Louvre (1715-1722)]/ Chapelle Royale (Versalles) (d. 1722)	Chapelle Royale (Versalles)
25 de marzo	Anunciación de la Virgen	<i>Idem, ut supra</i>	<i>Idem, ut supra</i>	<i>Idem, ut supra</i>	<i>Idem, ut supra</i>
4 de abril	San Isidoro, Arzobispo de	<i>Idem, ut supra</i>	<i>Idem, ut supra</i>	--	--

	Sevilla				
25 de abril	San Marcos Evangelista -d. 1708-	Iglesia de San Marcos (d. 1708) -sin el rey-	Iglesia de San Marcos (d. 1708) -sin el rey-	[Chapelle du Louvre (1715-1722)]/ Chapelle Royale (Versalles) (d. 1722)	Chapelle Royale (Versalles)
1 de mayo	San Felipe y Santiago	Capilla Real del Alcázar de Madrid (h. 1734)/ San Jerónimo El Real (Madrid) (1735-1764)	Capilla del Palacio Real (d. 1765) -sin el rey-	<i>Idem, ut supra</i>	<i>Idem, ut supra</i>
2 de mayo	Invencción de la Santa Cruz	<i>Idem, ut supra</i>	<i>Idem, ut supra</i>	<i>Idem, ut supra</i>	<i>Idem, ut supra</i>
15 de mayo	San Isidro Labrador	Capilla Real del Alcázar de Madrid (h. 1734)/ San Jerónimo El Real (Madrid) (1735-1764)/ Capilla del Colegio Imperial de San Isidro (d. siglo XVII) -sin el rey-/ Iglesia de la Trinidad (d. 1760) -sin el rey-	Capilla del Palacio Real (d. 1765) -sin el rey-  Capilla del Colegio Imperial de San Isidro -sin el rey-	--	--
23 de mayo	Aparición de Santiago Apóstol	Iglesia de las Comendadoras de Santiago -d. 1600- -sin el rey-	Iglesia de las Comendadoras de Santiago -d. 1600- -sin el rey-	[Chapelle du Louvre (1715-1722)]/ Chapelle royale (Versailles) (d. 1722)/ Chapelle du Château de Marly (1749-1757)]	[Chapelle Royale (Versalles)]
30 de mayo	San Fernando III, rey de Castilla	Capilla Real del Alcázar de Madrid (h. 1734)/ San Jerónimo El Real (Madrid) (1739-1752) -sin el rey-/ Capilla Real de la Calle del Tesoro (1753-1764) -sin el rey-/ Capilla del Palacio de Aranjuez (1747-1758)	Capilla del Palacio Real -sin el rey-	<i>Idem, ut supra</i>	<i>Idem, ut supra</i>
24 de junio	San Juan Bautista	<i>Idem, ut supra</i>	<i>Idem, ut supra</i>	[Chapelle du Louvre (1715-1722)]/ Chapelle	Chapelle du Château de Compiègne (1763-1774)/

				Royale (1722-1748)/ Chapelle du Château de Compiègne (1749-1757)	Chapelle royale (Versalles)
29 de junio	San Pedro y San Pablo	<i>Idem, ut supra</i>	<i>Idem, ut supra</i>	<i>Idem, ut supra</i>	<i>Idem, ut supra</i>
8 de julio	Santa Isabel, reina de Portugal	Capilla Real del Alcázar de Madrid (h. 1734)/ San Jerónimo El Real (Madrid) (1735-1764)	Capilla del Palacio Real	<i>Idem, ut supra</i>	<i>Idem, ut supra</i>
20 de julio	Santa Librada, Virgen y Mártir	<i>Idem, ut supra</i>	<i>Idem, ut supra</i>	--	--
25 de julio	Santiago Apóstol	Iglesia de las Comendadoras de Santiago (d. 1600) -sin el rey-	Iglesia de las Comendadoras de Santiago (d. 1600) -sin el rey-	[Chapelle du Louvre (1715-1722)]/ Chapelle Royale (Versalles) (1722-1748)/ Paroisse de S. Jacques en Compiègne (1749-1757)	Paroisse de S. Jacques en Compiègne (1763-1774)/ Chapelle Royale (Versalles)
8 de agosto	Santos Justo y Pastor	Capilla Real del Alcázar de Madrid (h. 1734)/ San Jerónimo El Real (Madrid) (1735-1758)/ Capilla Real de la Calle del Tesoro (1758-1764) -sin el rey-	Capilla del Palacio Real -sin el rey-	--	--
10 de agosto	San Lorenzo	<i>Idem, ut supra</i>	<i>Idem, ut supra</i>	[Chapelle du Louvre (1715-1722)]/ Chapelle Royale (Versalles) (1722-1748)/ Chapelle du Château de Compiègne/ Paroisse de S. Jacques en Compiègne (1749-1757)	Paroisse de S. Jacques en Compiègne (1763-1774)/ Chapelle Royale (Versalles)
15 de agosto	Asunción de La Virgen	<i>Idem, ut supra</i>	<i>Idem, ut supra</i>	<i>Idem, ut supra</i>	<i>Idem, ut supra</i>
23 de Agosto	Octava de la Asunción	Santa María de la Almudena -sin el rey-	Santa María de la Almudena -sin el rey-	--	--

24 de agosto	San Bartolomé Apóstol	Capilla Real del Alcázar de Madrid (h. 1734)/ San Jerónimo El Real (Madrid) (1735-1758)/ Capilla Real de la Calle del Tesoro (1758-1764) -sin el rey-	Capilla del Palacio Real -sin el rey-	<i>Idem, ut supra</i>	<i>Idem, ut supra</i>
25 de agosto	San Luis IX, rey de Francia	<i>Idem, ut supra</i>	<i>Idem, ut supra</i>	Chapelle du Louvre (1715-1722)/ Chapelle Royale (Versalles) (1722-1748)/ Chapelle du Château de Compiègne/ Paroisse de S. Jacques en Compiègne (1749-1757)	Chapelle du Château de Compiègne/ Paroisse de S. Jacques en Compiègne (1763-1774)/ Chapelle Royale (Versalles)
8 de septiembre	Natividad de la Virgen	<i>Idem, ut supra</i>	<i>Idem, ut supra</i>	Chapelle du Louvre (1715-1722)/ Chapelle Royale (Versalles) (1722-1763)	Chapelle Royale (Versalles)
12 de septiembre	Infraoctava de la Natividad	Iglesia de la Trinidad			
17-24 de septiembre	Octava del Santo Cristo de la Paciencia	Iglesia de los Capuchinos de la Paciencia (d. 1623) -el rey sólo el 1º día-	Iglesia de los Capuchinos de la Paciencia (d. 1623) -sin el rey-	--	--
26 de septiembre		Iglesia de las Salesas Reales (d. 1759) -sin el rey-	Iglesia de las Salesas Reales (d. 1759) -sin el rey-		
20 de septiembre	San Mateo Apóstol	Hospital de los Italianos (d. 1760) -sin el rey-  Capilla Real del Alcázar de Madrid (h. 1734)/ San Jerónimo El Real (Madrid) (1735-1758)/ Capilla Real de la Calle del Tesoro (1758-1764) -sin el rey-	Hospital de los Italianos (d. 1760) -sin el rey-  Capilla del Palacio Real -sin el rey-	[Chapelle du Louvre (1715-1722)]/ Chapelle Royale (Versalles) (1722-1763)	Chapelle Royale (Versalles)
29 de	San Miguel	<i>Idem, ut supra</i>	<i>Idem, ut supra</i>	<i>Idem, ut supra</i>	<i>Idem, ut supra</i>

septiembre	Arcángel				
2 de octubre		--	Iglesias del Jardín Del Buen Retiro -una cada año- San Bruno (1760) Nra. Sra. de los Ángeles (1763) Nra- Sra. de las Angustias (1772)	--	--
10 de octubre	San Francisco de Borja	Capilla Real del Alcázar de Madrid (h. 1734)/ San Jerónimo El Real (Madrid) (1735-1758)/ Capilla Real de la Calle del Tesoro (1758-1764) -sin el rey-	<i>Idem, ut supra</i>	-	--
18 de octubre	San Lucas Evagelista	<i>Idem, ut supra</i>	<i>Idem, ut supra</i>	[Chapelle du Louvre (1715-1722)]/ Chapelle royale (Versalles) (1722-1763)	Chapelle royale (Versalles)
20 de octubre	San Pedro de Alcántara	Iglesia de San Gil (d. 1686) - sin el rey-	Iglesia de San Gil - sin el rey-	--	--
28 de Octubre	San Simón y San Judas	Capilla Real del Alcázar de Madrid (h. 1734) -sin el rey-/ San Jerónimo El Real (Madrid) (1735-1758) -sin el rey-/ Capilla Real de la Calle del Tesoro (1758-1764) -sin el rey-	Capilla del Palacio Real -sin el rey-	--	--
1 de noviembre	Todos los Santos	Capilla Real del Alcázar de Madrid (h. 1734) -sin el rey-/ San Jerónimo El Real (Madrid) (1735-1752) -sin el rey-/ Capilla Real de la Calle del Tesoro (1752-1764) -sin el rey-  Basílica del Monasterio de El Escorial	Capilla del Palacio Real -sin el rey-  Basílica del Monasterio de El Escorial	Chapelle royale (Fontainebleau)	Chapelle royale (Fontainebleau)
2 de noviembre	Fieles Difuntos <sup>1</sup>	<i>Idem, ut supra</i>	<i>Idem, ut supra</i>	<i>Idem, ut supra</i>	<i>Idem, ut supra</i>

	Honras por el Emperador Carlos V -Un día de la Octava de los Fieles Difuntos-	Iglesia del Buen Suceso -d. siglo XVI- -sin el rey-	Iglesia del Buen Suceso -d. siglo XVI- -sin el rey-	--	--
7 de noviembre	Octava de los Fieles Difuntos	Santa María de la Almudena (d. 1760) -sin el rey-	Santa María de la Almudena (d. 1760) -sin el rey-	--	--
29 de noviembre	Víspera de San Andrés Apóstol -Vísperas de S. Andrés y Oficio de Difuntos por caballeros del Toisón de Oro-	Capilla Real del Alcázar de Madrid (h. 1734) -sin el rey-/ San Jerónimo El Real (Madrid) (1735-1752) -sin el rey-/ Capilla Real de la Calle del Tesoro (1752-1764) -sin el rey-	Capilla del Palacio Real -sin el rey-	--	--
30 de noviembre	San Andrés Apóstol	Capilla Real del Alcázar de Madrid (h. 1734) -sin el rey- -Hasta c. 1700, Capítulo y Misa de la Orden del Toisón de Oro-/ Capilla Real de la Calle del Tesoro -Misa de Difuntos por caballeros del Toisón- (1752-1764) -sin el rey-	Santa María de la Almudena (d. 1760) -sin el rey-  Capilla del Palacio Real -sin el rey-  Basílica del Monasterio de El Escorial	[Chapelle du Louvre (1715-1722)]/ Chapelle royale (Versalles) (1722-1763)	Chapelle royale (Versalles)
4 de diciembre	Santa Bárbara	San Jerónimo El Real (Madrid) (1746-1759) -onomástica de la Reina Bárbara de Braganza-	-h. 1760, suprimida por Carlos III-	--	--
7 de diciembre	Víspera de la Inmaculada Concepción	--	Capilla del Palacio Real -d. 1773, Capítulo y Misa de la Orden de Carlos III-	--	--
8 de diciembre	Concepción de la Virgen	Capilla Real del Alcázar de Madrid (h. 1734)/ San Jerónimo El Real (Madrid) (1735-1764)	Capilla del Palacio Real	Chapelle du Louvre (1715-1722)/ Chapelle royale (Versalles) (1723-1763)	Chapelle royale (Versalles)
10 de diciembre	Desagravios del SS. <sup>mo</sup> Sacramento (d. 1711)	<i>Idem, ut supra</i>	<i>Idem, ut supra</i>	--	--

12 de diciembre		--	Iglesia de la Trinidad (d. 1760) -sin el rey-	--	--
24 de diciembre	Vigilia de Navidad	<i>Idem, ut supra</i>	<i>Idem, ut supra</i>	Chapelle du Louvre (1715-1722)/ Chapelle royale (Versalles) (1723-1763)	Chapelle royale (Versalles)
25 de diciembre	Misa de Navidad	<i>Idem, ut supra</i>	<i>Idem, ut supra</i>	<i>Idem, ut supra</i>	<i>Idem, ut supra</i>
26 de diciembre	San Esteban	<i>Idem, ut supra</i>	<i>Idem, ut supra</i>	<i>Idem, ut supra</i>	<i>Idem, ut supra</i>
27 de diciembre	San Juan Evangelista	<i>Idem, ut supra</i>	<i>Idem, ut supra</i>	[Chapelle du Louvre (1715-1722)]/ Chapelle royale (Versalles) (1723-1763)	<i>Idem, ut supra</i>
28 de diciembre	Santos Inocentes	<i>Idem, ut supra</i>	<i>Idem, ut supra</i>	<i>Idem, ut supra</i>	<i>Idem, ut supra</i>
30 de diciembre	Traslación de Santiago Apóstol	Iglesia de las Comendadoras de Santiago (d. 1600) -sin el rey-/ Capilla Real del Alcázar de Madrid (h. 1734)/ San Jerónimo El Real (Madrid) (1735-1764)	Iglesia de las Comendadoras de Santiago (d. 1600) -sin el rey-/ Capilla del Palacio Real	--	--
31 de diciembre	San Silvestre, Papa	Capilla Real del Alcázar de Madrid (h. 1734)/ San Jerónimo El Real (Madrid) (1735-1764)	Capilla del Palacio Real	--	--
<b>F e s t i v i d a d e s M ó v i l e s</b>					
	I Domingo de Adviento	Santa María de la Almudena -sin el rey-/ Capilla Real del Alcázar de Madrid (h. 1734)/ San Jerónimo El Real (Madrid) (1735-1764)	Santa María de la Almudena -sin el rey-/ Capilla del Palacio Real	[Chapelle du Louvre (1715-1722)]/ Chapelle royale (Versalles) (1722-1763)	Chapelle Royale (Versalles)
	II-IV Domingo de Adviento	Capilla Real del Alcázar de Madrid (h. 1734)/ San Jerónimo El Real (Madrid) (1735-1764)	Capilla del Palacio Real	<i>Idem, ut supra</i>	<i>Idem, ut supra</i>
	Jueves de	<i>Idem, ut supra</i>	Capilla del	<i>Idem, ut supra</i>	<i>Idem, ut supra</i>

	Sexagésima; Domingo de Quincuagésima		Palacio Real -sin el rey-		
	Miércoles de Ceniza	Capilla Real del Alcázar de Madrid (h. 1734) -sin el rey-/ San Jerónimo El Real (Madrid) (1735-1758)/ Capilla Real de la Calle del Tesoro (1759-1764) -sin el rey-	Capilla del Palacio Real -sin el rey-	<i>Idem, ut supra</i>	<i>Idem, ut supra</i>
	I-IV Domingo de Cuaresma	<i>Idem, ut supra</i>	<i>Idem, ut supra</i>	<i>Idem, ut supra</i>	<i>Idem, ut supra</i>
	Domingo de Pasión	<i>Idem, ut supra</i>	<i>Idem, ut supra</i>	<i>Idem, ut supra</i>	<i>Idem, ut supra</i>
	Domingo de Ramos	Capilla Real del Alcázar de Madrid (h. 1734)/ San Jerónimo El Real (Madrid) (1735-1758)/ Capilla del Palacio de El Pardo (1700-1746)/	Capilla del Palacio Real/ Capilla del Palacio de El Pardo (sólo en 1780)/ Capilla del Palacio de Aranjuez (en 1775 y 1788)	Chapelle du Louvre (1715-1722)/ Chapelle royale de Marly (1725)/ Chapelle Royale (Versalles) (1726-1763)	Chapelle Royale (Versalles)
	Lunes y Martes Santos	<i>Idem, ut supra</i>	<i>Idem, ut supra</i>	Chapelle du Louvre (1715-1722)/ Chapelle royale de Marly (1725)/ Chapelle royale (Versalles) (1726-1763)	Chapelle Royale (Versalles)
	Miércoles Santo	<i>Idem, ut supra</i>	<i>Idem, ut supra</i>	Chapelle du Louvre (1715-1722)/ Chapelle royale de Marly (1725)/ Chapelle Royale (Versalles) (1726-1763)	Chapelle Royale (Versalles)
	Jueves Santo	<i>Idem, ut supra</i>	<i>Idem, ut supra</i>	Église des Feuillants; Église des Capucins (1715-1722)/ Chapelle royale de Marly (1725)/ Chapelle royale de Versailles (1723-1724, 1726-1763)	<i>Idem, ut supra</i>
	Viernes Santo	<i>Idem, ut supra</i>	<i>Idem, ut supra</i>	<i>Idem, ut supra</i>	<i>Idem, ut supra</i>
	Sábado Santo	<i>Idem, ut supra</i>	<i>Idem, ut supra</i>	Chapelle du Louvre (1715-1722)/ Chapelle royale de Marly (1725)/ Chapelle royale	<i>Idem, ut supra</i>

				de Versailles (1723-1724, 1726-1763)	
	Domingo de Resurrección	<i>Idem, ut supra</i>	<i>Idem, ut supra</i>	<i>Idem, ut supra</i>	<i>Idem, ut supra</i>
	Lunes de Pascua	<i>Idem, ut supra</i>	<i>Idem, ut supra</i>	Paroisse de Saint Germain l'Auxerrois (1715-1722)/ Chapelle royale de Marly (1725)/ Paroisse de N. Dame de Versailles (1723-1724, d. 1726)	Paroisse de N. Dame de Versailles
	Ascensión	Capilla Real del Alcázar de Madrid (h. 1734)/ San Jerónimo El Real (Madrid) (1735-1758)/ -sin el rey-	Capilla del Palacio Real -sin el rey-/ Capilla del Palacio de Aranjuez-Iglesia de Alpajés (Aranjuez)	Chapelle du Louvre (1715-1722)/ Chapelle Royale (Versalles) (1723-1763)	Chapelle Royale (Versalles)
	Domingo de Pentecostés	Capilla Real del Alcázar de Madrid (h. 1734) -sin el rey-/ San Jerónimo El Real (Madrid) (1735-1752) -sin el rey-/ Capilla Real de la Calle del Tesoro (1753-1764) -sin el rey-	Capilla del Palacio Real -sin el rey-	Chapelle du Louvre; Église des Grands Agustins (París) (1715-1722)/ Chapelle royale (Versalles) (1723-1763) -3ª Fiesta de l'Ordre du Saint-Esprit-	Chapelle Royale (Versalles) -3ª Fiesta de l'Ordre du Saint-Esprit-
	Domingo de la Trinidad	<i>Idem, ut supra</i>	<i>Idem, ut supra</i>	Chapelle du Louvre (1715-1722)/ Chapelle Royale (Versalles) (1723-1763)	Chapelle Royale (Versalles)
	Corpus Christi	Santa María de la Almudena -si el rey estaba en Madrid-/ Capilla Real del Alcázar de Madrid (h. 1734) -sin el rey-/ San Jerónimo El Real (Madrid) (1735-1752) -sin el rey-/ Capilla Real de la Calle del Tesoro (1753-1764)/ Capilla del Palacio de	Capilla del Palacio Real -sin el rey-/ Capilla del Palacio de Aranjuez-Parroquia de Alpajés (Aranjuez)	Chapelle du Louvre- Paroisse de St. Germain l'Auxerrois (París) (1715-1722)/ Chapelle Royale (Versalles)- Paroisse de Notre Dame (Versalles) (1757-1763)/ Paroisse de S. Jacques en Compiègne (1749-1757)	Chapelle Royale (Versalles)/ Paroisse de Notre Dame (Versalles)

		Aranjuez-Iglesia de Alpajés (Aranjuez)			
	Corpus Christi (Infraoctava)	Capilla Real del Alcázar de Madrid (h. 1734) -sin el rey-/ San Jerónimo El Real (Madrid) (1735-1752)/ -sin el rey-/ Capilla Real de la Calle del Tesoro (1752-1764) -sin el rey-/ Iglesia del Convento de Santa Isabel (d. 1600) -martes infraoctavo, sin el rey-	Capilla del Palacio Real -sin el rey-/ Iglesia del Convento de Santa Isabel (d. 1600) -martes infraoctavo, sin el rey-	<i>Idem, ut supra</i>	<i>Idem, ut supra</i>
	Corpus Christi (Octava)	Capilla Real del Alcázar de Madrid (h. 1734) -sin el rey-/ San Jerónimo El Real (Madrid) (1735-1752)/ -sin el rey-/ Capilla Real de la Calle del Tesoro (1752-1764) -sin el rey-/ Iglesia de las Comendadoras de Santiago (d. 1600) -sin el rey-	Capilla del Palacio Real -sin el rey-/ Iglesia de las Comendadoras de Santiago (d. 1600) -sin el rey-	<i>Idem, ut supra</i>	<i>Idem, ut supra</i>

**C e r e m o n i a s E x t r a o r d i n a r i a s ( 1 6 8 2 - 1 7 8 9 )**

			<b>Madrid</b>	<b>Versalles</b>
	<b>Ceremonias asociadas al ciclo vital de la familia real</b>	Nacimientos	Capilla real del sitio del parto -Rogativas y <i>Maitines</i> votivos De Navidad-  Capilla Real del Alcázar de Madrid (h. 1734)/ San Jerónimo El Real (Madrid) (1735-1752)/ Capilla Real de la Calle del Tesoro (1752-1764)/ Capilla del Palacio Real (1764-1789) - <i>Te Deum</i> de acción de gracias tras el parto (sin el rey)-  Capilla u oratorio del real	Chapelle royale de Versalles -Rogativas-  Chapelle royale de Versalles - <i>Te Deum</i> de acción de gracias tras el parto-

		sitio donde estuviera la corte -Misa de <i>parida</i> -  Nuestra Señora de Atocha - <i>Te Deum</i> de acción de gracias en presencia del rey-	Notre-Dame de París y catedrales del reino - <i>Te Deum</i> de acción de gracias-
	Bautizos	Cámara del rey en el sitio del parto -Bautismo, en presencia del rey y de la corte-	Cámara del parto - <i>Ondoyement</i> en presencia del rey-  Chapelle royale de Versailles - <i>Baptême</i> (a los cinco o siete años)-
	Confirmaciones de príncipes	Capilla u oratorio del real sitio donde estuviera la corte	Chapelle royale de Versailles -En la misma ceremonia del <i>baptême</i> o pocos días después-
	Matrimonios	Cámara real del real sitio Donde estuviera la corte -Matrimonio y velaciones-  Nuestra Señora de Atocha - <i>Te Deum</i> y <i>Salve</i> de acción de gracias-	Chapelle royale de Versailles/ Chapelle royale de Fontainebleau -Boda de Luis XV (1725)-
	Cumpleaños de Reyes	Capilla u oratorio del real sitio donde estuviera la corte -Misa cantada o rezada -	Paroisse de Notre-Dame de Versailles - <i>Te Deum</i> y exposición del Santísimo-
	Exequias (Primer Ciclo: Cuerpo presente)	Salón principal del real sitio donde se produjera el deceso -Reyes, príncipes e infantes en edad adulta-  Salón principal del Palacio del Buen Retiro -sólo algunos infantes en edad Infantil no fallecidos en El Escorial-	Salón principal del <i>appartement</i> del difunto en: -Château de Versailles: Sólo el rey, la reina y las delfinas de Francia. -Château de Meudon: Delfines de Francia. -Château du Louvre: Hijos y nietos del monarca reinante en edad infantil o solteros. -Château de Saint-Cloud: Duques de Orleáns, <i>premiers princes du sang</i> . -Hôtel de Condé (París): <i>Princes du sang</i> de la rama de Borbón-Condé.
	Exequias (Segundo Ciclo: Enterramiento y Honras de Corona)	Basílica del Monasterio de San Lorenzo de El Escorial -Enterramiento, sin el monarca reinante-  Iglesia del Real Monasterio de la Encarnación (Madrid) -Honras de Corona, varios meses después, a veces asiste el rey-	Abadía de Saint Denis (o la iglesia del lugar de enterramiento) -Enterramiento del cuerpo, en ausencia del monarca reinante  Maison Professe des Jésuites (París); Monasterio de Val-de-Grâce (París) -Enterramiento del corazón, en ausencia del monarca reinante-  Notre-Dame de París - <i>Service solennel</i> , varios meses después, en ausencia el monarca reinante-
	Aniversarios de los últimos reyes y reinas difuntos	Capilla Real del Alcázar de Madrid (h. 1734)/ San Jerónimo El Real (Madrid) (1735-1752)/ Capilla Real de la Calle del	Abadía de Saint Denis (o la iglesia del lugar de enterramiento) - <i>Service solennely</i> , sin el rey  Chapelle royale de Versailles;

		Tesoro (1752-1764)/ Capilla del Palacio Real (1764-1789) -Misa de <i>Requiem</i> ; Oficio de Difuntos tarde anterior, sin el rey-	- <i>Messe basse</i> de difuntos-  Paroisse de Notre-Dame de Versailles; Paroisse de Saint-Louis de Versailles (d. 1747) - <i>Service solennel</i> , sin el rey-
	Aniversarios de príncipes y princesas difuntos	[ <i>Idem, ut supra</i> ]	<i>Idem, ut supra</i>
	Exequias por soberanos extranjeros emparentados con el monarca reinante	Iglesia del Monasterio de la Encarnación (Madrid); Iglesia del Monasterio de las Descalzas Reales -Misa de <i>Requiem</i> ; Oficio de Difuntos tarde anterior, casi siempre sin el rey-	Notre-Dame de París - <i>Service solennel</i> , sin el rey-

**C e r e m o n i a s d e l a p a z y v i c t o r i a s m i l i t a r e s ( 1 6 8 2 - 1 7 8 9 )**

	<b>Madrid</b>	<b>Versalles</b>
	Capilla Real del Alcázar de Madrid (h. 1734)/ San Jerónimo El Real (Madrid) (1735-1752)/ Capilla Real de la Calle del Tesoro (1752-1764)/ Capilla del Palacio Real (1764-1789) - <i>Te Deum</i> de acción de gracias, sin el rey-	Chapelle royale de Versailles; - <i>Te Deum</i> de acción de gracias-  Notre-Dame de París - <i>Te Deum</i> de acción de gracias-

**P r o c l a m a c i o n e s y C o r o n a c i o n e s ( 1 6 8 2 - 1 7 8 9 )**

	<b>Madrid</b>	<b>Versalles</b>
	Proclamación . Plaza de armas de la residencia principal del soberano. . Nuestra Señora de Atocha: <i>Te Deum</i> .  Jura del rey y del príncipe de Asturias: . San Jerónimo el Real.  Entrada pública del rey en Madrid. . Santa María de la Almudena: <i>Te Deum</i> .	Entrada pública en la ciudad de la coronación: Reims (Chartres –sólo en 1590-) . Santuario de Saint-Rémy: Misa . Catedral de Reims: <i>Vísperas</i> de la Coronación  Consagración y coronación . Catedral de Reims.  Investidura del rey como <i>Grand Maître de l'Ordre du Saint-Esprit</i> . . Catedral de Reims.

NOTA: Entre corchetes [ ] aparecen aquellos escenarios donde pudieron haberse celebrado las festividades correspondientes, aunque no se mencione explícitamente en las fuentes; con guiones ( -- ) aquellas festividades que por su carácter local, probablemente no se celebraron en una u otra corte.

FUENTES: Consulta del Cardenal Mendoza, patriarca de las Indias a Fernando VI sobre las asistencias de la Real Capilla a las iglesias y santuarios de la corte, Buen Retiro, 7-VIII-1749, AGP, Real Capilla, caja 79, exp. 2;; *Nueva Tabla en que Su Majestad manda y prescribe por Rl Resolución de 18º de Abril de 1757 todas las Asistencias que [...] deberán cumplir los Músicos de su Real Capilla y los Capellanes de Altar [...]*, BNE, Ms. 762, f. 61r-68r; *Ceremonial de la Real Capilla...*, 1802, BNE, Ms. 10578; *Real Colegio de Niños Cantores. Año de 1757. Cuenta que da D. Fran.<sup>co</sup> Courcelle, Rector de este Colegio, del ordinario y extraordinario de dicho año. Portes de atriles*, AGP, Real Capilla, caja 104, nº 1; GAUDEFROY, Théodore, *Cérémonial François*, París, 1649; CHUPERELLE, Jérôme, *Cérémonial Historique; Mercurio Histórico y Político* [diversos números entre 1745-1789]; *Gazette de France* [diversos números entre 1722 y 1789]; *Cérémonies ecclésiastiques de la cour*, (XVIIe-XVIIIe siècles), An (Archives nationales, París), KK 1424; *Baptêmes et mariages des rois de France* (XVIIe-XVIIIe siècles), An, K 1715; *Pompes funèbres des rois de France* (XVIe-XVIIIe

siècles), An. K 1716-1718; *Sacre et Couronnement des rois de France (XVIe-XVIIIe siècles)*, An, K 1714; *Cérémonies de la paix (XVIIe-XVIIIe siècles)*, An, K 1719; *Sacre des rois, papes et empereurs (XVIe-XVIIIe siècles)*, An, KK 1439; *Princes du Sang. Cérémonies (XVIIe-XVIIIe siècles)*, An, K 577-578.

## CAPITULO 2

# Las ceremonias de la liturgia de Estado

\* \* \*

Una vez analizada en el capítulo primero la ubicación espacial que debían adoptar los soberanos y el resto de los actores en las ceremonias litúrgicas que tenían lugar, tanto en las capillas palatinas como en otros santuarios, será preciso estudiar de manera más concreta en qué consistían estas ceremonias, cuáles contaban con la presencia de los reyes, y qué criterios prevalecieron en las capillas reales, tanto en España, como en Francia, para dar forma al conjunto de celebraciones que a mediados del siglo XVIII formaban parte de la liturgia de Estado. Para llevar a cabo este análisis es necesario partir de una premisa fundamental: las normas contenidas en los ceremoniales que regularon el funcionamiento de dicha liturgia no fueron en absoluto una realidad inmutable, ni constituyeron nunca un imperativo ineludible que impidiese la introducción de determinados cambios de naturaleza diversa que condicionaron el desarrollo de algunas ceremonias de un modo distinto al que estaba prescrito inicialmente. La estructura de las celebraciones litúrgicas que contaron en con la presencia de los reyes, fijada en gran parte durante el siglo XVII, se vio profundamente alterada en la práctica a lo largo de la centuria siguiente, debido a diversos factores históricos que los maestros de ceremonias no pudieron contemplar más que *a posteriori*. Entre estos factores, la edad, el estado de salud, y las costumbres de algunos monarcas y pontífices, hicieron que, llegado el caso, ciertas ceremonias o bien no pudieran celebrarse de acuerdo con lo previsto en el ceremonial, o bien simplemente dejaran de tener lugar.

Estas circunstancias hay que tenerlas muy presentes, ya que incidieron de lleno en dos aspectos esenciales de la liturgia de Estado: por un lado, en el proceso de sacralización de la imagen de los soberanos en aquellas las ceremonias en las que decidían estar presentes, y por otro, en el cometido que la música sacra jugó en el desarrollo de dichas celebraciones, no sólo como simple ornamento, sino como elemento estructural de las ceremonias que integraban este sistema de representación sacro-política.

De acuerdo con este planteamiento inicial, el primer epígrafe del presente capítulo está dedicado a analizar, en primer término, el proceso de construcción del ceremonial de las capillas reales de España y de Francia durante los siglos XVII y XVIII, partiendo de las distintas fuentes a las que recurrieron aquellos que se encargaron de su elaboración. Dichas fuentes fueron esencialmente tres: en primer lugar, las prescripciones rituales contenidas en los libros litúrgicos editados a instancias del papado, cuya aplicación era obligatoria en todas las iglesias católicas que habían adoptado el Rito romano; en segundo término, el modelo ceremonial de la Capilla Pontificia como ejemplo a imitar en las capillas reales; y por último, la propia tradición ceremonial consolidada a lo largo de los siglos en cada una de ellas.

En el segundo epígrafe se estudiará el modo en que acabó alterándose el Rito romano en todos estos centros, con el fin de convertir al soberano en actor principal de la liturgia. Esta manipulación, plenamente admitida por la Iglesia católica, consistió esencialmente en la modificación de ciertos gestos y acciones rituales con el fin de hacer partícipe al monarca, en su condición de persona sagrada, de determinados privilegios reservados únicamente a los eclesiásticos ordenados *in sacris*.

En el tercer epígrafe se analizará en primer lugar el modo en que la Iglesia estructuró las ceremonias de la liturgia romana a partir de un complejo sistema de clasificación jerárquica que afectó por igual a la ordenación de las distintas festividades del calendario litúrgico, a la estructura de los oficios asociados a cada una de ellas, así como al grado de solemnidad que convenía a cada rango de festividades. Este sistema, impuesto por Roma después del Concilio de Trento, a todas las iglesias del orbe católico –empezando por la Capilla del papa–, constituyó la base normativa que había de regir, a partir de la segunda mitad del siglo XVI, las ceremonias celebradas en aquellas capillas reales donde los soberanos decidieron implantar el Rito romano. En la segunda parte de este epígrafe se examinará el modo en que estas normas se adaptaron a la tradición local de las cortes de Roma, Madrid y Versalles, dando como resultado un sistema de celebraciones que acabó presentando muchos puntos en común, pero también importantes divergencias, en el desarrollo ceremonial de las mismas.

### **2.1. La construcción del ceremonial de las capillas reales.**

Los ceremoniales que estuvieron vigentes en las capillas reales de Madrid y Versalles hasta finales del siglo XVIII comenzó a fijarse por escrito en la segunda mitad del siglo XVI, si bien no será hasta las primeras décadas de la centuria siguiente cuando se llevaran a cabo las primeras redacciones más o menos sistemáticas de los distintos tipos de ceremonias que debían contar con la presencia de los monarcas. Este proceso de ordenación se dio simultáneamente en ambas cortes, coincidiendo con la reorganización global de la etiqueta emprendida por los reyes de España y Francia durante la primera mitad del siglo XVII. Sin embargo, conviene precisar que en ningún caso hubo un único texto que sirviera de referente a los maestros de ceremonias para dar forma al conjunto de celebraciones asociadas a la liturgia de Estado. En realidad, lo que hoy podría denominarse de un modo un tanto genérico *el ceremonial* fue el resultado de la síntesis de una serie de reglas contenida tres grupos de fuentes de diversa procedencia:

1. Los libros litúrgicos editados por la Santa Sede, como base normativa ineludible a partir de la cual los maestros de ceremonias construyeron los fundamentos del sistema de celebraciones que habían de oficiarse en las capillas reales de acuerdo con el Rito romano.

2. El *Caeremoniale Episcoporum*, o ceremonial romano, que fue el resultado de la adaptación del ceremonial pontificio para su utilización en las iglesias y catedrales más importantes del mundo católico.

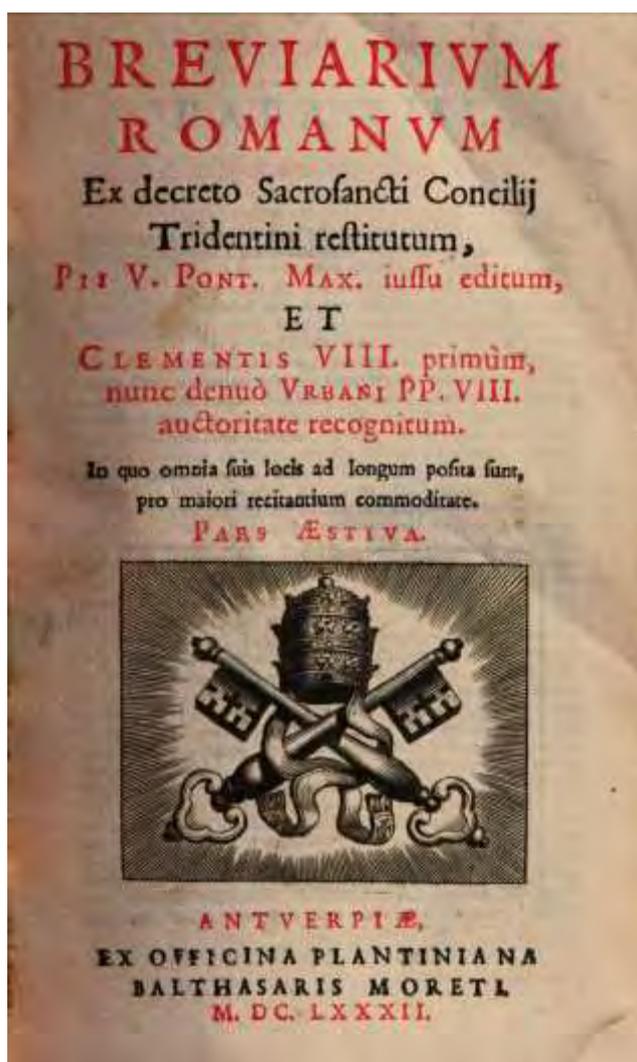


Fig. 29. *Breviarium Romanum ex decreto Sacrosancti Concilii Tridentini [...]. Pars Aestiva*, Amberes, Ex Officina Plantiniana, 1682.

indicaciones escritas acerca de las acciones y los gestos que debían acompañar en cada momento a las palabras del oficiante o de sus acólitos, y eventualmente del pueblo, es decir, del resto de los actores que participaban en el rito. Tales indicaciones -impresas casi siempre en tinta roja, para distinguirlas con facilidad de los textos litúrgicos, escritos en negro- recibieron por esa razón el nombre de *rubricae* (rúbricas), -palabra derivada del latín *rubrum*, rojo-.

**1. Las *rubricae* del Misal y del Breviario romanos.** El conjunto más importante de estas normas estaban contenidas al principio del *Breviarium Romanum* y del *Missale Romanum*, es decir, aquellos libros litúrgicos que contenían, respectivamente, los textos canónicos del Oficio divino y de las misas de todas las festividades, así como la clasificación jerárquica de estas últimas. Ambas obras, fueron publicadas en Roma a instancias de Pío V en 1568 y 1572, respectivamente, pero siguieron reeditándose a lo largo de los siglos siguientes en diversos puntos de Europa, particularmente en Venecia, y sobre todo en Amberes, cuyas ediciones fueron especialmente apreciadas en España por su exactitud y fidelidad a los textos

3. La tradición ceremonial de las capillas palatinas, recogida en un número muy diverso de fuentes que iban desde los documentos administrativos elaborados por los propios maestros de ceremonias, a los tratados y notas que dichos oficiales recabaron de sus antecesores. Junto a estos documentos, los relatos publicados en la prensa en los cuales se detallaba el desarrollo de estas celebraciones, acabaron siendo también, a partir del siglo XVII, una fuente de referencia primordial para estos oficiales.

### 2.1.1. Los libros litúrgicos editados por Roma.

Las normas que regían el modo de celebrar las ceremonias conforme al Rito romano en todas las iglesias del mundo católico quedaron fijadas en una serie de libros litúrgicos publicados a instancias del papado después del Concilio de Trento. Casi todos estos libros incorporaron a los textos sagrados que los celebrantes debían decir o cantar, una serie de

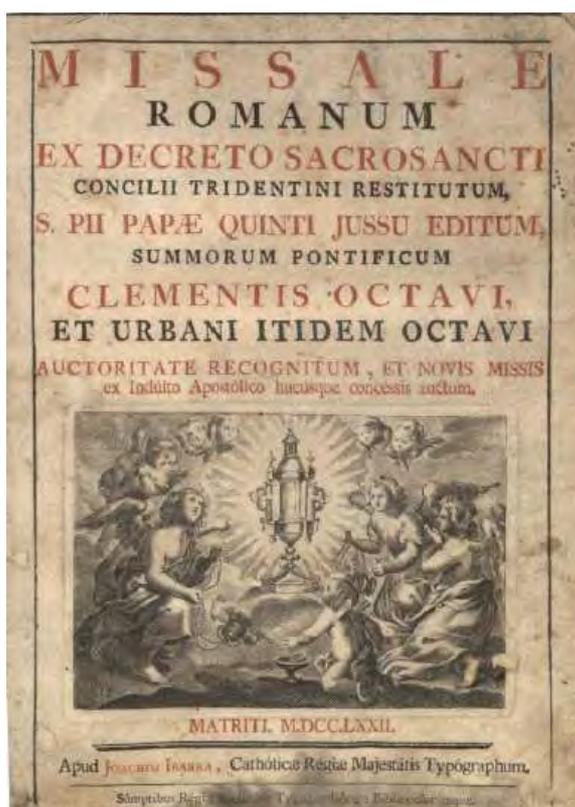


Fig. 30. *Missale Romanum ex decreto Sacrosancti Concilii Tridentini [...]*, Madrid, Joaquín Ibarra, 1772 (portada).

originales publicados por Roma<sup>242</sup>. Con todo, tanto el Misal como el Breviario sufrieron importantes revisiones a lo largo del tiempo, de las cuales la más notable fue la emprendida por Urbano VIII, quien corrigió un número importante de textos litúrgicos del Breviario, como la mayor parte de los himnos que formaba parte de casi todos los oficios.

Al margen de la consulta directa de las rúbricas del Breviario y del Misal, los maestros de ceremonias españoles también recurrieron a algunos tratados escritos durante el siglo XVII por algunos de los especialistas más autorizados en la materia. Dos de los obras más citadas por los autores de los ceremoniales de la Capilla Real de Madrid fueron Bartolomeo Gavanto (1565-1638), consultor de la Sacra Congregación de Ritos, y Andrea Piscara Castaldo<sup>243</sup>. Sus tratados, impresos a comienzos del siglo XVII, y reeditados a lo largo de los siglos XVII y XVIII, fueron referencias obligadas en los escritos de

todos los maestros de ceremonias al servicio de los reyes de España, al menos hasta la primera mitad de esta última centuria.

No obstante, a pesar de que las *rubricae* debieron ser tenidas muy en cuenta en todo momento, al constituir en su conjunto el fundamento básico del rito que había de seguirse en las celebraciones que formaban parte de la liturgia de Estado, el papado consideró que por sí mismas estas normas no eran suficientes para asegurar que las ceremonias eclesiásticas se celebrasen con la solemnidad y exactitud requerida, sobre todo en las iglesias más importantes, como las catedrales y colegiadas. Haciéndose eco de esta necesidad, el papa Clemente VIII impulsó a finales del siglo XVI la redacción y publicación de dos textos fundamentales: *Caeremoniale episcoporum* y el *Pontificale Romanum*.

<sup>242</sup> *Missale Romanum ex decreto Sacrosancti Concilii Tridentini restitutum, S. Pii [V] Pont. Max. Jussu editum, et Clementis VIII primum, nunc denuo Urbani Papae Octavi auctoritate recognitum, et novis Missis ex Indulto Apostolico huc usque concessis auctum*, Amberes, Architypographia Plantiniana, 1759. Dentro de las ediciones más apreciadas durante el siglo XVIII de los libros litúrgicos romanos, figuraban las que se publicaron en Lyon y particularmente en Amberes. De acuerdo con Gregorio Galindo, obispo de Lérida, estos últimos «son los más exactos, e impresos particularmente para España», al igual que los que se editaron en Roma a partir de 1735. Cfr. Gregorio Galindo, *Las Rúbricas del Misal Romano reformado, que salen a la luz bajo la protección de Nuestra Señora de Montserrat [sic]. Su autor, el Ilustrísimo Señor D. Gregorio Galindo, Obispo de Lérida, del Consejo de Su Majestad, [...]*, Barcelona, Narciso Oliva, 1786, p. 293.

<sup>243</sup> Bartolomeo Gavanto, *Thesaurus sacrorum rituum seu commentaria in rubricae Missalis et Breviarii Romani [...]*, Milan, 1628, reeditado en Roma entre 1736 y 1738, y en Venecia, Zerletti, 1769; Andrea Piscara Castaldo, *Praxis Caeremoniarum seu Sacrorum Romanae Ecclesiae Rituum accurata Tractatio: In qua Ecclesiae ministri cuiuscumque ordinis, in omnibus functionibus etiam Pontificalibus exacte instruuntur*, Nápoles, 1625.

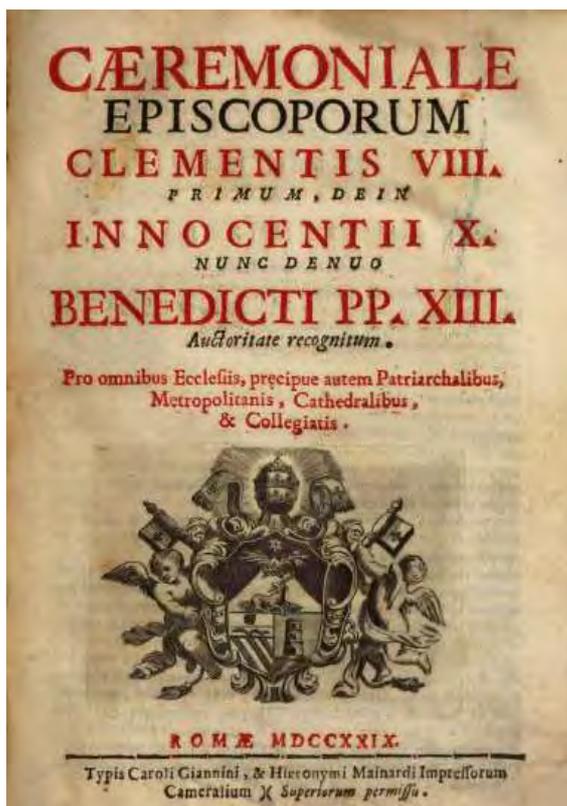


Fig. 31. *Caeremoniale Episcoporum* [...], Roma, Carlo Giannini, Girolamo Mainardi, 1729.

2. El *Caeremoniale Episcoporum*, conocido también como *ceremonial de obispos* o simplemente *ceremonial romano*, reglamentaba entre otras cosas el desarrollo de la Misa y de los oficios de las festividades más solemnes celebradas, bien por prelados o bien por otros oficiantes en presencia de estos últimos, en las catedrales y colegiadas de todo el orbe católico<sup>244</sup>. Publicado en 1600, y corregido a lo largo de las centurias siguientes por Inocencio X en 1651 y Benedicto XIII en 1729 (cfr. Fig. 31), el ceremonial de obispos estipulaba con extraordinaria precisión, no sólo la acción escénica de las ceremonias celebradas por dignatarios eclesiásticos, sino también la disposición del escenario y la colocación de los actores que habían de participar en ellas, incluidos en algunos casos los monarcas reinantes que pudieran hallarse presentes<sup>245</sup>.

En realidad, este libro ofrecía una versión adaptada al conjunto de estas iglesias del mundo cristiano del ceremonial de la Capilla Pontificia, y del ritual que había de desplegarse en las celebraciones que el obispo de Roma celebraba o presidía<sup>246</sup>. La importancia del *Caeremoniale* en la construcción de las normas que rigieron el desarrollo de las funciones que tenían lugar en las capillas reales de España y Francia está fuera de toda duda.

Este libro acabó siendo el fundamento del desarrollo ceremonial de la liturgia de Estado en las funciones celebradas por los *Missionnaires* en la capilla de Versalles<sup>247</sup>. Por su parte, el *Ceremonial de la Real Capilla* de 1802 incluyó capítulos completos que recogían casi literalmente las disposiciones establecidas en él, adoptando una distribución interna que respondía a la misma lógica que el ceremonial de obispos. En este sentido, tanto uno como otro dedicaron una primera parte a la disposición del escenario, y a la descripción de los cargos de los ministros que asistían a los prelados en las funciones más solemnes, cuando oficiaban

<sup>244</sup> *Caeremoniale Episcoporum Clementis VIII. primum, dein Innocentii X. nunc denuo Benedicti PP. XIII. auctoritate recognitum. Pro omnibus Ecclesiis, præcipue autem Patriarchalibus, Metropolitanis, Cathedralibus, & Collegiatis*, Roma, Carlo Giannini y Girolamo Mainardi, 1729.

<sup>245</sup> En el capítulo siguiente se examinará con detalle el importante papel que también jugó el *Caeremoniale Episcoporum* en el desarrollo musical de las ceremonias litúrgicas.

<sup>246</sup> Según Danilo Curti, el *Caeremoniale Episcoporum* derivaba en parte del ceremonial pontificio, compilado en 1488 por Agostino Patrizzi, Johann Burckhardt y Paride de Crassis. Cfr. Danilo Curti (et al.), *Musica e liturgia nella riforma tridentina*, Trento, Servizio ben librari e archivistici, 1995, p. 149.

<sup>247</sup> Maral sugiere que la actividad de los padres *Missionnaires* en Versalles, se basaba en distintos reglamentos que tomaron como base el *Caeremoniale Episcoporum*. Cfr. Maral, *op. cit.*, p. 101.



Fig. 32. «Ordo ad recipiendum processionally Regem», *Pontificale Romanum [...]*, Roma, Typographia Medicea, 1611, p. 481.

revestidos de *pontifical*, es decir, con capa pluvial, mitra y báculo<sup>248</sup>. Del mismo modo, el *Ceremonial* de 1802 dedicó su segunda parte a describir las funciones más representativas del calendario litúrgico en las cuales el rey estaba presente, de forma muy parecida a lo dispuesto en segundo libro del *Caeremoniale Episcoporum*. En ambas obras el conjunto de las descripciones de las ceremonias particulares de cada festividad estaba precedido por una presentación general del modo en que debían celebrarse los oficios más importantes, es decir, la Misa Mayor y las *vísperas*, de acuerdo con un dispositivo ceremonial más o menos solemne en función del rango de la fiesta. Especialmente interesante es la distinción que el *Caeremoniale Episcoporum* hace de las ceremonias oficiadas por un prelado de *pontifical* de aquellas otras que celebraban otros eclesiásticos de menor rango en presencia del obispo, cuyo dosel, ubicado en lado del Evangelio, era similar al que el papa ocupaba en la Capilla Pontificia, y el rey en su

Capilla Real<sup>249</sup>.

En definitiva, puede decirse que este libro fue la base para determinar no sólo el desarrollo de la mayor parte de las ceremonias asociadas a las festividades del calendario litúrgico celebradas en las cortes de Roma, Madrid y Versalles, sino también de algunas ceremonias extraordinarias, como las exequias organizadas por el alma de los prelados difuntos, cuyo desarrollo era muy similar al adoptado en aquellas que se celebraban por los sumos pontífices en los días previos al comienzo del cónclave para la elección de nuevo papa<sup>250</sup>.

<sup>248</sup> «Cap. VII. De officio Presbyteri assistentis, tam in Vesperis, quam in Missis.», *Caeremoniale Episcoporum*, op. cit., Liber Primus, p. 32-42; «Cap. XI. De numero, qualitate et officio ministrorum servientium Episcopum in divinis, videlicet de libro, de candela, de baculo, de mitra, de rhuribulo, de candelabris, de ampullis et de abaco.», *ibid.*, p. 64-72. Estas descripciones aparecen también, dispuestas de forma casi literal, en la primera parte del *Ceremonial de la Real Capilla* de 1802. Cfr. Apéndice Documental nº 12, «Parte Primera. Prevenciones necesarias para el decoro de la Majestad y Solemnidad del Culto», p. 7; «Art. 4º. De los ministros y asistentes cuando se oficia de pontifical y sus cargos.», p. 20-22. Los cinco artículos siguientes de la primera parte están dedicados, como en el *Caeremoniale*, a describir ampliamente las funciones de dichos asistentes y de los ministros diaconales, *ibid.*, p. 22-52.

<sup>249</sup> Cfr. Apéndice Documental nº 12, «Art. 12º. Del modo de celebrar las *Vísperas* de Pontifical cuando el Rey asiste en público», p. 57-66; «Art. 13º. Modo de officiar en las *Vísperas* el Capellán de Altar cuando el Rey asiste en público.», p. 67-72; «Art. 14º. Cómo se celebra la Misa de pontifical asistiendo el Rey en público.», p. 72-82; «Art. 14º. Cómo se celebra la Misa por un Capellán de Altar asistiendo el Rey en público.», p. 72-82. Obsérvese la similitud de estos artículos con los siguientes: «Cap. I. De Vesperis solemnibus, Episcopum in crastinum celebraturo.», *Caeremoniale Episcoporum*, op. cit., Liber Secundus, p. 183-193; «Cap. II. De Vesperis solemnibus, Episcopum in crastinum non celebraturo.», *ibid.*, p. 194-198; «Cap. VIII. De Missa solemne, Episcopo celebrante.», *ibid.*, p. 223-264; «Cap. VIII. De Missa solemne, quae coram Episcopo celebratur.», *ibid.*, p. 264-267.

<sup>250</sup> «Cap. XXXVIII. De agrotatione, morte, funere et exequiis Episcopi, et de supplicationibus ad Deum pro opportuna Episcopi electione impetranda.», *ibid.*, p. 423-435;



Fig. 33. *Rituale Romanum Pauli V. Pont. Max. iussu editum* [...], Amberes, Ex Officina Plantiniana, 1688. © BSB.

2. El *Pontificale Romanum*, fue publicado también por Clemente VIII, e incluía los textos canónicos –y en algunos casos también el canto litúrgico– de las ceremonias extraordinarias más solemnes celebradas por preladados en el ámbito cortesano<sup>251</sup>.

Mucho más que el ceremonial de obispos, el *Pontificale* ponía de manifiesto el enorme cuidado que la Iglesia había puesto en la regulación del ritual monárquico, al cual dedicó una parte importante de sus capítulos. Al margen de los textos litúrgicos de la confirmación, incluido en su primera parte –al ser el único sacramento que debía ser administrado necesariamente por un prelado–<sup>252</sup>, el *Pontificale* presentaba las ceremonias de consagración de personas eclesiásticas –desde presbíteros, hasta abades mitrados, y obispos–, incorporando al final los distintos rituales que debían practicarse en la ceremonias de consagración y coronación de reyes y reinas<sup>253</sup>. A pesar de que la Iglesia trató de imponer con ello un

control del rito más importante asociado a la sacralización del soberano, estas últimas ceremonias acabaron rigiéndose en la práctica, tanto en Francia como en Roma, por el suyo propio, donde algunas de las prescripciones del *Pontificale* fueron sustituidas por otras correspondientes a la tradición local<sup>254</sup>. No así en España, donde nunca existieron durante el Antiguo Régimen ceremonias de consagración y coronación de reyes similares a las que tenían lugar en las otras dos cortes.

La segunda parte del *Pontificale* contenía las ceremonias de colocación de primeras piedras, dedicación y consagración de nuevas iglesias<sup>255</sup>. También en esta segunda parte se recogía el ritual previsto para la bendición de nuevos altares, y de nuevas campanas.

En la tercera parte fueron incluidas las ceremonias de las entradas procesionales de los monarcas reinantes en una determinada ciudad, clasificadas de acuerdo con el

<sup>251</sup> Una de las ediciones más completas del *Pontificale Romanum* publicadas antes de las reformas de Urbano VIII, es la editada en 1611 en la *Typographia Medicaea*, tanto por la inclusión de imágenes ilustrativas de la mayor parte de las celebraciones, como también por incorporar la notación del canto llano de algunas antífonas, salmos y responsorios que se ejecutaban en ciertas ceremonias extraordinarias, y que no aparecieron en otras ediciones. Cfr. *Pontificale Romanum Clementis VIII Pont. Max. iussum restitutum atque editum*, Roma, Typographia Medicaea, 1611.

<sup>252</sup> *Pontificale Romanum*, op. cit., p. 1-4. Cfr. Fig. 32.

<sup>253</sup> «De Benedictione et Coronatione Regis.», *ibid.*, p. 161-172; «De Benedictione et Coronatione Reginae solius.», *ibid.*, p. 172-180; «De Benedictione et Coronatione Reginae ut Regni Domina.», *ibid.*, p. 181-192; «De Benedictione et Coronatione Regis in consortem electi.», *ibid.*, p. 193-194.

<sup>254</sup> Cfr. *Formule des Cérémonies et prières pour le Sacre de Sa Majesté Louis XVI* [...], op. cit. El ritual de coronación de papas no estaba incluido en el *Pontificale Romanum*. No obstante una descripción más o menos completa del mismo aparecía incluida siempre en las relaciones que se publicaban al comienzo de cada pontificado, coincidiendo con la celebración de esta ceremonia. Cfr. *Relazione della publica solenne Coronazione della Santità di Nostro Signore Papa Clemente XIII, seguita il dì 16 Luglio 1758*, Roma, Nella stamperia del Chracas, 1758.

<sup>255</sup> *Pontificale Romanum*, op. cit., p. 198-370.

rango del soberano en cuestión. En primer lugar se recogían las entradas del emperador, después las de los reyes, los príncipes de grandes potencias, y en último lugar las de reinas y princesas soberanas. A pesar de que todas estas celebraciones guardaban grandes semejanzas entre sí, cada una incluía sutiles variaciones en los textos y, sobre todo, en los cantos que debían emplearse en cada caso<sup>256</sup>.

En último lugar, el *Pontificale Romanum* presentaba las ceremonias de la absolución que se practicaban después de las misas solemnes de difuntos celebradas por el alma de los papas, cardenales, prelados, emperadores y monarcas reinantes. En este caso, el capítulo que el libro dedicaba a estas ceremonias incluía también indicaciones muy precisas acerca de la disposición del escenario, y la distribución de los celebrantes y sus acólitos en estos actos<sup>257</sup>.

**3. El *Rituale Romanum*.** En lo tocante a los textos litúrgicos empleados en la mayor parte de las ceremonias extraordinarias relacionadas con el ciclo vital de los reyes, los ceremoniales de las capillas reales acabaron remitiéndose al *Rituale Romanum*. Este libro fue editado a instancias de Pablo V en 1614 con el fin de regular la administración de los sacramentos en el ámbito parroquial, si bien su aplicación se hizo extensiva al resto de las iglesias y catedrales, y desde luego también a las capillas reales<sup>258</sup>. De acuerdo con lo prescrito por el concilio de Trento, la presencia del párroco en todas las ceremonias sacramentales era inexcusable, al haber recaído sobre él la tarea de registrar y certificar por escrito estos actos. Como depositario de lo que se podría llamar la *fe pública* eclesiástica, la asistencia del titular de la parroquia real más próxima al palacio era inexcusable en algunas cortes, como la de Versalles, al menos en las ceremonias relacionadas con el ciclo vital de la familia real francesa, aun cuando estas celebraciones fuesen oficiadas por prelados, al carecer estos de la potestad de levantar el acta correspondiente que, una vez firmada por el rey si estaba presente en la ceremonia, quedaba archivada en los libros parroquiales<sup>259</sup>.

Al margen de las normas contenidas en estos libros litúrgicos (y algunos otros como el *Processionale Romanum*, que contenía el canto y las oraciones de todas las procesiones que se celebraban a lo largo del año)<sup>260</sup>, los autores de los ceremoniales de las capillas reales estuvieron obligados a estar al corriente de la minuciosa labor realizada por la Sacra Congregación de Ritos, institución que centralizó desde el siglo XVI la tarea de interpretar y corregir a instancias del papado todos los aspectos relacionados con el desarrollo de la liturgia católica. Los *Decreta* producidos y

<sup>256</sup> *Ordo ad recipiendum processionaliter Imperatorem; Ordo ad recipiendum processionaliter Regem; Ordo ad recipiendum [...] Principem magnae potentiae; Ordo ad recipiendum [...] Imperatricem; Ordo ad recipiendum [...] Principissae magnae potentiae. Ibid.*, p. 479-486.

<sup>257</sup> *Ibid.*, p. 486-494.

<sup>258</sup> *Rituale Romanum Pauli V. Pont. Max. Iussu editum. Adita formula pro benedcendis Populo & Agris à S. Rituum Congregationis*, Amberes, Baldassare Moreti, 1688.

<sup>259</sup> Relación del obispo de Ayen, párroco de Versalles sobre las ceremonias litúrgicas celebradas en la corte [c. 1720], AN, K 1712, n° 29, 1.

<sup>260</sup> *Processionale, ritibus Romanae Ecclesiae accommodatum; Antiphonas & Responsoria aliaque in Supplicationibus decantari solita complectens [...] Editio quarta ad exemplar Breviarii Romani Clementis VIII auctoritate recogniti, & Ritualis Romani Pauli V Pont. Max. iussu editi, recensita & innovata*, Amberes, Baldassare Moretti, 1629. Esta edición contiene la notación musical de todos los cantos procesionales que se ejecutaban a lo largo de año, con algunas indicaciones puntuales acerca de las acciones a realizar por los celebrantes en el transcurso de la procesión.

publicados periódicamente por esta institución eran de obligado cumplimiento en todas las iglesias, y a veces introducían importantes modificaciones relativas al ceremonial que era preciso tener muy en cuenta con el fin de no incurrir en desviaciones locales no autorizadas por Roma que pudieran poner en riesgo la ortodoxia del rito<sup>261</sup>.

### 2.1.2. El ceremonial de la Capilla Pontificia.

El hecho de que la liturgia pontificia fuese, al menos durante el siglo XVII, el referente primordial en la construcción de los ceremoniales de las capillas palatinas de España y Francia obedece a una serie de razones derivadas en parte del carácter sagrado que confluía tanto en la persona del papa como en la de los soberanos católicos. El sumo pontífice unía en su persona la sacralidad derivada de su doble condición de vicario de Dios en la tierra y de soberano temporal. Esta doble cualidad, visible entre otros atributos en el *trirregno*, o tiara de tres coronas, hizo que la figura del papa fuese venerada, y literalmente adorada, en las funciones litúrgicas celebradas en la corte de Roma como si se tratase de un santo viviente<sup>262</sup>. El ceremonial pontificio, que empezó a adoptar su forma definitiva a partir del siglo XV, fue el primero en propugnar el ceremonial eclesiástico que se aplicaba en todas las iglesias de la cristiandad, con el fin de poner de relieve esta doble condición del pontífice en las ceremonias litúrgicas en las que debía estar presente.

Dado que los reyes acabaron compartiendo con aquél la condición de persona sagrada, parece lógico que los ceremoniales de las capillas reales redactados a partir de los siglos XVI y XVII tuviesen muy en cuenta lo practicado en la Capilla Pontificia a la hora de poner de relieve la dimensión más trascendental de la realeza. El autor del ya citado *Cérémonial de la Cour de Rome*, señalaba que « le plus grand nombre de ceux qui ont recherché à fond cette matière [le cérémonial], ou qui par occasion en ont écrit quelque chose, sont de l'opinion, que c'est cette Ville [Rome] qui a fourni le Cérémonial à toutes les Cours d'Europe »<sup>263</sup>. En este sentido, la liturgia asociada a las funciones más solemnes que se celebraban tanto en Roma, como en las cortes católicas que adoptaron el Rito romano, acabó guardando grandes similitudes, tanto en lo referente a la elección de las ceremonias en las que el soberano debía estar presente, como en la interacción entre éste, los celebrantes y algunos de los actores principales que participaban en aquellas.

Con todo, la importancia que otorgaron a la liturgia pontificia los maestros de ceremonias españoles y franceses fue muy desigual, ya que para estos últimos la

<sup>261</sup> *Decreta Sacrae Rituum Congregationis in lucem primum edita a Reverendissimo Patre Batholomaeo Gavanto [...], continens decreta, quae ad generales, et particulares Rubricas Breviarii pertinent*, Florencia, Pietro Gaetano Viviani, 1740.

<sup>262</sup> De acuerdo con el *Ceremoniale Istorico* de Gregorio Leti, "[...] Porta il Papa una Corona in testa che chiamano *Regna Mundi*, titolo assai altiero, con tre Corone, l'una sopra l'altra, sopra di che da' Teologici se ne fa un gran mestiere, mentre vogliono che ciò rappresenta la triplicata potenza del Papa, e la sua Giuridittione [sic] sopra la Chiesa *Militante*, sopra la *Trionfante*, e sopra la *Purgante*. Ad ogni modo questa Corona, che si rappresenta così misteriosa, fù inventata dal capriccio di Paolo II (come lo scrive il Platina) [...] per meglio essere osservato dal Popolo [...]", Gregorio Leti, *Il Ceremoniale Istorico e Politico, di Gregorio Leti. Parte Quinta [...]*, Amsterdam, Jansson, 1685, p. 3.

<sup>263</sup> *Cérémonial diplomatique des Cours d'Europe... Tome II, op. cit.*, p. 2.

preservación de la tradición ceremonial establecida en la *Chapelle du roi* tuvo en última instancia una relevancia mucho mayor que lo practicado en la corte de Roma.

En España, por el contrario, algunos de los escritos de Manuel Rivero, quien desempeñó dicho cargo en la Capilla Real durante el segundo tercio del siglo XVII, denotan no sólo un profundo conocimiento del ceremonial pontificio, sino también el firme convencimiento de que la capilla del rey de España debía tratar de emular en lo posible a la del papa<sup>264</sup>. Para cumplir con su propósito, Rivero llevó a cabo una recopilación de documentos donde se describía el modo en que se desarrollaban determinadas celebraciones en presencia del pontífice, e incluso el tipo de canto utilizado en ellas<sup>265</sup>. En tiempos de Carlos II, los maestros de ceremonias seguían persuadidos de la necesidad de equiparar en lo posible la capilla del rey de España con la del sumo pontífice. En su tratado sobre las misas cantadas y rezadas, publicado en 1696, Bartolomé Olaya afirmaba que «[...] de la Capilla de Su Santidad es donde se toma ejemplo para las demás de la Cristiandad. [...]»<sup>266</sup>.

En Francia, más o menos en la misma época, Guillaume Du Peyrat, autor de la *Histoire Ecclésiastique de la Cour*, publicada en 1649, analizó también el modo en que se celebraban algunas ceremonias litúrgicas en la Capilla del papa<sup>267</sup>. No obstante, a pesar de la importancia que este tratado concedió a la Capilla Pontificia, ésta no parece haber tenido para los tratadistas franceses la misma relevancia que para los españoles.

Durante el siglo XVIII las referencias a aquella en las fuentes relativas al ceremonial producidas en las cortes de España y de Francia son prácticamente inexistentes. Las razones de este cambio se explican en parte, como ya se mencionó en el capítulo primero, por la adopción del modelo catedralicio como referente principal para estas capillas. Por otro lado, como se verá más abajo, la Capilla Pontificia sufrió desde finales del siglo XVII un lento proceso de decadencia que pudo influir en el desinterés que a lo largo del siglo XVIII pareció mostrarse hacia ella como modelo a seguir.

### 2.1.3. La tradición ceremonial de las capillas palatinas.

El tercer elemento que determinó la construcción del ceremonial de las capillas reales de España y de Francia durante los siglos XVII y XVIII, fue la ya aludida necesidad que expresaron casi todos los maestros de ceremonias por salvaguardar la

---

<sup>264</sup> «[...] neste [sic] libro trataré solamente de observar los ritos y ceremonias Romanos, en lo que toca a ceremonias, imitando quanto fuese posible a la Capilla del papa, que es Reina y maestra de todas las Iglesias, observando algunos ritos antiguos de la Real Capilla que no se pueden quitar. [...] [...] Estas cosas todas son conforme a los Ceremoniales Romanos y Apostólicos, y política de la Capilla del papa, a quien la de Su Majestad debe emular y seguir como más Católico de los Monarcas [...]», *De las Ceremonias de la Misa* (c. 1623), Notas relativas al ceremonial de la Capilla Real de Manuel Rivero, AGP, Real Capilla, caja 93, exp.3.

<sup>265</sup> *Ibid.*

<sup>266</sup> Frutos Bartolomé Olaya, *Ceremonial de las Misas solemnes cantadas, con Diáconos, o sin ellos, según las Rúbricas del Missal Romano, últimamente recógñito por Su Santidad, Urbano VIII [...] compuesto por D. Frutos Bartholomé Olaya y Aragón, Maestro de Ceremonias de la Capilla Real de Su Majestad, el Rey nuestro Señor, D. Carlos Segundo*, Madrid, Juan García Infanzón, 1696, p. 240.

<sup>267</sup> Guillaume Du Peyrat, *L'Histoire Ecclésiastique de la Cour ; ou les antiquitez et recherches de la Chapelle, et Oratoire du Roy de France, depuis Clovis I jusques à nostre temps. [...]*, París, Chez Henri Sara, 1645, p. 760 y ss.

tradición local de cada capilla. Esta aspiración se convirtió en una constante en la mayoría de los ceremoniales producidos tanto en España como en Francia durante el siglo XVIII. En el caso español, ya se ha visto más arriba que Manuel Rivero reconocía la imposibilidad de eludir los antiguos ritos de la Capilla Real. Por su parte, los maestros encargados de redactar el *Ceremonial de la Real Capilla* de 1802, dieron una enorme importancia a los tratados elaborados sobre este particular en época de los Austrias. En Francia, tanto el tratado de Chuperelle, como el de Oroux, de los cuales se hablará más abajo, hicieron constantes referencias a los esfuerzos realizados durante el siglo XVIII por todos los soberanos para preservar las ceremonias de capilla en el estado en que Luis XIV las había dejado tras su muerte en 1715.

Con todo, este celo por mantener la tradición con los mínimos cambios posibles no impidió que las circunstancias personales de los reyes, su edad, e incluso sus costumbres, incidieran de un modo crucial en la modificación de muchos aspectos del ceremonial que en apariencia parecían inamovibles, como se irá viendo en los siguientes capítulos.

### 2.1.3.1. Los documentos producidos por los maestros de ceremonias.

En Madrid, casi todos los textos relativos al ceremonial vigentes durante el siglo XVIII fueron redactados casi siempre por eclesiásticos, principalmente por los maestros de ceremonias, o bien por algunos capellanes de honor adscritos a la Capilla Real a lo largo de la centuria anterior. En la Corte francesa, sin embargo, los autores de los tratados que describen las celebraciones que tuvieron lugar en la *Chapelle du roi* durante la primera mitad del siglo XVII fueron redactados no sólo por eclesiásticos vinculados a la capilla del rey, sino también por funcionarios laicos al servicio de la corona interesados por las ceremonias cortesanas de toda índole, no solamente religiosas. Esta circunstancia se explica en parte por el hecho de que allí el cargo de *maître des cérémonies* recayó casi siempre sobre seglares con competencia para regular todas las ceremonias, tanto civiles, como eclesiásticas. A diferencia de la Capilla Real, o de la Capilla Pontificia, tampoco existió un cargo de maestro de ceremonias vinculado en exclusiva a la *Chapelle du roi* hasta el reinado de Luis XIV. E incluso tras su creación, fue suprimido al poco tiempo por el mismo soberano, debido al mal efecto que causaba en la corte la actuación poco acertada de esta figura en las ceremonias litúrgicas<sup>268</sup>.

En la Corte española, los documentos elaborados por los maestros de ceremonias durante la primera mitad del siglo XVII no pasaron de ser extensos borradores elaborados con fines eminentemente prácticos en el ejercicio de sus funciones. No obstante, aunque casi todos ellos se han conservado en su forma manuscrita original, las introducciones de algunos de estos documentos sugieren que sus autores contemplaron la posibilidad de una eventual publicación en forma de tratado, cosa que sólo sucedió en casos muy contados. Aun así, casi todos los autores

<sup>268</sup> Jérôme Chuperelle, *op. cit.*, vol. 2, p. 541.

de estos documentos realizaron una intensa labor de recopilación acerca de las ceremonias litúrgicas que tenían lugar en la Corte española, ordenando de forma sistemática la información relativa a los diferentes tipos de funciones. Las ya citadas notas de Manuel Rivero, redactadas aproximadamente entre 1623 y 1626, contenían informaciones muy precisas sobre el desarrollo de las principales celebraciones que por aquel entonces tenían lugar en la Capilla de Palacio. De acuerdo con este maestro, las capillas reales tenían un carácter particular como iglesias con jurisdicción propia, asimilables en su estatus a las catedrales, y como en ellas, las ceremonias debían realizarse con la misma perfección. Con todo, Rivero hizo notar que, hacia 1623, dichas capillas carecían de un ceremonial que describiese de forma sistemática y unitaria el desarrollo de las funciones que allí tenían lugar<sup>269</sup>.

Casi contemporáneo a la recopilación de Rivero es el tratado sobre la Capilla Real madrileña de Vincenzo Tortoretti, capellán de honor de Felipe IV<sup>270</sup>. Publicado en 1630, se trata la única obra de este género que se llevó a la imprenta. Con todo, este tratado no pretendió tanto trazar una historia sistemática de la institución, como realizar un extenso memorial que explicara con detalle el origen del cuerpo de capellanes de honor y su estructura corporativa, pero sin aportar demasiada información sobre las ceremonias que allí se celebraban.

Durante el reinado de Carlos II, la fuente más importante relativa al ceremonial de la Capilla Real madrileña fue el tratado de Mateo Fraso<sup>271</sup>. En él, el autor llevó a cabo una descripción bastante exhaustiva de la mayor parte de las ceremonias asociadas a las festividades clásicas y de las ceremonias extraordinarias que tenían lugar en presencia de los reyes, aportando además datos muy valiosos acerca del desarrollo musical de algunas de ellas. La importancia de esta obra estriba, por un lado, en su larga vigencia, debido a la continuidad que la tradición ceremonial de los reyes de la casa de Austria tuvo en la Capilla Real de Madrid, al menos hasta las transformaciones que se produjeron a partir de 1750 a en el desarrollo de ciertas ceremonias que más adelante se comentarán. Por otro lado, el tratado de Fraso, junto con las notas de Manuel Rivero, fueron las principales fuentes que tuvieron en su haber los maestros de ceremonias que trabajaron allí en el siglo XVIII, ya que a lo largo de dicha centuria no se redactó ninguna obra de semejante envergadura, exceptuando las prescripciones del maestro de ceremonias Juan Martínez Bravo relativas al coro de la Real Capilla, y la *Nueva Tabla* de asistencias ya citada en el capítulo anterior<sup>272</sup>.

Mención aparte merece el ya citado *Ceremonial de la Real Capilla*, concluido en 1802, y dedicado a la reina María Luisa de Parma. A pesar de haber sido redactado en una fecha relativamente tardía, este tratado se hizo eco explícitamente del mandato que Fernando VI había establecido en las constituciones de la Capilla Real,

---

<sup>269</sup> «J.M.J. 1623. Porque no hay Ceremonial alguno que trate en sustancia las ceremonias que en la Capillas Reales se deben observar, con todo como son tan privilegiadas, y tienen jurisdicción propia y particular como las catedrales, y nellas [sic] se hacen las ceremonias con tanta perfección y tan en su punto como a todos es notísimo, me pareció sería obra útil y provechosa, y aún grata a todos los Eclesiásticos y seglares de la Real Capilla, hacer una suma y relación de las ceremonias que nesta [sic] Real de Madrid se observan. [...]», AGP, Real Capilla, caja 93, exp. 3.

<sup>270</sup> Vincenzo Tortoretti, *Capilla Real, con observaciones propias de la del Rey Catholico, N. S. D. Felipe IV, el Grande. Por D. Vincencio Tortoreti y Nápoles, su Capellán de Banco. Consagrada a Su Majestad*, Madrid, Francisco Martínez, 1630.

<sup>271</sup> Mateo Fraso, *Tratado sobre la historia, funciones y ceremonial de la Real Capilla*, AGP, Real Capilla, caja 223, exp. 3.

<sup>272</sup> Cfr. Apéndice Documentales nºs 4 y 8.

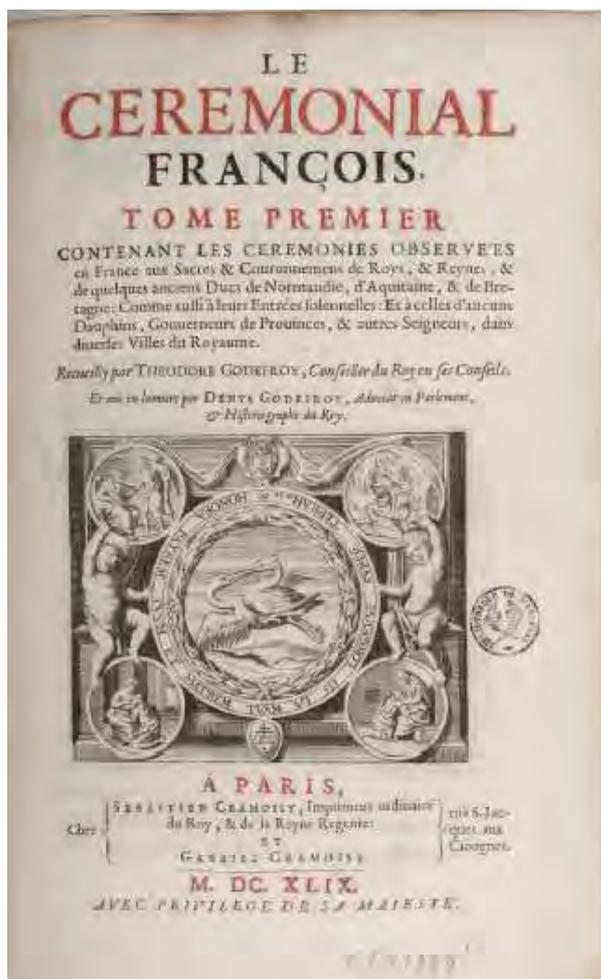


Fig. 34. Théodore Godefroy, *Le Cérémonial François, Tome Premier* [...], París, Chez Sébastien Cramoissy, 1649 (portada), © BnF.

promulgadas en 1756, para «que se guarden exactamente los usos y costumbres laudables» de aquella<sup>273</sup>. Su autor admite haber tomado como base para la redacción de la obra tanto el tratado de Fraso, como las notas de Manuel Rivero, así como los *apuntamientos y memorias* de otros autores vinculados a la institución desde finales del siglo XVI, lo cual muestra el enorme peso que todavía en los primeros años del siglo XIX tenía el ceremonial austríaco en la Corte española, al menos en el ámbito de la capilla<sup>274</sup>. Con todo, el valor de este documento reside sobre todo en el hecho de haber incorporado casi todos los cambios que se habían producido en el desarrollo de las funciones litúrgicas, como consecuencia de las alteraciones que se habían producido en el ceremonial tras la institucionalización de las jornadas reales, y la ausencia sistemática de los reyes de España de las funciones celebradas en la Capilla Real madrileña durante la segunda mitad del siglo XVIII.

En Francia, las dos obras de referencia más importantes sobre las ceremonias cortesanas celebradas

durante la primera mitad del siglo XVII fueron llevadas a la imprenta durante los primeros años del reinado de Luis XIV: la *Histoire Ecclésiastique de la Cour*, de Guillaume Du Peyrat, protonotario de la Santa Sede y antiguo *aumônier* de Enrique IV y de Luis XIII, publicado en 1645; y el *Cérémonial François*, de Théodore Godefroy, *conseiller du roi*, editado en 1659<sup>275</sup>. Estas obras –sobre todo la segunda– hicieron especial hincapié en la descripción de las ceremonias extraordinarias, principalmente aquellas que tenían que ver con el ciclo vital de la familia real, así como algunas celebraciones de Estado, como los *Te Deum* de acción de gracias por victorias

<sup>273</sup> Cfr. Apéndice Documental nº 12, p. 6.

<sup>274</sup> «Estos Apuntamientos y Memorias son de García de Loaysa, primer Procapellán Mayor de Felipe II; los Diarios de D.<sup>n</sup> Diego de Guzmán, Patriarca [de las Indias], los Ceremoniales de Frasso y Samper, Capellanes de honor, y las Relaciones de diversas Funciones de Capilla de los más célebres Maestros de Ceremonias.», [nota 1 del documento], *ibid.*, p. 6.

<sup>275</sup> Théodore Godefroy, *Le Cérémonial François. Tome Premier, contenant les Cérémonies observées en France aux Sacres & Couronnemens des Roys [...]; comme aussi aux à leurs Entrées solennelles [...]* dans divers Villes du Royaume, París, Sebastien Cramoissy, 1659; Idem, *Le Cérémonial François. Tome Second, contenant les Cérémonies observées en France aux Mariages & Festins; Naissances et Baptêmes; Majoritez des Roys [...]* París, Chez Sébastien Cramoissy, 1659; Guillaume Du Peyrat, *L'Histoire Ecclésiastique de la Cour; ou les antiquitez et recherches de la Chapelle, et Oratoire du Roy de France, depuis Clovis I jusques à nostre temps. [...]*, París, Chez Henri Sara, 1645.

militares, entre otras. Sin embargo, ninguna de estas dos obras describe de forma sistemática las funciones relacionadas con las festividades del calendario litúrgico.

En contrapartida, el tratado de Du Peyrat incluye un interesante ejemplo de historia comparada, partiendo de una premisa para él incuestionable, esto es, que las capillas reales de España y de Inglaterra tomaron su estructura institucional de la Capilla Real francesa, tal como quedó fijada en la época carolingia. Aunque es innegable que algunos de los argumentos de Du Peyrat son ciertos, la comparación que el autor lleva a cabo entre las capillas de Francia y España se limita a poner de relieve las concordancias y divergencias existentes entre los distintos cuerpos de capellanes adscritos a estas instituciones, tomando como fuente de referencia el ya citado tratado de Tortoretti, que Du Peyrat conocía muy bien, pero sin entrar en detalles acerca de las analogías existentes en el desarrollo ceremonial de las funciones que se celebraban por aquel entonces en ambas capillas<sup>276</sup>. La obra de Du Peyrat, y sobre todo el *Cérémonial François* de Godefroy, serían importantes referentes para la monumental recopilación llevada a cabo durante el último tercio del siglo XVII por Nicolas Sainctot, *maître des cérémonies* de Luis XIV, cuyos informes manuscritos acerca de los distintos tipos de ceremonias, tanto civiles, como religiosas, celebradas en la corte de Francia y en otras cortes europeas -como la imperial de Viena, o la pontificia de Roma-, acabaron constituyendo un fondo de consulta obligado para sus sucesores en el cargo durante el siglo XVIII<sup>277</sup>. A pesar de la importancia que en su conjunto tiene la recopilación de Sainctot -continuada por su sucesor, Michel-Ange Desgranges a partir de 1691- como reflejo de los cambios introducidos en las ceremonias celebradas en la Capilla Real francesa durante el reinado de Luis XIV, su utilidad a la hora de analizar las transformaciones que se produjeron en el desarrollo de algunas funciones litúrgicas durante el siglo XVIII es algo más limitada, al menos en comparación con otras fuentes. Esta circunstancia se explica, en parte, por el hecho de que estos cargos estaban ocupados por funcionarios laicos que no formaban parte de la capilla, y cuyo interés en las ceremonias eclesiásticas no era muy superior al que podían mostrar por las ceremonias civiles que también estaban obligados a organizar. Las recopilaciones de Sainctot y Desgranges son, a su vez, una continuación de la que Godefroy llevó a cabo en el ya citado *Cérémonial François*<sup>278</sup>. Sin embargo, no son las únicas fuentes de este tipo relativas que existen en los archivos franceses. Dentro de este conjunto de documentos es posible incluir otras recopilaciones correspondientes al reinado de Luis XIV y los primeros años de su sucesor, que sin embargo presentan una relevancia menor con respecto a las fuentes recabadas por Sainctot y Desgranges<sup>279</sup>.

---

<sup>276</sup> Du Peyrat, *op. cit.*, p. 458-460.

<sup>277</sup> Nicolas Sainctot (1632-1713) compró en 1655 el cargo de *maître des cérémonies*, vendiéndolo en 1691 a su sucesor, Michel-Ange Desgranges, tras haber adquirido previamente el puesto semestral de *introducateur des ambassadeurs*. Cfr. Maral, *op. cit.*, p. 104. Parte de las recopilaciones de Sainctot se conservan en varios volúmenes encuadrados depositados en los Archives nationales de France (*site de Paris*). Sobre los funerales, cfr. An, K 1716-1718, KK 1432 y 1434; sobre ceremonias eclesiásticas en general, KK 1424; acerca de las bodas reales celebradas desde el siglo XVI hasta los primeros años del siglo XVIII, KK 1430; sobre las pompas fúnebres de papas y emperadores del Sacro Imperio, KK 1436; sobre las coronaciones de los pontífices romanos y reyes de Francia, KK 1437 y 1439; sobre las ceremonias de la paz, y victorias militares, K 1719.

<sup>278</sup> Cfr. Maral, *op. cit.*, p. 105.

<sup>279</sup> *Ibid.*, p. 105-106.

Por lo que respecta a los tratados franceses del siglo XVIII, el ya referido *Cérémonial historique* del chapelain de la *Chapelle-Musique*, Jérôme Chuperelle, es el documento más importante que existe en la actualidad para reconstruir el desarrollo litúrgico y musical, tanto de las funciones asociadas al calendario romano como de las ceremonias extraordinarias celebradas durante el primer tercio del siglo en la Capilla Real de Versalles, así como en otros santuarios ya citados en el capítulo primero. Esta obra monumental, dividida en cuatro extensos volúmenes dedicados al obispo de Rennes, último *maître* de la *Chapelle-Musique*, fue la primera en recoger de un modo sistemático las importantes alteraciones que se produjeron en la liturgia de Estado durante la minoría de edad de Luis XV, y las secuelas que éstas tuvieron en el desarrollo ceremonial y musical de la mayoría de las funciones que allí se celebraron en lo sucesivo, al menos hasta 1733, fecha aproximada de conclusión del tratado<sup>280</sup>.

Tras el *Cérémonial* de Chuperelle, la única obra que enlaza con la tratadística centrada en la historia institucional y ceremonial de la Capilla Real francesa, es la *Histoire Eccésiastique de la Cour de France*, del abbé Oroux, editada entre 1776 y 1777<sup>281</sup>. Este tratado, escrito por otro capellán de la *Chapelle du roi*, es en cierto modo una continuación de la obra homónima de Du Peyrat. No obstante, a pesar de tratarse de una puesta al día de la historia institucional de aquella, Oroux aporta datos muy valiosos acerca del desarrollo de algunas de las ceremonias litúrgicas que se celebraron en la corte de Francia hasta 1761, si bien sus descripciones tienen un carácter mucho menos sistemático que las de Chuperelle.

### 2.1.3.2. Los documentos administrativos.

Estas fuentes consisten principalmente en documentos producidos en el ejercicio de sus funciones por los altos funcionarios de la *maison du roi* durante los reinados de Luis XV y Luis XVI, como el *grand maitre des cérémonies*, y el *grand écuyer de France*, entre otros. Junto a este grupo documental, existe otro, integrado por el fondo recopilado por Papillon de la Ferté, *intendant* de los *menus-plaisirs du roi*, cuyo departamento era por aquel entonces el encargado de organizar la infraestructura escénica de todos los espectáculos cortesanos, incluidas las grandes ceremonias religiosas celebradas tanto en Versalles como en otras iglesias, principalmente durante el reinado de Luis XVI. A pesar de que la mayoría de estos documentos carece de la vocación historicista de los tratados de Du Peyrat, de Chuperelle y de Oroux, en ocasiones incluyen informes muy completos acerca del desarrollo de algunas celebraciones litúrgicas, muy útiles para determinar el conjunto de los actores que participaban en ellas y la pervivencia de algunos aspectos de la tradición ceremonial de la *Chapelle du roi*.

<sup>280</sup> Con respecto a la datación del *Cérémonial historique* de Chuperelle, una de las fechas más tardías de las cuales hace mención, se refiere a la festividad de Pentecostés de 1732. De aquí se deduce que la redacción definitiva de la obra tuvo lugar probablemente antes de dicho año. Cfr. Chuperelle, *op. cit.*, vol. 2, p. 609. El fallecimiento en febrero de 1733, a la edad de cuatro años, de la princesa Louise-Marie de France, llamada *Madame troisième*, cuando los reyes se encontraban en Marly, es el último acontecimiento que Chuperelle menciona al final del cuarto volumen de su obra, de donde se infiere que el final de la redacción de la misma debió tener lugar necesariamente con posterioridad a esa fecha. *Ibid.*, vol. 4, p. 1292.

<sup>281</sup> Abbé Oroux, *Histoire Eccésiastique de la Cour de France, où l'on trouve tout ce qui concerne l'histoire de la Chapelle, et des principaux Officiers Ecclesiastiques de nos Rois. [...] Tome Second*, París, Imprimerie royale, 1777.

### 2.1.3.3. Las relaciones incluidas en la prensa periódica.

Al margen de los tratados relativos al ceremonial redactados en las cortes de España y de Francia a lo largo de los siglos XVII y XVIII, y de la documentación administrativa generada por los funcionarios que intervinieron, directa o indirectamente, en la organización de las ceremonias litúrgicas que se celebraron allí, las relaciones impresas incluidas en las fuentes periódicas de la época constituyen un grupo documental cuyo valor se ha subestimado a la hora de suplir las importantes lagunas que presentan tanto la tratadística, como la documentación administrativa para llevar a cabo una reconstrucción lo más cercana a la realidad acerca del desarrollo ceremonial y musical de las funciones litúrgicas cortesanas.

Las relaciones publicadas en la prensa oficial de la época, como el *Mercurio Histórico y Político*, y la *Gaceta de Madrid* en el caso de la Corte española, o el *Mercur de France*, y la *Gazette de France*, en el caso de Corte francesa, constituyeron ya en su momento –sobre todo en Francia– una importante fuente de consulta para los *maîtres des cérémonies*. En el siglo XVII, Sainctot incluyó entre los índices de sus papeles los registros de algunos números del *Mercur de France* que incluían los relatos de las principales ceremonias extraordinarias celebradas en la Corte francesa durante la primera mitad de aquel siglo. En la misma línea, Papillon de la Ferté inició casi un siglo después un extenso trabajo de ordenación y transcripción de todos los números de la misma publicación que contenían relaciones de ceremonias análogas, publicadas entre 1605 y 1760<sup>282</sup>. A pesar de que estas noticias nunca aparecían firmadas, la precisión de los detalles que a menudo solían incorporar hace pensar que los redactores debieron ser, bien los propios maestros de ceremonias, o bien personas muy cercanas a su entorno profesional. En su conjunto, estas descripciones aportan datos de un enorme valor que en ocasiones desmienten, e incluso contradicen en la práctica, la normativa establecida por los tratados y por los documentos administrativos, tanto en lo tocante al desarrollo litúrgico de determinadas celebraciones, como de la música que en ellas se interpretaba. Si bien es cierto que este grupo de fuentes carece de la unidad estructural y del carácter normativo de los tratados, compensan esta falta gracias a su inmediatez y al grado de concreción de sus descripciones, que a veces podían superar al de otras fuentes generadas en el entorno de la Casa real que describían las mismas celebraciones.

## 2.2. El soberano como actor principal del rito: La manipulación del ceremonial romano y la construcción del rito monárquico.

Tanto en el ceremonial pontificio, como en aquellos que fueron redactados para las capillas reales de España y Francia, se llevaron a cabo importantes alteraciones con respecto a la acción prevista en el ceremonial romano para el resto de las iglesias del mundo católico. Esta alteración tenía como fin poder modelar convenientemente el desarrollo litúrgico de las ceremonias en las cuales se esperaba

---

<sup>282</sup> La relación de números del *Mercur de France* recopilada por Papillon de La Ferté, se encuentra en AnF, O<sup>1</sup> 3259.

que el soberano estuviera presente. Como se ha visto en el primer apartado, algunos de los libros publicados a instancias del papado, como el *Pontificale Romanum*, pusieron las bases de la liturgia de Estado al ofrecer a los soberanos un ritual *preadaptado*, por así decirlo, a sus necesidades de representación y a su condición de personas sagradas, al menos en las ceremonias extraordinarias con un contenido político mayor. Con todo, ello no fue suficiente para clarificar del todo el papel que los monarcas debían tener en el desarrollo ceremonial de las funciones relacionadas con el calendario litúrgico en las cuales debían estar presentes. Esta circunstancia fue uno de los motivos que impulsó la elaboración de ceremoniales propios para cada una de estas capillas, cuyo objetivo primordial era incluir la figura del soberano en el marco ritual establecido por Roma de manera genérica en el *Caeremoniale Episcoporum*.

En concordancia con esta necesidad, que ya había expresado Manuel Rivero en el siglo XVII, el *Ceremonial de la Real Capilla* de 1802 indicó con claridad el objetivo último de la ordenación del culto en la capilla del rey de España. Según su autor, la iglesia romana había *prescrito liturgias y ordenado los rituales* con el fin de preservar y dar uniformidad al desarrollo del rito católico, de modo que su misma práctica y ejecución inspirasen devoción y respeto. Esta clara alusión al ceremonial romano no le impidió considerar, sin embargo, la necesidad de que hubiese

[...] un Ceremonial que prescriba el aparato, orden y acompañamiento de los actos de venir, llegar y asistir a las Eclesiásticas Funciones aquellos Soberanos Personajes, que en sí representan al mismo Dios, cuando poseídos del Espíritu de la Religión, vienen a poner sus Diademas ante el Trono del Cordero, y a rendir sus cetros al mismo Dios Omnipotente. [...] <sup>283</sup>.

Al margen de regular convenientemente el desarrollo de las funciones que tenían que contar con la presencia del soberano, el objetivo último de la existencia de un ceremonial propio de la Capilla Real escondía una motivación política muy clara:

[...] dar al mundo un ejemplo de la heroica piedad que muestra para con Dios y su Culto el que es, y fue siempre, el más Católico entre los Príncipes del Universo, quedando al mismo tiempo en su entero vigor la observancia de cuanto prescribe el Ritual Romano acerca del orden y Ceremonias del religioso culto. <sup>284</sup>

Este proceso de adaptación del ceremonial romano a las necesidades de representación política de los soberanos dependió en buena medida del modo en que había tenido lugar su implantación en las capillas reales de España y Francia. La adopción del Rito romano fue un paso político fundamental que debía contribuir a evitar que cualquier tipo de desviación local contradijese la aspiración universalista de la Contrarreforma católica, al menos en lo tocante a la uniformidad y exactitud con las cuales Roma deseaba que se celebrasen las ceremonias litúrgicas en todas las iglesias del orbe católico después de la reforma tridentina. Sin embargo, ello no impidió que el papado respetase explícitamente la interpolación de ciertas ceremonias derivadas tanto del rito vigente en las diócesis más cercanas a estas capillas, como de su propia tradición ceremonial. No obstante, la construcción del

<sup>283</sup> Cfr. Apéndice Documental nº 12, p. 3.

<sup>284</sup> *Ibid.*, p. 4.

rito monárquico, al cual Roma nunca se opuso, se realizó a un ritmo muy desigual en cada capilla, y con un grado muy distinto en lo que se refiere al equilibrio que se estableció entre la ortodoxia del ceremonial romano y la tradición local.

En la Capilla Real de Madrid, la implantación del Rito romano fue mucho más temprana que en la *Chapelle du roi*, llevándose a cabo en la última década del reinado del emperador Carlos V tras la promulgación de las *constituciones* que este monarca otorgó para el gobierno interno de la institución<sup>285</sup>. Dichas *constituciones* inauguraron una tradición estatutaria en el gobierno de la capilla del rey de España que se prolongó hasta el siglo XIX y que, como se verá en el capítulo cuarto, parecía imitar lo establecido en aquellos mismos años en la Capilla del papa, la cual desde 1545 contó también con sus propias *constitutiones*<sup>286</sup>. En comparación con la *Chapelle du roi*, puede decirse que la introducción del Rito romano en la Capilla Real se llevó a cabo con muy pocas reservas en lo tocante a los límites que podía imponer el celo por preservar su propia tradición ceremonial. Por lo que respecta a la tradición local, a pesar de la existencia de un rito *more hispano* propio de la iglesia primada de Toledo - de cuya diócesis dependió al menos hasta el siglo XVIII la Capilla Real-, reconocido por el Concilio de Trento, el peso que el rito hispano tuvo en el ceremonial de esta última fue considerablemente menor que el que tuvo el rito parisino (similar en muchos aspectos al toledano) en la Corte francesa, salvo por lo que respecta al mantenimiento de determinados oficios vinculados a la tradición hispánica, como la *nona* de la Ascensión, de la que se hablará más abajo; o de algunos tipos de canto de la iglesia de Toledo, que se tratarán específicamente en el capítulo tercero.

En la *Chapelle du roi* la implantación del Rito romano se llevó a cabo durante el reinado de Enrique III con un retraso mucho mayor que en España, causado por el traumático conflicto social y político experimentado en Francia durante las guerras de religión. Esta circunstancia histórica hizo, por un lado, que hasta 1576 el rey no declarase el catolicismo como religión oficial del reino, y por otro, que aun después de hacerlo, no se implantase el Rito romano en su capilla hasta la promulgación del llamado *règlement* de 1587<sup>287</sup>. Este documento, que al igual que las *constituciones* en las cortes de España y de Roma establecía el régimen estatutario de la capilla del rey, determinó que en lo sucesivo, todas las ceremonias se hicieran «*selon l'usage de Rome*», y que todos los oficios que allí se celebrasen, lo fuesen «*selon les règles, et les rubriques du Bréviaire et du Missel romain, et non autrement*»<sup>288</sup>. Aun así, la *Chapelle du*

<sup>285</sup> Las *Constituciones o Estatutos de la Real Capilla de S. M. el Emperador Carlos V, al uso de la Casa de Borgoña*, datan aproximadamente de 1548, fecha de implantación en la Corte española del ceremonial borgoñón. Cfr. Bernadette Nelson, «Ritual and Ceremony in the Spanish Royal Chapel, c. 1559-c- 1561», *Early Music History*, vol. 19, 2000, p. 114. En la constitución 4ª otorgada por Carlos V se puede leer: «Statuimus quod Officium Divinum celebretur in nostra capilla [sic] secundum usum Romanum, quodque observentur Caeremoniae et Consuetudines ejusdem Ecclesia Romana [...]», cfr. Apéndice Documental nº 12, p. 3.

<sup>286</sup> Las *Constitutiones Capellae Pontificiae* fueron otorgadas por Pablo III en 1545, casi en la misma época que en la Capilla Real. Más de dos siglos después, publicadas por el musicógrafo fray Martin Gerbert, a partir de un ejemplar manuscrito facilitado por el cantor Giuseppe Santarelli. Cfr. Martin Gerbert, *Scriptores Ecclesiastici de Musica Sacra potissimum, ex variis Italiae, Galliae, & Germaniae codicibus manuscripti collecti [...] Tomus III*, Monasterio de San Blas en Selva Negra, Typis San Blasianis, 1784, p. 382-396.

<sup>287</sup> Cfr. Oroux, *op. cit.*, p. 164. La implantación del Rito romano en la *Chapelle du roi* se efectuó con la promulgación de un *règlement* firmado por Enrique III el 1 de enero de 1587. En él se establecía, del mismo modo que en las *constituciones* que regían las capillas palatinas en Roma y en Madrid, el régimen estatutario de la capilla del rey de Francia, determinando que en lo sucesivo todas las ceremonias que allí tuvieran lugar «selon l'usage de Rome». *Ibid.*, p. 187-188.

<sup>288</sup> *Ibid.*, p. 188 y 190.

*roi* siguió conservado algunas particularidades concernientes al desarrollo litúrgico cuyos rasgos se remitían tanto al Rito romano, como al parisino. Tal como indicó Chuperelle en su *Cérémonial historique*, el ritual de la Capilla Real francesa acabó siendo una hibridación del Rito romano, del parisino y de las tradiciones locales de la propia capilla, difiriendo con ello de lo que se practicaba en el resto de las iglesias de Francia,

[...] pour officier à l'autel devant le roy, où l'on ne suit pas exactement ni les [cérémonies] Romaines, quoiqu'on fasse cependant dans toutes les chapelles des chateaux de Leurs Majestez le Romain, ni les Parisiennes ; parce qu'il s'en est introduites plusieurs à la suite des tems, que le long usage a rendu enfin nécessaires, quoiqu'on n'en sçache, ni les raisons, ni l'origine [...] <sup>289</sup>.

Como puede verse, Chuperelle no supo distinguir las peculiaridades del ceremonial que se debían al rito parisino, o a la tradición de la *Chapelle du roi*, de aquellas otras que habían sido aportadas por el ceremonial romano a la hora de poner de relieve la dimensión sacralizada del monarca. En esta sacralidad, que en determinadas ceremonias solemnes se hacía también extensiva a otros miembros de la familia real que pudieran estar presentes junto al rey, residía la clave que explicaba las adaptaciones que debieron llevarse a cabo en los ceremoniales de las capillas reales de Francia y España, del mismo modo que se había hecho en la Capilla Pontificia.

Casi todas estas alteraciones consistieron en la interpolación, en determinados momentos del rito, de algunas ceremonias específicas que sólo concernían al soberano y al pontífice. Estas acciones comprendían, entre otras, las inclinaciones y reverencias que debía hacer el celebrante, tanto al monarca como en ciertas ocasiones a la familia real. Así mismo, las aspersiones de agua bendita e incensaciones al soberano en algunos momentos de la misa y del Oficio divino, se contaban entre estas ceremonias que, a fin de cuentas, eran privilegios reservados según con el ceremonial romano tan sólo al celebrante y al altar, si bien la Iglesia había consentido que se hicieran extensivas también a los reyes dentro de sus capillas en su calidad de representantes de Dios en la tierra. En Versalles, por ejemplo, la presencia del monarca ante el altar durante el Ofertorio de casi todas las misas solemnes que allí se celebraban era un privilegio exclusivo del rey de Francia que sólo en contadas ocasiones se practicaba en la Corte española. Junto a estas ceremonias estaban también el acto de dar a besar al soberano el Evangelio, el portapaz y el *corporal* (es decir, el paño sobre el cual se producía la transubstanciación de las especies del pan y el vino durante la Misa). Estos privilegios, reservados tanto a los papas como a los príncipes católicos, podían hacerse extensivos en determinadas ceremonias a la reina y a los miembros de la familia real francesa<sup>290</sup>. A principios del siglo XVIII, a todas estas distinciones se sumó una nueva, no menos importante, otorgada a los soberanos católicos por Clemente XI: la posibilidad de ser los únicos seculares a los

<sup>289</sup> Chuperelle, *op. cit.*, vol. 4, p. 1002.

<sup>290</sup> De acuerdo con Chuperelle, cuando la reina de Francia asistía a las misas solemnes junto a su esposo en el plano de la capilla, tenía derecho a que los honores sagrados que recibía el monarca, tales como las incensaciones, darle a besar el portapaz o el corporal, se hicieran extensivos también a su persona. *Cfr.* Chuperelle, *op. cit.*, vol. 3, p. 749-750.

que se podía permitir el acceso al presbiterio para adorar al Santísimo Sacramento junto a los eclesiásticos, cuando éste se hallaba expuesto en el altar<sup>291</sup>.

Todo ello dio como resultado que el culto celebrado en cualquier iglesia de la monarquía de acuerdo con el Rito romano, y aquél que se practicaba en la capilla del rey, presentara ciertas diferencias que todos los prelados que iban a celebrar ante el soberano estaban obligados a conocer. En este sentido, la figura del maestro de ceremonias fue crucial en Madrid para asegurar un desarrollo ceremonial libre de errores. Una de sus principales obligaciones era, precisamente, la de instruir tanto a dichos prelados como a los capellanes de altar que hubiesen de servir como ministros asistentes en las funciones de pontifical<sup>292</sup>. Una función que en la *Chapelle du roi* competía, según Chuperelle, al *chapelain* más antiguo de la *Chapelle-Musique*, ya que las ceremonias que allí se practicaban diferían considerablemente de aquellas que se celebraban en las demás iglesias del reino<sup>293</sup>.

### 2.3. La elección de las ceremonias de la liturgia de Estado.

La primera tarea que debían abordar los autores de los ceremoniales destinados a las capillas palatinas era establecer, a partir de las festividades ordenadas por el Breviario romano, qué celebraciones, tanto ordinarias como extraordinarias, debían contar con la presencia del rey, y cuáles debían oficiarse en su ausencia. El siguiente paso era decidir el grado de solemnidad que convenía a cada una, principalmente a aquellas en las que finalmente se hubiera decidido que el soberano estuviera presente. Este último criterio era fundamental para determinar el desarrollo ceremonial de una determinada función, ya que la presencia del rey en una ceremonia concreta podía afectar directamente no sólo al desarrollo del rito, sino también a la dignidad y al número de celebrantes, a la posición de los actores, y en último término al tipo de canto que debía ejecutarse.

Para llevar a cabo la ordenación de las celebraciones que debían integrar la liturgia de Estado, los maestros de ceremonias debían conocer en profundidad el sistema de celebraciones de la liturgia romana, con el fin de poder adaptarlo convenientemente a la tradición de cada capilla sin dejar de respetar los principios básicos que regían aquella. Estos principios debían ser, en definitiva, los mismos que debían informar el funcionamiento de la liturgia de Estado.

<sup>291</sup> Decreto de Clemente XI, de 20 de enero de 1705, *cfr.* Reyes, *Ordinario y Ceremonial de la Misa y Oficio divino, según el Orden de la Santa Iglesia Romana, [...] nuevamente añadido, corregido y enmendado, según los novísimos decretos de la Sacra Congregación de Ritos, [...] por el P. Fr. Juan de los Reyes, Monje profeso, y Maestro de Ceremonias del Real Monasterio de S. Lorenzo el Real, Madrid, Antonio Marín, 1752, p. 10.*

<sup>292</sup> Fraso, *doc. cit.*, f. 13r.

<sup>293</sup> Tal como señala Chuperelle, la presencia de un obispo como oficiante cambiaba sustancialmente las ceremonias que se habían de practicar en el altar, para lo cual todos los oficiales que servían en él debían estar perfectamente instruidos de las peculiaridades que el Rito romano adoptaba en la capilla del rey de Francia, « parce qu'il y a bien des choses qui se pratiquent dans la Chapelle du roy, qui ne se voient pas pratiquer ailleurs, ni dans les cathédrales, ni encore moins dans les collégiales et les paroisses ; et c'est ce qu'on appelle cérémonies locales, qui s'observent différemment dans chaque église. », Chuperelle, *op. cit.*, vol. 2, p. 634 y 640. «[...] Sa Majesté entendoit par là de l'archevesque et l'évesque commandeur de l'ordre [su Saint-Esprit], ou non, que M<sup>r</sup> l'ancien chapelain de la Chapelle de musique devoit informer de toutes les cérémonies locales et particulières, qui se doivent observer dans la chapelle, et qui sont différentes de celles de leurs diocèses [...]», Chuperelle, *op. cit.*, vol. 2, p. 539.



Fig. 35. «Duae Tabellae ex Rubricis Generalibus excerptae», *Breviarium Romanum* [...], Amberes, Typographia Plantiniana, 1682, [s.p.], © BSB.

### 2.3.1. El sistema de celebraciones de la liturgia romana.

El principio básico que rigió desde la Edad Media la organización de todas las ceremonias que tanto el Breviario como el Misal romano habían dispuesto -en el ámbito monástico y en el catedralicio- para cada una de las festividades del calendario litúrgico, fue la relación jerárquica que la Iglesia acabó estableciendo entre todas ellas. Un orden que la reforma acometida por el Concilio de Trento conservó intacto tras la reorganización emprendida en la nueva edición del *Breviarium Romanum* de 1568. Aunque la vigencia de esta ordenación se extendió hasta el Concilio Vaticano I, ello no impidió que a lo largo de los siglos sufriese diversas revisiones, algunas de ellas de gran envergadura. Al margen de las ya citadas reformas de Urbano VIII, otros pontífices autorizaron a lo largo de los siglos -a veces incluso a instancias de los príncipes católicos- la modificación del rango de algunas

festividades.

La ordenación jerárquica de las de las ceremonias de la liturgia romana estaba motivada esencialmente por razones teológicas derivadas de la mayor o menor importancia del hecho a celebrar. En términos generales, el Breviario estableció cuatro grandes categorías de festividades, cuya denominación dependió de las características del oficio que debía cantarse en cada una de ellas. De este modo, las festividades se dividieron en *dobles*, *semidobles*, *simples* y *feriales*. El conocimiento de este sistema jerárquico, así como la composición y estructura de los oficios asociados a cada una de estas clases, era esencial para los maestros de ceremonias, al ser ellos los responsables últimos del correcto desarrollo de todas y cada una de las celebraciones de acuerdo con las importantes variaciones que en ocasiones imponía el Rito romano, incluso en festividades del mismo rango.

**1. Las festividades DOBLES.** Como puede verse en la Tabla nº 3, situada al final del capítulo, la primera categoría de celebraciones agrupaba en primer término a las festividades más importantes del calendario litúrgico, subdivididas a su vez en otras cuatro categorías: las *dobles de primera y segunda clase*, las *dobles mayores*, y las *dobles menores*.

**a) Las festividades *dobles de primera clase*.** En esta categoría se encontraban, en primer lugar, las festividades relacionadas con los hechos más relevantes del ciclo

vital de Jesucristo, principalmente con su Nacimiento, Pasión y Muerte, y Ascensión a los cielos. En segundo término incluía las festividades de Pentecostés y del *Corpus Christi*, así como todos los días de su *octava*, es decir, los ocho días siguientes a la fiesta principal. Todas estas festividades formaban el rango más elevado del calendario litúrgico católico, y se agrupaban, según el Breviario, dentro de las llamadas *festum mobilium*, o fiestas móviles, cuya celebración (exceptuando la Navidad y la Epifanía) dependía de un cálculo astrológico motivado por las divergencias del calendario lunar con respecto al calendario solar, y cuyo punto de referencia para establecer el día en que debían celebrarse cada año era el Domingo de Resurrección<sup>294</sup>.

Dentro de las festividades de la Virgen, únicamente la Asunción fue declarada de primera clase, a la cual se uniría -aunque sólo en España- la fiesta de la Concepción, elevada a este rango en el siglo XVIII a instancias de Carlos III.

A continuación se incluían las festividades de los santos más importantes, empezando por San Pedro y San Pablo. Dentro de este grupo estaban igualmente las festividades de San Juan Bautista, Todos los Santos y los Fieles Difuntos. En principio, también pertenecían a esta clase, si bien sólo a nivel local, las festividades de los monarcas santificados a instancias de sus sucesores, como San Fernando III de Castilla, o San Luis IX de Francia, que en sus respectivos reinos eran celebraciones clásicas, cosa que no sucedía en Roma. En la edición del Breviario romano publicada en Amberes en 1747, la festividad de San Luis se contaba entre las *semidobles*. Por esta razón, en Roma se celebraba al día siguiente que en Francia y en España, al coincidir el 25 de agosto con la festividad de San Bartolomé, que al tratarse de un apóstol debía ser doble, según el Breviario, y por tanto de rango superior a la de San Luis<sup>295</sup>. Con respecto a la fiesta de San Fernando III, celebrada en España el 30 de mayo, la edición de 1747 ni siquiera la menciona, recogiendo en su lugar la de San Félix Papa<sup>296</sup>.

En último lugar, dentro de las festividades de primera clase estaban las de la dedicación y consagración de la iglesia donde se celebrase el oficio, así como la del patrón de la misma. En el caso de las capillas reales española y francesa, la de Madrid tuvo como patrón a San Miguel Arcángel, y la de Versalles a San Luis de Francia. Aun así, estas fiestas no siempre se celebraron, ni en una ni en otra, con el aparato que hubiera cabido esperar.

Dentro de la primera clase, el Breviario incluyó también los principales domingos móviles del año, como los primeros de Adviento y Cuaresma; los de Ramos, Resurrección, *in Albis* (el siguiente al de Pascua), así como algunas festividades a las que se les dotó del rango de domingo de primera clase, como los

<sup>294</sup> «Fiestas móviles se llaman las que no tienen día fijo en el Calendario [...]. La principal fiesta, y de quien las demás dependen para señalárseles día, es la Pascua; y así sabido el día en que cae, es fácil saber las demás. / 2. El día en que se ha de celebrar la Pascua, por decreto del santo Concilio Niceno, guardado por toda la Iglesia, es el primer domingo después de la luna décima cuarta del primer mes. Llámase primer mes aquel cuya luna décima cuarta (esto es, el, el día 14<sup>o</sup> de la luna) cae el día del equinoccio vernal, que es a 21 de marzo, o es la más cercana después del mismo equinoccio. Conformando a lo cual, será Pascua el primer domingo después del día 14 de la luna que fuere a 21 de marzo, o se siguiere después de este día; y si fuere domingo el día 14 de luna, se celebrará la Pascua el domingo siguiente, y no el día 14, por no convenir con los Judíos en la celebración de la Pascua, que la celebran este día 14 de luna del primer mes, que corresponde a nuestro marzo.», Juan de Bustamante, *Tratado del Oficio divino, y las Rúbricas para rezar conforme al Breviario Romano, últimamente reformado por N. muy S.P. Urbano Papa Octavo* [...], Madrid, Imprenta Real, 1649, p. 28-29.

<sup>295</sup> *Breviarium Romanum, op. cit.*, [s.p.].

<sup>296</sup> *Ibid.*



Fig. 36. «Duae Tabellae ex Rubricis Generalibus excerptae», *Breviarium Romanum* [...], Amberes, Typographia Plantiniana, 1682, [s.p.]

días octavos de Navidad, Epifanía y Pentecostés, junto con sus vigiliias, así como el Lunes y Martes Santos.

b) *Las festividades dobles de segunda clase.* Este rango estaba encabezado por la fiesta de la Circuncisión, que no obstante el Breviario elevó a la condición de domingo de primera clase al estar incluida en la octava de Navidad.

A continuación se incorporaron a esta categoría cuatro de las cinco festividades principales de la Virgen (excepto la Asunción, que como ya se vio era de primera clase); las festividades de los apóstoles (salvo San Pedro y San Pablo), los cuatro evangelistas, San Lorenzo, así como algunas de las relacionadas con el misterio de la Santa Cruz.

También quedaron comprendidos en este grupo el resto de los domingos móviles del año, es decir, los segundos, terceros y cuartos de Cuaresma y Adviento, así como los días infraoctavos de la Epifanía, es decir, aquellos que mediaban entre el día de la festividad, y su octava.

c) *Las dobles mayores.* En esta categoría se circunscribían algunas festividades de importancia menor relacionadas con Jesucristo y con la Virgen, como la Transfiguración del Señor; la Presentación, Desposorios y Visitación de la Virgen, las solemnidades del Rosario, los Siete Dolores, Nuestra Señora de las Nieves, y del Patrocinio.

Dentro de este grupo estaban las demás fiestas de la Santa Cruz, como la Exaltación, y el Triunfo de la misma –esta última sólo en España–.

Dentro de las festividades de los santos, se incluían en esta categoría las de algunos hechos de los apóstoles, como la Conversión de San Pablo, San Juan *ante portam latinam*; las de los padres de la Virgen (San Joaquín y Santa Ana), y las festividades de santos patronos locales menos importantes.

d) *Las dobles menores.* El cuarto y último rango de las festividades dobles lo ocupaban todas las que el Breviario asignó la calificación de *duplex* y no estaban incluidas en las tres clases anteriores.

2. **Festividades SEMIDOBLES.** Dentro de ellas estaban todos los domingos del año que no tenían rango doble, así como algunos de los días infraoctavos de las festividades clásicas que no hubieran sido incluidos en una categoría superior.

**3. Festividades SIMPLES.** Esta clase comprendía las ferias mayores, es decir, los días entre semana de los tiempos de Adviento y Cuaresma; la segunda *feria de rogaciones*, así como las fiestas no incluidas en cualquiera de las categorías anteriores.

**4. FERIAS.** Formaban el rango inferior de las celebraciones de la Iglesia católica, y comprendía todos los días entre semana (*feriae*) que no eran festivos, ni ferias mayores, excluyendo desde luego algunos días de la Semana Santa (Lunes al Viernes Santo), que aun siendo ferias, debido a su importancia habían sido incluidos entre las fiestas dobles de primera clase<sup>297</sup>.

Este complejo entramado de celebraciones festivas y feriales se fue acrecentando a lo largo de los siglos, a medida que la Iglesia fue implementando el número de santos, cuyas conmemoraciones debían celebrarse, bien en todo el orbe católico o bien en el ámbito más restringido de un reino, o de una diócesis concreta. Esto hizo inevitable que pudieran coincidir en un mismo día dos o más festividades del mismo o de distinto rango. Para resolver este problema, el Breviario incluyó en su primera parte una rúbrica que permitía solventar estos conflictos. De acuerdo con esta disposición, en caso de que concurriesen dos fiestas de distinto rango, se celebraría preferentemente la *más digna*, es decir, la de mayor importancia, transfiriéndose la segunda a otro día en el que no hubiese otra de rango superior. En caso de coincidir dos de la misma categoría, la resolución era más compleja, ya que había que decidir sobre la importancia del hecho celebrado<sup>298</sup>. Este conflicto podía plantearse fácilmente en el caso de las fiestas móviles cuando, por ejemplo, coincidían a nivel local con otra festividad fija doble de primera clase, como el santo patrono de una iglesia en particular. En tal caso, era esta última la que debía transferirse, y no la festividad móvil, al formar parte esta última del rango más elevado.

Cabe imaginar que los maestros de ceremonias de las capillas reales debían tener capacidad no sólo para discernir las festividades que podían ser o no preferentes tanto a nivel local, como dentro de la propia capilla, sino también porque este tipo de coincidencias podía afectar de lleno a ciertas ceremonias cortesanas, como por ejemplo a las misas de aniversario de coronaciones de reyes y pontífices, o de soberanos difuntos, entre otras. Dichas celebraciones, a pesar de que a menudo tenían el rango de solemnes, o lo que es lo mismo, de festividades clásicas, debían transferirse igualmente –salvo en ocasiones muy contadas– en caso de concurrir con alguna festividad del mismo nivel, o bien si tratándose de un aniversario la fecha coincidía con la Cuaresma. Esta última circunstancia se dio en varias ocasiones con la Misa de aniversario de la coronación de Pío VI (1775-1799). Dado que la ceremonia original se había celebrado el 21 de febrero de 1775, en algunos años fue necesario transferirla a la primera semana de Pascua, tal como sucedió en 1776 y 1781, al coincidir precisamente con el tiempo de Cuaresma<sup>299</sup>.

<sup>297</sup> Cfr. Rúbrica «V. De Feriis», *ibid.*

<sup>298</sup> Cfr. Rúbrica «XI. De Concurrentia Officii», *ibid.*

<sup>299</sup> *Gazette de France*, 6-V-1776, n° 37, p. 172; *idem*, 25-V-1781, n° 42, p. 188.

A pesar de su aparente rigidez, el sistema de celebraciones establecido por el Breviario no fue en absoluto inamovible. Durante el siglo XVIII, por ejemplo, se introdujeron importantes reformas en el ámbito local, tanto en Roma como en Francia, destinadas a recortar el número de días festivos. En Roma, los obispos de casi todas las diócesis de los Estados Pontificios consiguieron convencer a Benedicto XIV en 1745 para que se suspendiera, pura y simplemente, la celebración de un gran número de festividades simples que entorpecían la buena marcha del comercio en dichos territorios. El papa, no obstante, otorgó a estos prelados la potestad de autorizar libremente su celebración si lo estimaban oportuno<sup>300</sup>. A pesar de que en términos reales el alcance de esta medida se limitó a los Estados Pontificios, creó un importante precedente que sería aprovechado más adelante por algunos soberanos ilustrados para instar a los prelados de las principales diócesis del reino a tomar medidas similares. Con todo, este tipo de recursos no estuvieron exentos de dificultades, nacidas siempre del desacuerdo de muchos obispos con un tipo de solución que debieron juzgar excesivamente radical<sup>301</sup>. Tres décadas más tarde, el arzobispo de París, Beaumont, iniciaría una política muy parecida en su diócesis, suprimiendo en 1778, con la aprobación del rey y del *Parlement* de París, trece festividades clásicas. De este modo se trataba de favorecer sobre todo a los comerciantes, quienes se veían bastante afectados por un calendario laboral plagado de días festivos. Entre las fiestas suprimidas se contaban algunas dobles de segunda clase de cierta importancia, como Santiago, San Andrés, San Mateo, San Lorenzo, o los Santos Inocentes<sup>302</sup>.

### 2.3.1.1. El rango de los oficios en la liturgia católica.

Como se dijo más arriba, el rango de los distintos tipos de festividades quedó determinado por el del oficio que el Breviario asignó a cada una de ellas en función de su categoría. En general puede decirse que casi todas funciones religiosas asociadas a una determinada festividad quedaron integradas en lo que se llamó el *Oficio divino*. La composición de dicho oficio, tal como se celebraba en el Antiguo Régimen en casi todas las iglesias más importantes del mundo católico, quedó fijada en el ámbito monástico durante la Edad Media, pasando después a las catedrales, colegiadas e iglesias dotadas de un coro permanente capaz de cumplir con la obligación de celebrar a diario las ceremonias que integraban el oficio de cada fiesta o de cada *feria*. Dichas ceremonias se organizaban de forma cíclica, articulándose en torno a la Misa Mayor del día, llamada también *misa conventual*. Esta última era la celebración más importante de dicho ciclo, y la única común a todas las festividades

<sup>300</sup> Cfr. *Gazette de France*, 22-I-1746, n°4, p. 42.

<sup>301</sup> «[...] Como se trabaja en la disminución de las Fiestas, se han suscitado disputas entre algunos Prelados y Sabios de Italia; pero se discurre que quedarán presto allanadas por alguna decisión de Su Santidad.», *Mercurio Histórico*, octubre, 1748, p. 9.

<sup>302</sup> «De Paris, le 9 Mars 1778./ Lettres-Patentes du Roi du mois de Février 1778, registrées en Parlement le 20 du même mois, confirmatives d'un Mandement par lequel l'Archevêque de Paris supprime, à dater du 11 Février 1778, treize fêtes dans toute l'étendue de son Diocèse ; sçavoir, celles de Saint Mathias, Saint Jacques & Saint Philippe, Saint Jacques, Saint Laurent, Saint Barthélémy, Saint Mathieu, Saint Michel, Saint Simon & Saint Jude, Saint Marcel, Saint Martin, Saint Thomas, & les Saints Innocents, dispensant du jeûne, et de la abstinence de la viande les veilles de celles qui en ordonnoient la pratique.», *Gazette de France*, 9-III-1778, n° 20, p. 85.

y ferias con independencia de su rango. Al margen de la Misa Mayor, el Oficio divino estaba integrado por una sucesión de ceremonias, formadas esencialmente por las *horas canónicas*, cuyo número y estructura interna podía variar en función del rango de la fiesta, y que en su conjunto formaban lo que hoy en día se conoce como *liturgia de las horas*. Estos oficios debían cantarse (o en su defecto, recitarse), en todo o en parte, a lo largo de las veinticuatro horas que iban desde la tarde anterior, hasta la tarde siguiente a la Misa Mayor del día de la fiesta principal.

No obstante, hacia 1740 el papado advirtió que el rigor con el que se celebraban todas estas ceremonias había decaído considerablemente en buena parte de las iglesias del orbe católico (empezando por la propia Capilla Pontificia), tanto en lo tocante al incumplimiento de las normas relativas al ceremonial, como a lo inadecuado de las horas en que solían comenzarse los oficios. Una de las primeras medidas tomadas por Benedicto XIV (1740-1758) al acceder al trono pontificio fue promulgar un decreto donde dictaba una serie de preceptos destinados a hacer que el rito católico se observase con la mayor exactitud posible. Dicho decreto conminaba a todos los superiores de las iglesias a celebrar las ceremonias con la decencia y gravedad adecuadas, conformándose en todo a los cánones de los concilios y a las bulas decretales de los papas, con el fin de que las misas no acabasen nunca después del mediodía, y los oficios vespertinos concluyeran siempre después de la caída del sol<sup>303</sup>. El decreto de 1740 contenía también algunas disposiciones tocantes a la indumentaria de las mujeres que acudieran a la iglesia, al silencio que había de guardarse durante el culto, y sobre todo, al uso que había de hacerse de la música durante el rito, limitando drásticamente el empleo de la misma en determinadas funciones, llegando a prohibirla incluso en ciertas ceremonias, como la toma de hábito de las religiosas<sup>304</sup>.

A pesar de que en las capillas reales de Francia y España la celebración del Oficio divino estuvo sometida a múltiples excepciones -incluso después de la adaptación del modelo catedralicio-, puede decirse que esta estructura cíclica fue determinante en la estructura global que iba a adoptar la liturgia de Estado en aquellas cortes. Como se verá más abajo, la gran mayoría de las celebraciones a ella asociadas -incluyendo una gran parte de las ceremonias extraordinarias- quedaron circunscritas al marco de la Misa y del Oficio, y sometidas, por tanto, al mismo criterio de clasificación jerárquica prescrita por el Breviario en la liturgia romana.

Dentro de las ceremonias que integraban el oficio existía, a su vez, una jerarquía interna encabezada por las *horas mayores* (o nocturnas), integradas por las *vísperas* y las *completas* (que por lo general se cantaban sin solución de continuidad), y seguidas en importancia por los *maitines* y las *laudes* (que también solían cantarse encadenadas). El escalafón inferior de estas ceremonias lo ocupaban las *horas menores* (o diurnas), es decir, la *prima*, la *tercia*, la *sexta* y la *nona* que, salvo excepciones, casi siempre se cantaban por separado.

De todas las horas canónicas, la de *vísperas* era, por tanto, la más importante, y la única que, junto a las *completas*, debía celebrarse por partida doble en la mayoría de

---

<sup>303</sup> Cfr. *Ibid.*, 29-X-1740, p. 529.

<sup>304</sup> *Ibid.*

las festividades del calendario litúrgico<sup>305</sup>. De acuerdo con el Breviario, casi todas las festividades dobles disponían de *primeras* y *segundas vísperas*. Las primeras debían oficiarse la tarde anterior al día de la fiesta, y las segundas la misma tarde de la festividad. Los *maitines* y *laudes* se cantaban después de las primeras *vísperas*, por lo general al anochecer. En cuanto a las horas menores, a pesar de que desde el punto de vista teológico los tratadistas no establecieron una prelación tan clara como en el caso de las anteriores, en la práctica la *tercia* acabó teniendo un peso mayor que las demás, al preceder casi siempre a la Misa Mayor<sup>306</sup>.

Con todo, la composición concreta del oficio y los cambios a los que podía verse sometida la estructura interna de las horas canónicas en cada festividad quedó perfectamente regulada por el Breviario, al establecer tres tipos de oficios diferentes en función de la categoría de aquellas: el *oficio doble*, el *semidoble*, y el *ferial*. La denominación de los dos primeros tenía que ver con el número de veces que debían cantarse las antífonas que precedían a los salmos en la mayor parte de las horas canónicas. El oficio ferial, en cambio, tomó ese nombre al cantarse en las ferias, o días de diario no festivos, como ya se dijo<sup>307</sup>.

**1. EL OFICIO DOBLE.** En la Tabla nº 3, se puede ver que este oficio era común a todas las festividades dobles, con independencia de su rango. Su denominación derivaba de la obligación de cantar dos veces todas las antífonas, una antes y otra

---

<sup>305</sup> La importancia teológica de las *vísperas* con respecto las demás horas canónicas se justificaba, según algunos tratadistas españoles del siglo XVIII, como Antonio Lobera, al ser ésta hora la más importante del Oficio divino, antes incluso de que los Apóstoles la instituyeran como tal en la primitiva liturgia cristiana. Según su argumentación, la celebración de las *vísperas* respondía al mandato que hizo Dios a Moisés de hacer dos sacrificios diarios, uno por la mañana, y otro por la tarde (es decir, la misa y las *vísperas*). Según este tratadista, «Casiodoro dice que de los sacrificios era el más principal el vespertino, por ser la más propia figura del que había de ofrecer de sí mismo el Sumo Pontífice Jesús en el Ara de la Cruz». Cfr. Antonio Lobera, *El porqué de todas las ceremonias y sus misterios. Cartilla de prelados y sacerdotes, que en forma de diálogo entre un vicario y un estudiante curioso compuso D. Antonio Lobera, presbítero y opositor a las Cátedras de la Universidad de Zaragoza*, Barcelona, Imprenta de los consortes Sierra y Martí, 1791, p. 160-161. Según el mismo autor, esta hora se instituyó porque fue en ella cuando se llevó a cabo el descendimiento del cuerpo de Cristo de la Cruz, y se debía celebrar siempre en acción de gracias, incensándose el altar y a la Virgen, debiéndose cantar el *Magnificat*, «dándole gracias e inciensos a María Santísima, porque con su Hijo Santísimo nos dio todos los beneficios juntos». *Ibid.* En cuanto al significado teológico de las *completas*, Lobera señala que «en esta hora *Joseph de Arimathea, Nicodemus* y algunos Discípulos del Señor, con permisión de *Pilatos*, tomaron el Cuerpo de Su Majestad, le llenaron de aromas, [y] unguido, le pusieron en una sábana limpia, y le colocaron en el monumento nuevo, que había cortado en la piedra para sí *Joseph de Arimathea*». Según el mismo autor, la Iglesia celebraba esta hora ya que sería en ella cuando el día del Juicio Final los elegidos podrían ver «a la Majestad Divina, y por esto nuestra Madre Iglesia dice o canta el cántico del Sacerdote Simeón: *Nunc dimittis servum tuum, Domine, &c.*, cuyo cántico todo es alegría espiritual y regocijo interior». *Ibid.*, p. 161-162.

<sup>306</sup> El origen de las horas canónicas menores estaba también, según Lobera, en el culto hebraico. Según él, estas horas las dedicaban los judíos a sus oraciones, «como lo ejecutaba Daniel, puesto de rodillas, vuelto el rostro al Santo Templo de Jerusalén, despreciando el injurioso mandato del rey, que lo prohibía. San Isidoro -*cap. 6, num. 10-*, dice que en el sagrado número de estas tres Horas hizo Daniel una implícita confesión del Sacrosanto Misterio de la Santísima Trinidad. [...]». Al hablar del origen de la *tercia*, el tratadista indica que fue instituida «en desagravio de que en esta hora empezó la pérfida crueldad judaica aquella vocería: *Crucifige, crucifige, reus est mortis*. En esta hora fue el Señor atado a la columna, azotado, vestido de púrpura, coronado de espinas y condenado a muerte». De acuerdo con este autor, esta hora debía celebrarse siempre antes de la *misa conventual*, de acuerdo con la prohibición del papa San Tesforo de hacerlo después sin motivo justificado. Con respecto a la *sexta*, Lobera afirma que fue instituida «en desagravio de que en esta Hora fue nuestro Dios ensalzado en el Árbol de la Cruz». Según este autor, el sexto día fue creado Adam, y a la hora sexta vino Dios a castigarle y a expulsarle del Edén, además de ser también la hora en que Jesús se apareció a sus discípulos después de haber resucitado. *Ibid.*, p. 158-159.

<sup>307</sup> Cfr. Rúbricas I-V, *Breviarium Romanum, op. cit.*, [s.p.]

después de cada salmo. Estaba integrado por todas las horas canónicas, incluyendo primeras y segundas *vísperas* (con sus respectivas *completas*), *maitines* y *laudes*. Los *maitines* eran en este oficio los más extensos que cabía esperar: estaban formados por tres partes o *nocturnos*, cada uno de los cuales se componía de tres salmos con sus correspondientes antífonas dobladas, y tres *responsorios*, seguidos por tres *lecciones*. No obstante, esta estructura básica debía modificarse en los *maitines* del domingo de Resurrección, que se celebraban la tarde del Sábado Santo, ya que debían estar formados por un solo nocturno<sup>308</sup>.

Otra excepción importante dentro de los oficios dobles, era el de difuntos, ya que incluso celebrándose de modo solemne, carecía de horas menores, componiéndose únicamente –aparte de la misa– de primeras *vísperas* (sin *completas*), *maitines* y *laudes*<sup>309</sup>.

**2. EL OFICIO SEMIDOBLE.** Constaba como el anterior de todas las horas canónicas, incluidos los *maitines* de tres nocturnos. Sin embargo se diferenciaba del primero al no tener que repetirse las antífonas al final de los salmos. Este oficio era el que se celebraba no sólo en las festividades semidobles, sino también en casi todos los domingos de primera y segunda clase. Sin embargo, estos últimos se diferenciaban del resto de las festividades del mismo rango en que carecían, como todos los oficios dominicales, de primeras *vísperas*, comenzándose siempre con los *maitines*.

**3. EL OFICIO SIMPLE.** Al igual que en el oficio semidoble, las antífonas no se repetían, y aunque en principio contenía todas las horas canónicas, si la fiesta simple precedía a otra de rango superior, se suprimían las primeras *vísperas*, comenzando el oficio con los *maitines* de tres nocturnos, como en los oficios dominicales.

**4. EL OFICIO FERIAL.** Se diferenciaba del simple únicamente porque los *maitines* tenían un solo nocturno compuesto de doce salmos y tres lecciones.

### 2.3.2. El sistema de celebraciones de la liturgia de Estado.

Como ya se adelantó en el primer capítulo, las ocasiones en que los soberanos debían estar presentes en las ceremonias litúrgicas, así como el modo en que debían hacerlo, fueron objeto de una regulación muy precisa por parte de los ceremoniales de sus respectivas capillas. A lo largo del siglo XVII, en las cortes francesa y española esta reglamentación se llevó a cabo teniendo muy presente, una vez más, el ceremonial pontificio. La distinción ya aludida en el primer capítulo entre *cappelle papale* y *cappelle cardinalizie*, tuvo su reflejo en Madrid, aunque con matices diferentes, en la separación que el ceremonial de la Capilla Real estipuló entre las funciones *de cortina* y *de cancel*, y en Versalles en la distinción que los *maîtres des cérémonies* realizaron entre las funciones de *grande chapelle* y de *petite chapelle*. Esta dualidad, común a todas estas capillas, descansaba en las diferencias introducidas por el

<sup>308</sup> Acerca de la estructura musical de las diferentes horas canónicas, *cfr.* Capítulo 3, «La música y el ceremonial romano».

<sup>309</sup> *Cfr.* Tabla nº 3.



Fig. 37. «Habillement d'un Pair Ecclesiastique [...] L'ancien Évêque de Fréjus, représentant l'Évêque-Comte de Noyon», *Le Sacre de Louis XV, Roy de France et de Navarre, dans l'Église de Reims, le Dimanche, XXV Octobre MDCCXXV*, INHA, Num Pl. Rés. 30, [s.p.].

capellanes del rey, el monarca no tenía obligación de escuchar los oficios en la nave. Tanto en Madrid como en Versalles, los soberanos solían instalarse en la tribuna cuando asistían a este tipo de funciones, aunque no siempre. El despliegue que se requería en el altar era mucho menor, ya que el celebrante era asistido únicamente por los ministros diaconales<sup>311</sup>.

ceremonial entre las funciones *más solemnes*, celebradas por prelados revestidos de *pontifical* (cfr. Fig. 37), y las funciones *solemnes*, oficiadas por otros celebrantes de menor rango con un aparato mucho más reducido.

**1. Las funciones de pontifical.** Al margen de exigir la presencia del soberano en un sitio situado en la nave de la capilla (como ya se estudió en el capítulo primero), estas funciones requerían el máximo despliegue ceremonial en el altar, ya que debido a la dignidad del celebrante, éste tenía derecho a ser asistido al menos por cinco ministros: los *diaconales* (diácono y subdiácono) y los *asistentes*. El número de estos últimos podía variar, si bien en la Capilla Real de Madrid era costumbre que el celebrante dispusiera de no menos de cinco: Además del *asistente mayor*, encargado de presentar al prelado los libros que contenían la notación del canto que éste debía ejecutar durante la función, el prelado era ayudado por los ministros encargados de la mitra, del báculo, de la palmatoria, y del libro, respectivamente, ya aludidos en el primer apartado de este capítulo<sup>310</sup>.

**2. La funciones solemnes.** Al no ser celebradas por prelados, sino por

<sup>310</sup> El prelado, iba revestido con la mitra, la capa pluvial, y roquete (especie de túnica de encaje), tal como aparece en el grabado de la figura 37, incluido en la recopilación publicada en 1722 con motivo de la coronación de Luis XV.

<sup>311</sup> En la figura 38 puede verse un detalle de *Le Lever du Roy*, grabado incluido en la misma recopilación. En ella se pueden ver a los *chantres* de la catedral de Reims revestidos con capas de coro, y *bonnet carré*, es decir, con la misma indumentaria que, con ligeras diferencias, debían portar los capellanes reales cuando oficiaban las horas canónicas en el coro. Véase también, en primer término a la derecha, un acólito revestido de dalmática, como los ministros diaconales, llevando en la mano el hisopo del agua bendita.



Fig. 38. «Le Lever du Roy» (detalle), *Le Sacre de Louis XV, Roy de France et de Navarre...*, op. cit, [s.p.].

A pesar de que esta doble distinción fue común tanto a la Capilla del papa, como a las capillas reales de Madrid y Versalles, hubo importantes diferencias a la hora de determinar qué dispositivo ceremonial convenía a cada festividad. En términos generales podría decirse que las funciones que tanto en Roma, como en Madrid y en Versalles se celebraban de pontifical solían coincidir con las más importantes del calendario litúrgico, y por tanto, con aquellas que debían celebrarse invariablemente en presencia del monarca. No obstante, enseguida se verá que esta norma no era inamovible, ni se cumplía del mismo modo en las tres capillas. Por tanto resultaría arriesgado plantear una relación directa entre las funciones de pontifical con las ceremonias asociadas a las festividades dobles de primera clase, y entre las

funciones solemnes oficiadas por otros celebrantes con las fiestas dobles de segunda clase y todas las de rango inferior. Determinar, por tanto, cuáles de estas ceremonias debían contar con la presencia del soberano es algo más complicado, en principio, de lo que hasta el momento se ha planteado en la mayoría de los trabajos que han abordado el estudio de las ceremonias relacionadas con la liturgia de Estado.

### 2.3.3. Las ceremonias celebradas ante el soberano.

Algunos de los factores más importantes que definieron la estructura global que la liturgia de Estado debía adoptar en el ámbito cortesano era determinar en qué ceremonias el rey iba a estar presente, qué espacio debía ocupar en el escenario donde se oficiaran, y qué grado de solemnidad convenía aplicar a cada una de ellas. Puede decirse que la presencia del rey en una ceremonia concreta, si bien en teoría dependía de lo prescrito en el ceremonial, en la práctica correspondía al monarca decidir si quería asistir o no, y en caso afirmativo, si iba a estar presente en todo el oficio, o sólo en una parte. En este sentido, las circunstancias personales de cada soberano pesaron muchas veces más que la tradición local a la hora de introducir determinados cambios que con el tiempo podían incluso quedar consolidados como una norma. Durante la primera mitad del siglo XVIII, por ejemplo, la minoría de edad de Luis XV (1715-1722), y la enfermedad mental de su tío, Felipe V, obligaron a introducir importantes alteraciones en el desarrollo de las funciones litúrgicas tanto en Madrid como en Versalles, del mismo modo que la avanzada edad de los pontífices hizo necesario en la corte de Roma modificar en determinadas épocas el lugar y el modo en que se celebraban las funciones a las que debía acudir el papa.

De acuerdo con lo prescrito en los ceremoniales, puede decirse que durante el Antiguo Régimen tanto el papa, como los reyes de España y de Francia, decidieron asistir tan sólo a las celebraciones litúrgicas más solemnes y de mayor rango, tal como habían sido clasificadas por el Misal y el Breviario romanos. Esto hizo que, al menos en teoría, del total de las ceremonias que a lo largo del año se celebraban en las capillas de estos monarcas, tan sólo un número muy reducido contase con su presencia. Dentro de los oficios previstos por el Misal y el Breviario romanos para cada una de las festividades clásicas, los reyes acudían, al igual que hacía el Sumo pontífice en su capilla, tan sólo a las misas mayores de las más importantes, y a algunas de las horas canónicas, principalmente a las *vísperas*. Al margen de estas funciones, la presencia del soberano en otros oficios de menor rango tuvo siempre un carácter discrecional, y no estuvo sujeta a la estricta reglamentación que concernía a las funciones más solemnes prescritas por los ceremoniales. La aparición del monarca en estas funciones “menores” no dependió tanto de lo marcado por el modelo pontificio, como de las costumbres locales de cada reino y eventualmente de la tradición ceremonial de cada capilla. En estos casos, las divergencias entre Madrid y Versalles fueron más profundas. Por ejemplo, durante la segunda mitad del siglo XVIII, algunas horas canónicas mayores, como las *completas*, que en Madrid acabaron celebrándose con relativa frecuencia en presencia de los reyes, apenas si se oficiaban más que una vez al año en la *Chapelle Royale*.

Con todo, durante los siglos XVII y XVIII el número de ceremonias religiosas a las que el rey de España debía acudir quedó sujeto a importantes variaciones que dependieron en gran medida de la frecuencia con la que el soberano se desplazaba a otras residencias fuera de la corte. Por poner un ejemplo significativo, en el tratado de Fraso, el ceremonial previsto para la festividad del *Corpus Chirsti* estipulaba que el rey estuviera presente en la Misa Mayor y en la procesión que se celebraban por aquel entonces en la iglesia de Santa María de la Almudena<sup>312</sup>. Sin embargo, cien años después, cuando Carlos III consolidó el sistema de jornadas reales como una norma casi inamovible en las costumbres de la corte, estas mismas ceremonias acabaron celebrándose invariablemente en el Real sitio de Aranjuez<sup>313</sup>. Esta circunstancia acabó reflejándose cincuenta años después en el *Ceremonial de la Real Capilla* de 1802, donde se contemplaba la doble posibilidad de que esta festividad se celebrase indistintamente en ambos lugares. Este hecho prueba cómo una situación coyuntural relacionada con las costumbres de un monarca podía transformar en una norma lo que había empezado siendo una práctica ocasional durante el reinado anterior<sup>314</sup>. Estas circunstancias podían condicionar a la larga, la introducción de importantes cambios que podían afectar directamente al modo en que se celebraban en cada época tanto la Misa como el Oficio divino en el entorno cortesano.

---

<sup>312</sup> Fraso, *op. cit.*, f. 35r.

<sup>313</sup> Cfr. Capítulo 6.

<sup>314</sup> Cfr. Apéndice Documental nº 12, «Art. 13. Solemnidad del Corpus y disposiciones para la Misa y Procesión en Madrid, cuando asista a ella S.M.», p. 185-199; «Art. 14. Modo de celebrarse la función del Corpus estando S.M. en Aranjuez.», *ibid.*, p. 200-204.

### 2.3.3.1. La Misa.

La preminencia que la Iglesia otorgó a la Misa dentro de la liturgia cristiana convirtió a esta ceremonia en la más importante de las que integraban a su vez la liturgia de Estado. Su posición central dentro los oficios asociados tanto a festividades del calendario litúrgico, como a la mayor parte de las ceremonias extraordinarias que tenían lugar en la corte, tuvo su reflejo en la importancia que todos los tratados relativos al ceremonial otorgaron a este oficio tanto en Roma, como en Madrid y en Versalles.

El número total de misas que se celebraban en dichas cortes a lo largo del año superaba con mucho al de cualquiera de los demás oficios que allí tenían lugar, sin embargo, no a todas ellas tenían por qué acudir los reyes. En los tres centros citados, las misas oficiadas tanto en presencia como en ausencia de los soberanos se agruparon en tres grandes categorías: las misas cantadas, y las misas rezadas con o sin música. Esta primera clasificación no obedecía a una distinción jerárquica basada en razones puramente musicales, sino que respondía más bien a las exigencias impuestas por la tradición ceremonial de cada capilla. Sin embargo, conviene aclarar desde el principio que no todas las misas mayores asociadas a las festividades clásicas, ni a las ceremonias relacionadas con el ciclo vital de la familia real, fueron necesariamente cantadas, ni tampoco todas las misas cantadas en la corte contaron siempre con la presencia de los soberanos<sup>315</sup>.

A pesar de que el *Missale Romanum* dispuso para las misas mayores la misma clasificación jerárquica prescrita por el Breviario para el resto de los oficios de cada festividad, no en todas las capillas reales se solemnizaron del mismo modo. Aun cuando en un principio esta clasificación hacía esperar que las misas de las festividades más importantes del calendario litúrgico fuesen celebradas de pontifical en todas ellas, en la práctica esto no siempre sucedió así. Como puede verse en la Tabla nº 4, la distribución de las misas de pontifical y solemnes no siempre coincidió, de la misma manera que la liturgia cantada tampoco se aplicó sistemáticamente en todas las capillas a las misas de las festividades más solemnes.

En Roma las misas mayores de las tres festividades clásicas más importantes que se celebraban en la corte pontificia -el Domingo de Resurrección, la festividad de San Pedro y San Pablo y la Navidad- eran siempre cantadas y oficiadas personalmente por el papa, revestido de pontifical y tiara<sup>316</sup>. En el resto de las treinta y tres *cappelle papale* que se celebraban a lo largo del año en algunas de las fiestas dobles de primera y segunda clase, tanto dentro como fuera de las capillas palatinas, la Misa era cantada en presencia del pontífice por un cardenal, revestido también de pontifical y asistido por tres ministros -en lugar de cinco como sucedía en Madrid-<sup>317</sup>. A estas funciones habría que unir las misas correspondientes a ciertas ceremonias

<sup>315</sup> Cfr. Tabla nº 4.

<sup>316</sup> Una prolija descripción de las ceremonias asociadas a estas festividades en la corte pontificia en Francesco Cancellieri, *Descrizione de' Tre Pontificali che si celebrano per le Feste di Natale, di Pasqua e di S. Pietro*, Roma, Stamperia Vaticana, 1788.

<sup>317</sup> Cfr. Tabla nº 4; Cancellieri, *Descrizione delle Cappelle Pontificie e Cardinalizie...*, op. cit., p. 113.

extraordinarias, como la creación y coronación de papas, o las misas de aniversario por el alma del último pontífice, celebradas también de pontifical por cardenales<sup>318</sup>.

La Misa rezada, en el transcurso de la cual se ejecutaban uno o varios motetes, fue un modelo que tuvo un enorme peso en el ceremonial de la corte de Versalles a partir del último tercio del siglo XVII<sup>319</sup>. Sin embargo, hasta ahora se ha tendido a pasar por alto que en realidad este tipo de misas ya estaba plenamente consolidado en el ceremonial pontificio antes incluso de que Luis XIV lo adoptase en la *Chapelle du roi* a partir de 1669. En la corte romana, algunas festividades de primera clase, como el *Corpus Christi*, se celebraban con una *messa bassa*, durante la cual los cantores pontificios ejecutaban varios motetes<sup>320</sup>. Lo mismo sucedía el lunes siguiente a la fiesta de Pentecostés, y en las misas que se celebraban el último día de los oficios de las Cuarenta Horas<sup>321</sup>.

En cuanto a las misas rezadas sin música, se sabe que el papa celebraba una en su capilla privada el día de la Epifanía, antes de la Misa Mayor cantada<sup>322</sup>. La festividad de los Santos Inocentes se celebraba también con una *messa bassa* sin música en la residencia del pontífice, al término de la cual tenían lugar las elecciones anuales para elegir a los cantores que habían de desempeñar los cargos de *maestro di cappella* y de *puntatore*<sup>323</sup>. Así mismo, durante el reinado de Benedicto XIV fue habitual que el papa celebrase antes de la Misa Mayor de los domingos de Cuaresma una Misa rezada sin música en su capilla privada<sup>324</sup>.

Con respecto a las misas mayores de los días feriales, se sabe que durante el siglo XVII los músicos del papa debían cantarla, al menos en principio, en la capilla del palacio donde residiera el pontífice. Sin embargo, los diarios de los *puntattori* no dejan claro si el soberano estaba o no presente en estos oficios. En todo caso, estas fuentes sugieren que en determinados periodos la celebración de estas misas tuvo en algunas épocas un carácter muy irregular, suprimiéndose con relativa frecuencia por razones que probablemente habrían escandalizado a los maestros de ceremonias en Madrid y en Versalles<sup>325</sup>. Aunque no es posible afirmar que esta situación persistiera durante el siglo XVIII, sí se sabe que la Misa ferial continuó cantándose a diario durante la segunda mitad del siglo XVIII, al menos en los periodos en que la actividad de la Capilla Pontificia no se suspendía<sup>326</sup>.

<sup>318</sup> Cancellieri, *op. cit.*, p. 113.

<sup>319</sup> Montagnier, «French *grands motets* and their use...», *art. cit.*, p. 48 y siguientes.

<sup>320</sup> Adami, *op. cit.*, p. 81.

<sup>321</sup> *Ibid.*, p. 74; *Diario de' Cantori della Cappella Pontificia, scritto da Giosepe Antonio Iacobelli, eletto Puntatore e Segretario per l'Anno MDCCVII, sedente la Santità di Clemente XI, anno VII del suo Pontificato, Protettore l'E[minentissimo]mo e R[everendissimo]mo Signore, il Signor Cardinal Pietro Ottoboni, BAV, Capp. Sist. Diari. 127, p. 125-126. Cfr. Capítulo 6.*

<sup>322</sup> Cancellieri, *op. cit.*, p. 137.

<sup>323</sup> *Libro di Punti dell' Anno MDCLXVII...*, *doc. cit.*, f. 71v-74r.

<sup>324</sup> *Gazette de France*, 1-IV-1752, n° 14, p. 160.

<sup>325</sup> Según el diario del *puntatore* Michele Pellini, el 21 de marzo de 1667, no se cantó ni la misa, ni el oficio ferial, ya que los cantores se dedicaron a ensayar una nueva misa polifónica recién copiada por el *scrittore* de la Capilla Pontificia. *Cfr. Libro di Punti dell' Anno MDCLXVII...*, *doc. cit.*, f. 16v. Tampoco se cantó la misa el 29 de marzo, debido a que los cantores estaban ocupados con los ensayos de la música de las funciones de Semana Santa. *Ibid.*, f. 17v. El 15 de noviembre de ese año tampoco se cantó, ya que el capellán que debía celebrarla estaba ocupado en otra función en Santa Maria Maggiore. *Ibid.*, f. 68r.

<sup>326</sup> *Cfr. Giuseppe Santarelli, Informazione del Cantor Fra' Giuseppe Santarelli, Cappellano d'onore dell' Emminentissimo e Reverendissimo Signor Cardinale Alessandro Albani, come ministro plenipotenziario delle Loro M.M. Imp[eriali] e Reali presso la S. Sede, [...], Roma, Stamperia del Komarek, 1761, p. IX.*

A diferencia de lo que sucedía en Madrid y en Versalles, las funciones en la Capilla del papa cesaban en determinados épocas del año, casi siempre al principio del verano y al iniciarse el otoño. Al menos desde la segunda mitad del siglo XVII era habitual que una vez pasada la Natividad de la Virgen, el 8 de septiembre, los cantores pontificios recibieran vacaciones y no se celebrase ninguna *cappella papale* ni *cardinalizia* hasta la víspera del 1 de noviembre, festividad de Todos los Santos<sup>327</sup>. Todavía a mediados del siglo XVIII, esta costumbre seguía vigente. En 1749, el *Mercurio Histórico y Político* describía así estos periodos de inactividad durante el reinado de Benedicto XIV:

La mayor parte de los Cardenales y de la Nobleza, han pasado a sus casas de campo a gozar de la diversión que ofrece la estación de otoño. Su Santidad, que no ha salido de su Palacio, se ha formado un género de soledad en medio de su Corte, y de los embarazos de esta Capital, a donde vienen a parar todos los negocios del Universo. Las Ante-Cámaras del *Quirinal* se hallan cerradas, y Su Beatitud trabaja con incesante aplicación en su Gabinete, tomando de cuando en cuando la diversión de algunos paseos en sus Jardines, y sólo sale para ir a adorar al Santísimo Sacramento en las Iglesias donde hay *Jubileo de Cuarenta Horas*. [...] <sup>328</sup>.

Estas interrupciones en la celebración de ceremonias solemnes solían tener lugar también en verano, en caso de que el papa decidiera retirarse a su residencia de Castelgandolfo, situada a las afueras de Roma. En 1752, por ejemplo, Benedicto XIV se trasladó a este palacio el 25 de mayo, donde permaneció por espacio de tres semanas sin que conste que estuviera acompañado por ninguno de sus cantores<sup>329</sup>. Estas jornadas fueron habituales durante el reinado de este pontífice, lo cual hizo imposible que el papa pudiera estar presente en algunas de las *cappelle papale* que se celebraban en esa época del año. Es de imaginar que en 1752 el papa no acudió a las *cappelle papale* de la festividad de Pentecostés, ni a la del Corpus, ya que no regresó al Vaticano hasta la víspera de San Pedro y San Pablo<sup>330</sup>. Al año siguiente, Benedicto XIV se trasladó de nuevo a Castelgandolfo el 1 de junio, permaneciendo allí varias semanas durante las cuales se sabe que acudía con frecuencia a visitar las iglesias de la localidad para escuchar Misa, e incluso para celebrarla personalmente en ocasiones<sup>331</sup>.

No obstante la presencia de los papas en todas estas funciones, principalmente en las capillas públicas, estuvo siempre condicionada por una serie de circunstancias entre las cuales su estado de salud acabó siendo un factor determinante, debido principalmente a la edad un tanto avanzada con la que algunos de estos pontífices

<sup>327</sup> *Libro di Punti dell' Anno MDCLXVII...*, doc. cit., f. 58v-60r.

<sup>328</sup> *Mercurio Histórico*, octubre, 1749, p. 7-8.

<sup>329</sup> *Ibid.*, junio, 1752, p. 10;

<sup>330</sup> *Ibid.*, julio, 1752, p. 12.

<sup>331</sup> Aquel año el *Mercurio Histórico* incluyó una breve relación de la actividad del papa en aquel sitio: «[...] Todos los días por la mañana va Su Beatitud a visitar alguna iglesia, donde celebra, u oye misa. Después da audiencia a sus ministros, que van con frecuencia de esta capital, y trabaja con ellos en la expedición de los negocios, dictando a sus secretarios. Por las tardes sale a pasear en las cercanías de Castelgandolfo, cuyos paseos son muy deliciosos, y se goza en ellos del aire más saludable. Al mismo tiempo derrama sus liberalidades y limosnas a los pobres, cuyo número es muy considerable.», *Ibid.*, junio, 1753, p. 6.

eran elegidos<sup>332</sup>. Las noticias aparecidas en la prensa periódica de la época acerca de las funciones litúrgicas celebradas en la corte romana durante el segundo tercio del siglo XVIII sugieren que al comienzo de sus reinados casi todos los pontífices se esforzaban por acudir puntualmente no sólo a las *cappelle papale* prescritas por el ceremonial, sino a otras funciones que sin estar incluidas en él, decidían celebrar *motu proprio*. Durante los primeros meses del reinado de Clemente XIII, por ejemplo, la prensa española informó de la intensa actividad del papa fuera de las capillas palatinas. En septiembre de 1758, el *Mercurio Histórico* afirmaba: «sale Su Santidad, unas veces en público, y otras medio en público, a las iglesias en donde hay fiesta, y allí dice Misa»<sup>333</sup>. Sin embargo, a medida que pasaban los años, si la salud del papa se deterioraba, no había que contar con que pudiera estar presente en ninguna función. Algunos de los diarios redactados por los *puntattori* de la Capilla Pontificia en la segunda mitad del siglo XVII muestran que al final de su reinado Alejandro VII (1655-1667) arrastró una enfermedad que le obligó a ausentarse sistemáticamente de todas las funciones públicas celebradas durante los últimos meses de su pontificado, incluyendo algunas de las más solemnes, como la del Domingo de Resurrección, que como ya se dijo correspondía celebrar al papa<sup>334</sup>. Casi cien años después, Benedicto XIV se vio obligado a officiar la Misa del Cuarto domingo de Adviento en la capilla privada del Quirinal sin ninguna ceremonia, debido a la afección de gota que ese año le había impedido celebrar otras funciones, como el Miércoles de Ceniza<sup>335</sup>.

En Madrid, la importancia de las misas mayores en la liturgia real española quedó reforzada cuando Fernando VI ordenó en las *constituciones* de 1756 «que los Capellanes de Altar tengan la obligación de aplicar por nuestra intención, y felices sucesos de la Monarquía, todas las misas mayores que se canten en nuestra Capilla, y en San Jerónimo, cada uno en las semanas que le toque con igualdad»<sup>336</sup>. Este hecho elevó potencialmente a la categoría de ceremonias de Estado a todas las misas mayores que allí se celebraron en lo sucesivo, con independencia del rango de la festividad, y de si contaban o no con la presencia de los reyes. Aun así, el número de misas que en Madrid pudieron contar con su asistencia, se fue reduciendo a lo largo del siglo XVIII por razones muy diversas.

A finales del siglo XVII, Fraso realizó una división de las ceremonias que se celebraban en la Capilla Real separándolas en dos grandes categorías: por un lado, las funciones diarias, y por otro, aquellas que se tenían lugar en determinadas

<sup>332</sup> Los papas que reinaron durante el periodo comprendido entre 1745 y 1789 fueron elegidos a una edad que podría considerarse relativamente avanzada para la época: Benedicto XIV (1740-1758) y su sucesor, Clemente XIII (1758-1769), ambos accedieron al trono cuando con 65 años, Clemente XIV (1769-1774) con 64, y pío Pio VI (1775-1799) con 58. Contando con que casi todos ellos reinaron más de diez años, es fácil entender que durante las últimas etapas de su vida estos pontífices no estuvieran en condiciones de acudir a las funciones públicas con la misma frecuencia que al comienzo de sus reinados.

<sup>333</sup> *Mercurio Histórico*, septiembre, 1758, p. 8.

<sup>334</sup> «Aprile 1667./ [...] 10. Domenica di Pasqua di Resurrezione, Cappella Papale à Montecavallo [...] senza la presenza di N[ostro] S[ignore]. [...] Dopo la messa, fù ordine del Maestro di Cerimonie che solam[en]te 12 delli nostri compagni fossero alla Loggia per rispondere à N. S. quando dava la beneditione, alla loggia dove N. S. venne in sedia dalle sue stanze alla stanza dell'aparamenti. [...] Dopo la funtione [sic] il Maestro di Cerimonie disse che N. S non voleva il Mottetto nella sua tavola, ma voleva il vespero alle 20 ora. [...]», *Libro di Punti dell' Anno MDCLXVII, scritto da Michele Pellini*, BAV, Capp. Sist. Diari. 84, f. 21r-v.

<sup>335</sup> *Mercurio Histórico*, abril, 1755, p. 22.

<sup>336</sup> *Constituciones de la Real Capilla de S. M.*, 2-V-1757, constitución nº 145, AGP, Sección Administrativa, leg. 1133.

festividades a lo largo del año<sup>337</sup>. Las funciones diarias eran, por una parte, la Misa Mayor cantada en presencia del monarca, y por otra, las misas rezadas que se celebraban diariamente antes y después de la del rey, siempre en su ausencia, y cuyo número dependía de la cantidad de capellanes de altar que hubiera disponibles cada día para poder oficiarlas<sup>338</sup>. No obstante, con el paso del tiempo esta división dejó de tener la misma vigencia, sobre todo después de los cambios introducidos en 1757 por la *Nueva Tabla* de asistencias elaborada tras la implantación del llamado *nuevo culto*, al cual ya se hizo referencia en el capítulo anterior.

Otro aspecto importante que Fraso también refirió en su tratado, y que afectaba de lleno a las misas mayores oficiadas en la Capilla Real, era el modo de solucionar el problema de la concurrencia de festividades del mismo rango. A pesar de que en la Capilla madrileña la Misa Mayor de cada fiesta debía atenderse, como en la *Chapelle du roi*, a lo dispuesto en las rúbricas del Misal romano, en el siglo XVII existían algunas excepciones a esta norma, al encontrarse todavía aquella dentro la jurisdicción de la diócesis primada de Toledo. Si bien este hecho no tenía por qué afectar a las misas de las festividades clásicas, sí podía hacerlo en el caso de las celebraciones de rango inferior. Esto significaba que si se producía la concurrencia de alguna fiesta señalada en el Breviario romano con otra de algún santo «de los de España, o alguno de la Iglesia Toledana que deba ser preferido al que la Iglesia Romana celebra», debía oficiarse esta última, y no la prescrita en el Breviario<sup>339</sup>. Esta salvedad, fundamental a la hora de determinar el texto que había de cantarse en dichas festividades, quedó ratificada con una serie de bulas emitidas por varios pontífices desde Sixto IV en el siglo XV, hasta Gregorio XV en el siglo XVII<sup>340</sup>. Aun así, como se verá en el capítulo siguiente, esto no afectó a la obligación de seguir empleando, tal como también precisa Fraso, el canto gregoriano o romano, como canto litúrgico *oficial* en la capilla del rey, y no el toledano<sup>341</sup>.

En Madrid, el *Método* del coro de la Real Capilla, elaborado en 1756 por el maestro de ceremonias Juan Martínez Bravo, prescribió que todas las misas mayores de todos los días del año, como independencia de su rango, debían ser cantadas, estuviera o no el rey presente<sup>342</sup>. Este principio respondía, una vez más, tanto a la tradición establecida en la Capilla Real durante el siglo anterior como a lo que se practicaba en la Capilla del papa, donde como ya se ha visto casi todas las misas mayores de buena parte de las festividades del calendario litúrgico, así como las de los días feriales, debían ser cantadas –al menos en la teoría– por los cantores pontificios.

En lo tocante a las misas de las festividades clásicas, todas sin excepción debían ser cantadas. Sin embargo, aquellas que se celebraban de pontifical eran, en comparación con lo que sucedía en Roma, relativamente pocas. Frente a las treinta y tres *cappelle papale* que se solemnizaban con este dispositivo ceremonial, en Madrid sólo había doce festividades de primera clase y cuatro de segunda en las cuales la

<sup>337</sup> Fraso, *op. cit.*, f. 26r.

<sup>338</sup> *Ibid.*, f. 26v.

<sup>339</sup> *Ibid.*, f. 27v.

<sup>340</sup> *Ibid.*

<sup>341</sup> *Ibid.*

<sup>342</sup> Cfr. Apéndice Documental nº 4, f. 41v-42v.

Misa era oficiada por un prelado con el rey en la cortina<sup>343</sup>. Por otra parte, la *Nueva Tabla* de 1757 había reducido el número de capillas públicas, transformando en funciones *de cancel* tanto la Misa como los oficios de buena parte de las festividades de primera clase, que en tiempos de los Austrias requerían la presencia del monarca en la cortina, así como las de casi todas las de segunda clase. Inclusive, algunas misas de primera, como la de San Miguel Arcángel, acabaron cantándose en ausencia de los soberanos<sup>344</sup>. Por lo que respecta a las misas de las festividades de rango inferior, al igual que en Roma, los músicos de la Capilla Real estaban obligados a cantarlas todas, con instrumentos o sin ellos, estuvieran o no presentes los reyes.

Con respecto a las misas rezadas ante el monarca, en su mayor parte se celebraron sin música, exceptuando aquellas que, debido a su carácter extraordinario, podían contar con la ejecución de música vocal, e incluso a mediados del siglo XVIII, de música instrumental. Entre estas últimas se encontraban las misas celebradas durante el bautizo o la boda de algún miembro de la familia real, así como las llamadas misas *de parida*, que tenían lugar tras el parto de las reinas, princesas o infantas<sup>345</sup>.

Sin embargo, por lo que respecta a las misas diarias celebradas en presencia de los reyes de España, a lo largo del siglo XVIII se introdujeron importantes cambios que alteraron la costumbre, establecida durante el siglo anterior, que obligaba al rey a asistir todos los días a la capilla para escuchar la Misa Mayor cantada, tal como afirmaba Fraso. Hacia 1750 no hay constancia alguna de que los reyes acudieran a la tribuna para asistir, por ejemplo, a las misas mayores de las fiestas semidobles, cantadas por aquél entonces en canto llano<sup>346</sup>. Cabe imaginar, por tanto, que con menor motivo lo harían en las festividades de rango inferior, como las simples y aún menos en las feriales. En realidad, durante las últimas décadas del reinado de Felipe V, la Misa diaria de los reyes solía ser oficiada en su oratorio privado por un capellán de honor, salvo en los días clásicos en que estuvieran obligados a acudir a la capilla. Dado el estado de salud mental del monarca, y la necesidad de exhibirse en público lo menos posible, la Misa en el oratorio parecía la solución más razonable a la compleja situación creada por la enfermedad del soberano, la cual hacia 1728 se había agudizado hasta el punto que fue inevitable que la prensa francesa se hiciera eco del estado de postración en que el rey se hallaba sumido. Con motivo de su restablecimiento parcial, la *Gazette de France* informó de esta situación coincidiendo con la primera salida oficial del rey a la iglesia de Nuestra Señora de Atocha, después de varios meses sin haber podido abandonar su cuarto, ni dejarse ver en público<sup>347</sup>. Esta circunstancia impuso una alteración sistemática de los horarios de la corte, incluidos los de las ceremonias litúrgicas, lo cual llevó a tener que solicitar de Roma en distintos años la emisión de *Breves* pontificios que autorizasen la celebración de la Misa Mayor, bien antes del amanecer, o después del mediodía, lo cual estaba

---

<sup>343</sup> Cfr. Tabla nº 4.

<sup>344</sup> *Ibid.*

<sup>345</sup> Cfr. Tabla nº 4.

<sup>346</sup> cfr. Capítulo 4.

<sup>347</sup> *Gazette de France*, 4-XII-1728, p. 581.

expresamente prohibido por las rúbricas del Misal, salvo en circunstancias muy excepcionales<sup>348</sup>.

A pesar de que esta situación tan irregular pareció haberse superado durante el reinado de Fernando VI, el sistema de jornadas reales introducido por Carlos III al acceder al trono habría de alterar nuevamente –si bien por causas muy distintas– el desarrollo de las ceremonias en las cuales *Nueva Tabla* preveía la presencia del monarca. De acuerdo con lo que se explicó en el primer capítulo, dichas jornadas redujeron la estancia de los reyes en Madrid a unas pocas semanas al año, lo cual hacía materialmente imposible que el monarca estuviera presente en las ceremonias de la mayoría de las festividades que durante el reinado anterior habían contado con su presencia. Dado que salvo en el Corpus y en Semana Santa los músicos de la Real Capilla nunca iban al encuentro del monarca, todas las misas que se celebraban, por ejemplo, en el Real sitio de Aranjuez, exceptuando las correspondientes a estos ciclos de celebraciones, debieron ser probablemente rezadas sin música. Tanto en San Ildefonso como en El Escorial la situación pudo haber sido distinta, ya que Carlos III al menos tenía la posibilidad de acudir a las misas cantadas que celebraban las comunidades religiosas que servían, respectivamente, la Real Colegiata de La Granja y la Basílica del monasterio de San Lorenzo, del mismo modo que su primo Luis XV hacía en determinadas iglesias de Compiègne, como se verá enseguida. Con todo, la ausencia casi total de documentos acerca del modo en que se celebraban estas funciones en San Ildefonso o en El Escorial, hace difícil precisar cuántas pudieron contar con la asistencia del rey. En todo caso, es posible considerar que Carlos III podría haber acudido, cuando menos, a las misas mayores de las festividades clásicas celebradas en dichos santuarios, si bien por el momento no existen datos que permitan sostener con firmeza esta hipótesis. Ciertamente esta circunstancia no impedía que las funciones solemnes siguieran celebrándose en la Capilla Real con normalidad, a pesar de que la ausencia del rey obligara a realizar ciertos cambios importantes en el rito de las celebraciones de pontifical, y eventualmente también en el tipo de canto empleado en algunas funciones.

En Versalles, el número de misas de pontifical, o de *grande chapelle*, se había reducido durante el reinado de Luis XIV a no más de siete al año: el Domingo de Resurrección, la Asunción, Todos los Santos, la Misa de Navidad, y las de las tres festividades asociadas a *l'Ordre du Saint-Esprit* (la Circuncisión, la Purificación y Pentecostés), a pesar de que las dos primeras estaban incluidas entre las fiestas dobles de segunda clase, según el Breviario. Con respecto a estas últimas, el ceremonial de la *Chapelle du roi* preveía la posibilidad de que, en caso de ausencia de un prelado, estas misas pudieran ser celebradas por el *chapelain* más antiguo de la *Chapelle-Musique*<sup>349</sup>. Esta situación, aparentemente excepcional, solía producirse

---

<sup>348</sup> «[...]Que el privilegio que tiene el Rey para que en su presencia se pueda celebrar el Sto. Sacrificio de la Misa antes del amanecer y una hora después del mediodía, se declare que a la misma hora se pueda celebrar en presencia de la Reina, del Príncipe y de los Infantes. [Al margen]: Inocencio XIII, por su Breve de 10 de abril de 1723 concedió al Sr. D. Felipe 5º que en su presencia se pudiese celebrar misa dos horas *post meridiem*. Y Clemente XII, por su Breve de 15 de diciembre de 1730 extendió esta facultad para que en presencia de S.M. y de la Reina se pudiera celebrar el sacrificio de la misa a las tres y media de la tarde.», Papeles del Cardenal Mendoza, patriarca de las Indias, sobre la negociación de la bula de parroquialidad de la Capilla Real [1753], AGP, Real Capilla, caja 72, exp. 9.

<sup>349</sup> Chuperelle, *op. cit.*, vol. 3, p. 735-736.

normalmente en aquellos años en los que la Misa no llevaba aparejada la ceremonia de recepción de nuevos caballeros o comendadores de la Orden, circunstancia que en determinados periodos se dio con más frecuencia de lo que cabría imaginar<sup>350</sup>. En tales casos, el rito pontifical se suprimía, celebrándose la ceremonia del mismo modo que se hacía en las tres festividades de primera clase cuyas misas debían ser cantadas por dicho *chapelain*, esto es, el Domingo de Ramos, así como el Jueves y Viernes Santos<sup>351</sup>.

El resto de las festividades dobles, tanto de primera como de segunda clase, que se celebraban en la *Chapelle du roi* eran solemnizadas con una Misa rezada, o *messe basse*, en el transcurso de la cual se ejecutaba un *motet*, al igual que se hacía en Roma en algunos días clásicos, como ya se vio<sup>352</sup>. Esta modalidad de Misa rezada con música era empleada también en algunas ceremonias extraordinarias relacionadas con el ciclo vital de la familia real. Al igual que en Madrid, las misas nupciales que se celebraban en la Corte francesa desde la segunda mitad del siglo XVII eran siempre rezadas. Sin embargo, a diferencia de lo que sucedía en la Corte española, todas las misas de aniversario celebradas por el alma de soberanos o príncipes difuntos eran solemnizadas en la *Chapelle du roi* con una *messe basse*, durante la cual el *motet* debía contener el texto del salmo *De Profundis*. Lo mismo sucedía, por regla general, en los *Te Deum* de acción de gracias que no eran oficiados de pontifical. En tales casos, este himno solía ejecutarse durante la *messe basse* del rey o de la reina en lugar del *motet* que hubiera de cantarse ese día<sup>353</sup>. Al contrario de lo que sucedía en Madrid, las misas rezadas sin música en la cámara del monarca tenían lugar en Versalles tan sólo en contadas ocasiones. Únicamente en caso de que el rey estuviera indispuesto podía pedir la Misa en su habitación<sup>354</sup>. En estas circunstancias, correspondía celebrarla a uno de los *aumôniers du roi*.

Con respecto a las misas cantadas por los *Missionnaires* en la capilla de Versalles, si bien los reyes no solían acudir sistemáticamente a ellas, sí se dio el caso de que en algunos años los monarcas asistieron a la *grande messe* cantada por los religiosos en festividades tan significativas como San Luis de Francia. Durante el reinado Luis XV la familia real asistió a la Misa Mayor de esta festividad, cantada por estos religiosos, y no por la *Musique du roi*, al menos en 1752, 1753, 1754 y 1755<sup>355</sup>. Aun así, como ya se vio en el primer capítulo, la reanudación de las jornadas en Compiègne al término de la Guerra de los Siete Años hizo que durante los últimos años del reinado de Luis XV la *grande messe* de San Luis se celebrase casi siempre en la parroquia de Saint-Jacques de dicha localidad, oficiada siempre por un prelado, pero sin la intervención de la *Musique du roi*<sup>356</sup>.

<sup>350</sup> Durante las tres últimas décadas del reinado de Luis XV, la *grande messe* de la Circuncisión (por sólo mencionar la primera de las fiestas de *l'Ordre*) fue celebrada por el *chapelain* más antiguo en los años 1740, 1746, 1752, 1761 y 1772. Cfr. *Gazette de France*, 9-I-1740, n° 2, p. 24; *idem*, 8-I-1746, n°1, p. 22; *idem*, 8-I-1752, n° 2, p. 22; *idem*, 3-I-1772 n° 1, p. 5.

<sup>351</sup> Cfr. Tabla n° 4.

<sup>352</sup> *Ibid.*

<sup>353</sup> *Ibid.*

<sup>354</sup> Cfr. Tabla n° 4.

<sup>355</sup> *Gazette de France*, 2-IX-1752, n° 36, p. 428; *ibid.*, 1-IX-1753, n° 35, p. 416; *ibid.*, 31-VIII-1754, n° 35, p. 414; *ibid.*, 30-VIII-1755, n° 35, p. 415.

<sup>356</sup> Así sucedió al menos entre 1767 y 1772. Cfr. *Ibid.*, 28-VIII-1767, n° 69, p. 301; *ibid.*, 29-VIII-1768, n° 70, p. 287; *ibid.*, 28-VIII-1769, n° 69, p. 281; *ibid.*, 27-VIII-1770, n° 69, p. 282; *ibid.*, 30-VIII-1771, n° 69, p. 279; *ibid.*, 28-VIII-1772, n° 69, p. 316.

### 2.3.3.2. El Oficio divino.

De acuerdo con el número de ceremonias que el Breviario romano prescribía para casi todas las festividades clásicas, éste ascendía, como ya se analizó más arriba, a un mínimo de once, sin contar la Misa Mayor, las procesiones, y otras celebraciones extraordinarias previstas en algunas de estas fiestas. Si bien en las catedrales y colegiadas dotadas de un coro estable era preceptiva la celebración de todas las horas canónicas, no cabía esperar que sucediera lo mismo en la Capilla del papa, ni tampoco en las capillas reales.

El ceremonial de estas capillas apenas si contemplaba la posibilidad de que los reyes estuvieran presentes en otros oficios que no fuesen las *vísperas* de ciertas festividades clásicas, y excepcionalmente en algunas de las horas mayores de determinadas fiestas dobles de primera clase, como las *completas*, o los *maitines* y *laudes*. Tanto en Madrid como en Versalles la celebración del Oficio divino completo en las capillas palatinas no tuvo lugar, como ya se vio en el capítulo primero, hasta la implantación, en 1682 y 1757 respectivamente, del modelo catedralicio, e incluso en este caso, con salvedades importantes con respecto a la forma en que se celebraban en las catedrales del reino.

Al igual que en Roma, en Madrid nunca se habían celebrado las horas menores en la Capilla Real, excepto en Cuaresma, hasta la creación del nuevo coro de canto llano en los últimos años del reinado de Fernando VI<sup>357</sup>. Por lo que respecta a la *Chapelle du roi*, si bien el reglamento otorgado por Enrique III en 1587 prescribía la celebración de *maitines*, *laudes*, y de casi todas horas menores, sin embargo no hay constancia de que todos estos oficios siguieran teniendo lugar durante el siglo XVII<sup>358</sup>. Incluso después de la instalación de los *Missionnaires* en la *Chapelle Royale* de Versalles en 1682, la celebración de todas las horas canónicas, si bien era obligatoria, estos religiosos tan sólo tenían la obligación de cantar en público los oficios de *vísperas* y *completas* en algunas festividades clásicas. El resto de los días, tanto estos dos oficios como las demás horas canónicas, podían ser recitadas o simplemente leídas en privado, bien por los *Missionnaires* o por los religiosos adscritos a la *maison du roi*<sup>359</sup>.

Estas divergencias muestran que, durante la primera mitad del siglo XVIII el modelo de la Capilla del papa, había dejado de ser el referente principal para determinar el número y el tipo de funciones litúrgicas que habían de celebrarse en las capillas de las cortes de España y de Francia, al menos por lo que respecta al Oficio divino. Al margen de las razones políticas que como ya se dijo, subyacían en este cambio de modelo, conviene precisar que, al contrario de lo que sucedió en aquellas, la Capilla Pontificia acabó experimentando desde la segunda mitad del siglo XVII un

<sup>357</sup> Notas relativas al ceremonial de la Capilla Real de Manuel Rivero (c. 1623), AGP, Real Capilla, caja 93, exp.3.

<sup>358</sup> El reglamento de 1587, estableció que « Matines, et les offices suivantes, c'est à dire, *Laudes*, Prime, Tierce et Sexte, se diront toujours à l'heure prescrite, si Sa Majesté ne commande particulièrement de les avancer, ou retarder. [...] », Oroux, *Histoire Ecclésiastique de la Cour de France...*, op. cit., p. 188. De acuerdo con el mismo reglamento, los *maitines* debían celebrarse diariamente a las cinco de la mañana. *Ibid.*

<sup>359</sup> Cfr. Maral, op. cit., p. 125-126.

notorio descenso en el número de funciones. Aparte de las horas canónicas menores, que como es sabido nunca se habían celebrado sistemáticamente en la Capilla del papa, a principios del siglo XVIII se dejaron de cantar también -debido al desinterés de algunos pontífices, y a la negligencia de los propios cantores- los pocos oficios que seguían conservándose de lo que entonces se llamó la *officiatura quotidiana*, como los *maitines* feriales que se cantaban entre semana<sup>360</sup>.

### 2.3.3.2.1. Las horas mayores.

Las únicas ceremonias del Oficio divino que en principio no se vieron afectadas por los cambios experimentados en la Capilla Pontificia, así como en las capillas reales de España y Francia, fueron las *vísperas* de las festividades clásicas. Estas ceremonias siguieron celebrándose en todas ellas a lo largo de los siglos XVII y XVIII al ser, después de la Misa, los oficios más frecuentados por los soberanos. Aun así, los reyes rara vez acudían a todas ellas. Al menos desde el siglo XVII, tanto el papa como el rey de España tomaron por norma asistir únicamente a las primeras *vísperas* de unas cuantas festividades clásicas, pero salvo raras excepciones nunca lo hacían a las segundas. Al igual que la Misa Mayor, las *vísperas* podían ser de pontifical o solemnes, sin embargo, con respecto a Versalles el número de *vísperas* de pontifical que se celebraron tanto en Roma como en Madrid durante la segunda mitad del siglo XVIII fue relativamente menor.

En Roma, sólo se celebraban primeras *vísperas* de pontifical en algunas festividades de primera clase, como la Navidad, la Epifanía, la Ascensión, Pentecostés, la Trinidad, el Corpus, San Pedro y San Pablo, Todos los Santos, Fieles Difuntos, y en algunos días de segunda clase, como la Circuncisión<sup>361</sup>. Más allá de estos días, no hay constancia de que se celebrasen más oficios de este tipo en la Capilla del papa.

Con respecto a las segundas *vísperas*, exceptuando las que tenían lugar el Sábado Santo a continuación de la misa<sup>362</sup>, sólo se celebraban ante el pontífice las del Domingo de Resurrección; las de las festividades de Pentecostés, San Pedro y San Pablo, y las correspondientes a las ceremonias de apertura y cierre de la Puerta Santa (en los años en que estas últimas tenían lugar). Incluso en tales ocasiones, únicamente tenían lugar si el papa las pedía expresamente por la mañana, y siempre conforme a la fórmula del *vespero segreto*, ya descrita en el primer capítulo<sup>363</sup>. La única excepción eran las segundas *vísperas* de Santa Marta, que la Capilla Pontificia cantaba anualmente en la iglesia del mismo nombre, situada muy cerca del palacio vaticano, en presencia del sacro colegio de cardenales, pero no del papa<sup>364</sup>. Por lo demás, todas

<sup>360</sup> El proceso de supresión de la *officiatura quotidiana* en la Capilla Pontificia durante el siglo XVIII aparece explicado con cierto detalle en Giuseppe Santarelli, *Informazione del Cantor Fra' Giuseppe Santarelli, Cappellano d'onore dell'Emminentissimo e Reverendissimo Signor Cardinale Alessandro Albani, come ministro plenipotenziario delle Loro M.M. Imperiali e Reali presso la S. Sede, [...]*, Roma, Stamperia del Komarek, 1761, p. IX.

<sup>361</sup> Cfr. Adami, *op. cit.*, p. 6, 69, 70, 76, 77, 82, 89, 90, 107 y 111; cfr. Tabla nº 4

<sup>362</sup> *Ibid.*, p. 51-52.

<sup>363</sup> *Ibid.*, p. 64, 72, 87 y 258.

<sup>364</sup> *Ibid.*, p. 157-158.

las fuentes relacionadas con la corte de Roma, indican que tanto las primeras como las segundas *vísperas*, se cantaban solas, sin las *completas*.

En Madrid, durante las últimas décadas del siglo XVII, las primeras *vísperas* de pontifical eran oficiadas ante el rey tan sólo en contadas ocasiones, como la Semana Santa, y en las festividades del Corpus y la Asunción de la Virgen<sup>365</sup>. Sin embargo, a mediados del siglo XVIII este escaso número se había reducido aún más, al haber dejado de ser las de la Asunción una función *de cortina*<sup>366</sup>. Por otra parte, la *Nueva Tabla* de 1757 indica que tanto las primeras *vísperas* del Corpus, como las que tenían lugar algunos días de la Semana Santa, se habían dejado de celebrar en presencia del rey, quien ya por aquel entonces acudía únicamente a las de algunas festividades móviles de primera clase, como la Ascensión, y Pentecostés<sup>367</sup>, y a otras fijas de la misma categoría, como la Epifanía, Todos los Santos y Navidad, pero siempre en la tribuna<sup>368</sup>. Por lo que respecta a las primeras *vísperas* de las festividades dobles de segunda clase, los reyes asistían en esas mismas fechas únicamente a las de la Trinidad, la Purificación, la Anunciación (siempre que éstas cayesen en domingo), la Natividad de la Virgen y la Concepción de la Virgen, que por entonces aún no había sido elevada a la primera clase<sup>369</sup>.

Con respecto a las primeras *vísperas* de primera y segunda clase que no contaban con la presencia de los monarcas, durante el reinado de Fernando VI eran solemnizadas en la capilla de la calle del Tesoro con un dispositivo ceremonial mucho más restringido, oficiadas por capellanes de altar. Por lo demás, las segundas *vísperas* de las festividades clásicas, nunca se celebraban en presencia de los reyes, y tenían lugar también en dicha capilla sólo en el caso de que los músicos del rey no hubiesen tenido que asistir a alguna función matinal en San Jerónimo<sup>370</sup>.

En la Corte francesa, a diferencia de lo que sucedía en Roma y en Madrid, el número de *vísperas* que se celebraban a lo largo del año ante los reyes fue mucho mayor. Durante el reinado de Luis XIV las primeras *vísperas* de pontifical tenían lugar no sólo en algunas festividades de primera clase, como Pentecostés, Todos los Santos y Navidad, sino también en aquellas otras que, aun siendo de segunda clase, habían quedado asociadas a los capítulos de *l'Ordre du Saint-Esprit*, es decir, la Circuncisión y la Purificación<sup>371</sup>. Sin embargo, durante la minoría de edad de Luis XV, dejaron de celebrarse prácticamente todas las primeras *vísperas* de las festividades clásicas, excepto las de Pentecostés<sup>372</sup>. No obstante, una vez declarada la mayoría de edad del rey en 1722, estas ceremonias volvieron a recuperarse paulatinamente en la *Chapelle du roi*. En dicho año la *Gazette de France* informaba de que el 14 de agosto el rey había asistido en la capilla de Versalles a las primeras *vísperas* de la Asunción<sup>373</sup>. Con todo, las fuentes periódicas publicadas en Francia a

<sup>365</sup> Fraso, *op. cit.*, f. 26v.

<sup>366</sup> Cfr. Apéndice Documental nº 8, f. 65v.

<sup>367</sup> *Ibid.*, f. 62r.

<sup>368</sup> *Ibid.*, f. 63r, 65v, 66v y 67r.

<sup>369</sup> *Ibid.*, f. 62r, 64r, 66r y 67r.

<sup>370</sup> *Ibid.*, f. 63r.

<sup>371</sup> Cfr. Tabla nº 4.

<sup>372</sup> Chuperelle, *op. cit.*, vol. 2, p. 599 y 682.

<sup>373</sup> *Gazette de France*, 22-VIII-1722, nº 36, p. 419-420.

mediados del siglo XVIII muestran que estas celebraciones no siempre eran de pontifical. En 1746 y 1750 las primeras *vísperas* de la Asunción fueron oficiadas ante la familia real por el *chapelain* más antiguo de la *Chapelle-Musique*<sup>374</sup>. En 1751, 1753, 1754 y 1755 las primeras *vísperas* de Pentecostés fueron celebradas también por mismo *chapelain*<sup>375</sup>. En 1752 la *Gazette de France* informaba de la presencia de la reina en las primeras *vísperas* de la festividad de San Luis en la *Chapelle royale*, si bien la noticia no especificaba si fueron cantadas por la *Musique du roi*, o por los *Missionnaires*. En cualquier caso, tampoco consta que hubieran sido celebradas por ningún prelado<sup>376</sup>.

Al contrario de que lo que sucedía en Madrid y en Roma, la frecuencia con la que los reyes de Francia acudieron a las segundas *vísperas* de las festividades clásicas fue mucho mayor<sup>377</sup>. En este sentido, los cambios que se habían producido en el modo de celebrar este oficio desde el reinado de Luis XIV fueron mínimos, en comparación con lo que había sucedido con las primeras *vísperas* de las mismas festividades. Incluso durante la minoría de edad de Luis XV hubo una cierta continuidad en la celebración de las segundas *vísperas* de las festividades clásicas en presencia del rey, circunstancia que se mantuvo a lo largo de todo su reinado y del de su nieto, Luis XVI. La Tabla nº 4 muestra que en Versalles una buena parte de las segundas *vísperas* de primera clase eran de pontifical, como las del Domingo de Resurrección, Pentecostés, Todos los Santos y Navidad, mientras que las del Jueves y Viernes Santos, el Corpus y la Ascensión, eran solemnes, y correspondía celebrarlas al *chapelain* más antiguo<sup>378</sup>. En Versalles también se celebraban de pontifical las segundas *vísperas* de la Circuncisión y de la Purificación, al formar parte de las fiestas de *l'Ordre du Saint-Esprit*. Por el contrario, las de la Anunciación, Domingo de Ramos, la Natividad y la Concepción de la Virgen, eran simplemente solemnes, o de *petite chapelle*, y por tanto correspondía officiarlas también al *chapelain* más antiguo<sup>379</sup>. Al margen de estas funciones, las fuentes periódicas informaron muy a menudo de la presencia de los reyes de Francia en las *vísperas* dominicales que celebraban cada semana en la capilla de Versalles, bien la *Chapelle-Musique* o bien los *Missionnaires*, antes del *salut* o bendición del Santísimo Sacramento, que solían cantar casi siempre estos últimos<sup>380</sup>.

Al margen de las *vísperas*, el resto de las horas mayores que se celebraban tanto en la Capilla del papa, como en las capillas reales de Madrid y Versalles, no fueron frecuentadas por los monarcas con la misma regularidad. De acuerdo con la jerarquía establecida por el Breviario romano, el oficio más importante después de las *vísperas* eran las *completas*, que normalmente debían cantarse inmediatamente después de aquellas, cosa que casi nunca sucedía ni en Roma, ni en Madrid, ni en Versalles. En estas tres cortes, las *completas* solían cantarse como un oficio independiente, susceptible incluso de suplantar a las *vísperas* en ciertas ocasiones. En

<sup>374</sup> *Ibid.*, 20-VIII-1746, nº 34, p. 407, *ibid.*, 22-VIII-1750, nº 34, p. 406; *ibid.*, 21-VIII-1751, nº 34, p. 406.

<sup>375</sup> *Ibid.*, 5-VI-1751, nº 22, p. 274; *ibid.*, 16-VI-1753, nº 24, p. 285; *ibid.*, 8-VI-1754, nº 26, p. 274; *ibid.*, 24-V-1755, nº 21, p. 249.

<sup>376</sup> *Ibid.*, 2-IX-1752, nº 36, p. 428.

<sup>377</sup> Cfr. Tabla nº 4.

<sup>378</sup> *Ibid.*

<sup>379</sup> *Ibid.*

<sup>380</sup> Cfr. Tabla nº 4.

la *Chapelle du roi* sólo se celebraban en presencia del rey la tarde del Sábado Santo, sustituyendo a las primeras *vísperas* del Domingo de Resurrección<sup>381</sup>. En Madrid y en Roma este oficio se celebró con más frecuencia, si bien en términos comparativos, la asiduidad con la que esta hora canónica se cantaba en la Capilla Real durante el siglo XVIII fue mucho mayor que en la Corte romana. Según Fraso, en la segunda mitad del siglo XVII las *completas* se cantaban en la Capilla de Palacio todos los viernes por la tarde, así como los lunes, los miércoles y los sábados<sup>382</sup>. Aunque es probable que esta norma siguiera vigente durante la siguiente centuria, no hay constancia de que este oficio siguiera celebrándose con la misma regularidad, salvo por lo que respecta a algunas ceremonias eucarísticas, como la Oración de las Cuarenta Horas. Aproximadamente desde 1750, coincidiendo con la supresión del villancico de los repertorios de la Real Capilla de música, las *completas* acabaron suplantando a la tradicional *siesta* que, al menos hasta finales de la centuria anterior, había formado parte de los oficios de las Cuarenta Horas que se celebraban mensualmente, casi siempre en presencia de los reyes<sup>383</sup>.

Más incluso que las *vísperas*, las *completas* acabaron siendo en Madrid, y en cierto modo también en Roma, uno de los oficios que con más frecuencia cantaban los músicos del rey fuera de los muros de las capillas palatinas, aparte de las misas<sup>384</sup>. Semejante coincidencia hace pensar que los maestros de ceremonias de la Capilla Real debieron tener en cuenta el modelo romano a la hora de escoger los oficios que habían de solemnizarse en otros santuarios de la corte. Hacia 1667 era habitual que la Capilla del papa acudiera a cantar las *completas* a ciertas iglesias de Roma en las cuales se habían celebrado por la mañana consistorios públicos, si bien el sumo pontífice nunca solía asistir a esas funciones vespertinas a las que concurría únicamente al sacro colegio de cardenales<sup>385</sup>. Con todo, no es descartable que este oficio se hubiera visto afectado también por la reducción de funciones que, como se

<sup>381</sup> Chuperelle, *op. cit.*, vol. 2, p. 679.

<sup>382</sup> Fraso, *doc. cit.*, f. 26v.

<sup>383</sup> Cfr. Tabla nº 4 y Capítulo 6.

<sup>384</sup> De acuerdo con la tabla de asistencias aprobada por Fernando VI en 1757, los músicos de la Real Capilla acudir a Santa Isabel el martes infraoctavo del Corpus para cantar la misa mayor por la mañana, y las *completas* y la procesión del Santísimo Sacramento por la tarde. Cfr. Apéndice Documental nº 8, f. 63r. El 29 de enero, festividad de San Francisco de Sales, los músicos del rey cantaban la misa y las *completas* en la iglesia de las Salesas Reales. El 4 de marzo las mismas funciones se celebraban en el Colegio Imperial, al menos hasta la expulsión de los Jesuitas en 1767. *Ibid.*, f. 64r. El 10 del mismo mes se oficiaron en la Capilla de Palacio la misa y las *completas*, para celebrar la traslación del Santísimo Sacramento a su altar mayor, en el año 1639. *Ibid.* El día 25 de abril, festividad de San Marcos, los mismos oficios se cantaban en la iglesia del santo, desde que Felipe V instituyó la función en 1707. *Ibid.*, f. 64v. El 15 de mayo, la Real Capilla se dividía, cantando en la Capilla de Palacio la misa y las *vísperas*, y en la iglesia de San Isidro, la misa y las *completas*, si bien es muy posible que esta función fuese instituida con posterioridad a 1767, dado que esta información procede de una anotación manuscrita añadida a la tabla de asistencias probablemente después de 1800. *Ibid.*, f. 64v. Lo mismo sucedía con la función del 8 de julio en el convento de Santa Isabel, ya que al menos hasta 1759, ese día solían tener lugar en la Capilla de Palacio las honras por el aniversario de la muerte de Felipe V (a las cuales debían concurrir todos los músicos), así como con la festividad de Santa Juana Francisca, instituida en las Salesas Reales probablemente a finales del siglo XVIII. *Ibid.*, f. 65r-v. También durante la última semana de agosto, la Real Capilla acudía a la iglesia de Santa María de la Almudena para cantar la misa y las *completas*. *Ibid.*, f. 66r. Del 17 al 24 de septiembre, se celebraba anualmente la octava del Santo Cristo de la Paciencia, solemnizada por los músicos del rey cantando en dicha iglesia estos mismos oficios. *Ibid.*, 66r. El 19 de octubre, la misa y *completas* se celebraban en la iglesia del convento de San Gil por la festividad de San Pedro de Alcántara. *Ibid.*, f. 66v.

<sup>385</sup> «Marzo./[...] 7. Lunedi. Fù cappella alla Minerva, presente il Sac[r]o Coll[egi]o. Si cantò la compieta la sera, per esser stato concistoro per la mattina. [...]», *Libro di Punti dell'Anno MDCLXVII, scritto da Michele Pellini*, BAV, Capp. Sist. Diari. 84, f. 13v.

dijo más arriba, experimentó la Capilla del papa a principios del siglo XVIII, ya que los tratados de Adami y de Cancellieri no hacen mención alguna a la celebración de las *completas* en la Capilla Pontificia.

En cuanto a los *maitines* y *laudes*, tanto el papa, como los reyes de España y Francia, únicamente asistieron a lo largo del siglo XVIII a aquellos que se celebraban la vigilia de Navidad; a los de Tinieblas en Semana Santa, y eventualmente en el caso de Madrid y de Roma, a los de la Epifanía<sup>386</sup>. En la corte romana, sin embargo, fue habitual que durante la segunda mitad del siglo XVII los cantores pontificios ejecutasen a diario el *oficio ferial*, que por entonces había quedado reducido tan sólo a los *maitines* y a la Misa conventual, o Misa Mayor del día. Aun así, algunos diarios redactados por los *puntattori* en la segunda mitad del siglo XVII muestran que dichos oficios, al igual que las misas feriales, no siempre se celebraron con la regularidad que cabía esperar en una institución como la Capilla Pontificia<sup>387</sup>. En cualquier caso, y de acuerdo con el testimonio del cantor Giuseppe Santarelli, es poco probable que durante la segunda mitad del siglo XVIII los *maitines* de feria siguieran oficiándose a diario en la Capilla del papa<sup>388</sup>.

En Madrid, la reorganización de las funciones que habían de oficiarse en la Capilla Real tras la implantación del nuevo culto en 1757 hizo que se siguiese un proceso inverso al de Roma. A partir de entonces los maestros de ceremonias impulsaron la celebración de *maitines* y *laudes* en festividades en las cuales hasta entonces nunca habían tenido lugar. En la Tabla nº 4 se puede observar la larga lista de festividades dobles de segunda clase en las cuales el nuevo coro de canto llano asumió la obligación de cantar *maitines* y *laudes*, pero siempre en ausencia de los monarcas.

En Versalles, si bien durante la segunda mitad del siglo XVIII no se produjo ninguna modificación comparable en la celebración de estas horas canónicas, sí es cierto que hubo un cambio significativo que afectó a los oficios de la Semana Santa tras la recuperación de los *maitines* del domingo de Resurrección en 1756. Estos *maitines*, que no tenían lugar en la *Chapelle du roi* desde el reinado de Luis XIII, empezaron a celebrarse de nuevo en Versalles a instancias del delfín, Louis-

---

<sup>386</sup> Cfr. Tabla nº 4.

<sup>387</sup> Como ya se indicó en el capítulo primero, las condiciones de iluminación de las capillas palatinas, entre otras circunstancias, podían ser causa suficiente para que los cantores suspendieran los oficios del día. El domingo, 6 de febrero, y el sábado 12 de marzo de 1667, no se cantaron los *maitines*, «per esser la Cappella oscura. Si cantò la messa solo, e tutti diligenti. [...]», *Libro di Punti dell'Anno MDCLXVII, scritto da Michele Pellini*, BAV, Capp. Sist. Diari. 84, f. 8r., f. 14v. Sin embargo, al día siguiente los cantores pontificios sí ejecutaron los *maitines*. *Ibid.*, f. 9v. El jueves 24 de febrero de 1667, día de San Matías, estaba previsto cantar los *maitines* del oficio del común de los Apóstoles, sin embargo no se ejecutaron, debido a que el capellán encargado de oficiarlos tuvo que asistir a otra función en la iglesia de Santa Maria Maggiore, siendo dispensados los músicos de tener que cantar, tanto este oficio como el del día siguiente. *Ibid.*, 12r. Por la misma razón, el lunes 14 de marzo también se suspendieron los *maitines*, y se dijo la misa sola. *Ibid.*, 15r. El sábado 26 de febrero, los cantores ejecutaron los *maitines*, la misa, pero no las *vísperas*. *Ibid.*, 12v. Los *maitines* se cantaron también el lunes 21 de marzo de 1667. *Ibid.*, f. 16v. Al día siguiente se suspendieron todos los oficios con la excusa de que los músicos debían ensayar una nueva misa, recién copiada por el copista, o *scrittore*, de la Capilla Pontificia. f. 16v. El 15 de noviembre de ese mismo año, se cantaron únicamente los *maitines*, pero no la misa, ya que nuevamente no acudió el capellán que debía oficiarla. *Ibid.*, f. 68r.

<sup>388</sup> Santarelli, *op. cit.*, p. IX.

Ferdinand de Bourbon a partir de ese año<sup>389</sup>. Aun así, las fuentes documentales existentes relativas a este oficio no permiten asegurar que continuara cantándose después de la muerte de Luis XV en 1774.

### 2.3.3.2.2. Las horas menores.

Las horas canónicas menores apenas fueron objeto de interés por parte de los ceremoniales de las capillas de Roma y Versalles, habida cuenta de que la presencia de los soberanos en estos oficios era muy rara. En Madrid, sin embargo, después de la instauración del nuevo culto, el canto de las horas menores fue objeto de una regulación muy precisa por parte de los maestros de ceremonias de la Capilla Real, en particular tras la redacción del *Método* de Juan Martínez Bravo, ya citado. Aun así no hay constancia de que los reyes de España acudieran nunca a estos oficios, salvo en ocasiones muy contadas. Por lo que respecta a Versalles, las *Heures à l'usage de la Chapelle et Paroisse du Roy*, publicadas en 1750, muestran que tanto en una como en otra se celebraba el Oficio divino completo de acuerdo con el Rito romano y el rito parisino, respectivamente<sup>390</sup>. No obstante, como se dijo más arriba, las horas menores nunca solían cantarse en la capilla del palacio. Por lo que respecta a las parroquias reales de Notre-Dame y de Saint Louis, ya se vio en el primer capítulo que dispusieron de un coro permanente, si bien no hay datos suficientes que permitan afirmar que allí se cantaban las horas menores con regularidad. Sea como fuere, es muy improbable que los reyes de Francia hubieran acudido a estas iglesias para escuchar estos oficios, incluso en el caso de que estas horas se hubieran cantado.

En realidad, ni en Roma, ni en las cortes de España y de Francia, los soberanos solían frecuentar estos oficios, salvo que formaran parte de un ciclo de ceremonias extraordinarias, o si la tradición local había incorporado alguna de ellas a las celebraciones de determinadas festividades clásicas. En el primer caso, el ceremonial previsto en las coronaciones de los papas, y de los reyes de Francia, prescribía que la consagración del monarca tuviera lugar precisamente entre las horas canónicas menores y la Misa Mayor. La consagración de los reyes franceses, por ejemplo, se producía entre la *tercia* y la *sexta*, las cuales solían ser cantadas en presencia del monarca por los canónigos de la catedral de Reims<sup>391</sup>. En Roma, las misas de coronación se celebraban después de que los cantores pontificios hubieran cantado la *tercia*, que en estas ocasiones era oficiada por el papa, revestido de pontifical<sup>392</sup>.

Al margen de estas ceremonias extraordinarias, tanto en Roma como en Madrid, algunas de las horas menores se incorporaron excepcionalmente a los oficios

<sup>389</sup> *Gazette de France*, 24-IV-1756, n° 17, p. 208.

<sup>390</sup> Cfr. *Heures à l'usage de la Chapelle et Paroisse du Roy. Contenant les pières qui se disent le Matin, le Midi, et le Soir, & au Salut. Avec les prières de la Messe, les Psaumes de la Pénitence, & les Vêpres des principales Fêtes de l'année, selon les usages de Rome & de Paris*, París, Jean-François Collombat, 1750.

<sup>391</sup> *Formule des Cérémonies et prières pour le Sacre de Sa Majesté Louis XVI, qui se fera dans l'Église Métropolitaine de Reims, le Dimanche de la Trinité, 11 juin 1775*, París, Chez Vente, 1775, p. 24 y 28.

<sup>392</sup> Con respecto a la celebración de la *tercia* en las coronaciones papales, uno de los documentos donde aparece recogido con más detalle el modo en que se cantaba, es la relación publicada con motivo de la coronación de Alejandro VIII en 1689. Cfr. *Esattissima Descrizione delle Cerimonie fatte nella Coronazione di Nostro Signore Papa Alessandro VIII. Seguita il dì 16 d'Ottobre 1689*, Roma, Giovanni Francesco Buagni, 1689, [p. 3-4]; Cfr. Apéndice Documental n° 11, p. 119-120.

que contaban con la presencia de los soberanos en festividades muy concretas del calendario litúrgico. En Roma, los cantores de la Capilla Pontificia cantaban *tercia* en los tres únicos días del año en que el papa celebraba de pontifical la Misa Mayor, es decir, el Domingo de Resurrección, San Pedro y San Pablo, y Navidad. En tales casos, esta hora era oficiada por el pontífice, como el día de su coronación, revestido de pontifical y tiara<sup>393</sup>. Con todo, la participación de los cantores del papa en las horas menos de otras festividades no debió ser tan rara, al menos durante la segunda mitad del siglo XVII, cuando aún no se había abandonado la *officiatura quotidiana* en la Capilla Pontificia. Existen datos que permiten afirmar que por aquel entonces la *prima* era cantada en algunas festividades menores, aunque no se sabe si este oficio se celebraba ante el pontífice<sup>394</sup>.

En Madrid, la presencia de los reyes en la *nona* del día de la Ascensión fue relativamente frecuente durante el reinado de Fernando VI. Esta ceremonia, absolutamente inusual en Versalles, y en Roma, respondía a una tradición local muy arraigada en Castilla, que obligaba a los fieles a acudir a la iglesia para asistir a *nona*, al ser ésta la hora en que, de acuerdo con los Evangelios, Cristo ascendió a los cielos<sup>395</sup>. Esta tradición acabó incorporándose también al ceremonial de la Capilla Real de Madrid, donde este oficio acabó celebrándose, al menos hasta el reinado de Fernando VI, en presencia de los reyes, inmediatamente después de la Misa Mayor de esta festividad<sup>396</sup>.

### 2.3.3.3. Las ceremonias extraordinarias.

A diferencia de las celebraciones asociadas al calendario litúrgico, las funciones extraordinarias celebradas en las cortes de Roma, Madrid y Versalles, casi siempre contaban con la presencia de los soberanos. Exceptuando las ceremonias fúnebres celebradas por el alma de los pontífices, reyes y reinas difuntos -en las cuales el monarca reinante, en caso de hallarse presente, lo hacía bien de incógnito, o bien en la tribuna real-, casi todas ceremonias litúrgicas relacionadas con el ciclo vital de la familia real, con las victorias militares, o con la firma de tratados de paz, estaban presididas habitualmente por el rey, bien en las capillas palatinas, o bien en otras iglesias. Dado el carácter solemne de la mayor parte de estas celebraciones, casi todas ellas contaban con un dispositivo ceremonial muy semejante al de las festividades *clásicas*, al ser oficiadas casi siempre por un prelado revestido de pontifical, y en su defecto, por un capellán real.

En Madrid, durante el siglo XVII algunas ceremonias extraordinarias relacionadas con el ciclo vital de los reyes y de sus familiares, como el bautizo de los

<sup>393</sup> Andrea Adami, *op. cit.*, p. 54-55, 84-85 y 108.

<sup>394</sup> El 10 de enero de 1667, el *puntatore* de la Capilla Pontificia anotaba en su diario el retraso de uno de los cantores, que no se incorporó al oficio hasta que sus colegas estaban terminando de cantar el himno de *prima*. «Gennaio./ [...] 10. Lunedì. Si servì tutti diligenti, eccetto il Signor Rusiglio Cenci, che venne al fine dell'Inno di prima [...]», *Libro di Punti dell'Anno MDCLXVII, scritto da Michele Pellini*, BAV, Capp. Sist. Diari. 84, f 3v.

<sup>395</sup> José Chueca, *Asistencia de los fieles al templo en el día de la admirable Ascensión del Señor, y a la hora de Nona. [...]*, Madrid, Pantaleón Aznar, 1787, p. 6.

<sup>396</sup> *Nueva Tabla en que Su Majestad manda y prescribe por R<sup>l</sup> Resolución de 18º de Abril de 1757 todas las Asistencias que [...] deberán cumplir los Músicos de su Real Capilla y los Capellanes de Altar...*, *doc. cit.*, f. 62v.

príncipes e infantes, las *misas de parida* de las reinas, o los *Te Deum* de acción de gracias por el nacimiento de personas reales y por sucesos importantes de la monarquía, como victorias militares, tuvieron lugar con mucha frecuencia en la Capilla de Palacio. También allí se celebraban -al igual que en la *Chapelle du roi* y en la Capilla Pontificia- las honras fúnebres por el antecesor del monarca reinante<sup>397</sup>. Durante el siglo XVII tenían lugar así mismo en la capilla palatina las ceremonias de toma de posesión de los sumilleres de cortina, los capellanes de honor y los predicadores reales, si bien en este caso las fuentes no precisan si estos actos tenían lugar en el transcurso de algún oficio determinado, o por el contrario eran ceremonias celebradas con carácter independiente, ni tampoco si el rey solía acudir a algunas de ellas<sup>398</sup>.

\* \* \*

En el presente capítulo se han estudiado las distintas ceremonias que conformaron la liturgia de Estado en las cortes de Roma, Madrid y Versalles durante el Antiguo Régimen. En el primer epígrafe se ha analizado el proceso de construcción de los ceremoniales que regulaban la estructura interna y el desarrollo ritual de estas celebraciones. Dichos ceremoniales fueron el resultado de la adaptación al ámbito de estas cortes de tres modelos normativos que determinaron el funcionamiento de las ceremonias que formaron parte de liturgia de Estado en cada una de ellas: en primer lugar las prescripciones incluidas en los libros litúrgicos romanos, que en su conjunto constituían la base reguladora del desarrollo del Rito romano en todas las iglesias del orbe católico. En segundo lugar, la Capilla Pontificia, concebida durante el siglo XVII por los maestros de ceremonias del siglo XVII (principalmente los españoles) como el máximo referente a la hora de organizar el sistema de ceremonias de que habían de celebrarse en las capillas reales, y cuyo ceremonial se había extrapolado al resto de las iglesias y colegiatas del orbe católico a través del *Caeremoniale Episcoporum*. En tercer lugar, la tradición establecida en las capillas palatinas, muy mediatizada por la tradición local imperante en las diócesis más próximas a ellas. Las divergencias existentes entre estos ceremoniales fueron el resultado del distinto peso que cada uno de estos tres modelos normativos tuvo en el resultado final de aquellos.

En el segundo epígrafe se analiza el proceso de manipulación que los autores de dichos ceremoniales operaron en ciertas partes del Rito romano con el objeto de convertir al monarca en actor principal de algunas de las ceremonias más solemnes celebradas en su capilla, haciéndole partícipe de algunas acciones reservadas únicamente a los eclesiásticos, como las incensaciones, o la recepción del monarca en el presbiterio para adorar el Santísimo Sacramento, entre otras. Esta manipulación se realizó partiendo, por un lado, de la reinterpretación de algunos elementos del *Caeremoniale Episcoporum* para las celebraciones asociadas a las festividades del calendario litúrgico, y por otro, en la reformulación del ritual monárquico que la Iglesia había elaborado previamente para algunas ceremonias recogidas en el *Pontificale Romanum*. El objetivo de estas adaptaciones no era otro que potenciar la

---

<sup>397</sup> Fraso, *doc. cit.*, f. 26v..

<sup>398</sup> *Ibid.*

imagen sacralizada del soberano en las ceremonias más solemnes, de acuerdo con su condición de representante de Dios en la tierra.

En el tercer y último epígrafe se ha analizado la forma en que quedaron configuradas las celebraciones de la liturgia de Estado tanto en la Capilla Pontificia, como en las capillas reales de Madrid y Versalles durante la segunda mitad del siglo XVIII, particularmente en lo concerniente al número de ceremonias que habían de contar con la presencia del monarca, así como el modo de solemnizarlas. El punto de partida de este análisis ha sido el estudio del complejo funcionamiento del sistema de celebraciones de la liturgia católica, tal como quedó establecido después del Concilio de Trento por el Misal y el Breviario romanos, al constituir la base normativa principal que rigió el funcionamiento de las ceremonias celebradas en todas las iglesias del orbe católico, incluidas las capillas reales que habían adoptado el Rito romano. Las claves de dicho funcionamiento residían, por un lado, en la clasificación jerárquica que afectó de forma transversal tanto al rango de las festividades, como al de los oficios asociados a cada una de ellas. La forma cíclica que asumieron estas últimas, al organizarse sistemáticamente en torno a las misas mayores y a las horas canónicas que integraban el Oficio divino de cada festividad, determinó en gran medida la forma que habían adoptar a su vez en la liturgia de Estado. A pesar de las grandes semejanzas existentes entre las tres capillas en lo tocante a la clase y número de ceremonias a las que los soberanos decidieron asistir, hubo también importantes diferencias en lo concerniente al modo de solemnizar estas funciones en cada una de ellas. Dichas diferencias se debieron a menudo a situaciones coyunturales que tuvieron su origen en las circunstancias personales y en las costumbres de los monarcas que ocuparon el trono en cada momento.

Todos estos factores determinaron el marco ceremonial donde habría de ejecutarse la música sacra que sirvió para solemnizar la mayor parte de las celebraciones asociadas a la liturgia de Estado, cuyo estudio se abordará pormenorizadamente en el siguiente capítulo.

\* \* \*

**Tabla 3. El Oficio divino y la jerarquía de festividades del calendario litúrgico según el *Breviarium Romanum*.**

Oficio	Características	Festividades
<b>DOBLE DE 1ª CLASE</b>	<ul style="list-style-type: none"> <li>. Tiene I y II <i>Vísperas</i> y <i>Completas</i>.</li> <li>. Todas las horas canónicas. (Excepto el Oficio de Difuntos solemne, que carece de horas menores. Sólo I <i>Vísperas</i>, <i>Maitines</i>, <i>Laudes</i> y Misa Mayor).</li> <li>. Las antífonas se cantan dos veces antes y después de cada salmo.</li> <li>. Los <i>Maitines</i> tienen 3 nocturnos, cada uno formado por 3 salmos, 3 responsorios y 3 lecciones.. (En Pascua de Resurrección y Pentecostés, sólo 1 nocturno),</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>. Natividad del Señor.</li> <li>. Epifanía.</li> <li>. Jueves y Viernes Santos (Oficio ferial).</li> <li>. Sábado Santo.</li> <li>. Lunes de Pascua.</li> <li>. La Ascensión.</li> <li>. Pentecostés, y los dos días siguientes.</li> <li>. <i>Corpus Christi</i>, y su octava.</li> <li>. San Juan Bautista.</li> <li>. San Pedro y San Pablo.</li> <li>. Santiago Apóstol y su octava (sólo en España).</li> <li>. La Asunción de la Virgen.</li> <li>. Todos los Santos.</li> <li>. Fieles Difuntos.</li> <li>. Fiesta de la dedicación de la iglesia donde se celebre el oficio.</li> <li>. Fiesta del patrón de la iglesias donde se celebre el oficio.</li> </ul>
<b>DOBLE DE 2ª CLASE</b>	<i>Idem.</i>	<ul style="list-style-type: none"> <li>. La Circuncisión (Al estar en la octava de la Navidad, tiene rango de domingo de 1ª clase).</li> <li>. La Purificación.</li> <li>. La Anunciación.</li> <li>. La Natividad de la Virgen.</li> <li>. La Concepción de la Virgen. (En España, doble de 1ª clase; en Versalles y en Roma, doble de 2ª clase)</li> <li>. Las fiestas principales de los doce Apóstoles. (Salvo San Pedro y San Pablo, 1ª clase).</li> <li>. Las fiestas de los cuatro evangelistas.</li> <li>. La invención de la Santa Cruz.</li> <li>. San Lorenzo.</li> <li>. San Miguel Arcángel (En Madrid, como patrón de la Capilla Real, doble de 1ª clase)</li> <li>. San Esteban.</li> <li>. Los Santos Inocentes.</li> </ul>
<b>DOBLE MAYOR</b>	<i>Idem.</i>	<ul style="list-style-type: none"> <li>. La Transfiguración del Señor.</li> <li>. La Exaltación de la Santa Cruz.</li> <li>. El Triunfo de la Santa Cruz. (Sólo en España).</li> <li>. Nuestra Señora de las Nieves.</li> <li>. Nuestra Señora del Patrocinio.</li> <li>. La Visitación de la Virgen.</li> <li>. La Presentación de la Virgen.</li> <li>. Los Desposorios de la Virgen.</li> <li>. Solemnidad del Rosario.</li> <li>. Los Siete Dolores de la Virgen.</li> </ul>

		<ul style="list-style-type: none"> <li>. Aparición de San Miguel.</li> <li>. Cátedra de San Pedro.</li> <li>(En Roma, doble de 1ª clase).</li> <li>. San Pedro <i>ad vincula</i>.</li> <li>. La Conversión de San Pablo.</li> <li>. San Juan <i>ante portam latinam</i>.</li> <li>. San Bernabé.</li> <li>. San Joaquín.</li> <li>. Santa Ana.</li> <li>. Fiestas de patronos menos principales.</li> </ul>
<b>DOBLE MENOR (O COMÚN)</b>	<i>Idem.</i>	<ul style="list-style-type: none"> <li>. Todas las festividades dobles no incluidas en las tres categorías anteriores.</li> </ul>
<b>DOMINGOS DE 1ª CLASE</b>	<ul style="list-style-type: none"> <li>. Oficio semidoble.</li> <li>Tiene todas las horas canónicas, salvo I <i>Vísperas</i>.</li> <li>. No se duplican las antífonas.</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>. I Domingo de Adviento.</li> <li>. I Domingo de Cuaresma.</li> <li>. Domingo de Ramos.</li> <li>. Domingo de Resurrección.</li> <li>. Domingo <i>in Albis</i>.</li> <li>(En Roma, oficio doble)</li> <li>. Fiestas con rango de Domingo de 1ª clase: Vigilia de Navidad, y su octava. Octava de la Epifanía. Lunes al Miércoles Santos. Infraoctavas de Pascua y Pentecostés, y sus vigalias.</li> </ul>
<b>DOMINGOS DE 2ª CLASE</b>	<i>Idem.</i>	<ul style="list-style-type: none"> <li>. II, III y IV Domingo de Adviento.</li> <li>. II, III y IV Domingo de Cuaresma.</li> <li>. Domingo de Septuagésima.</li> <li>. Domingo de Sexagésima.</li> <li>. Domingo de Quincuagésima.</li> <li>. Fiestas con rango de Domingo de 2ª Clase: Infraoctava de la Epifanía.</li> </ul>
<b>SEMIDOBLE</b>	<ul style="list-style-type: none"> <li>. Tiene el oficio íntegro, como los dobles.</li> <li>. <i>Maitines</i> con 3 nocturnos.</li> <li>. No se repiten las antífonas al final de los salmos.</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>. Todos los Domingos del año, excepto los antedichos.</li> <li>. Todos los días infraoctavos.</li> <li>. Las fiestas indicadas <i>Semiduplex</i> en el <i>Breviarium</i></li> </ul>
<b>SIMPLE</b>	<ul style="list-style-type: none"> <li>. Se canta entre semana en las festividades que no son dobles o semidobles.</li> <li>. Sólo tiene I <i>Vísperas</i> si la fiesta precede a otra del mismo rango, entre semana. Si no, el oficio empieza con los <i>Maitines</i>.</li> <li>. Los Matines tienen 3 nocturnos.</li> <li>. No se repiten las antífonas.</li> <li>. Tiene todas las horas menores.</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>. Ferias mayores: Días entre semana de Adviento y Cuaresma) Cuatro Témperas. Feria II de Rogaciones.</li> <li>. Festividades no incluidas en cualquiera de las categorías superiores.</li> </ul>
<b>FERIAL</b>	<ul style="list-style-type: none"> <li>. Sólo tiene I <i>Vísperas</i> si la fiesta precede a otra del mismo rango, entre semana. Si no, el oficio empieza con los <i>Maitines</i>.</li> <li>. Los Matines tienen 1 nocturno, con 12 salmos y tres lecciones.</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>. Días entre semana o <i>ferias</i>, que no son festivos, salvo las ferias mayores, y las ferias de Semana Santa, que son dobles.</li> <li>. Todos los días entre semana en que no concurre una fiesta de rango superior, o cualquier otra festividad no recogida en el Breviario.</li> </ul>

	. No se repiten las antífonas. . Tiene todas las horas menores.	
--	--	--

FUENTES: «Rubricae Generalis Breviarii», nº I-V, *Breviarium Romanum ex decreto Sacro-Santi Concilii Tridentini restitutum, S. Pii V. Pontificis Max. Iussu editum, et Clementis VIII. Primum, nunc denuo Urbani PP. VIII. Auctotitate recognitum [...]. Pars Hiemalis*, Amberes, Archytipographia Plantiniana, 1747; Juan de Bustamante, *Tratado del Oficio divino, y las Rúbricas para rezar conforme al Breviario Romano, últimamente reformado por N. muy S.P. Urbano Papa Octavo [...]*, Madrid, Imprenta Real, 1649, p. 49-53.

Tabla 4. El sistema de celebraciones de la liturgia de Estado (1745-1789)				
Oficios		R o m a	M a d r i d	V e r s a l l e s
Primeras <i>Vísperas</i>	Ante el soberano	<b>Festividades dobles de 1ª clase:</b> . <b>Pontifical:</b> La Epifanía, la Ascensión, Pentecostés, la Trinidad, el Corpus, San Pedro y San Pablo, Todos los Santos, Fieles Difuntos, Navidad, Solemnes: la Circuncisión, Sábado Santo. (Cantores Pontificios)	<b>Festividades dobles de 1ª clase.</b> . <b>Pontifical:</b> (Ninguna). . <b>Solemnes:</b> la Ascensión, Pentecostés, la Epifanía, Todos los Santos y Navidad.  <b>Festividades dobles de 2ª clase</b> . <b>Solemnes:</b> (Todas) (En Cuaresma las <i>completas</i> sustituían a las <i>vísperas</i> ). (Músicos de la Real Capilla)	<b>Festividades dobles de 1ª clase:</b> . <b>Pontifical:</b> Domingo de Resurrección, Pentecostés, Todos los Santos, Navidad. . <b>Solemnes:</b> Jueves y Viernes Santos; la Ascensión; el Corpus; la Asunción.  <b>Festividades dobles de 2ª clase:</b> . <b>Pontifical:</b> la Circuncisión; la Purificación. . <b>Solemnes:</b> la Anunciación; Domingo de Ramos; la Trinidad; la Natividad, San Luis y la Concepción de la Virgen. ( <i>Musique du roi</i> )
	Sin el soberano	--	<b>Festividades dobles de 2ª clase:</b> . La Anunciación, si cae en domingo. . Invencción de la Santa Cruz. . Festividades de los Santos Apóstoles y Evangelistas. (Músicos de la Real Capilla)	<b>Festividades dobles de 1ª y 2ª clase,</b> En las festividades en que no se celebraban en presencia del rey. ( <i>Missionnaires</i> )
Completas	Ante el soberano	--	Festividad de los Desagravios del Santísimo Sacramento. Oficio de las Cuarenta Horas -Medio pontifical-. (Músicos de la Real Capilla)	Sólo el Sábado Santo. -Solemnes- ( <i>Musique du roi</i> )
	Sin el soberano	<b>. Funciones vespertinas en las iglesias de Roma</b> los días de consistorios públicos -Solemnes- (sólo hasta 1700). (Cantores Pontificios)	<b>. Festividades dobles, 1ª y 2ª clase</b> -en Cuaresma sustituyen a las primeras <i>vísperas</i> -. (Coro de Canto llano) <b>. Funciones vespertinas en las iglesias de la corte.</b> (Músicos de la Real Capilla)	<b>Festividades dobles de 1ª y 2ª clase,</b> salvo los días en que se cantan <i>vísperas</i> ante el rey. ( <i>Missionnaires</i> )
<i>Maitines y Laudes</i>	Ante el soberano	<b>. Festividades dobles de 1ª clase:</b> . <b>Pontifical:</b> Navidad y Epifanía; . <b>Solemnes:</b> Oficios de Tinieblas. <b>. Ferias:</b> Hasta 1700, <i>Maitines</i> feriales antes de la Misa Mayor. (Cantores Pontificios)	<b>Festividades dobles de 1ª Clase:</b> . <b>Pontifical:</b> (Ningunos) . <b>Solemnes:</b> Navidad; Epifanía; Oficios de Tinieblas. (Músicos de la Real Capilla)	<b>Festividades dobles de 1ª Clase:</b> . <b>Pontifical:</b> (Ninguno). . <b>Solemnes:</b> Navidad; Oficios de Tinieblas. ( <i>usique du roi</i> )

	Sin el soberano	--	<p><b>Festividades dobles de 1ª clase:</b> Domingo de Resurrección, Lunes de Pascua, la Ascensión, Pentecostés, el Corpus (y todos los días de su octava), San Pedro y San Pablo, Santiago Apóstol; Todos los Santos y Fieles Difuntos. (Coro de Canto llano)</p> <p><b>Festividades dobles de 2ª Clase:</b> Circuncisión, San José, la Trinidad, festividades de la Virgen; San Fernando, San Juan Bautista, San Miguel, San Esteban; San Juan Evangelista, Santos Inocentes, (Coro de Canto llano)</p>	<b>Festividades dobles y semidobles</b> (Recitadas en privado por los <i>Missionnaires</i> y eclesiásticos de la <i>maison du roi</i> ).
Prima	Ante el soberano	--	--	--
	Sin el soberano	--	<p>. <b>Festividades dobles de 1ª y 2ª clase.</b> . <b>Festividades dobles mayores.</b> . <b>Todos los domingos.</b> . <b>Fiestas de guardar.</b> . <b>Fiestas de precepto.</b> . <b>Siempre que haya <i>maitines</i>, salvo el día de Difuntos.</b> -Siempre solemnes- (Coro de Cantollano)</p>	<b>Festividades dobles y semidobles</b> (Recitadas en privado por los <i>Missionnaires</i> y eclesiásticos de la <i>maison du roi</i> ).
Tercia	Ante el soberano	<p><b>Festividades dobles de clase:</b> . <b>Pontifical (oficiadas Por el papa):</b> . Domingo de Resurrección. . Festividad de San Pedro y San Pablo. . El día de Navidad. <b>Ceremonias extraordinarias:</b> . Coronación de pontífices. (Cantores Pontíficos)</p>	--	<b>Ceremonias extraordinarias:</b> . Coronación de los reyes de Francia. (Coro de la catedral de Reims)

	Sin el soberano	--	<ul style="list-style-type: none"> <li>. Festividades dobles de 1ª y 2ª clase (salvo en los días en que el rey acudía a la Misa Mayor).</li> <li>. Festividades dobles mayores y dobles comunes.</li> <li>. Todos los domingos.</li> <li>. Fiestas de guardar.</li> <li>. Fiestas de precepto.</li> <li>. Siempre que haya <i>maitines</i>, salvo el día de Difuntos. (Coro de Cantollano)</li> </ul>	<p>Festividades dobles y semidobles (Recitadas en privado por los <i>Missionnaires</i> y eclesiásticos de la <i>maison du roi</i>).</p>
--	-----------------	----	---	---

<p>MISA</p>	<p>Ante el soberano</p>	<p><b>Misas cantadas:</b>  <b>Festividades dobles de 1ª clase:</b>                  . <b>Pontifical (oficiadas por el papa):</b> Domingo de Resurrección, San Pedro y San Pablo, Navidad.                   . <b>Pontifical (oficiadas por un cardenal):</b> la Epifanía, I Domingo de Cuaresma, Domingo de Ramos, Jueves, Viernes y Sábado Santos, Sábado <i>in Albis</i>, la Ascensión, Pentecostés, San Juan Bautista, el Corpus, la Asunción, Todos los Santos, Fieles Difuntos, I Domingo de Adviento,   <b>Festividades dobles de 2ª clase:</b>                  . <b>Pontifical (oficiadas por un cardenal):</b> la Circuncisión, Miércoles de Ceniza, II-IV Domingo de Cuaresma, Domingo de Pasión, Domingo de Ramos, Natividad y Concepción de la Virgen, Festividades de los Santos celebradas en iglesias de Roma (salvo los Santos Inocentes).   <b>[. Festividades dobles mayores, dobles comunes, semidobles, simples y feriales.]</b>                  (Cantores Pontificios)   <b>Ceremonias extraordinarias:</b>                  . <b>Pontifical (oficiadas por un cardenal):</b> Creación, coronación, aniversario de la muerte del último pontífice; conmemoración de todos los cardenales difuntos.</p>	<p><b>Misas cantadas:</b>  <b>Festividades dobles de 1ª clase:</b>                  . <b>Pontifical:</b> la Epifanía, Domingo de Ramos, Jueves y Viernes Santos, Domingo de Resurrección, la Ascensión, Pentecostés, el Corpus, la Asunción, Todo los Santos, la Concepción, Navidad.                   . <b>Solemnes:</b> I Domingo de Cuaresma y de Adviento, San Isidro, San Fernando, San Juan Bautista, San Pedro y San Pablo, Santiago Apóstol, Fieles Difuntos,   <b>Festividades dobles de 2ª clase:</b>                  . <b>Pontifical:</b> la Purificación, la Trinidad, la Anunciación, la Natividad.                  . <b>Solemnes:</b> la Circuncisión, Domingo infraoctavo de la Epifanía, San Ildefonso, San Matías, San José, San Felipe, Invención de la Santa Cruz, San Lorenzo, San Bartolomé, San Mateo, San Simón y San Judas, San Andrés, Santo Tomás, San Esteban, San Juan Evangelista, Santo Inocentes, San Silvestre.                  (Músicos de la Real Capilla)   <b>Festividades dobles mayores.</b>                  (Voces de la Real Capilla)</p>	<p><b>Misas cantadas:</b>  <b>Festividades dobles de 1ª clase</b>                  . <b>Pontifical:</b> Domingo de Resurrección, la Asunción, Todos los Santos, Misa de Navidad.                   . <b>Solemnes:</b> Domingo de Ramos, Jueves y Viernes Santo;   <b>Festividades de l'Ordre du Saint-Esprit:</b>                  . <b>Pontifical o Solemnes:</b> Circuncisión, Purificación, Pentecostés.                  (<i>Musique du roi</i>)</p>
-------------	-------------------------	--	--	--

		<p><b>Misas rezadas (con motetto)</b></p> <ul style="list-style-type: none"> <li>. Lunes de Pascua de Pentecostés.</li> <li>. Misa del Corpus en la Capilla Sixtina.</li> <li>. Última misa de los Oficios de Cuarenta Horas.</li> </ul>	<p><b>Misas rezadas (con música):</b></p> <ul style="list-style-type: none"> <li>. Bautizos de príncipes e Infantes.</li> <li>. Misas nupciales de reyes, príncipes e infantes.</li> </ul>	<p><b>Misas rezadas (con motet):</b></p> <ul style="list-style-type: none"> <li>. <b>Festividades dobles de 1ª clase: Solemnes:</b> la Epifanía, la Ascensión, Lunes de Pascua; San Pedro y San Pablo.</li> <li>. <b>Festividades dobles de 2ª clase: Solemnes:</b> Miércoles de Ceniza; la Natividad; la Concepción; fiestas de los Apóstoles y Evangelistas; festividades dobles mayores, semidobles y simples.</li> </ul> <p><b>Ceremonias extraordinarias:</b> Misas nupciales. Aniversarios de reyes difuntos celebrados en la Chapelle Royale <i>Te Deum</i> de acción de gracias que no eran de pontifical.</p>
		<p><b>Misas rezadas (sin música):</b></p> <ul style="list-style-type: none"> <li>. La Epifanía.</li> <li>. Los Santos Inocentes.</li> <li>. Misas diarias en la capilla privada del papa cuando no asiste a la misa cantada.</li> </ul>	<p><b>Misas rezadas (sin música):</b></p> <ul style="list-style-type: none"> <li>. Misas diarias en el oratorio del rey, cuando no asiste a la capilla.</li> </ul>	<p><b>Misas rezadas (sin música):</b></p> <ul style="list-style-type: none"> <li>. Misas diarias en la cámara del rey, en caso de enfermedad.</li> </ul>
	Sin el Soberano		<p><b>Festividades dobles de 1ª clase:</b> San Miguel Arcángel.</p> <p><b>Festividades dobles de 2ª clase:</b> San Francisco de Borja, San Lucas (Músicos de la Real Capilla)</p> <p><b>Festividades dobles comunes, semidobles y simples.</b> (Coro de Canto llano)</p> <p><b>Misas de punto rezadas en la Capilla de Palacio.</b></p>	<p>. <b>Misas cantadas y rezadas por los Missionnaires en festividades dobles.</b> (Salvo algunos años, en ciertas festividades solemnes, como San Luis, en que asistieron los reyes)</p>
Sexta	Ante el soberano	--	--	--

	Sin el soberano	--	<ul style="list-style-type: none"> <li>. Festividades dobles de 1ª y 2ª clase.</li> <li>. Festividades dobles mayores.</li> <li>. Todos los domingos.</li> <li>. Fiestas de guardar. (Salvo en las dobles menores semidobles y simples).</li> <li>. Siempre que hubiese <i>maitines</i>, salvo el día de Difuntos. (Coro de Cantollano)</li> </ul>	Festividades dobles y semidobles (Recitadas en privado por los <i>Missionnaires</i> y eclesiásticos de la <i>maison du roi</i> ).
Nona	Ante el soberano	--	<ul style="list-style-type: none"> <li>. Sólo en la festividad de la Ascensión.</li> </ul>	--
	Sin el soberano	--	<ul style="list-style-type: none"> <li>. Festividades dobles de 1ª y 2ª clase.</li> <li>. Festividades dobles mayores.</li> <li>. Todos los domingos.</li> <li>. Fiestas de guardar. (Salvo en las dobles menores semidobles y simples).</li> <li>. Siempre que hubiese <i>maitines</i>, salvo el día de Difuntos. (Coro de Cantollano)</li> </ul>	Festividades dobles y semidobles (Recitadas en privado por los <i>Missionnaires</i> y eclesiásticos de la <i>maison du roi</i> ).
Segundas Vísperas	Ante el soberano	<p><b>Festividades dobles de 1ª clase:</b> <i>Vespro segreto en el cuarto del pontífice:</i> . Domingo de Resurrección; Pentecostés; San Pedro y San Pablo.</p> <p><b>Ceremonias Extraordinarias:</b> . <b>Pontifical:</b> Apertura y cierre de la Puerta Santa. (Cantores Pontificios)</p>	--	<p><b>Festividades dobles de 1ª clase:</b> . <b>Pontifical:</b> Domingo de Resurrección, Pentecostés, Todos los Santos, y Navidad. . <b>Solemnes:</b> Corpus Christi; Jueves y Viernes Santos, la Ascensión.</p> <p><b>Festividades dobles de 2ª clase:</b> . <b>Pontifical:</b> Circuncisión; Purificación, . <b>Solemnes:</b> Anunciación; Domingo de Ramos, Natividad y Concepción de la Virgen. (<i>Musique du roi</i>) . <b>Vísperas dominicales y Salut:</b> (<i>Musique du roi y Missionnaires</i>)</p>
	Sin el soberano	<p><b>Festividades dobles de 2ª clase:</b> . Santa Marta. En la iglesia de la Santa. (Cantores Pontificios).</p>	<ul style="list-style-type: none"> <li>. Festividades dobles de 1ª y 2ª clase.</li> <li>. Festividades dobles mayores.</li> <li>. Todos los domingos.</li> <li>. Siempre que hubiese <i>maitines</i>, salvo el día de Difuntos. (Músicos de la Real Capilla)</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>. Festividades dobles de 1ª y 2ª clase, cuando no se celebraban en presencia del rey (<i>Missionnaires</i>)</li> <li>. Festividades dobles comunes y semidobles. (Recitadas en privado por los <i>Missionnaires</i> y eclesiásticos de la <i>maison du roi</i>).</li> </ul>

[ - ] = Oficios que no se celebran usualmente en esta capilla.

Fuentes: Andrea Adami, *op. cit.*; Francesco Cancellieri, *Descrizione delle Cappelle Papale e Cardinalizie, op. cit.*; Nueva Tabla en que S[u] Majestad manda y prescribe, por Real Resolución de 18 de abril de 1757, todas las Asistencias que

*perpetuamente han de tener, y deberán cumplir, los Músicos de su Real Capilla y los Capellanes de Altar, por lo respectivo al Canto-Llano y Canto de Órgano, así en Palacio, como en S. Jerónimo, y las demás que están Concedidas a diferentes Iglesias de Madrid, sin que subsista cuanto se pueda reproducir de los estilos que le hayan antecedido para celebrar las Festividades con la solemnidad que corresponde, observando los Ritos de la Iglesia Romana, en las primeras y segundas Clases, cuando caen en su propio día, o se transfieren a otro, según práctica Inconcusa, y que debe regir hallándose S.M. así en Buen-Retiro, como ausente de la Corte, o habitando su R[éal] Palacio Nuevo, BNE, Ms. 762, f. 61r-68r; Juan Martínez Bravo, *Methodo y Gobierno que ha de haber en el Coro de la R[éal] Capilla, que nuevamente se ha formado de R[éal] Orden de Su Majestad, a 10 de mayo de 1756; y en qué días y horas se han de celebrar los Oficios Divinos*, BNE, Ms. 762, f. 41r-47v; Alexandre Maral, *op. cit.*, p. 125-127; Jérôme Chuperelle, *op. cit.*, vol. II-IV.*

\* \* \*

## CAPÍTULO 3

### La música y el ceremonial romano

\* \* \*

El primer paso para poder adentrarse en el modo en que quedó configurado durante el Antiguo Régimen el uso de la música en la liturgia de Estado en las capillas reales de España y Francia es estudiar la forma en que aquella se integró en la liturgia romana, entendiendo como tal el desarrollo ritual que la Santa Sede había prescrito con carácter general para la celebración de la Misa y el Oficio divino en todas las iglesias del mundo católico que estaban bajo la autoridad de Roma y no disponían de un rito propio reconocido por aquella. Resulta difícil explicar la importancia que tuvo la música en el desarrollo de las ceremonias religiosas celebradas en el entorno cortesano sin comprender la relación indisociable que se estableció desde su origen entre la liturgia cristiana y el canto de los textos incluidos en ella. Esta relación estuvo profundamente condicionada durante el Antiguo Régimen por dos factores esenciales: en primer lugar, la preminencia que la Iglesia otorgó a la liturgia cantada sobre la rezada, y en segundo término, la posición central que confirió el Concilio de Trento al canto gregoriano como elemento vertebrador del desarrollo musical de todas las ceremonias asociadas a la liturgia romana.

Desde los tiempos más remotos, la integración del canto dentro del rito respondió a una doble necesidad funcional que todavía en el siglo XVIII tenía plena vigencia en todo el orbe católico: por un lado hacer de él un vehículo de transmisión del mensaje contenido en los textos sagrados que superase en eficacia a la simple palabra rezada, y por otro, realzar la importancia de dichos textos, concebidos por la Iglesia como una emanación directa de la divinidad<sup>399</sup>. A pesar de que tras el Concilio de Trento la liturgia rezada y la cantada tuvieron el mismo valor canónico y devocional, la segunda acabó adquiriendo en el ceremonial eclesiástico un peso mucho mayor. Entre las razones que explican esta preferencia se encuentra el hecho de que el canto resultaba más idóneo que el simple rezo para secuenciar las distintas partes del rito. Gracias al empleo de un estilo de canto u otro, los celebrantes y los asistentes podían diferenciar con más facilidad dichas partes y distinguir la mayor o menor relevancia de los diferentes textos canónicos mediante el empleo de ciertas fórmulas melódicas asociadas a cada uno de ellos.

La posición privilegiada del canto litúrgico, llano o *gregoriano*, como el único reconocido oficialmente por la Santa Sede, hizo que su utilización quedase homologada hasta el final del Antiguo Régimen en todas las iglesias del orbe católico, incluyendo desde luego a las capillas palatinas. Esta circunstancia determinó en gran medida el papel que otros tipos de canto habrían de tener dentro del rito. El uso del canto polifónico, con o sin acompañamiento instrumental, tanto en la liturgia romana como en la liturgia de Estado, tuvo en la práctica un carácter mucho más incidental en comparación con la importancia estructural que adquirió el

---

<sup>399</sup> Cfr. Juan Carlos Asencio, *El Canto Gregoriano*, Madrid, Alianza Música, 2003, p. 139.

canto llano. Es preciso tener presente que la lógica que rigió desde la Edad Media hasta el siglo XX la composición y el uso de obras polifónicas tanto en las capillas reales, como en casi todas las iglesias de la cristiandad, descansaba esencialmente en su función supletoria del canto llano original, lo cual hizo que estuvieran ineludiblemente sometidas a las mismas reglas que regían el funcionamiento del canto litúrgico dentro del estricto «marco legal» prescrito por el ceremonial romano. Puede decirse que la polifonía no dejó de ser, a ojos de la Iglesia, más que un ornamento prescindible en el desarrollo musical de la liturgia romana, frente al valor canónico, y al carácter transversal e imprescindible del canto llano.

El primer objetivo de este capítulo es, por tanto, dilucidar las claves del proceso de integración del canto dentro de las distintas celebraciones que formaban parte de la liturgia católica, y el modo en que quedó configurado en cada una de ellas con la ordenación establecida en el Rito romano, al cual estaban afectadas, como se vio en el capítulo anterior, tanto la Capilla Pontifica, como las capillas reales de Madrid y Versalles. Dicha configuración constituirá la base del desarrollo musical de las ceremonias que tendrían lugar allí durante el Antiguo Régimen.

El segundo objetivo es examinar los límites que desde el siglo XVI el ceremonial romano impuso al uso de la música dentro de las ceremonias litúrgicas. Unos límites que en el ámbito cortesano no siempre se respetaron con el mismo rigor que en la Capilla del papa.

En el primer epígrafe se estudiará con detalle el papel que tuvo la música en la construcción de la liturgia romana. El punto de partida de este análisis es la identificación que se produjo entre el canto y los textos sagrados en los que éste se apoyaba. Ello originó, por un lado, una distribución de aquél dentro del rito idéntica a la que se había operado en el caso de los textos, y por otro una neta separación entre el canto litúrgico propiamente dicho, construido sobre textos sagrados, y el canto paralitúrgico, es decir, aquel que no se apoyaba en los textos canónicos reconocidos por la Iglesia, pero que sin embargo fue admitido eventualmente como complemento musical de la liturgia, pero sin formar parte, en principio, de su estructura orgánica.

En la segunda parte de este primer epígrafe se examinará el modo en que se clasificó el canto en los libros litúrgicos post-tridentinos. Esta ordenación -adoptada en líneas generales por los libros de coro elaborados para las capillas reales de España y Francia durante los siglos XVII y XVIII- respondió a los mismos criterios de clasificación jerárquica que afectaban a los textos recogidos en el Misal y el Breviario romanos. De acuerdo con estos criterios, el Misal acabó teniendo su correlato musical en el *Graduale Romanum*, donde se recogieron casi todos los cantos de la Misa, ordenados del mismo modo que los textos de aquél. Por su parte, el Breviario tuvo el suyo en el *Antiphonarium Romanum*, que incorporó la mayor parte de los cantos del Oficio divino, clasificados de acuerdo con los mismos principios. Estos dos libros constituyeron a partir de entonces el fundamento musical de la liturgia católica y la fuente primordial a la que celebrantes y cantores debieron acudir para solemnizar la liturgia cantada en todas las iglesias del mundo católico en las que se practicaba el Rito romano. A estos dos libros hay que unir el *Pontificale Romanum* y el *Processionale*

*Romanum*, que recogían respectivamente algunos de los cantos que debían interpretarse en ciertas ceremonias extraordinarias que no estaban incluidas ni en el *graduale* ni en el *antiphonarium*, así como en las procesiones asociadas a determinadas misas y oficios de ciertas festividades clásicas. Como se verá con más detalle en el siguiente capítulo, todos estos libros jugaron en conjunto un papel primordial en el desarrollo musical de la liturgia de Estado, bien como fundamento del canto llano utilizado en los libros de coro de las capillas palatinas, bien como fuentes de referencia a las cuales los capellanes cantores podían recurrir para tomar aquellos cantos que no siempre estaban incluidos en dichos libros.

El segundo epígrafe está centrado en el estudio pormenorizado de la forma en que se llevó a cabo la ordenación del canto en la Misa y en el Oficio divino post-tridentinos. Todas estas ceremonias fueron reguladas con extraordinaria precisión por el ceremonial romano, y fueron objeto de una serie de tratados donde se explicaba de un modo muy detallado el orden y el estilo que debía adoptar el canto litúrgico en función del rango de la celebración. La importancia estructural que adquirieron los distintos tipos de canto llano en el desarrollo de la Misa y del Oficio divino les llevó a constituirse en el núcleo central de casi todos los tratados de teoría musical publicados durante el Antiguo Régimen, algunos de los cuales detallaron con gran precisión las distintas formas que aquél podía adoptar de acuerdo con la calidad y longitud del texto, y solemnidad de la celebración. Estas formas tendrán un enorme peso en la morfología de las obras polifónicas que desde la Edad Media empezarán a componerse tomando como base el canto llano de determinadas partes de la liturgia.

En el tercer epígrafe se analizará, por último, el modo en que Roma reguló el uso de la música en el *Caeremoniale Episcoporum*, y en particular la estricta reglamentación a la que fue sometida la música de órgano dentro del Rito romano. De igual manera, se estudiarán los límites que la iglesia impuso a la utilización dentro del culto de otros instrumentos aparte del órgano, y las restricciones que el ceremonial aplicó al uso del canto polifónico en determinadas celebraciones.

### **3.1. El papel de la música en la construcción de la liturgia romana.**

A menudo las fuentes documentales revelan que el conjunto de acciones que debían realizar los actores a lo largo de las celebraciones litúrgicas acabaron secuenciándose gracias a la música. La sucesión de los diferentes cantos previstos en el ceremonial eclesiástico para una determinada celebración, conllevaba una determinada posición física de los participantes, bien de los celebrantes, o bien del coro (entendido éste como un concepto genérico que designaba el conjunto de cantores encargado de solemnizar la liturgia cantada, con independencia de su estructura orgánica concreta), y a menudo requería una determinada acción ritual en el momento en que aquel pronunciaba, por ejemplo, determinadas palabras clave alusivas a la divinidad.

La posición de los distintos cantos dentro del rito venía determinada a su vez por la de los textos litúrgicos, tal como habían sido dispuestos en el Misal y en el Breviario de acuerdo con la función que correspondía a cada uno. Dentro de las

ceremonias de la liturgia romana, el canto desempeñaba tres funciones esenciales, en virtud de las cuales, así como de la longitud y solemnidad de los textos en los que se apoyaba, acabaría adoptando una morfología distinta, y a veces muy contrastada<sup>400</sup>:

**1. La función eucológica.** Cumplían con este cometido las oraciones y preces que cantaba el celebrante. Por principio estas oraciones constituían la forma más simple de canto, basada en unas fórmulas de entonación derivadas de la tradición judaica. Debido a su relativa extensión, el texto litúrgico era entonado sobre una misma nota, o *cuerda de recitado*, que podía incorporar pequeñas inflexiones melódicas al final de las frases, e incluso, cambios súbitos en el tono de recitación. A pesar de su sencillez, estos cantos silábicos no escaparon a la jerarquización establecida por el ceremonial, codificándose distintas inflexiones melódicas que permitieron distinguir las oraciones festivas de las feriales.

Dentro de este grupo funcional también podrían incluirse algunas partes de la Misa con función rogativa, como el *Kyrie*, o el *Agnus Dei*, si bien estos cantos adoptaron un estilo marcadamente melismático, debido a la corta extensión de los textos.

**2. La función didáctica.** Comprendía las lecturas correspondientes a la Misa y al Oficio. Esta categoría incluía los textos bíblicos tomados del Antiguo Testamento y de los escritos de los apóstoles de los cuales se nutrían las epístolas y Evangelios que debían cantarse en la primera parte de la Misa. En el Oficio, de incluían dentro de este grupo los *capitula* que se cantaban en casi todas las horas canónicas, así como las *lecciones* que se recitaban en ciertos oficios, principalmente en los *maitines*. Todos estos textos eran cantados, al igual que las oraciones, a partir de una nota de recitado, difiriendo igualmente entre sí en las inflexiones melódicas que debían realizarse al final de las frases.

**3. La función lírica.** Tenían esta cometido la mayor parte de los cantos de alabanza a la divinidad. Era el grupo más extenso y heterogéneo, ya que comprendía algunas de las secciones más importantes de la misa, y del oficio. En la primera, tenían esta función el *Gloria*, el *Credo*, y el *Sanctus*, el introito, el gradual, el ofertorio y la *communio*. Dentro del Oficio tenían cabida en este grupo la mayor parte de las antífonas, los himnos, y una buena parte de los cánticos y de los salmos. El estilo de canto que adoptaban los textos de esta categoría funcional podía diferir bastante en cada caso. Los salmos y los cánticos estaban basados, al igual que las lecturas y las oraciones, en una cuerda de recitado, sin embargo diferían de aquellas al presentar una codificación mucho más compleja de las inflexiones melódicas finales.

También de estilo silábico, pero sin tomar como base una nota de recitado, era el canto empleado en los textos más extensos de la Misa, como el *Gloria* y el *Credo*. En este mismo estilo, pero con un perfil melódico más definido, y eventualmente más ornamentado, estaban los himnos. Frente a ellos, el *Sanctus*, los *Alleluia* de tiempo Pascual, los *Ite Missa est* y *Benedicamus Domino* del final de

---

<sup>400</sup> Cfr. Asensio, *op. cit.*, p. 143.

la Misa, al ser textos muy cortos adoptaron por lo general un estilo melismático muy característico que contribuía a alargar su duración.

A diferencia de las lecturas o las lecciones, que eran textos en prosa, los salmos y los cánticos estaban formados por versículos sin rima de longitud desigual divididos en dos hemistiquios. De forma muy escueta puede decirse que este tipo de canto, derivado de las fórmulas de recitación de las oraciones, preveía para cada verso una inflexión melódica breve al final del primer hemistiquio, y otra más larga al final del segundo. El resultado era una fórmula de entonación que debía repetirse en cada uno de los versículos del salmo. Tales inflexiones quedaron codificadas durante la Edad Media en ocho formas distintas llamadas *tonos salmódicos*, de los cuales se tratará en el segundo epígrafe al abordar la estructura musical del Oficio divino.

La ordenación de todos estos cantos quedó fijada por Roma a partir del siglo XI, tanto para la Misa como para el Oficio, en una secuenciación muy precisa que cristalizó en lo que en su conjunto se llamó *Rito romano*. La intención del papado fue desde entonces que esta ordenación sustituyera a la de los ritos locales, que si bien tenían una antigüedad mayor, habían establecido una secuenciación que a menudo difería del modelo romano<sup>401</sup>. No obstante, a pesar de este intento unificador de la Santa Sede, algunos de estos ritos, como el toledano o el parisino, así como muchos cantos específicos a ellos asociados, pervivieron durante el Antiguo Régimen una vez que Roma accedió a reconocer oficialmente aquellos ritos locales que contaran con más de dos siglos de antigüedad acreditada<sup>402</sup>. Por lo que respecta al canto, la pervivencia de la tradición local se logró en algunos países católicos, como España, gracias a la presión de algunos soberanos como Felipe II, quien consiguió convencer al papado de la necesidad de preservar los cantos asociados al rito toledano, comenzando por la implantación de algunos de ellos en la Capilla Real, principalmente las epístolas, Evangelios y oraciones<sup>403</sup>.

### 3.1.1. La distribución del canto en los libros litúrgicos post-tridentinos.

Los principios que rigieron la clasificación de las festividades del calendario litúrgico y de los oficios asociados a cada una de ellas tuvieron un reflejo directo en los cantos que la Iglesia oficializó en todo el mundo católico, partiendo de la misma aspiración universalista que había inspirado la reforma litúrgica impulsada por el Concilio de Trento. Dicha aspiración llevó a la Santa Sede a revisar y reorganizar los libros que contenían el canto de la mayor parte de las ceremonias ordinarias y extraordinarias asociadas a la liturgia romana.

Como ya se mencionó en la introducción del presente capítulo, los cantos de la Misa y del Oficio divino fueron incluidos, respectivamente, en el *graduale* y en el *antiphonarium*, organizados de acuerdo con el mismo principio jerárquico que rigió

<sup>401</sup> Cfr. Ismael Fernández de la Cuesta; Isabel López Albert, «Gregoriano, canto», Emilio Casares (ed.), *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana* (en lo sucesivo DMEH), Madrid, Sociedad General de Autores y Editores, 2002, vol. 5, p. 885-895.

<sup>402</sup> Bustamante, *op. cit.*, p. 3.

<sup>403</sup> Ismael Fernández de la Cuesta, «Toledano, canto», DMEH, vol. 10., p. 322.

para los textos del Misal y del Breviario. La función esencial de estos libros era asegurar que la liturgia cantada se pudiera celebrar en todos los rincones de la cristiandad con la misma uniformidad que Roma había dispuesto para los textos canónicos de la Misa y del Oficio. Con el fin de cumplir con este cometido, el papado optó por llevar a cabo una depuración del canto gregoriano, expurgándolo, en primer lugar, de los melismas o adornos que habían ensombrecido el contorno original de algunas melodías<sup>404</sup>. En segundo lugar, trató de corregir las melodías que no se adaptaban a los principios del ideario humanista, consistente en conciliar la prosodia textual latina y la inteligibilidad textual que el Concilio de Trento impuso al canto litúrgico, con las antiguas melodías medievales<sup>405</sup>. Esta última tarea consistió sobre todo en verificar que hubiera una perfecta concordancia entre las notas largas del canto con las sílabas tónicas, y entre las notas breves y las átonas, cosa que en las fuentes musicales medievales no siempre estaba tan clara. El cometido fue encargada por Gregorio XIII (1572-1585) a dos músicos estrechamente vinculados al pontífice: Giovanni Pierluigi da Palestrina (1525-1594), a la sazón maestro de la Cappella Giulia en la basílica de San Pedro, y Annibale Zoilo (c. 1537-1592), quien detentó el puesto de cantor en la misma institución antes de ingresar como contralto en la Capilla Pontificia<sup>406</sup>. A ellos se unió más tarde Giovanni Guidetti (1532-1592), alumno del primero<sup>407</sup>.

Zoilo y Palestrina comenzaron su tarea revisando en primer lugar los cantos del *graduale*, sin embargo nunca llegaron a terminarla por completo<sup>408</sup>. Por su parte Guidetti consiguió llevar a la imprenta en 1582 el *Directorium Chori*, un libro que sin tener el carácter canónico con el que se dotó al *graduale* y al *antiphonarium*, contenía una buena parte de las melodías gregorianas revisadas para este último<sup>409</sup>. Guidetti dotó a su libro de un carácter eminentemente práctico, convirtiéndolo en un verdadero prontuario dirigido a los cantores y capellanes de iglesias, catedrales y colegiatas que tuvieran la obligación de cantar el Oficio divino. No obstante, los cantos recogidos en esta obra no presentaban un carácter tan desarrollado como en el *antiphonarium*, al incluir en muchos casos únicamente el *incipit*. No obstante, a pesar de sus limitaciones como texto musical de referencia, el éxito de este libro hizo que se reeditase constantemente, al menos hasta mediados del siglo XVIII.

Tras la muerte de Zoilo y Palestrina, los trabajos de revisión del *graduale* se detuvieron hasta que Pablo V (1608-1621) decidió que se reanudasen nuevamente al comienzo de su reinado, confiriendo la tarea a varios cantores de la Capilla Pontificia, entre los cuales estaban Felice Anerio (1560-1614), Ruggiero Giovannelli (1560-1625), Giovanni Maria Nanino (1543-1607) y Francesco Soriano (1548-1621), entre otros<sup>410</sup>. Al margen de su función como cantantes y maestros de capilla, estos músicos ejercieron una importante labor como compositores, algunas de cuyas obras

<sup>404</sup> Cfr. Joseph Dyer, «Roman Catholic church music», *Oxford Music Online*, <http://www.oxfordmusic-online.com:80/subscriber/article/grove/music/46758>, (último ingreso 13-II-2018).

<sup>405</sup> Cfr. Asensio, *op. cit.*, p. 121.

<sup>406</sup> *Ibid.*

<sup>407</sup> *Ibid.*

<sup>408</sup> *Ibid.*

<sup>409</sup> Giovanni Guidetti, *Directorium Chori ad usum omnium Ecclesiarum, Cathedralium, & Collegiatarum à Ioanne Guidetto olim editum & nuper ad novam Romanii Breviarii correctionem ex praecepto Clementis VIII impressam restitutum, et plurimis in locis auctum, & emendatum à Ioanne Francisco Massano [...]*, Roma, Steffano Paulino, 1604.

<sup>410</sup> Asensio, *op. cit.*, p. 122.

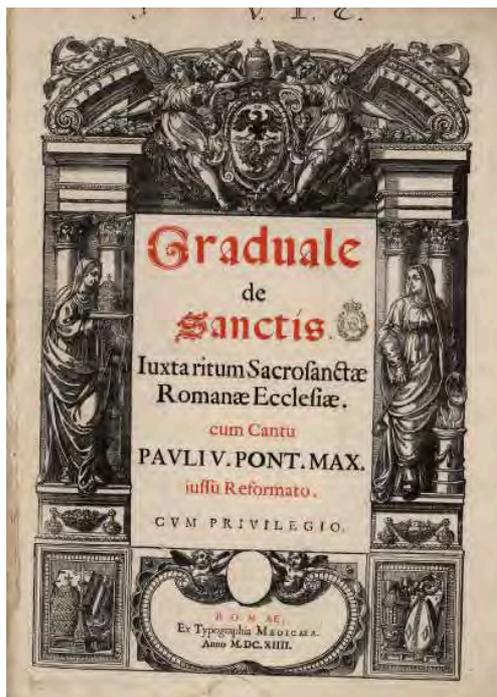


Fig. 39. Portada de la edición *princeps* del *Graduale de Sanctis*, editado en la imprenta medicaea (1614), encabezada por las armas del papa Pablo V, © BNE.

polifónicas seguirían sonando ininterrumpidamente en las *cappelle papale* hasta finales del siglo XVIII, como se verá en el siguiente capítulo. Su labor de revisión del canto llano se plasmó en la primera edición oficial del *graduale* post-tridentino, realizada en la imprenta romana de los Medici, de ahí que esta edición *princeps* se la conozca comúnmente como *editio medicaea*<sup>411</sup>. La obra se dividió en dos volúmenes: el primero, publicado en 1614, contenía el canto de las misas mayores de las festividades *de tempore* (fiestas móviles, y la mayor parte de las festividades clásicas); el segundo, publicado al año siguiente, a pesar de que mantuvo el mismo año de edición, incluyó las misas de las festividades *de sanctis*, es decir, de la Virgen y de los Santos (*cfr.* Fig. 39)<sup>412</sup>.

A pesar de que en Amberes y en Ingolstadt se realizaron varias ediciones paralelas del *graduale*, la edición romana, a pesar de las críticas que recibió, fue la más difundida, al ser a fin de cuentas la más cercana a la revisión autorizada por el papado<sup>413</sup>. Con todo, la aspiración de la Santa Sede a unificar el canto litúrgico en todas las diócesis católicas no alcanzó el éxito deseado. En España, el interés personal que mostró Felipe II por la supervisión de las ediciones del Breviario y del Misal que se estaban llevando a cabo a instancias suyas en Amberes, acabaría haciéndose extensiva también a algunos de los cantos que incluían estos libros litúrgicos, haciendo que algunas ediciones del *graduale* destinadas a la monarquía española ciertos cantos romanos fueran sustituidos por otros procedentes de la tradición toledana<sup>414</sup>. En el siguiente capítulo se estudiará en qué medida la protección del canto toledano por parte de la Corona española en este proceso global de reconstitución del canto litúrgico fue un hecho determinante que marcaría el futuro del canto llano en la Capilla Real de Madrid. Esta circunstancia explica en buena medida el que, a mediados del siglo XVIII, se eligiesen los códices de la catedral de Toledo como modelo para la creación de la nueva colección de libros de canto gregoriano destinados a la capilla del nuevo Palacio real.

En Francia, la protección del canto de tradición galicana se reforzó del mismo modo en el último tercio del siglo XVII, sobre todo tras la publicación del Breviario y Misal parisienses. La revalorización de la liturgia parisina corrió en paralelo a la publicación de algunas ediciones del *graduale* y del *antiphonarium* romanos donde las

<sup>411</sup> *Ibid.*

<sup>412</sup> Un ejemplar del segundo volumen de la *Editio Medicaea*, cuya portada se muestra en la figura 37, se conservó en la Real Biblioteca hasta que fue transferido a la Biblioteca Nacional de España. *Cfr. Graduale de Sanctis, iuxta Ritum Sacrosanctae Romanae Ecclesiae, cum Cantu Pauli V. Pont. Max. iussu reformato. Cum privilegio, Romae, Typographia Medicaea, 1614, BNE, 3/40902.*

<sup>413</sup> Asensio, *op. cit.*, p. 126.

<sup>414</sup> *Ibid.*, p. 123-124.

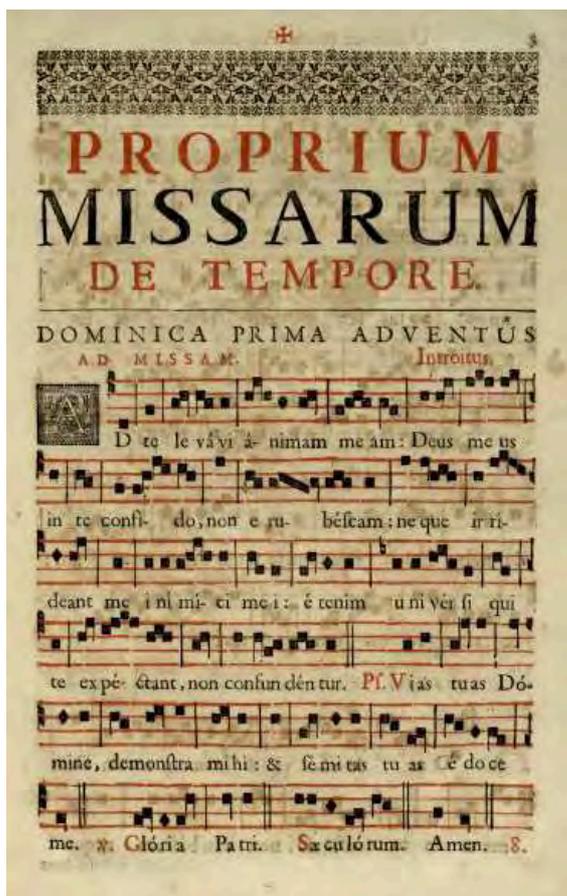


Fig. 40. Primera página del *proprium de tempore*, con el introito de la misa del primer domingo de Adviento, *Graduale Romanum, juxta Missale ex decreto Sacrosancti Concilij Tridentini [...]*, Toulouse, Guillemette, 1729, p. 3.

melodías gregorianas habían sido sometidas a un profundo proceso de revisión de acuerdo con los presupuestos teóricos del barroco francés<sup>415</sup>. Aun así, el canto litúrgico que se practicó en la *Chapelle du roi*, aunque no se vio del todo exento de la influencia parisina, conservó en gran medida el perfil de las melodías del canto romano, manteniéndose en términos generales libres de las alteraciones a las que se habían visto sometidas tras la reforma de algunos teóricos, como Guillaume-Gabriel Nivers<sup>416</sup>. El tratado que este organista de la *Chapelle du roi* publicó en 1683, coincidiendo con la revalorización que Luis XIV estaba haciendo del canto llano en la liturgia real en la nueva capilla de Versalles, abogaba por una profunda depuración del mismo, partiendo del canto romano como única fuente para llevar a cabo este cometido<sup>417</sup>.

La clasificación de los cantos contenidos tanto en el *graduale* como en el *antiphonarium romanum* para la Misa y el Oficio divino, respectivamente, se basaba, al igual que en el Misal y en el Breviario, en la división de las melodías en dos grandes grupos: por un lado las que formaban el

*ordinarium*, que con ciertas salvedades eran comunes a casi todas las festividades; y por otro, las que integraban el *proprium*, cuyos textos podían variar en función de cada fiesta, y por ende también las melodías gregorianas.

**1. El *Graduale Romanum*.** Tanto la *editio medicaea* del *graduale*, como los ejemplares editados en Ingolstadt, e igualmente aquellos que se publicaron a lo largo de los dos siglos siguientes en toda la Europa católica, adoptaron con muy pocas diferencias la estructura del Misal tridentino. Al igual que éste, el *graduale romanum* se dividió en cuatro secciones. Las tres primeras incluían únicamente los cantos más importantes del *proprium* de la Misa, es decir, el *introito*, el *gradual*, el *tractus* (en caso de que lo tuvieran), el *ofertorio*, y la *communio*. Las lecturas, y las oraciones nunca

<sup>415</sup> *Ibid.*, p. 126-127.

<sup>416</sup> Cfr. Cécile Davy-Rigaux, «Plain-chant et liturgie à la Chapelle Royale de Versailles (1682-1700)», Jean Duron (ed.), *Plain-chant et liturgie en France au XVII<sup>e</sup> siècle*, París, Editions Centre de Musique Baroque de Versailles, p. 217-236.

<sup>417</sup> «Mon dessein est purement de considérer le Chant Romain comme la source de tous les autres qui en sont émanez, et qui portent le nom de Grégorien», Guillaume-Gabriel Nivers, *Dissertation sur le Chant Grégorien, dédiée au Roy par le Sr Nivers, Organiste de la Chapelle du Roy, & Maistre de Musique de la Reyne*, París, Aux dépens de l'Autheur, 1683, [Préface, s.p.].

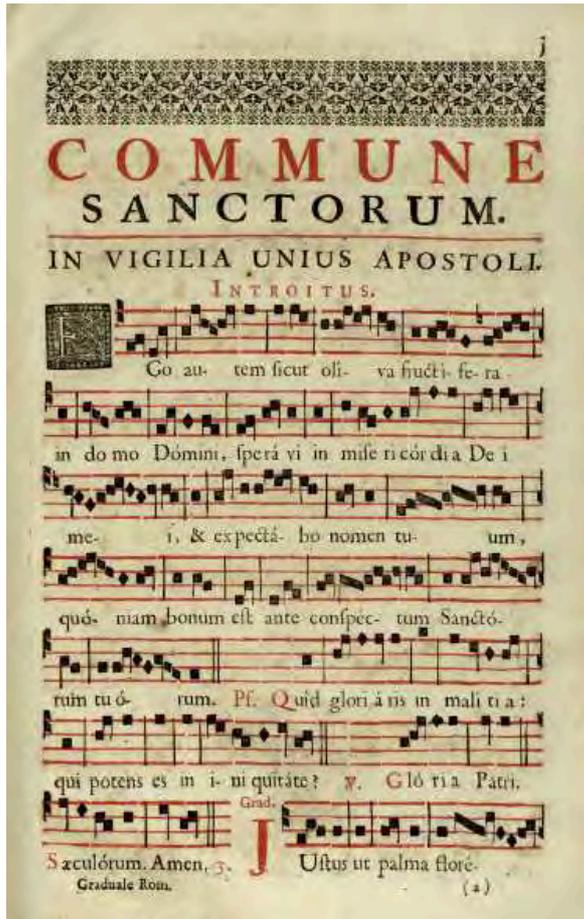


Fig. 41. Primera página del *commune sanctorum*, con el introito y el inicio del gradual de la misa de vigilia de las festividades de aquellos apóstoles que carecían de oficio propio, *Graduale Romanum*, op. cit, p. i.

estaban incluidas en el *graduale*, ya que se cantaban de acuerdo con unas fórmulas de entonación muy simples que servían por igual para todas las celebraciones. Por lo general, estas fórmulas aparecían recogidas en otro tipo de libros, como el ya citado *Directorium Chori* de Guidetti. Por el contrario, los cantos del *ordinarium* estaban dispuestos por lo general en la última sección del *graduale*, a diferencia del Misal, donde los textos de esta parte de la Misa estaban incluidos en el *ordo missae*, situado en la parte central del libro.

De acuerdo con esta lógica distributiva, las cuatro secciones del *graduale romanum* se disponían del siguiente modo:

a) El *proprium de tempore*, en el cual se agrupaban los cantos propios de las misas de todas las festividades móviles, ordenadas cronológicamente a partir del primer domingo de Adviento, con el cual comenzaba el año litúrgico (cfr. Fig. 40). Junto a ellas, esta sección también englobaba las misas de la mayor parte de

las festividades más solemnes, incluyendo las de los ciclos festivos de la Navidad, la Semana Santa y el *Corpus Christi*, entre otras. Esta sección iba precedida en casi todas las ediciones del *graduale*, por los cantos del *Asperges me* (cfr. Fig. 45) y del *Vidi aquam*. Ambos se interpretaban durante la ceremonia de aspersión del agua bendita en todas las misas dominicales del modo en que se especificará más abajo.

b) El *proprium de sanctis*, englobaba todas las misas de las festividades fijas, incluyendo no sólo las de los Santos, sino también todas las de la Virgen. También se presentaban en orden cronológico pero en este caso ordenadas en función de los meses en que tenían lugar.

c) El *commune sanctorum*, contenía dos grandes categorías de misas: en primer lugar, todas aquellas que eran comunes a todos los santos que carecían de oficio propio. En segundo lugar, las misas votivas que podían celebrarse a lo largo del año por diversas circunstancias extraordinarias bajo cualquier advocación.



Fig. 42. Primera página del *psalterium vesperale* con el inicio de las *vísperas* dominicales encabezadas por las armas de Francia, *Antiphonarium seu Vesperale Romanum totius anni, juxta ritum Sacrosancti Concilij Tridentini [...]*, Toulouse, Guillemette, 1750, p. 1.

Las primeras estaban distribuidas en función de las distintas categorías incluidas en el santoral: la vigilia de aquellos apóstoles que carecían de oficio particular (cfr. Fig. 41); los santos mártires, pontífices, y no pontífices, dentro y fuera del tiempo Pascual; santos doctores y confesores, pontífices y no pontífices (en esta última categoría estaban incluidas, por ejemplo, las misas de San Fernando III de Castilla y San Luis IX de Francia); y por último las santas vírgenes, y no vírgenes, mártires o no.

Las misas votivas estaban ordenadas a su vez en tres grandes categorías:

1. El primer grupo incluía las misas votivas de tempore y de sanctis: la de la Santísima Trinidad; la de los Ángeles; la de los Apóstoles San Pedro y San Pablo; la de Espíritu Santo; la del Santísimo Sacramento; la de la Santa Cruz, y la de Pasión de Cristo.

2. El segundo incluía las cinco misas votivas de la Virgen que podían cantarse a lo largo del año en función del tiempo litúrgico: la primera, desde el inicio del Adviento hasta la Navidad; la segunda, desde Navidad a la Purificación; la tercera, desde la Purificación hasta la Pascua de Resurrección; la cuarta, desde Pascua hasta Pentecostés, y la quinta, desde Pentecostés hasta el Adviento.

3. El tercer grupo incluía las misas pro diversis rebus, que podían celebrarse por causas extraordinarias: para la elección de sumo pontífice (que en realidad no era otra que la de Espíritu Santo); por el aniversario de la elección y consagración de obispos; por los enfermos; así como las misas en tiempo de guerra, por la paz y por otras circunstancias.

Al margen de estas tres categorías, el *graduale* solía incluir en la parte final el *proprium* de la Misa de Difuntos y el canto de la absolución que se celebraba al final de la misma.

**d) El *ordinarium*.** Los cantos del *ordinarium* estaban formados por cinco partes: el *Kyrie*, el *Gloria in excelsis*, o himno de los ángeles; el *Credo*, o *symbolum* de los Apóstoles; el *Sanctus* (con el *Benedictus*), y finalmente el *Agnus Dei*. A pesar del carácter transversal de estas secciones, no todas las misas contaban



Fig. 43. Inicio del *proprium sanctorum*, con el comienzo de las *visperas* de San Andrés, *Antiphonarium seu Vesperale Romanum*, op. cit., p. ii.

siempre con estas cinco partes. Aunque este hecho se explicará detalladamente en el segundo epígrafe, cabe adelantar, por ejemplo, que la mayor parte de las misas que se celebraban en Cuaresma carecían de *Gloria*, y solían disponer de un *tractus* que, como ya se dijo, estaba incluido en el *proprium*. El *ordinarium* de la Misa de Difuntos era, este sentido, un caso extremo, ya que no sólo carecía de *Gloria*, sino también de *Credo*.

Estos cantos se clasificaron al final del *graduale* en función del rango de las festividades, incorporando en cada caso todas las variantes melódicas que correspondía a cada grupo de fiestas.

## 2. El *Antiphonarium Romanum*.

La distribución de los cantos del Oficio divino incluidos en el *antiphonarium*, se realizó de acuerdo con el índice del Breviario. La necesaria correspondencia que debía existir entre las celebraciones recogidas por este último y por el Misal, hizo la mayor parte de las secciones del *antiphonarium* coincidieron, en términos generales, con las del *graduale*, si bien con algunas

diferencias importantes, sobre todo en lo tocante a la posición de los cantos del *ordinarium*, cuya naturaleza difería sustancialmente en el oficio con respecto a los de la Misa.

Al igual que el *graduale*, el *antiphonarium* no contenía la totalidad de los cantos que integraban el Oficio divino. Por lo general, no era frecuente encontrar en él la música de otras horas canónicas que no fuesen las *visperas*, y eventualmente los *maitines* y *laudes* de algunos ciclos festivos mayores, como la Navidad o los oficios de Tinieblas en Semana Santa. Por lo demás, dentro de estas horas mayores tan sólo aparecían recogidos aquellos cantos que, como las antífonas, los himnos, o algunos responsorios, tenían una configuración melódica específica que variaba considerablemente de un oficio a otro. Por el contrario, el *antiphonarium* rara vez incluía la notación de los salmos o de las lecturas, salvo en casos muy excepcionales, al contar todos estos cantos con unas fórmulas de entonación comunes a casi todos los oficios que podían encontrarse fácilmente en otros libros.

De acuerdo con estas premisas, los cantos del Oficio divino se agruparon en cuatro grandes categorías:



Fig. 44. Inicio del primer responsorio de la procesion de la festividad de Pentecostés, *Processionale ritibus Romanae Ecclesiae accomodatum [...]*, Amberes, ex Officina Plantiniana, 1629, p. 130, © BSB.

a) El *psalterium*. Integraba la primera parte del Breviario y del *antiphonarium*, y estaba formado por los cantos que debían ejecutarse al inicio de todas las horas canónicas (la invocación *Deus in adiutorium meum intende*, cf. Fig. 42), así como los salmos, antífonas, e himnos que correspondían a las *vísperas* dominicales y feriales de todo el año<sup>418</sup>. Puede decirse que en lo tocante a la salmodia, el *psalterium* constituía una suerte de *ordinarium* que servía para casi todos los oficios del año, exceptuando los de aquellas festividades que contaban con el suyo propio. Incluso en este caso, algunas fiestas que caían siempre en domingo, como la Santísima Trinidad, se servían de la salmodia prevista en el *psalterium*, al menos en algunas horas mayores, como las *vísperas*<sup>419</sup>.

b) El *proprium de tempore*. Esta sección incluía, como en el *graduale*, los oficios de las festividades más importantes del calendario litúrgico ordenadas, como en aquél, a partir del primer domingo de Adviento.

c) El *proprium sanctorum*. Englobaba los oficios de las fiestas fijas de santos, clasificadas por meses, comenzando en noviembre con las *vísperas* de San Andrés (cfr. Fig. 43), e incluyendo también el propio de las principales festividades de la Virgen. Salvo excepciones, todos estos oficios contaban con una combinación particular de salmos, himnos y antífonas, que podía coincidir o no con la del *psalterium*.

d) El *commune sanctorum*. Al igual que el *graduale*, esta sección agrupaba los oficios que debían cantarse en aquellas festividades de santos que carecían del suyo propio. Sin embargo, presentaba una diferencia fundamental con respecto a aquél, ya que no incluía un *propio* especial para los oficios votivos, pero sí para algunos oficios particulares, como el de la dedicación de las iglesias, y sobre todo, el Oficio de difuntos.

3. El *Pontificale Romanum*. En el capítulo anterior ya se indicó que este libro litúrgico contenía algunos de los cantos que se ejecutaban en determinadas ceremonias extraordinarias celebradas por prelados. No obstante, no todas las ediciones incluyeron las melodías gregorianas. Algunas, como la publicada en Roma por la imprenta de los Médicis en 1611 -es decir tres años antes que la primera

<sup>418</sup> «Psalterium dispositum per hebdomadam, cum Ordinario Officii de Tempore», *Breviarium Romanum*, op. cit., p. 1-161.

<sup>419</sup> «In Festo S. Trinitatis», *ibid.*, p. 162.

edición del *Graduale*- fue muy cuidadosa a la hora de incluir algunas antífonas, o prefacios de misas que se cantaban en las ceremonias ya reseñadas en el capítulo anterior al hablar de la estructura de este libro. Con todo, la mayoría de los textos fueron impresos sin música, en parte porque dichas ceremonias se componían en su mayor parte de salmos, oraciones, y lecturas que podían ser cantadas de acuerdo con las fórmulas de entonación que se estudiarán en el siguiente epígrafe, sin necesidad de recurrir a ningún texto musical.

**4. El *Processionale romanum*.** A diferencia del anterior, el *processionale* guardaba una relación muy estrecha con el *graduale*, al incluir los cantos de todas las procesiones que se celebraban a lo largo del año, antes o después de la misa o del oficio, dispuestos de acuerdo con la estructura del Misal. La mayor parte de estos cantos eran antífonas, himnos y responsorios que se ejecutaban en número variable durante el tiempo que duraba la procesión. En este sentido, el *processionale* dispuso para algunas festividades mayores, como el *Corpus Christi*, un determinado número de cantos de obligada ejecución, y otros que se debían interpretar sólo en el caso de que la procesión se prolongase más de lo previsto<sup>420</sup>.

En su mayor parte, estas melodías formaban parte, bien de la Misa o bien del Oficio de la festividad. Por ejemplo, la procesión prevista para la festividad de Pentecostés antes de la Misa, incluía en primer término el responsorio *Cum complerentur dies Pentecostes*, del cual procedía, a su vez, la primera antífona de las *vísperas* de aquella fiesta (cfr. Fig. 44)<sup>421</sup>. El segundo canto procesional no era otro que el himno del mismo oficio, *Veni Creator Spiritus*<sup>422</sup>. Este último era ejecutado, por ejemplo, por los cantores pontificios en la breve procesión que precedía a la apertura de los cónclaves para la elección de nuevos pontífices, inmediatamente después de la Misa votiva de Espíritu Santo que los cantores del papa cantaban diariamente en los periodos de sede vacante<sup>423</sup>. Este himno también se ejecutaba en las procesiones que antecedían las ceremonias de apertura de la Puerta Santa<sup>424</sup>.

### 3.2. La ordenación del canto en las ceremonias del Rito romano.

Aunque el orden que adoptaron durante el Antiguo Régimen las distintas partes de la Misa y de las horas canónicas del Oficio divino celebradas de acuerdo con el Rito romano quedó codificado en su mayor parte durante de la Edad Media, no tomó su forma definitiva hasta la reforma litúrgica emprendida por el Concilio de Trento. Hacia 1500 la música que integraba estas ceremonias era un compendio de cantos propiamente litúrgicos, dispuestos de acuerdo con un orden establecido principalmente en la época carolingia, y de cantos paralitúrgicos que habían ido incorporándose a la Misa y al Oficio a lo largo de los siglos posteriores, dando como

<sup>420</sup> *Processionale ritibus Romanae Ecclesiae accomodatam; Antiphonae & Responsoria aliaque in supplicatione decantari solita complectens [...]. Editio quarta, ad exemplar Breviarii Romani Clementis VIII auctoritate recogniti, & ritualis Romani Pauli V Pont. Max. iussu editi, recensita & innovata*, Amberes, ex Officina Plantiniana, 1629, p. 158 y ss.

<sup>421</sup> *Antiphonarium romanum*, op. cit., p. 283.

<sup>422</sup> *Processionale ritibus Romanae Ecclesiae*, op. cit., p. 132-133.

<sup>423</sup> Cfr. Apéndice Documental nº 11, p. 151.

<sup>424</sup> *Ibid.*, p. 130.

resultado una estructura musical extremadamente compleja y heterogénea, particularmente a nivel local. Podría decirse que, como propietaria intelectual del rito, la Santa Sede trató de combatir casi siempre, con mayor o menor éxito, las desviaciones locales del Rito romano. En este sentido, el objetivo central del Concilio de Trento fue expurgarlo de la mayor parte de los cantos paralitúrgicos de origen medieval, dando a la liturgia romana, y por ende al canto que en ella se interpretase, la estructura definitiva que habría de conservar en los siglos venideros.

Con respecto a los *cantos litúrgicos* -es decir, con textos sagrados- los criterios que se establecieron para fijar su posición dentro de la Misa y del Oficio no podían ser otros que los establecidos por el Misal y el Breviario romanos. No obstante, al contrario que los textos, los cantos del *proprium* y del *ordinarium* se vieron sometidos a importantes modificaciones melódicas no sólo en función del rango de la festividad, sino también de la época del año en que ésta tuviera lugar. Desde la Edad Media las celebraciones más importantes se organizaron en torno a las tres épocas o *tiempos litúrgicos*: el Adviento, la Cuaresma y la Pascua, es decir, aquellos que marcaban el ciclo vital de Cristo: su nacimiento, pasión y muerte, resurrección y ascensión a los cielos. En este sentido, la estructura de las misas y los oficios que se celebraban en cada una de estas épocas sufría importantes modificaciones con respecto a la adoptada en otras épocas del año, lo cual revertía a su vez no sólo en el orden de los cantos, sino también en el modo de ejecutarlos, e incluso, llegado el caso, en la sustitución de algunos de ellos por otros más adecuados al tiempo.

Aparte de los cantos basados en textos sagrados, a lo largo de la Edad Media se fueron incorporando a la Misa y al Oficio otros *cantos paraliúrgicos* que en su mayor parte surgieron de *tropar*, es decir, de aplicar un texto no canónico a las notas que formaban los melismas de algunas partes del *ordinarium* o del *proprium*. Con el tiempo, estos tropos se convirtieron en cantos independientes que en un principio la Iglesia aceptó dentro del rito, al menos temporalmente. En la Misa, por ejemplo, a partir de los *tropos* del *Kyrie* y del *Agnus Dei* surgieron las *prósulas*, así como las *laudes* que se interpolaban dentro del *Gloria*, y que no hay que confundir con la hora canónica homónima<sup>425</sup>. Estos cantos de origen medieval, junto con otros muchos que se han omitido, acabaron proliferando a nivel local hasta el punto de poner en riesgo la uniformidad ritual que Roma perseguía. Ello motivó que el Concilio de Trento emprendiera una compleja labor de depuración con el fin de conservar únicamente aquellos que la tradición hubiera consolidado como parte indisociable de la liturgia romana.

De todos los cantos paralitúrgicos, los más importantes y los únicos que consiguieron elevarse al rango de cantos litúrgicos dentro de la Misa y del oficio, respectivamente, fueron las *sequentiae*, o secuencias, y los *himnos*. Las primeras eran cantos estróficos que se originaron al tropar los largos melismas de los *Alleluia* que se cantaban en las misas de tiempo Pascual<sup>426</sup>. Con todo, enseguida se verá cómo estas secuencias correrían una suerte muy desigual en el siglo XVI.

Dentro del Oficio divino, los cantos paralitúrgicos más importantes, y con una trascendencia futura mucho mayor, fueron los *himnos*. Estos cantos, inspirados en los

<sup>425</sup> Fernández de la Cuesta, «Gregoriano, canto», *art. cit.*, p. 888.

<sup>426</sup> *Ibid.*

modelos de la poesía clásica latina, se ejecutaban sobre una melodía compuesta *ad hoc* que servía por igual para todas las estrofas. El enorme éxito que adquirieron hizo que durante la Edad Media pasaran a formar parte de todas las horas canónicas, hasta el punto de convertirse en el elemento diferenciador más característico de todas ellas, alcanzando así al cabo del tiempo el estatus de música litúrgica. En el siglo XVII casi todos los himnos fueron objeto de una profunda revisión textual emprendida por el papa Urbano VIII (1623-1644), quien se ocupó personalmente de supervisar la corrección y rescritura de nuevas estrofas que vinieron a sustituir a las que el pontífice, y el equipo de latinistas que designó para realizar esta tarea, estimaron que no se adaptaban a la prosodia latina. Dicha labor se materializó en un primer himnario en canto llano que incorporó todas las modificaciones que el colegio de cantores pontificios, comisionado por el papa, realizó sobre las melodías gregorianas originales para adaptarlas a las nuevas revisiones<sup>427</sup>. A esta obra le siguió más tarde un himnario polifónico, encargado por el mismo pontífice, que contenía el ciclo completo de himnos compuestos por Palestrina a finales del siglo XVI para las festividades más importantes del calendario litúrgico, adaptados a las nuevas correcciones. La trascendencia de estas revisiones textuales y musicales fue enorme, habida cuenta de que ambas ediciones fueron acompañadas de sendas bulas que prescribían el uso obligatorio de las nuevas versiones en todo el orbe católico<sup>428</sup>.

Un caso aparte dentro de los cantos paralitúrgicos que acabaron integrados en la liturgia romana es el *motete*. A pesar de haberse originado también a partir de los tropos de otros cantos litúrgicos, durante los siglos XIV y XV se convertiría en uno de los estilos de canto más apreciados en las cortes europeas, capaz de adaptarse tanto a textos seculares, como religiosos, escritos indistintamente en latín o en lengua vernácula<sup>429</sup>. El gran predicamento que desde principios del siglo XVI tuvo este género en la Capilla Pontificia facilitó en gran medida su integración dentro de liturgia romana, si bien para ello tuvo que experimentar, como todos los demás cantos, un proceso de revisión y depuración con el fin de adecuarlo a la lógica funcional que regía para el resto de los cantos litúrgicos. En el capítulo siguiente se analizará cómo desde finales del siglo XVI el motete en latín sobre textos del Oficio divino fue un elemento indisociable de la liturgia pontificia, y por ende también de la mayoría de las iglesias más importantes del mundo católico.

### 3.2.1. La Misa después del Concilio de Trento.

La Misa, como ya se señaló en capítulo anterior, era la ceremonia más importante de todas las celebraciones de la liturgia católica. La estructura básica que adoptó después del Concilio de Trento quedó fijada en el *ordo missae* incluido en la sección central del Misal romano<sup>430</sup>. Allí se especificaba el modo en que habían de ordenarse tanto las secciones del *proprium* como del *ordinarium*, en torno a las dos

<sup>427</sup> Sobre la génesis de los dos himnarios de Urbano VIII y su trascendencia musical, dentro y fuera de la Capilla del papa, *cfr.* Claudio Annibaldi, *La Cappella Musicale Pontificia nel Seicento. Da Urbano VII a Urbano VIII (1590-1644)*, Palestrina, Fondazione Giovanni Pierluigi da Palestrina, 2011, p. 195-223.

<sup>428</sup> *Ibid.*

<sup>429</sup> *Cfr.* Leeman L. Perkins; Patrick Macey, «Motet. §. II. Renaissance», *Oxford Music Online*, <http://www.oxford-musiconline.com:80/subscriber/article/grove/mu-sic/40086> (última entrada, 13-II-2018).

<sup>430</sup> *Missale Romanum, op. cit.*, p. 234-287.

partes principales que formaban el Oficio de la Misa, así como las acciones y gestos que debían realizar el celebrante y sus acólitos en cada una de las partes del rito.

La **primera parte** estaba constituida por lo que hoy en día se llama *liturgia de la palabra*, ya que en ella se concentraban la mayoría de los cantos con función eucológica y didáctica. De ellas formaban parte las tres secciones iniciales del *ordinarium*: el *Kyrie*, el *Gloria* y el *Credo*. También correspondían a esta sección el *introito*, el *gradual*, y el *ofertorio*, pertenecientes en este caso al *proprium* (cfr. Fig. 44).

**1. El introito y el *Asperges me*.** De acuerdo con lo dispuesto en el *ordo missae*, la ceremonia debía comenzar con la confesión del celebrante asistido por sus acólitos. Sin embargo la primera parte del rito propiamente dicho se iniciaba casi siempre con



Fig. 45. Canto llano del *Asperges me* de la misa dominical, *Graduale Romanum*, op. cit., p. 1.

el *introito*. Este canto corría a cargo del coro, y estaba formado por una antífona inicial, cuyo texto solía corresponder al oficio de la festividad, seguida por el primer versículo de un salmo, al término del cual se cantaba el *Gloria Patri*, etc., o doxología mayor (cfr. Fig. 40).

En las misas dominicales, el *introito* era precedido por el *Asperges me* que debía cantarse mientras el celebrante realizaba las aspersiones de agua bendita al altar, a los acólitos y al *pueblo* (cfr. Fig. 45). El *Asperges me* era sustituido en tiempo Pascual por otro canto similar, el *Vidi aquam*. Ambos tenían una estructura idéntica a la del *introito*, formada así mismo por una antífona, un salmo y la doxología, y corrían también a cargo del coro.

Aunque todos estos cantos no solían ser muy extensos, debían durar lo suficiente como para dar tiempo al celebrante para instalarse en su sitial o *faldistorio*, y a leer en

voz baja (*submissa voce*, o *secreto*) el texto del *introito*. En las misas solemnes, antes de que el celebrante procediese a esta lectura, debía incensar el altar, y ser incensado a su vez por el diácono, mientras el coro terminaba el *introito*<sup>431</sup>.

**2. El *Kyrie*.** Una vez concluido aquél, el oficiante y sus ministros debían entonar tres veces la invocación *Kyrie eleison*, *Christe eleison*, antes de que el coro procediera a cantarla. Durante este tiempo el *ordo missae* no preveía ninguna acción particular por parte del celebrante, ni de sus ministros.

<sup>431</sup> *Ibid.*, p. 235.

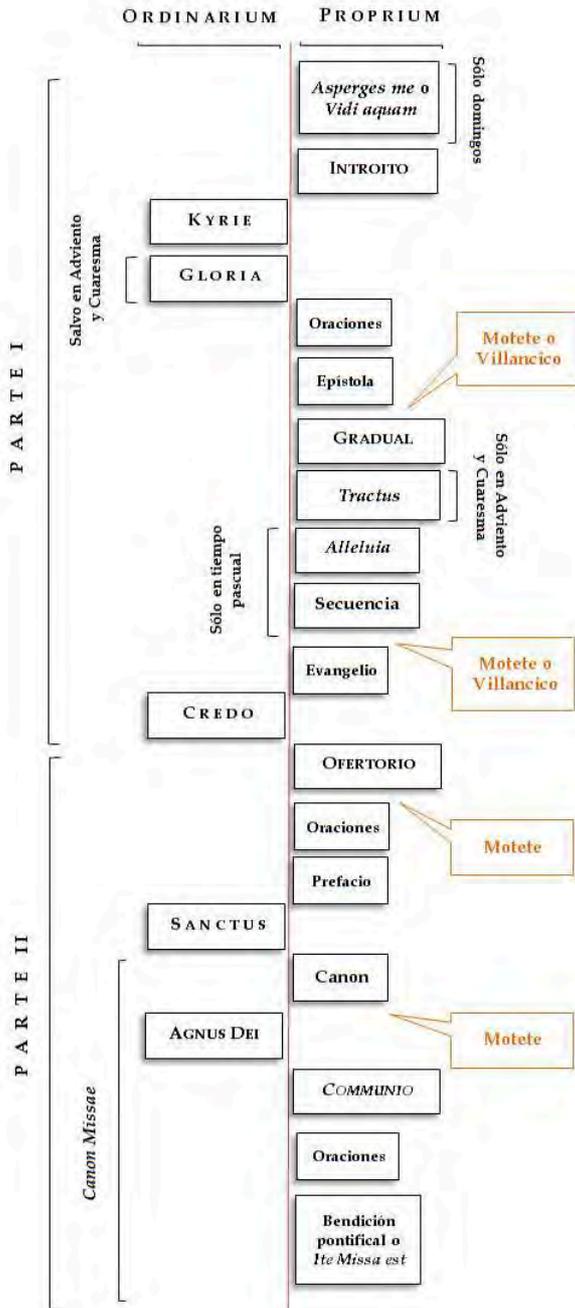


Fig. 46. Ordenación del canto en la MISA FESTIVA según el Rito romano, © Luis López Morillo.

**3. El Gloria.** Al terminar el *Kyrie*, el celebrante, situado en el centro del altar, entonaba con las manos extendidas el primer verso del himno de los ángeles, *Gloria in excelsis Deo*, antes también de que fuera retomado por el coro. Dicha entonación variaba igualmente en función de la solemnidad de la fiesta, sin embargo, el oficiante podía en este caso recurrir al propio *ordo missae* donde se recogían las cuatro variantes de esta entonación: la primera servía para las festividades dobles y días solemnes (es decir, para las ceremonias extraordinarias que incluyeran una Misa de pontifical). La segunda servía para todas las fiestas de la Virgen, incluidas las misas votivas que se cantaran en su honor a lo largo del año. La tercera correspondía a los domingos, fiestas semidobles, y días infraoctavos de cualquier festividad mayor. La cuarta, por último, debía entonarse en las fiestas simples<sup>432</sup>.

El *Gloria* se suprimía en las misas de Adviento y Cuaresma. En su lugar se cantaba un *tractus* después del gradual (cfr. Fig. 46).

**4. Las oraciones.** Una vez concluido el *Gloria* en el coro, correspondía al celebrante cantar la primera oración. Al igual que sucedía con las entonaciones del himno de los ángeles, el modo de cantar las oraciones podía variar en función de la

festividad. En este caso, sin embargo, las distintas entonaciones no estaban incluidas en el *ordo missae*, lo cual obligaba a los oficiantes a recurrir a otros libros litúrgicos, como el *Directorium Chori*, donde sí aparecían<sup>433</sup>. A pesar de que estas fórmulas eran relativamente sencillas, las grandes similitudes que a menudo presentaban entre sí obligaban al celebrante a estar muy atento a la hora escoger la más adecuada a cada festividad.

<sup>432</sup> *Ibid.*, p. 235-236.

<sup>433</sup> *Directorium Chori*, op. cit., p. 576-583.



Fig. 47. Oración festiva según el tono toledano, Pietro Cerone, *El Melopeo y el Maestro* [...], Nápoles, Juan Bautista Gargano, 1613, p. 369, © BNE.

toledano, o a la española, utilizaba la misma entonación para las fiestas y ferias, diferenciándose en cada una por la mayor o menor gravedad con que el celebrante debía cantarlas<sup>434</sup>. En cualquier caso puede decirse que, salvando las distancias pertinentes, este tipo de entonaciones estuvieron, en cierto modo, en la base misma de lo que sería posteriormente el estilo recitativo de la música escénica profana.

Desde el punto de vista musical las diferencias entre el tono romano y el toledano residían sobre todo en la forma de realizar las inflexiones melódicas al final de las frases y en los signos de puntuación más importantes. En el tono toledano tendían a ser menos enfáticas (*cfr.* Fig. 47), y salvo en casos muy contados, la voz del celebrante no bajaba más de un semitono<sup>435</sup>. En el



Fig. 48. Oración festiva según el tono romano, Cerone, *op. cit.*, p. 382.

<sup>434</sup> «Del Tono de las Oraciones que se cantan solemnemente en la Misa, *Vísperas* y *Laudes*, cantando a la Española./ Las Oraciones, así las de la Misa y *Vísperas*, como las de *Laudes* se cantan en esta manera: Comienzan en el Fa de C sol fa ut, y siguen siempre en un mesmo tono, hasta la postrera sílaba de la penúltima palabra, en la cual abaja un punto, que es en d mi de b fa (becuadro) mi, trateniéndose casi al doblado; y luego vuelve [a] subir en el mesmo C sol fa ut para cantar la postrera sílaba. Advirtiendo pero que todos estos tonos, siendo en oficio solemne, van cantados con mayor gracia, y con más gravedad y majestad que siendo en oficio simple y ferial.», Pietro Cerone, *El Melopeo y el Maestro. Tractado de Música Theórica y Práctica, en que se pone por extenso lo que uno para hacerse Músico ha menester saber* [...], Nápoles, Juan Bautista Gargano y Lucrecio Nucci, 1613, p. 368.

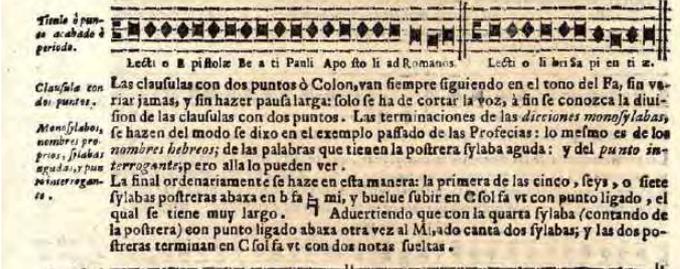
<sup>435</sup> Una interesante excepción del tono a la española se encontraba en el modo de cantar la última oración de las misas de Cuaresma, en cuya sección central el celebrante debía bajar bruscamente un tono y medio antes de recuperar la entonación original al final de la oración: «Cántase la postrera Oración de la Misa en los días de Cuaresma casi de la misma manera que las otras Oraciones. La diferencia que hay es esta: que cantando el *Humiliate capita vestra Deo*, el cual termina en Fa de C sol fa ut, se abaja una tercera menor, que es en el Re de A la

tono romano, estas inflexiones se realizaban únicamente en los días festivos, bien descendiendo un semitono, o bien bajando dos notas por grados, y recuperando a continuación la cuerda de recitado mediante un ligero salto ascendente de tercera (cfr. Fig. 48). Por el contrario en los días feriales todas las palabras se cantaban sobre la misma nota de recitado, si bien a una velocidad algo mayor<sup>436</sup>. Aparte de los días no festivos, las oraciones de algunas ceremonias solemnes debían cantarse en tono ferial, como sucedía con las de la Misa de Difuntos, la última oración de la Misa del Miércoles de Ceniza, o la primera del Viernes de Pasión, entre otras<sup>437</sup>. En cualquier caso el celebrante debía ser muy riguroso a la hora de observar, como ya se indicó, las reglas de la prosodia latina, haciendo coincidir las notas largas con las sílabas tónicas, y viceversa.

**5. La Epístola.** Concluida la oración del celebrante, el ministro que hacía las funciones de subdiácono debía dirigirse al lado izquierdo del altar para cantar la epístola de acuerdo con unas fórmulas de entonación muy parecidas a las de las oraciones. Al igual que en estas, había importantes diferencias entre las epístolas *a la romana* y *a la española*. Mientras que en las primeras todas las palabras se cantaban

*Del tono para las Epístolas. Cap. XV.*

**E**l título de las Epístolas, se canta en esta manera; comienza el tono en el dicho Fa, y sigue en el hasta à la mediacion, que entonces abaxa à b fa mi, diciendo Mi re mi: lo mesmo haze la terminacion del Periodo ò punto acabado.



Leñi o B piñoir Be a ti Pauli Apo sto li ad Romanos. Leñi o li beria pi en ti a.

**Claúsula con dos puntos.** Las clausulas con dos puntos ò Colon, van siempre siguiendo en el tono del Fa, sin variar jamas, y sin hazer pausa larga: solo se ha de cortar la voz, à fin se conozca la diuision de las clausulas con dos puntos. Las terminaciones de las *dicciones monosylabas*, se hazen del modo se dixo en el exemplo pasado de las Profecias: lo mesmo es de los nombres hebreos; de las palabras que tienen la postrera sylaba aguda: y del punto interrogante; pero alla lo pueden ver.

**La final ordenariamente se haze en esta manera:** la primera de las cinco, seys, o siete sylabas postreras abaxa en b fa mi, y buelue subir en C fol fa vt con punto ligado, el qual se tiene muy largo. Aduertiendo que con la quarta sylaba (contando de la postrera) con punto ligado abaxa otra vez al Mi, do canta dos sylabas; y las dos postreras terminan en C fol fa vt con dos notas sueltas.

Habet re si mo nium De i in se. Et o pe rit multi tu dinem pec ca to rum.

**Punto final y clausula de la Epístola.**

Aduertase que la Epístola haze siempre esta final, y no otra, aunque termine con palabra Hebraica ò interrogante, ò monosylaba, ò con la postrera sylaba aguda.

Fig. 49. Tono para cantar las epístolas *a la española*, Cerone, *op. cit.*, p. 374.

sobre la cuerda de recitado, al modo de las oraciones feriales, en las segundas las inflexiones melódicas eran mucho más prolijas. Algunas de ellas, como los signos de interrogación eran tomadas de las profecías de la Misa del Sábado Santo<sup>438</sup>; otras en cambio eran entonaciones propias de este estilo de canto. Lo más característico de las epístolas *a la española* era la entonación del final de la primera frase del título, que concluía siempre en una *cláusula* formada por un adorno de notas de paso muy característico, que con el

tiempo se trasladaría en cierto modo a la música polifónica, constituyendo uno de los tipos melódicos más utilizados en las semicadencias (cfr. Fig. 49).

**6. El Gradual.** Recibió este nombre ya que en origen se ejecutaba en las gradas del altar, entre la Epístola y el Evangelio. Con el tiempo se convirtió en uno de los cantos del *proprium* que corrían invariablemente a cargo del coro<sup>439</sup>. Los graduales estaban compuestos por un versículo inicial seguido de otro verso, que servía de respuesta al primero. Al no ser cantos muy extensos, solían adoptar un estilo algo

mi re, para cantar la Oración; y acabada, otra vez se alza la voz en el mismo tono del *Humiliate* para la conclusión, que es la propia de las Oraciones de la misa en lo solemne, etc.», Pietro Cerone, *op. cit.*, p. 370.

<sup>436</sup> *Ibid.*, p. 383.

<sup>437</sup> *Ibid.*, p. 384.

<sup>438</sup> *Ibid.*, p. 374.

<sup>439</sup> Olaya, *op. cit.*, p. 28.

más melismático, con cuatro o cinco notas por sílaba, con el fin de prolongar su duración y dar tiempo al diácono para prepararse a cantar el Evangelio. No obstante, en las misas dominicales, antes de comenzar este último debía cantarse la antífona *Alleluia*, que en las misas del tiempo Pascual solía preceder a la *secuencia*.

La ejecución de motetes, o en su caso de villancicos, antes o después del gradual fue, según el tratado de Olaya, una práctica admitida en España, siempre y cuando el texto canónico de esta sección no se dejara de cantar<sup>440</sup>. Con todo, no hay constancia de que esta costumbre se observara en Roma, donde el motete solía interpretarse invariablemente después del ofertorio.

**7. La *secuencia*.** De todos los cantos paralitúrgicos que tuvieron cabida en las misas durante la Edad Media, aquellos que corrieron mejor suerte fueron las secuencias. Aun así, de todas las que se habían originado en aquel entonces, la

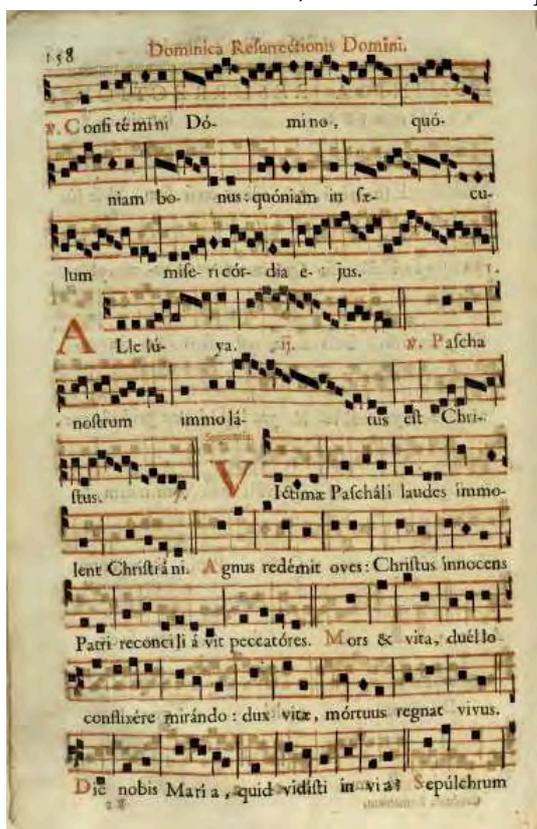


Fig. 50. Final del gradual, *Alleluia* y comienzo de la secuencia de la misa del domingo de Resurrección, *Victimae Paschali, Graduale Romanum*, op. cit., p. 158.

edición del Misal de 1570 preservó únicamente cuatro, destinadas a ser ejecutadas en las misas de ciertas festividades dobles de primera clase, principalmente durante el tiempo Pascual: la del domingo de Resurrección, *Victimae Paschali* (cfr. Fig. 50); la de Pentecostés, *Veni Sancte Spiritus*, y la del *Corpus Christi*, *Lauda Sion*. Junto a ellas, el Misal conservó también la llamada *prosa* de difuntos, *Dies irae*<sup>441</sup>.

Un caso aparte es la secuencia *Stabat mater*. Hasta el siglo XVII este canto siguió conservando su carácter paralitúrgico, a pesar de que el texto había servido de base a Palestrina para componer un motete que no dejó de utilizarse en la Capilla Pontificia en el ofertorio de la Misa del domingo de Ramos, al menos hasta finales de la siguiente centuria<sup>442</sup>. Sin embargo, durante el último tercio del seiscientos esta secuencia sería elevada, a instancias de dos soberanas europeas, al rango de canto litúrgico, convirtiéndose así en el más importante del oficio de la festividad de los Siete Dolores de la Virgen, que desde entonces se celebraba el viernes siguiente al

domingo de Pasión. Aunque esta fiesta se celebraba al menos desde mediados del seiscientos en el ámbito monástico, hacia 1672 la reina Mariana de Austria (1634-1696), madre de Carlos II, consiguió del papa Clemente X la autorización para que la Misa y el Oficio de esta celebración se cantasen discrecionalmente en todas las

<sup>440</sup> «[...] Si en la Misa se cantare motete o villancico antes de cantar el Evangelio, no se deje de cantar antes o después el Gradual, o Tracto. Es defecto el no cantarlo, pues se falta a lo que la Iglesia tiene dispuesto.», *Ibid.*, p. 103.

<sup>441</sup> Asensio, op. cit., p. 121.

<sup>442</sup> Cfr. Apéndice Documental nº 11, p. 33.

iglesias de la monarquía hispánica. En 1675, la emperatriz Leonor de Neoburgo (1656-1720), esposa de Leopoldo I, hizo lo propio para todos los territorios del Sacro Imperio. Ese mismo año, se editaba en Venecia el texto íntegro del oficio íntegro, en el cual las estrofas del *Stabat mater* se repartieron para formar los himnos de *vísperas*, *maitines* y *laudes*<sup>443</sup>. En 1678, la edición del *missale romanum* publicada en Munich incorporaba ya en su apéndice la secuencia asociada a la Misa de esta festividad, haciendo mención a la reina de España como impulsora de la misma<sup>444</sup>. A partir de entonces, el *Stabat mater* se convertiría en uno de los cantos más frecuentados por los compositores de música sacra en casi toda Europa, si bien la mayoría de las versiones polifónicas, con o sin acompañamiento instrumental, que se realizaron tendieron a prescindir del canto llano original.

Las secuencias eran, al igual que los himnos, cantos estróficos, pero a diferencia de aquellos, sus versos solían ser más cortos y presentaban siempre una rima consonante. Por lo demás, la melodía, como sucedía en los himnos, era la misma para cada estrofa, pero podía estar sometida a variaciones rítmicas importantes de una región a otra. Por ejemplo, en la versión toledana de la secuencia de difuntos, *Dies irae*, recogida en uno de los cantorales escritos para la Capilla Real de Madrid a mediados del siglo XVIII, la melodía binaria original aparece en ritmo ternario de acuerdo con el pie métrico trocaico (larga-breve) que en Toledo se aplicó también a algunos himnos, como el *Pange lingua* y el *Tantum ergo*, que más adelante pasarían de este modo a la Capilla de palacio<sup>445</sup>.

**8. El Evangelio.** Una vez concluido el *tractus*, que en Cuaresma se cantaba después del gradual, o en su caso, del *alleluia* o de la secuencia en tiempo Pascual, el diácono debía colocar el libro de los Evangelios en el centro del altar para que el celebrante pudiera incensarlo y dar la bendición al ministro antes de empezar a cantarlo en el lado izquierdo del ara, salvo en las misas de difuntos, donde el diácono no debía pedir la bendición<sup>446</sup>. El canto del Evangelio competía únicamente al diácono, o en su defecto al celebrante, en caso de no disponer de ministros asistentes, cosa que no solía suceder en las misas solemnes, y menos aún en las de pontifical<sup>447</sup>. Al comenzar a cantar el título del Evangelio, el diácono debía hacer el signo de la Cruz sobre el libro, sobre su frente, boca y pecho, e incensar de nuevo el evangeliario, antes de proseguir cantando, siempre con las manos juntas<sup>448</sup>. Una vez concluido, el subdiácono debía dar a besar el libro al celebrante, y acto seguido, éste debían incensar al diácono<sup>449</sup>.

El canto del Evangelio contaba también con sus propias fórmulas de entonación, algo más sencillas que las de las epístolas. Y al igual que en aquellas, también existían algunas diferencias entre el tono romano y el español, a pesar de

<sup>443</sup> *Officium de Septem Doloribus B. Mariae Virginis. Duplex Maius. Feria VI post Dominicam Passionis. Noviter celebrari concessum a SS. D. N. Clemente X, omnibus utriusque sexus Christi fidelibus, qui ad Horas Canonicas tenentur, in omni Ditione Regis Hispaniarum, & Inclitae Venetiarum Civitatis, &c.*, Venecia, Apud Cieras, 1675, p. 3-16.

<sup>444</sup> *Missale Romanum ex decreto Sacrosancti Concilii Tridentini [...]*, Munich, Johann Jaekling, 1678, p. cxx.

<sup>445</sup> *Cfr. Officium Defunctorum*, Real Biblioteca (en lo sucesivo RB), Cantoral 11, f. 135v y ss.

<sup>446</sup> *Missale Romanum, op. cit.*, p. 236-237.

<sup>447</sup> Olaya, *op. cit.*, p. 26-27.

<sup>448</sup> *Missale Romanum, ibid.*

<sup>449</sup> *Ibid.*



Fig. 51. Fig. 49. Prefacio para las misas solemnes de tiempo Pascual, *Missale Romanum ex decreto Sacrosancti Concilii Tridentini restitutum [...]*, Amberes, ex Officina Plantiniana, 1668, p. 247, © BSB.

que ninguno distinguía entre entonaciones festivas y feriales<sup>450</sup>. Lo más característico del canto romano en los Evangelios era la frase inicial que contenía el título del mismo. En ella el diácono debía hacer un salto de tercera ascendente o descendente en una de las sílabas de la penúltima palabra. Este mismo salto se repetía siempre al final del texto. Por el contrario, en el tono toledano todo el Evangelio debía cantarse sin abandonar la cuerda de recitado, ni siquiera en el título, salvo en los signos de interrogación y de la frase final. En los primeros, la inflexión melódica se hacía, al igual que en las epístolas, conforme al procedimiento utilizado en las profecías del Sábado Santo<sup>451</sup>. Por lo demás tampoco había inflexiones especiales para las palabras o nombres en hebreo, como sucedía en las epístolas. En cuanto a la frase final, el diácono tan sólo debía limitarse a bajar un semitono en la penúltima o en la última palabra del texto a la vez que reducía la velocidad del recitado.

**9. El Credo.** Una vez que concluido el Evangelio y las acciones que debían realizar el celebrante y sus ministros, aquel debía colocarse en medio del altar con los brazos extendidos para entonar el *Credo in unum Deum* del mismo modo que en el *Gloria*, tomando asiento en el faldistorio cuando empezaba a cantarse en el coro<sup>452</sup>. En este caso, el celebrante debía estar muy atento a los cantores, ya que cada vez que se pronunciasen las palabras *Deum*, *Jesum Christum*, o *simul adoratur*, debía inclinar la cabeza mirando hacia la Cruz del altar. Del mismo modo, cuando en el coro cantaba las palabras *et incarnatus est*, el celebrante debía arrodillarse hasta que se hubiera terminado de cantar el versículo *et homo factus est*. Por último, en la frase final, *et vitam venturi saeculi*, el oficiante debía hacer el signo de la Cruz sobre la frente y el pecho<sup>453</sup>. En el capítulo siguiente podrá verse que estas acciones, prescritas por el *ordo missae*, no eran en realidad exclusivas del celebrante, ya que algunas de ellas se hicieron extensivas también a los soberanos cuando estaban presentes en la ceremonia.

La segunda parte de la Misa estaba constituida por el *rito eucarístico*, que concentraba una acción ritual mucho mayor que la primera. La sección comenzaba

<sup>450</sup> Cerone, *op. cit.*, p. 386.

<sup>451</sup> *Ibid.*, p. 374-375.

<sup>452</sup> *Missale Romanum*, *op. cit.*, p. 237.

<sup>453</sup> *Ibid.*

con la ofrenda de la *oblata* en el ofertorio, y concluía con las ceremonias previstas en el *canon missae*.

**10. El Ofertorio.** Este canto solía ser algo más extenso que el gradual, ya que debía durar el tiempo suficiente para que los asistentes al Oficio, incluidos los miembros del coro, pudieran realizar sus ofrendas. Con el fin de dar tiempo para que esta acción se completase el ceremonial romano permitió que se interpretase algún motete, o bien que se tocase el órgano el tiempo que fuera necesario, siempre que se hubiera cantado previamente el texto del ofertorio. En España la segunda posibilidad se dio con más frecuencia, al menos desde el siglo XVII. Según el *Ceremonial* de Olaya, «se ha de tocar el órgano al Ofertorio, después de haber cantado la Antífona, hasta que se quiera empezar el Prefacio»<sup>454</sup>. Sin embargo, a diferencia de los que sucedía en Roma o en Versalles, no hay ninguna referencia en el tratado de Olaya a la ejecución de motetes en esta parte de la misa.

**10. El Prefacio.** Al final del ofertorio el diácono debía entregar al celebrante la patena con la hostia a consagrar durante el sacrificio. Tras un diálogo ritual entre el ministro y el oficiante, éste depositaba la forma sobre el paño *corporal*, mientras el diácono y el subdiácono vertían respectivamente el vino y el agua en el cáliz, y tras hacer con este último el signo de la Cruz, el celebrante lo depositaba también sobre el corporal<sup>455</sup>. Dispuesta así la *oblata*, el diácono procedía a incensarla, antes de hacer lo propio con el altar. A su vez, el oficiante incensaba al diácono antes de comenzar al lavatorio de manos y de cantar las oraciones que precedían al prefacio<sup>456</sup>.

Este último consistía en un canto dialogado entre el celebrante y el coro, que el primero iniciaba invariablemente con la invocación *per omnia saecula saeculorum* (cfr. Fig. 51). Tras la respuesta del coro, el celebrante continuaba cantando una sección central cuyo texto giraba en torno a la explicación y alabanza de la Eucaristía, y una parte final donde se restablecía de nuevo el diálogo inicial. Aunque en esencia el texto litúrgico del prefacio variaba muy poco de una fiesta otra, el canto sí lo hacía. A diferencia de otras partes de la Misa, la notación de los dieciocho prefacios previstos para cada rango de festividades estaba recogida en el Misal<sup>457</sup>. No obstante, algunos

<sup>454</sup> *Ibid.*, p. 29.

<sup>455</sup> *Missale Romanum, op. cit.*, p. 239.

<sup>456</sup> *Ibid.*, p. 239-240.

<sup>457</sup> El primero de los allí dispuestos se cantaba en todas las misas que se celebraban desde la Navidad hasta la víspera de la Epifanía, en la festividades de la Purificación de la Virgen, del Corpus Christi y su octava, y la Transfiguración del Señor. El segundo, estaba reservado para la Epifanía y su octava. El tercero debía cantarse todos los domingos de Cuaresma y en todas las fiestas dobles y semidobles que ocurrieran hasta la víspera del domingo de Pasión. El cuarto prefacio correspondía a las misas de los domingos de Pasión, de Ramos, Jueves Santo, y de todas las fiestas dobles y semidobles que tuvieran lugar en ese tiempo, así como en las de la Santa Cruz. El quinto debía cantarse desde el Sábado Santo hasta el domingo *in Albis*, y todos los domingos de Pascua hasta la Ascensión, y en todas las fiestas dobles y semidobles que hubiera mientras tanto. El sexto correspondía al día de la Ascensión y se utilizaba hasta la víspera de la vigilia de Pentecostés. El séptimo desde esta última y durante octava de esta festividad. El octavo se cantaba únicamente el día de la Santísima Trinidad. El noveno se cantaba en todas las festividades de la Virgen y sus octavas, salvo en la de la Purificación, así como en todas las fiestas que pudiera haber en ellas que no contaran con su propio prefacio. El décimo se cantaba en todas las festividades de los apóstoles y evangelistas y sus octavas y en las fiestas que tuvieran lugar durante estas últimas. El undécimo era el que debía decirse en las misas dominicales, y en las festividades dobles y sus octavas, y en las semidobles, suponiendo que carecieran del suyo propio. El duodécimo correspondía a los días feriales de Cuaresma, y se cantaba desde el miércoles de ceniza hasta el sábado anterior al domingo de Pasión, inclusive. El



Fig. 52. Inicio del *canon missae* que el celebrante debía cantar en tono de oración. El grabado muestra todos los objetos sagrados necesarios para la consagración, incluido el misal, *Missale Romanum*, op. cit., p. 281.

pontífices introdujeron algunas modificaciones importantes en esta amplia lista. A partir de 1759, Clemente XIII ordenó un cambio que afectó al prefacio de la Misa dominical, al prescribir que se incluyese en todas ellas el prefacio de la Santísima Trinidad, en lugar del que se había cantado hasta entonces, con el fin de reforzar la devoción por esta última<sup>458</sup>.

A pesar de esta gran variedad, las diferencias que presentaban los prefacios entre sí eran más bien de orden textual, ya que el estilo de canto que adoptaban todos ellos era muy similar. Al margen de pequeñas variantes melódicas, el canto de los prefacios correspondientes a las festividades dobles más solemnes, era muy parecido al de las misas feriales y votivas. Todos ellos comenzaban las frases de la sección central con un salto ascendente de tercera que situaba la voz del celebrante en la cuerda de recitado, de la cual descendía un semitono en los finales de frase, llegando a él mediante una semicadencia o *cláusula* adornada con notas de paso muy similar a la descrita en el

caso de las epístolas *a la española*. Esta cláusula iba seguida en los prefacios solemnes por un breve melisma descendente en la última palabra de cada párrafo del texto. En cambio en los feriales este melisma desaparecía.

**11. El *Sanctus*.** Aunque se considera un canto independiente dentro del *ordinarium*, la invocación *Sanctus, Sanctus, Sanctus, Deus Sabaoth*, formaba parte de las palabras finales del prefacio, y por tanto correspondía entonarlas al celebrante antes de que fuesen retomadas por el coro. Aunque desde el punto de vista musical hoy en día tiende a considerarse que el *Sanctus* y el versículo subsiguiente, *Benedictus qui venit*, forman parte de lo que en términos modernos podría llamarse un solo *movimiento* musical con dos secciones, desde el punto de vista litúrgico esta concepción no se ajusta en absoluto a la práctica real. En la Misa postridentina era costumbre que al terminar el *Sanctus* (durante el cual se admitía que tocasen las campanas mayores de la iglesia) se guardase silencio para que el celebrante

decimotercero se cantaba en las ferias que iban del lunes siguiente al domingo de Pasión al viernes de Dolores; el Lunes, Martes y Miércoles Santo, y en las misas votivas de la Santa Cruz. El decimocuarto era el correspondiente a todas las festividades simples y días feriales, desde la octava de Pascua hasta la Ascensión. El decimoquinto, decimosexto y decimoséptimo correspondían respectivamente a las misas votivas de la Santísima Trinidad, del Espíritu Santo y de la Virgen. El decimooctavo se cantaba en las misas de difuntos, así como en los días simples y feriales que carecían de prefacio propio, *ibid.*, p. 240-280.

<sup>458</sup> *Gazette de France*, 10-II-1759, n° 6, p. 67.

comenzase el *canon* de la Misa<sup>459</sup>. Por tanto, el *Benedictus* nunca se cantaba inmediatamente después del Sanctus.

El *canon missae* era la parte más importante del rito eucarístico. Según el Misal romano, se extendía desde la consagración de la *oblata* hasta el final de la misa<sup>460</sup>.

**12. El inicio del *canon*.** Dada la solemnidad de la acción litúrgica requerida en esta parte de la Misa, desde el inicio del *canon*, hasta que el celebrante depositaba el cáliz sobre el paño corporal tras la elevación, el ceremonial romano prohibía expresamente que se cantase nada, ni siquiera el *Benedictus*, excepto el texto recogido Misal, que el celebrante debía cantar en tono de oración (*cfr.* Fig. 52). Lo único que el ceremonial permitía era la ejecución de alguna pieza suave en el órgano, si se trataba una fiesta en la cual no estuviera prohibido el uso de este instrumento, como se verá en el tercer epígrafe<sup>461</sup>. Sólo después de la elevación se cantaba el *Benedictus*, y mientras esto sucedía, todos salvo los cantores debían arrodillarse, e incluso estos también debían hacerlo al término del mismo, antes de que el celebrante comenzara el *Pater Noster*<sup>462</sup>.

Al margen del canto asociado al rito de la consagración, durante el *canon* el celebrante debía cantar las conmemoraciones, o *mementos*, que el Misal marcaba para cada festividad, o en su caso, para el fallecido en las misas de difuntos. A diferencia del prefacio, el Misal no incluía la notación de dichas conmemoraciones. Según Cerone, estos textos debían cantarse utilizando un tipo de entonación que en el canto romano consistía en seguir, como en las oraciones, una cuerda de recitado, pero concluyendo la última sílaba de cada frase con un salto de tercera menor descendente. Una fórmula que servía también para todas las conmemoraciones que hubieren de hacerse en las horas del Oficio divino, principalmente en las Mayores, como se verá más abajo<sup>463</sup>.

A diferencia de lo que sucedía con los *mementos*, la notación del *Pater Noster* y de la de la breve plegaria que le precedía sí estaba incluida en el Misal. Ambas contaban con dos versiones, una para los días festivos y otra para los feriales, que en este caso servía también para la Misa de Difuntos<sup>464</sup>. Olaya insiste mucho en su tratado en la necesidad de que el *Pater Noster* fuese siempre cantado al final del *canon*, cosa que al parecer no siempre se hacía, al menos en España. Según él, la costumbre de hacer ejecutar en su lugar motetes o *letras sagradas* (posiblemente en lengua vernácula) había llevado a omitirlo sistemáticamente con el fin de abreviar la ceremonia, cosa que iba en contra de las normas de la Iglesia. Según el maestro de ceremonias de Carlos II, la Capilla Real constituía en este sentido una excepción, ya que en ella «estando presente Su Majestad, y no lo estando, en ninguna ocasión se deja de cantar todo lo que tiene dispuesto la Iglesia en la Misa Solemne, la cual se celebra todos los días en dicha Capilla»<sup>465</sup>.

<sup>459</sup> Olaya, *op. cit.*, p. 152.

<sup>460</sup> «Canon Missae», *Missale Romanum, op. cit.*, p. 289-301.

<sup>461</sup> Olaya, *ibid.*

<sup>462</sup> *Ibid.*

<sup>463</sup> Cerone, *op. cit.*, p. 394.

<sup>464</sup> *Missale Romanum, op. cit.*, p. 293-296.

<sup>465</sup> Olaya, *op. cit.*, p. 162.

**13. Los *Agnus Dei*.** Esta última parte del *ordinarium* estaba integrada por una triple invocación. Las dos primeras se cantaban en principio antes de que el celebrante comenzase la ceremonia de impartir la paz, si bien, como se verá enseguida, la tercera podía retrasarse hasta la comunión del celebrante<sup>466</sup>. En España el abrazo o beso ritual asociado a la ceremonia de la paz se suplía besando un instrumento llamado *portapaz* que debía llevar el diácono -acompañado por el subdiácono, y el maestro de ceremonias, y en su defecto por un acólito- a todos los eclesiásticos que estuvieran presentes, incluidos los cantores del coro, antes de darlo a besar a los seglares<sup>467</sup>. Según el Misal, esta ceremonia se suprimía siempre en las misas de difuntos<sup>468</sup>.

Al igual que sucedía con el resto de las partes del *ordinarium*, existían varias versiones del *Agnus Dei* incluidas en el *graduale romanum* para cada rango de festividades. Al igual que los *Kyries*, adoptaban un estilo de canto melismático, debido a la brevedad del texto litúrgico.

**14. La *Communio*.** Aunque tanto ésta como la *postcommunio* formaban parte de los textos del *proprium* de la misa, el *graduale romanum* únicamente incluyó la notación musical de la *communio*, que debía cantar el coro después de la comunión del celebrante, mientras éste realizaba las ceremonias de purificación de los instrumentos sagrados. Con respecto a la *postcommunio*, Olaya indica que se cantaba también entonces, una vez que el oficiante hubiera dicho las oraciones incluidas en el *canon missae*, mientras impartía la eucaristía a los que hubieran de recibirla<sup>469</sup>. No obstante, da la impresión de que este autor tendió a confundir en su tratado ambas secciones, a pesar de que en el *Ceremoniale Episcoporum*, que el propio autor cita, deja claro que mientras el celebrante impartía la comunión, «*interim a Choro cantatur Antiphona, quae dicitur Communio*»<sup>470</sup>. Esta circunstancia concuerda además con el hecho de que el *graduale romanum* incluyera para cada festividad el canto de esta último, pero no el de la *postcommunio*.

Al margen de esto, Olaya indica que en España existía la costumbre de cantar en lugar de la *communio* el himno eucarístico *Pange lingua* «u otras devociones», lo cual sugiere que también cabía la posibilidad de ejecutar, bien un motete o bien una *letra sagrada*<sup>471</sup>. Sin embargo, este autor considera que esta práctica era mucho menos ortodoxa que la de cantar el texto de la *communio*, al término de la cual el órgano podía tocar alguna pieza, si era necesario, mientras el celebrante terminaba de impartir el Sacramento a los presentes<sup>472</sup>.

En caso de que no hubiese más comunión que la del celebrante, el ceremonial romano preveía una ordenación distinta del canto, ya que en tal caso la tercera invocación del *Agnus Dei* debía retrasarse hasta el momento en que el oficiante comulgaba, cantándose inmediatamente después la antifona de la *communio*<sup>473</sup>.

<sup>466</sup> *Missale Romanum, op. cit.*, p. 297.

<sup>467</sup> Olaya, *op. cit.*, p. 167-169.

<sup>468</sup> *Missale Romanum, ibid.*

<sup>469</sup> *Ibid.*, p. 176.

<sup>470</sup> *Ibid.*, p. 173.

<sup>471</sup> *Ibid.*

<sup>472</sup> *Ibid.*

<sup>473</sup> *Ibid.*, p. 174.



Fig. 53. Entonaciones del *Ite Missa est* para el tiempo Pascual, para las festividades solemnes y dobles; para las de la Virgen, así como las misas dominicales y semidobles, *Missale Romanum*, op. cit., p. 291.

*Missa est*, o bien con el *Benedicamus Domino* en aquellas misas que carecían de *Gloria*, como las feriales y casi todas las del tiempo Cuaresma. En las misas de difuntos ambos se sustituían por el verso *Requiescat in pace*<sup>475</sup>.

Si la Misa era de pontifical, el *Ite Missa est*, o el *Benedicamus* iban seguidos de la bendición episcopal. Esta ceremonia estaba compuesta de dos partes: la bendición propiamente dicha, a la cual el coro debía responder *Amén*, y la lectura de un pasaje del Evangelio de San Juan<sup>476</sup>.

Al igual que la mayor parte de los cantos de la Misa, el *Ite Missa est* y el *Benedicamus Domino* cambiaban en función de la calidad de la fiesta. El Misal recogió al final del *canon missae* la notación de todas las versiones de uno y de otro, así como la del *Requiescat in pace*<sup>477</sup>. En la figura 53 pueden verse las entonaciones del *Ite Missa est* previstas por el Misal para el tiempo Pascual; las festividades dobles, y las de la Virgen, entre otras. Por su parte, Cerone las incluyó también en su tratado junto al

**15. Las últimas oraciones.** Al concluir las ceremonias eucarísticas, tocaba al celebrante cantar las últimas oraciones, utilizando los tonos ya descritos anteriormente en función de la importancia de la fiesta. Aparte de las plegarias prescritas en el Misal, en todos los Reinos de la monarquía hispánica debía cantarse también desde el siglo XVI una oración rogativa por el papa, el rey de España y la familia real: la *collecta* o peroración *Et famulos tuos*. Esta oración especial fue un privilegio otorgado por Pío V a Felipe II, y confirmado después por Gregorio XIII, permitiendo que se cantase bien después de las primeras oraciones de la Misa, o bien después de las últimas<sup>474</sup>.

## 16. El *Ite Missa est* y la bendición

**episcopal.** El orden que adoptaban los cantos que habían de ejecutarse al final de la Misa variaba en función de la dignidad del celebrante. En las misas que no eran de pontifical, la ceremonia concluía con el *Ite*

<sup>474</sup> La *collecta* comenzaba de este modo: «Et famulos tuos Papam nostrum N., Antistitem nostrum N., et Regem nostrum N., Reginam et Principem, cum prole Regia, populo sibi commisso, et exercitu suo, ab omni adversitate custodi [...]», Gregorio Galindo, *Las Rúbricas del Misal Romano reformado, que salen a la luz bajo la protección de Nuestra Señora de Montserrat. Su autor, el Ilustrísimo Señor Don Gregorio Galindo, Obispo de Lérida, del Consejo de Su Majestad, etc.*, Barcelona, Narciso Oliva, 1739, p. 293-294.

<sup>475</sup> *Missale Romanum*, op. cit., p. 299.

<sup>476</sup> «De Benedictione in fine Missae et Evangelio Sancti Joannis. XII», Ritus celebrandi Missam, *Missale Romanum*, op. cit., s.p; cfr. Olaya, op. cit., p. 180-183.

<sup>477</sup> *Missale Romanum*, op. cit., p. 299-301.

resto de los cantos que correspondían a los celebrantes y a sus ministros<sup>478</sup>. Si se observa la melodía en dicha figura, se podrá apreciar que se trataba de un canto melismático que requería cierta pericia por parte del diácono que lo ejecutase, no sólo debido a la complejidad de los adornos, sino también a la distancia existente entre las notas extremas.

### 3.2.2. El Oficio divino post-tridentino.

En términos generales podría decirse que, salvo excepciones, la estructura musical de las ceremonias del Oficio divino era algo menos compleja que la de la Misa. El carácter cíclico que adoptaron las horas canónicas favoreció que muchas de ellas presentaran una distribución interna de los cantos relativamente similar. Aun así, la celebración de estas horas a lo largo del día dio como resultado en algunos casos, como los *maitines*, una estructura muy peculiar que pervivió desde la Edad Media, aun después de que los horarios en que se celebraban originalmente estas ceremonias hubieran cambiado sustancialmente<sup>479</sup>.

Exceptuando los *maitines* que, por las razones funcionales que explica Bustamante, diferían de todas las demás por su extensión y por su intrincada estructura, casi todas las horas canónicas guardaban importantes semejanzas entre sí. Puede decirse, con las salvedades que se expondrán en cada caso, que el esquema bipartito que adoptaron las *visperas* acabó reproduciéndose en casi todas las demás horas, a pesar de las diferencias particulares que podían darse en el orden que podían adoptar algunos cantos en ambas secciones. En este sentido, casi todas las horas estaban integradas por una primera parte donde se concentraban en número variable los salmos, precedidos, aunque no en todos los casos, por una antifona, y una segunda parte donde solían disponerse los cantos basados en textos con función didáctica y eucológica, es decir, los *capitula*, las lecciones, las oraciones y, eventualmente, las conmemoraciones de santos que fuese necesario cantar en cada oficio.

La verdadera dificultad para los cantores que integraban el coro permanente de una catedral, de una colegiata, o de una Capilla Real, era determinar qué cantos, dentro de cada grupo, convenían a cada festividad. Cada uno de estos coros estaba encabezado por un *hebdomadario*, es decir, un cantor encargado de actuar como celebrante en todos los oficios que se celebrasen a lo largo de la semana que estuviera de servicio, y también de supervisar que todos los libros de coro estuvieran abiertos

<sup>478</sup> Cerone, *op. cit.*, p. 394-395.

<sup>479</sup> «Consta este Oficio divino de siete Horas Canónicas, que son Matines con *Laudes*, *Prima*, *Tercia*, *Sexta*, *Nona*, *Visperas* y *Completas*. Las cuales Horas instituyó la Iglesia desde el tiempo de los Apóstoles [...], aunque no en la forma que está ahora, porque ha ido mudando o añadiendo, según ha parecido conveniente. Distribuyólas para que los eclesiásticos las cantasen por las iglesias por este orden: los *Maitines* para toda la noche, cada tres horas un Nocturno (que siempre se decían tres); las *Laudes* a la aurora; *Prima* al salir el sol (que en tiempo más perfecto de los equinoccios es a las seis de la mañana, según los relojes de España); *Tercia*, para la tercera hora después de salir el sol, que es a las nueve; *Sexta*, para las doce; *Nona*, a las tres después del mediodía; *Visperas*, a las cinco de la tarde, y *Completas*, puesto el sol. Este orden ha mudado la Iglesia por justas causas, conformándose con la comodidad de los eclesiásticos. Algunos autores, dividiendo los *Maitines* de las *Laudes*, hacen ocho Horas; los *Maitines* por la noche, y las demás horas, que son siete con *Laudes*, para el día. [...]», Bustamante, *op. cit.*, p. 343-344.

por las páginas que contenían, en todo o en parte, el oficio del día. Por lo general, este cargo, que en las capillas palatinas desempeñaban los capellanes reales, era rotativo, lo cual obligaba a todos los cantores a conocer a fondo el funcionamiento del Breviario y del *antiphonarium*, por los cuales debían regirse, como se ha visto, todos los oficios que se celebraban según el Rito romano.

La ordenación de los distintos cantos que debían ejecutarse en cada una de las horas canónicas de una determinada fiesta o feria estaba sujeta a un cúmulo de normas y de excepciones a la norma que requería de los cantores un profundo conocimiento de la lógica que subyacía en esta reglamentación. Como era de esperar, dicha lógica estaba regida por el principio de jerarquía que afectaba a todas las ceremonias de la Misa y del Oficio divino. Ello hacía que, al igual que en la Misa, cada uno de los cantos integrados en las horas canónicas de una determinada festividad se vieran afectados no sólo por la calidad de la fiesta, sino también por el tiempo litúrgico en que esta se celebraba, lo cual podía suponer importantes cambios que determinaban el orden final de los cantos que se debían ejecutar en cada caso.

Es fácil imaginar, por tanto, la trascendencia que tenía para los capellanes cantores de una Capilla Real conocer a la perfección todas estas reglas, con el fin de evitar cualquier error que pusiera en riesgo –en palabras de la época- la *majestad* que requerían los oficios que se celebraban en presencia de los soberanos. Parece pertinente, antes de analizar la estructura musical de cada una de las horas canónicas, estudiar cuando menos el carácter de cada uno los grupos de cantos que los miembros de un coro debían conocer, y a quiénes correspondía cantarlos en cada momento del rito de acuerdo con lo dispuesto en el ceremonial romano.

El primer paso para que el *hebdomadario* pudiera organizar los cantos propios de un determinado oficio, era conocer cuáles eran comunes a todas las horas canónicas, y cuáles estaban sometidos a una variación mayor en función del carácter de la fiesta. Al igual que la Misa, todas las horas canónicas disponían de un *ordinarium* y de un *proprium*, si bien su funcionamiento seguía una lógica diferente, debido sobre todo al hecho de que el carácter transversal del *ordinarium* no tenía tanta amplitud como en la Misa. En el oficio, éste último estaba formado por un núcleo principal de cantos integrado por los *salmos* y los *cánticos*. Sin embargo, mientras que en algunos oficios, como en las *completas* y en casi todas las horas menores, los salmos eran casi siempre los mismos para todas las celebraciones del calendario litúrgico, en otros como las *vísperas*, *laudes* y *maitines*, podían variar sustancialmente en función del tiempo litúrgico y desde luego de una festividad a otra.

Aun contando con estas variaciones, el número total de salmos que se necesitaban para cantar el Oficio divino a lo largo de todo el año era relativamente pequeño. En el caso de los cánticos el número era incluso menor, ya que no formaban parte del *ordinarium* de todas las horas canónicas, sino tan sólo de algunas, como las *vísperas*, las *completas* y las *laudes*. La importancia estructural que tenían los salmos en todas estas ceremonias condicionó en gran medida la clasificación de los oficios que llevó a cabo el Breviario, y que con escasas variaciones asumió también el *antiphonarium romanum*.

No obstante, al margen de esta clasificación genérica, la combinación de los salmos, himnos, antífonas (sin contar con las lecturas, oraciones y conmemoraciones)

De la entonacion de los Psalmos solemnnes y festiuos, que es para los dias dobles y semidobles. Cap. XXXIII.

La entonacion de los Psalmos festiuos es muy diferente de la passada de los feriales; por que ( demas de la medracion ) comiençan con vn principio mas solemnne y de mayor grauedad: y leuantante segua estos quatro versos nos aduertien y muestrarán los quales es necesario que decoremos con distincion. Dizen así. 1.  
*Primus cum Saxto, Pa sol la semper habeto;*  
*Tertius & Octauus, V re fa alque Secundus:*  
*La sol la Quartus, Pa re fa, si tibi Quintus:*  
*Septimus Pa mi fa sol: sic omnes incipe Tonos.*

Final.

Dixit Dominus Do mino me o; Sede à dextis me is.

Di xit Do mi nus Do mi no nus o; se de à dex tris me is.

Di xit Do mi nus Do mi no nus o; se de à dex tris me is.

Di xit Do mi nus Do mi no nus o; se de à dex tris me is.

Y y a Dixit

Leonacion.

Versu para las entonaciones solemnnes.

Diranti cantando per b. un mi sol: en el Quinto.

Primero.

Segundo.

Tercero.

Quarto.

Fig. 54. Los cuatro primeros tonos salmódicos solemnnes y festivos, para las festividades dobles y semidobles, Cerone, *op. cit.*, p. 355.

en una festividad concreta variaba sobre todo en función del tiempo litúrgico. Por lo general, todos los oficios celebrados en Cuaresma solían incluir, dentro de la salmodia, todos o algunos de los siete salmos penitenciales. Por otra parte, todas las horas canónicas incluidas en el *psalterium* incorporaban también antífonas distintas para cada tiempo.

Teniendo en cuenta lo anterior, el siguiente paso para cualquier capellán cantor era conocer la naturaleza funcional de los distintos cantos del oficio, y el modo de ejecutarlos en el

coro, ya que cada grupo requería una técnica vocal diferente. Algunos tratadistas que estudiaron a fondo la estructura del Oficio divino en el siglo XVII, como Juan de Bustamante, insistieron mucho en la naturaleza funcional de los distintos cantos que lo formaban, dentro de los cuales los salmos y los cánticos, debido a su importancia estructural, ocupaban el rango superior de todos ellos, seguidos por las antífonas, los himnos y eventualmente por las lecturas y las oraciones.

**1. Los salmos y los cánticos.** Para Bustamante «son los salmos la mayor y principal parte del Oficio divino», cuyo carácter sagrado derivaba del hecho de que había sido el Espíritu Santo el que se los dictó a David. A pesar de que comúnmente se cree que este monarca fue el autor de los ciento cincuenta salmos que forman el Salterio bíblico, el propio Bustamante admite que no todos fueron escritos por él<sup>480</sup>.

Según este tratadista, los salmos se diferenciaban de los cánticos esencialmente en la temática textual, ya que estos últimos eran únicamente cantos de acción de gracias, mientras que los salmos tenían una función mucho más variada. También se diferenciaban en los autores, ya los cánticos están atribuidos a distintas personas sagradas. Entre todos ellos, los cánticos más importantes fueron tres: el de *vísperas*, *Magnificat anima mea* o cántico de la Virgen; el de *Laudes*, *Benedictus*, o cántico de Zacarías, y el de *completas*, *Nunc dimittis*, o cántico de Simeón. Según Bustamante, todos ellos ocuparon esta posición privilegiada al ser los únicos cantos incluidos en el Evangelio de San Lucas<sup>481</sup>.

La forma de ejecutar los salmos y los cánticos en la liturgia romana suscitó siempre un gran interés en los tratadistas musicales del Antiguo Régimen. A pesar de que el estudio de los procedimientos de ejecución de estos cantos constituye un tema complejo, no está de más indicar, siquiera someramente, en qué consistía esta técnica

<sup>480</sup> Bustamante, *op. cit.*, p. 175.

<sup>481</sup> *Ibid.*, p. 176.

que acabaría teniendo una importancia mayor en el desarrollo musical de la mayoría de los oficios asociados a la liturgia de Estado. En términos generales puede decirse que el fundamento de la salmodia residía en la capacidad del cantor para memorizar un determinado número de patrones melódicos, o *tonos salmódicos*, codificados a lo largo de la Edad Media a partir de los llamados ocho tonos o *modos griegos*, a los que se redujo desde el siglo XIV, según Cerone, toda la música eclesiástica<sup>482</sup>. El empleo de una u otra de estas fórmulas de entonación en los oficios dependía, en primer lugar, del tono de las antífonas que precedían a cada salmo, que debía ser el mismo en ambos casos y, en segundo lugar, del rango de la celebración, ya que cada tono salmódico disponía por lo general de una versión festiva y otra ferial. En la figura 54



Fig. 55. Antífona y entonación correspondiente al 7º tono del versículo inicial del primer salmo, *Dixit Dominus*, de las *vísperas* dominicales incluidas en el *psalterium*, *Antiphonarium seu Vesperale Romanum*, op. cit., p. 2

final. Esta fórmula se llamaba *mediante*, o *mediación*. En tercer y último lugar, también

se pueden ver los ejemplos incluidos por Cerone en su *Melopeo* para ilustrar los tonos de los salmos solemnes y festivos. En la imagen, el primer versículo del salmo *Dixit Dominus* –primero de las *vísperas* dominicales, incluidas en el *psalterium*– aparece notado en los ocho tonos salmódicos, de los cuales se pueden ver en la imagen las fórmulas de entonación de los cuatro primeros<sup>483</sup>.

Si se examina esta figura se podrá observar a primera vista que todas estas fórmulas melódicas tenían un elemento en común: la nota o *cuerda de recitado* sobre la cual debían cantarse la mayor parte de las sílabas de los dos hemistiquios que formaban los versículos de los salmos y de los cánticos. También podrá verse en la misma imagen cuáles eran los elementos diferenciadores que el cantor debía reconocer para saber en qué tono se estaba cantando un salmo.

Lo más importante era identificar, antes que nada, la fórmula melódica del final del versículo, y la nota con la que esta terminaba, llamada *finalis*. En segundo lugar, el salmista debía reconocer también la inflexión melódica del final del primer hemistiquio del verso, que solía ser mucho más breve y menos ornamentada que la

<sup>482</sup> «[...] Parece que a este número fueron reducidos, por cuanto se viene en conocimiento de lo que escrito tiene [el] papa Juan XXII en su *Música*, a imitación de las composiciones latinas. [...] No parece (dice) inconveniente, que todo lo que se canta se modere y termine con ocho Tonos, a la manera que todo cuanto hay en latín se encierra en ocho partes de la Oración. Estos son sus nombre: Primero, Segundo, Tercero, Cuarto, Quinto, Sexto, Séptimo y Octavo [...]», Cerone, op. cit., p. 350.

<sup>483</sup> *Ibid.*, p. 355-356.

debía estar atento a la fórmula melódica del encabezamiento del salmo. Mientras que las mediantes y finales eran, por lo general, comunes a todos los tipos de festividades, el encabezamiento permitía diferenciar los salmos festivos de los feriales, ya que estos últimos simplemente carecían de él. Tan sólo los salmos festivos disponían de este *incipit* ascendente, distinto para cada tono, que solo se cantaba al comienzo del primer versículo, ya que la entonación de los restantes versos empezaba como en los salmos feriales, en la cuerda de recitado.

Una vez memorizadas estas fórmulas melódicas, los capellanes cantores estaban en condiciones de ejecutar cualquier salmo o cántico de dieciséis formas distintas sin necesidad de servirse de ningún libro con notación musical, apoyándose simplemente en el texto del Breviario, tal como solían hacer los *chapelains* de la *Chapelle-Musique* en Versalles, como se verá en el capítulo siguiente. Ello explica que, salvo excepciones, el *antiphonarium romanum* no incluyera la notación de los salmos de todos los oficios, ya que se daba por hecho que a un cantor experimentado le bastaba con reconocer auditivamente las notas finales de la antífona para ejecutar el salmo en el mismo tono que aquella utilizando la fórmula melódica conveniente. De este modo, tanto los antifonarios impresos, como los libros de canto llano manuscritos destinados al Oficio divino, podían reservar este espacio para las antífonas, cuyas melodías no estaban sometidas a un patrón melódico tan codificado, y por tanto era mucho más difícil memorizarlas en su totalidad. Esta dificultad trató de salvarla el ceremonial romano por medio del encargo a determinados cantores que pre-entonasen las primeras notas de las antífonas para que el celebrante o el capellán a quien correspondiera cantar la entonación del primer verso de la antífona - antes de ser retomada por el coro- pudiera recordarla. No obstante, algunas ediciones del *antiphonarium* incorporaron también, además de las antífonas, el *incipit* de algunos de los salmos del *psalterium*, o bien un número (del 1 al 8) que indicaba el tono en que debía cantarse cada salmo. La figura 55 muestra la segunda página del *psalterium* incluido en el *antiphonarium romanum* editado en Toulouse por Guillemette en 1750. Como puede verse en la imagen, en él se ha incluido la notación completa del primer versículo del salmo *Dixit Dominus*, y también el número 7 al final del mismo, lo cual indica que el salmo debía cantarse en séptimo tono. A continuación aparece también el *incipit* del segundo versículo, donde puede observarse que ha desaparecido la fórmula de encabezamiento inicial que aparecía en la palabra *dixit*, indicando de este modo a los cantores que debían entonar empezando por la nota de recitado el resto de los versículos, incluida la doxología final, *Gloria Patri, etc.*, con la que concluían por defecto los salmos en casi todos los oficios, salvo que el Breviario indicase lo contrario. La doxología sólo se omitía en casos excepcionales, como por ejemplo en los salmos del Oficio de Difuntos, en los cuales el *Gloria Patri* se suplía por el versículo *Requiem aeternam dona eis Domine, etc.*

**2. Las Antífonas.** Junto a los salmos y a los cánticos, las antífonas que les precedían formaban uno de los conjuntos más característicos del Oficio divino. Según Bustamante, «Antífona es nombre Griego que significa algo que se canta a coros, diciendo uno, y respondiendo otro»<sup>484</sup>. Se cantaban en todas las horas canónicas antes de los salmos y de los cánticos (en aquellas que disponían de ellos). En los

<sup>484</sup> Bustamante, *op. cit.*, p. 128.

oficios dominicales y feriales incluidos en el *psalterium*, las antífonas eran, al igual que los salmos, casi siempre las mismas, variando tan sólo en función del tiempo litúrgico. En tiempo Pascual, y en los oficios dominicales el texto de casi todas las antífonas del Oficio divino era sustituido por la palabra *Alleluia*. En Adviento, las *vísperas* y los *maitines* dominicales tenían sus propias antífonas<sup>485</sup>. Por el contrario, algunas de las horas canónicas de ciertas festividades dobles carecían de antífonas particulares. En tales casos, el Breviario estipulaba que se cantaran las de *laudes*, como sucedía con las horas de algunas fiestas clásicas, como la Navidad, la Purificación, el Corpus y San Juan Bautista<sup>486</sup>.

Dentro de las antífonas existía una cierta jerarquía que se reflejaba no sólo en su posición dentro del oficio, sino también en la extensión y complejidad de sus melodías. En la base estaban las *antífonas de los salmos*, que por lo general solían ser relativamente breves, y podían presentar una tenue conexión argumental con la temática de la festividad. Sus textos procedían bien de los propios salmos, o bien de cualquier otra parte de las Sagradas Escrituras. En el primer caso, el Breviario romano estableció que si las antífonas de los oficios dobles tomaban el texto del primer versículo del salmo al que antecedían, los cantores debían empezar este último en el segundo versículo, omitiendo el primero, con el fin de evitar la repetición<sup>487</sup>.

A las de los salmos les seguían en importancia las antífonas de los cánticos, más extensas, por lo general, que las anteriores. En función del cántico al que precedieran, recibían el nombre de *antiphona ad Magnificat*, en las *vísperas*; *antiphona ad Nunc dimittis* en *completas*, y *antiphona ad Benedictus* en *laudes*. Dentro de este grupo había un pequeño grupo de rango superior, las llamadas *antífonas mayores*, que se cantaban en los siete días anteriores a la Navidad, sustituyendo a las antífonas propias de los oficios que se celebrasen en aquellos días. Las primeras y más importantes eran siete, y empezaban siempre por la exclamación "O"<sup>488</sup>. Las segundas dentro de esta categoría se cantaban en las *laudes* y horas menores en esas mismas fechas<sup>489</sup>.

En la cúspide de todas ellas estaban las *cuatro antífonas de Santa María* que se cantaban por lo general al final de las *completas*, siempre y cuando este oficio no se solapase con otra hora canónica. En caso de que esto sucediera, la antífona de la Virgen se retrasaba hasta el final del último oficio que se hubiera encadenado a las *completas*<sup>490</sup>. Como se verá en el siguiente capítulo, en la Capilla Real de Madrid algunas de estas antífonas formaron parte del grupo de cantos que debían ser memorizados por los músicos del rey para ser ornamentados polifónicamente haciendo uso del contrapunto.

**3. Los himnos.** Según Bustamante, eran cantos de alabanza a Dios que se decían en todas las horas canónicas de todos los oficios del año, excepto en los días que iban

<sup>485</sup> *Ibid.*, p. 129.

<sup>486</sup> *Ibid.*

<sup>487</sup> Bustamante, *op. cit.*, p. 131.

<sup>488</sup> Las siete primeras antífonas mayores eran: *O Sapientia* (17-XII); *O Adonai, et dux domus Israel* (18-XII); *O radix Jesse* (19-XII); *O clavis David* (20-XII); *O oriens splendor lucis* (21-XII); *O Rex Gentium* (22-XII); *O Emmanuel, Rex* (23-XII), *Antiphonarium romanum, op. cit.*, p. 58-61.

<sup>489</sup> Bustamante, *op. cit.*, p. 191.

<sup>490</sup> *Ibid.*, p. 164.

desde el Jueves Santo hasta las *vísperas* del Sábado *in Albis*, exclusive<sup>491</sup>. Estos cantos constituían, junto con las antífonas, el elemento más característico de los oficios, particularmente en las horas mayores de los días festivos, si bien su posición concreta dentro de la estructura global de cada una de ellas podía variar. Con todo, su función como elemento diferenciador de los oficios de cada festividad hizo que tuvieran una importancia estructural mayor que la que habían alcanzado en la Misa. En las horas menores, esta variedad se reducía drásticamente, ya que el Breviario dispuso los mismos himnos para casi todas las horas diurnas que se celebraban a lo largo del año. Casi todos ellos iban acompañados al final por un versículo, que podía variar en función del oficio y del tiempo litúrgico en que se cantase<sup>492</sup>.

La importancia de algunos de los himnos de las horas Mayores de ciertas festividades clásicas hizo que se utilizasen también fuera del oficio, bien como cantos procesionales, o bien como parte de ciertas ceremonias extraordinarias que, o bien se interpolaban en algunas misas solemnes o bien se celebraban al margen de las mismas. En este sentido, uno de los ejemplos más significativos fue el himno de las *vísperas* del Corpus, *Pange lingua gloriosi*, que también se cantaba en la procesión que seguía a la Misa Mayor de esta festividad, así como en casi todas las ceremonias eucarísticas que se celebraban a lo largo del año<sup>493</sup>. Lo mismo sucedía con el himno *Tantum ergo*, que en realidad era la versión abreviada del *Pange lingua*, formada por sus dos últimas estrofas<sup>494</sup>. Por su parte, el himno de las *vísperas* de Pentecostés, *Veni Creator Spiritus*, tuvo una importancia crucial en todas las ceremonias que presentaban un carácter iniciático, como las consagraciones de obispos. Dentro de la liturgia de Estado, este himno se interpretaba también en las coronaciones (tanto de papas, como de reyes), y en las misas votivas *de Espíritu Santo* que se cantaban todos los días que duraban los cónclaves para la elección de nuevos pontífices. En Versalles, todas las ceremonias de promoción de nuevos caballeros de *l'Ordre du Saint-Esprit* comenzaban también con este himno<sup>495</sup>.

**1. Las lecturas, versículos y conmemoraciones.** Las lecturas incluidas en todas las horas canónicas se dividieron esencialmente, como en la Misa, en dos categorías funcionales: los *capitula*, y las lecciones (*lectionis*). Ambas se cantaban a partir de textos de las Sagradas Escrituras que el Breviario determinaba en cada caso. Las conmemoraciones, cuya estructura se analizará más abajo al tratar las *vísperas*, debían cantarse también en la última parte de algunas horas canónicas si el oficio, por ejemplo, se celebraba cerca de alguna festividad de rango superior, o dentro su octava.

Los *capitula* precedían en casi todas las horas a los himnos (excepto en las *completas* que se cantaban después), y como estos últimos se omitían en los cuatro últimos días de la Semana Santa y durante los seis primeros de la Pascua de Resurrección<sup>496</sup>. Con ellos se abría por lo general la segunda parte de las horas canónicas, y estaban ordenados como los demás cantos en las tres secciones del

<sup>491</sup> *Ibid.*, p. 124-125.

<sup>492</sup> *Ibid.*

<sup>493</sup> Cfr. Capítulo 6.

<sup>494</sup> Cfr. *Antiphonarium Romanum*, op. cit., p. 295-296.

<sup>495</sup> Cfr. Capítulo 4.

<sup>496</sup> Bustamante, op. cit., p. 149.

Breviario, de acuerdo con los mismos principios que regían la elección de los salmos, las antífonas y los himnos de cada oficio.

Las lecciones estaban afectadas por estos mismos criterios de clasificación. Su importancia estructural era muy grande en el caso de los *maitines*, pero no tanto en las demás horas, en las cuales exceptuando algunas lecciones breves que se decían en las horas menores de determinadas festividades, no constituían una parte fundamental de su estructura.

El tono que se empleaba para cantar los *capitula* era esencialmente el mismo que el de las epístolas de la Misa, si bien con algunas diferencias que afectaban sobre todo a las inflexiones melódicas del final de las frases<sup>497</sup>. Para las lecciones, sermones, Evangelios y homilías que se cantaban sobre todo en los *maitines*, se tomaba como base el tono de las *profecías*, consistente en pronunciar la última sílaba de cada frase una quinta por debajo de la nota de recitado<sup>498</sup>. Los versículos que se decían tanto en *vísperas* como en *maitines* después de los himnos disponían de su propia entonación, y se distinguía por el número de notas que formaban el adorno melódico sobre el que se cantaba la última sílaba de cada frase, más amplio en las fiestas dobles que en las semidobles y simples<sup>499</sup>. En el caso de los versículos de las conmemoraciones, que el cantor debía entonar después de una antífona propia, se descendía únicamente una tercera<sup>500</sup>.

Cada uno de los cantos referidos más arriba correspondía ejecutarlos a uno o a varios cantores, que como ya se dijo en el primer capítulo al hablar de la disposición del coro de canto llano en la Capilla Real, debían dividirse, según lo dispuesto en el ceremonial romano, en dos semicoros con el fin de poder interpretar aquellos cantos que requerían un diálogo entre ambos grupos de cantores. Junto a ellos, el ceremonial romano estableció un tercer grupo formado por tres o cinco cantores que hacían las veces de celebrante y ministros asistentes, si bien en el Oficio no recibían como en la Misa el nombre de diácono y subdiácono, sino el de *caperos* -en Francia *chappiers*-. Bustamante explica en su tratado que si bien el ceremonial prescribía que todos los miembros del coro debían revestirse con capas pluviales para cantar el Oficio, esta exigencia sólo afectaba a los clérigos regulares, ya que en los coros formados por clérigos seculares bastaba con que los cantores llevaran sobre su túnica una sobrepelliz blanca<sup>501</sup>. En el caso de los oficios solemnes, sin embargo, aparte del celebrante, dos de los cantores estaban obligados a asistir revestidos con capas del color del tiempo litúrgico requerido por la festividad, provistos de cetros altos en las manos. Estos *caperos* en las funciones de pontifical debían ser cuatro<sup>502</sup>. A ellos correspondía, en principio, cantar el invitatorio y el salmo *Venite exultemus* en todos los *maitines*, y entonar el comienzo de los salmos y de los himnos si no lo hacía el celebrante cuando le correspondiese. También hacían lo propio con los responsorios de los *maitines* antes de que los prosiguiera el coro, así como con los versículos de las lecciones, y los responsorios breves de las horas canónicas con sus respectivos

<sup>497</sup> Cerone, *op. cit.*, p. 393.

<sup>498</sup> *Ibid.*, p. 392.

<sup>499</sup> *Ibid.*, p. 393.

<sup>500</sup> *Ibid.*, p. 394.

<sup>501</sup> Bustamante, *op. cit.*, p. 330.

<sup>502</sup> *Ibid.*

versículos<sup>503</sup>. También era obligación de los caperos pre-entonar en las fiestas solemnes las antífonas al celebrante, y entonarlas ellos mismos en las festividades menos solemnes<sup>504</sup>.

Como ya se indicó en el primer capítulo, el orden de precedencia que regía en los coros formados únicamente por eclesiásticos estaba determinado por la antigüedad. Este criterio era el que también se guardaba a la hora de establecer el turno de intervención de los cantores cuando les competía ejecutar individualmente ciertos cantos, como las lecciones de los *maitines* y los versículos que seguían a aquellas, empezando siempre el más moderno, y concluyendo el más antiguo<sup>505</sup>.

A cada uno de los dos coros correspondía cantar *alternatim* -es decir, alternándose en cada uno de los versículos- los salmos y los cánticos; el llamado *symbolum* de San Atanasio, que se ejecutaba en algunas horas menores, y el himno de San Ambrosio y San Agustín, *Te Deum laudamus* al final de los *maitines* festivos. Sin embargo, según Bustamante, el resto de los himnos, las antífonas y los responsorios, debían cantarlos conjuntamente ambos coros sin alternarse<sup>506</sup>.

Una vez que los cantores hubieran asimilado todas las normas antedichas, tanto en lo tocante a la elección de los cantos de cada oficio, como al modo de ejecutarlos, debían conocer la forma en que estos se ordenaban en cada una de las horas canónicas.

### 3.2.2.1. Las *vísperas*.

Aun tratándose de la hora más importante, la estructura de las *vísperas* era relativamente más sencilla en comparación con la de otras de menor rango, como los *maitines* y las *laudes*. De acuerdo con la norma que regía la ordenación de casi todos los oficios, las *vísperas* se dividían en dos partes muy bien diferenciadas: la primera, que correspondía en exclusiva a los cinco salmos y a las cinco antífonas a ellos asociadas (cfr. Fig. 56), y la segunda, que se iniciaba con el *capitulum*, y concluía, al igual que la Misa, con las oraciones finales y en el caso de las *vísperas solemnes* celebradas por prelados, con la bendición episcopal.

Una vez que se rezaba *secreto* el *Pater Noster* y el *Ave María*, el celebrante daba comienzo al oficio entonando la siguiente invocación:

**1. *Deus in adjutorium meum intende.*** Casi todas las horas canónicas, excepto las *completas* y los *maitines* se abrían con este versículo, al cual el coro debía responder *Domine, ad adjuvandum me festina*. A continuación daba comienzo la primera parte de las *vísperas*.

Cerone señala para esta invocación dos entonaciones diferentes: una para los oficios festivos y otra para los feriales. Se diferenciaban tan sólo en que la primera obligaba al cantor a descender un semitono en la sílaba tónica de la última palabra,

---

<sup>503</sup> *Ibid.*

<sup>504</sup> *Ibid.*

<sup>505</sup> *Ibid.*

<sup>506</sup> *Ibid.*

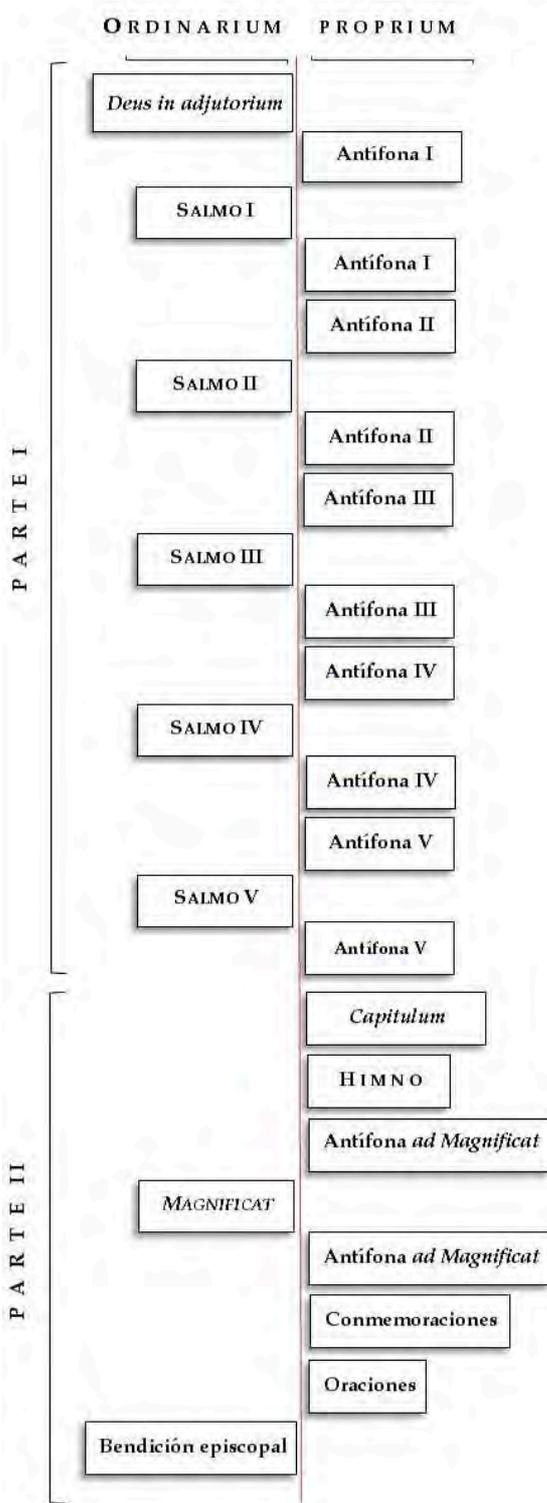


Fig. 56. Ordenación del canto en el oficio de VÍSPERAS SOLEMNES según el Rito romano, © Luis López Morillo.

mientras que en la entonación ferial todo se cantaba sobre la nota de recitado, como puede verse con claridad en la fig. 40<sup>507</sup>.

**2. La salmodia.** La iniciaba por lo general uno de los *caperos*, a quien correspondía pre-entonar al celebrante la primera palabra de la primera antifona, con el fin de que éste pudiera cantar el primer versículo de la misma antes de que el coro la continuase. Mientras esto sucedía, todo el coro debía estar de pie, y permanecer así hasta que se hubiera terminado de cantar el primer versículo del primer salmo, sentándose a partir del segundo, y volviéndose a levantar al comienzo del *Gloria Patri*<sup>508</sup>. En las *vísperas* de las festividades dobles correspondía al director del coro, o *sochantre*, repetir la primera antifona al término del salmo. El resto de las cinco antifonas y salmos se cantaban del mismo modo, alternándose los coros. Los caperos eran también los encargados de pre-entonar el resto de las antifonas a los cantores que ellos mismos designaban por orden de antigüedad para este cometido. Para ello, el encargado de hacerlo se levantaba de su sitial y se situaba frente al cantor que hubiera designado para darle el tono, permaneciendo en esta posición hasta que concluía la antifona y el primer versículo del salmo correspondiente, regresando después a su asiento<sup>509</sup>. Este protocolo se observaba en todos los salmos, de tal modo que al llegar el capero ante el cantor, ambos debían saludarse con una inclinación de cabeza, y al marcharse debían repetir la misma acción, además de hacer el capero inclinación al altar y al presidente del coro. Mientras esto sucedía, todos los demás miembros del coro al que

<sup>507</sup> Cerone, *op. cit.*, p. 390.

<sup>508</sup> Bustamante, *op. cit.*, p. 330.

<sup>509</sup> *Ibid*, p. 331.

perteneciese el cantor debían permanecer de pie hasta que concluyese el primer versículo del salmo<sup>510</sup>. Los miembros del coro contrario que no cantaba la antifona, así como el celebrante, permanecían sentados hasta el *Gloria Patri*<sup>511</sup>.

**3. El capitulum.** Una vez que terminaba de repetirse la antifona del quinto salmo, el celebrante se levantaba para cantar el *capitulum*. Con ello comenzaba la segunda parte de las *vísperas*. A pesar de tratarse de cantos basados simplemente en una cuerda de recitado, los textos de algunos *capitula* solemnes sirvieron de base en ocasiones para los motetes de esas festividades, como se estudiará con más detalle al analizar la ordenación del canto en la *missa bassa* del *Corpus Christi* en Roma<sup>512</sup>.

**4. El Himno y el versículo.** Cuando el celebrante terminaba de cantar el *capitulum*, debía entonar el himno, asistido también por un capero, como en la primera antifona. El ceremonial romano prescribía que mientras se cantaba el primer verso de algunos himnos asociados a las *vísperas* de las festividades clásicas más importantes, todo el coro, salvo el celebrante permaneciese de rodillas. Esto se observaba particularmente con el himno de Pentecostés, *Veni Creator Spiritus*; con el de las festividades de la Virgen, *Ave maris stella*; y con el himno *O Crux ave*, versión reducida del *Vexilla regis*, que se cantaba en las *vísperas* de los domingos de Pasión y Ramos, y el día de la invención de la Santa Cruz, así como en la ceremonia de adoración de esta última en la Misa del Viernes Santo<sup>513</sup>.

El versículo después del himno debían cantarlo preferentemente los niños de coro, y en caso de no haberlos, lo hacían los caperos, y en su defecto los cantores<sup>514</sup>.

**5. El Magnificat.** El cántico de la Virgen, *Magnificat anima mea*, era el único canto común a todas las *vísperas* del año, con independencia de la calidad de la fiesta. La antifona que le precedía solía ser, como ya se vio, la más importante y extensa del oficio, y por esa razón correspondía entonarla también al celebrante, asistido también por un capero. Mientras lo hacía, todo el coro estaba sentado, y así permanecía mientras terminaba de cantarse. En caso de que el celebrante no estuviera revestido con capa pluvial desde el comienzo del oficio, Bustamante señala que una vez entonado el himno debía ir a buscarla a la sacristía, acompañado por los caperos. En tal caso, era el cantor más antiguo el encargado de entonar en su lugar la antifona del *Magnificat*<sup>515</sup>.

Una vez iniciado el cántico, entonado también por el celebrante, éste abandonaba su sitial con la cabeza cubierta con el bonete -o mitra si se trataba de un prelado-, y acompañado de dos acólitos con cirios en las manos se dirigía al altar para preparar la incensación, inclinándose descubierto ante la Cruz, o bien haciendo genuflexión si se hallaba expuesto el Santísimo Sacramento<sup>516</sup>. De ser así, debía incensar a este último de rodillas tras una profunda inclinación, antes de hacerlo al

---

<sup>510</sup> *Ibid.*, p. 330.

<sup>511</sup> *Ibid.*, p. 331.

<sup>512</sup> Cfr. Capítulo 6.

<sup>513</sup> *Ibid.*, p. 323.

<sup>514</sup> *Ibid.*, p. 331.

<sup>515</sup> *Ibid.*

<sup>516</sup> *Ibid.*, p. 332.

altar. Acto seguido, el celebrante y los caperos regresaban al coro, donde uno de ellos incensaba tres veces al oficiante, quien debía hacer lo propio con el capero de turno<sup>517</sup>. En caso de que hubiera algún acólito que ejerciese la función de turiferario, él era el encargado de esta tarea, continuando con la incensación de todos los miembros del coro mientras los cantores terminaban de cantar el *Magnificat*<sup>518</sup>. En caso de que acabase el cántico y la repetición de la antífona, la incensación debía concluir, incluso en el caso de que el turiferario no hubiera terminado su tarea, con el fin de no demorar el comienzo de las oraciones.

**6. Las oraciones.** Correspondía cantarlas al celebrante junto al altar, empleando las mismas entonaciones ya descritas en la misa. Una vez concluidas, él y los caperos entonaban el *Benedicamus Domino*, que cumplía la misma función del *Ite Misa est* en aquella.

En caso de que las *completas* no se celebrasen a continuación, la antífona de Santa María se ejecutaba al final de *vísperas*, antes de la bendición episcopal, en caso de que el celebrante fuese un prelado.

No obstante, aunque la mayor parte de las *vísperas* se atenían a este esquema básico de ordenación del canto, existían ciertas excepciones muy notables, particularmente en aquellas que se oficiaban durante la Semana Santa. En primer término, las del Jueves Santo, que debido al carácter de la celebración, si bien guardaban la estructura fundamental de esta hora, eran oficiadas *omnia sine cantu*, es decir, íntegramente rezadas<sup>519</sup>. Por su parte, las del Sábado Santo presentaban un esquema extremadamente reducido, ya que al interpolarse dentro de la Misa Mayor, entre la *Postcommunio* y el *Benedicamus Domino*, debían ser necesariamente muy breves. En primer lugar, se prescindía de la invocación inicial, *Deus in adjutorium*; en segundo lugar, la parte salmódica estaba integrada por un solo salmo con su correspondiente antífona. La segunda sección carecía de *capitulum*, de himno y de versículo, cantándose inmediatamente después del salmo el *Magnificat*, precedido y seguido de la antífona *Vespere autem Sabbati*, al término de la cual el celebrante debía proseguir la Misa cantando las oraciones finales de la misma<sup>520</sup>.

### 3.2.2.2. Las completas.

Tanto si se encadenaban a las *vísperas* o no, este oficio se caracterizaba porque comenzaba de un modo bastante inusual con respecto a las demás horas canónicas. En lugar de empezar con la invocación *Deus in adjutorium meum*, lo hacía con una *lección* cantada por uno de los acólitos del celebrante, y continuaba con la confesión de este último.

---

<sup>517</sup> *Ibid.*

<sup>518</sup> *Ibid.*

<sup>519</sup> *Antiphonarium romanum, op. cit.*, p. 196-199.

<sup>520</sup> *Ibid.*, p. 264.

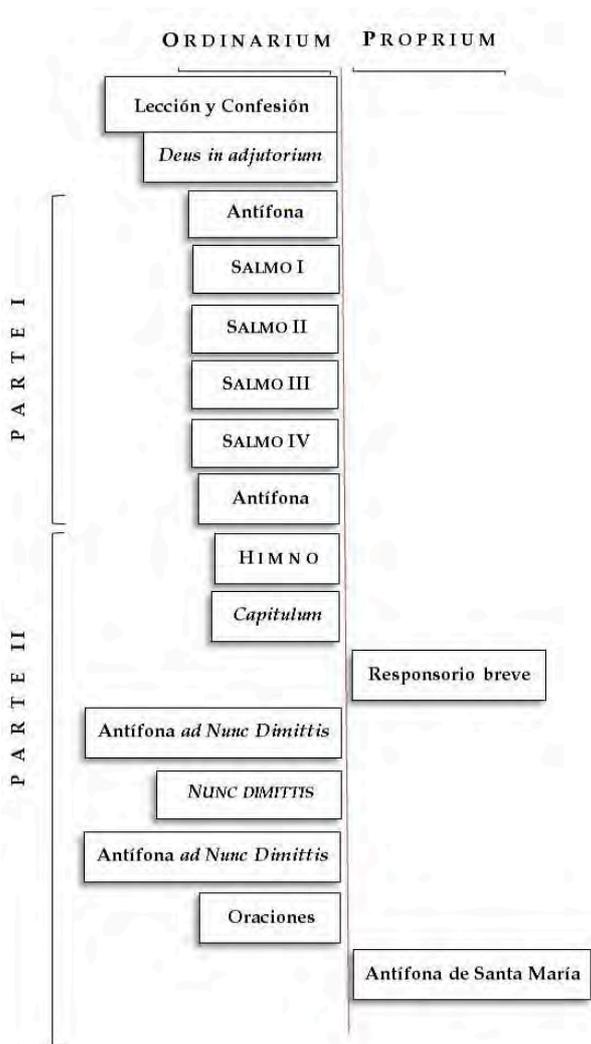


Fig. 57. Ordenación del canto en el oficio de COMPLETAS según el Rito romano, © Luis López Morillo.

**1. Lección breve y confesión.** Por lo general siempre que en cualquier oficio se iba a proceder a cantar una lectura sagrada, era preceptivo que el *lector* pidiese permiso al celebrante solicitando su bendición, pronunciando las palabras siguientes: *Jube Domine benedicere*. En las *completas*, una vez que el aquel respondía *Noctem quietam, etc.*, el acólito cantaba la lección breve *Fratres, sobrii estote, etc.* Una vez terminada, se rezaba *secreto* el *Pater Noster*, antes de la confesión del celebrante.

La confesión era en realidad un canto responsorial que el celebrante comenzaba entonando el versículo *Confiteor Deo*, siendo respondido por el coro. Sólo después de estas ceremonias el oficiante cantaba la consabida invocación *Deus in adjutorium meum*, con la cual daba comienzo, como en las *vísperas*, la parte salmódica de este oficio<sup>521</sup>.

**2. Los salmos.** Como ya se indicó, los salmos de *completas* nunca variaban de una festividad a otra a lo largo del año<sup>522</sup>. Era el único oficio que no disponía de *proprium*. Sin embargo, a diferencia de las *vísperas*, los cuatro salmos que lo integraban se ejecutaban

sin solución de continuidad, precedidos por una sola antífona, *Miserere mihi Domine*, que se cantaba antes del primer salmo y se repetía al final del cuarto (*cfr.* Fig. 57).

**3. El himno.** A diferencia de los himnos de *vísperas*, el de *completas*, *Te lucis ante terminum*, también formaba parte, como los salmos, del *ordinarium* del oficio. No obstante, el *antiphonarium* recogió dos variantes melódicas para este himno: una destinada a las festividades dobles, y otra a las semidobles y domingos<sup>523</sup>. En comparación con los himnos de otras horas Mayores, éste resultaba relativamente breve, al contar únicamente con tres estrofas.

<sup>521</sup> *Ibid.*, p. 333.

<sup>522</sup> Los cuatro salmos de *completas* eran, conforme a la numeración establecida en la *Vulgata*: *Cum invocarem* (salmo 4); *In te Domine speravi* (salmo 30); *Qui habitat in adjutorio Altissimi* (salmo 90) y *Ecce nunc benedicite* (salmo 133), *cfr.* *Antiphonarium Romanum, op. cit.*, p. 36-46.

<sup>523</sup> *Ibid.*, p. 39.

**4. El capitulum.** En las *completas* esta lectura se cantaba después del himno, y no antes, como en *vísperas*. En este caso se trataba de unos cuantos versículos del profeta Jeremías (14,b), *Tu autem in nobis*, que enseguida daban paso al responsorio breve<sup>524</sup>.

**5. El responsorio breve.** Este oficio compartía con las horas menores la presencia de un responsorio breve después del *capitulum*. La estructura de los responsorios era por regla general muy parecida, con independencia de su extensión. En estos cantos los primeros versículos (*responsum*) corrían a cargo del coro, al cual respondía con los siguientes versos (*versus*) bien un cantor, o bien el segundo coro. Tras esta respuesta, el coro repetía el final del último versículo del *responsum*, al cual el segundo coro respondía a su vez con la doxología *Gloria Patri*, al término de la cual se repetía el *responsum* inicial. El responsorio concluía con otro *responsum/versus* que ambos coros cantaban *alternatim*. En el caso de los responsorios breves, cada una de estas partes contenía un solo versículo, sin embargo en los responsorios más extensos, como los que se cantaban en *maitines*, estaban formadas por varios.

Al igual que sucedía con el himno, el texto del responsorio breve de *completas*, *In manus tuas, Domine*, era el mismo para todas las festividades del año, sin embargo el *antiphonarium romanum* previno varias melodías para cada tiempo litúrgico. La primera versión debía cantarse en las *completas* de Adviento y Cuaresma, pero omitiendo la doxología *Gloria Patri* durante la semana de Pasión<sup>525</sup>. La segunda versión, *per annum*, se cantaba en todas las festividades anuales fuera de los tiempos litúrgicos. La tercera y última, destinada al tiempo Pascual, llevaba interpolado el consabido *alleluia* al final del primer *responsum* y antes de la doxología<sup>526</sup>.

**6. El Nunc dimittis.** El cántico de Simeón, *Nunc dimittis sevum tuum*, se ejecutaba en las *completas* precedido de la antífona *Salva nos, Domine*, cuya función era análoga a la *antiphona ad Magnificat* de las *vísperas*, lo cual la convertía en la más importante del oficio, después de la antífona de Santa María que se cantaba al final. La relevancia de este cántico, mucho más breve que el *Magnificat*, estriba en que no sólo se utilizaba en las *completas*. El Misal lo integró en el *proprium* de la Misa de la Purificación de la Virgen, tanto en la ceremonia de bendición de los cirios, que precedía a la procesión de las candelas, como en los textos del *tractus* que se cantaba después del gradual si la festividad caía dentro de la septuagésima<sup>527</sup>. Así mismo, el último versículo del cántico, *Lumen ad revelationem gentium*, servía de texto a la cuarta antífona de las segundas *vísperas* de la misma festividad<sup>528</sup>. No obstante, tanto este último verso cuando adoptaba la forma de antífona, como el primero, *Nunc dimittis*, cuando servía de *tractus* en la Misa, disponían de sus propias melodías, ya que en las *completas* el cántico estaba sujeto a las reglas de entonación que, como ya se dijo, regían para la salmodia y para los cánticos.

Bustamante señala algunas diferencias con respecto a las *vísperas* en el ceremonial que se seguía durante el cántico de *completas*. La más llamativa es que no había incensación, como en el *Magnificat*, ni siquiera en las festividades más

<sup>524</sup> *Breviarium romanum*, op. cit., p. 157.

<sup>525</sup> *Antiphonarium romanum*, op. cit., p. 39-40.

<sup>526</sup> *Ibid.*, p. 40-41.

<sup>527</sup> Cfr. *Graduale romanum*, op. cit., p. 275-278.

<sup>528</sup> Cfr. *Antiphonarium romanum*, op. cit., p. xxi.



Fig. 58. Inicio de la antífona de Santa María, *Salve Regina*, al final del oficio de *completas* con la oración del tiempo que debía cantarse previamente, *Antiphonarium seu Vesperale Romanum*, op. cit., p. 45.

solemnes<sup>529</sup>. Sin embargo, en las *completas* de las festividades dobles, y en los días infraoctavos y feriales de Adviento, Cuaresma y las llamadas *cuatro témporas*, el cántico iba seguido de unas *preces* que se cantaban dialogadas, como la confesión del comienzo, entre el celebrante y el coro, antes de la oración.

**7. La antífona de Santa María.** Según el Breviario, estas antífonas debían cantarse al término del oficio, después del *Benedicamus domino*, y en su caso de la bendición episcopal<sup>530</sup>. Como sucedía con otros cantos, existía una antífona diferente para cada tiempo litúrgico: la primera, *Alma Redemptoris mater*, se decía en todas las *completas* que se celebraban desde sábado anterior al primer domingo de Adviento hasta las víspera de la Purificación. La segunda, *Ave Regina Caelorum*, se interpretaba desde la Purificación hasta el Jueves Santo, exclusive. La tercera, *Regina Coeli*, desde el Sábado Santo hasta el sábado siguiente a Pentecostés, inclusive. La cuarta, *Salve Regina*, se ejecutaba desde la víspera de la Trinidad hasta el sábado anterior al primer domingo de Adviento<sup>531</sup>.

Al igual que algunos himnos, la importancia litúrgica que el ceremonial romano concedió a estas antífonas permitió que pudieran ejecutarse fuera del oficio, interpoladas en otras ceremonias, tanto ordinarias como extraordinarias. En el quinto capítulo se estudiará el papel que algunas de ellas tuvieron en la liturgia de la Capilla Real de Madrid, particularmente la cuarta, *Salve Regina*, que desde el siglo XVII, al menos, quedó asociada a los *Te Deum* de Acción de Gracias que se cantaban en presencia del monarca en algunas iglesias de la corte, como Nuestra Señora de Atocha. Por su parte, la primera, *Alma Redemptoris mater*, acabó formando parte durante el siglo XVIII del repertorio de cantos llanos que los músicos de voz de la Real Capilla solían ornamentar utilizando el contrapunto improvisado, como se verá en el capítulo siguiente.

A pesar de que cada una de estas antífonas disponía de sus propias melodías, todas tenían en común un estilo de canto muy ornamentado, a menudo con más de cuatro notas por sílaba y con un rango vocal muy amplio, lo cual requería que los cantores estuvieran muy entrenados para poder acometer sin errores el canto de

<sup>529</sup> Bustamante, op. cit., p. 334.

<sup>530</sup> *Antiphonarium romanum*, op. cit., p. 41-42.

<sup>531</sup> *Ibid.*, p. 187-188.

cualquiera de ellas, máxime si debía improvisarse alguna ornamentación polifónica sobre la melodía gregoriana. La figura 58 reproduce en la parte superior el final la tercera antífona *Regina Coeli*, y una buena parte de la cuarta, *Salve Regina*, ambas incluidas en el *antiphonarium romanum* editado en Toulouse por Guillemette en 1750. En ella se puede observar el gran contraste existente entre este estilo de canto y el empleado para ejecutar los salmos, las oraciones o las lecturas, basados en cuerdas de recitado.

La relevancia musical de estas antífonas fue proporcional a su importancia litúrgica, al encabezar, junto con el himno *Ave maris stella*, el repertorio más importante de cantos dedicados a la Virgen incluidos en el Breviario. Prueba de esta relevancia es que el ceremonial romano prescribió que mientras se ejecutara cualquiera de estas antífonas, todo el coro debía permanecer de rodillas, salvo en las *completas* que tenían lugar en domingo y en tiempo Pascual, en las cuales se permitía cantarlas de pie<sup>532</sup>.

Como puede verse en la parte superior de la fig. 58, una vez concluida la antífona el coro cantaba un versículo con su respuesta, dando paso a la oración conclusiva a cargo del celebrante.

### 3.2.2.3. Los *maitines*.

Como ya se señaló, la estructura musical de esta hora canónica era la más compleja de todas, y podía variar sustancialmente en función del rango del oficio.

En principio, los *maitines* estaban formados por una sección inicial, o invitatorio, seguida en las festividades dobles por tres nocturnos que presentaban una distribución interna muy similar, y que en origen estaban concebidos para ser cantados, uno cada tres horas, a lo largo de toda la noche. Sin embargo, en las festividades a las que correspondía el oficio simple, se cantaba por regla general un solo nocturno, al igual que en los oficios de difuntos menos solemnes. En el Breviario, estos dos tipos de *maitines* eran designados, respectivamente, *de nueve y de tres lecciones*.

**1. Invitatorio.** Se iniciaba después de que el celebrante hubiera rezado secreto el *Pater Noster*, *Ave María* y *Credo*. En los *maitines* la invocación del celebrante *Deus in adiutorium meum* iba precedida por otra muy similar, *Domine, labia mea aperies*, que según Bustamante debía cantarla el celebrante mientras hacía sobre su boca la señal de la Cruz con el dedo pulgar<sup>533</sup>. A diferencia de las *vísperas*, el celebrante no debía revestirse con capa pluvial para comenzar este oficio, sino tan sólo con una sobrepelliz<sup>534</sup>.

El invitatorio estaba formado por una antífona del *proprium* y el salmo 94, *Venite, exultemus Domino*, que formaba parte del *ordinarium* de todos los *maitines* (cfr. Fig. 59). Este salmo, a diferencia de todos los demás, no corría a cargo del coro, sino de dos cantores<sup>535</sup>. Además se ejecutaba de un modo distinto a los restantes. En

<sup>532</sup> Bustamante, *ibid.*

<sup>533</sup> Bustamante, *op. cit.*, p. 113.

<sup>534</sup> *Ibid.*, p. 334.

<sup>535</sup> *Ibid.*

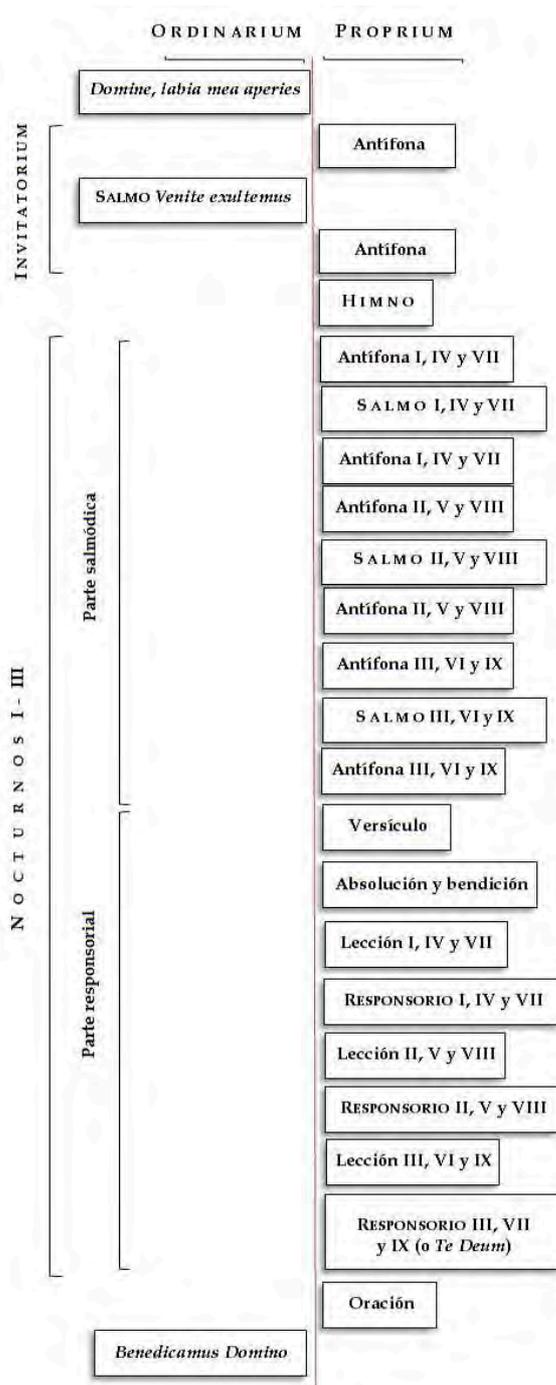


Fig. 59. Ordenación del canto en los tres nocturnos de los MAITINES de nueve lecciones, según el Rito romano, © Luis López Morillo.

semana<sup>539</sup>. En cuanto a los *maitines* festivos, tanto *de tempore*, como *de sanctis*, así como los del *commune sanctorum*, casi todos ellos disponían del suyo propio.

primer lugar, la antifona no sólo se cantaba completa al principio y al final, sino que a cada dos versículos del salmo, se interpolaba alternativamente un hemistiquio de la antifona. En segundo lugar, este salmo no se interpretaba utilizando los tonos salmódicos comunes, ya que disponía de sus propias entonaciones que, al igual que otros cantos, iban variando en función del tiempo litúrgico y del rango de la festividad. Estas entonaciones fueron incluidas en la edición de 1604 del *Directorium Chori*, en la cual se recogían al menos diez variantes melódicas de este salmo, pero sin indicar a qué festividad o grupo de festividades correspondía cada una<sup>536</sup>. En los *maitines* de difuntos, la doxología de este salmo era sustituida, al igual que en los restantes, por el versículo *Requiem aeternam dona eis, Domine*<sup>537</sup>.

El invitatorio se suprimía, junto con el himno, en los *maitines* de Tinieblas, es decir, aquellos que se cantaban del Miércoles al Viernes Santo.

**2. El himno.** A diferencia de lo que sucedía en las demás horas mayores, el himno de *maitines* se cantaba en la primera parte del oficio, entre el invitatorio y el primer nocturno. Los *maitines* dominicales que se cantaban desde la Octava de Pentecostés hasta el Adviento disponían de su propio himno, *Nocte surgente*, incluido en el *psalterium*<sup>538</sup>. En los oficios feriales, excluyendo los de Semana Santa, éste variaba en función del día de la

<sup>536</sup> *Directorium Chori*, op. cit., p. 511-559.

<sup>537</sup> *Antiphonarium romanum*, op. cit., p. 41.

<sup>538</sup> *Breviarium romanum*, op. cit., p. 2.

<sup>539</sup> Al lunes (Feria II) correspondía el himno *Somno refectis*; al martes (Feria III), *Consors paterni luminis*; al miércoles (Feria IV), *Rerum Creator optime*; al jueves (Feria V) *Nox atra rerum*, y al viernes (Feria VI), *Tu Trinitatis unitas*. En



Fig. 60. *O magnum mysterium*, cuarto responsorio de los *maitines* de Navidad (II Nocturno), *Antiphonarium Romanum*, op. cit., p. 85.

**3. Los nocturnos.** Los nocturnos estaban divididos en dos partes que reproducían a pequeña escala la estructura bipartita de las demás horas canónicas: la primera estaba formada por tres salmos con sus correspondientes antífonas. La segunda estaba reservada a los textos con función didáctica, y la integraban tres lecciones, seguidas cada una por tres responsorios, salvo en el tercer nocturno. En este caso el último responsorio solía sustituirse en todos los oficios dominicales y festivos por el himno *Te Deum laudamus*. Sólo en los *maitines* feriales, como los de Tinieblas en Semana Santa, se ejecutaba el noveno responsorio<sup>540</sup>.

Al final de la antífona del último salmo de cada nocturno se cantaba un versículo antes de que el celebrante diera la absolución y la bendición al cantor que hubiera de decir la primera lección, ceremonia que debía repetirse con cada uno de los *lectores* encargados de cantar las restantes lecciones<sup>541</sup>. Por lo que respecta a las lecciones, estas eran entonadas de acuerdo con las fórmulas ya indicadas, y correspondía interpretarlas por orden de antigüedad a los

cantores, empezando por el más moderno, salvo la séptima (segunda del tercer nocturno), que al ser del Evangelio correspondía al cantor más antiguo, y la octava, que debía ser cantada siempre por el celebrante, revestido con capa pluvial. En esta ocasión el oficiante recibía la bendición, no siendo prelado, del sacerdote más antiguo presente en el coro, siendo asistido por dos acólitos con cirios en las manos. En caso de que el celebrante fuese religioso de rango superior a los demás, todos debían permanecer de pie mientras cantaba la lección<sup>542</sup>. En los *maitines* solemnes celebrados en la Capilla Pontificia, por ejemplo, era el papa quien cantaba personalmente la última lección, en caso de que su salud no se lo impidiera<sup>543</sup>.

Los *responsorios* eran los cantos más característicos de los *maitines*, cuyo estilo melódico, a veces muy ornamentado, se asemejaba al ya descrito al hablar de las antífonas de Santa María (cfr. Fig. 58). Todos sus textos debían versar sobre el hecho celebrado. En las fiestas más importantes, el Breviario los incluyó dentro del *proprium*, sin embargo, en las festividades de los santos que no dispusieran de los suyos, debían tomarse del oficio común correspondiente<sup>544</sup>.

los *maitines* del sábado se cantaba el himno *Summae parens clementiae*, cfr. *Breviarium romanum*, op. cit., p. 47, 63, 75, 86, 102 y 114.

<sup>540</sup> *Ibid.*, p. 16-17.

<sup>541</sup> *Ibid.*

<sup>542</sup> *Ibid.*, p. 334-335.

<sup>543</sup> Cfr. Apéndice Documental nº 11, p. 105.

<sup>544</sup> Bustamante, op. cit., p. 117

La estructura musical de los responsorios era muy parecida a la ya descrita al hablar del responsorio breve de *completas*, si bien presentaban algunas diferencias que es preciso mencionar. En primer lugar su extensión era considerablemente mayor, y además podían contar con varios *versos* o secciones intermedias. El *responsum*, formado por los versículos iniciales del responsorio, solían comenzarlos varios cantores antes de ser retomado por el coro. El *verso*, o versos, lo ejecutaban únicamente dos: el que había cantado la lección anterior, y el que había de decir la siguiente. El resto del coro permanecía sentado durante todo el responsorio, al igual que en los salmos, hasta que se entonaba el *Gloria Patri* al final<sup>545</sup>. Por lo que respecta a la doxología, conviene precisar que no se cantaba en todos los responsorios, sino tan sólo en el último de cada nocturno, o bien al final del octavo en caso de que debiera cantarse el *Te Deum* en lugar del noveno<sup>546</sup>. En los *maitines* de un solo nocturno, este himno sustituía también al tercer responsorio en los oficios festivos y feriales de tiempo Pascual. Por lo general, los textos de estos cantos se tomaban del común de los santos en el caso de las fiestas que no los tuvieran incluidos en el *proprium* de la festividad, mientras que en los *maitines* feriales se tomaban del oficio dominical incluido en el *psalterium*<sup>547</sup>.

Con respecto a las repeticiones del *responsum* después del versículo, en casi todas las festividades debía cantarse nuevamente al completo después del *Gloria Patri*. En otros, como en el Oficio de la Virgen, o en el de Difuntos, cuando los responsorios tenían más de un versículo, el *responsum* se repetía por mitades al final de cada uno de ellos<sup>548</sup>. Esto sucedía, por ejemplo, en el último responsorio de los *maitines* de difuntos, *Libera me*, que se cantaba no sólo en el oficio, sino también en la ceremonias de la absolución al final de la Misa<sup>549</sup>.

En el capítulo siguiente se estudiará el modo en que algunos responsorios de ciertas festividades de primera clase sirvieron de base en la Capilla Pontificia para los motetes que se interpretaban en las misas mayores de las mismas fiestas. Este fue el caso, por ejemplo, del tercero de los *maitines* de Navidad, *Quem vidistis pastores, dicite?*, sobre el cual Tomás Luis de Victoria compuso el motete homónimo que todavía en el siglo XVIII seguía interpretándose todos los años ante el papa, al término del ofertorio de la primera Misa de la Noche de Navidad<sup>550</sup>. Por su parte Palestrina creó sobre el cuarto responsorio de los *maitines* de la misma festividad, *O magnum mysterium* (cfr. Fig. 60), un motete y un ciclo del *ordinarium* de una Misa. Hacia 1616, ambos solían ejecutarse en la Capilla del papa en la Misa Mayor del día 1 de enero, festividad de la Circuncisión<sup>551</sup>. Por lo que respecta a este motete, según Adami, aún seguía ejecutándose a principios del siglo XVIII en dicha fiesta<sup>552</sup>.

**4. La oración y el *Benedicamus Domino*.** Los *maitines* concluían con la oración, cantada por el celebrante, y el *Benedicamus Domino*, como en las *vísperas*, al término del cual solía comenzar inmediatamente el oficio de *laudes*.

<sup>545</sup> *Ibid.*, p. 334.

<sup>546</sup> *Ibid.*, p. 117.

<sup>547</sup> *Ibid.*, p. 142.

<sup>548</sup> *Ibid.*, p. 145.

<sup>549</sup> *Ibid.*, p. 146.

<sup>550</sup> Cfr. Apéndice Documental n° 11, p. 107.

<sup>551</sup> Cfr. Jean Lionnet, «Performance Practice in the Papal Chapel...», *op. cit.*, p. 15.

<sup>552</sup> Cfr. Apéndice Documental n° 11, p. 111.

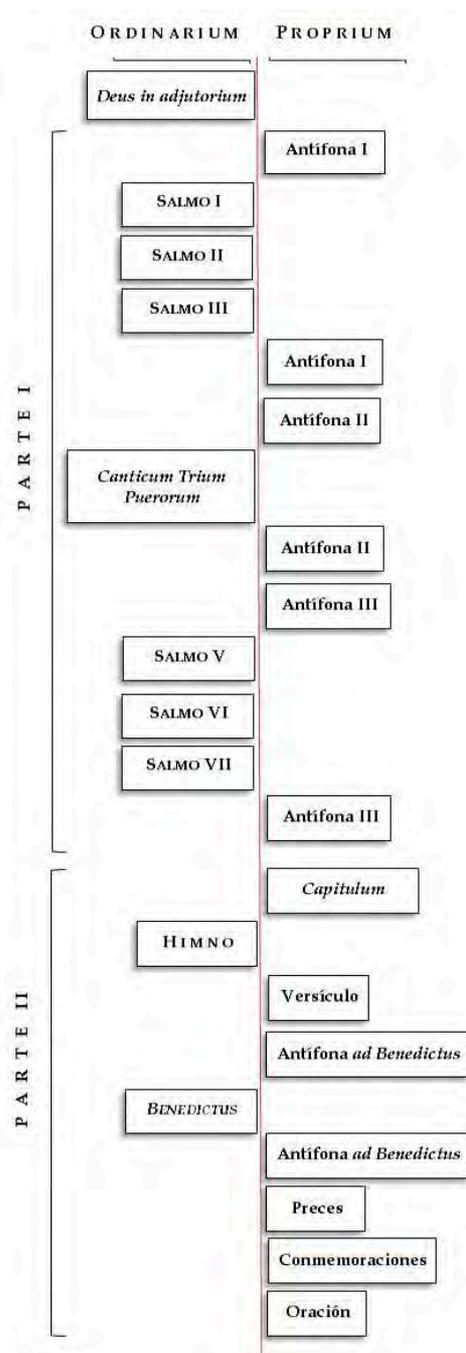


Fig. 61. Ordenación del canto en el oficio de LAUDES dominical, según el Rito romano, © Luis López Morilo.

### 3.2.2.4. Las laudes.

Por regla general, las *laudes* solían encadenarse a los *maitines* que las precedían, del mismo modo que las *completas* a las *vísperas*. Sin embargo, su distribución interna tenía más puntos en común con éstas que con los *maitines*. Al igual que las *vísperas*, las *laudes* se dividían en dos partes muy bien delimitadas: los elementos que integraban la segunda, es decir el *capitulum*, el himno, el cántico y las oraciones, se disponían del mismo modo que en aquellas. La parte salmódica, en cambio, presentaba notables diferencias que recordaban mucho más a la distribución que adoptaba en las *completas* y en algunas horas menores, como la *prima* dominical (cfr. Fig. 61).

Desde el punto de vista ceremonial, Bustamante indica que las acciones reservadas en este oficio al celebrante, a sus acólitos y a los miembros del coro, eran las mismas que en las *vísperas* en lo referente a las pre-entonaciones de las antífonas, las entonaciones de los salmos y del cántico *Benedictus*, así como a las incensaciones que debían tener lugar durante este último<sup>553</sup>.

**1. Deus in adjutorium.** Si las *laudes* se encadenaran a los *maitines*, el oficio comenzaba inmediatamente después de que se hubiera cantado el *Te Deum* que solía sustituir en aquellos al noveno responsorio. El *hebdomadario* entonaba entonces la invocación *Deus in adjutorium meum*, omitiéndose la oración y el *Benedicamus Domino* de los *maitines*<sup>554</sup>.

**2. Los salmos.** En comparación con las *vísperas*, las *laudes* disponían de una distribución salmódica algo irregular, que podía variar notablemente de una festividad a otra. En los oficios dominicales, por ejemplo, se cantaban en primer lugar tres salmos sin solución de continuidad, precedidos de una antífona que no se repetía hasta el final del tercero. Por otra parte, la doxología se posponía hasta el final del mismo. A continuación, en lugar del cuarto salmo se

<sup>553</sup> Bustamante, *op. cit.*, p. 335.

<sup>554</sup> *Ibid.*, p. 120.

ejecutaba el cántico *Trium Puerorum* (*Benedicite omnia opera*) también sin la doxología, precedido de otra antífona<sup>555</sup>. Al terminar este cántico se interpretaban otros tres salmos del mismo modo que en la primera parte.

Los salmos de *laudes* en los oficios festivos, como el de Navidad, aunque tomaban esta misma distribución, podían sufrir ligeras modificaciones: ya que los tres primeros contaban en estos casos con sus propias antífonas. Ocasionalmente el lugar de uno de los salmos podían ocuparlo otros dos más breves, como sucedía en las *laudes* de Navidad. Los tres últimos, en cambio se cantaban, como en el oficio dominical, encuadrados por una sola antífona<sup>556</sup>.

En las *laudes* feriales, sin embargo, la distribución era diferente. En lugar de siete, había cinco salmos precedidos por sus correspondientes antífonas, y se disponían del modo siguiente: el primero, tercero y quinto, eran siempre los mismos para todos los días de la semana<sup>557</sup>. Los únicos que variaban eran el segundo y el cuarto, si bien este último era siempre remplazado, al igual que los domingos, por un cántico<sup>558</sup>.

**3. El capitulum.** En *laudes*, al igual que en las *vísperas*, el *capitulum* precedía siempre al himno. Tanto en los oficios dominicales, como en los feriales, los *capitula* variaban en función del tiempo litúrgico, a diferencia de los festivos, que casi siempre iban incluidos en el *proprium* de cada fiesta.

**4. El himno.** Por lo general, los himnos de *laudes* estaban incluidos en el *proprium* de la mayor parte de las festividades, salvo en los oficios dominicales y feriales incluidos en el *psalterium*. En los dominicales, se cantaba invariablemente el *Ecce iam noctis*<sup>559</sup>. En los feriales, del mismo modo que en los *maitines*, a cada día de la semana correspondía un himno diferente. Todos ellos, sin embargo, tenían una temática común que giraba en torno a la oposición entre la luz, como símbolo del Redentor, y las tinieblas<sup>560</sup>.

**5. El cántico Benedictus.** El cántico propio de *laudes* para todas las festividades del año, incluido el Oficio de Difuntos, era el de Zacarías, *Benedictus Dominus Deus Israël*, precedido como ya se dijo de la antífona *ad Benedictus*, incluida en el *proprium* de cada oficio.

**6. Preces y conmemoraciones.** En determinadas épocas del año, como las *vigilias* que caían en días feriales, después de la repetición de la antífona del

<sup>555</sup> *Breviarium romanum, op. cit.*, p. 19.

<sup>556</sup> *Antiphonarium romanum, op. cit.*, p. 100-108.

<sup>557</sup> Estos tres salmos eran: el primero, *Miserere mei Deus*, *ibid.* p. 62, 73, 84, 99, 111 y 127; El tercero, *Deus, Deus meus*, *ibid.*, p. 62, 73, 84, 100, 102, 112 y 128; y el quinto, *Laudate Dominum de caelis*, *ibid.*, p. 62, 73, 85, 101, 113 y 129.

<sup>558</sup> El lunes en lugar del cuarto salmo se decía el cántico de Isaías, *Confitebor tibi Domine*, *ibid.*, p. 62; el martes el de Ezequías, *Ego dixi*, *ibid.* p. 74; el miércoles el de Santa Ana, *Exultavit cor meum*, *ibid.*, p. 84-85; el jueves, el de Moisés, *Cantemus Domino gloriose*, *ibid.*, p. 100; el viernes, el de Habacuc, *Domine audivi auditionem tuam*, *ibid.* p. 112; al sábado, por último, correspondía el segundo cántico de Moisés, *Audite caeli*, *ibid.*, p. 128-131.

<sup>559</sup> *Ibid.*, p. 21-22.

<sup>560</sup> A los lunes correspondía el himno *Splendor paternae gloriae*, *ibid.*, p. 63; al martes, *Ales diei nuntius*, *ibid.*, p. 74; al miércoles, *Nox et tenebrae, et nubila*, *ibid.* p. 85; al jueves, *Lux ecce surgit aurea*, *ibid.*, p. 101; el viernes, *Aeterna caeli gloria*, *ibid.*, p. 114, y a los sábados, *Aurora iam spargit polum*, *ibid.*, p. 131.

*Benedictus* solían decirse las preces, que consistían en un canto responsorial formado por *responsum* y *versum* breves, cantados alternativamente por el celebrante y el coro, tras el cual se ejecutaba el salmo *De profundis*<sup>561</sup>. Al terminar este salmo se cantaban las conmemoraciones, precedidas al igual que en las *vísperas* por una antífona, al término de las cuales se decía la oración propia del oficio del día.

### 3.2.2.5. Las horas menores.

Frente a las diferencias estructurales que presentaban las horas Mayores entre sí, la distribución del canto en las horas menores o diurnas era, en líneas generales, muy similar. Exceptuando la *prima*, que en determinadas festividades adoptaba una estructura algo más compleja, entre la *tercia*, la *sexta* y la *nona* no existían divergencias en la disposición de las distintas secciones.

Todas ellas tenían rasgos comunes con las demás horas Mayores. Con las *vísperas* y las *laudes* compartían la invocación *Deus in adjutorium meum intende* al inicio; con los *maitines*, la posición del himno antes de la parte salmódica, y con las *completas*, un responsorio breve después del *capitulum*. Sin embargo, a diferencia de las horas Mayores, los textos de la *prima*, *tercia*, *sexta* y *nona* eran siempre los mismos a lo largo del año. El *psalterium* dispuso textos comunes para el oficio dominical y ferial que servían igualmente para los oficios festivos, incluso los más importantes.

**1. *Deus in adjutorium meum.*** Como en el resto de las horas canónicas este versículo era entonado por el celebrante después de rezar *secreto* el *Pater Noster*, el Ave María y el *Credo*<sup>562</sup>.

**2. El himno.** Al estar configuradas todas las horas diurnas sobre el *psalterium*, los himnos de cada una de ellas no variaban en función de la festividad, sino que cada una de ellas mantenía el suyo a lo largo de todo el año, con independencia del rango de aquella<sup>563</sup>. Estos himnos eran por tanto los mismos que se cantaban en las horas menores de todas las festividades solemnes, como por ejemplo la Epifanía<sup>564</sup>.

**3. Los salmos.** La salmodia de las horas menores de los oficios de todo el año estaba regulada también por el *psalterium*. Cada una de ellas contaba, en principio, con tres salmos que variaban, al igual que los himnos, en función del día de la semana, no de la calidad de la fiesta. Al igual que en las *laudes*, los salmos de las horas diurnas se cantaban sin solución de continuidad, precedidos y seguidos de un sola antífona.

<sup>561</sup> *Ibid.*, p. 62-63.

<sup>562</sup> *Horae diurnae Breviarii Romani, ex decreto Sacrosancti Concilii Tridentini restituti, Pii V. Pont. Max. iussu editi, Clemens VIII & Urbani VIII auctoritate recogniti [...]*, Amberes, ex Architypographia Plantiniana, 1749, p. 23.

<sup>563</sup> El himno de *prima* en todos oficios del año era *Jam lucis orto*, *ibid.*, p. 23; el de *tercia*, *Nunc sancte nobis Spiritus*, *ibid.*, p. 38; el de *sexta*, *Rector potens, verax Deus*, *ibid.*, p. 42 y el de *nona*, *Rerum Deus tenax vigor*, *ibid.*, 45.

<sup>564</sup> *Cfr. Officium in Epiphania Domini, et per totam Octavam, iuxta Missale & Breviarium Romanum [...]*, Amberes, ex Architypographia Plantiniana, 1743, p. 80, 91, 100 y 109.

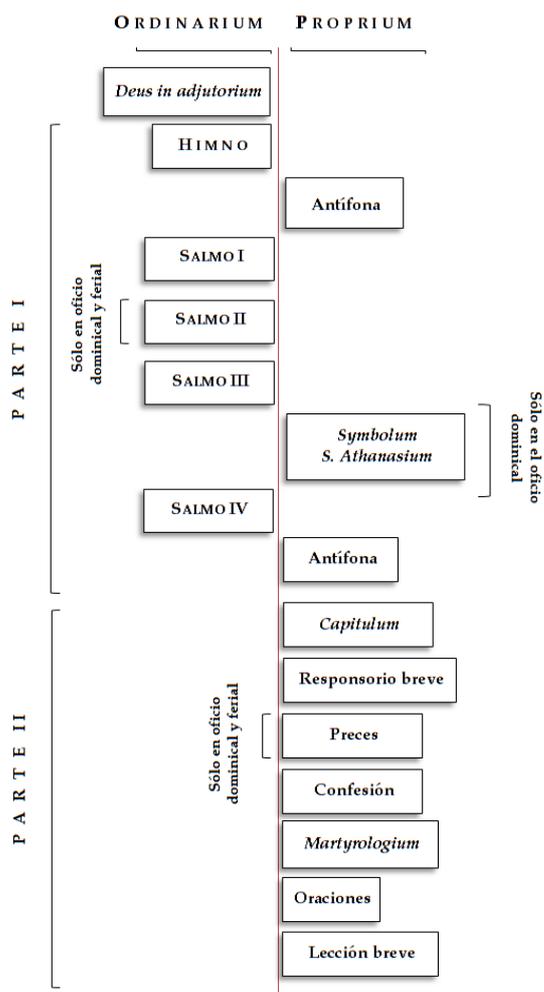


Fig. 62. Ordenación del canto en el oficio de PRIMA, según el Rito romano, © Luis López Morillo.

Dentro de este esquema general, la *prima* presentaba ciertas diferencias con respecto a las restantes horas diurnas, al menos en los oficios dominicales (cfr. Fig. 62), ya que en lugar de tres, incluía cuatro salmos: el primero (salmo 53) *Deus in nomine tuo*, se cantaba todos los domingos; el segundo, *Confitemini Domino*, sólo en tiempo Pascual, ya que desde la Septuagésima hasta Pascua era sustituido por otro, *Dominus regnavit*. El tercero y cuarto estaban extraídos del salmo 118, uno de los más extensos del Salterio bíblico, de cuyas once partes se sacaron todos los salmos de las restantes horas menores<sup>565</sup>. En la *prima* dominical y en la de la festividad de la Santísima Trinidad, al final de estos cuatro salmos se cantaba además el *symbolum* de San Atanasio, *Quicumque vult salvus esse*, el cual, a diferencia de aquellos, concluía con la doxología *Gloria Patri*<sup>566</sup>.

En los oficios festivos, como la Epifanía, y los de todos los sábados del año, los salmos de *prima* se reducían a tres, manteniéndose del oficio dominical el primero (salmo 53) y las dos secciones del 118, cantándose la doxología al final de todos ellos, y suprimiéndose el *symbolum* de San Atanasio<sup>567</sup>. En la *prima* de los oficios

feriales, en cambio, se mantenían los cuatro salmos del domingo, de los cuales el segundo variaba en función del día de la semana, y no del tiempo litúrgico<sup>568</sup>.

Los salmos de *tercia*, así como los del resto de las horas menores que se celebraban a lo largo del año, estaban formados por un *ordinarium* compuesto en cada caso por tres de las once secciones del mencionado salmo 118, encuadrados también por una sola antifona<sup>569</sup> (cfr. Fig. 63).

<sup>565</sup> Así lo describía Pedro Antonio Pérez de Castro a finales del siglo XVIII: «Este Salmo, dividido en once secciones, es muy largo, y con solo él compone la Iglesia las cuatro horas menores. Expone el Profeta su amor a los preceptos divinos; su aborrecimiento al pecado, y a cada palabra habla de la justicia y santidad de la ley del Srñor.», cfr. Pedro Antonio Pérez de Castro, *Los Salmos del Santo Rey David, traducidos o parafraseados en verso castellano por varios y diferentes metros, dedicados al Rey Nuestro Señor*, Madrid, Jerónimo Ortega, 1789, p. 402.

<sup>566</sup> *Horae diurnae*, op. cit., p. 26.

<sup>567</sup> *Officium in Epiphania Domini*, op. cit., p. 82-85.

<sup>568</sup> *Horae diurnae*, op. cit., p. 31-34.

<sup>569</sup> *Ibid.*, p. 39-40, salmos de *tercia*; p. 42-44, de sexta, y p. 46-48, de *nona*.

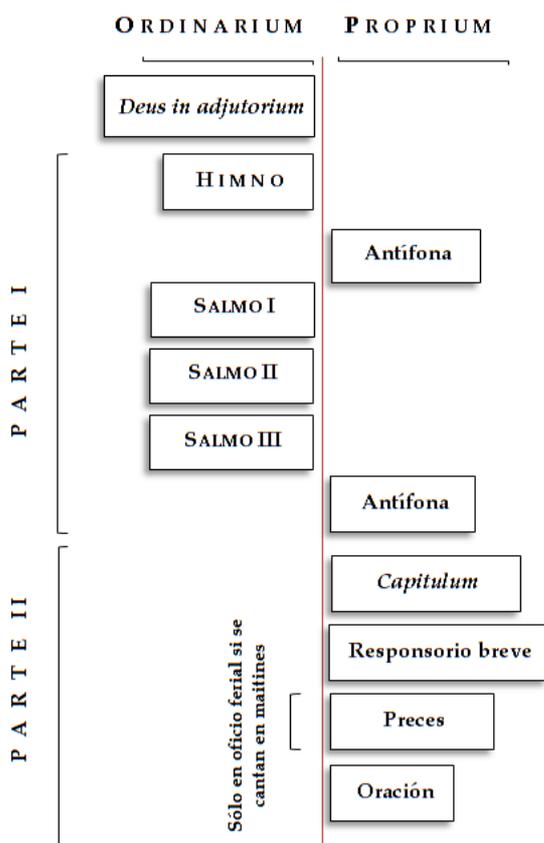


Fig. 63. Ordenación del canto en los oficios de TERCIA, SEXTA y NONA, según el Rito romano, © Luis López Morillo.

menores, sin embargo, tanto uno como otro formaban parte del *proprium* de cada oficio. Por ejemplo, el responsorio breve de la *tercia* de Epifanía, *Reges Tharsis & insulae*, estaba formado por el primer versículo del tercer responsorio de los *maitines* de la misma festividad<sup>572</sup>. Lo mismo sucedía con el de *sexta*, *Omnes de Saba venient*<sup>573</sup>. Por el contrario, en los oficios feriales, el *capitulum*, y el responsorio breve cambiaban en función del tiempo litúrgico<sup>574</sup>.

**4. Las preces, la confesión, el *martyrologium*, la oración y la lección breve.** La parte final de la *prima* dominical y ferial incluía una serie de secciones que no se cantaban en el resto de las horas menores, ni festivas ni feriales, ni tampoco en la *prima* festiva: Entre el responsorio breve y la oración conclusiva se interpolaban las *preces*, que se cantaban del mismo modo que en *laudes*, al término de las cuales el *hebdomadario* entonaba la confesión en la forma descrita al tratar de las *completas*. En las demás horas diurnas estas preces sólo se cantaban en los días feriales si

Las antífonas de las horas menores variaban en función del tiempo litúrgico, salvo en el caso de los oficios dominicales, en los cuales la antífona *Alleluia* sustituía a todas las demás, así como en algunos oficios dobles de primera clase, como la Navidad, cuyas horas menores solían tomar, cada una de ellas y por orden, una de las antífonas del oficio de *laudes* de la festividad<sup>570</sup>.

**3. El *capitulum* y el responsorio breve.** Se cantaban uno después del otro y constituían los únicos elementos que solían variar en función de la fiesta, o del tiempo litúrgico en el caso de los oficios feriales. Los responsorios breves de las horas diurnas de ciertas festividades dobles, como la Navidad, fueron incluidos en el *antiphonarium romanum*, y presentaban una estructura y un estilo muy similares a los de *completas*<sup>571</sup>.

Por lo general, en las festividades más importantes, tanto el *capitulum* como el responsorio breve de *prima* se tomaban del oficio dominical. En el resto de las horas

<sup>570</sup> *Antiphonarium romanum*, op. cit., p. 109.

<sup>571</sup> *Ibid.*, p. 109-110.

<sup>572</sup> *Officium in Epiphania Domini*, op. cit., p. 34 y 98.

<sup>573</sup> *Ibid.*, p. 109.

<sup>574</sup> *Horae diurnae*, op. cit., p. 40-42, 44-45 y 47-48.

previamente se había hecho también en los *maitines*, pero se prescindía de ellas en los oficios festivos<sup>575</sup>.

Al término de las preces, un cantor debía entonar la lectura incluida en el *Martyrologium Romanum* que correspondía al comienzo de cada tiempo litúrgico. En España a estas lecturas se las llamaba *calendas*, y se cantaban de acuerdo con las mismas fórmulas de entonación que las lecciones de *maitines*<sup>576</sup>. En el Oficio de Santa María las *calendas* iban seguidas de un diálogo responsorial entre el celebrante y el coro muy parecido al que se establecía en las preces<sup>577</sup>.

Al término de la oración, se cantaba una lección breve que variaba también en función del tiempo litúrgico<sup>578</sup>. En la *prima* de determinadas festividades dobles, como la Epifanía, también se cantaban las *calendas* y la lección breve, pero no las preces<sup>579</sup>.

### 3.3. La regulación de la práctica musical en el ceremonial romano.

Hasta la publicación en 1600 del *Caeremoniale Episcoporum*, la posición de los diferentes cantos dentro de la Misa y del Oficio divino, así como el ritual a ellos asociado, habían quedado regulados por las rúbricas del Misal y Breviario romano, respectivamente. Sin embargo, estos libros si bien proporcionaron en este sentido un primer marco normativo, apenas hicieron alusión al modo en que debían utilizarse otros tipos de música más allá del canto llano.

Para subsanar esta carencia, el *Ceremoniale Episcoporum* incluyó al final del libro primero un capítulo completo dedicado a explicar, por un lado, el modo en que debía utilizarse el órgano en la Misa y en las distintas horas canónicas, y por otro, los límites del uso de la música polifónica en determinados oficios, tomando como modelo la práctica musical de la Capilla Pontificia<sup>580</sup>. A partir de entonces, estas normas básicas se convirtieron en reglas ineludibles en todas las iglesias del orbe católico, incluidas las capillas reales afectadas al Rito romano.

Con respecto al uso del órgano en la Misa, el *Caeremoniale* prescribió su utilización en todas las misas dominicales, en las cuales recomendaba explícitamente el canto con músicos, es decir, el canto polifónico<sup>581</sup>. No obstante, quedaban excluidos de esta norma todos los domingos de Adviento (salvo el tercero), y los de Cuaresma, (exceptuando el cuarto), ya que en esos tiempos, tanto el Misal como el Breviario habían prohibido el uso del órgano, salvo en las festividades clásicas que pudieran concurrir en esos tiempos, como la Anunciación, San José o San Matías, entre otras, así como aquellas celebraciones extraordinarias con carácter solemne en las cuales el órgano estaba especialmente indicado<sup>582</sup>. También se permitía su uso en

<sup>575</sup> *Ibid.*, p. 41.

<sup>576</sup> Bustamante, *op. cit.*, p. 335.

<sup>577</sup> *Horae diurnae, op. cit.*, p. 29.

<sup>578</sup> *Ibid.*, p. 29-30.

<sup>579</sup> *Officium in Epiphania Domini, op. cit.*, p. 87-90.

<sup>580</sup> «Caput XXVIII. Organa in Ecclesia adhibentur in omnibus Dominicis, et festis per annum. [...]», *Caeremoniale Episcoporum, op. cit.*, p. 165-168.

<sup>581</sup> *Ibid.*, p. 165-166.

<sup>582</sup> *Ibid.*, p. 166.

las misas de Jueves y Sábado Santo, así como en las *vísperas* de este último día que, como ya se estudió más arriba, se interpolaban en el *canon misase*<sup>583</sup>.

El ceremonial romano fue muy explícito acerca del modo de tocar el órgano en algunas de las partes más significativas tanto de la Misa, como del Oficio divino. Desde antiguo la Iglesia admitió el uso de la práctica *alternatim*, la cual permitía al órgano «decir» (conforme a la terminología de la época) alternativamente con el coro algunos versículos de ciertos salmos, himnos y cánticos, tomando como base – aunque no siempre– las notas de la melodía gregoriana del canto que tuviera que suplir<sup>584</sup>. Esta práctica se observó durante el Antiguo Régimen en las principales catedrales del mundo católico, y su uso está bien documentado durante el siglo XVIII en las capillas reales de Madrid y Versalles, como se verá en los siguientes capítulos.

El *Caeremoniale Episcoporum* reguló de un modo muy preciso estas intervenciones: en primer lugar quedaban reservados al coro los primeros versos de los cánticos, e himnos, así como aquellos en los que el ceremonial hubiera prescrito que los cantores se arrodillaran mientras se cantaban. Entre estos últimos estaban el versículo *Te ergo quaesumus* del *Te Deum*, y el primero del himno eucarístico *Tantum ergo*, cuando el Santísimo Sacramento estaba expuesto en el altar<sup>585</sup>. Tampoco debía dejarse al órgano «decir» la doxología *Gloria Patri* al final de los salmos y cánticos, ni tampoco el último verso de los himnos, aun cuando el penúltimo lo hubieran tenido que ejecutar los cantores<sup>586</sup>. Por otra parte, el ceremonial prescribía que aquellos versos que correspondían al órgano fuesen entonados previamente al menos por un cantor con voz inteligible<sup>587</sup>. Esta norma, que no siempre debió cumplirse con todo rigor, concuerda con la exigencia de no omitir ninguna parte del texto litúrgico incluido en el Misal o en el Breviario. Algo que, según Olaya, Carlos II hacía cumplir a rajatabla en todos los oficios que se celebraban en la Capilla Real. Según este maestro de ceremonias:

Tienen obligación de enmendarse los que hubieren faltado en lo que se debe cantar. [...] Lo contrario es contra la Rúbrica. Se ha de cantar todo, haya la ocupación que hubiere, o sea la hora que fuere. No obliga a menos el Prefacio, y *Pater Noster*, que lo demás que queda advertido, y ser de mayor agrado a Nuestro Señor lo que se canta, que lo rezado. Ni el celebrante debe faltar a esto por ningunos respetos humanos. Su Majestad el Rey, Nuestro Señor, asiste en público, en cortina en su Real Capilla, todos los domingos del año, y los demás día de fiesta. Aunque se acaben muy tarde los Oficios, o la Misa, no permite Su Majestad se deje de cantar nada de lo que tiene dispuesto la Iglesia. [...] <sup>588</sup>

Por lo que respecta a la intervención del órgano en la Misa, el ceremonial romano recomendaba que en las de pontifical se tocara al comienzo de la ceremonia, desde que entraba el prelado acompañado de sus ministros hasta que terminaba su oración, justo antes de comenzar el *introito*. Este privilegio podía hacerse extensivo en las catedrales a los legados apostólicos, cardenales, arzobispos u otros prelados que

<sup>583</sup> *Ibid.*

<sup>584</sup> Acerca de la utilización de esta práctica en las catedrales españolas, *cfr.* Benadette Nelson, «Alternatim Practice in 17<sup>th</sup>-Century Spain: The Integration of Organ Versets and Plainchant in Psalms and Canticles», *Early Music*, vol. 22, nº 2, Iberian Discoveries II, may 1994, p. 239-259.

<sup>585</sup> *Caeremoniale Episcoporum*, *op. cit.*, p. 166-167.

<sup>586</sup> *Ibid.*, p. 167.

<sup>587</sup> *Ibid.*

<sup>588</sup> Olaya, *op. cit.*, p. 27.

el obispo titular de la diócesis quisiera honrar<sup>589</sup>. En el capítulo sexto se tratará del modo en que esta norma incluiría también a los soberanos cuando hacían su entrada en las funciones públicas celebradas dentro o fuera de las capillas palatinas.

En algunas partes del *ordinarium* de la misa, como el *Kyrie*; el *Gloria in excelsis*; el *Sanctus* y los *Agnus Dei*, el ceremonial romano prescribía que el órgano interviniese *alternatim* con el coro. No era necesario, sin embargo, recurrir a esta práctica cuando lo hacía en otros momentos de la liturgia, como al final de la Epístola; durante el Ofertorio; en la Elevación; en el versículo anterior a la oración de la *postcommunio*, o al final de la Misa. Por el contrario, debía inhibirse de intervenir durante el *Credo*<sup>590</sup>.

En los casos en los que el organista decidiera prescindir del canto llano correspondiente a las partes que debía suplir, el *Caeremoniale* exigía al menos que no incorporase a sus intervenciones otras melodías que no formaran parte del oficio de la festividad, y menos aún cantos profanos<sup>591</sup>. Esta exigencia se hacía extensiva también a los cantores y a los músicos, para que la armonía de las voces que, según el ceremonial, debía ser devota, clara e inteligible, aumentase la piedad y no incitase a ligereza o a la lascivia<sup>592</sup>.

Por lo que respecta al Oficio divino, el uso del órgano estaba permitido en las *vísperas* y *maitines* de las festividades clásicas más solemnes, excepto en aquellos tiempos en los que estuviera prohibido, como la Cuaresma y el Aviento, así como en las festividades que se celebrasen con ornamento morado, o negro<sup>593</sup>. En las *vísperas* se podía tocar *alternatim* en el *Magnificat* y al final de los salmos que se determinase en cada ocasión, observando en todo caso las antedichas reglas<sup>594</sup>. Al margen de las *vísperas* y de los *maitines*, el ceremonial romano declaraba que no era habitual tocar el órgano en las demás horas canónicas, pero en caso de hacerse, se recomendaba que su intervención se ciñera a lo que se practicaba en la *tercia* cuando se celebraba de pontifical, esto es, tocar únicamente mientras el prelado se revestía<sup>595</sup>.

Con respecto al uso del canto polifónico, el ceremonial romano admitió tácitamente su uso, entre otras razones porque en la Capilla Pontificia se utilizaba de manera regular en casi todas las ceremonias. Aun así, prohibió explícitamente recurrir al *canto figurado* en las misas y oficios de difuntos, y eventualmente en Adviento y en Cuaresma, e incluso en los oficios feriales<sup>596</sup>. No obstante, para hacer honor a la verdad, esta exigencia no se cumplió ni siquiera en la Capilla del papa. En el capítulo siguiente se analizará con detalle cómo en la Corte de Roma el uso del canto figurado fue constante a lo largo de todo el año litúrgico, salvo en los oficios de difuntos. En este caso es cierto que, incluso en las exequias más solemnes, no se empleaba más que el canto llano.

En lo referente al empleo en la música litúrgica de otros instrumentos fuera del órgano, el *Caeremoniale Episcoporum*, siguiendo lo establecido en la Capilla Pontificia,

<sup>589</sup> *Caeremoniale Episcoporum*, op. cit., p. 167.

<sup>590</sup> *Ibid.*

<sup>591</sup> *Ibid.*, p. 168.

<sup>592</sup> *Ibid.*

<sup>593</sup> Olaya, op. cit., p. 31.

<sup>594</sup> *Caeremoniale Episcoporum*, op. cit., p. 167.

<sup>595</sup> *Ibid.*

<sup>596</sup> *Ibid.*, p. 168.

prescribió sencillamente que no debían utilizarse<sup>597</sup>. Aun así Olaya, consciente de la práctica vigente en la Capilla Real de Madrid, sugirió que, en caso de tener que hacerse, los instrumentos debían estar sujetos exactamente a las mismas normas que regían para el órgano, lo cual excluía su utilización durante el Adviento y la Cuaresma, y en todas aquellas ceremonias en las que aquél no tuviera cabida<sup>598</sup>. Esta norma fue determinante para los maestros de ceremonias a la hora de decidir el tipo de canto que se había de utilizar en las celebraciones que tenían lugar durante estos tiempos litúrgicos. No obstante, en el capítulo quinto se tratará detalladamente del conflicto estético que suscitó en el seno de la iglesia el uso en la liturgia católica de la música sacra con acompañamiento instrumental.

\* \* \*

En el presente capítulo se ha abordado el estudio pormenorizado del proceso de ordenación del canto en las ceremonias de la liturgia romana, tal como quedaron configuradas tras la reforma promovida en el siglo XVI por el Concilio de Trento. El carácter canónico conferido por la Iglesia al canto gregoriano hizo que dicha ordenación fuese esencialmente la misma en todas las iglesias del orbe católico en las que se practicaba el Rito romano, entre las cuales se contaban, además de la Capilla Pontificia, las capillas reales de Madrid y Versalles. La identificación entre la palabra cantada y los textos sagrados hizo que en todos estos centros el canto llano constituyese el fundamento musical de todas las ceremonias religiosas que allí se celebraron durante el Antiguo Régimen.

El primer epígrafe está dedicado a analizar los criterios que rigieron la estructura de los libros litúrgicos post-tridentinos que contenían, respectivamente, los cantos de la Misa y del Oficio divino, como el *graduale* y el *antiphonarium romanum*, así como aquellos otros que, como el *pontificale* y el *processionale Romanum*, recogían aquellos que debían interpretarse en ciertas ceremonias extraordinarias. Esta distribución se realizó de acuerdo con los mismos criterios jerárquicos que dominaron la clasificación textual del Breviario y del Misal.

El segundo epígrafe examina el modo en que se integró el canto litúrgico en el ceremonial romano. Este examen se ha realizado atendiendo tanto a su ordenación interna, como a las variantes melódicas, textuales y estilísticas que presentaba el canto en la Misa y en las distintas horas canónicas del Oficio en función del rango de las festividades y del tiempo litúrgico.

El tercer y último punto está consagrado al estudio de las normas por las que se rigió el funcionamiento de la música sacra en el ceremonial romano tras la publicación del *Caeremoniale Episcoporum*. Dicha reglamentación determinaría en buena medida la práctica musical en todas las iglesias del orbe católico, incluidas las capillas reales de Madrid y Versalles, afectando no sólo al modo en que se emplearon los distintos géneros de música vocal en la liturgia de Estado, sino también a la

---

<sup>597</sup> *Ibid.*, p. 168.

<sup>598</sup> Olaya, *op. cit.*, p. 30.

práctica organística que Roma trató de homologar en todas las iglesias del orbe católico.

\* \* \*

## CAPÍTULO 4

### La liturgia de Estado y los estilos de canto (I): El canto llano, el contrapunto, el fabordón y el canto figurado. La pervivencia del modelo pontificio

\* \* \*

Este y el siguiente capítulo están dedicados a analizar el modo en que se llevó a cabo durante el Antiguo Régimen el proceso de adaptación de la música sacra en las ceremonias litúrgicas celebradas las cortes de Roma, Francia y España, así como las divergencias que durante dicho proceso se produjeron con respecto al modelo musical pontificio. A lo largo de los siglos XVII y XVIII puede decirse que tanto en las capillas palatinas, como en las iglesias más importantes del orbe cristiano, se emplearon esencialmente cinco tipos de canto que acabaron combinándose en las distintas ceremonias que allí se celebraron de acuerdo con una serie de criterios cuya fijación dependió, en el caso de las capillas reales, de una serie de factores políticos e históricos de diversa naturaleza.

A lo largo del Antiguo Régimen el canto llano siguió constituyendo el fundamento del desarrollo musical de todas las ceremonias litúrgicas celebradas en las iglesias más destacadas del orbe católico. Sin embargo, ello no impidió que desde la Edad Media la Santa Sede sancionase el uso del canto polifónico en determinadas partes del rito, siempre y cuando ello no afectase a la ordenación interna del mismo. A pesar de que el Concilio de Trento mostró en el siglo XVI ciertas reservas hacia el uso de la polifonía, finalmente no promovió ninguna regulación específica acerca del modo en que debía utilizarse dentro del Rito romano, más allá del imperativo de inteligibilidad textual que debía afectar a toda la música litúrgica.

Hacia 1600, los tipos de canto que se practicaban en las capillas palatinas de las cortes de Roma, Francia y España eran esencialmente cuatro: el canto llano, gregoriano o monódico, que continuaría conservando su carácter transversal tanto en la Misa, como en el Oficio divino; el contrapunto y el fabordón, ambos derivados de la ornamentación polifónica de las melodías gregorianas, y el canto figurado, llamado también en España *canto de órgano*, o *música a facistol*. Puede decirse que por aquel entonces la combinación de estos cuatro estilos en la Capilla Pontificia había aportado el modelo musical básico que adoptaron con muy pocas reservas las capillas de casi todas las cortes católicas. Sin embargo, a lo largo del siglo XVII, los cambios que se produjeron en la práctica y en la teoría musical, a causa de la poderosa influencia que comenzó a ejercer la música escénica en la música litúrgica, pugnaron por la introducción progresiva en los templos de conjuntos instrumentales cada vez más amplios. Este hecho impulsó, tanto en las capillas reales, como en las capillas catedralicias, un profundo cambio en la posición que en lo sucesivo iban a tener los estilos tradicionales en la liturgia de Estado. El empleo cada vez más frecuente en las ceremonias litúrgicas celebradas en presencia de los soberanos de obras polifónicas con acompañamiento instrumental hizo que, a la larga, estas

acabaran suplantando a las obras en canto figurado compuestas sobre los mismos textos. Este hecho alejó a las capillas palatinas, al menos parcialmente, del modelo musical establecido en la Capilla Pontificia, que en lo sucesivo permaneció siempre fiel a su firme determinación de no admitir el uso de instrumentos en las ceremonias públicas que allí se celebraban. No obstante, conviene matizar que, a pesar del aparente aislamiento que la Capilla del papa sufrió a partir de entonces, al desmarcarse de la corriente general que afectó al resto de las capillas reales europeas, ciertas iglesias estrechamente vinculadas a la liturgia pontificia, especialmente la basílica de San Pedro del Vaticano, no se sustrajeron a la influencia de la música con acompañamiento instrumental. En este sentido, la Cappella Giulia, como capilla residente de dicha basílica, siguió una evolución paralela a la del resto de las catedrales católicas. En el siguiente capítulo se verá cómo, durante la segunda mitad del siglo XVIII algunos tratados, como el de Francesco Cancellieri señalaron que en determinadas festividades se interpretaban allí obras con acompañamiento instrumental, aunque sin aclarar del todo si estas ejecuciones tenían lugar o no en presencia del pontífice.

El modo en que estos cinco tipos de canto se combinaron en cada una de las ceremonias litúrgicas celebradas en las capillas reales de España y Francia difirió en unos casos más que en otros. Si bien es cierto que la utilización del canto llano y de los estilos de él derivados presentó tanto en Madrid como en Versalles importantes coincidencias con respecto al modelo pontificio, el uso de los estilos polifónicos con y sin acompañamiento instrumental difirió notablemente en ambas cortes. Durante la segunda mitad del siglo XVIII, el peso del canto figurado en la Capilla Real fue ostensiblemente mayor que en Versalles, donde Luis XIV lo había relegado a una posición marginal en comparación con la importancia que este estilo había tenido en la *Chapelle du roi* durante la primera mitad del siglo. Por lo que respecta a la música con acompañamiento instrumental, si bien durante el mismo periodo ya se había consolidado en las cortes de Francia y España como el tipo de canto preferente en las ceremonias litúrgicas que contaban con la presencia de los reyes, su posición exacta en cada uno de los oficios, a pesar de guardar ciertas semejanzas en lo esencial, no fue del todo coincidente.

Puede decirse que el resultado final de la combinación de los distintos estilos de canto en las ceremonias celebradas en cada capilla dependió de ciertas variables que determinaron la posición concreta que habían de tener dentro de la ordenación global del canto litúrgico estudiada en el capítulo anterior:

**a) La tradición medieval.** La primera de estas variables fue el uso de los estilos polifónicos, derivados o no del canto llano, tal como se había establecido desde la Edad Media en la mayor parte de las iglesias sujetas a la autoridad de Roma. Desde finales del siglo XV, determinadas partes del rito, como por ejemplo el *ordinarium* de las misas solemnes, así como algunos salmos, cánticos e himnos de los oficios festivos más importantes, fueron puestos en música con el fin de realzar la relevancia litúrgica de sus textos. Esta tradición, homologada en casi todas las iglesias más importantes del mundo católico empezando por la Capilla Pontificia constituyó el primer referente que determinó las partes del

rito a las que convenía más el uso de la polifonía, y aquellas otras que cabía solemnizar simplemente en canto llano.

**b) La tradición musical de cada capilla.** A pesar del respeto que casi todos los soberanos tendieron a mostrar por el orden de los distintos tipos de canto establecido por sus antecesores en las ceremonias de capilla, esta tradición no tuvo para todos ellos el mismo carácter vinculante. Mientras que en Madrid los reyes de la casa de Borbón procuraron preservar en sus respectivas capillas la tradición musical de la anterior dinastía, en Versalles Luis XIV hizo, en cierto modo, tabla rasa con respecto a los usos establecidos por los reyes de la casa de Valois, inaugurando así una tradición propia destinada a perpetuarse, si bien con cambios muy significativos, hasta finales del siglo XVIII.

**c) Los gustos personales de los soberanos.** La mayor o menor afición personal de los soberanos por la música, su grado de tolerancia hacia la misma, así como la visión que algunos de ellos tuvieron acerca de los estilos musicales más adecuados al decoro exigido por determinadas ceremonias, fue una variable que determinó en gran medida, no sólo el tipo de canto utilizado en las funciones, sino también la duración de las obras que habían de ejecutarse en las funciones celebradas en su presencia.

En Versalles, el extraordinario interés que mostró Luis XIV por la música sacra como herramienta de propaganda le llevó a regular de un modo muy particular el tipo de canto que había de emplearse en las ceremonias litúrgicas celebradas en la *Chapelle du roi*, reservando el canto llano para algunas de las funciones más solemnes, e introduciendo el *motet* con acompañamiento instrumental, tanto en la liturgia rezada, como en algunos de los oficios de *vísperas* y *maitines* que se celebraban en su presencia. No obstante, esta regulación, a pesar de que en líneas generales perduró a lo largo del siglo XVIII, sufrió algunas alteraciones en la segunda mitad de dicha centuria, debido al relativo interés que los sucesores del *rey sol* mostraron por la música litúrgica. Este hecho explica en parte determinadas decisiones tomadas por Luis XV destinadas a acortar la duración de algunas ceremonias, bien exigiendo la reducción del número de notas de ciertos oficios en canto llano, o bien suspendiendo la ejecución de *motets* en las *vísperas* solemnes.

La escasa afición que Luis XV sintió por la música fue un sentimiento compartido también por su primo hermano, Carlos III, quien apenas unos meses después de subir al trono español exigió que todas las obras que se ejecutasen en la Capilla Real fuesen de la mayor brevedad, obligando con ello a los compositores adscritos a esta institución, no sólo a componer obras más cortas, sino a rehacer la mayor parte de los repertorios de música con acompañamiento instrumental producidos durante el reinado anterior.

**c) El carácter supletorio de la polifonía.** No obstante, conviene precisar que, en términos reales, lo prescrito en materia musical por el ceremonial de las Capilla Reales no tuvo nunca, salvo en el caso de Roma, un carácter inamovible. Lo establecido en las regulaciones escritas acerca del uso de un determinado estilo de canto en una ceremonia concreta podía pasarse por alto fácilmente si

las circunstancias lo requerían. En este sentido, las fuentes documentales, y en particular las fuentes periódicas publicadas en la segunda mitad del setecientos, refieren el modo en que el canto llano en Francia, o la *música a facistol* en Madrid, podían suplantar ocasionalmente en determinadas ceremonias a la música con acompañamiento instrumental.

Este hecho, fundamental para poder reconstruir de un modo más o menos fidedigno la práctica musical de las capillas palatinas durante el Antiguo Régimen, no siempre ha sido considerado un factor determinante en los estudios concernientes a la música litúrgica ejecutada en el entorno cortesano. Esta circunstancia ha llevado a obviar con frecuencia un aspecto esencial inherente a todos los tipos de canto polifónico citados: la función supletoria que todos ellos tuvieron dentro del rito como sustitutos de determinadas secciones en canto llano. En realidad, puede decirse que los dos principios básicos que rigieron el funcionamiento de todos estos tipos de canto en la liturgia de Estado fueron: la combinación, o utilización simultánea de varios tipos de canto en determinadas partes de la liturgia; y la sustitución, es decir, la posibilidad de suplantar un tipo de canto por otro, siempre y cuando ambos estuvieran basados en el mismo texto canónico.

Sin embargo, ¿quién decidía en este entorno la posición definitiva de estos estilos de canto en cada ceremonia? En realidad, salvo aquellas ocasiones en las cuales los reyes decidían personalmente sobre el desarrollo musical de ciertas celebraciones, aquellos que verdaderamente tuvieron el control para determinar la distribución de los diferentes estilos musicales que convenían en cada momento de la liturgia real no fueron, en contra de lo que cabría imaginar, los maestros de capilla, sino los maestros de ceremonias, quienes, como garantes del correcto desarrollo del rito, de acuerdo con lo dispuesto por el ceremonial romano, tenían autoridad suficiente no sólo para indicar a los músicos el momento exacto en que debían intervenir en cada una de las secciones de la Misa y del Oficio divino, sino también para decidir, por ejemplo, la conveniencia o no de ornamentar el canto llano por medio del contrapunto o el fabordón; e incluso para prescindir, llegado el caso, del uso del canto figurado o de la música con acompañamiento instrumental en aquellas ceremonias en las cuales pudiera convenir, según su criterio, acortar o alargar una función. En la Capilla Real de Madrid, el maestro de ceremonias fue invariablemente un eclesiástico reclutado entre las filas de los capellanes de honor, y a él correspondía, en último término, determinar el empleo o la suspensión de uno u otro tipo de canto<sup>599</sup>. Por las mismas razones, el maestro de ceremonias se reservó el derecho de indicar a los organistas qué tocar y el modo de hacerlo en el momento de la liturgia que él señalara. Dada la estricta reglamentación que el *Ceremoniale episcoporum* hizo del uso del órgano, tanto en la Misa como en el Oficio divino, cabe pensar que el criterio que guiaba a estos oficiales a la hora de regular la intervención

---

<sup>599</sup> «A él [corresponde] avisar al Maestro de Capilla cuando [se] haya de empezar o acabar de cantar en el coro; y cuando haya de haber o no contrapunto; y en qué tiempos se suspende el canto de órgano. [...]», *Las obligaciones del Maestro de Ceremonias en las cosas que tocan a su oficio [...]*, AGP, Real Capilla, caja 93, exp. 3.

de este instrumento en la liturgia real, no era otro que lo prescrito por Roma en dicho ceremonial<sup>600</sup>.

El presente capítulo está dedicado a analizar la posición del canto llano y de los estilos de él derivados en las ceremonias litúrgicas celebradas en las cortes de Roma, Madrid y Versalles durante la segunda mitad del siglo XVIII, y en qué medida el empleo de estos tres tipos de canto en estos centros estuvo marcado por el enorme peso que siguió teniendo en todo el orbe católico el modelo musical pontificio. Ello explicaría las notorias semejanzas que en estas tres cortes presentó el uso de estos estilos, frente a las divergencias que se observaron en el empleo del canto figurado.

#### 4.1. El carácter transversal del canto llano en la liturgia de Estado.

Más que ningún otro estilo musical, el canto llano jugó un papel primordial en el desarrollo musical de las ceremonias asociadas a la liturgia de Estado durante el Antiguo Régimen. Al margen del importante número de funciones que en las capillas palatinas de Roma, Madrid y Versalles se solemnizaban haciendo uso únicamente de este tipo de canto, en las funciones solemnes, contarán o no con la presencia de los soberanos, el fundamento básico del desarrollo musical de todas ellas fue siempre el canto gregoriano. En la Corte de Roma los oficios de determinadas celebraciones como la festividad de los Fieles Difuntos, o las exequias de los pontífices difuntos eran cantados íntegramente en canto llano. En Madrid y en Versalles, la mayor parte de las secciones del *proprium* de las misas y de los oficios solemnes, como las *vísperas* y *maitines* de ciertas festividades clásicas, eran solemnizadas también haciendo uso principalmente de este tipo de canto. A finales del siglo XVIII, algunos oficios, como los de la Semana Santa, eran solemnizados en la Capilla del Palacio Real de Madrid íntegramente en canto llano por los miembros del Real Colegio de Niños Cantores cuando los reyes se encontraban fuera de la capital<sup>601</sup>.

En el capítulo anterior se pudo ver cómo la integración del canto gregoriano dentro del rito romano, tal como quedó conformado tras el Concilio de Trento, fue el resultado de un largo proceso que quedó indisolublemente unido al valor superior que Roma otorgó a la liturgia cantada sobre la liturgia rezada. Esta distinción quedó justificada, desde el punto de vista teológico, por la defensa que algunos padres de la iglesia, como San Agustín, habían hecho del valor teológico del canto litúrgico como inefable medio de conexión con la divinidad. En la introducción a su tratado sobre el coro de la Capilla Pontificia, Andrea Adami, siguiendo el testimonio de este santo, afirma que tras la muerte de Cristo, sus propios apóstoles introdujeron en la Iglesia el canto de los himnos y de los salmos<sup>602</sup>. A pesar de la existencia del canto polifónico en la liturgia cristiana y en las iglesias orientales antes del Edicto de Milán, Adami señala que el canto llano acabó imponiéndose en occidente desde que San Atanasio,

<sup>600</sup> «A él [corresponde] avisar al organista cuando haya de haber órgano, y cuando no; y cómo le haya de tocar a ciertos tiempos. [...]», *Ibid.*

<sup>601</sup> Cfr. Vicente Pérez, *Semana Santa celebrada en la Real de Palacio de Madrid, Año de 1791, en que todo fue a Cantollano, con motivo de haber pasado la mayor parte de Capilla à hacer las mismas Funciones al Real Sitio de Aranjuez, donde residían sus Majestades*, BNE, Ms. 14018/14, f. 8r-11r.

<sup>602</sup> Adami, *op. cit.*, p. iv.

obispo de Alejandría (296-373 d. de C.), decidió implantarlo en su diócesis. Sin embargo, no sería hasta el siglo V cuando el papa San Hilario (461-468) introdujo en Roma el canto eclesiástico tal como se conocería desde entonces<sup>603</sup>. En este sentido, Adami parecía tener claro que el papa San Gregorio I Magno (590-604) no fue el creador del canto eclesiástico, sino más bien el que lo reformó, otorgándole la forma que tendría en lo sucesivo, creando a tal efecto un colegio de cantores que habría de constituir el embrión de la futura Capilla Pontificia, destinada a convertirse a lo largo de los siglos siguientes en el modelo musical primordial que adoptarían en lo sucesivo casi todas las capillas reales, comenzando por la del emperador Carlomagno<sup>604</sup>.

En el capítulo precedente ya se estudió el modo en que el Concilio de Trento procedió a reformar el canto litúrgico de acuerdo con el ideal humanista de inteligibilidad textual y el respeto por las reglas de la prosodia clásica latina. Sin embargo, a pesar del carácter universalista que Roma pretendió otorgar al canto fijado en el *graduale* y en el *atiphonarium romanum*, la cercanía de las capillas reales de Francia y España a dos iglesias como las de Toledo y París, que contaban con una poderosa tradición local plenamente consolidada durante la Edad Media, hizo inevitable que el canto litúrgico que se ejecutó en dichas capillas a lo largo del siglo XVIII se viera mediatizado por el que se interpretaba en estas catedrales. Durante la segunda mitad del dicha centuria los libros de canto llano destinadas al uso casi diario de los capellanes cantores en la Capilla Real de Madrid acusaron esta influencia de un modo bastante evidente. A pesar de que las melodías recogidas en estos cantorales partían de una raíz gregoriana común, en ocasiones presentaban importantes variantes que reflejaban el alto grado de influencia que el canto toledano y parisino, respectivamente, tuvo en el canto llano que allí se ejecutó durante este periodo.

#### 4.1.1. La reconstrucción del Canto llano en la Capilla Real de Madrid.

El incendio del Alcázar de Madrid en 1734 dio al traste con los repertorios de música *a papeles* de la Real Capilla, destruyendo no sólo las obras manuscritas que allí se conservaban, sino también casi todos los libros de coro que se habían utilizado hasta entonces para la ejecución, no sólo del canto llano, sino también de las obras en canto figurado que aún se interpretaban en determinadas ceremonias.

Dado que la práctica totalidad de estos libros había perecido en el incendio fue necesario elaborar íntegramente una nueva colección de cantorales. En principio se consideró la posibilidad de que fuese el maestro de capilla, José de Torres, quien dirigiese los trabajos para la confección de la nueva serie de libros de canto llano, al haberse encargado unos años antes de la que los reyes habían mandado realizar para la Real Colegiata de San Ildefonso. No obstante, Torres declinó hacerse cargo de esa obligación, aduciendo como excusa las grandes molestias que en su día le habían causado las interminables gestiones que tuvo que realizar para llevar a término la

---

<sup>603</sup> *Ibid.*, p. vi.

<sup>604</sup> *Ibid.*, p. vii.

colección de La Granja<sup>605</sup>. Desde entonces y hasta que en 1759 la serie de libros destinada a la capilla del palacio nuevo estuvo concluida del todo pasaron más de dos décadas. Dada la inexistencia en los fondos de la Biblioteca del Palacio Real de Madrid de ejemplares impresos del *graduale* y del *antiphonarium romanum* que hubieran podido suplir la ausencia de los libros manuscritos durante estos veinte años, hace difícil determinar qué libros se emplearon en este periodo para ejecutar el canto litúrgico en las ceremonias que se celebraban en Madrid, tanto en ausencia, como en presencia de los reyes. Aunque dar respuesta a este interrogante no es tarea sencilla, es preciso partir de la base de que los capellanes encargados de ejecutar el canto llano debían conocer de memoria una gran cantidad de melodías gregorianas, amén de las distintas formas de salmodia que se empleaban en la Capilla Real madrileña.

No obstante, después de este amplio periodo de carencia, la Capilla Real pudo contar finalmente con tres series de libros de canto llano elaboradas durante la segunda mitad del siglo XVIII:

. La primera, impulsada por Fernando VI, se realizó entre 1751 y 1759. Constituye la serie más extensa y compleja, compuesta por más de veinte cantorales organizados en líneas generales conforme a la estructura del *graduale* y del *antiphonarium Romanum*, tomando como modelo el canto toledano.

. La segunda, mucho menos numerosa, se realizó durante el reinado de Carlos III, e incorporó algunos libros especiales que no existían en la primera serie, entre los cuales destaca, sobre todo, el oficio completo de la Inmaculada Concepción, elaborado a instancias de este monarca, antes incluso de que Clemente XIII autorizase su celebración en el ámbito de la monarquía hispánica.

. La tercera serie se realizó entre 1788 y 1794 a instancias esta vez de Carlos IV y María Luisa de Parma. Si bien no llegó a superar a la primera en número de volúmenes, es considerablemente más extensa que la anterior, incluyendo algunos ejemplares escritos específicamente para los reales sitios, circunstancia que no se dio en ninguna de las series anteriores.

**a) La colección de Fernando VI.** La génesis de esta primera serie es la mejor documentada de las tres, y se inscribe dentro el proceso global de reconstrucción de todos los repertorios de música polifónica, con y sin acompañamiento instrumental que iban a ser necesarios para el culto tras la reorganización institucional de la capilla promovida por Fernando VI después de la muerte de su padre, Felipe V. A pesar de su importancia, esta monumental serie no ha sido objeto hasta el momento de ningún estudio sistemático desde el punto de vista histórico y musicológico. Al margen de un artículo publicado en 1965 por Paulina Junquera, y centrado esencialmente en el proceso de realización de las decoraciones miniadas contenidas en estos libros, no existe por ahora ningún análisis que haya abordado de forma precisa la

<sup>605</sup> José de Torres al patriarca de las Indias, Madrid, 7-V-1735, AGP, Real Capilla, caja 5, exp. 7.

génesis y el contenido de esta serie, a pesar de tratarse de una colección sin precedentes en el conjunto de las capillas reales europeas<sup>606</sup>.

Desde el punto de vista musical, los documentos conservados que describen el proceso de realización de los cantorales de Fernando VI, muestran la preocupación que guió a los responsables de la Capilla Real por llevar a cabo una depuración de los malos usos que habían que, según su criterio, habían enturbiado hasta entonces las melodías gregorianas. En realidad, los capellanes encargados de la supervisión musical de la obra, partieron de los mismos criterios que habían orientado la reforma del canto litúrgico promovida en Roma, como ya se vio, por Gregorio XIII y Pablo V. En 1755, cuando ya se habían concluido los cinco primeros libros de la serie, los capellanes de honor comisionados para desempeñar esta tarea escribieron al cardenal Mendoza, patriarca de las Indias, acerca de las medidas que se habían tomado para «desterrar los abusos que hasta ahora se han practicado en los Cantollanos, quitando los malos acentos, y dejándolos en la mejor armonía y disposición que jamás se ha visto [...]»<sup>607</sup>. Esta inquietud por restituir al canto litúrgico su simplicidad original parece coincidir con la mostrada por Guillaume-Gabriel Nivers en tiempos de Luis XIV, plasmada en el tratado ya citado en el capítulo anterior.

Detrás de la preocupación por conseguir una colección de libros de intachable factura y perfección, había una motivación política evidente: superar a todas las catedrales de España, con las cuales la Capilla Real no dejó de compararse durante la segunda mitad del siglo XVIII. El informe elevado en 1755 por los capellanes de honor encargados de la supervisión de los trabajos al cardenal Mendoza, patriarca de las Indias, instaba a este prelado a que se continuase la colección «para servidumbre de la Real Capilla, de que esperamos resulte a V[uestra]. Em[inenci]ª la gloria de conseguir en su feliz gobierno obra que en ninguna de las Catedrales de España se encontrará más acertada»<sup>608</sup>. El interés que tanto Fernando VI, como su ministro, el marqués de la Ensenada, mostraron por la realización de la nueva colección obligó al cardenal Mendoza a informar puntualmente de la evolución de los trabajos de copia, escritura y decoración de los nuevos libros, gracias a lo cual hoy por hoy es posible reconstruir el proceso de planificación y ejecución de esta colección.

La búsqueda de un modelo musical adecuado para la realización de la nueva serie de libros llevó a volver la mirada de los capellanes de honor hacia la catedral de Toledo. A su juicio, los mejores libros de canto llano que había en España se conservaban en la iglesia primada<sup>609</sup>. Ello hizo que finalmente se

<sup>606</sup> Paulina Junquera, «Los libros de coro de la Real Capilla», *Reales Sitios*, 1965, 2, p. 13-27.

<sup>607</sup> Miguel Oquendo, Francisco Gómez y Francisco Castelló, capellanes de honor al patriarca de las Indias, Madrid, 13-II-1755, AGP, Real Capilla, caja 5, exp. 7.

<sup>608</sup> *Ibid.*

<sup>609</sup> «[...] En donde tienen todo lo que pertenece al Cantollano perfectamente corregido, observando rigurosamente el Canto Gregoriano. Y aunque en todas las Iglesias de España tienen grande aplicación sobre este asunto, con particularidad en esta está más acrisolado, por los célebres cantollanistas que ha tenido; y para que por ellas se puedan escribir en Madrid, sería necesario que pasase sujeto inteligente a Toledo con orden para que el Cabildo franquease los libros que fuesen necesarios en la Real Capilla, y que de ellos hiciese copia en borrador, bien corregida [...]», Listado de los libros de canto llano de la Capilla Real, [h. 1750], AGP, Real Capilla, caja 5, exp. 8.

tomara la decisión de hacer copiar el texto musical de todos los cantorales de dicha catedral, completando los que faltasen con los libros de coro que Felipe II había mandado realizar para el monasterio de El Escorial. Aunque en principio se había contemplado la posibilidad de encargar los borradores a Juan Pérez, músico de la Real Capilla, finalmente la tarea fue asumida por el capellán de honor Francisco Osorio, puntador de la Real Capilla, quien a comienzos de 1751 ya había comenzado a trabajar en el archivo toledano<sup>610</sup>.

A lo largo del año anterior ya se había elaborado un listado muy completo de los libros que eran necesarios para el culto de la Capilla Real, cuya ordenación parecía coincidir en líneas generales, aunque no siempre, con la distribución prescrita en el *antiphonarium* y en el *graduale romanum*. En total se preveía la realización de una veintena de libros manuscritos que permitieran celebrar en canto llano los oficios festivos y feriales de todo el año.

El primero de los volúmenes contendría los salmos incluidos en el *psalterium* dispuesto por el breviario, así como el *ordinarium* del oficio de *completas*, y las cuatro antífonas de Nuestra Señora. También incluiría los salmos de *vísperas* del Corpus, contenidas en el *proprium de tempore*; los de las *vísperas* de la Virgen, incluidas en el *proprium de sanctis*, y de los apóstoles, del *commune sanctorum*<sup>611</sup>. Lo más llamativo de este primer libro proyectado es que, a diferencia del *antiphonarium*, no incluía las antífonas, ya que se decidió agruparlas más bien, junto con los himnos de *vísperas* y sus versículos, en los tres siguientes volúmenes<sup>612</sup>.

El quinto y sexto libros debían contener, respectivamente los *maitines* de Navidad y Reyes, y los de Tinieblas.

Los volúmenes 7 al 18 estarían consagrados íntegramente al *proprium* de las misas de todos el año. En este caso las coincidencias con la disposición del canto en el *graduale romanum* fueron mucho mayores. Los libros 7, 8 y 9 contenían íntegramente el *proprium de sanctis* ordenado por meses, y el 10, las del *commune sanctorum*. Los volúmenes 11 al 16 estaban dedicados al *proprium de tempore*, e incluían las misas de las festividades móviles más importantes del calendario litúrgico. El 17 incluiría las misas de la Virgen que, a diferencia del *graduale*, no habían sido incorporadas en el volumen correspondiente al *proprium de sanctis*. Del mismo modo que en el *graduale*, el *ordinarium* de las misas festivas y feriales de todo el año estaba situado al final de la colección, en concreto en el libro 18, según el plan original, que contendría también la Misa de difuntos. El *Arperges me* y el *Vidi aquam* de las misas dominicales se encontraban también en este volumen y no, como en el *graduale*, al principio del *proprium de tempore*.

<sup>610</sup> El patriarca de las Indias al deán y cabildo de la catedral de Toledo, Buen Retiro, 5-I-1751, AGP, Real Capilla, caja 5, exp. 8.

<sup>611</sup> *Ibid.*

<sup>612</sup> «2. Otro libro donde se incluyan las Antífonas de *Vísperas* de todas las que ocurran en la Real Capilla, como son las festividades de Nro. Sr., Nra. Sra., Apóstoles, sus segundas *vísperas*, Himnos, versículos, y Antífonas de *Magnificat*./ 3. Otro libro que incluya las Antífonas de *Magnificat* de todas las Domínicas de Pentecostés, a primeras y segundas *vísperas*./ 4. Otro libro que incluya las de Domínicas de Adviento, con las Ferias *ad Magnificat*; septuagésima; septuagésima hasta la Domínica de Ramos; las de los Comunes de Apóstoles, con las de sus segundas *vísperas* y versículos.», *Ibid.*

El libro 19 contendría el oficio de difuntos completo, a excepción de la misa.

El 20 incluía las letanías de la Virgen, de los Santos, y todos los cantos necesarios para las rogativas que debieran realizarse por cualquier causa a lo largo del año.

El 21 fue incluido *ad hoc* en este primer proyecto para los niños del Real Colegio de niños cantores con las melodías que, de acuerdo con la tradición de la Capilla Real, les correspondía cantar en ciertos oficios solemnes. Esto es: los versículos de los himnos de *vísperas* y de algunas antífonas de los *maitines* de Navidad y Reyes; las lecciones y versículos de los mismos que solían ejecutar los colegiales, así como los de los *maitines* de Tinieblas, *maitines* y *laudes* de difuntos, y el responsorio breve de *completas*, *In manus tuas*, en sus distintas versiones, ya analizadas en el capítulo anterior. Con todo, el autor de este primer listado había contemplado la posibilidad de que esta distribución del canto llano pudiera exceder puntualmente la capacidad de algunos libros. En tal caso, aconsejaba que se adoptase una ordenación diferente, «con el fin de que se puedan abrir bien, para que vean con comodidad los Cantores»<sup>613</sup>.

El resultado final excedió todas las expectativas, ya que los veinte tomos proyectados inicialmente se convirtieron en medio centenar: 17 de ellos fueron destinados a las misas festivas y feriales, mientras que los 33 restantes fueron reservados para el Oficio divino. En el apéndice documental nº 1, se ha reconstruido la distribución de los cantorales de acuerdo con los criterios que guiaron la planificación de esta colección, los cuales no son fáciles de colegir partiendo únicamente de las fechas de realización de los tomos, ni de la catalogación realizada en los últimos años por los técnicos de la Real Biblioteca donde se conservan en la actualidad, cuyos criterios de clasificación no coincidieron con la distribución funcional prevista en la planificación original de la colección. En este apéndice podrá verse que, en efecto, dicha distribución se realizó siguiendo a escala general la estructura interna del *graduale* y del *antiphonarium romanum* estudiada en el capítulo 3. Lo primero que llama la atención es que los libros correspondientes a cada grupo de celebraciones no se realizaron siguiendo un orden cronológico lineal. Por tanto, puede decirse que los capellanes cantores no pudieron disponer de la colección al completo hasta 1759, fecha de la terminación de los últimos cantorales.

**1. Los libros de misas.** Con respecto a los libros que contenían las misas festivas más importantes del calendario litúrgico, así como las dominicales y feriales incluidas en el *proprium de tempore* se concluyeron principalmente en 1754, si bien algunos fueron terminados años después, como aquellos que contenían las misas feriales de Cuaresma, y las de la Semana Santa, concluidos en 1756 y 1758, respectivamente<sup>614</sup>. Algunas de estas últimas, como las de Jueves, Viernes y Sábado Santos, aparecen recogidas también en el cantoral 50. Cabe precisar que en este grupo de misas *de tempore*, el cantoral 49 incorporó la

<sup>613</sup> *Ibid.*

<sup>614</sup> RB, Cantorales, Tomos 46 y 47.

de la festividad de los Siete Dolores de la Virgen, con la secuencia *Stabat Mater* en ritmo mensural, ya mencionada en el capítulo anterior<sup>615</sup>.

El grupo de libros correspondiente al *proprium de sanctis*, incluyó, al igual que el *graduale romanum*, todas las festividades clásicas y dobles mayores de la Virgen y de los santos. Entre estos últimos, el cantoral 56 contiene la Misa de San Fernando III de Castilla<sup>616</sup>. El resto de los libros de este grupo, realizados en 1753, 1756 y 1759, presentan las misas ordenadas por meses, al igual que en el *graduale*.

El tercer grupo de cantorales de esta colección consagrados a las misas, corresponden al *commune sanctorum* del misal, y está formado únicamente por dos tomos, ambos concluidos en 1755: el primero dedicado a las misas comunes de los apóstoles, mártires, doctores y vírgenes, y el segundo a las misas votivas celebradas a lo largo del año<sup>617</sup>.

El *ordinarium* de las misas festivas y feriales de todo el año fue recogido en un solo cantoral, que incluyó también los dos aspersorios para las misas dominicales, *per annum* y *tempore paschali*, y la *Missae Imperialis*, cuyo origen y función no he podido determinar por el momento.

**2. Los libros destinados al Oficio divino.** Los cantorales consagrados a este cometido se distribuyeron, en líneas generales, de acuerdo con la estructura prevista en el breviario y el *antiphonarium romanum*, formando el primer grupo los que contenían los salmos de las *vísperas* dominicales y feriales del *psalterium*, así como las *vísperas* del sábado y el *ordinarium* de *completas*<sup>618</sup>. El segundo de los libros de dicho grupo contenía también algunas de las conmemoraciones que se cantaban al final de estos oficios. No obstante, a diferencia del *antiphonarium*, las antífonas *ad Magnificat*, *ad Benedictus*, así como las de algunas de las festividades *de tempore* y aquellas que precedían siempre a las conmemoraciones, fueron recogidas de forma independiente en otros dos cantorales<sup>619</sup>. Este grupo incluye también los libros que contienen los *maitines* y *laudes* dominicales y feriales de todo el año.

El despliegue de medios que se llevó a cabo para confeccionar esta colección se reflejó, entre otras cosas, en la elaboración de un cantoral dedicado exclusivamente a las diferentes variantes del salmo 94, *Venite exultemus*, que como ya se explicó en el capítulo anterior formaba parte del *ordinarium* de todos los *maitines*<sup>620</sup>. Un lujo que no parece haberse dado en otras capillas reales europeas, ni tampoco en la Capilla Pontificia. Conviene recordar, no obstante, que estas variantes no estaban incluidas en el *antiphonarium*, sino en otras publicaciones, como el *Directorium Chori* de Giovanni Guidetti.

Con respecto a las horas menores, la colección de Fernando VI incluyó dos cantorales completos, realizados en 1755 y 1759, respectivamente, con el canto llano de estos oficios, el segundo de los cuales contenía los himnos de todas las

<sup>615</sup> RB, Cantoral, Tomo 49, f. 98r.

<sup>616</sup> «In Festo S. Ferdinandi III Castellae Regis», RB, Cantoral, Tomo 56, f. 52v-60r.

<sup>617</sup> RB, Cantorales, Tomos 61 y 62.

<sup>618</sup> RB, Cantorales, Tomos 6 y 9.

<sup>619</sup> RB, Cantorales, Tomos 6 y 25.

<sup>620</sup> RB, Cantoral, Tomo 1.

horas diurnas del año, y las antífonas y salmos de las *tercias* del común de los santos<sup>621</sup>. En lo tocante a los himnos, todos ellos son mensurales, de acuerdo la tradición toledana.

El segundo grupo de libros, estaba dedicado al *proprium de tempore*, y se dividieron, por un lado, entre aquellos que contenían los oficios de los domingos y ferias de Adviento y Cuaresma, y los que incorporaban todas las horas canónicas y los oficios de octava de determinadas festividades mayores, como la Navidad, o la Epifanía, incluidas las misas<sup>622</sup>. Los oficios de Tinieblas del Miércoles, Jueves y Viernes Santo, contaron con un libro independiente para cada uno de los tres días<sup>623</sup>. Al margen de estos tres cantorales, terminados en 1754 y 1759, respectivamente, se elaboró un cantoral independiente, concluido en este último año, que contenía en exclusiva las *lamentaciones* de Jeremías<sup>624</sup>. Los himnos, y las antífonas *ad Magnificat* y *ad Benedictus* de las festividades *de tempore* fueron incorporados conjuntamente en otro cantoral<sup>625</sup>.

Con respecto al *proprium de sanctis*, los libros incluidos en este grupo fueron realizados entre 1757 y 1759, y se organizaron, al igual que en el *antiphonarium*, por meses. En este caso incorporaban indistintamente las festividades de la Virgen y de los santos, con una particular presencia de los oficios asociados a las festividades de Santiago Apóstol, patrón de España, que aparecen recogidas en dos cantorales distintos<sup>626</sup>.

Los libros dedicados al *commune sanctorum* se realizaron casi todos ellos en 1755, incluyendo uno que contenía únicamente los textos litúrgicos, pero sin notación musical<sup>627</sup>. Enseguida se verá que esta solución fue adoptada también en algunos de los libros de coro realizados para la *Chapelle Royale* de Versalles durante el reinado de Luis XV. Ello se debe al hecho de que, conforme a la costumbre ya explicada en el capítulo anterior, los capellanes cantores con cierta experiencia podían salmodiar en cualquier tono sin apoyarse en ningún texto musical.

Mención aparte merecen los dos tomos consagrados al oficio de difuntos. El primero, datado en 1757, forma parte de la colección de Fernando VI. El segundo carece de fecha, si bien la fecha aproximada incluida en la ficha catalográfica de la Real Biblioteca indica que podría haber sido redactado en la misma época que el anterior<sup>628</sup>. Ambos contienen no sólo las horas canónicas previstas en el breviario, con las diferentes variantes que podían presentar en función de la solemnidad con que se celebraban, sino también las misas. Por ejemplo, la Misa de difuntos contenida en el cantoral 10 incluye varios *kyries* para ser cantados en los oficios solemnes y feriales. Por su parte, el 11 incorporaba el *ordo sepellendi parvulos*, previsto en el *Rituale Romanum*.

<sup>621</sup> RB, Cantorales, Tomos 5 y 40.

<sup>622</sup> RB, Cantorales, Tomos 13 y 16.

<sup>623</sup> RB, Cantoral, Tomos 18-20.

<sup>624</sup> RB, Cantoral, Tomo 21.

<sup>625</sup> RB, Cantoral, Tomo 17.

<sup>626</sup> RB, Cantorales, Tomos 27 y 29.

<sup>627</sup> RB, Cantoral, Tomo 37.

<sup>628</sup> RB, Cantorales, Tomos 10 y 11.

La realización de todos estos libros iba a estar supervisada en principio por el maestro de capilla, Francesco Corselli, asistido por «los más experimentados cantollanistas entre los Capellanes de Altar, pata el mejor acierto y buen servicio de S.M.»<sup>629</sup>. Cuatro meses después de su inicio en 1751, el primer borrador en papel de la mayor parte de los volúmenes ya se había terminado<sup>630</sup>. En septiembre de 1752, estaban pendientes de encuadernación los ocho primeros<sup>631</sup>. Sin embargo, dos años más tarde el trabajo aún no había concluido del todo. En septiembre de 1754, el patriarca de las Indias escribía al prior del monasterio de El Escorial solicitando se facilitasen a Francisco Osorio los libros de coro que pidiese para concluir la colección de la Capilla Real, debido posiblemente a las lagunas que podrían presentar en ciertos oficios el texto musical de los cantorales toledanos<sup>632</sup>.

La ejecución material de los libros corrió a cargo del copista (*escritor*, con forme a la terminología de la época) José López Rico, quien había previsto inicialmente utilizar no menos de 3.800 pergaminos para llevar a término la colección. Los volúmenes que contenían las misas y oficios de las festividades más importantes debían incluir también una serie de láminas miniadas, encargadas al pintor Andrés de la Calleja, con escenas alusivas a cada una de estas celebraciones. El trabajo debía concluir con el encuadernado en cuero y madera de todos los tomos, adornados con refuerzos de bronce en los bordes y el escudo de armas de Fernando VI, también en bronce, en el centro de la tapa exterior de cada volumen<sup>633</sup>.

El resultado final convirtió a esta primera y monumental colección en una de las más *completas* que se realizaron para las capillas reales europeas durante el Antiguo Régimen, no sólo por su enorme calidad gráfica, sino también por el prestigio que estos libros alcanzaron al término de dos o tres décadas como *summa* del mejor canto llano existente en el ámbito de la monarquía hispánica. Este hecho despertó el interés de los editores musicales. En 1796, el impresor madrileño José Doblado solicitó permiso para realizar una edición impresa del Oficio divino a partir de los libros de canto llano de la Capilla Real, utilizando para ello los borradores en papel realizados en 1751<sup>634</sup>. Junto a esta edición, se llevó a cabo otra, a partir de la recopilación llevada a cabo por Vicente Pérez, tenor de la Real Capilla de música. Su *Prontuario del Canto Llano Gregoriano*, publicado en Madrid entre 1799 y 1801, constituye uno de los primeros intentos de divulgar a lo largo y ancho de la monarquía el canto litúrgico que se ejecutaba en la Capilla del rey de España, una vez que se había colocado a la altura del que se practicaba en las catedrales más importantes de España<sup>635</sup>.

<sup>629</sup> Listado de los libros de canto llano de la Capilla Real, *doc. cit.*

<sup>630</sup> El patriarca de las Indias al marqués de la Ensenada, San Lorenzo de El Escorial, 25-X-1751, AGP, Real Capilla, caja 5, exp. 8.

<sup>631</sup> El patriarca de las Indias al marqués de la Ensenada, Buen Retiro, 4-IX-1752. AGP, Real Capilla, caja 5, exp. 8.

<sup>632</sup> [El patriarca de las Indias al prior de San Lorenzo de El Escorial], Buen Retiro, IX-1754, AGP, Real Capilla, caja 5, exp. 8.

<sup>633</sup> Listado de los libros de canto llano de la Capilla Real, *doc. cit.*

<sup>634</sup> José Doblado al patriarca de las Indias, Madrid, 3-IX-1796, AGP, Real Capilla, caja 9, exp. 7.

<sup>635</sup> Vicente Pérez, *Prontuario del Cantollano Gregoriano, para celebrar uniformemente los Divinos Oficios todo el año, así en las Iglesias Catedrales, como en las Iglesias y Conventos de estos reinos, según práctica de la muy Santa Iglesia Primada de Toledo, Real Capilla de S. M. y varias Iglesias Catedrales, Tomo I, [...] Corregido todo del mal acento y otros defectos notados en los libros antiguos, por Don Vicente Pérez, Músico Tenor de la Real Capilla de S.M., Madrid, Imprenta Real,*

Semejante empresa no tuvo precedentes en otras capillas reales, o al menos no en la francesa, cuyas colecciones de libros de coro nunca tuvieron una proyección exterior comparable. Aunque Pérez no aclara del todo la procedencia exacta de las fuentes musicales que utilizó para la elaboración de su *Prontuario*, cabe imaginar que las colecciones de palacio debieron ser la base fundamental para transcribir el grueso de las melodías gregorianas incluidas en el tratado., entre las cuales es posible encontrar con frecuencia himnos y responsorios breves mensurales inscritos en la toledana.

**b) Los libros de canto llano de Carlos III.** Los cantorales realizados durante el reinado de este monarca fueron relativamente escasos. La envergadura de la colección elaborada a instancias de su hermano, Fernando VI, apenas si dejó lagunas aparentes que justificasen la realización de una nueva serie de libros de canto llano. Aun así, el personal empeño de Carlos III por promover el culto de la Inmaculada Concepción le llevó a encargar un nuevo cantoral, concluido en 1763, que ciertamente no había sido contemplado en la colección fernandina. La ordenación de este libro corrió a cargo, nuevamente, del puntador de la Real Capilla, Francisco Osorio, quien decidió incluir en él, no sólo el oficio de la Inmaculada Concepción y de su octava, sino también los correspondientes a las cuatro festividades propias de la tradición hispánica: la fiesta mayor del Apóstol Santiago, su aparición y traslación, así como la de Nuestra Señora de Guadalupe<sup>636</sup>. Junto a ellas, el cantoral incorporaba dos misas votivas que ya habían sido recogidas en la colección de Fernando VI: la *Missa pro quacumque necessitate*, y la *Missa pro tempore belli*<sup>637</sup>.

Al margen de este libro, que en cierto modo puede considerarse la creación más significativa de este reinado en lo tocante al canto llano, a comienzos de la década de 1780 vieron la luz otros dos cantorales: un tomo de misas, y otro de *vísperas*, escritos «para la Real Capilla de Palacio de nuestro Católico monarca y Señor Don Carlos III», si bien con un formato menor que el de los libros de coro de Fernando VI<sup>638</sup>. El libro de misas contenía esencialmente las

---

1799; Idem, *Prontuario del Cantollano Gregoriano [...] Tomo II, Primera Parte [...]*, Madrid, Imprenta Real, 1800; Idem, *Prontuario del Cantollano Gregoriano [...] Tomo II, Segunda Parte [...]*, Madrid, Imprenta Real, 1801. El tomo I (1799), dividido en cuatro libros, contenía las *Vísperas* dominicales y feriales incluidas en el *psalterium* y las conmemoraciones comunes que en ellas debían cantarse; las *Vísperas* de Tempore (festividades móviles); las *Vísperas* propias y comunes de los Santos, los himnos correspondientes a estas *Vísperas* y los Oficios de *Completas* que se seguían a la mayor parte de las mismas. El tomo II (1800), contenía el *Asperges me* y *Vidi aquam* de las misas dominicales; las misas feriales, dominicales y de otras festividades del año. Finalmente, el tomo III (1800) contenía las misas propias y comunes de los Santos, así como el *ordinarium* de buena parte de las misas anuales, así como el canto de la bendición de los cirios en la festividad de la Candelaria; la bendición de las cenizas del primer miércoles de cuaresma y la bendición de palmas del domingo de ramos.

<sup>636</sup> RB, Cantoral, Tomo 33.

<sup>637</sup> *Ibid.*

<sup>638</sup> RB, Cantorales, Tomos 65 y 38. Las medidas de estos cantorales (59x41 cm.) son ostensiblemente menores que los de la colección fernandina, que por regla general solían oscilar alrededor de los 71x47cm., salvo algunas excepciones, como la del cantoral 21 que contiene las lamentaciones, cuyo tamaño es mucho más reducido (35x24 cm.). Ello se explica en este último caso por el hecho que cuando se ejecutaban en canto llano estas lecciones, cosa que sucedió en contadas ocasiones en la capilla de palacio cuando los reyes no se encontraban en Madrid, eran ejecutadas individualmente por 3 solistas pertenecientes, bien de la *música* de la Real Capilla, o bien al Real Colegio de Niños Cantores acompañados al clave, lo cual no hacía aconsejable la utilización de libros de gran tamaño. Cfr. Vicente Pérez, *Semana Santa celebrada en el Real Sitio de Aranjuez. Año de 1791, en que todo fue a Cantollano...*, doc. cit, f. 8r-11r.

más importantes que correspondían al *proprium de tempore* y algunas del *proprium de sanctis*, entre ellas las de Santiago Apóstol, San José y San Isidro Labrador<sup>639</sup>. Junto a ellas, se incluyeron también las *vísperas* de algunas festividades clásicas, como el domingo de Resurrección, la Ascensión, Pentecostés y la vigilia de Navidad, lo cual otorgó a este libro una estructura híbrida que en realidad le aproximaba mucho más a los libros de coro realizados para la *Chapelle royale* que a los libros de misas de la colección de Fernando VI.

El tomo dedicado a las *vísperas* contiene esencialmente las antífonas de los salmos y antífonas *ad Magnificat* de las primeras y segundas *vísperas* de las principales festividades del, incluidas algunas conmemoraciones. En este caso los himnos también son mensurales en gran parte, de acuerdo con la tradición toledana, plenamente consolidada ya en la Capilla Real.

En 1788, sin embargo, se inició bajo los auspicios del patriarca de las Indias, Antonio de Sentmanat, la elaboración de una nueva colección de libros de coro algo más extensa, que habría de concluirse durante los primeros cinco años del reinado de Carlos IV, si bien la planificación global de esta serie debió realizarse con toda seguridad durante los últimos años del reinado de su padre. Eso explica que el primer tomo de la colección, concluido ese mismo año, y dedicado a las misas votivas y a las del *proprium de tempore*, se haya incluido en el apéndice documental nº 1 dentro de los cantorales realizados durante el reinado de Carlos III<sup>640</sup>.

**c) La colección de Carlos IV.** Hoy por hoy no es posible saber si el nuevo monarca hubiera promovido *motu proprio* una nueva serie de libros de canto llano destinados a la Capilla Real, sin embargo, hay que reconocerle al menos el mérito de haberla continuado de acuerdo con el plan establecido en los últimos años del reinado de su padre por el patriarca de las Indias. En 1789, un nuevo cantoral de misas vio la luz<sup>641</sup>. En él se incluían principalmente las correspondientes al *proprium de sanctis*. Este segundo volumen se abrió con la Misa de la festividad de la Concepción de la Virgen, incluyendo también la de Santiago Apóstol, así como las de San Andrés, patrón de la Orden del Toisón de Oro, y la de San Ildefonso, arzobispo de Toledo, incorporando también algunas misas del *commune sanctorum*, como la Misa *pro pluribus martyres*, entre otras<sup>642</sup>. Al año siguiente se concluyó un nuevo libro que contenía, por un lado, las misas feriales de Cuaresma, y el resto de las del común de los santos<sup>643</sup>.

Los cantorales destinados al Oficio divino en esta colección fueron siete en total. Los dos primeros, concluidos en 1790, consistían en dos tomos de *vísperas*. El primero contenía las antífonas de los oficios incluidos en el *psalterium*<sup>644</sup>. El

<sup>639</sup> Cfr. Apéndice Documental nº 1.

<sup>640</sup> RB, Cantoral, Tomo 48.

<sup>641</sup> RB, Cantoral, Tomo 42.

<sup>642</sup> *Ibid.* Cfr. Apéndice Documental nº 1.

<sup>643</sup> RB, Cantoral, Tomo 43.

<sup>644</sup> RB, Cantoral, Tomo 7.

segundo, y por este orden, las *vísperas* del común de los santos, y las del *proprium de sanctis*, incluyendo también el *ordinarium de completas*<sup>645</sup>.

Entre 1793 y 1794 se realizaron dos nuevos cantorales que contenían las misas y los oficios de las festividades *de tempore* que iban desde el domingo de Ramos hasta el martes de pascua<sup>646</sup>. Ambos fueron escritos por el dominico descalzo fray Antonio Villaseca, y pasaron a formar parte del conjunto de libros de coro destinados específicamente a los reales sitios. A este grupo se unieron otros tres, consagrados a los *maitines* de Tinieblas, que contenían en su mayor parte el texto sin notación de los salmos y las lecciones de estos oficios. Todos ellos fueron realizados durante los mismos años que los dos anteriores, si bien fueron obra de otro copista, Vicente Marín. Lo más llamativo de esta última serie es que fue la primera destinada específicamente para el uso fuera de la Capilla del Palacio Real madrileño. Aunque los cantorales no indican el real sitio concreto donde se utilizaron, es fácil deducir que se tratase de Aranjuez, teniendo en cuenta que era el único lugar (exceptuando El Pardo) donde eventualmente podía celebrarse la Semana Santa estando los reyes fuera de la capital. Por otra parte, hay que tener en cuenta que la nueva Capilla Real de Aranjuez, concluida por Francesco Sabatini en 1778 nunca había dispuesto de su propia colección de libros de coro, a diferencia de lo que sucedía con otras capillas palatinas, como la Real Colegiata de La Granja de San Ildefonso, dotada con una nutrida colección de cantorales –actualmente en proceso de estudio y catalogación–, o la basílica del Monasterio de El Escorial, cuyos libros habían servido parcialmente, como ya se indicó, para elaborar la colección de cantorales de Fernando VI.

#### **4.1.2. El canto llano en la Corte de Luis XV: Los libros de coro de la *Chapelle royale* y el *Antiphonarium* de Madrid.**

La mayor parte de los libros de coro realizados en la Corte francesa durante la segunda mitad del siglo XVIII tuvieron como destino principal la *Chapelle royale* de Versalles. Al igual que en Madrid, la elaboración de estas colecciones estuvo estrechamente vinculada a dos circunstancias: en primer lugar, la reorganización institucional de la capilla impulsada por Luis XIV, que se manifestó entre otras cosas en el establecimiento de los *Missionnaires* lazaristas como comunidad residente, y cuyo principal cometido era celebrar el Oficio divino en paralelo con los que solemnizaba la *Chapelle-Musique*; y en segundo término, a la decisión tomada por este soberano de celebrar algunos de los oficios más solemnes en canto llano. No obstante, si bien es cierto que en la mayoría de las ceremonias litúrgicas se hizo uso de los libros de coro manuscritos, algunos testimonios, como el que aporta Chuperelle en su *Cérémonial historique*, sugieren que los *chapelains* y las voces de la *Musique de la Chapelle* encargadas de ejecutar el canto llano, se sirvieron también de libros impresos –muy probablemente del *graduale* y del *antiphonarium romaum*– en aquellos oficios no contenidos en las fuentes manuscritas.

<sup>645</sup> RB, Cantoral, Tomo 8.

<sup>646</sup> RB, Cantorales, Tomos 76 y 77.

Con respecto a estas últimas, los libros de coro que estuvieron al servicio de la *Chapelle du roi* durante la segunda mitad del siglo XVIII se dividen en dos grandes grupos, realizados respectivamente durante los reinados de Luis XIV y Luis XV. Ambos difieren notablemente de las series madrileñas al incluir únicamente el canto llano de las festividades más solemnes, ciñéndose en principio a las misas mayores y a las *vísperas*, y prescindiendo, salvo en casos muy contados, de los demás oficios.

**a) Los libros del reinado de Luis XIV.** Entre 1686 y 1703 se elaboraron tres series de libros que contenían el canto de los oficios que solían celebrarse durante las festividades más importantes del calendario litúrgico. La primera en realidad constaba de un único volumen realizado en el taller de Saint-Louis des Invalides hacia 1686, probablemente destinado al uso de los *Missionnaires*<sup>647</sup>. La segunda y tercera series, destinadas a las funciones solemnizadas por la *Musique du roi* en presencia del monarca, son más numerosas. Ambas se realizaron entre 1691 y 1703 bajo la supervisión de André Philidor, a la sazón bibliotecario del rey y conservador de sus colecciones de música<sup>648</sup>. El contenido y funcionalidad de estas fuentes fueron muy bien estudiados hace ya algunas décadas por Cécile Davy-Rigaux, quien realizó un interesante estudio comparativo de algunas de las melodías incluidas en estos libros, advirtiendo la influencia en ellas del canto de tradición parisina, particularmente en el *Graduale et Antiphonale* realizado en el taller de los Inválidos<sup>649</sup>. Aparte de estas series, Davy-Rigaux incluyó también entre las fuentes complementarias para el estudio del canto llano en la *Chapelle royale*, las *Heures de Louis Le Grand*, consistentes en dos volúmenes manuscritos confeccionados en 1689 y 1693, respectivamente, pero sin notación musical<sup>650</sup>.

**b) Los libros del reinado de Luis XV.** El segundo grupo de libros de canto llano escritos para la *Chapelle du roi* se realizó principalmente entre 1756 y 1765. Sin embargo, hasta el momento no se ha publicado ningún estudio acerca de estas fuentes, a pesar de haber sido, con toda probabilidad, las más utilizadas en la Capilla de Versalles durante la segunda mitad del siglo XVIII.

. El primero de ellos, fechado en 1756, se llevó a cabo con motivo de la recuperación, a instancias del delfín Louis-Ferdinand de Bourbon, de los *maitines* del domingo de Resurrección que, como ya se dijo en el capítulo anterior, no se celebraban en la Capilla del rey de Francia desde el reinado de Luis XIII. El libro contiene, por un lado, la notación íntegra de los *maitines* y *laudes*, precedidos de las *completas* del Sábado Santo que, a diferencia de los

<sup>647</sup> *Graduale et Antiphonale ad usum S. Ludovici Domus Regiae Versailiensis pro solemnioribus totius anni festivitibus* (1686), BNF, Ms. Lat. 8828.

<sup>648</sup> *Liber primus (secundus,..., quintus) Festivitatum omnium, quae in sacello Regis Christianissimi celebrantur [...]*, Recueilly par Philidor l'aisne *Ordinaire de la Musique du Roy, l'An 1691*, Bibliothèque Municipale de Versailles (en adelante BMV), cotes 278-282; *Officium quod In Sacello Regio Festis Solemnibus cantatur, jussu Ludovici Magni editum, cura Andreae Philidor, librorum regiae musices custodis. Labore Philippi Gilberti Le Roy, regiorum musicorum* (1701-1703), BNF, Nouvelles Acquisitions Latines, 2512-2516.

<sup>649</sup> Cécile Davy-Rigaux: «Plain-chant et liturgie à la Chapelle royale de Versailles (1682-1703)», *art. cit.*, p. 217-236.

<sup>650</sup> *Ibid.*, p. 222-223.

otros dos oficios, carecen de foliación<sup>651</sup>. Las páginas iniciales de este volumen fueron arrancadas, con lo cual el volumen comienza con el primer salmo de *completas*, *Cum invocarem*, del cual aparece únicamente la notación del primer verso, ya que todos los salmos de *visperas* se cantaban sobre el mismo tono, al estar precedidos, como se indicó en el capítulo 3, de una sola antífona, que en tiempo pascual no era otra que el *Alleluia*. Las *completas* incluyen también la notación de la antífona del *Nunc dimittis*, *Vespere autem Sabbati*. Por el contrario, no incorporan más que el texto sin notación de la antífona de Santa María, *Regina Coeli*. Este volumen incluye también al final de las *laudes* la única versión del *Benedicamus Domino* que existe en los libros de coro escritos para la *Chapelle royale* de Versalles durante el reinado de Luis XV<sup>652</sup>. Gracias a las memorias del duque de Luynes se sabe que el texto musical de este cantoral fue recortado a instancias del rey, quien se quejó de la excesiva duración de estos oficios. Según el memorialista:

On chanta hier après-midi, à Versailles, les matines de Pâques. C'est un établissement fait l'année dernière à la prière de Mgr. le Dauphin et dont j'ai parlé dans le temps. Ces matines sont chantées par la grande chapelle. Le roi a demandé qu'on abrègeât le chant le plus qu'il seroit possible. M. l'évêque de Rennes prétend qu'il n'a jamais pu faire retrancher que 263 notes, mais que cela fait une demi-heure de moins<sup>653</sup>.

Este hecho muestra de modo elocuente hasta qué punto los gustos personales de los reyes podían influir no sólo en la duración de los oficios, sino también en el contenido de las fuentes musicales, cuya manipulación podía obedecer a razones ajenas a las cuestiones litúrgicas o devocionales. Ello prueba, una vez más, la escasa eficacia que puede tener para un estudio musicológico, realizado con un cierto rigor histórico, tomar como único punto de partida el estudio de dichas fuentes sin tener en cuenta el contexto funcional al que fueron destinadas, o las circunstancias personales que rodeaban a sus promotores.

. En 1761 se realizó por duplicado otro volumen que contenía los oficios de Tinieblas, así como las *visperas* del Jueves y Viernes Santos. A diferencia del anterior, ambos ejemplares contienen únicamente los textos litúrgicos sin notación musical, salvo en el caso de los himnos *Pange lingua*, y *Vexilla Regis* que se cantaban, respectivamente, al final de las misas de esos mismos días durante la ceremonia de exposición del Santísimo Sacramento, y de la adoración de la Cruz, de los cuales se incluyeron únicamente, como era habitual por otra parte, las melodías de las primeras estrofas<sup>654</sup>.

<sup>651</sup> BnF, NAL 2519. Aunque el libro carece de portada y de páginas iniciales, al final de la última hay una inscripción que hace referencia al autor y a la fecha de realización: « Fait à Versailles par le S[ieu]r Saudemont, ancien Substitut du P[rêcheu]r [¿?] du Roy, de Meudon, l'an 1756 », *ibid.*, p. 58.

<sup>652</sup> *Ibid.*, p. 58.

<sup>653</sup> Luynes, 10-IV-1757, Tomo XVI, Dufourcq, *op. cit.*, p. 177.

<sup>654</sup> *Liber Tenebrarum ad usum capellae Regiae ex mandato Ludovici XV. Editus sub auspiciis ac Reverendissimi D. D. Caroli Antonii de la Roche-Aimon, Narbonensis Archiepiscopi et magni Franciae Eleemosinarii, anno Domini M.D.C.LXI*, BnF, NAL (Nouvelles Acquisitions Latines). 2517, p. 87-89; 185-187. Un segundo ejemplar de este mismo libro en BnF, NAL 2518.

. En 1766 se concluyó el último y más extenso de los libros de este segundo grupo, titulado *Officium quod in Regio Sacello festis solemnibus cantatur*<sup>655</sup>. El autor de este cantoral fue el fagotista Jean-Baptiste Métoyen, el mismo que en 1773 realizara el volumen que contenía los planos de las tribunas destinadas a la *Musique du roi* en las capillas palatinas analizados en el primer capítulo<sup>656</sup>. Este libro contiene el canto del *proprium* de los oficios correspondientes a la mayor parte de festividades clásicas más solemnes, tal como se celebraban en la *Chapelle royale* de Versalles a lo largo del año. Su valor es inestimable para reconstruir de un modo fidedigno el desarrollo musical de los oficios cantados más importantes tal como pudieron celebrarse allí durante las últimas décadas del Antiguo Régimen.

Su disposición interna guarda una estrecha relación con las series de cantorales realizadas durante el reinado de Luis XIV, en las cuales la Misa y los oficios de cada festividad aparecen agrupados, a diferencia de los libros de coro madrileños que, como se ha visto más arriba, presentan una semejanza mayor con la ordenación independiente de la Misa y del oficio establecidas respectivamente por el *graduale* y el *antiphonarium romanum*. Por otra parte, la distribución interna del canto en algunas festividades responde claramente a las adaptaciones que se habían realizado en el rito romano para adecuarlo a ciertas ceremonias que se celebraban en la *Chapelle du roi*, particularmente las relacionadas con la Orden del *Saint-Esprit*, que siempre se abrían con el himno *Veni Creator Spiritus*.

Este volumen incluye en primer lugar el ciclo festivo de la Navidad, es decir, las primeras *vísperas*, los *maitines* y *laudes*, la Misa mayor del 25 de diciembre y las segundas *vísperas*<sup>657</sup>. No contiene, sin embargo, las tres misas nocturnas que se celebraban inmediatamente después de las *laudes* ya que, a diferencia de lo que se practicaba en Roma y en Madrid, en la Corte francesa estas misas no eran cantadas, sino rezadas, como se explicará detalladamente en el siguiente capítulo.

En segundo término, se incluyó la Misa y las segundas *vísperas* de la Circuncisión, que como primera festividad de la mencionada Orden incorpora también el himno *Veni Creator* en primer lugar<sup>658</sup>. De igual modo este himno encabeza la Misa de la Purificación, dispuesta a continuación de la anterior, al ser la segunda festividad asociada a esta orden militar, si bien en este caso el cantoral no incluye los cantos correspondientes a la bendición y distribución de las candelas, que probablemente debían ser cantados por los chantres de la *Musique de la Chapelle* a partir de las versiones impresas del *graduale romanum*. Las *vísperas*, por el contrario, incorporan la antífona propia de las conmemoraciones de San Blas, que solían cantarse en esta festividad, y el texto

<sup>655</sup> *Officium quod in Regio Sacello festis solemnibus cantatur*.// *Ex laboribus Joannis Baptistae Métoyen, Regios inter Symphoniacos Tibicinis*. MDCCLXVI.// *Liber ex mandato Ludovici Decimi-Quinti, Editus sub auspiciis ac Reverendissimi D. D. Caroli Antonii de la Roche-Aimon, Narbonensis Archiepiscopi et magni Franciae Eleemosinarii* BnF, NAL 8829.

<sup>656</sup> Acerca de la figura de este músico, *cfr.* Hervé Audéon; Cécile Davy-Rigaux, « Jean-Baptiste Métoyen (1733-1822) : Parcours et œuvre d'un musicien de la Chapelle royale, de l'Ancien Régime au début de la Restauration », *Revue de Musicologie*, t. 94, n° 2, 2008, p. 347-385.

<sup>657</sup> *Ibid.*, p. 5-165.

<sup>658</sup> *Ibid.*, p. 166-197.

sin notación de la antífona de Santa María, *Alma Redemptoris Mater*, que en este caso se ejecutaba siempre después de *vísperas*, no de las *completas*<sup>659</sup>.

En cuarto lugar, el cantoral incorporaba las segundas *vísperas* de la Anunciación, pero no la Misa que, como se vio en el capítulo 2, también era solemnizada con una *messe basse*. El oficio concluye con el texto sin notación de la antífona mariana del tiempo, *Ave, Regina Caelorum*<sup>660</sup>.

Con respecto al ciclo de la Semana Santa, la festividad del domingo de Ramos, dispuesta inmediatamente después de la Anunciación, tampoco incorpora el canto de las ceremonias de bendición y distribución de las palmas, incluyendo en cambio las segundas *vísperas*, que terminaban también con la antífona *Ave, Regina*<sup>661</sup>. Las festividades del Jueves y Viernes Santo constan en este volumen únicamente de la misa. La segunda incluye también el canto de la ceremonia de adoración de la Cruz (salvo el himno *Vexilla Regis*, ya recogido en el cantoral de 1761), además de los *Improperia*, y los himnos *Pange lingua* y *Lustris sex* para la reserva del Santísimo Sacramento, con la que concluía la Misa del Viernes<sup>662</sup>.

Este cantoral no incluye, sin embargo, ni la Misa ni las *vísperas* del domingo de Resurrección, ni tampoco las de Pentecostés, a pesar de tratarse esta última de la tercera y más importante de las festividades de *l'Ordre du Saint-Esprit* solemnizadas en Versalles con una *grande messe*. El siguiente oficio que recoge este libro es la Misa de San Luis de Francia, que ya por aquel entonces había vuelto a celebrar regularmente la *Musique du roi*, después de varios años en los que los reyes habían asistido tan sólo a la *grande messe* de los *Missionnaires* en Versalles, o a la de la parroquia de Compiègne, cuando se hallaban de jornada en aquel sitio, como ya se analizó en el primer capítulo<sup>663</sup>. También están ausentes de este volumen las *vísperas* de San Luis, lo cual sugiere que los reyes probablemente seguían asistiendo, cuando se hallaban en Versalles, a estos oficios solemnizados por los *Missionnaires*, y no por la *Musique du roi*.

**c) El *Antiphonarium* de Madrid.** Mención aparte merecen otros dos libros de coro, actualmente conservados en la Biblioteca del palacio real de Madrid que, agrupados bajo el título *Antiphonarium Romanum in usum Regiae Capellae manuscriptum*, fueron realizados durante los primeros años del reinado de Luis XV con destino a la *Chapelle du roi*<sup>664</sup>. Hasta el momento esta obra no ha sido incluida dentro de los repertorios de libros de canto llano destinados a la Corte francesa, probablemente debido al hecho de que nunca llegaron a ser utilizados en Versalles, y si se hizo, no debió ser por mucho tiempo. La génesis de estos libros está rodeada de un cierto misterio, ya que por el momento no existe ningún dato acerca de su origen ni en las fuentes documentales francesas, ni en

<sup>659</sup> *Ibid.*, p. 198-232.

<sup>660</sup> *Ibid.*, p. 233-252.

<sup>661</sup> *Ibid.*, p. 253-288.

<sup>662</sup> *Ibid.*, p. 289-341.

<sup>663</sup> *Ibid.*, p. 343-349.

<sup>664</sup> *Antiphonarium Romanum in usum Regiae Capellae manuscriptum. Lutetiae Parisiorum*, [s.f.], RB (Biblioteca del Palacio Real de Madrid), Cantoral, Tomos II/2904-2905.

las españolas. Con todo, es posible formular algunas hipótesis que podrían explicar, al menos en parte, las razones por las cuáles estos libros acabaron en la Corte madrileña y no en los estantes de la *Bibliothèque du roi* donde se custodiaban los demás cantorales utilizados por los cantores de la *Musique de la Chapelle* para ejecutar el canto llano.

Según la anotación manuscrita incluida en una de las guardas, este libro fue realizado entre 1710 y 1720 por el copista Gabriel Raveneau, canónigo regular del monasterio de Sainte-Généviève de París, y decorado por Jean Josse. Teniendo en cuenta que este centro estuvo por aquel entonces bajo la protección de la casa de Orleáns, no sería aventurado considerar que el *antiphonarium* de Madrid hubiese sido encargado por el regente, Felipe de Orleáns (1674-1723), bien con destino a la Capilla de las Tullerías, o bien a la del Louvre, durante los años en los que la Corte permaneció en París coincidiendo con la minoría de edad de Luis XV. Quedaría por determinar, sin embargo, cómo llegaron estos dos volúmenes a Madrid. A este respecto cabrían dos posibilidades. La primera es que viajase en el equipaje de una de las dos princesas francesas que contrajeron matrimonio con príncipes españoles durante la primera mitad del siglo XVIII: Luisa Isabel de Orleáns, hija del regente, y desde 1722 esposa del príncipe de Asturias, futuro Luis I (enero-agosto 1724); y Madame Louise-Élisabeth de France, primogénita de Luis XV, casada en 1739 con el infante Don Felipe de Parma, y conocida desde entonces como *Madame Infante*. Otra posibilidad, quizás algo más remota, es que este libro hubiese sido ofrecido como un obsequio diplomático a Felipe V por el obispo de Rennes, Louis Guy Guépin de Vauréal (1688-1760), quien ya detentaba el cargo de *grand-maître* de la *Chapelle-Musique du roi* cuando llegó a Madrid en calidad de embajador del rey de Francia a comienzos de la década de 1740.

La suntuosa decoración y cuidada factura de este volumen lo emparenta con el *Graduale et Antiphonale* realizado en el taller de los Inválidos en 1686. No obstante, su distribución interna difiere notablemente de este último, ya que la disposición de los oficios coincide más bien con la de los antifonarios romanos impresos, como el editado en Toulouse por Guillemette, citado en el capítulo anterior, que con la del cantoral de 1686. No obstante, a pesar de estas concomitancias, esta obra presenta importantes diferencias con respecto a aquellos, ya que a pesar de que los oficios se disponen de acuerdo con la distribución clásica establecida en el *antiphonarium romanum* (*proprium de tempore, de sanctis y commune sanctorum*), carece del consabido *psalterium* incluido en las versiones impresas de este último. Por otro lado, el número de festividades que recoge es considerablemente menor que en estas últimas versiones<sup>665</sup>.

---

<sup>665</sup> Vol. I: [3] h.+253 p.+XLIII p.+[3] h. p. 1-198: De Tempore (hasta la feria III de la octava de Pentecostés). p. 199-253: Proprium sanctorum (del 30-IX al 9-V). p. I-XLIII: Commune sanctorum. En bl. p. 227-230. En fichero alfabético de la Real Biblioteca, se conserva una carta del cura de la Capilla Real don Mariano Morland en la que analiza el contenido de este volumen, que fue el primero que ingresó en la Biblioteca./ Vol. II: [3] h.+181 p.+XLII p.+[3] h. p. 1-57: De Tempore (hasta la dominica VI después de la Epifanía). p. 58-181: Proprium sanctorum (del 14-VI al día de San Luis rey de Francia). p. I-XLII: Commune sanctorum. Finis.

Al margen de que este cantoral hubiese sido utilizado o no en la *Chapelle royale*, lo cierto es que el uso de otros libros de canto llano para suplir las lagunas que presentaban los volúmenes manuscritos fue sin duda una práctica habitual durante el reinado de Luis XV. Jérôme Chuperelle hace referencia en su *Cérémonial historique* a los distintos tipos de libros utilizados por la *Musique du roi* para cantar los oficios en las capillas palatinas francesas<sup>666</sup>. Más allá del dato, más o menos chocante, recogido en la cita anterior acerca de la libertad que los cortesanos tuvieron, antes de la creación del cargo de bibliotecario de la *musique*, para tomar a su albedrío los libros de música de la capilla, el testimonio de Chuperelle es muy revelador acerca de las fuentes que los cantores empleaban para ejecutar el canto llano. De acuerdo con este autor, los músicos utilizaban simultáneamente los grandes libros de coro, que como se ha visto contenían únicamente las partes del *proprium*, y otros libros más pequeños que incluían las partes del *ordinarium*.

No obstante, a pesar de la forma un tanto confusa en que están redactadas estas líneas, la frase que hace referencia a los segundos -« *aussi bien des petits livres de musique que de toutes les parties, pour distribuer aux musiciens pendant les grandes messes, dans lesquels les Kyries, le Gloria [...] sont nottez* »-, parece sugerir dos posibilidades que podrían arrojar algo de luz acerca del tipo de canto que se utilizaba en las *grandes messes* celebradas hacia 1730 en presencia del rey. La primera es que los *petits livres de musique* fuesen en realidad graduales impresos que, como es sabido, incluían en su parte final el *ordinarium* de la misa. La segunda posibilidad, de la cual se tratará ampliamente más adelante, es que estos libros fuesen, bien *messes imprimées*, que contenían las versiones polifónicas de dicho *ordinarium*, y cuyo tamaño (*in folio*) era más reducido que el de los cantorales manuscritos, o bien que se tratase de libretos manuscritos elaborados con las partes correspondientes a cada músico. Estas dos posibilidades quedarían avaladas con el testimonio aportado por el propio Chuperelle al tratar de la Misa mayor de la Circuncisión, señalando que al menos las tres primeras partes del *ordinarium* eran cantadas *en musique*, es decir, en polifonía<sup>667</sup>.

Junto a estos libros, que servían para solemnizar las principales festividades del calendario litúrgico, Chuperelle menciona también que los cantores de la *Musique du roi* utilizaban otros dos tipos de fuentes, los *livres de Rome*, y las *petites y grandes Semaines Saintes*. El capellán alude explícitamente a los primeros, al recomendar al obispo Vauréal, dedicatario de su tratado, que hiciese comprar periódicamente «*les livres de plein chant à l'usage de Rome, dont on se sert dans la Chapelle du roy*»<sup>668</sup>. Poco después vuelve a insistir en que los libros que se utilizaban en los oficios que allí se

---

<sup>666</sup> « Monseigneur l'archevêque de Reims, grand maître de la Chapelle de musique, fit entendre à Louis XIV qu'il seroit à propos qu'un particulier de la Musique de la Chapelle, des plus entendus, fût chargé de tous les livres, dont on avoit besoin dans la tribune de la chapelle aux grandes festes de l'année pour les grandes messes et les vespres, aussi bien que des petits livres de musique que de toutes les parties, pour distribuer aux musiciens, pendant les grandes messes, dans lesquels les *Kyriés*, le *Gloria in excelsis*, le *Credo*, le *Sanctus*, l'*Agnus Dei*, et le *Domine salvum fac regem*, sont nottez, lesquels il auroit soin de faire apporter, quand ils seroient nécessaires, aussi bien que les grands livres, dont on a besoin à vespres avec les petits, qui servent pour quand les basses-contres ont des mémoires à chanter à Versailles, soit à Marli, soit à Fontainebleau, étoient souvent entre les mains de ses courtisans, qui avoient alors la liberté d'en prendre à volonté ; et qu'on avoit mille peines à trouver, quand on en avoit à faire. [...] », Chuperelle, *op. cit.*, vol. 2, p. 539.

<sup>667</sup> *Ibid.*, vol. 3, p. 744.

<sup>668</sup> *Ibid.*, vol. 2, p. 604.

celebraran debían ser todos romanos<sup>669</sup>. Pueden haber pocas dudas que Chuperelle se estuviera refiriendo al *graduale* y al *antiphonarium romanum*, mucho más ligeros de transportar que los pesados libros de coro cuando las ceremonias se celebraban fuera de Versalles. Por otra parte, el capellán informa que los bajos de la *Musique* se servían de los *petits livres* para cantar las conmemoraciones de determinadas *vísperas* que, salvo excepciones, como la ya reseñada en el libro de coro de 1766, estaban contenidas únicamente en los antifonarios impresos<sup>670</sup>.

Con todo, es difícil saber qué ediciones del *graduale* y del *antiphonarium romanum* podrían haber sido utilizadas en la *Chapelle du roi* durante este periodo. Como ya señaló en el capítulo anterior estas dos obras favorecieron, gracias a la imprenta, una rápida difusión en todo el orbe católico del canto litúrgico reformado después del Concilio de Trento<sup>671</sup>. Sin embargo, es preciso tener en cuenta que las ediciones realizadas a partir de los ejemplares de Roma convivieron en Francia durante la primera mitad del siglo XVIII con las versiones revisadas de Guillaume-Gabriel Nivers algunos de cuyos ejemplares llegarían incluso a la Corte de Madrid casi un siglo después<sup>672</sup>. Aunque no es muy probable que las ediciones de Nivers fuesen empleadas en la *Chapelle royale*, se sabe que Luis XIV autorizó su utilización en el colegio (y luego monasterio) de Saint-Cyr, fundado a instancias de la marquesa de Maintenon, segunda esposa del rey. Un gesto que, según Patricia M. Ranum, se halla en concordancia con su política regalista y sus intentos de reafirmar la tradición galicana frente al papado. Aun así, esta autora sugiere que Luis XIV no debió considerar apropiado el uso en la *Chapelle royale* de los ejemplares de Nivers, cuyas melodías estaban profundamente retocadas y ornamentadas de acuerdo con los postulados estéticos del barroco francés<sup>673</sup>.

#### 4.2. Los estilos polifónicos derivados del canto llano: el problema de la denominación. El *contrapunto* y el *fabordón* en la liturgia de Estado.

El carácter canónico que adquirió el canto llano como portador de la sacralidad del texto litúrgico acabaría convirtiéndolo durante siglos en la única fuente musical capaz de «legitimar», por así decirlo, el uso de la polifonía en la liturgia cristiana, siempre y cuando las obras tomasen como base estructural las melodías gregorianas correspondientes a cada parte del rito. A mediados del siglo XVIII, tanto en la Corte

<sup>669</sup> *Ibid.*, vol. 2, p. 605.

<sup>670</sup> *Ibid.*, vol. 2, p. 538.

<sup>671</sup> Cfr. Jean-Yves Hameline, « Le plain-chant dans la pratique ecclésiastique aux lendemains du Concile de Trente et des réformes postconciliaires », *Plain-chant et Liturgie en France...*, *op. cit.*, p. 13-28.

<sup>672</sup> Guillaume-Gabriel Nivers, *Antiphonarium romanum juxta Breviarium Pij Quinti Pontificis Maximi auctoritate editum. Cuius modulatio concinnè disposita in usum et gratiam Monialium Ordinem Sancti Augustini. Opéra et studio Guillelmi Gabrielis Nivers, Christianissimi Regiae Capellae musices, nec-non Ecclesiae Sancti Sulpicii Parisiensis Organistae*, París, Chez l'Authheur, 1687; Idem, *Graduale romanum juxta Breviarium Pij Quinti Pontificis Maximi auctoritate editum [...]*, París, Chez l'auteur, 1696. Aunque a día de hoy no está claro que estas obras se empleasen en Versalles, al menos un ejemplar del *Graduale* de Nivers llegaría al Palacio Real de Madrid, bien a lo largo del siglo XVIII, o a principios del siglo XIX. El ejemplar de Madrid lleva el *ex-libris* de Fernando VII y de sus hermanos, los infantes Carlos María Isidro y Francisco de Paula de Borbón, RB, III/4949.

<sup>673</sup> Véase Patricia M. Ranum, «Le Chant doit perfectionner la prononciation et non pas la corrompre!». *L'accentuation du chant grégorien d'après les traités de Dom Jacques Le Clerc et dans le chant de Guillaume-Gabriel Nivers*, *Plain-chant et liturgie en France...*, *op. cit.*, p. 68-69.

romana, como en las capillas reales de Madrid y Versalles, del mismo modo que en las principales catedrales de España y Francia, aún convivían tres estilos de música vocal sin acompañamiento instrumental derivados de la ornamentación polifónica del canto llano: el contrapunto (simple y compuesto); el fabordón, y el canto figurado, también llamado en España *canto de órgano*. Al menos desde el siglo XV, todos ellos se habían integrado tanto en la liturgia pontificia como en la liturgia real de las principales cortes católicas. Sin embargo, hacia 1750 la suerte que habían corrido en cada una de ellas fue muy diferente. En Roma y en Madrid los estilos sin acompañamiento instrumental –que en España recibieron el nombre genérico de *música a facistol*– presentaron una gran continuidad con respecto a la tradición establecida en ambas cortes durante los siglos anteriores. En Versalles, por el contrario, los profundos cambios introducidos por Luis XIV en la música ejecutada en las ceremonias litúrgicas, hicieron que el uso de estos tipos de canto fuese a partir de entonces bastante desigual. Mientras que el fabordón continuó utilizándose al menos hasta finales del reinado de Luis XV para solemnizar determinadas partes de ciertas ceremonias ordinarias y extraordinarias, el contrapunto y el canto figurado fueron relegados a una presencia relativamente marginal en el desarrollo musical de la liturgia real francesa, en comparación con la relevancia que siguió teniendo en Madrid, incluso hasta las primeras décadas del siglo XIX.

Por otra parte, a pesar de derivar de un origen común basado en el uso del canto llano, estos cuatro estilos polifónicos acabaron difiriendo entre sí desde el punto de vista técnico. La teoría musical española y francesa de los siglos XVII y XVIII estableció una neta separación entre el contrapunto y el fabordón, cuya distinción dependió en sentido estricto de la naturaleza de la melodía gregoriana que se tomara como base para construir la polifonía. Aunque más abajo se estudiará con detalle el fundamento de uno y otro estilo, puede decirse, en términos muy generales, que el contrapunto resultaba particularmente indicado para todas aquellas melodías que no estuvieran basadas en una cuerda de recitado, es decir, las antífonas, los himnos, los graduales, y los ofertorios, entre otros cantos ya analizados en el capítulo 3. Por el contrario, el fabordón resultaba aplicable en rigor únicamente a los tonos salmódicos, y eventualmente a las melodías construidas, como aquellos, sobre una nota de recitado. No obstante, las fuentes documentales asociadas a las capillas reales francesa y española (no tanto a la Capilla Pontificia) tendieron a crear una cierta confusión terminológica, englobando dentro del término *fabordón*, o *faux-bourdon*, tanto a este último como al contrapunto, en parte porque ambos estilos partieron, desde sus orígenes medievales, de una práctica improvisatoria común que acabó perpetuándose a lo largo del Antiguo Régimen en las principales iglesias de la cristiandad. Una confusión que, en el caso de las fuentes francesas pareció hacerse extensiva también al canto figurado, como se verá más abajo.

Por tanto, para poder discernir el valor funcional que estos tres tipos de canto tuvieron en la liturgia de Estado, es preciso definir, en primer término, la naturaleza de cada uno de ellos, y en segundo lugar los puntos en común que presentó su utilización con respecto a la Capilla Pontificia, que por lo que respecta a los estilos vocales sin acompañamiento instrumental continuó siendo un referente primordial a la hora de determinar su posición en el desarrollo ceremonial de la liturgia de Estado en todas las iglesias del mundo católico.

### 4.2.1. El contrapunto.

En sentido estricto puede decirse que de los tipos de canto basados en melodías gregorianas, el contrapunto fue la forma más antigua, y en principio también la más sencilla, de ornamentación polifónica, consistente en superponer una o varias voces al canto llano de ciertas partes de la Misa y del Oficio divino que, por su importancia dentro del rito, convenía resaltar empleando determinadas técnicas cuyas reglas fueron cambiando a medida que lo hizo la estética musical en cada periodo histórico. Según Fritz Reckow, esta técnica de ornamentación polifónica, consistente en crear una melodía superpuesta, nota contra nota (*punctus contra punctus*), sobre una línea de canto llano, ya era conocida en el siglo IX en la teoría musical occidental con el nombre de *organum*. En el siglo XII sin embargo, acabó tomando el nombre de *discantus*, reservándose el término *organum* a otra técnica más sofisticada consistente en improvisar amplios melismas sobre cada una de las notas de la melodía gregoriana dilatando convenientemente la duración de cada una de ellas<sup>674</sup>.

Ambas técnicas dieron origen a dos formas de contrapunto que la teoría musical del siglo XVIII definió como *contrapunto simple* y *contrapunto compuesto*, figurado, o *florido*. En Francia a la primera se la denominó *chant sur le livre*, mientras que la segunda es mencionada al menos desde el siglo XVII en las fuentes francesas como *fleuritis*. Una de las definiciones más elocuentes de estos dos tipos de contrapunto, derivados respectivamente del *discantus* y del *organum*, aparece recogida en el prefacio que Henri Madin (1698-1748), *sous-maître* de la *Musique de la Chapelle*, escribió para su tratado sobre el *chant su le livre*, publicado en 1742.

Le Chant sur le Livre est proprement un Contrepoint, ainsi nommé, parce qu'originaires les Notes ou Signes des Sons étoient des Points, que l'on mettoit l'un contre ou sur l'autre. [...] En général, toute Composition qui fait Harmonie, est Contrepoint ; spécialement lorsqu'on prend un sujet de Chant d'Église, comme une strophe d'Hymne sur laquelle on forme une Basse fondamentale, et avec laquelle on accordé deux ou trois autres voix. Mais il ne s'agit pas de ce genre de Composition : il n'est question que d'un Contrepoint simple, qui consiste à faire des Accords sur un Plein-chant, dont les notes également battues, valent chacune un Tems ; ou bien d'un Contrepoint figuré, qu'on nomme aujourd'hui Fleuriti, que [Athanasius] Kirker [sic] définit en latin: *Contrapunctus floridus, seu coloratus* ; c'est à dire, que sur ces Rondes ou Blanches du Plein-chant, la Mesure étant observée, on fait des Noires, des Croches, et souvent un Chant si beau que s'il étoit composé à loisir, en saisissant et prévenant même par élégance les endroits susceptibles de Fugues<sup>675</sup>.

En el siglo XVII, dos de los tratados de teoría musical más importantes publicados en la monarquía hispánica consideraron el contrapunto sobre canto llano el fundamento del arte de la composición, pero sin llegar a confundirlo nunca con el fabordón, ni tampoco con el canto figurado. Para Andrés Lorente, el contrapunto, el fabordón, y el *canto de órgano* eran «artes», o estilos musicales que requerían una

<sup>674</sup> Fritz Reckow, Edward H. Roesner (et al.), «Organum», *Grove Music Online*, [www.oxfordmusiconline.com](http://www.oxfordmusiconline.com) (última entrada, 14-II-2018).

<sup>675</sup> Henri Madin, *Traité du Contrepoint simple ou du Chant sur le Livre*, par M.r H. Madin, *Prêtre Chanoine de l'Église Royale de Saint-Quentin, et Maître de la Musique et des Pages de la Chapelle du Roy*, París, Labassé, 1742, «Chapitre Premier. De l'Étymologie du Mot de Chant sur le Livre», p. 5-6. Un estudio global sobre este tratado, y sobre la práctica de esta técnica de contrapunto en el ámbito catedralicio durante el Antiguo Régimen, *cfr.* Jean-Paul C. Montagnier, « Le Chant sur le Livre au XVIII<sup>e</sup> siècle: Les Traités de Louis-Joseph Marchand et Henry Madin », *Revue de Musicologie*, tome 81, n<sup>o</sup> 1, 1995, p. 37-63.

técnica propia para su realización, definiendo el contrapunto como el fundamento de toda composición, al residir en él las reglas fundamentales de la armonía modal, tal como fue concebida desde la Edad Media<sup>676</sup>. Esta idea está también presente en *El Melopeo* de Cerone, el cual siguiendo a algunos tratadistas medievales, define el contrapunto como «un canto o *concento* concorde, con voces casi contrapuestas, aprobado por arte; o [...] número constituido de diversidad de consonancias»<sup>677</sup>. Más adelante, el autor aclara cuáles eran las doce «reglas sumarias de las consonancias o especies consonantes, para hacer contrapunto sobre cantollano»<sup>678</sup>, pasando a definir posteriormente los dos tipos de contrapunto ya mencionados:

Concordablemente dicen todos los Músicos, así Teóricos como Prácticos, así modernos como antiguos, que hay dos maneras de Contrapunto: simple o igual, y compuesto o diminuido. El simple, o igual, es aquel que es compuesto solamente de consonancias y de figuras iguales, dando cualquier figura contra otra del mismo valor, las cuales igualmente vayan pronunciadas y cantadas. [...]. El Contrapunto diminuido, o florecido, es aquel adonde se pasan dos, tres, cuatro, y más figuras, según sus valores, contra un punto de Cantollano, o contra cualquiera otra figura mayor o menor, en otra manera de canto. [...]<sup>679</sup>.

Como puede apreciarse, los teóricos parecían tener muy claro que el contrapunto era un estilo, o lo que es lo mismo, un *arte* independiente de otros estilos musicales, basado esencialmente en la superposición de una o varias voces contrapuestas a una melodía gregoriana dada. La reforma del canto litúrgico, emprendida por la iglesia católica tras el Concilio de Trento acabó anteponiendo este tipo de canto a cualquier otro, debido esencialmente a dos razones: la primera por tomar el canto litúrgico -el único permitido por Roma en sentido estricto- como fundamento para construir la armonía, lo cual llevó a la larga a algunos teóricos a identificar el contrapunto con el propio canto llano, como se verá enseguida. La segunda porque, en principio, favorecía una inteligibilidad muy clara del texto sagrado, la cual no siempre quedaba asegurada mediante el uso de otros estilos más elaborados, como el *canto figurado*. Pablo Nasarre, en la segunda parte de su *Escuela Música*, publicada durante el reinado de Felipe V, admitía lo siguiente:

La cuarta razón que hay para estudiar los *Contrapuntos* sobre *Canto Llano*, es por ser Canto Eclesiástico, y el que más generalmente se practica en la Iglesia. En muchas partes que no hay Capilla de Músicos, los días solemnes forman consonancias muchos sobre el *Canto Llano* que se canta; a lo que llamaron los antiguos *Contrapunto*, y los Modernos llaman cantar à *Fabordón*, por distinguir al *Contrapunto*, que es con arte, de éste que es sin él; aunque uno y otro no es más que formación de diversas consonancias, y en el que se llama *Fabordón* se forman según el antojo del que canta, sin poner la atención más que en que suene bien, en el que es con arte va ceñido a las reglas, [...]. Pero sea el que llaman *Fabordón*, que es *Contrapunto* sin arte, o el que se aprende debajo de reglas, todo es *Canto Llano*. [...]<sup>680</sup>.

<sup>676</sup> Cfr. Andrés Lorente, *El Porqué de la Música, en que se contiene los Quatro Artes de ella, Cantollano, Canto de Órgano, Contrapunto y Composición [...]*, Alcalá de Henares, Nicolás de Xamarés, 1672, p. 233.

<sup>677</sup> Cerone, *op. cit.*, p. 565.

<sup>678</sup> *Ibid.*, p. 571.

<sup>679</sup> *Ibid.*, p. 574.

<sup>680</sup> Pablo Nasarre: *Segunda parte de la Escuela Música, que contiene quatro libros. [...] Compuesto por Fray Pablo Nasarre, Organista en el Real Convento de San Francisco de Zaragoza, Zaragoza, Herederos de Manuel Román, 1723, p. 150.*

A pesar de que la teoría musical del siglo XVIII consideró que, a diferencia del contrapunto y del canto figurado, el fabordón no constituía un *arte*, debido a la simplicidad de su ejecución, seguía reconociendo su utilidad teórica y práctica, tanto para el conocimiento del canto litúrgico por parte de los compositores, como por la economía de medios que exigía su ejecución y la efectividad de sus resultados sonoros. Aun cuando el fabordón y el contrapunto simple no eran para estos teóricos un *arte* equiparable a otros estilos de música sacra, como el *canto de órgano*, o la música litúrgica con instrumentos, también fueron conscientes de las ventajas que ofrecían a la hora de transmitir con claridad el texto cantado, cumpliendo de este modo con uno de los imperativos que Roma había impuesto a la música sacra después del Concilio de Trento. Ello explica, en gran medida, el favor de que gozaron los estilos derivados del canto llano en la Capilla Pontificia, y por extensión en casi todas las capillas reales católicas que, como la española, tomaron aquella como referente último para llevar a cabo su propia reorganización institucional y musical a partir del siglo XVI. El testimonio de Nasarre explica, por otra parte, el modo en que la teoría musical española había tendido a englobar el contrapunto y el fabordón dentro de una misma técnica de canto. Hecho este que, como se verá más abajo, ha contribuido a añadir cierta confusión a la hora de discernir las partes de la liturgia que se ornamentaban en la Capilla Real de Madrid utilizando uno u otro tipo de canto.

A finales del siglo XVI el contrapunto se había convertido en una práctica regular en todas aquellas iglesias que disponían de un coro permanente para ornamentar de modo improvisado el canto llano. Esta práctica, conocida en España como *echar el contrapunto*, había quedado profundamente arraigada en el imaginario público. Algunos tratados de teología no dudaron en atribuir a los ángeles el uso de este tipo de canto en la *Capilla Real* de la Corte celestial. En su comentario a la festividad del día de la Ascensión, fray Diego de la Vega, declaraba:

Buen argumento es de ser este el gusto de Dios, ver que los que tan bien lo saben, como los Ángeles, el día de su Ascensión, y subida a los cielos, cuando no hubo harpa ni vigüela que allí no se tañese, ni Ángel en toda la Capilla Real que no echase su contrapunto. [...]<sup>681</sup>.

Esta cita muestra que el contrapunto era por aquel entonces una técnica mucho más difundida de lo que hoy en día cabría imaginar en todo el orbe cristiano, entre otras razones porque desde la segunda mitad del siglo XV este tipo de canto estuvo en la base del aprendizaje no sólo de los niños que ingresaban en las cantorías catedralicias con el fin de iniciar una carrera musical, bien como cantantes, bien como compositores o instrumentistas, sino también de los *curricula* de algunas de las universidades más importantes de Europa, como la de Salamanca<sup>682</sup>. Según Giuseppe Fiorentino, la teoría musical española del siglo XVI tendió a identificar el contrapunto con el canto figurado, al estar basados ambos sobre una melodía dada

<sup>681</sup> Fray Diego de la Vega, *Discursos predicables sobre los Evangelios de todos los días de la Quaresma [...]*, Tomo segundo, Alcalá de Henares, Luis Martínez Grande, 1611, f. 356v.

<sup>682</sup> Giuseppe Fiorentino, «Canto llano, canto de órgano y contrapunto improvisado: el currículo de un músico profesional en la España del Renacimiento», Amaya García Pérez; Paloma Otaola González (coord.), *Francisco de Salinas. Música, teoría y matemática en el Renacimiento*, Salamanca, Universidad de Salamanca, 2014, p. 147-160.

como principal elemento estructural de la composición musical. La diferencia esencial estribaba en la práctica de ambos estilos. Mientras que el canto de órgano era escrito, el contrapunto era por principio *subintellectus*, es decir, improvisado, partiendo de la aplicación de unas reglas armónicas comunes a ambos estilos<sup>683</sup>.

Cabe imaginar, por tanto, que los músicos de voz que pasaban a formar parte de las capillas reales estaban suficientemente instruidos en esta técnica polifónica básica. No obstante, la ejecución del contrapunto improvisado podía ocasionar en la práctica importantes problemas de descoordinación en el seno de los coros, incluso en aquellos que estaban formados por los músicos más hábiles y prestigiosos. Enseguida se verá que la acumulación de errores métricos y de afinación por parte de los cantores pontificios, incluso en las funciones en las que el papa estaba presente, llevó a renunciar puntualmente a la improvisación para ejecutar este tipo de canto, recurriéndose a partir del siglo XVII al contrapunto escrito, al menos en aquellas partes de la liturgia donde los fallos podían redundar en un menoscabo del prestigio musical de la institución. En la Capilla Real de Madrid, este problema se subsanó en el siglo XVIII obligando a los músicos de voz a memorizar sus respectivas partes en las secciones que se ejecutaban bien en contrapunto, bien en fabordón. Por lo que respecta a la *Chapelle du roi* las noticias acerca de la práctica del contrapunto en esta época son escasas y poco precisas. Aun así, su utilización en algunas partes de las *grandes messes* está bien documentada gracias a los testimonios recogidos por Chuperelle en su *Cérémonial historique*.

#### 4.2.1.1. El contrapunto en la Capilla Pontificia.

La ejecución del contrapunto en determinadas partes del rito durante las funciones públicas que contaban con la presencia del pontífice fue una práctica profundamente arraigada en la tradición de la Capilla del papa, prolongándose sin solución de continuidad desde principios del siglo XVII, al menos, hasta mediados del siglo XIX.

Por lo que respecta al uso de este tipo de canto en las misas solemnes, las fuentes españolas del siglo XVII fueron muy precisas acerca del modo en que se empleaba el contrapunto en la Corte romana. Entre los papeles pertenecientes al maestro de ceremonias de la Capilla Real, Manuel Rivero, redactados durante su etapa en la Capilla Real portuguesa, existen algunos testimonios que informan con cierto detalle del uso del contrapunto en las misas solemnes celebradas en la Capilla Pontificia:

La Cap<sup>a</sup> do Papa canta Canto d organo em todas as capillas onde va; no Introito, att<sup>a</sup>. [antífona], Offert[orio], e Postco[mmunio] lança contrapunto. No a cornetas, ne baxones, ne orga[no]. No se faz compas na estante, ni se da tono [...]. Tudo esto porque ha homens imminentissimos. [...]<sup>684</sup>.

<sup>683</sup> *Ibid.*, p. 151.

<sup>684</sup> *Los días en que se celebran Capillas Papales por todo el año, así en [el] Palacio apostólico, como en diversas Iglesias de Roma [...]*, AGP, Real Capilla, caja 93, exp. 3.

No obstante todos los tratados que hacen alusión a la práctica musical de esta institución publicados durante el siglo XVIII, como los de Andrea Adami (1711) y Francesco Cancellieri (1790), ya citados, así como en de Gaetano Moroni, editado en 1841, coinciden exactamente con los datos aportados por Manuel Rivero<sup>685</sup>. Puede decirse, por tanto, que todos los introitos, ofertorios, y *communio*, de las misas solemnes cantadas en las *cappelle papale* eran ejecutados por defecto en contrapunto. Con todo, las pocas fuentes musicales asociadas a la Capilla Pontificia que han conservado contrapuntos escritos muestran que además de las secciones indicadas, también se ejecutaban utilizando este tipo de canto los versos de los graduales de las festividades más importantes del calendario litúrgico, así como algunas de las *responsiones*, o respuestas del coro al celebrante en determinadas partes de la liturgia. No obstante, Adami señala algunas excepciones a esta regla, particularmente en aquellas misas en las que tanto el *proprium* como el *ordinarium* se ejecutaban total o parcialmente en canto llano. Esto sucedía, por ejemplo en la Misa mayor del Miércoles de Ceniza, en la cual no se utilizaba la polifonía ni en el *Kyrie*, ni en algunas *responsiones*, como el *Deo gratias*, donde solía ser habitual<sup>686</sup>. El contrapunto se suprimía también en el ofertorio y en el *Deo gratias* de la Misa del primer domingo de Cuaresma<sup>687</sup>. En la del domingo de Pasión, el introito, el *Kyrie*, el gradual y el *tractus*, se ejecutaban así mismo en canto llano<sup>688</sup>. Lo mismo sucedía en la Misa del domingo de Ramos, y en la ceremonia previa de la distribución de las palmas<sup>689</sup>. En la Misa mayor del Jueves Santo, la *communio* se interpretaba también del mismo modo, recurriéndose en cambio a la polifonía improvisada en el *Deo gratias* que se cantaba al término de la misma<sup>690</sup>. Tampoco se utilizaba el contrapunto, ni ninguna suerte de polifonía en la Misa del día de los Fieles Difuntos, ni tampoco en las exequias de los Sumos Pontífices, que ya se indicó en capítulos anteriores eran ejecutadas íntegramente en canto gregoriano<sup>691</sup>. Al margen de los oficios mencionados, el resto de las misas festivas, contaban invariablemente con casi todas las partes del *proprium* ornamentadas en contrapunto.

En el Oficio divino, todas las antífonas de *vísperas* se ejecutaban también recurriendo a este estilo, precedidas siempre por una breve entonación en canto llano que a menudo corría a cargo de dos de los cantores más antiguos, por lo general dos sopranos. Esta forma de proceder fue descrita por Adami al describir las primeras *vísperas* de la Epifanía, cuyo desarrollo musical y ceremonial debía servir de modelo para el resto de las *vísperas* solemnes que se celebraban a lo largo del año en presencia del pontífice<sup>692</sup>. Tan sólo en las *vísperas* de difuntos, las antífonas, al igual que el resto de los oficios fúnebres, se interpretaban íntegramente en canto llano<sup>693</sup>.

En los *maitines*, el uso del contrapunto era mucho más restringido. Por ejemplo en los *maitines* de Navidad sólo se ejecutaba de este modo la antífona del

<sup>685</sup> Gaetano Moroni, *Le Cappelle Pontificie, Cardinalizie e Prelatizie. Opera storico-liturgica di Gaetano Moroni, romano, primo aiutante da camera di Sua Santità Gregorio XVI. Volume unico*. Venecia, Tipografía Emiliana, 1841.

<sup>686</sup> Adami, *op. cit.*, p. 22 y 25.

<sup>687</sup> *Ibid.*, p. 26.

<sup>688</sup> Cfr. Apéndice Documental nº 11, p. 28.

<sup>689</sup> *Ibid.*, p. 30 y 32.

<sup>690</sup> *Ibid.*, p. 39.

<sup>691</sup> *Ibid.*, p. 92 y 147.

<sup>692</sup> *Ibid.*, p. 2.

<sup>693</sup> *Ibid.*, p. 90.

invitatorio, *Christus natus est nobis*, y la del primer salmo del nocturno primero. Aunque en principio las constituciones de la Capilla Pontificia prescribían que todas las antífonas y el primer responsorio de dicho nocturno se ornamentaran del mismo modo, en la práctica sólo se procedía de esta forma con la antífona del primer salmo, con el fin de no prolongar en exceso la duración del oficio<sup>694</sup>.

El uso del contrapunto en las ceremonias extraordinarias más solemnes celebradas en la Corte de Roma, está muy bien documentado gracias también al tratado de Adami. De hecho, los datos que aporta a este respecto este tratadista fueron posteriormente recogidos al pie de la letra en las obras de Cancellieri y de Moroni, lo cual muestra, una vez más, la gran estabilidad que a lo largo de los siglos tuvieron los usos musicales establecidos en la Capilla del papa. Según Adami, el contrapunto se empleaba en las ceremonias de canonización de santos, y en las aperturas de la Puerta Santa, para ornamentar las estrofas pares del himno de la Virgen, *Ave Maris Stella*, que los cantores pontificios debían ejecutar alternando con las estrofas impares en canto figurado<sup>695</sup>. Dicho himno era el canto procesional más importante que se interpretaba en ambas celebraciones. También en la ceremonia del cierre de la Puerta Santa los cantores pontificios empleaban esta técnica para cantar la antífona *Cum iucunditate*, mientras el papa se instalaba en el trono preparado para él en la *loggia* de San Pedro, justo antes de la bendición del cemento sagrado<sup>696</sup>.

En las ceremonias de creación de nuevos pontífices, que tenían lugar inmediatamente después del cónclave, una vez que el nuevo papa era revestido de pontifical y era alzado del suelo en su silla gestatoria, los cantores pontificios ejecutaban en contrapunto la antífona *Ecce Sacerdos Magnus*, tomada de las primeras *vísperas* del común de los santos confesores pontífices. A partir de ese momento este canto se convertía en el más emblemático del reinado del nuevo papa, al ser el que debía ejecutarse a lo largo de su pontificado en las entradas que efectuara en todas las iglesias que visitara para asistir a alguna ceremonia solemne. Adami, incluso, aconsejó a los cantores pontificios el modo más adecuado para ejecutar esta antífona, y el tiempo preciso que debía durar:

Procuri per quanto può ogni Cantore di ritrovarsi all'Apertura del Conclave nella Cappella di Sisto, dove viene il Papa vestito Pontificalmente, e riceve il Sagro Collegio all'ubbidienza; dopo la quale si pone nella Sedia Gestatoria; e quando viene alzado da terra, il Signor Maestro farà cenno a due Soprani anziani, i quali subito intoneranno l'Antifona *Ecce Sacerdos Magnus &c.*, ed il Coro ripiglierà *Qui in diebus suis &c.*, tutto in contrapunto. E dovrà terminare quando il Papa sarà inginocchiato avanti dall'Altare del Santissimo in S. Pietro. E perche la detta Antifona è assai corta, il Signor Maestro la potrà far replicare quante volte lui piacerà, avvertendo di non farla intonare se non la prima volta. [...] <sup>697</sup>.

En la ceremonia de consagración del nuevo pontífice, que solía celebrarse unos días después, los cantores ejecutaban también en contrapunto la antífona *Unguentum*

<sup>694</sup> «[...] Poscia l'Anziano de' Soprani intona la prima Antifona, alla quale, secondo quello prescrive la Costituzione, si dee fare il contrapunto, come pure all'altre due seguenti, ed al primo Responsorio, ma perche con quato metodo si rendeva più lungo il Mattutino, i nostri predecessori hanno costumato di far il contrapunto solamente alla prima Antifona, e tutto il resto in canto piano. [...]», *Ibid.*, p. 103-104.

<sup>695</sup> Estas ceremonias no se han transcrito en el Apéndice Documental nº 11, p. 139 y ss.

<sup>696</sup> *Ibid.*, 136.

<sup>697</sup> *Ibid.*, p. 113-114.

*in capite*, después del himno *Veni Creator Spiritus*, y antes del salmo *Ecce quam bonum*, el término del cual se repetía dicha antífona, prescindiendo esta vez de la entonación inicial en canto llano<sup>698</sup>.

Sin dudar de la pericia de los cantores pontificios para improvisar el contrapunto sobre el canto llano en todas estas ceremonias, lo cierto es que los diarios de los *punttatori* de la Capilla papal, encargados no sólo de efectuar el control de asistencia de los músicos, sino también de registrar y sancionar los fallos que cada uno de ellos podía cometer en el transcurso de estas funciones, revelan que los errores en la ejecución de los introitos de las misas solemnes eran más frecuentes de lo que cabría imaginar en una institución musical cuyo prestigio era incontestable en toda Europa. Eso explica en parte la existencia de fuentes con contrapuntos escritos sobre el canto llano correspondiente a la mayoría de las secciones reseñadas en todas estas ceremonias que debieron ser utilizadas con toda seguridad en las funciones más solemnes con el fin de evitar los previsibles fallos derivados de la improvisación. El examen de dichas fuentes puede aportar ciertas pistas acerca del modo en que se ejecutaba este tipo de canto en la Capilla del papa.

La mayor parte de los ejemplos muestran que el contrapunto se ejecutaba

The image shows a musical score for four voices: Cantus, Altus, Tenor, and Bassus. The time signature is 3/2. The lyrics are: "De-o gra-ti-as, De-o gra-ti-as, al-le-lu-ja, al-le-lu-ja, al-le-lu-ja." The score is written in a simple contrapuntal style, with each voice part having its own line of music and lyrics.

Ejemplo nº 1. *Deo gratias, Alleluja*, Responsión en contrapunto simple que se cantaba en la ceremonia de bendición de los *Agnus Dei*, durante la *communio* de la Misa del Sábado *in Albis* en la Capilla Pontificia, [*Liber missarum*], *Sedente Pio VI P.O.M., Pontificatus sui Anno XXII, D. Laurentio Neroni Capellae Pontificiae Magister restaurari curavit. Anno Domini MDCCXCVI, BAV, Capp. Sist. Ms. 272, p. 29, © Luis López Morillo.*

siempre a cuatro voces, yendo casi siempre precedidas las intervenciones del coro por la entonación del *incipit* en canto llano que habitualmente cantaban dos solistas, que eran por lo general los dos sopranos o contraltos más antiguos. Estas entonaciones debían servir de base al resto de los cantores para formar el contrapunto de acuerdo con el tono establecido por los solistas. En contraste con lo que sucedía en Madrid y en Versalles, donde las pre-entonaciones corrían a cargo siempre de las voces graves, en Roma eran las voces agudas las encargadas de *formare il canto fermo*, el cual, dependiendo de la ocasión, podía ser sostenido por cualquiera de las cuatro voces durante el contrapunto. La entonación del canto llano constituía una tarea delicada, ya que cualquier error podía conducir a lo que las fuentes documentales llaman *sconcerto*, es decir, a una acumulación de equivocaciones en cascada del resto de los cantores, que fácilmente podía derivar en una escandalosa confusión. Hay que tener presente que, en el contexto de una

<sup>698</sup> Cfr. Apéndice Documental nº 11, p. 117.



Fig. 64. *Ite Misa est* de tiempo pascual, tomado como canto llano en el ejemplo musical nº1, *Missale Romanum*, op. cit., p. 291, (detalle).

función presidida por el papa, en la cual la presencia del sacro colegio, de la Corte pontificia y de los embajadores extranjeros era obligada, una ejecución musical sujeta a eventuales equivocaciones podían afectar no sólo a la imagen y al prestigio de la Capilla pontificia, sino también a la del propio papa, a quien se podía achacar en última instancia el no saber elegir adecuadamente a sus cantores.

De acuerdo con el testimonio del *puntatore*, el contralto Giuseppe Jacobelli, durante las primeras *vísperas* de la Epifanía del año 1707, oficiadas personalmente por Clemente XI, debido a un fallo del propio Andrea Adami -a la sazón uno de los dos sopranos más antiguos- al entonar la antífona del segundo salmo, los bajos tuvieron que

esforzarse en subir el tono con el fin de ejecutar correctamente el canto llano sobre el cual el resto de las voces debía realizar el contrapunto. Aun así, la situación no consiguió salvarse, ocasionando un error general de afinación que finalmente le costó a Adami una sanción económica<sup>699</sup>. Apenas unas semanas después fue el propio *puntatore* quien debió sancionarse a sí mismo y a otro de sus colegas contraltos, «per non haver formato bene il canto fermo nell'introito. [...]»<sup>700</sup>. Esto sucedía en la Misa celebrada el 15 de febrero del mismo año, lo cual muestra que el contrapunto podía ser utilizado eventualmente, no sólo en las misas festivas, sino también en las feriales.

Parece lógico pensar, por tanto, que para evitar estas equivocaciones, los maestros de capilla optasen por escribir las partes más comprometidas de la Misa y del oficio que debían ejecutarse en contrapunto, permitiendo de ese modo a los músicos suplir eventualmente la improvisación por la memorización, cuando no la lectura directa, de las partes previamente escritas. Durante la segunda mitad del siglo XVIII los cantores pontificios disponían en su archivo de varias fuentes, tanto impresas como manuscritas, que podrían haber suplido con toda seguridad al contrapunto improvisado. Las más abundantes son aquellas que contienen ejemplos de contrapuntos compuestos, o floridos, siendo muy escasas las que conservan muestras de contrapuntos simples.

En el ejemplo nº 1 puede verse el único ejemplo de esta última categoría que me ha sido posible localizar en las fuentes correspondientes a los siglos XVII y XVIII. Se trata de la responsión *Deo gratias, Alleluja*, que los cantores pontificios debían dar al celebrante durante la ceremonia de bendición de los *Agni Dei* -o figuras del cordero pascual en cera- que el papa oficiaba al final de la *communio* de la Misa del Sábado *in Albis*, es decir, el sábado siguiente al domingo de Resurrección. Este contrapunto a

<sup>699</sup> «Per esser stata intonata la 2ª Antifona troppo bassa, non potendo li Bassi formar tono, furono necessitati alzarla con sconcerto. Si punta il Signor Adami [...]», *Diario de Cantori della Cappella Pontificia scritto da Giuseppe Antonio Iacobelli, Eletto Puntatore e segretario per l'anno MDCCVII, sedente la Santità Sua di Clemente XI, Anno VII da suo pontificato. Protettore l'Emo e Revmo Signore il Signor Cardinale Pietro Ottoboni*, BAV, Cappella Sistina, Diari, ms. 127, p. 6..

<sup>700</sup> *Ibid.*, p. 21.

cuatro voces fue incluido en uno de los libros de canto llano restaurados en 1796, pero redactados muy probablemente en siglos anteriores, teniendo en cuenta los rasgos arcaizantes de la grafía. En este ejemplo, puede verse con claridad que todas las voces, salvo la del contralto, realizan de forma isorrítmica el contrapunto, nota contra nota, sobre la melodía gregoriana, alojada aquí en la voz del soprano, y mensuralizada en ritmo ternario, de acuerdo con el pie métrico trocaico, muy frecuente también en la tradición toledana -y por ende también en la Capilla Real de Madrid- en los himnos y secuencias. Un detenido examen de la melodía, muestra que el canto llano de esta *responsión* fue tomado, con muy pocas modificaciones, del *Ite missa est* del tiempo pascual incluido en el *missale romanum*, en el cual el texto original fue sido sustituido por la fórmula *Deo gratias, alleluja* (cfr. Fig. 64). La descripción de Adami acerca del origen de la ceremonia en que debía cantarse este contrapunto aporta, como siempre, datos muy interesantes acerca del modo en que aquél se interpretaba:

Ciaschedun Pontefice nel primo anno del suo Pontificato, e poi ogni sette anni, e similmente nell'Anno Santo, distribuisce in tal giorno gli Agnus Dei, e questa funzione si fa dopo terminato il Communion in tal forma. [...] il Suddiacono della Cappella con la Croce in mezzo a due Ceroferarii, il Suddiacono Apostolico, Auditore di Rota, parato come su dovesse cantare l'Epistola, con due Cappellani [...] porta il bacile [cogli Agnus Dei] [e] canta le seguente parole: *Pater Sancte. Isti sunt Agni novelli qui annuntiaverunt vobis, Alleluia; modo venerunt ad fontes repleti sunt claritate, Alleluia*, ed il Coro risponde *Deo gratias, Alleluia* [...] <sup>701</sup>.

Cabe afirmar, por tanto, que dada la solemnidad de la ceremonia, este contrapunto no se improvisaba, sino que se cantaba de acuerdo con la versión polifónica incluida en el libro que contenía el canto llano de esta misa. Con todo, es bastante posible que en otras ocasiones, tanto las *responsiones* como otras partes de la Misa se hubieran improvisado utilizando este tipo de contrapunto simple, como por ejemplo los ofertorios, y las *communio* de las misas solemnes, partes de las que apenas si se conservan ejemplos escritos de esta especie.

En contrapartida, el contrapunto compuesto, o florido, debió ser utilizado por norma en los introitos, los versos de los graduales, así como en las antífonas de las *vísperas* y *maitines* solemnes. Las fuentes, tanto impresas como manuscritas, que contienen ejemplos de este estilo de canto, derivado del *organum* medieval, son relativamente numerosas. Al menos desde finales del siglo XVI el uso generalizado de esta técnica en muchas iglesias católicas dio pie a algunos compositores a llevar a la imprenta extensas colecciones de introitos y antífonas en contrapunto que alcanzaron una gran difusión, en gran parte debido a la seguridad que podía aportar a los maestros y cantores de una determinada capilla contar con ejemplos escritos que pudieran suplir, al menos en las festividades más solemnes, a las arriesgadas improvisaciones polifónicas que, como se ha visto, podían derivar en verdaderos desastres interpretativos, incluso en el seno de las formaciones vocales más prestigiosas de Europa.

---

<sup>701</sup> Adami, *op. cit.*, p. 69.

La Corte de Roma pudo contar, desde la última década del siglo XVI, al menos con tres de estas colecciones impresas que aún se conservan (en algunos casos tan sólo parcialmente) en la Biblioteca Apostólica Vaticana. Con respecto a la Misa, la colección más antigua de introitos y graduales en contrapunto que forma parte de este conjunto de fuentes fue publicada en Venecia por Giovanni Matteo Assola (1539-1609), uno de cuyos ejemplares pasó a formar parte de los fondos de la Cappella Giulia, donde se conserva en la actualidad<sup>702</sup>. El apéndice musical nº 1 incluye una transcripción completa del gradual de la Misa del domingo de Resurrección, *Haec dies*, incluido en la colección de Asola. Si se examina siquiera someramente esta obra puede colegirse la dificultad que entrañaba, incluso para cantores muy experimentados, improvisar el contrapunto sobre una melodía gregoriana plagada de melismas. No obstante, el uso de fuentes escritas podía entrañar a su vez ciertos riesgos si el maestro de capilla no las revisaba convenientemente antes de hacerlas ejecutar, con el fin de detectar posible errores de impresión. Incluso en las ediciones impresas los fallos de copia podían darse con cierta facilidad. Uno de estos fallos aparece recogido precisamente en la voz del tenor del citado gradual, a quien Asola asignó la melodía gregoriana. En este caso, las notas finales del canto llano fueron



Fig. 65. Girolamo Lambardi, *Ecce Sacerdos Magnus*, primera antífona en contrapunto de las *visperas* del común de santos confesores pontíficos, *Antiphonarium Vespertinum dierum festorum totius anni [...]* nunc nuper pulcherrimus contrapuntus exornatum [...]. *Tertia pars*, Venecia, In Caenobio Sancti Spiritus, 1597, f. XXIV-XXIIr, BSB, 2 Mus. pr. 15/1-3, nº 3.

impresas en valores más cortos de lo necesario. Si bien en la transcripción un error de este tipo es fácilmente subsanable añadiendo entre corchetes notas suplementarias, en una interpretación en vivo, si el tenor se hubiera atendido a la duración real de las figuras impresas, hubiera terminado de cantar unos cuantos compases antes que el resto de las voces, lo cual hubiera ocasionado los consiguientes desajustes en el coro.

Con respecto a las fuentes relativas al Oficio divino, los cantores de la Capilla Pontificia pudieron tener acceso al menos a una de las dos colecciones de antífonas de *visperas* en contrapunto publicadas también en Venecia, entre 1597 y 1600, por Girolamo Lambardi (c. 1560-c.1623), canónigo regular de la Congregazione del Santo Spirito, cuyo convento, situado en Isola, en plena laguna veneciana, contaba con su propia imprenta musical. Este compositor, según algunos autores alumno de Giuseppe Zarlino (1517-1590) y del propio Palestrina, publicó dos monumentales antifonarios polifónicos que contenían

<sup>702</sup> Giovanni Matteo Asola, *In omnibus totius anni Solemnitatibus, Introitus et Alleluia, ad Missalis Romani formam ordinati. Musica super Cantu plano restituta. Quatuor vocibus. R. D. Io[annes] Mathaeo Asula, Veronensi Auctore*, Venecia, Riccardo Amadino, 1598, BAV (Biblioteca Apostolica Vaticana), Cappella Giulia, XV, 115.

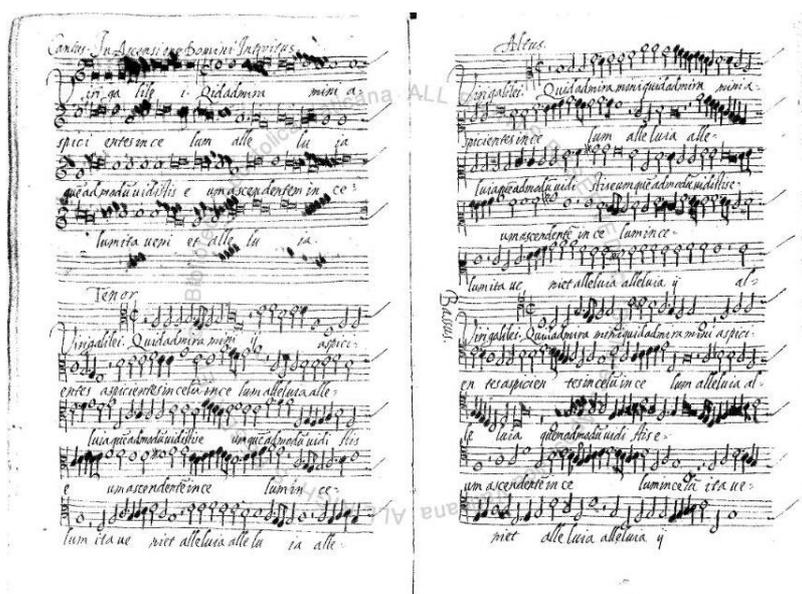


Fig. 66. In Ascensione Domini. Introitus, BAV, Capp. Sist. 207, s.p.

las antífonas de *vísperas* de casi todo el calendario litúrgico<sup>703</sup>. La primera colección, editada en 1597, estaba formada por tres volúmenes, más o menos ordenados de acuerdo con la estructura del breviario y del *antiphonarium romanum*. El primero contenía las antífonas de las festividades clásicas más importantes incluidas en el *proprium de tempore*, desde la Navidad al Corpus Christi<sup>704</sup>. El segundo presentaba las

del *proprium sanctorum*, es decir, las fiestas de la Virgen y de los santos con oficio propio<sup>705</sup>. El tercero y último volumen incorporaba las de las festividades del común de los santos<sup>706</sup>. De este último puede verse en la figura 65 la primera antífona de las *vísperas* del común de los santos confesores pontífices, *Ecce Sacerdos Magnus*, más arriba citada, y cuya transcripción se incluye en el apéndice musical nº 2. A los tres años de la primera publicación, Lambardi llevaba a la imprenta otros dos volúmenes que contenían, respectivamente, las antífonas en contrapunto de las *vísperas* de todos los sábados y domingos del año<sup>707</sup>. Completaba con ello un monumental ciclo que acabó difundiéndose tempranamente tanto dentro como fuera de Italia. Actualmente existen ejemplares de estas colecciones en la Biblioteca Apostólica Vaticana, y en la Bayerische Staatsbibliothek, algunos de cuyos ejemplares pertenecieron a la casa profesa de los Jesuitas de la Corte de Múnich.

Casi dos décadas después, en 1617, Lambardi publicaba una serie de introitos en contrapunto destinados a las misas de las festividades clásicas más importantes<sup>708</sup>.

<sup>703</sup> Cfr. Paolo Vittorelli, «Lambardi, Girolamo», *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 63, 2004, [www.treccani.it](http://www.treccani.it) (última entrada, 6-IV-2018).

<sup>704</sup> Girolamo Lambardi, *Antiphonarium Vespertinum dierum Festorum totium anni, iuxta ritum Romani Breviarij Pij V. reformati, nunc nuper pulcherrimis contrapuntis exornatum atque auctum*. A Reverendo D. Hyeronimo Lambardo, Canonico Regulari Sancti Spiritus prope Venetias. In tres partes distributum quarum una complectitur dies festos Domini, altera Proprium Sanctorum, tertia Commune [Sanctorum]. Prima Pars, Venecia, In Caenobio Sancti Spiritus, 1597.

<sup>705</sup> Idem, *Antiphonarium Vespertinum dierum Festorum totium anni, iuxta ritum Romani Breviarij Pij V. reformati, nunc nuper pulcherrimis contrapuntis exornatum atque auctum*. [...] Secunda Pars, Venecia, In Caenobio Sancti Spiritus, 1597.

<sup>706</sup> Idem, *Antiphonarium Vespertinum dierum Festorum totium anni, iuxta ritum Romani Breviarij Pij V. reformati, nunc nuper pulcherrimis contrapuntis exornatum atque auctum*. [...] Tertia Pars, Venecia, In Caenobio Sancti Spiritus, 1597.

<sup>707</sup> Girolamo Lambardi, *Antiphonae omnes iuxta ritum Romani Breviarj pro totius anni Dominicis diebus in primis & secundis Vesperis nunc primum ac Reverendo D. Hyeronimo Lambardo, Canonico Regulari Sancti Spiritus Venetiarum; Harmonicis, elaboratissimisque contrapunctis exornatae nec non ad Dei honorem* [...] Prima Pars, Venecia, In Caenobio Sancti Spiritus, 1600; Idem, *Antiphonae omnes iuxta ritum Romani Breviarj pro totius anni Dominicis diebus in primis & secundis Vesperis nunc primum ac Reverendo D. Hyeronimo Lambardo, Canonico Regulari Sancti Spiritus Venetiarum; Harmonicis, elaboratissimisque contrapunctis exornatae nec non ad Dei honorem* [...]. Secunda Pars, Venecia, In Caenobio Sancti Spiritus, 1600.

<sup>708</sup> Girolamo Lambardi, *Contrapunta in Introitus Missarum quae majoribus Sanctorum solemnitatibus toto anni tempore in Ecclesia celebrantur, iuxta morem Sanctae Romanae Ecclesiae*. D. Hyeronimi Lambardi. Quatuor Vocibus decantanda,

Aunque esta colección parecía seguir muy de cerca el modelo de Asola, Lambardi no incluyó en ella ningún gradual. A pesar de no existir evidencia alguna que permita afirmar que esta serie pudo ser utilizada en la Corte romana, es evidente que la estructura y el estilo de estas obras coincide casi en todo con los introitos incluidos en algunas de las fuentes manuscritas vinculadas a la Capilla Pontificia, que enseguida se analizarán. Conviene señalar que un ejemplar de esta última edición de Lambardi fue a parar en 1724 a la *Bibliothèque du roi* en Versalles, junto con un gran número de obras musicales de diversa procedencia que formaban parte de la extensa biblioteca musical del teórico y compositor francés Sébastien de Brossard. Este músico decidió donar a Luis XV su colección, precedida por un catálogo elaborado por el propio Brossard que incluía interesantes comentarios y apreciaciones acerca de algunas de estas series de contrapuntos. Sobre los introitos de Lambardi, en concreto, el teórico francés comentó:

On ne donna icy aucun éclaircissement touchant le pays, la vie, les qualitez, les employs et les autres ouvrages de l'auteur ; et c'est dommage, car enfin cet ouvrage est très bon dans son espèce, et d'autant meilleur que très peu d'auteurs ont travaillé dans ce goût et sur le même sujet. [...] <sup>709</sup>.

A continuación, Brossard pasaba a describir de forma escueta pero muy precisa, la técnica del contrapunto, tal como era concebida por los teóricos franceses de la época. Este autor identifica claramente este tipo de polifonía sobre canto llano con el *chant sur le livre*, difiriendo con ello de Henri Madin, para quien esta denominación era más propia del contrapunto simple, que del florido. Según Brossard:

[...] La Basse chante notte pour notte le plain chant grégorien, chaque notte valant deux temps, et sur ces nottes, les trois autres parties travaillent. C'est-ce qu'on appelle du fleuretis ou Chanter sur le livre. Il n'y a point de Basse continue, l'usage n'en estant pas encor [sic] assez étably en Italie, etc <sup>710</sup>.

Esta descripción podría extrapolarse, sin reservas, a todas las obras incluidas en las colecciones de Lambardi citadas más arriba, en las cuales el canto llano es asignado invariablemente a la voz del bajo. Eventualmente esta definición también sería válida para la serie de Giovanni Matteo Assola, y desde luego para la extensa colección de introitos, graduales, y antífonas de *vísperas* en contrapunto incluidos en el manuscrito 207 del fondo Cappella Sistina, conservado en la Biblioteca Apostólica Vaticana.

Esta última fuente merece un análisis aparte, ya que es la única que pudo ser utilizada con toda certeza por los cantores de la Capilla Pontificia para suplir el contrapunto improvisado en algunas de las funciones más solemnes del calendario

Venecia, Stampa del Gardano, 1617. El ejemplar consultado para este estudio se encuentra actualmente en la BnF, Vm<sup>1</sup> 854.

<sup>709</sup> Sébastien de Brossard, *Catalogue des Livres de Musique Théorique et Pratique [sic], Vocalle et Instrumentalle, tant imprimée que manuscrite, qui sont dans le cabinet du S[ieu]r Sébastien de Brossard, chanoine de Meaux, et dont il supplie très humblement Sa Majesté d'accepter le Don, pour être mis et conservez dans sa Bibliothèque. Fait et écrit en l'année 1724*, BnF, Rés. Vm<sup>8</sup> 20, p. 81. En nota posterior escrita sobre la página de título, se puede leer: «Ce Cabinet a été déposé à la Bibliothèque du Roy, et collationé à l'original de ce catalogue, le 22<sup>e</sup> May 1726. Jourdain».

<sup>710</sup> *Ibid.*

litúrgico que se celebraban en presencia del papa. El manuscrito carece de autor, de título y de fecha, sin embargo, Bernhard Janz considera que pudo ser escrito a comienzos del siglo XVII<sup>711</sup>. Su estructura difiere de las colecciones de Asola y Lambardi, al recurrir a una agrupación conjunta de los introitos, versos del gradual y antífonas de *vísperas* correspondientes a cada una de las festividades clásicas que incorpora la colección. Tales festividades se corresponden en realidad con las más importantes incluidas en el *proprium de tempore* del breviario, y algunas del *proprium sanctorum*, como las cuatro fiestas mayores de la Virgen y algunas de los santos, como San Lorenzo. No incluye, sin embargo, ningún grupo correspondiente al *commune sanctorum*.

La estructura interna del manuscrito, sugiere que en realidad esta colección no fue realizada inicialmente para la Capilla del papa, no sólo porque la distribución de las festividades no coincide del todo con la de las *cappelle papale* que se celebraban en la Corte de Roma a lo largo del año, según los tratados de Adami y Cancellieri, sino también porque la inclusión de contrapuntos en determinadas festividades en las que no se empleaba este tipo de canto en la Capilla Pontificia no se ajustaba del todo a la práctica real de esta institución. Un ejemplo claro es la Misa mayor de *Corpus Christi*, para la cual se incluyen el introito y el verso del gradual de la Misa cantada, si bien en la Capilla del papa, como ya se indicado en diversas ocasiones, y se analizará en detalle en el capítulo 6, la Misa mayor de esta fiesta se celebraba siempre con una Misa rezada o *missa bassa* en la cual no tenían cabida estos cantos. También faltan en el manuscrito los contrapuntos de la festividad de San Pedro y San Pablo, central en la liturgia pontificia, así como los introitos y antífonas de las ceremonias extraordinarias más arriba mencionadas que se ejecutaban empleando este estilo de canto. Todo sugiere que este manuscrito pudiera proceder de la mano de alguno de los maestros de la Capilla Pontificia que antes de ingresar en el colegio de cantores ejercieron su cargo en otras iglesias en las que el uso de esta técnica era también corriente. En todo caso, su presencia en el archivo musical de esta institución la convierte, sin duda, en la fuente más importante de contrapunto escrito a la que podrían haber recurrido los cantores pontificios para suplir eventualmente la arriesgada práctica improvisatoria en las fiestas solemnes.

Uno de los ejemplos contenidos en esta colección que más parece ajustarse a la práctica musical de la Capilla del papa es el introito de la Misa de la Ascensión, *Viri galilei*, cuya transcripción se incluye en el apéndice musical nº 3. En la figura 66 pueden verse las páginas del manuscrito correspondientes a la antífona inicial de dicho introito. En ellas se observa que la distribución de las voces coincide con las convenciones adoptadas desde la Edad Media por los libros de coro polifónicos, que también presentan los antifonarios de Lambardi. De acuerdo con la costumbre ya mencionada, la entonación de los introitos corría a cargo en las misas solemnes de los dos sopranos más antiguos, costumbre que se refleja con claridad en este introito, en el cual tanto la entonación como la melodía gregoriana han sido conferidas a la voz superior. A pesar de que es casi imposible determinar la autoría de esta obra, sí es cierto que desde el punto de vista estilístico parece enlazar en cierto modo con el lenguaje de la música en canto figurado de la primera mitad del siglo XVII, tanto en

<sup>711</sup> Bernhard Janz, *Der Fondo Cappella Sistina der Biblioteca Apostolica Vaticana. Studien zur Geschichte des Bestandes*, Paderborn, Munich, Viena, Ferdinand Schöningh, 2000, p. 400.

la forma de conducir las voces como, sobre todo, en la utilización de determinadas figuras retóricas muy difundidas desde principios del seiscientos. El empleo recurrente de *anábasis* o líneas melódicas ascendentes en la parte central de la antífona inicial, asociadas a las palabras *quemadmodum vidistis eum ascendentem*, fue uno de los métodos más eficaces que supo incorporar el canto figurado de *stile osservato* o *alla Palestrina* desde las últimas décadas del siglo anterior para reforzar el mensaje del texto litúrgico. Estas fórmulas retóricas no se encuentran de un modo tan evidente, sin embargo, en otros ejemplos de esta colección, ni siquiera en las antífonas de *vísperas* incluidas en el grupo de obras correspondientes a esta misma festividad, lo cual hace pensar que probablemente esta serie de contrapuntos no es obra de un solo compositor, sino más bien un compendio de obras de autoría diversa. Por otra parte, conviene resaltar el uso que el autor de este introito hace del canto llano en el versículo del salmo y en la doxología mayor, *Gloria Patri*, al utilizar en ambas secciones las notas de la cuerda de recitado del séptimo tono salmódico para construir, también sobre ellas, un contrapunto florido, en lugar de sustituirlo por un simple fabordón. Este empeño por recurrir a la solución menos sencilla no dejaba de ser un alarde con el que algunos maestros de capilla pretendían mostrar su dominio de la técnica del *discantus*. Más abajo se verá que, quizás con el mismo propósito, este mismo recurso sería utilizado también por José de Torres en dos de los aspersiones polifónicas que compuso para la Capilla Real de Madrid hacia 1735, cuya estructura interna era, como ya se indicó en el capítulo anterior, idéntica a la de los introitos.

El interés que, todavía a finales del siglo XVIII, suscitaba la música que se interpretaba en la Capilla Pontificia llevó a algunos compositores europeos que viajaron a la Corte de Roma a realizar sus propias recopilaciones de las obras polifónicas que juzgaron más interesantes. Una de estas colecciones, llevada a cabo hacia 1798 por el compositor Louis-Hippolyte Mesplet (1766-1831), incorporó, junto a algunas de las obras en canto figurado más representativas de los repertorios romanos, como algunas misas de Palestrina y de Tomás Luis de Victoria, dos contrapuntos floridos que los cantores pontificios habían anotado en sus libros de coro a lo largo de distintas épocas<sup>712</sup>. El más antiguo, obra del teórico Gioseffo Zarlino es una versión a tres voces del himno *Veni Creator Spiritus*<sup>713</sup>. El segundo es la primera antífona de las *vísperas* del domingo de Resurrección, *Angelus autem Domini*, de Costanzo Porta (c. 1529-1601). Dada la distribución vocal del himno de Zarlino, no parece probable que hubiese sido ejecutado por los cantores pontificios con demasiada frecuencia, ya que las obras que se solían interpretar en la Capilla del papa, al menos en las funciones solemnes, no solían presentar menos de cuatro voces. Por el contrario, parece bastante plausible que la antífona de Porta se hubiera ejecutado todavía en el siglo XVIII durante el *vespro segreto* del domingo de Pascua. Según Adami, en estas *vísperas* «tanto i Salmi che le Antifone devono essere corti, ed allegri, a di buoni autori [...]»<sup>714</sup>. Ello sugiere que en tales ocasiones las partes que eventualmente se ejecutaban en contrapunto, podían suplirse con obras escritas sobre

<sup>712</sup> Hippolyte Mesplet, *Collection de musique tirée de la Chapelle Sixtine appartenant à Mesplet*, BNF, Mus. D-14499. p. 159-163.

<sup>713</sup> *Ibid.*, p. 116-118.

<sup>714</sup> *Cfr.* Apéndice Documental nº 11, p. 66.

el canto llano por autores de reconocido prestigio, entre los cuales figuraba el cremonés Costanzo Porta, quien a pesar de no formar parte de la plantilla de cantores pontificios, había mantenido en su día un estrecho vínculo personal con el papa Sixto V, lo cual facilitó a buen seguro la introducción de algunas de sus composiciones en los repertorios de esta institución a finales del siglo XVI<sup>715</sup>.

#### 4.2.1.2. El contrapunto en la Capilla Real de Madrid.

La ejecución del contrapunto sobre el canto llano fue una práctica vigente en la Capilla Real al menos hasta finales del siglo XVIII. Sin embargo, las grandes lagunas existentes en las fuentes documentales acerca del empleo de este tipo de canto sugieren que su utilización no estuvo tan bien codificada como en la Capilla Pontificia. Las referencias al contrapunto en los documentos relativos al ceremonial de la Capilla madrileña son más bien escasas, pero muestran cuando menos la continuidad de esta práctica dentro de la liturgia real en tiempos de los primeros Borbones. Dichos documentos atestiguan el uso sistemático de esta técnica polifónica en las ceremonias celebradas en las capillas palatinas durante la primera mitad del siglo XVII, si bien no especifican con exactitud qué partes de la Misa y del oficio se solían ornamentar recurriendo a este tipo de canto. En sus anotaciones sobre las obligaciones del maestro de ceremonias, Manuel Rivero declaraba:

A él [corresponde] avisar al Maestro de Capilla cuando [se] haya de empezar o acabar de cantar en el coro; y cuando haya de haber o no contrapunto; y en qué tiempos se suspende el canto de órgano. [...] <sup>716</sup>.

Dentro del conjunto de documentos recopilados por el maestro de ceremonias de Felipe IV, existen varias anotaciones relativas al uso de este estilo en la en la Capilla Real de Portugal. Un reino que, como es bien sabido, formaba parte por aquel entonces de la monarquía hispánica. Estos papeles muestran que durante las primeras décadas del siglo XVII, para ser admitido como cantor en la Capilla lusa, los aspirantes debían demostrar tener un conocimiento más o menos sólido de esta práctica polifónica que, no obstante, el maestro de capilla debía contribuir a perfeccionar una vez admitidos, instruyendo a los cantores en este estilo de canto<sup>717</sup>. Cabe considerar por tanto, que si este requisito se pedía en una capilla que por entonces formaba parte de un reino periférico de la monarquía hispánica, no lo sería menos en el caso de la Capilla de la Corte madrileña, máxime teniendo en cuenta que el contrapunto estaba, como ya se vio, en la base mismas del aprendizaje de todos los músicos formados en el ámbito catedralicio que podían aspirar a formar parte de la Capilla del rey de España.

<sup>715</sup> Cfr. Antonio Chemotti, «Porta, Costanzo», *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 85, 2016, [www.treccani.it](http://www.treccani.it), (última entrada, 7-IV-2018).

<sup>716</sup> *Las obligaciones del Maestro de Ceremonias en las cosas que tocan a su oficio [...]*, AGP, Real Capilla, caja 93, exp. 3.

<sup>717</sup> «He obrigado o mestre de Capella ensinar a cantar em contraponto a os cantores e moços da estante. [...] / Primeiro que sejam tomados cada hun dos Cantores serao examinados pello mestre da capella se sabem bem o canto de orgão e contraponto, e si tem muito boas vozes, e no sabendo contraponto no serao filhados por cantores se no se tiverem estremadas vozes e esperanças de o saber, o qual serao obrigados aprender con brevidade, e pera isso irao tomar lições todos os dias a casa do mestre da capella. [...]», *Regimento que deve aver em a Capella do Rei, Nosso Sr., he o que adiante se segue*, AGP, Real Capilla, caja 93, exp. 3.

En el siglo XVIII el *Método del Coro de la Real Capilla* del maestro de ceremonias Juan Martínez Bravo, citado en capítulos anteriores, no incluye ninguna referencia al empleo del contrapunto en las ceremonias litúrgicas allí celebradas. Sin embargo, otros documentos producidos a mediados de dicha centuria en el entorno del maestro de capilla Francesco Corselli, ponen de manifiesto la vigencia de esta práctica en la Capilla Real durante todo el setecientos, si bien confundida muy a menudo con el fabordón. Esta circunstancia se explica fácilmente, como ya se indicó, debido a la confusión terminológica introducida por los propios maestros, al englobar todos los estilos derivados del *discantus* dentro del término genérico de fabordón. Los documentos producidos en la Capilla madrileña durante el periodo de elaboración de las *constituciones* de 1757, fueron los primeros en hacer mención de algunas de las partes de la liturgia real que, según la costumbre, eran ornamentadas recurriendo al *discantus*. En la constitución nº 100, Fernando VI ordenaba que los músicos de voz: «Aprenderán (los que lo ignoren), el Admirable Sacramento, y los fabordones, cada uno en su cuerda respectiva. [...]»<sup>718</sup>. Esta norma fue en realidad tomada, casi al pie de la letra del proyecto de reglamento para los músicos de la Real Capilla elaborado en 1754 por Francesco Corselli, es decir, tres años antes de la redacción definitiva de las Constituciones. De este último documento se conservan dos versiones, ambas de la mano del propio maestro. En la primera señalaba que los cantores:

Deben saber si no saben, y si no supieren aprender, los fabordones que se estilan en la R[ea]<sup>l</sup> Capilla y cantarlos en la Cuerda que corresponde a cad[a un]<sup>o</sup>, y en ella responden todos, sin excepción de ninguno, menos en las funciones sin Órgano, en que no deben responder más que la voces gruesas, Bajos y Tenores, unísonos. [...]»<sup>719</sup>.

En la segunda versión, Corselli indicaba explícitamente algunas de las melodías gregorianas que, de acuerdo con la tradición musical de la Capilla Real, eran ornamentadas sistemáticamente por haciendo uso de esta técnica.

Itt: Deberán saber de memoria los Fabordones q[u]e se estilan en la R[ea]<sup>l</sup> Capilla, como el *Tantum ergo*, *Salve*, *Alma Redemptoris*, *Miserere*, etc., en la cuerda que corresponde a la voz de cad[a un]<sup>o</sup>, y en ellos responden todos sin excepción, menos en las funciones sin Órgano, en que no pueden responder más que las voces de Tenor y Bajo únicamente. [...]»<sup>720</sup>.

Más que ningún otro de los documentos allí producidos, éste es el más clarificador acerca de algunas de las partes de la liturgia real española que se ejecutaban en contrapunto durante el periodo estudiado. Aun así, el testimonio de Corselli indica, sin ninguna duda, que las secciones cantadas haciendo uso de esta técnica debían ser más. En cualquier caso, lo que este documento muestra es que tres de los cuatro cantos que cita Corselli, son antífonas e himnos, cuyas melodías no era posible armonizar más que utilizando el contrapunto, bien simple, o bien florido. En el capítulo anterior ya se estudió el carácter melismático que presentaba el canto llano en las cuatro antífonas de Santa María, lo cual hacía muy difícil ornamentarlas

<sup>718</sup> Constituciones de la Real Capilla, 12-V-1757, AGP, Sección Administrativa, leg. 115.

<sup>719</sup> Francesco Corselli al patriarca de las Indias, agosto de 1754, AGP, Real Capilla, caja 2, exp. 4.

<sup>720</sup> Cfr. Reglamento elaborado por Francesco Corselli para los músicos de la Real Capilla (c. 1754), BNE, Ms. 762, f. 163v.

utilizando el fabordón. Por lo que respecta al *Tantum ergo*, el Ceremonial de la Real Capilla de 1802 indica explícitamente que este himno se ejecutaba siempre en contrapunto durante los oficios de las Cuarenta Horas, y en otras ceremonias eucarísticas extraordinarias, como la administración del *viático* a los monarcas moribundos. Al describir precisamente esta última ceremonia, que se estudiará con detalle en el capítulo 6, el autor de este documento explicaba que en el momento de iniciarse la procesión para trasladar el Santísimo Sacramento desde la Capilla Real al dormitorio del rey:

Empieza entonces la Música a cantar en contra punto [sic] el Himno *Pange lingua*, del mismo modo que acostumbra cantarse en la Procesión de las Cuarenta Horas, alternando con ella a canto llano las estrofas los Capellanes de Altar y Coro. [...] <sup>721</sup>.

Conviene recordar que el *Tantum ergo* estaba formado por las últimas estrofas del *Pange lingua*, y por tanto correspondía cantarlas utilizando la melodía gregoriana de este último, que en el caso de la Capilla Real no era otra que la versión mensural *more hispano*, de origen toledano incluida en el *incipit* del apéndice musical nº 4.

El segundo dato interesante que revela el reglamento de Corselli hace referencia al modo de ejecutar el *discantus* en las funciones litúrgicas. El maestro italiano indica claramente que en ningún caso se trataba de una práctica improvisatoria, sino memorística. Ello quiere decir que los cantores debían aprender la parte que debían cantar a partir necesariamente de un modelo escrito que el maestro de capilla debía proporcionarles previamente. Lo cual indica que, al igual que en la Capilla Pontificia, la improvisación del contrapunto y del fabordón habría sido suplida en la Corte española por la memorización de modelos escritos con el fin de prevenir errores innecesarios en el curso de las funciones litúrgicas. Esta práctica era habitual no sólo en las capillas palatinas, sino también en las de algunos reales sitios, como la del monasterio de San Lorenzo de El Escorial, donde los estilos derivados del *discantus* tampoco solían ser improvisados. Según el testimonio de Fray Juan de los Reyes, maestro de ceremonias en este monasterio hacia 1752, el contrapunto y el fabordón se utilizaban sistemáticamente en las funciones más solemnes, pero sin recurrir a la improvisación, sino a modelos escritos y previamente adaptados por el corrector del canto llano para los monjes, y eventualmente por el maestro para los cantores que formaban parte de la capilla de música asociada a la basílica del monasterio <sup>722</sup>. A pesar de tratarse, pues, de una costumbre plenamente consolidada en la Corte española, hasta ahora no ha aparecido en los fondos musicales vinculados a la Real Capilla de música ningún ejemplo escrito específicamente destinado a la práctica memorística del contrapunto por parte de los músicos de voz. No sería descartable, por tanto, que eventualmente se hubieran podido tomar como modelo algunas obras que, si bien podían pasar por composiciones en canto de órgano, eran en realidad contrapuntos sobre canto llano en el sentido más estricto del término. Ello no sería de

<sup>721</sup> Cfr. Apéndice Documental nº 12, p. 388.

<sup>722</sup> «280. Del Canto de Órgano se usa en las fiestas principales, y en ellas se permite el echar contrapunto, y cantar a fabordón, a disposición del Prior, el cual no permite se use del Canto de Órgano ordinariamente, sólo sí en las fiestas más solemnes en las que celebrare el dicho Prior, y el Vicario. Todos los fabordones que se cantan en el Coro toca al Corrector del Canto disponerlos, y gobernarlos según la solemnidad de las fiestas. Mas si los cantare la Música, toca el disponerlos al Maestro de Capilla que debe haber en los monasterios [...]», Juan de los Reyes, *op. cit.*, p. 107.

extrañar si se tiene en cuenta que el testimonio de Fr. Juan de los Reyes muestra, una vez más, la confusión terminológica existente entre los estilos polifónicos sin acompañamiento instrumental, al englobar dentro de la categoría del *canto de órgano* el contrapunto y el fabordón.

Un ejemplo paradigmático de este tipo de composiciones que muestra la delgada línea de separación que existió al menos en España entre el contrapunto y el canto figurado, es la versión a cuatro voces del *Pange lingua* de José de Torres, incluida en el himnario polifónico escrito para la Real Capilla por José López Rico en 1743. La transcripción completa de esta obra, incluida en el apéndice musical nº4, muestra que el compositor ha puesto en música únicamente dos estrofas del himno limitándose a armonizar la melodía gregoriana *more hispano*: en la primera ha situado el canto llano en el bajo, y en la segunda en el tiple. Al igual que sucede en los contrapuntos ejecutados en la Capilla Pontificia, el *discantus* que forman resto de las voces está siempre supeditado a la melodía gregoriana que, a diferencia de las obras más elaboradas escritas en canto figurado, no está sometida aquí a ninguna de las manipulaciones más habituales en este último estilo, como la fragmentación, la inversión, la retrogradación, o la migración del canto llano a otras voces en el curso de un mismo fragmento. En sentido estricto la versión de Torres es un contrapunto florido donde el *discantus* no presenta una excesiva complejidad. Por todas estas razones, y dada la ausencia de versiones posteriores de este himno sin acompañamiento instrumental, parece bastante plausible que la obra de Torres hubiera podido ser memorizada sin demasiadas dificultades por los músicos de voz para ejecutarla en las funciones más arriba reseñadas, adaptando el texto de las distintas estrofas del *Pange lingua* que conviniese en cada caso.

Aparte de las antífonas de Santa María y de los himnos eucarísticos más importantes, existe constancia de que todavía a principios del siglo XIX el contrapunto se utilizó eventualmente, al igual que en la Capilla Pontificia, como recurso para ornamentar los introitos, los graduales de las misas, así como las antífonas de los oficios que los cantores de la Real Capilla ejecutaban en las funciones celebradas en las iglesias de Madrid. En un memorial dirigido a Carlos IV en 1803, los músicos de esta institución declaraban, después de exponer las graves carencias existentes en los atriles de los instrumentistas, las dificultades que debían afrontar los músicos de voz para poder hacer frente a sus cargas, tanto dentro como fuera de la Capilla de Palacio:

[...] Por otra parte, los capellanes de altar son solamente nueve: cuatro están ocupados en el turno de la capilla, y tres van a officiar fuera de ella. No quedan sino dos para sostener el canto llano que está a su cargo. Y en ocasiones de ausencia, vacantes o enfermedades, no hay otro recurso que cantar los introitos, graduales, antífonas, etc., a fabordón, lo que es motivo de inquietudes y disgustos en las varias iglesias a donde asisten para su celebridad, y nunca quedan satisfechos, sin embargo del esmero con que la mencionada Real Capilla procura su desempeño [...]<sup>723</sup>.

<sup>723</sup> Memorial de los músicos de la Real Capilla a Carlos IV, Madrid, 6-VI-1803, BNE, Ms. 14.017<sup>1</sup>, transcrito en Emilio Casares (ed.), *Francisco Asenjo Barbieri. Documentos sobre música española y epistolario*, vol. 2, Madrid, Fundación Banco Exterior, 1988, p. 171.

Parece claro que a la luz de este documento la práctica del *discantus* se había convertido en un recurso de urgencia en la práctica de la Capilla Real. Aun así, conviene analizar con cierta cautela este testimonio, quizás un tanto exagerado por sus autores con el fin de conseguir el verdadero objetivo perseguido por los músicos de la Real Capilla: que el monarca exonerase a todos sus individuos de la asistencia a las funciones fuera de palacio. Una tentativa en la que habían fracasado sistemáticamente durante el reinado de Carlos III y que tampoco consiguieron con su sucesor. En cualquier caso, no existe ninguna evidencia documental que permita considerar que las partes de la Misa y del oficio referidas en este memorial se hubieran interpretado, ni siquiera en épocas más florecientes, con acompañamiento instrumental, tal como sugiere su exposición de motivos. Antes bien, siendo conscientes de la aversión de Carlos III por las funciones de capilla de excesiva duración, parece más lógico pensar que las partes del *proprium* de las misas solemnes en las que el *ordinarium* se ejecutaba *a papeles*, fuesen interpretadas únicamente en canto llano, con el fin de no contravenir las disposiciones de este soberano. Quedaría, pues, por determinar en qué funciones concretas se hacía uso del *discantus*, objetivo que dado el estado actual de la investigación, es difícil llevar a cabo.

#### 4.2.1.3. El *Chant sur le livre* en la *Chapelle du roi*.

Al igual que sucede con las fuentes españolas, el uso del término genérico de *faux-boudon* en las fuentes francesas para englobar todos los estilos derivados de la ornamentación polifónica del canto llano, dificulta enormemente la tarea de precisar en qué momentos de la liturgia real se empleaba uno u otro estilo de *discantus*. El problema se agrava aún más, si cabe, al observar que algunas de estas fuentes parece que hicieron extensivo al canto figurado la denominación de *faux-bourdon*, del mismo modo que Fray Juan de los Reyes en su tratado de 1752, hecho que tampoco ayuda a esclarecer la posición exacta, no ya del contrapunto, sino en general de todos los estilos de música vocal sin acompañamiento instrumental en las ceremonias asociadas a la liturgia de Estado celebradas en la Corte de Francia. Aun así, en este epígrafe trataré de dilucidar, en la medida de lo posible, uno de los aspectos más confusos de la práctica musical en las capillas palatinas francesas.

El empleo del *chant sur le livre*, o *contrepoint*, en algunas de las principales iglesias de París a lo largo del siglo XVIII queda avalada por algunos testimonios que describen de forma precisa las partes de algunos oficios, tanto ordinarios como extraordinarios, que se cantaban utilizando este tipo de polifonía. Su utilización en la catedral de Notre-Dame de Paris en las *vísperas* de algunas ceremonias extraordinarias parece coincidir en todo con la práctica habitual de la Capilla Pontificia. Por ejemplo, durante las *vísperas* solemnes celebradas en dicha catedral el lunes, 7 de diciembre de 1699, y oficiadas en presencia del rey por el arzobispo de París con motivo de la bendición y colocación de la primera piedra del nuevo altar ofrecido por Luis XIV a la iglesia metropolitana, las antífonas de los salmos se

interpretaron, al igual que en Roma, íntegramente en contrapunto<sup>724</sup>. Esta práctica no fue en absoluto exclusiva de la catedral parisina, sino también de algunas de las iglesias más importantes de la ciudad de París, como la de Saint-Eustache, parroquia del cercano Palais Royal. Con motivo de la bendición de una de las campanas de esta iglesia, ofrecida en 1770 por el duque de Penthièvre, Louis-Jean-Marie de Bourbon (1725-1793), nieto *legitimé* de Luis XIV, las antífonas incluidas en esta ceremonia fueron también ejecutadas en contrapunto<sup>725</sup>.

Con todo, a pesar de ser que hacia 1745 el *chant sur le livre* era una práctica plenamente consolidada en las iglesias más importantes de Francia, su utilización en la *Chapelle royale* ha venido suscitando ciertas dudas durante los últimos decenios. En el artículo dedicado al uso de este tipo de canto en el entorno catedralicio Jean-Paul Montagnier, ateniéndose únicamente a los datos aportados por el tratado de Henri Madin, parece dudar de que este estilo se hubiese practicado regularmente en la *Chapelle royale*<sup>726</sup>. Sin embargo, ciertos testimonios incluidos en el *Cérémonial historique* de Chuperelle y en las memorias del duque de Luyne, parecen apuntar en otra dirección.

El empleo del contrapunto en las misas cantadas celebradas en la *Chapelle royale* de Versalles, parece que se ciñó en principio, según Chuperelle, únicamente a las responsiones al celebrante cantadas por las voces de la *Musique du roi* durante el prefacio de las *grandes messes*<sup>727</sup>. El testimonio de este *chapelain* indica que esta práctica parece coincidir con la ya descrita al hablar de las responsiones ejecutadas por los cantores pontificios en la ceremonia de bendición de los *Agnus Dei*. Es fácil deducir, por tanto, que en esta parte de la ceremonia no hubiese sido factible utilizar más que el contrapunto simple, al igual que Roma. Desgraciadamente no se ha conservado ningún ejemplo escrito de estas intervenciones responsoriales similar al recogido en el Ejemplo musical nº1, lo cual impide precisar si los cantores de la *Musique de la Chapelle* recurrían o no a la improvisación para ejecutarlas. Más allá de esto, no hay constancia del posible uso del *discantus* en las partes del *proprium* de la Misa, al menos del modo en que se efectuaba en la Capilla Pontificia, y eventualmente en la Capilla Real de Madrid.

<sup>724</sup> «[...] les Psaumes et Oraisons étant finies, on fit tomber sur le ciment la première Pierre qui étoit d'un pied et demi d'épais, et de sept pieds de long sur trois et demi de large, sur laquelle Monseigneur l'Archevêque aspersa de l'eau bénite en trois endroits, et après avoir tourné autour, il s'en alla accompagné de Messieurs du Chapitre droit au chœur commencer le Vêpres [...]. Les quatre Psaumes de cette Cérémonie qui sont: *Quam dilecta, Nisi Dominus, Miserere*, et *Fundamenta*, furent chantés en Plain-chant, et leurs Antiennes en Contrepoint, pendant quoi on sonna les cinq coups de Vêpres. [...]», *Description Historique des Curiosités de l'Église de Paris*, Paris, chez C. P. Gueffier, 1763, p. 372.

<sup>725</sup> *Ordre des Cérémonies qui doivent être observées pour la Bénédiction d'un Cloche en l'Église Paroissiale de Saint Eustache, laquelle sera nommée par S. A. S. Monseigneur le Duc de Penthièvre, et S. A. S. Madame la Princesse de Lamballe, le Mardi trente Janvier 1770, à trois heures précises*, Paris, Michel Lambert, 1770, An, K 578, nº 75.

<sup>726</sup> Montagnier, *op. cit.*, p. 37.

<sup>727</sup> « Il chante ensuite, *Dominus vobiscum*, ayant encore les deux mains sur l'autel ; il attend que les basses-contre lui aient répondu *Et in spiritu tuo* : après ces paroles, il élève un peu doucement les deux mains à la hauteur de ses épaules, chantant, *Sursum corda* auxquelles les basses-contre répondent, *Habemus ad Dominum*, en faux-bourdon ; il dit ensuite les suivantes, « *Gratias agamus* », élevant encore un peu plus haut les mains, en disant, *Domino*, enfin chantant ces deux dernières, *Deo nostro*, il rejoint les deux mains et fait une inclination à la croix de l'autel, restant ainsi, jusqu'à ce que les basses-contre lui aient, avec toutes les voix de la Musique, répondu en faux-bourdon ces dernières, *Habemus ad Dominum*, encore en faux-bourdon [...]», Chuperelle, *op. cit.*, vol. 3, p. 751.

Puede decirse que el único ejemplo de contrapunto, asimilable al que se interpretaba en la liturgia pontificia, que con toda certeza se ejecutó en la Corte francesa durante el siglo XVIII es el introito de la *Missa pro defunctis* de Charles d'Helpfer (1598-1661), cuya primera edición impresa, publicada en 1659 por Christophe Ballard, aparece transcrita en el apéndice musical nº5. Aunque no hay constancia de que esta Misa hubiese sido interpretada en la Capilla Real de Versalles, se sabe que este ciclo fue prácticamente el único que se ejecutó a lo largo de casi todo el siglo XVIII en los *services solennels* celebrados por los reyes y príncipes de la casa de Francia en la abadía real de Saint-Denis<sup>728</sup>. A pesar de que en sentido estricto esta obra de d'Helpfer entra dentro de la categoría del canto figurado, el introito es claramente un contrapunto florido construido sobre la melodía gregoriana incluida en el *graduale romanum*. Conviene precisar que en las exequias solemnes esta Misa se ejecutaba con un acompañamiento instrumental añadido, aun tratándose de una obra concebida para ser cantada, en principio, *a capella*. Este tipo de arreglos no sólo no eran una práctica rara en Francia, sino más bien un modo alternativo, y relativamente frecuente, de ejecutar los antiguos repertorios de música en canto figurado, tal como se explicará en el siguiente capítulo.

El empleo del contrapunto en el Oficio divino, por ejemplo en las antífonas de las *vísperas* solemnes celebradas en la *Chapelle du roi* es hoy por hoy muy difícil de dilucidar, dada la opacidad de las fuentes. Aun así, algunos testimonios como el del duque de Luynes, permiten afirmar que durante el reinado de Luis XV se hizo uso del *chant sur le livre* en algunas de ellas, y ocasionalmente en algunos *Te Deum* de acción de gracias, como se estudiará en el capítulo 6. De acuerdo con Luynes, el *chant sur le livre* se habría restablecido en la *Chapelle du roi* en 1738, es decir, cuatro años antes de que Madin publicase su tratado sobre esta materia, en cuya introducción sugiere que la reimplantación de este tipo de canto en la Capilla Real francesa era, en 1742, todavía un proyecto que no había terminado de concretarse<sup>729</sup>. Con motivo de las primeras *vísperas* de Pentecostés celebradas en 1738 en presencia de Luis XV, Luynes comentaba:

Il y eut grand couvert et premières vêpres, où l'on se servit de la façon dont j'ai déjà parlé ci-dessus, de chanter sur le livre, qui est établie ou rétablie depuis peu. C'est le plain-chant avec un grand accompagnement de voix et d'instruments. Le Roi et la Reine entendirent les vêpres dans la tribune parce qu'il n'avoit point d'évêque pour officier<sup>730</sup>.

El tipo de contrapunto que describe Luynes, incluyendo la participación de instrumentos, parece alejarse por completo no sólo de la práctica del *discantus* establecida tanto en Roma como en Madrid, sino de los ejemplos a tres voces solas que el propio Madin incorporó en su tratado para ilustrar la práctica del *chant sur le livre* tal como se entendía en las catedrales francesas a mediados del siglo XVIII. La transcripción de la antífona *Regina Coeli*, que este autor incluyó como en su tratado, recogida en apéndice musical nº 6, muestra que, al margen del lenguaje utilizado en

<sup>728</sup> Cfr. Jack Eby, «A Requiem Mass for Louis XV...», *art. cit.*, p. 218-234.

<sup>729</sup> «[...] C'est donc à la sollicitation de plusieurs de mes amis, et même de quelques Musiciens de chés le Roy [sic] qui n'ayant point été Enfants de Chœur, désirent d'avoir du moins une idée du Chant sur le Livre de s'en instruire et peut être de passer de la Théorie à la Pratique, en cas que le Chant sur le Livre vint à s'établir à la chapelle, comme il en a été question. [...]», Madin, *op. cit.*, p. 2.

<sup>730</sup> Luynes, 26-VIII-1738, Tomo II, Dufourcq, *op. cit.*, p. 62.

el *discantus*, muy mediatizado por corto fraseo y la ornamentación cadencial propios del *style français*, las diferencias con respecto a los contrapuntos ejecutados en la Capilla Pontificia son mínimas. Aun sin descartar que esta antifona hubiese sido compuesta por Madin con fines didácticos, no hay que perder de vista que su tratado estaba dirigido a la instrucción de los *chantres* de la *Chapelle du roi* que no hubiesen recibido una formación sólida en este estilo de canto, y por tanto es posible que a la hora de componer dicho ejemplo se atuviese al tipo de contrapunto que hacia 1742 allí se practicaba, o al menos debía practicarse según su criterio. Hay que tener en cuenta además que, durante la minoría de edad de Luis XV, la antifona *Regina Coeli* solía ejecutarse, según Chuperelle, al final de las *completas* del Sábado Santo casi siempre en canto llano<sup>731</sup>, lo cual no impediría que ocasionalmente pudiera haberse ornamentado utilizando el contrapunto, en lugar de recurrir a las versiones con acompañamiento instrumental que se utilizaron con mucha mayor frecuencia en épocas posteriores. Con todo, por factible que pudiera ser esta posibilidad no deja de ser una hipótesis que por el momento no puede ser avalada por ninguna fuente documental.

El tipo de *chant sur le livre* que describe Luynes parece tener, en contrapartida, poco que ver con el ejemplo de Madin, al menos en lo referente a los efectivos utilizados para su ejecución, lo cual no deja de plantear ciertos interrogantes. Desde el punto de vista de una eventual interpretación improvisada, ya se analizaron los problemas de diafonía que podían seguirse en Roma cuando un conjunto vocal recurría a la práctica improvisatoria para ejecutar el contrapunto. Unas dificultades que, en caso de añadirse un acompañamiento instrumental, podían multiplicarse exponencialmente. El propio Madin fue muy consciente de estos inconvenientes, y sobre todo, del disgusto que podía suscitar en los oyentes contemporáneos la acumulación de disonancias producida por una improvisación que no hubiera sido convenientemente preparada por los cantores a partir de una práctica previa fundamentada sobre ejemplos escritos:

Il faut à la vérité avouer qu'en général le Chant sur le Livre ne plaît à une infinité de personnes qu'autant qu'il paroît et qu'il devient réellement Confusion, par le mélange d'accords d'une trentaine de Musiciens qui chanteront tous à la fois ; les uns régulièrement, et les autres à tout hasard. Quand cette Composition est faite sur le champ, sans préparation et méthodiquement, c'est chanter sur le Livre. Pour parvenir à cette Science, il faut beaucoup d'usage d'abord sur le papier ; afin qu'étant, pour ainsi dire, familiarisé avec tous les Accords, tant Consonants que Dissonants, on puisse arriver à la pratique facile de chanter sur le livre<sup>732</sup>.

Si la acumulación de disonancias por parte de los cantantes de un coro parroquial, e incluso catedralicio, podía ser eventualmente tolerada, cuesta trabajo creer que una interpretación plagada de diafonías hubiera sido admitida, siquiera ocasionalmente, en las ceremonias solemnes celebradas en la *Chapelle royale* de Versalles en presencia de la familia real. Dada la inexperiencia que, como el propio Madin admite, debían tener la mayor parte de los cantantes de la *Musique de la Chapelle* en esta técnica de canto, cabe imaginar que los *sous-mâîtres* podrían haberse tomado la molestia de preparar, al igual que en Roma, y eventualmente en Madrid,

<sup>731</sup> Chuperelle, *op. cit.*, vol. 2, p. 552.

<sup>732</sup> Madin, *op. cit.*, p. 6.

ejemplos escritos para los músicos encargados de ejecutar el *chant sur le livre*, con el fin de evitar una ejecución catastrófica ante los soberanos. Con todo, tampoco hay que descartar la posibilidad de que el duque de Luynes hubiera tomado por contrapunto las adaptaciones de obras en canto figurado arregladas para voces e instrumentos, tal como se ha explicado en el caso de la Misa de difuntos de Charles d' Helffer. Aspecto éste que más adelante será tratado con más detenimiento.

Al margen de estas consideraciones, quedaría por determinar qué partes del Oficio divino podían haber sido interpretadas en la *Chapelle du roi* utilizando este tipo de canto. En lo tocante a las segundas *vísperas* de Pentecostés, a las que Luynes hace referencia, de haberse empleado el *chant sur le livre*, tuvo que haber sido en principio en las antífonas de los salmos, y eventualmente en el himno, *Veni Creator Spiritus*, ya que para ornamentar la salmodia y el *Magnificat* se habría recurrido con toda seguridad al fabordón, y es posible que, dada la frecuencia con que este último se empleaba en estos oficios, no hubiese llamado tanto la atención de Luynes, como el empleo, probablemente mucho más ocasional, del *chant sur le livre*.

El último dato acerca del uso de este estilo de canto en los oficios de la *Chapelle du roi* data de 1757, y lo aporta de nuevo el duque de Luynes en sus memorias. Con motivo del *Te Deum* de acción de gracias organizado por el restablecimiento de Luis XV de las heridas sufridas en el atentado perpetrado contra el soberano, el 5 de enero de aquel año, por Damiens, el duque vuelve a informar del empleo del *chant sur le livre* para ejecutar el himno eucarístico que se interpretó durante la exposición del Santísimo Sacramento que tuvo lugar mientras duró la ceremonia, y que será comentado con más detalle en el último capítulo<sup>733</sup>.

Puede decirse que los testimonios de Luynes y de Madin son los únicos que, por el momento, avalan la ejecución del *chant sur le livre* en la *Chapelle royale* de Versalles durante las décadas centrales del reinado de Luis XV. Más allá de esto, no es posible por ahora dar cuenta del futuro que allí tuvo este tipo de canto a partir de 1757, ya que por el momento no ha sido posible hallar ningún dato que corrobore la continuidad de esta práctica en la Corte francesa durante las últimas décadas del Antiguo Régimen.

#### 4.2.2. El fabordón.

La práctica del fabordón está documentada, al menos desde finales del siglo XV, en casi todas las iglesias del orbe católico. Al constituir uno de los procedimientos más sencillos y eficaces de ornamentación polifónica de la salmodia, este tipo de canto acabaría convirtiéndose en uno de los géneros centrales de la liturgia romana, y por ende, también de la liturgia de Estado a lo largo del Antiguo Régimen.

En la primera sección de este apartado se analizarán las formas que adoptó el fabordón en la Capilla Pontificia durante el Antiguo Régimen, así como las razones que motivaron la difusión a lo largo del siglo XVI en todo el orbe católico del

<sup>733</sup> Luynes, 23-I-1757, Tomo XV, Dufourcq, *op. cit.*, p. 176.

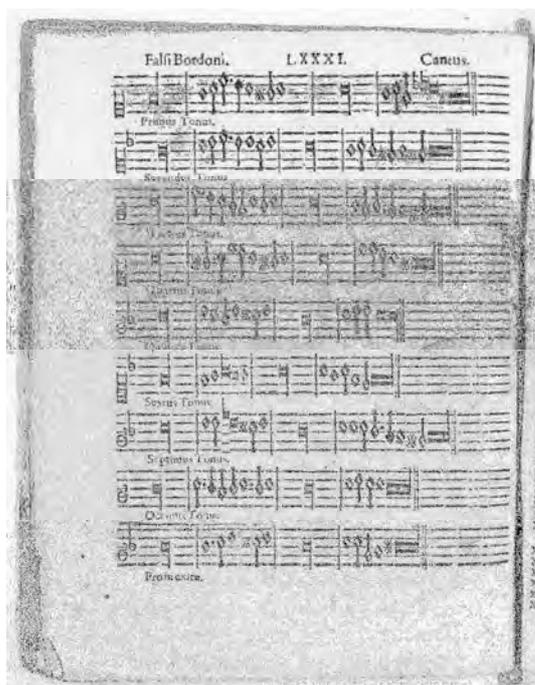


Fig. 67. «Falsi Bordoni» (Cantus), Ludovico da Viadana, *Opera Omnia. Sacrorum Concertuum [...]*, Francfort, 1626, p. LXXXI.

*falsobordone*, estrechamente vinculado, por una parte, a las exigencias impuestas por la reforma litúrgica y musical impulsada en Roma tras el Concilio de Trento, y por otra, al lenguaje musical del canto figurado<sup>734</sup>.

En la segunda parte de este epígrafe se estudiará el modo en que el *falsobordone* fue asimilado por los ceremoniales de las capillas reales de Francia y España desde finales del siglo XVI en el desarrollo litúrgico de las funciones que allí tenían lugar. Un proceso en el cual la emulación del modelo pontificio tendría, una vez más, un papel determinante, a pesar de que la práctica del fabordón en Madrid y en Versalles, estuviera profundamente mediatizada por la tradición local. Esta circunstancia produjo ciertas divergencias, no tanto en el destino funcional de este estilo en ambas capillas, como en los rasgos musicales que acabó adoptando en cada caso.

La reforma del canto gregoriano, emprendida por la iglesia católica a partir del Concilio de Trento, y la profunda revisión del papel que habría de desempeñar la música litúrgica en el rito romano, ya analizada en el capítulo anterior, acabaron favoreciendo que el fabordón se convirtiera, junto con el contrapunto, en uno de los tipos de canto preferentes dentro de la liturgia católica. Como estilo derivado de la ornamentación polifónica de la salmodia, contó, al igual que el aquel, con el favor de la Iglesia. Debido al carácter central que, como es sabido, tuvieron los salmos en la liturgia romana, el fabordón aseguraba, más que cualquier otro estilo polifónico, la inteligibilidad de unos textos cuya complejidad y extensión aconsejaban el uso de recurso musicales que no entorpecieran la comprensión del mensaje en ellos contenido. A pesar de que en la época bajomedieval el fabordón adoptó diversas formas, desde mediados del siglo XVI quedó codificado como un tipo especial de contrapunto basado en la armonización, casi siempre a cuatro voces, de los ocho tonos salmódicos y de algunas de sus variantes. Ello hizo que, a diferencia de aquél, el fabordón se convirtiera en una técnica más accesible para todos los cantores, y por tanto, más fácil de ejecutar utilizando técnicas improvisatorias. Aun así, desde el siglo XVII, al igual que sucedió con el contrapunto, los fabordones tendieron a ejecutarse a partir de modelos escritos previamente adaptados, en cada caso, por los maestros de capilla. Este hecho se vio favorecido igualmente por la proliferación, desde finales del siglo XVI, de ejemplos, tanto manuscritos como impresos, de fabordones «mudos», es decir, compuestos a partir de los ocho tonos salmódicos,

<sup>734</sup> Acerca de la ejecución de empleo del falsobordone durante los siglos XVI y XVII, *cfr.* Murray C. Bradshaw, *The Falsobordone, a Study in Renaissance and Baroque Music*, Roma, American Institute of Musicology, 1978; Guido Macchiarelli, *Il Falsobordone, fra tradizione e tradizione scritta*, Lucca, Libreria Musicale Italiana, 1995.

pero desprovistos de texto, con el fin de que los maestros de capilla, o en su caso los propios cantores, pudieran utilizarlos en caso necesario para adaptar sin grandes dificultades a estos moldes vacíos el texto de cualquier salmo o cántico. Una de las colecciones de fabordones sin texto más difundidas durante la primera mitad del siglo XVII en Europa fue la incluida por Ludovico da Viadana en su *Sacrorum Concertuum*<sup>735</sup>. La figura 67 muestra la página que recoge las partes del *cantus* correspondientes a todos los fabordones incluidos en la colección, incorporando, como era usual, uno distinto por cada uno de los ocho tonos y sus variantes melódicas. Los cantores que utilizasen estas series, no tenían más que memorizar sin demasiada dificultad estos sencillos esquemas para poder cantar, cada uno en su voz, el texto del versículo de cualquier salmo. El procedimiento para hacerlo era muy simple, ya que todos los fabordones, por complejos que pudieran ser, siempre tenían una estructura binaria coincidente con los dos hemistiquios en los que solían dividirse la mayoría de los versículos de los salmos. A su vez, estas partes se subdividían en otras dos muy fáciles de distinguir: las primeras correspondían a la cuerda de recitado del salmo, y las segundas, a las mediantes y finales con las que concluían, respectivamente, el primer y el segundo hemistiquio de cada versículo.

Si se observa cualquiera de las partes del *cantus* de la colección de Viadana podrá verse que tanto la nota inicial del pentagrama, como la que aparece después de la doble barra, son dos notas largas, o *longas*. Sobre ellas los cantores debían entonar, sin una medida precisa, el texto del hemistiquio correspondiente a la cuerda de recitado del tono salmódico, cuya melodía podía estar alojada, como sucedía con los contrapuntos, en cualquiera de las voces. De este modo, en la parte de cada hemistiquio se formaba una sucesión de acordes paralelos, nota contra nota, en posición fundamental. Aunque en esta modalidad de fabordón *a la romana* no estaba sujeta a un patrón mensural específico, los cantantes solían tomar como guía la prosodia del texto para establecer la duración de las notas correspondientes a cada sílaba. Las notas que seguían a estas *longas* correspondían, respectivamente, a la mediente y a la final de cada versículo. Estas partes podían presentar un grado de elaboración variable, y solían ser el lugar donde los compositores podían mostrar una mayor inventiva utilizando recursos propios del canto figurado. Tanto en los ejemplos de Viadana, como en los que más adelante se analizarán al hablar de la Capilla Real de Madrid, estas partes muestran una complejidad mucho mayor que algunos de los que se cantaron durante el siglo XVIII tanto en la liturgia pontificia, como en algunos centros religiosos próximos a la Corte francesa, como el convento de Saint-Cyr.

En definitiva, puede decirse que la gran versatilidad que presentaba el fabordón para ornamentar la salmodia explica en buena medida el favor del que gozó este estilo a lo largo del Antiguo Régimen en todas las iglesias católicas que disponían de un coro estable, y el lugar central que ocupó en el desarrollo musical de la liturgia de Estado, tanto en la Capilla Pontificia, como en las capillas reales de Madrid y Versalles.

---

<sup>735</sup> Ludovico da Viadana, *Opera Omnia. Sacrorum Concertuum, I, II, III & IV vocum [...] cum Basso Continuo et Genarali [...]*, Frankfurt, Egenolphi Emmelli, 1626. Un ejemplar de esta colección, acualmente en la BnF, Rés. Vm<sup>1</sup> 65, también formó parte de los fondos de la biblioteca de Sébastien de Brossard, depositada en Versalles en 1726.

#### 4.2.2.1. El *falsobordone* en la Capilla Pontificia.

De todos los estilos musicales utilizados en la Capilla del papa, el fabordón fue el único que mereció una especial atención por parte de Andrea Adami, quien en sus observaciones históricas sobre esta institución hizo un pequeño inciso para explicar el origen de este estilo musical y su empleo en el coro de cantores que él mismo dirigía en 1711, fecha de la publicación de su tratado. Según este maestro, tanto este tipo de canto estilo como su denominación, de origen francés, se remontaban a la época de Guido d'Arezzo (c. 991-c. 1050), aunque su implantación en la Capilla del papa databa de los años en los que la Corte pontificia se había establecido en Avignon durante el llamado Cisma de Occidente (1378-1417).

Questa parola, Falsobordone, pare che deriva della lingua Francese, e può essere gli fosse dato questo nome quando la Santa Sede era in Avignone. Si vede per tanto che [il falsobordone] è un unione di consonanze, sopra le quali si va scherzando con qualche legatura, o poche note musicale. Non v'ha dubbio che questo modo di cantare in Falsobordone è antichissimo, e vi è qualche opinione che sia stato inventato nello stesso tempo che Guido Aretino compose il suo Sistema Musicale, come ne fan fede diversi antichi Falsobordoni che si conservano nel nostro Archivio, de' quali il nostro Collegio [dei Cantori Ponficii] giornalmente si serve. Il Dentice ha composto sopra il Falsobordone<sup>736</sup>, e Francesco Severi, Cantore della nostra Cappella, nell'anno 1605 [1615], diede alle stampe alcuni Salmi sopra i Falsobordoni di tutti i Toni Ecclesiastici. [...] <sup>737</sup>.

Del testimonio de Adami se colige, por un lado, que a principios del siglo XVIII los cantores pontificios se servían de este tipo de canto con mucha frecuencia, y por otro, que lo hacían utilizando ejemplos escritos sin recurrir a la práctica improvisatoria. Conviene aclarar que la colección de salmos de Francesco Severi († 1630) a la que alude Adami forman parte de una modalidad de fabordón que el autor denominó *salmi passagiati*, claramente derivados de la adaptación a la música sacra de la nueva estética fundada sobre los principios de la llamada *seconda prattica*, basada esencialmente en el lenguaje de la monodia acompañada por un bajo continuo<sup>738</sup>. A diferencia de los fabordones a cuatro voces, estrechamente vinculados a la tradición polifónica del *discantus* medieval, los *salmi passagiati* debían ser ejecutados simplemente por un solista apoyado sobre el bajo continuo, y se diferenciaban de los anteriores al conceder al cantante la posibilidad de realizar amplios melismas precisamente sobre las medianas y finales del tono salmódico. Aunque tales vocalizaciones, o *passaggi*, parecían derivar de la música vocal profana, tuvieron un primer correlato en los *fabordones glosados*, que algunos compositores españoles, como los vihuelistas Alonso Mudarra y Miguel de Fuenllana, o el organista Antonio de Cabezón, trasladaron a la música instrumental a mediados del

<sup>736</sup> Fabrizio Dentice (1530-1581).

<sup>737</sup> Adami, *op. cit.*, p. 5-6.

<sup>738</sup> Francesco Severi, *Salmi passagiati per tutte le voci nella maniera che si cantano in Roma sopra il falsi bordoni di tutti i tuoni ecclesiastici da cantarsi ne i vesperi della Domenica e delli giorni festivi di tutto l'anno con alcuni versi di miserere sopra il falso bordone del Dentice. Compositi da Francesco Severi, Perugiano, Cantore nella Capp[ella] di N[ostro] S[ignore] Papa Paolo V. Libro primo*, Roma, Niccolò Borboni, 1615. Un ejemplar de esta colección, actualmente conservado en la BnF, Rés. Vm<sup>1</sup> 57, perteneció a la colección de Sébastien de Brossard pasando a formar parte de Bibliothèque du Roi en Versailles, junto con el resto de estos fondos, a partir de 1726, como ya se dijo.

siglo XVI<sup>739</sup>. Con todo, estas vocalizaciones, o *glosas*, es poco probable que tuvieran cabida en las funciones más solemnes de la liturgia pontificia, entre otras razones porque el uso del órgano, o de cualquier otro instrumento necesario para ejecutar el bajo continuo en este tipo de fabordones estaba, como es sabido, prohibido en la Capilla del papa salvo en los *vesperi segretti*, durante los cuales es bastante plausible que estas versiones monódicas se hubieran podido ejecutar sin reservas en presencia del pontífice, al menos durante el reinado de Pablo V (1605-1621), cuyo sobrino, el cardenal *nipote* Scipione Borghese, había sido el dedicatario de la colección de Severi. Parece claro, por tanto, que el tipo de fabordón que se empleó en las *cappelle papale* no podía ser otro que el *discantus* a cuatro voces sobre cualquiera de los tonos salmódicos, derivado del *faux-bourdon* francés bajo medieval, y readaptado al nuevo lenguaje del canto figurado postridentino, puesto a punto por compositores como Palestrina, Felice Anerio, o Tomás Luis de Victoria, entre otros.

Queda por determinar, sin embargo, en qué momentos de la liturgia pontificia se empleó este tipo de canto. A pesar de que el ceremonial de la Capilla del papa prescribía el uso del *falsobordone* en momentos muy precisos, Adami indicó que los maestros de capilla podían decidir la eventual utilización de esta técnica en lugar del canto figurado para ejecutar, por ejemplo, el *Magnificat* de determinadas *visperas*. La razón de esta prerrogativa reside en las ventajas que presentaba el fabordón a la hora regular la duración de determinadas partes de la liturgia que requerían una acción por parte del celebrante. En las *visperas*, por ejemplo, la suplantación del canto figurado por el fabordón en el *Magnificat*, permitía a dichos maestros alargar el cántico durante la incensación de los cardenales que, como se vio en el capítulo anterior, prescribía el ceremonial romano. Si dicha acción era realizada personalmente por el papa -cosa que sucedía, por ejemplo, en las primeras *visperas* de la Epifanía<sup>740</sup>, no era raro que el cántico tuviera que ser abreviado por circunstancias diversas, como el estado de salud del pontífice. Por el contrario, si concurrían a la función muchos cardenales, convenía alargar el *Magnificat* hasta que terminase la incensación<sup>741</sup>.

En las procesiones del *Corpus Christi*, la entrada del papa en la basílica del San Pedro con el Santísimo Sacramento entre las manos era saludada por los cantores con la ejecución del *Te Deum*, dos de cuyos últimos versículos *Te ergo quaesumus* e *In te Domine speravi*, se cantaban en fabordón antes de la incensación del Sacramento que efectuaba el papa ante el altar<sup>742</sup>. Estos mismos versos se cantaban también de este modo durante las ceremonias de coronación de los nuevos pontífices, justo en el momento en que estos se arrodillaban para adorar al Santísimo<sup>743</sup>. De la misma

<sup>739</sup> Rodríguez, *Música, poder y devoción...*, op. cit., p. 293-295.

<sup>740</sup> «Il Signor Maestro a sua disposizione farà dire in Falsobordone quei Versetti [del *Magnificat*], che più gli torneranno in acconcio per ben regolare la Funzione, dovendo in questo tempo il Papa incensare l'Altare, e poi tornato al Soglio esser incensato dal Cardinal primo Prete, [...]», Apéndice Documental n° 11, p. 3. Además de los versículos que el maestro de capilla determinase, la doxología mayor (*Gloria Patri*, etc.) también se cantaba en esta ceremonia en fabordón. *Ibid.*, p. 4.

<sup>741</sup> «[...] se poi vi fossero molti Cardinali Diaconi, potrà far dire [il Maestro] il *Sicut erat* in Canto Figurato, oppure come sopra in Falsobordone, dovendo terminare quando sia incensato l'ultimo Cardinale Diacono [...]», *Ibid.*, p. 4.

<sup>742</sup> *Ibid.*, p. 79.

<sup>743</sup> *Ibid.*, pp. 114 y 134.

Cantus  
Mi - se - re - re me - i De - us, se - cun - dum mag - nam

Altus  
Mi - se - re - re me - i De - us, se - cun - dum mag - nam

Tenor  
Mi - se - re - re me - i De - us, se - cun - dum mag - nam

Bassus  
Mi - se - re - re me - i De - us, se - cun - dum mag - nam

mi - se - ri - cor - di - am tu - - am.

mi - se - ri - cor - di - am tu - - am.

mi - se - ri - cor - di - am tu - - am.

mi - se - ri - cor - di - am tu - - am.

Ejemplo nº 2. Giovanni Pierluigi da Palestrina, *Miserere (Feria V in Coena Domini ad Laudes)*, en Giovanni Guidetti, *Cantus Ecclesiasticus Officii Maioris Hebdomadae...*, op. cit., p. 36-37.

forma, estos versos del himno eran interpretados también en *falsobordone* en las ceremonias de apertura de la Puerta Santa en la Basílica de San Pedro, y en las tomas de posesión de los papas en la iglesia de San Juan de Letrán<sup>744</sup>.

Mención aparte merecen los Oficios de Semana Santa, en los cuales se recurría al fabordón en algunas de las ceremonias más solemnes. En el último tercio del siglo XVIII, Joseph de Lalande, en su *Voyage en Italie*, se refería en los siguientes términos a la Misa del

domingo de Ramos en la Capilla Pontificia:

[...] La messe s'exécute en plain-chant; la Passion est récitée par deux ecclésiastiques, dont l'un chante la partie de l'historien [Evangelista], & l'autre les réponses de Jesu-Christ, les cris & les clameurs du peuple [las turbas] sont imités par le clergé, qui chante cette partie en faux-bourdon, ce qui fait un très bon effet<sup>745</sup>.

Al igual que en la Capilla Real, para cantar las llamadas *turbas* de la Pasión se hacía uso de la polifonía, sin embargo, los ejemplos que se han conservado en los fondos de la Capilla Sixtina, muestran en que en realidad estas intervenciones del coro se realizaban más bien en canto figurado. La confusión que muestra este autor entre ambos estilos muestra una vez la imprecisión terminológica de la que, todavía a finales del siglo XVIII, hacían gala las fuentes francesas en este sentido. Más adelante se analizarán otros testimonios del duque de Luyne donde esta misma confusión parece también bastante patente. No obstante, hay que decir en descargo de Lalande que, al menos desde el punto de vista musical, la línea que en ciertas ocasiones separaba al fabordón de algunas versiones en canto figurado de aquellos cantos que se apoyaban en cuerdas de recitado, como los salmos, las turbas de la Pasión, o los *Improperia* que se cantaban durante la Misa del Viernes Santo, era realmente muy

<sup>744</sup> *Ibid.*, p. 126.

<sup>745</sup> Joseph Jérôme de La Lande, *Voyage en Italie, contenant l'histoire et les anecdotes les plus singulières de l'Italie et sa description [...]*, Troisième édition, Tome Quatrième, Ginebra, [s.e.], 1790, p. 462.

delgada. Este fenómeno se dio particularmente en España, donde los fabordones salmódicos fueron, como enseguida se analizará, siempre mensurales, esto es, sujetos a compás, y presentaban en las mediantes y en las finales unas fórmulas cadenciales relativamente complejas en comparación con las que se solían emplearse en el *falsobordone* romano (cfr. Ejemplo nº 2).

En las *vísperas* del Sábado Santo que, como se analizó en su momento, se interpolaban dentro de la Misa, el único salmo con el que contaba este oficio, *Laudate Dominum*, también se ejecutaba en fabordón<sup>746</sup>. Sin embargo, la ceremonia donde este tipo de canto brillaba con luz propia en la Capilla del papa era sin duda las *laudes* de los oficios de Tinieblas del llamado *Triduo Sacro* (Miércoles, Jueves y Viernes santo), al final de las cuales se cantaba siempre el salmo *Miserere mei Deus* en *falsobordone*. Al igual que en Roma, en todas las cortes católicas europeas, como Madrid, Versalles, y Viena, entre otras, era costumbre cantar el *Miserere* -y eventualmente el cántico de *laudes, Benedictus-* en fabordón.

A finales del siglo XVI Giovanni Guidetti, autor del *Directorium Chori*, decidió llevar a la imprenta una edición consagrada a la música que se interpretaba en oficios de la Semana Santa en la basílica vaticana, en la que incluyó varias versiones del *Miserere* y del *Benedictus* en fabordón escritas por Palestrina, a la sazón maestro de la Cappella Giulia, de cuyo coro Guidetti formaba parte. Esta colección incluía varias versiones de ambos cantos, con una distribución orgánica diferente para cada uno de los tres días del *Triduo Sacro*<sup>747</sup>. En el Ejemplo nº 2 pude verse la transcripción del *Miserere* de *laudes* del Jueves Santo incluido en la edición de Guidetti, realizado por Palestrina. En ella es posible apreciar algunas de las características musicales más relevantes del *falsobordone* romano tras la renovación a la que fue sometida por este maestro de acuerdo con el ideario del Concilio de Trento. En él, el canto llano del tono ferial (sin el encabezamiento ascendente propio de los tonos festivos) aparece en la voz aguda, formando, a partir de las notas de la cuerda de recitado un contrapunto simple, nota contra nota, del cual resulta una sucesión de acordes en posición fundamental. También puede verse que cada una de las sílabas se corresponde con una *semibrevis* (o redonda actual). Estas notas no estaban sujetas a ninguna suerte de medida, si bien se ejecutaban siguiendo, como ya se dijo, el ritmo dictado por la prosodia latina, es decir, alargando las notas en las sílabas largas, y viceversa. Este tipo de *falsobordone*, de una gran sencillez, es precisamente el que aparecerá con más frecuencia en las fuentes francesas de los siglos XVII y XVIII. Por el contrario, enseguida se verá que el arraigo de este modelo en España fue mucho menor, debido probablemente al escaso interés que estas fórmulas tan simples suscitaron en los maestros de capilla españoles, acostumbrados a escribir fabordones que superaban con mucho en grado de complejidad a los que se escribían por aquel entonces en Roma y en Francia.

<sup>746</sup> Cfr. Apéndice Documental nº 11, p. 53.

<sup>747</sup> Giovanni Guidetti: *Cantus Ecclesiasticus Officii Maioris Hebdomadae Iuxta ritum Sanctissimi Domini nostri Papa ac Basilica Vaticana, collectus & emendatus a Ioanne Guidetto Bononiensi eiusdem Basilicae perpetuo Clerico Beneficiato nunc primum in lucem editum*, Roma, Ex Typographia Iacobi Tornerii, 1587. El *Miserere* y *Benedictus* aparecen en pp. 36-37 (*Feria V in Coena Domini ad Laudes*), ambos a cuatro voces; en las p. 78-79 (*Feria VI in Paresceve ad Laudes*) el *Miserere* es a cinco voces, y en las p. 112-115 (*Sabbatho Sancto ad Laudes*), el *Miserere* se presenta a seis voces y el *Benedictus* a ocho. Esta última modalidad de *Miserere* a dos coros *alternatim* fue la más común en la Capilla Real de Madrid durante el reinado de Carlos III.

A pesar de que las fórmulas de Palestrina fueron parcialmente desplazadas en la Capilla Pontificia por otras más elaboradas, particularmente en los *Miserere* de Tinieblas, enseguida se verá que su influencia se dejó sentir incluso en las series de fabordones escritos por algunos cantores pontificios durante el último tercio del siglo XVIII. Con respecto al *Miserere*, de todas las versiones de este salmo que se han escrito a lo largo de la historia de la música occidental, la más célebre y quizás la que más curiosidad ha suscitado desde el momento mismo de su composición, ha sido la de Gregorio Allegri (1582-1652). La fascinación que esta obra causó en los contemporáneos, aun tratándose de un «simple» fabordón, hizo que se convirtiera rápidamente en una de las composiciones más célebres producidas en la Corte pontificia, hasta tal punto que los papas decidieron protegerla con pena de excomunión para aquellos que intentasen copiarla o interpretarla subrepticamente fuera del palacio apostólico. Con todo, esta prohibición no siempre se observó con el mismo rigor, ya que a finales del siglo XVII algunos pontífices concedieron a ciertos soberanos europeos la gracia de obtener copias de esta obra para hacerlas ejecutar en sus capillas. El emperador Leopoldo I (1640-1705) fue uno de los monarcas que más curiosidad mostró por esta obra, haciéndola ejecutar en su presencia en la *Hofkapelle* de Viena. No obstante, la decepción inicial que experimentó el monarca escuchando por primera vez este *Miserere*, al descubrir que en realidad se trataba de un simple fabordón, le llevó a solicitar del papa que se desplazasen a Viena algunos cantores de la Capilla Pontificia para interpretarla adecuadamente<sup>748</sup>.

Según Joseph Fétis, la práctica de cantar el *Miserere* en fabordón durante las *laudes* de de Tinieblas se remontaba en la Capilla papal a 1512, de cuya fecha data la versión más antigua. De las doce obras de esta categoría que en el siglo XIX formaban parte del archivo de los cantores pontificios, la de Allegri fue, según este autor, la última que se compuso con tal destino<sup>749</sup>. Aunque la afirmación de Fétis no es del todo certera, al existir versiones posteriores de este salmo en el archivo pontificio, a lo largo del tiempo el *Miserere* de Allegri sufrió diversas modificaciones - algunas de ellas introducidas en su día por el propio compositor-, lo cual denota el uso continuado que se hizo de esta versión a lo largo de los siglos siguientes. Dada la curiosidad que suscitó en toda Europa la Semana Santa romana, Charles Burney decidió publicar en 1771 una recopilación con todas las obras que se ejecutaban en la Capilla del papa en esa época del año, entre las cuales incluyó, además del *Miserere* de Allegri, destinado por entonces a las *laudes* del Miércoles y del Viernes Santo, la versión de Tomasso Bai (1636-1714), posterior a la de Allegri, que ya por aquel entonces se cantaba el Jueves Santo<sup>750</sup>. Dicha versión vino a sustituir durante el siglo XVIII a otra de Alessandro Scarlatti (1660-1725), a nueve voces, que debió interpretarse con cierta frecuencia al menos durante el reinado de Clemente XI (1700-1721)<sup>751</sup>.

<sup>748</sup> F.J. Fétis, «Allegri, Gregorio», *Biographie universelle des musiciens et Bibliographie générale de la musique, Tome Premier*, París, Librairie de Firmin Didot Frères, 1860, p. 72-74.

<sup>749</sup> *Ibid.*

<sup>750</sup> Cfr. Charles Burney, *La musica che si canta annualmente nelle funzione della Settimana Santa, composta dal Palestrina, Allegri e Bai. Raccolta e pubblicata da Carlo Burney, Mus. D.*, Londres, Robert Bremner, 1771.

<sup>751</sup> Adami, *op. cit.*, p. 42. Una versión manuscrita del *Misere Novem Vocem* de Alessandro Scarlatti en BAV, Capp. Sist. 188 y 189.

[Cantus] Om - nes Gen - - - tes:  
 [Altus] La - u - da - te Do - mi - num Om - nes Gen - - - tes:  
 [Tenor] Om - nes Gen - - - tes:  
 [Bassus] Om - nes Gen - - - tes:  
 Lau - da - te e - um om - nes po - pu - li.  
 Lau - da - te e - um om - nes po - pu - li.  
 Lau - da - te e - um om - nes po - pu - li.  
 Lau - da - te e - um om - nes po - pu - li.

Ejemplo nº 3. Giovanni Battista Fazzini, Primer versículo del salmo *Laudate Dominum omnes Gentes* adaptado al fabordón de sexto tono sin texto incluido en el *Originale dei Falsibordoni del Sgr. Gio[vanni] Battista Fazzini per uso del R[everen]do Collegio. MDCCLXXIX, BAV, Capp. Sist. 359, f. 436v.*

prescindir eventualmente del fabordón para ejecutar, en caso de dificultad, los salmos en canto llano. Una situación de este tipo fue descrita por el *puntatore* Giuseppe Jacobelli al registrar en su diario las incidencias que se produjeron en las primeras *visperas* de la Circuncisión, celebradas el 31 de diciembre de 1707 en presencia de Clemente XI, en las cuales el responsable fue el propio *puntatore*, al no haber colocado a tiempo el libro de *falsibordoni* en el facistol, lo cual provocó que los bajos se confundieran al ejecutar uno de los versículos de un salmo o cántico que el autor de este diario no especifica.

Decembre 1707./ 31. Sabbato. S. Silvestre Papa. Vespero Papale in quella del Vaticano. Intonò N[ostro] S[ignore], presente il S[acro] Coll[egi]º. Tutti [i Cantori] presenti [...]./ Per non haver messo in tempo il libro de falsibordoni, che fù cagione che non si cantasse il versetto in detto canto, conforme si doveva, [si punta] il Signor Jacobelli.....20./ Per haver errato nel versetto del falsobordone [si puntano] li Signori Bassi [...]<sup>752</sup>.

Lo cierto es que la ejecución de este estilo de canto a partir de modelos escritos siguió vigente en la Capilla del papa al menos hasta finales del siglo XVIII. Prueba de ello es la colección de fabordones «mudos» compuesta en 1779 para el colegio de cantores pontificios por el contralto Giovanni Battista Fazzini (c.1750-c.1800). La serie estaba integrada por cuatro ejemplos diferentes para casi todos los tonos salmódicos y sus respectivas variantes<sup>753</sup>. El encabezamiento de la colección muestra que fue compuesta con fines esencialmente prácticos, lo cual hace pensar que por aquel entonces la improvisación del *falsobordone* debía ser ya una práctica poco habitual. Los modelos incluidos en la serie de Fazzini presentan rasgos muy similares entre sí. En todos ellos el tono salmódico aparece alojado en la voz de contralto. Por otra

<sup>752</sup> *Diario de' Cantori della Cappella Pontificia, scritto da Gioseppe Antonio Iacobelli...*, doc. cit., p. 140-141.

<sup>753</sup> Giovanni Battista Fazzini, *Originale dei Falsibordoni del Sgr. Gio[vanni] Battista Fazzini per uso del R[everen]do Collegio. MDCCLXXIX, BAV, Capp. Sist. 359, f. 436v.*

parte, todos los ejemplos están contruidos en contrapunto simple, presentando una rigurosa textura homorrítmica que parece mantenerse, con muy pocas excepciones, tanto en las secciones correspondientes a la cuerda de recitado, como en las cláusulas de la mediante y de la final, en las cuales el recurso a los ritmos sincopados es en todos los casos muy discreto. Por otra parte, todos los ejemplos de la colección carecen de indicaciones mensurales, a pesar de las líneas divisorias con las que Fazzini separó cada una de las notas. Todas estas características pueden observarse en el ejemplo nº 3 en el cual se he llevado a cabo una reconstrucción del primer versículo del salmo de las *vísperas* del Sábado Santo, *Laudate Dominum omnes gentes*, tal como podría haberse cantado en la Capilla Pontificia hacia 1779, a partir del fabordón de sexto tono de Fazzini. Tono en el cual aparece recogido dicho salmo en el *graduale romanum*. De acuerdo con la costumbre establecida en la Capilla Pontificia, la entonación inicial correspondía a los dos sopranos o contraltos más antiguos. Dado que en los ejemplos de Fazzini la melodía gregoriana está siempre a cargo de estos últimos, dicha entonación -que nunca aparece anotada en los fabordones sin texto-, se ha asignado también a ellos, anotando en este caso el *incipit* del primer tono salmódico festivo, que aparece aquí transcrito entre corchetes.

Si se compara el fabordón de Fazzini con el *Miserere* de Palestrina incluido en el ejemplo nº 2, podrán observarse las semejanzas que ambos guardan entre sí. La estrecha relación estilística existente entre esta serie y los *falsobordoni* de finales del siglo XVI es una prueba más de la vigencia que durante las últimas décadas del siglo XVIII siguió teniendo en todos los estilos polifónicos utilizados en la liturgia pontificia el canon estético palestriniano, cuya preservación fue una de las constantes que determinó la extraordinaria estabilidad de los repertorios musicales destinados a la Capilla del papa, gran parte de los cuales siguieron interpretándose sin solución de continuidad hasta mediados del XIX, al menos.

#### 4.2.2.2. El fabordón en la Capilla Real de Madrid.

El uso del fabordón en las ceremonias litúrgicas celebradas en las capillas palatinas españolas está bien documentado en las fuentes relativas al ceremonial elaboradas durante el reinado de Fernando VI. El *Método* de Juan Bravo de 1756 es el documento que aporta más información acerca del empleo de este estilo -y en general de todos los tipos de canto- en la liturgia real española. Aunque no se han conservado testimonios similares referidos a épocas anteriores, dada la voluntad de perpetuar la tradición musical establecida en la capilla durante el siglo XVII que traslucen los documentos de esta época, cabe imaginar que la distribución de las partes de la liturgia que hacia 1760 debían interpretarse en fabordón, siguió muy de cerca las pautas establecidas en tiempos de los Austrias. No obstante, conviene aclarar que algunas de las prescripciones introducidas por el *Método* de Bravo acerca del uso de determinados estilos musicales en ciertos grupos de ceremonias fueron modificadas durante la segunda mitad del siglo XVIII, lo cual hace que la información contenida en esta fuente, como ya se indicó en otros capítulos, deba ser interpretada con cierta cautela. La versión de este documento existente en la Biblioteca Nacional presenta una gran cantidad de anotaciones marginales añadidas probablemente a finales del siglo XVIII, o durante las primeras décadas del XIX, que

a menudo contradicen las disposiciones de Bravo acerca del uso de determinados estilos musicales en ciertas ceremonias<sup>754</sup>. No obstante, las dudas siguen persistiendo en algunos casos, ya que algunas de estas anotaciones fueron tachadas (aunque resultan perfectamente legibles), bien porque la persona que lo hizo consideró que eran inexactas, o bien porque estimó que ya no se correspondían con la práctica real de la capilla. Esta última hipótesis resulta bastante plausible, al menos en el caso de la *música a facistol*.

En lo tocante al empleo del fabordón en la Misa, el *Método* de Bravo no aporta absolutamente ningún dato, lo cual parece lógico teniendo en cuenta que el uso de la salmodia era en este oficio bastante limitado. Exceptuando el introito, las partes del *proprium* cuyos textos podían eventualmente formar parte del salterio disponían en la Misa de sus propias melodías gregorianas que nada tenían que ver con los tonos salmódicos. Con todo, algunas ceremonias incluidas en el *graduale romanum*, como la bendición de los cirios en la Purificación o de las palmas el domingo de Ramos, incorporaban algunos versículos de ciertos salmos y cánticos (como el *Nunc dimittis* en el caso de la primera, ya analizado en el capítulo precedente) que sí se cantaban haciendo uso de una cuerda de recitado, y por tanto podrían haberse ejecutado recurriendo al fabordón. Esta práctica está bien documentada en el caso de la *Chapelle royale* de Versalles, sin embargo no existe noticia alguna acerca del modo en que se cantaban este tipo de versículos en la Capilla Real de Madrid.

En el caso de los introitos, el citado memorial de 1803 enviado por los músicos de la Real Capilla a Carlos IV menciona, como es sabido, el uso del fabordón en esta parte de la misa. Por las razones que ya se estudiaron, es bastante improbable que las antífonas de esta sección pudieran haberse interpretado utilizando este tipo de canto. Sin embargo, no es descartable que se hubiera empleado para cantar el versículo del salmo y la doxología mayor. Aunque para ejecutar estas secciones podía recurrirse al contrapunto, tal como muestran el introito de la Ascensión de la Capilla Pontificia, transcrito en el Apéndice musical nº 3, y los dos aspensorios de José de Torres que se estudiarán en el siguiente epígrafe, dadas las condiciones en las que, según dicho documento, se encontraba por aquel entonces el cuerpo de cantores de la Capilla madrileña, parece más razonable considerar que la interpretación de este versículo y del *Gloria Patri* en los introitos se realizara recurriendo simplemente al fabordón, o incluso al canto llano.

El *Método* de Bravo es mucho más explícito en lo referente al uso del fabordón en el Oficio divino. En este caso, puede decirse que este tipo de canto tuvo un carácter transversal en casi todas las horas canónicas de las festividades clásicas, particularmente en las *vísperas*. Según Bravo, en las festividades de primera clase debían cantarse en fabordón el segundo y cuarto salmo de las primeras *vísperas*; así como todos los salmos y el cántico de *completas*, *Nunc dimittis*. El cántico de *laudes*, *Benedictus*, se cantaba también de este modo en las festividades solemnes en que se

---

<sup>754</sup> Cfr. Apéndice Documental nº 4, «Distinción del Canto que se ha de observar según la Clase de cada festividad», f. 42v-43r.



Fig. 68. Fabordones sin texto del primer y segundo tono, Andrés Lorente, *El Porqué de la Música...*, op. cit., p. 567.

celebraban *maitines*, al igual que los salmos de *tercia*. En las segundas *vísperas*, sin embargo, no se hacía uso del fabordón<sup>755</sup>.

A pesar de la precisión con la que este documento fijó el uso de éste y de otros tipos de canto en las ceremonias litúrgicas, una de las anotaciones marginales al texto de Bravo parece desmentir la mayor parte de las prescripciones del maestro de ceremonias. Según el autor de estos comentarios, en fecha posterior a la aprobación del *Método* de Bravo, «se ordenó q[u]e las *Compleatas*, así en las primeras Clases, como en las Segundas, fuese todo a Cantollano, y lo mismo en los *Maitines*, *Tercia*, etc.»<sup>756</sup>. A pesar de que esta nota al margen fue tachada posteriormente, cabe considerar que durante el reinado de Carlos III la presión que el monarca ejerció para abreviar en lo posible la duración de los oficios pudo quizás motivar la decisión de suprimir eventualmente la ornamentación polifónica del canto llano en dichos oficios.

En las festividades dobles de segunda clase, Bravo estableció muy pocas variaciones con respecto a las anteriores. Tanto las primeras *vísperas*, como los *maitines*, las *laudes* y las horas menores debían cantarse del mismo modo. Las diferencias más apreciables concernían a las segundas *vísperas*, ya que en este caso el primero, tercero y quinto salmos, que en las de primera clase se interpretaban con acompañamiento instrumental, debían cantarse ahora en fabordón, mientras que el segundo y cuarto, se interpretarían simplemente en canto llano<sup>757</sup>.

Por lo que respecta a los oficios de las festividades dobles mayores y los domingos, como norma general Bravo determinó que todo se ejecutase en canto llano, excepto el quinto salmo de las *vísperas* dominicales, *In exitu Israël de Aegypto*, que debería interpretarse en canto figurado<sup>758</sup>.

Existen también algunos testimonios que informan acerca del uso del fabordón en las salidas públicas de la Real Capilla de música acompañando al monarca en ciertas ceremonias extraordinarias celebradas durante el reinado de Carlos II, como las procesiones a las que el soberano asistía en distintas iglesias de la Corte, o los *autos de fe* de la Inquisición, en los cuales los músicos del rey solían cantar el salmo *Miserere* en fabordón en el momento de la abjuración de los condenados<sup>759</sup>. No

<sup>755</sup> *Ibid.*

<sup>756</sup> *Ibid.*, f. 42v.

<sup>757</sup> *Ibid.*, f. 43r.

<sup>758</sup> *Ibid.*

<sup>759</sup> «[...] se hincó de rodillas S.E. [el patriarca de las Indias], y sin mitra hizo señal para que la Capilla Real cantase el Salmo *Miserere mei*, que lo cantó á fabordón; y mientras se cantó, los comisarios del Santo Oficio, revestidos con sobrepellices, con unas varillas muy delgadas daban en las espaldas a los reconciliados [...]», *Relación histórica del Auto General de Fe que se celebró en Madrid en el año de 1680 con asistencia del Rey don Carlos II, fiel y literalmente reimpresa de la que se publicó el mismo año*, Madrid, Imprenta de Cano, 1820, p .67.

obstante, no existe constancia de que los músicos del rey hubieran acudido a actos similares durante el siglo XVIII.

Quedaría por establecer el modo en que se cantaba el fabordón en todos estos oficios y las apreciables diferencias que en el orden musical presentaba este estilo de canto con respecto al que se practicaba en la Capilla Pontificia y en la *Chapelle royale* de Versalles. A pesar de la rápida difusión que conoció en casi toda la Europa católica el *falsobordone* romano no mensural, tal como había sido configurado por Palestrina o Dentice, y desarrollado por Viadana y Allegri, entre otros, no en todos los países tuvo la misma implantación. En España existió una tradición propia de fabordón muy influida por la presencia de compositores flamencos en la capilla del emperador Carlos V. Los rasgos más significativos de dicha tradición, fueron, por un lado, el uso de la figuración mensural tanto en las secciones reservadas a la cuerda de recitado, como en las cláusulas, y por otro, el grado de elaboración contrapuntística que solían presentar estas últimas. Semejante forma de hacer derivó, según algunos autores, de la profunda influencia que ejercieron en España las obras de los compositores borgoñones, que por aquel entonces constituían la base de los repertorios de la Capilla Real<sup>760</sup>. De este modo, el fabordón *more hispano*, acabó adquiriendo, en términos generales, un aspecto bastante sofisticado, situándose a medio camino entre el *falsobordone* romano y el canto figurado.

Tales rasgos pueden observarse en algunas de las colecciones de fabordones mudos que se publicaron en España durante el siglo XVII, en particular en la serie incluida por Andrés Lorente en su tratado de 1672 (*cf.* Fig. 68). Al igual que Ludovico da Viadana, Lorente compuso un fabordón para cada uno de los ocho tonos salmódicos y sus variantes, sin embargo, a diferencia los ejemplos del italiano, todos ellos son mensurales y presentan, tanto en las cláusulas como en las cuerdas de recitado, un desarrollo rítmico y armónico mucho mayor, eludiendo, incluso en estas últimas, las repeticiones de acordes en posición fundamental propias del *falsobordone* romano.

Sin descartar que Lorente pudiera haber compuesto esta serie con fines esencialmente didácticos, la posibilidad de que esta colección u otras similares se hubieran utilizado en los oficios celebrados en la Capilla Real durante el siglo XVIII es, por diversas razones, bastante plausible. En primer lugar, como ya quedó apuntado, el fabordón se ejecutaba allí a partir de la memorización de modelos escritos proporcionados, en teoría, por los maestros de capilla. En segundo lugar, la estrecha similitud formal que presentan los fabordones de Lorente con los escasos ejemplos de fabordones escritos para la Capilla madrileña durante el siglo XVIII, les convertía en modelos perfectamente adecuados para suplir eventualmente los realizados por dichos maestros, quienes no debieron ignorar, por otra parte, la existencia de este tratado, cuya amplia difusión le llevó a ser reeditado en 1696. No obstante, aunque hoy por hoy no existe ninguna evidencia documental que permita confirmar este hecho, sí es posible demostrar el estrecho vínculo estilístico existente entre la colección de Lorente y algunos de los fabordones escritos para la Real Capilla

---

<sup>760</sup> *Cfr.* John Bettley, «North Italian 'Falsobordone' and Its Relevance to the Early 'Stile Recitativo'», *Proceedings of the Royal Music Association*, vol. 103, 1976-1977, p. 6-8.

The image shows a musical score for the first two verses of the psalm 'Dixit Dominus' in the first mode. It is arranged for four voices: Tiple (Soprano), Alto, Tenor, and Baxo (Bass). The lyrics are: 'Dixit Dominus Deus Sabaoth: Sedes a dextris meis: donec ponam inimicos tuos: Scaebel-lum pedum tuorum.' The score includes figured bass notation for the Baxo part and labels for 'Cuerda de recitado' and 'Mediante'.

Ejemplo nº 4. Reconstrucción de los dos primeros versículos del salmo *Dixit Dominus* a partir del fabordón de primer tono incluido en el tratado de Andrés Lorente, *El Porqué de la Música...*, op. cit., p. 567.

durante el reinado de Carlos III por algunos de sus maestros, como Francesco Corselli o Antonio Ugena.

La figura 68 muestra la página que contiene los dos primeros ejemplos correspondientes al primer y segundo tono compuestos por Lorente. Con el fin de ilustrar la adecuación de estos modelos a la práctica musical de la Real Capilla, se ha reconstruido en el ejemplo nº 4 los primeros versículos del salmo *Dixit Dominus* –uno de los más frecuentes en las *visperas* solemnes y dominicales-, tal como hubiera podido ser cantado durante la segunda mitad del siglo XVIII, de acuerdo con el *Método de Bravo*, en las segundas *visperas* de algunas festividades clásicas. En tales ocasiones, algunos cantorales polifónicos que contienen versiones en canto figurado de los salmos de *visperas* muestran que para la ejecución de los mismos se recurría, al igual que en Roma, a la práctica *alternatim*, es decir, alternar los versos en polifonía y en canto llano. El *Liber ad Vesperas* de Antonio Literes, que se estudiará con detalle en el siguiente epígrafe, muestra que, salvo excepciones, durante la segunda mitad del siglo XVIII los versículos impares solían ser ejecutados por los salmistas en canto llano, y los pares por los músicos de voz y los capellanes de altar en fabordón, o en canto figurado, según el caso. Ateniéndome a esta práctica, para transcribir el primer versículo he utilizado precisamente el canto llano original contenido en la versión del *Dixit Dominus* de Antonio Literes, incluida en el *Liber ad Vesperas* escrito para la Real Capilla en 1754, cuya transcripción se ha incluido en el apéndice musical nº 15<sup>761</sup>. Para el segundo, he utilizado el fabordón de primer tono de Lorente,

<sup>761</sup> Antonio Literes, «Dixit Dominus», *Liber ad Vesperas, quatordecim continens Psalmos, octoque Magnificat, A Primo usque ad ultimum tonum. Quatuor psallenda vocibus. Auctore D. Antonio Literes, Regiae Capellae Musico. Scriptus ad Regii Sacelli usum, jussu Indiarum Patriarchae, Emm[inentissimo] Jo D. Cardinalis de Mendoza, Anno Domini MDCLIV, RB, Cantoral 114, f. 1v-6r.*

1.º Coro

[Tiple] Mi - se - re - re me - i De - us; Se - cun - dum mag - nam Mi - se - ri -

[Contralto] Mi - se - re - re me - i De - us; Se - cun - dum mag - nam Mi - se - ri -

[Tenor] Mi - se - re - re me - i De - us; Se - cun - dum mag - nam Mi - se - ri -

[Bajo] Mi - se - re - re me - i De - us; Se - cun - dum mag - nam Mi - se - ri -

Et Secundum, &c. a Cantoll.º

13 cor - di - am tu - am. cor - di - am tu - am.

2.º Coro

Am - pli - us la - va - me ab i - ni - qui - ta - te me -

Am - pli - us la - va - me ab i - ni - qui - ta - te me -

Am - pli - us la - va - me ab i - ni - qui - ta - te me -

Am - pli - us la - va - me ab i - ni - qui - ta - te me -

Ejemplo nº 5. Francesco Corselli, *Miserere de Fabordón*, 1766, AGP, Real Capilla, Fondo de Música, Leg. 1460, primer versículo, y comienzo del tercero.

adaptando al modelo el texto del salmo tal como podrían haber procedido Corselli o Ugena en caso de haber recurrido a esta colección.

En el ejemplo nº 4 puede observarse que Lorente, de acuerdo con la tradición hispana, ha compuesto un fabordón mensural en compás binario, situando el tono salmódico en el tiple. En la primera parte de cada hemistiquio se podrá observar que el autor no se ha limitado a repetir la consabida sucesión de acordes en la misma posición para cada una de las notas de la cuerda de recitado, tal como sucede en el *falsobordone* romano, sino que los ha ido variando ligeramente. Por otra parte, las inflexiones melódicas del canto llano en la mediante y en la final aunque son fácilmente reconocibles, han sido sometidas a una sutil modificación rítmica utilizando a pequeña escala ciertos procedimientos propios del *canto de órgano*, como la paráfrasis melódica, en el caso de la mediante, o la sincopación rítmica en el melisma descendente de la final.

Si se compara el ejemplo de Lorente con el *Miserere de fabordón* compuesto por Corselli en 1766, cuyo primer versículo se muestra en el ejemplo nº 5, podrá verse que todo lo dicho con respecto a la serie de Lorente es perfectamente aplicable a la obra del maestro italiano. Esta figura muestra el primer versículo, y el primer hemistiquio del tercero, del salmo *Miserere* que se cantaba, al igual que en Roma, al final de las *laudes* de Tinieblas del *Triduo sacro*. La obra de Corselli, aun tratándose de un fabordón mensural, está aún más cerca del canto figurado que los ejemplos de Lorente, ya que en esta ocasión el canto llano ha sido sometido a un proceso de variación melódica mucho mayor, difuminando el perfil del tono salmódico, alojado también en el tiple. El tratamiento contrapuntístico al que Corselli ha sometido a las cláusulas de las medianas y las finales es aquí aún más sofisticado que en el caso de Lorente. Incluso en las secciones reservadas a la cuerda de recitado, la sucesión

The image shows a musical score for an organ piece titled 'Fabordón de Primer Tono'. The score is divided into three sections: 'En Vísperas' (Magnificat), 'En Completas' (Nunc dimittis), and 'En Matutinos' (Benedictus). The first section is for voice and organ, and the second and third sections are for organ. The organ part is a single melodic line with figured bass notation below it.

Fig. 69. Félix Máximo López, «Fabordón de Primer Tono», *Glosas del Pangelingua y Salmodias para el Órgano...*, op. cit., f. 33r.

acordal es mucho más variada, rompiendo así con la homorritmia típica del falsobordone romano.

Al margen de estas consideraciones técnicas, el *Miserere* de Corselli ofrece algunos datos interesantes acerca del modo en que se interpretaba este salmo en los oficios de Semana Santa celebrados en la Capilla Real. Al igual que en Roma, el *Miserere* solía ejecutarse a dos coros que iban alternándose en los versículos impares, ya que en este caso los pares se

interpretaban en canto llano. Por otra parte, el ejemplo de Corselli es también muy ilustrativo acerca del empleo de las dinámicas en la música *a facistol* que se ejecutaba por aquel entonces en la Real Capilla. En este caso el maestro italiano se ocupó de anotarlas personalmente en la partitura autógrafa, lo cual puede ofrecer algunas pistas a la hora de reconstruir la forma de ejecutar otras obras de este tipo que pudieran carecer de tales indicaciones.

La pervivencia del fabordón mensural en la tradición musical de esta institución durante la segunda mitad del siglo XVIII queda avalada por existencia de una colección de ejemplos escritos por el organista Félix Máximo López en las últimas décadas de la centuria<sup>762</sup>. Al igual que la serie de Lorente, la colección de López incluye un fabordón para cada uno de los ocho tonos salmódicos, si bien no parece que estos ejemplos tuvieran como destino último el servir como modelos para ser cantados por los músicos de voz. Más bien parecen concebidos como guiones armónicos que podrían haber servido a los organistas de la Real Capilla para acompañar los cánticos de *vísperas*, *laudes* y *completas*, que en determinadas festividades que, como las dominicales y dobles mayores, se ejecutaban, como ya se ha visto, simplemente en canto llano, con o sin acompañamiento de órgano en función del tiempo litúrgico. De acuerdo con esta fuente, se deduce que los capellanes cantores ejecutaban en estas ceremonias los tonos salmódicos al unísono, pero sujetos a compás, mientras el órgano se encargaba de realizar el resto de las voces del *discantus*.

La figura 69 se muestra el primero de los ejemplos de esta colección, todos ellos con una estructura muy similar. En la parte superior puede verse que el organista anotó las fórmulas melódicas correspondientes al encabezamiento del primer tono festivo para los cánticos mencionados. El hecho de que algunas de estas notas contengan un cifrado armónico sugiere que el órgano también intervenía en la

<sup>762</sup> José Lidón; Félix Máximo López, *Glosas del Pangelingua [sic] y Salmodias para el Órgano, por los Maestros D. Félix Máximo López y D. Josef Lidón D[e] l[a] R[eal] C[apilla]*, BNE, Ms. 1187, f. 33r-36v.

entonación de estos cánticos. En la parte central de la página aparece el fabordón del primer tono sin texto, con el canto llano mensural en la parte superior (notado en clave de fa) separado del resto de las voces. Este ejemplo muestra que estos fabordones eran extremadamente sencillos, en comparación con la sofisticación de los ejemplos de Lorente y de Corselli, claramente concebidos para ser cantados por las distintas voces del coro.

Todo lo cual lleva a pensar que en la Capilla Real madrileña podrían haber coexistido dos prácticas diferentes para ejecutar este estilo musical en las funciones litúrgicas. La primera, el fabordón cantado por todas las voces de la Real Capilla, de acuerdo con los consabidos patrones memorísticos, habría estado reservada a los oficios solemnes; y la segunda, consistente en el acompañamiento organístico del canto llano de acuerdo con los patrones del fabordón mensural, se habría destinado a las funciones menos solemnes en las que intervenían únicamente los salmistas, sin los músicos de voz. Con todo, sería necesario que apareciesen otras fuentes para poder afirmar de un modo concluyente la existencia de esta doble práctica.

#### 4.2.2.3. El *faux-bourdon* en la *Chapelle du roi*.

El uso del fabordón en la Capilla Real francesa está documentado, al menos, desde finales del siglo XVI. El *règlement* de 1587 otorgado por Enrique III con motivo de la implantación del rito romano en la *Chapelle du roi* indica explícitamente: «[...] pour le regard de la Musique et du Faux-bourdon, suivront l'ordre qu'ils ont accoustumé de tenir en la dite Chapelle»<sup>763</sup>. El arraigo que este estilo tuvo en la tradición musical de esta capilla podría explicar en parte el hecho de que el fabordón fuese una de las pocas prácticas que no se vieron afectadas por la profunda reforma que Luis XIV llevó a cabo en los tipos de canto que desde el último tercio del siglo XVII se habrían de utilizar en la liturgia real francesa. Con todo, la ya mencionada confusión existente en las fuentes documentales en lo tocante a los estilos vocales sin acompañamiento instrumental dificulta enormemente la tarea de discernir la naturaleza del *discantus* que pudo utilizarse en los distintos tipos de ceremonias en los que su empleo está documentado. Un problema que se ve sensiblemente agravado por la total ausencia de ejemplos escritos directamente vinculables a la liturgia real francesa. Por tanto, la comparación del tipo de fabordón que pudo haberse interpretado en Versalles con respecto al que en la misma época se ejecutaba en Roma o en Madrid resulta, por el momento, casi imposible. Aun así, la relación formal existente entre la mayoría de los ejemplos de fabordones escritos en otras iglesias y catedrales de Francia a lo largo de los siglos XVII y XVIII, así como la conexión que tanto en Roma como en España parece haber tenido este estilo con sus respectivas tradiciones locales, hacen pensar en la posibilidad de que el fabordón que se ejecutaba en la *Chapelle du roi* no habría diferido demasiado del que se interpretaba en algunas catedrales francesas.

El uso del *faux-bourdon* en la misas solemnes celebradas en la Capilla de Versalles durante el segundo tercio del siglo XVIII está muy bien documentado

---

<sup>763</sup> Oroux, *op. cit.*, vol. 2, p. 190.

gracias, una vez más, al *Cérémonial historique* de Chuperelle. Aun así, conviene recordar que este autor emplea este término, y eventualmente «*répondre à la quinte*», no sólo para referirse a la ornamentación polifónica del canto llano de la salmodia, sino también para aludir a las responsiones del prefacio de las misas solemnes. En algunas misas, como la de la Purificación, los versículos del cántico *Nunc dimittis* que, según se explicó en el capítulo anterior, se interpolaban entre los versos de la antífona *Lumen ad revelationem gentium* durante la procesión, eran ejecutados en fabordón por las voces de la *Musique du roi*<sup>764</sup>.

Este estilo también tuvo cabida en las misas rezadas de algunas festividades clásicas. El miércoles de ceniza, por ejemplo, se celebraba tradicionalmente con una *messe basse* en el transcurso de la cual el tradicional *motet* con acompañamiento instrumental era suplantado por el salmo *Miserere* en fabordón. Chuperelle indica en este caso que los cantores debían comenzar a ejecutarlo justo después del *Sanctus*, o bien al inicio del prefacio<sup>765</sup>.

Una sustitución parecida podía producirse también en las misas rezadas que se celebraban hacia 1730 en la *Chapelle royale* de Versalles por el aniversario de príncipes difuntos. En estas ceremonias se cantaba invariablemente el salmo *De profundis*, bien con acompañamiento instrumental, o bien en fabordón. En caso de optarse por esta última solución, debía cantarse pausadamente, también después del *Sanctus*<sup>766</sup>. Por otra parte, la responsión *Amen*, tras el versículo final *Requiescat in pace*, también debía ser cantada por el coro en fabordón, aun tratándose de una Misa de difuntos rezada<sup>767</sup>. Esta práctica se hizo habitual sobre todo durante la minoría de edad de Luis XV, ya que el regente, duque de Orleans, ordenaba siempre acudir a todos los cuerpos musicales de la *maison du roi*, tanto voces como instrumentos, a los aniversarios celebrados en Saint Denis por la muerte de su tío, Luis XIV, circunstancia que el ceremonial no contemplaba, en principio, más que para las ceremonias de inhumación y de *bout de l'an* de los soberanos. Ello hizo que durante esos días fuese necesario cantar en la *messe basse* del rey, en lugar del consabido *motet*, el *De Profundis* en fabordón, cuya ejecución corría a cargo de un grupo de apenas doce músicos de voz y un fagot<sup>768</sup>. No obstante, a medida que avanzó el siglo, volvió a restablecerse la costumbre de interpretar este salmo con acompañamiento instrumental, como se verá en el siguiente capítulo.

En la *messe basse* del día de la Ascensión, el versículo del salmo *Domine salvum fac regem*, con el que se cerraban casi todas las funciones litúrgicas a las que asistía el rey de Francia, solía ejecutarse también en *faux-bourdon*, así como la responsión final del coro, que en este caso se limitaba a la palabra *Amen*<sup>769</sup>. Esta última se cantaba

<sup>764</sup> « [...] et s'estant tourné *versus populum*, chante ces paroles, *Procedamus in pace*, sur le ton d'a mi la afin que le célébrant, le diacre et le sous-diacre puisse[nt] chanter, d'abord que les basses-contres auront répondu celles-ci, *In nomine Christi, Amen*, sur le même ton, *Lumen ad revelationem gentium*, et *gloriam plebis tuae Israël*, auxquelles toute la Musique répond à la quinte, *Nunc dimittis servum tuum*, *Domine, secundum verbum tuum in pace*. [...] », Chuperelle, *op. cit.*, vol. 4, p. 1079.

<sup>765</sup> *Ibid.*, vol. 2, p. 672; vol. 4, p. 1087.

<sup>766</sup> *Ibid.*, vol. 2, p. 722; vol. 4, p. 1287.

<sup>767</sup> *Ibid.*, vol. 4, p. 1234.

<sup>768</sup> Chuperelle, *op. cit.*, vol. 4, p. 1287.

<sup>769</sup> *Ibid.*, vol. 2, p. 640; vol. 4, p. 1191.

también del mismo modo al final de la bendición episcopal en la *grande messe* de la festividad de Todos los Santos<sup>770</sup>.

El empleo que se hizo de este tipo de canto en el Oficio divino fue, al igual que en Roma y en Madrid, mucho más frecuente. Durante las primeras décadas del reinado de Luis XV los cánticos de determinadas horas mayores, como las *vísperas* y eventualmente las *completas*, se ejecutaban en fabordón, particularmente en las festividades en las que ambos oficios eran de *petite chapelle*, y por tanto no se requerían la presencia de los instrumentistas. Sin embargo, el recurso a este tipo de canto para ejecutar los cánticos se hizo también extensivo a algunas de las primeras *vísperas* solemnes que se celebraban en Versalles hacia 1730. En las segundas *vísperas* de las tres festividades asociadas a *l'Ordre du Saint-Esprit*, los *Magnificat* eran cantados en fabordón, según Chuperelle<sup>771</sup>. Este cántico se ejecutaba del mismo modo en las segundas *vísperas* del domingo de Ramos, y en las de la Asunción<sup>772</sup>. Al término de estas últimas se celebraba todos los años en Versalles una solemne procesión presidida por los reyes, durante la cual se interpretaban en *faux-bourdon* el cántico *Nunc dimittis* y las letanías de la Virgen<sup>773</sup>. El *Magnificat* también se cantaba recurriendo a este tipo de ornamentación polifónica en las segundas *vísperas* de la Natividad de Nuestra Señora; en las de Todos los Santos y en las de la Concepción<sup>774</sup>.

Con respecto a las primeras *vísperas*, que como ya indicó en el segundo capítulo, no tenían tanto peso en el ceremonial francés como las segundas, el cántico se interpretaba en fabordón en las festividades de Pentecostés, la Santísima Trinidad, y la Navidad<sup>775</sup>.

En el caso de las *completas*, el *Nunc dimittis* se ejecutaba empleando este estilo de canto en la festividad de la Circuncisión, pero sólo el caso de que durante las mismas se celebrase la promoción de nuevos caballeros de *l'Ordre du Saint-Esprit*. En caso contrario se interpretaba en canto llano<sup>776</sup>. Este cántico solía ejecutarse de la misma forma también en las *completas* del Sábado Santo<sup>777</sup>.

En el resto de los oficios solemnes, este estilo se empleaba en las *laudes* de Tinieblas, como ya se señaló, para ejecutar, al igual que en Roma y en Madrid, el *Miserere*<sup>778</sup>. En la ceremonia del sermón de *La Cène*, que se celebraba en la cámara real antes del lavatorio del Jueves Santo, las voces de la *Musique du roi* interpretaban del mismo modo este salmo antes de la absolución que impartía el celebrante al final de la ceremonia<sup>779</sup>.

El fabordón tuvo cabida también en algunas de las ceremonias asociadas al ciclo vital de los miembros de la familia real francesa, particularmente en las exequias. Al menos desde el siglo XVII, era costumbre que los cantores de la *Musique du roi*,

<sup>770</sup> *Ibid.*, vol. 4, p. 1215.

<sup>771</sup> *Ibid.*, vol. 3, p. 845; vol. 4, p. 1058.

<sup>772</sup> *Ibid.*, vol. 4, p. 1026.

<sup>773</sup> *Ibid.*, vol. 2, p. 649; vol. 4, p. 1209.

<sup>774</sup> *Ibid.*, vol. 4, p. 1211; vol. 4, p. 1215; vol. 4, p. 1217.

<sup>775</sup> *Ibid.*, vol. 2, p. 643; vol. 3, p. 842; vol. 4, p. 1201 y 1218.

<sup>776</sup> *Ibid.*, vol. 3, p. 848-849.

<sup>777</sup> *Ibid.*, vol. 2, p. 633, vol. 4; p. 1185.

<sup>778</sup> *Ibid.*, vol. 2, p. 621; vol. 4; p. 1117.

<sup>779</sup> *Ibid.*, vol. 2, p. 621; vol. 4, p. 1128.

acompañados por un fagot, ejecutaran el salmo *De profundis* en fabordón mientras el féretro con los restos del finado era bajado por las escaleras del palacio donde hubiera fallecido y colocado en el carruaje que habría de trasladarlo al lugar de enterramiento<sup>780</sup>. En las exequias solemnes celebradas en Saint-Denis, la responsión *Amen* era cantada también en *faux-bourdon* por los músicos del rey al término de las oraciones que seguían al salmo *De profundis*, que en Francia solía cantarse (aunque no siempre, como se verá más adelante) durante la *absolutio* de la Misa de difuntos<sup>781</sup>.

Eventualmente el fabordón podía suplantar a otros estilos polifónicos en ciertas ceremonias extraordinarias, como las coronaciones reales, con el fin de acortar su excesiva duración. En la coronación de Luis XV, celebrada en la catedral de Reims en octubre de 1722, «[...] pour éviter la trop grande durée des Offices, déjà très longs par eux-mêmes, et qui chantez par la Musique auroient pû fatiguer Sa Majesté, tous les Psaumes, Hymnes, Antiennes & Cantiques ont été chantez en plein-chant ou en faux-bourdon»<sup>782</sup>. En otros casos, era el propio ceremonial el que prescribía el uso de este tipo de canto para ejecutar algunas secciones de esta ceremonia. De acuerdo con las *formules des cérémonies* publicadas con motivo de la coronación de Luis XVI, celebrada también en Reims en junio de 1775, el salmo *Domine, in virtute tua laetabitur Rex*, debía ser entonado por el arzobispo de Reims y continuado en fabordón por la *Musique du Roi* en el momento en que el monarca hiciese su entrada en la catedral<sup>783</sup>.

No obstante, a pesar de la relevancia que tuvo el fabordón en la liturgia real francesa, las fuentes musicales procedentes de la *Chapelle du roi* para este tipo de canto han resultado ser inexistentes o ilocalizables. La razón de esta carencia podría explicarse, bien por la desaparición física de las fuentes donde se recogieran ejemplos escritos de fabordones, o bien simplemente porque en Versalles este estilo se ejecutaba recurriendo únicamente a la improvisación, lo cual, de ser cierto, iría en contra de la práctica establecida tanto en Roma como en Madrid, donde ya se ha visto que la interpretación del fabordón durante el setecientos se realizó recurriendo a menudo a modelos escritos.

Hace unos años Deborah Kauffman realizó un inventario exhaustivo de las fuentes relativas a la práctica del fabordón en Francia durante los siglos XVII y XVIII, describiendo el importante número de fuentes impresas que contenían en el ámbito catedralicio ejemplos de este tipo de canto destinados principalmente al Oficio divino<sup>784</sup>. A pesar de que su estudio no incluyó ninguna fuente directamente vinculable a la *Chapelle du roi*, sí refiere la homogeneidad que presentó durante el Antiguo Régimen la práctica del *faux-bourdon* en casi todas las iglesias de Francia, y su estrecho vínculo formal con el *falsobordone* romano. En este sentido, Kauffman

<sup>780</sup> *Ibid.*, vol. 2, p. 708 y 711; vol. 4, p. 1265 y 1289. Cfr. Thomas Leconte, « La musique dans le cérémonial des funérailles », Gérard Sabatier ; Béatrix Saule (dir.), *Le Roi est mort. Louis XIV, 1715*, París, Tallandier, 2015, p. 102-111.

<sup>781</sup> *Ibid.*, vol. 2; p. 717; vol. 4, p. 1267 y 1280. Cfr. Jérôme de la Gorce, «Les pompes funèbres de Paris et de Saint-Denis sous le règne de Louis XIV : l'avènement de la grandiloquence », Sabatier, Saule, *op. cit.*, p. 92-101.

<sup>782</sup> *Journal du voyage du Roi à Rheims. Contenant ce qui s'est passé de plus remarquable à la Cérémonie de son Sacre, & de son Couronnement [...]. Premier Volume*, La Haya, Rutgert Alberts, 1723, p. 168.

<sup>783</sup> *Cérémonial du Sacre des Rois de France, précédé d'une Dissertation sur l'ancienneté de cet acte de Religion [...]*, París, chez G. Desprez, 1775, p. 46.

<sup>784</sup> Deborah Kauffman, «Fauxbourdon in The Seventeenth and Eighteenth Centuries: 'Le secours d'une douce armonie'», *Music & Letters*, vol. 90, no.1, 2008, p. 68-93.

admite que la práctica del *faux-bourdon* en Francia quedó asimilada, a partir del siglo XVII, más a la forma de cantar el *falsobordone* que a la técnica primigenia del *faux-bourdon* definida por Guillaume Dufay en el siglo XV<sup>785</sup>.

A las fuentes reseñadas por Kauffman podrían añadirse otras, no recogidas en su artículo, que muestran así mismo las similitudes entre el *faux-bourdon* que se cantaba en el ámbito catedralicio durante la primera mitad siglo XVIII y los modelos italianos. Una de estas fuentes es el *Supplementum ad Graduale Romanum*, editado en Toulouse por Jean Guillemette en 1727, en el cual se incorporaron algunos cantos que de acuerdo con la tradición catedralicia francesa solían ejecutarse en fabordón. Tales eran, dentro del *proprium* de la Misa de difuntos, la secuencia *Dies irae* (o *prose des morts*), el salmo *De profundis*, y el canto *O Christe Salvator Mundi* para la elevación<sup>786</sup>. Al hilo de lo explicado más arriba, de estos tres ejemplos tan sólo el salmo, cuya transcripción se incluyen en el ejemplo nº 6, podría catalogarse como un verdadero fabordón, ya que la secuencia y la elevación son más bien contrapuntos simples contruidos sobre melodías gregorianas que no toman como base la salmodia. Si se compara el *De profundis* incluido en la edición de Guillemette con el *Miserere* de Palestrina del ejemplo nº 2, se podrán apreciar las grandes semejanzas existentes entre ambos fabordones: predominio de los acordes en posición fundamental, una escasa elaboración contrapuntística de la mediante y la final, y la ausencia de

The image shows a musical score for the first verse of the psalm *De profundis*. It consists of four staves, each representing a different voice part: Cont[raltus] (Contralto), Superius (Soprano), Tenor, and Bassus (Bajo). The lyrics are written below each staff, with syllables aligned with the notes. The lyrics are: "De pro - fun - dis cla - ma - vit ad te, Do - mi - ne: Do - mi - ne e - xau - di vo - cem me - am." The music is written in a style typical of 18th-century liturgical books, with a focus on clear diction and a simple harmonic structure.

Ejemplo nº 6. Primer versículo del salmo *De profundis* incluido en el *Supplementum ad Graduale Romanum...*, op. cit., p. 11.

mensuralidad. Estas características parecen coincidir con las descritas por Kauffman al referirse a la mayoría de los ejemplos correspondientes a la segunda mitad del siglo XVII mencionados en su artículo. En el caso de la Misa de difuntos, ya se ha visto que, al menos este salmo era cantado sistemáticamente en fabordón en ciertas ceremonias fúnebres celebradas en la Corte de Francia. Aunque sería muy aventurado afirmar que los ejemplos incluidos en el *Supplementum* de Guillemette llegaron siquiera a conocerse en el ámbito de la *Musique du roi*, si resulta factible considerar que el tipo de fabordón practicado en Versalles no debió presentar grandes diferencias con respecto al que se cantaba en el resto de la monarquía francesa. Con todo, en tanto no aparezcan ejemplos escritos producidos en aquel ámbito, no será posible realizar una verdadera comparación con respecto a los modelos de *discantus* salmódico que se utilizaron en las cortes de Roma y Madrid en las mismas fechas.

<sup>785</sup> *Ibid.*, p. 71-73.

<sup>786</sup> *Supplementum ad Graduale Romanum, complectens Missam Defunctorum, nec-non Dies Irae, De Profundis, O Christe, &, notata ut Gallicae vocamus, en Faux-bourdon, [...]*, Toulouse, Jean Guillemette, 1727, pp. 11-19.

### 4.3. La preservación del *canto figurado* en la tradición musical de las capillas palatinas.

De todos los estilos vocales sin acompañamiento instrumental, el canto figurado, (llamado en Italia *canto figurato*, en España *canto de órgano*, y en Francia *chant figuré*) era considerado, todavía hacia 1750, el depositario de los principios más ortodoxos del arte de la composición, tal como habían sido definidos por la teoría musical al menos desde finales del siglo XV<sup>787</sup>. A pesar de la irrupción a partir del siglo XVII de la música con acompañamiento instrumental en el ámbito litúrgico, el canto figurado siguió encarnando, junto con el canto llano, el ideal más elevado de la música eclesiástica. El estrecho vínculo formal de este estilo con el contrapunto y el fabordón, de los cuales había derivado en última instancia, sancionó tempranamente su presencia dentro de la liturgia pontificia, hasta el punto de convertirse, al menos desde finales del siglo XIV, en el estilo más frecuentado en la Capilla del papa. A pesar de la autonomía que el canto figurado había alcanzado por aquel entonces con respecto al canto llano, gracias al desarrollo de determinados estilos bajomedievales como el *conductus* procesional, cuya estructura musical no dependía ya de ningún *cantus firmus*, las melodías gregorianas siguieron nutriendo la mayor parte de las obras en canto figurado destinadas al uso litúrgico que siguieron componiéndose a lo largo de todo el siglo XVIII. No obstante, a diferencia del contrapunto o del fabordón, donde la polifonía cumplía con una función puramente ornamental con respecto al canto llano, este último quedó subordinado en el canto figurado a un tratamiento mucho más sofisticado en el cual la melodía gregoriana podía ser fragmentada, aumentada, disminuida, invertida o glosada. Puede decirse por tanto, que en el siglo XVII la teoría musical acabó asimilando a la categoría de canto figurado aquellas composiciones polifónicas en las cuales todas las voces tenían la misma importancia dentro del conjunto<sup>788</sup>.

Durante la primera mitad del siglo XVI este tipo de canto se había consolidado como el estilo musical más importante utilizado en las ceremonias más solemnes que se celebraban en las principales iglesias y catedrales de la cristiandad, y por ende, también en la práctica totalidad de las capillas reales. El prestigio adquirido desde finales del siglo XV por los compositores franco-flamencos, cuyo su extraordinario dominio del estilo atrajo la atención no sólo de los papas, sino también de los soberanos europeos más poderosos, contribuyó en gran medida a consolidar la presencia de este estilo en las ceremonias litúrgicas celebradas en las principales

<sup>787</sup> A pesar de la ambigüedad con la cual los teóricos solían definir a principios del siglo XVII los distintos estilos musicales, Cerone identificó el canto de órgano con lo que él llamó *música métrica* o mensural, para distinguirlo de la *música armónica*, o canto llano: «[...] La Música métrica es diversa cantidad de figuras no iguales, las cuales se aumentan o disminuyen según el Modo, Tiempo, o la Prolación demuestra[n]. La Música mensural, o de Órgano (dice el contemporáneo de Josquin, Andrés Ornitorparco) es arte, cuya armonía es perfeccionada con variedad de puntos [notas], de señales y de voces. Muchos escritores han procurado dar varias definiciones sobre desto, mas ninguna cosa dicen que esta definición no comprenda [...]», Cerone, *op. cit.*, p. 483-484.

<sup>788</sup> Peter Cooke, «Poliphony», *Grove Music Online*, [www.oxfordmusiconline.com](http://www.oxfordmusiconline.com), (última entrada, 18-III-2016).

cortes de Europa<sup>789</sup>. Hacia 1560 el grueso de las obras que sonaban en las funciones más importantes que se celebraban en presencia de los reyes habían sido compuestas por maestros procedentes en su mayoría de los antiguos territorios del ducado de Borgoña, como Josquin Desprez (c. 1450-1521), Pierre de la Rue (c. 1452-1518), Antoin de Févin (c. 1470-1512), o Jean Mouton (c. 1459-1522) entre otros. A finales del siglo XVI, el inventario de libros polifónicos al servicio de la Capilla Real de Madrid muestra el enorme peso que por entonces tenían las obras de estos compositores en la liturgia real española<sup>790</sup>. Del mismo modo, las obras de algunos de ellos, particularmente las de Josquin Desprez, siguieron sonando en la Capilla del papa al menos hasta las primeras décadas del siglo XVII<sup>791</sup>.

Sin embargo, la profunda renovación de los repertorios polifónicos que se operó en la Corte romana a partir de 1580 desplazó poco a poco de la liturgia pontificia las obras de los maestros franco-flamencos, en favor sobre todo de las composiciones de Giovanni Pierluigi Palestrina (1525-1594) y de algunos de sus contemporáneos, como Tomás Luis de Victoria (1548-1611), Felice Anerio (c. 1550-1614), Arcangelo Crivelli (1546-1617) o Ruggiero Giovannelli (c. 1560-1625), entre otros. No obstante, fueron las obras de Palestrina las que acabaron erigiéndose en el paradigma de lo que por entonces se llamó *stile antico*, lo cual favoreció que en su mayor parte siguieran encabezando, al menos hasta el siglo XIX, los repertorios de la Capilla Pontificia.

A pesar de la difusión que gracias a la imprenta conocieron las obras de los compositores franco-flamencos, en la Capilla Real francesa tuvieron una mayor implantación las de músicos autóctonos, como Claudin de Sermissy (c. 1490-1562), Pierre Certon (1515-1572) o Eustache du Caurroy (1549-1609), todos ellos vinculados a la *Musique du roi*. Las obras de estos maestros fueron previsiblemente las que más debieron sonar en las ceremonias litúrgicas más solemnes que se celebraron en presencia de los últimos reyes de la casa de Valois, y los primeros de la casa de Borbón, a tenor del gran número de obras de estos compositores reseñados en los antiguos fondos de la *Bibliothèque du roi*, actualmente conservados en la *Bibliothèque nationale de France*.

Hoy por hoy resulta indudable que la irrupción en la liturgia de Estado de la música con acompañamiento instrumental a partir de la segunda mitad del siglo XVII produjo un notorio desplazamiento del canto figurado de las ceremonias litúrgicas en la mayor parte de las capillas reales europeas. No obstante, este proceso, que a la larga acabó alejando a estos centros del modelo musical pontificio, no alcanzó la misma intensidad en todos estos ellos. En la Capilla Real de Madrid, el *canto de órgano* siguió jugando hasta el primer tercio del siglo XIX un papel crucial en el desarrollo musical, no sólo de las ceremonias asociadas a algunas de las festividades más importantes del calendario litúrgico, como la Semana Santa, sino también de algunas ceremonias extraordinarias, como los primeros ciclos de exequias

<sup>789</sup> Joseph Dyer, «Roman Catholic Church Music», *Grove Music Online*, [www.oxfordmusiconline.com](http://www.oxfordmusiconline.com) (última entrada, 25-III-2016). Acerca de la importancia de la música sacra como instrumento de representación del poder real desde finales de la Edad Media, *cfr.* Vincenzo Borghetti, «Music and representation of princely power in the fifteenth and sixteenth Century», *Acta Musicologica*, vol. 80, 2, 2008, p. 179-214.

<sup>790</sup> *Libros de Canto al servicio de la Capilla*, BNE, Ms. 14.029, documento transcrito en Casares, *op. cit.*, vol. 2, p. 62-68

<sup>791</sup> El apéndice incluido en el citado artículo de Jean Lionnet, que reproduce el listado de obras ejecutado por los cantores pontificios a lo largo del año 1616, indica que en la Misa celebrada ante Pablo V el 21 de febrero se interpretó el motete *Qui habitat*, de Josquin Desprez. *Cfr.* Lionnet, *art. cit.*, p. 14.

que se celebraban en Madrid ante el cadáver de los reyes difuntos. En la *Chapelle royale* de Versalles, por el contrario, Luis XIV redujo la música en canto figurado a una posición muy secundaria, lo cual revirtió en el abandono casi absoluto de la producción de obras de este estilo por parte de los *sous-maîtres* de la *Musique de la Chapelle*. Esta circunstancia ha dificultado enormemente la identificación de las composiciones de este estilo que podrían haber seguido sonando en la Corte francesa durante la segunda mitad del siglo XVIII, al no existir un repertorio comparable al que se ejecutaba en Madrid por las mismas fechas.

#### 4.3.1. El *canto figurato* en las ceremonias de la Capilla Pontificia.

El empleo de este estilo musical en las *cappelle papale* y *candinalizie* celebradas a lo largo del siglo XVIII está muy bien documentado gracias, una vez más, a los tratados de Adami y Cancellieri. No obstante, la información contenida en algunas de las fuentes musicales escritas a finales de dicha centuria parecen desmentir puntualmente algunos de los datos aportados por estos dos tratadistas, sobre todo en lo referente a la posición en el Oficio divino de determinados estilos como el motete, así como el frecuente uso a finales del siglo XVIII de obras de compositores contemporáneos, de los cuales el tratado de Cancellieri apenas se hizo eco, pero que acabaron suplantando en la práctica a las obras de Palestrina en determinadas ceremonias solemnes.

##### 4.3.1.1. El *canto figurato* en las misas papales.

El uso del canto figurado en las misas solemnes celebradas en presencia del pontífice se ciñó, en principio, tan sólo a las partes del *ordinarium*, al recurrirse al contrapunto, como se ha visto, para ornamentar el canto llano de las secciones del *proprium*. La costumbre de poner en música las cinco partes del *ordinarium*, iniciada a finales del siglo XIV en el área franco-flamenca, tuvo un enorme desarrollo durante el siglo XV gracias a la labor de compositores como Guillaume Dufay (1397-1474). Durante las primeras décadas del cuatrocientos esta costumbre había quedado, por razones de prestigio, plenamente consolidada en la Capilla Pontificia<sup>792</sup>. A partir de entonces se regularizó la composición de ciclos del *ordinarium*, en los cuales un mismo material musical había de servir de base para todas las partes del mismo<sup>793</sup>. A principios del siglo XVI esta práctica se había generalizado en casi todas las iglesias de la cristiandad, comenzando por la propia Capilla Pontificia, donde ya sonaban, al igual que en otras catedrales, misas en canto figurado compuestas a partir de dos procedimientos musicales distintos que continuarían vigentes hasta el final del Antiguo Régimen:

<sup>792</sup> Cfr. Geoffrey Chew, «The Early Cyclic Mass as an Expression of Royal and Papal Supremacy», *Music & Letters*, vol. 53, nº 3, 1972, p. 254-269.

<sup>793</sup> Cfr. Lewis Lockwood; Andrew Kirkman, «Mass», § 5. The cyclic mass in the later 15th century, *Grove Music Online*, [www.oxfordmusiconline.com](http://www.oxfordmusiconline.com) (última entrada, 16-IV-2016).

**a) La Misa sobre *cantus firmus*.** Este era indudablemente el procedimiento más sencillo. Tomaba como base una melodía o *cantus firmus*, que podía ser modificada utilizando procedimiento de la música especulativa, como la aumentación o disminución de las notas, la inversión interválica de la melodía, la fragmentación o la retrogradación de la misma, e incluso la migración fragmentada del *cantus firmus* a todas las voces.

Desde el punto de vista funcional, el recurso más útil era escoger un canto llano cuyo uso litúrgico fuese lo más transversal posible, con fin no restringir el uso de la obra a una sola festividad, ahorrándose así los maestros el trabajo de tener que componer una Misa por cada una de las fiestas del calendario litúrgico. En este sentido, los himnos más importantes asociados a los ciclos festivos de la Virgen (*Ave maris Stella*), de Pentecostés (*Veni Creator Spiritus*), o del Santísimo Sacramento (*Pange lingua*) acabaron siendo algunas de las melodías litúrgicas más frecuentadas por los compositores de misas en canto figurado, incluso hasta finales del siglo XVIII<sup>794</sup>. De igual manera, las antífonas de *vísperas* podían servir como base estructural de los ciclos del *ordinarium* compuestos desde finales del siglo XVI. Un buen ejemplo es la Misa *Vidi turbam magnam* de Gregorio Allegri, basada en el canto llano de la primera antífona de las *vísperas* de Todos los Santos, y que con toda probabilidad debió ser la que se utilizó desde mediados del siglo XVII para solemnizar esta festividad en la Capilla Pontificia<sup>795</sup>.

Con todo, el *cantus firmus* no necesariamente tenía por qué formar parte del repertorio gregoriano. Hasta el Concilio de Trento la Iglesia toleró en la liturgia católica los ciclos de misas compuestos a partir de melodías profanas. Sin embargo, al término del mismo la reforma litúrgica emprendida por la Contrarreforma católica se planteó seriamente, como ya se vio al final del capítulo anterior, la pertinencia del uso de melodías que no formasen parte del oficio de cada festividad, lo cual vino a dificultar (si bien no a impedir del todo) el uso de las misas compuestas sobre melodías profanas en la liturgia papal<sup>796</sup>.

**b) La Misa de *parodia*.** El segundo procedimiento ideado por los compositores franco-flamencos para crear sus ciclos del *ordinarium* era tomar como base no ya una melodía, sino toda la estructura armónica de una obra polifónica determinada, bien religiosas, o profana, transformándola a partir de l procedimientos especulativos más o menos parecidos, con el fin de crear una obra litúrgica completamente nueva. Esto dio como resultado las misas *de parodia*, compuestas indistintamente a partir de la reelaboración contrapuntística de obras religiosas o profanas preexistentes.

En el primer caso, algunos compositores asociados a la Capilla Pontificia durante el siglo XVII, como Gregorio Allegri, autor del célebre *Miserere*,

<sup>794</sup> Cfr. Marie-Bernadette Dufourcet, «L'hymne Pange lingua et la Fête-Dieu des origines à la Contre-Réforme », *L'émoi de l'histoire, Bulletin de l'Association historique et archéologique des élèves du Lycée Henri IV*, Paris, juillet 1992, p. 39-65 ; *Idem*, «Le cantus firmus dans la polyphonie médiévale», WEBER, Edith, (comp.), *Groupe de recherche sur le Patrimoine musical, Itinéraires du cantus firmus*, vol. II : *De l'Orient à l'Occident*, Paris, Université Paris-Sorbonne, 1995, p. 44-55.

<sup>795</sup> *Missa Vidi Turbam Magnam, Gregorij Allegri, 6 v[ocum]*, BAV, Capp. Sist. 71.

<sup>796</sup> Cfr. *Idem*, «Mass», § 6. The mass in the earlier 16th century, *Grove Music Online*, [www.oxfordmusiconline.com](http://www.oxfordmusiconline.com) (última entrada, 16-IV-2016).

compuso al menos una Misa basada en motetes de Palestrina. La más conocida, *Salvatorem spectamus* solía ejecutarse, junto con el motete original, todavía a mediados del siglo XVIII, en la Misa mayor del primer domingo de Adviento<sup>797</sup>. El propio Palestrina había compuesto la Misa *Tu es pastor ovium*, dedicada a Sixto V, a partir de su propio motete homónimo<sup>798</sup>. Con respecto a las misas basadas en composiciones profanas, lo cierto es que no dejaron de sonar en la Capilla Pontificia, incluso después de la prohibición que pesó sobre este tipo de obras después de la publicación en 1600 del *Caeremoniale Episcoporum*. Puede decirse que, en comparación con el número de misas compuestas sobre melodías gregorianas, o sobre motetes, los ciclos del *ordinarium* utilizados en las funciones papales que tomaron como base composiciones profanas fueron relativamente minoritarios. Sin embargo, y en contra de todo pronóstico algunas de estas obras siguieron ejecutándose en presencia del pontífice, incluso en las festividades más solemnes, al menos hasta comienzos del siglo XVIII. Un ejemplo paradigmático de este fenómeno fue la Misa *Vestiva i colli* de Palestrina, escrita a partir de la reelaboración del madrigal homónimo compuesto por él mismo. El éxito de dicho madrigal, y la complacencia que los papas parecieron mostrar hacia esta Misa, llevó a otros compositores a crear sus propias versiones tomando esta obra profana como base. A lo largo del siglo XVII, hubo al menos tres misas compuestas sobre *Vestiva i colli*: la primera de Giovanni Maria Nanini, fechada hacia 1580<sup>799</sup>; la segunda, del cantor Ruggiero Giovannelli, y la tercera de Antonio Cifra, músico vinculado a la basílica de San Pedro del Vaticano<sup>800</sup>. La versión de Giovannelli fue con toda probabilidad la que ejecutó con más frecuencia, al menos hasta el segundo tercio del siglo XVIII, por encima incluso de la del propio Palestrina<sup>801</sup>. Prueba de ello es el hecho de que este ciclo fue el único que Adami mencionó en su tratado, debido precisamente a la frecuencia con la que se debía ejecutar por aquel entonces en las festividades más importantes<sup>802</sup>. El diario del *puntatore* correspondiente al año 1680 indica que esta Misa se ejecutó en la *cappella papale* celebrada en Santa Maria Maggiore el día de la Asunción<sup>803</sup>.

Aunque no existían normas escritas acerca del ciclo del *proprium* que debía cantarse en cada festividad, la lógica funcional que se impuso en la Capilla Pontificia

<sup>797</sup> *Missae Salvatorem expectamus*, R. D. Gregorij Allegri, BAV, Capp. Sist. 106.

<sup>798</sup> *Ad Sixtum V. Pont. Max. Missa Tu es Pastor Ovium*. Io. Petrus Aloysius Praenestinus auctor, BAV, Capp. Sist. 78.

<sup>799</sup> Cfr. Janz, *op. cit.*, p. 275.

<sup>800</sup> La versión de Antonio Cifra se conserva en los fondos de la Capilla Sistina (BAV, Capp. Sist. 83), y en la edición impresa publicada en 1621: Antonio Cifra, [*Liber Missarum II*], Roma, Lucca Antonio Soldo, 1621, BAV, Cappella Giulia, XVI, 9. En ambas fuentes la Misa *Vestiva i colli* aparece junto a otros ciclos del propio compositor, entre ellos la Misa sobre el madrigal *Se allor che più sperai*, a cuatro voces.

<sup>801</sup> La Misa de Giovannelli fue copiada en un nuevo cantoral elaborado para los cantores pontificios en 1736 (Capp. Sist. 122). Cfr. Janz, *op. cit.*, p. 148. No obstante este ciclo ya aparece consignado en los libros de coro de los cantores pontificios en 1602, *Ibid.*, p. 347.

<sup>802</sup> En la reseña biográfica que Adami hace de este compositor, indica: «Ruggiero Giovannelli da Velletri. Tenore. [Ingressò nella cappella] 7 Aprile 1599. Fù prima Maestro di Cappelle di S. Luigi, S. Apolinare, e poi successe à Gio. Pierluigi da Palestrina nella Cappella di S. Pietro, e dopo fù nostro Cantore. Stampò molti Motetti, Salmi, Madrigali, e Messe, che hanno fatta conoscere la sua intelligenza. Ma tra tante belle Opere è degna di tutta stima la Messa a otto voci, intitulata *Vestiva i Colli*, che per la sua grand' armonia serve al nostro Collegio [de' Cantori] nelle Funzioni primarie.», Adami, *op. cit.*, p. 187-188.

<sup>803</sup> Cfr. Janz, *ibid.*

desde finales del siglo XVI para el uso litúrgico del motete, del cual se tratará más abajo, pareció hacerse extensiva también a las misas. El uso conjunto en una misma ceremonia de ciclos del *ordinarium* compuestos a partir del motete propio de determinadas festividades es constatable desde principios del siglo XVII, y se prolongó como mínimo hasta finales de la siguiente centuria.

En el listado de obras del año 1616 esta asociación de estilos aparece consignada en la Capilla Pontificia al menos en cuatro festividades dobles de primera y segunda clase<sup>804</sup>. A principios del siglo XVIII se elaboró un libro de coro que contenía precisamente la Misa y el motete *Tu es Pastor Ovis* de Palestrina, que solían cantarse conjuntamente durante la octava de San Pedro, lo cual muestra que esta costumbre seguía vigente en la Corte de Roma, al menos en algunas festividades<sup>805</sup>. Con todo, esta forma de proceder no puede decirse que fuese una norma extrapolable a todas las celebraciones solemnes. En la mayoría de los casos el uso extemporáneo de ciclos del *ordinarium* en festividades distintas a las que parecían destinados en un principio fue una práctica tan frecuente como la anteriormente descrita.

En lo tocante a los ciclos utilizados en la segunda mitad del siglo XVIII, la ausencia de una relación completa de obras, semejante a la incluida en el diario de 1616, hace difícil reconstruir con la misma precisión los repertorios ejecutados en las funciones solemnes que se celebraban por aquel entonces en la Corte de Roma. Aun así, la información contenida en algunas recopilaciones realizadas en los últimos años de aquel siglo, y a principios del XIX, ponen de manifiesto que, a pesar de la enorme presencia que las obras de Palestrina siguieron teniendo en la liturgia pontificia, los repertorios de misas en canto figurado experimentaron una importante renovación. A partir de 1720, aproximadamente, las obras de compositores contemporáneos que estaban en activo dentro del colegio de cantores pontificios, como Giovanni Biordi (1691-1748), Pasquale Pisari (1725-1778), Giovanni Battista Fazzini (c. 1740-c. 1799), o Filippo Ceciliani (c. 1740-c. 1820), entre otros, vinieron a sustituir, con mayor frecuencia de lo que cabría imaginar en un principio, a las obras de Palestrina, incluso en las festividades más importantes. Con todo, el canon estético imperante en esta institución hizo que las obras de estos compositores – contemporáneos, no hay que olvidarlo, de Francesco Corselli, François Giroust, Joseph Haydn o Wolfgang Amadeus Mozart, entre otros maestros de capilla europeos-, fuesen tanto más admiradas cuanto mejor imitaran el estilo de Palestrina. Prueba del enorme peso que las obras de este último seguían teniendo en la tradición musical de la Capilla Pontificia, es la anécdota consignada en marzo de 1767 por el *puntatore* de servicio, con motivo de la preparación de las ceremonias de canonización que iba a presidir Clemente XIII el 10 de julio de ese año. Para dicha ocasión el papa había encomendado personalmente al maestro de ceremonias la tarea de encargarse en su nombre la composición de tres nuevos motetes que habrían de ejecutarse en tres momentos distintos de la función: El primero, mientras el pontífice

<sup>804</sup> El 1 de enero, día de la Circuncisión, se cantaron la Misa y el motete *O magnum Mysterium* de Palestrina; el día de la Ascensión se cantó la Misa y el motete *Ascendo in caelum*, también del mismo autor. El 24 de junio, festividad de San Juan Bautista se emplearon obras del mismo título, pero de autores diferentes: la Misa *Vidi speciosa*, de Tomás Luis de Victoria, y el motete homónimo de Palestrina. El 27 de diciembre, festividad de San Juan Evangelista, los cantores pontificios ejecutaron la Misa y el motete *Iste est Joannes*, ambos también de Palestrina. Cfr. Lionnet, *art. cit.*, p. 15.

<sup>805</sup> *Sedente Clemente Undecimo P.O.M. Paulus Bescius Romanus Magister Capellae Pontificiae pro tempore existens. Anno MDCCIII. Iacobus Tartanus Romanus Scribeat*, BAV, Capp. Sist. 135.

recibía la obediencia del Sacro Colegio de cardenales; el segundo cuando descendiera del solio principal para dirigirse al trono que solía ocupar mientras se cantaba *tercia*, y el tercero, mientras el papa era revestido de pontifical para el inicio de la misa. El maestro de capilla recibió personalmente del maestro de ceremonias el texto que los compositores encargados de realizar estas las obras debían poner el música. Sin embargo, dada la solemnidad de la ceremonia, aquel no quiso correr riesgos innecesarios:

[...] Il signor maestro le ricevette [le parole], e disegli che [il maestro delle cerimonie] sarebbe stato servito, e dopo varij atti di civiltà su dispartì. Il detto signor maestro farà adattare le sudette parole a varij motetti che si trovano del gran Palestrina, per così andare al colpo sicuro, senza critica e senza taccia<sup>806</sup>.

La adscripción de todos los compositores asociados a la Capilla Pontificia a la estética palestriniana fue un requisito imprescindible para alcanzar éxito y prestigio en una institución que se había erigido desde el siglo anterior en la reserva por excelencia del *stile antico*. Todavía en 1821, la crónica del *Diario di Roma* que describía la *cappella papale* celebrada el domingo *in Albis* de aquel año, incluyó un elocuente comentario en el cual se trazaba una suerte de genealogía de los maestros más prestigiosos de la Capilla del papa que desde el siglo XVII en adelante habían compuesto sus obras siguiendo el inefable ejemplo de Palestrina, tenido por entonces como supremo maestro del canto figurado:

Nella Scuola de' Pontificj Cantori si mantenne sempre quel bon gusto que riveste di modi semplici ed espressivi le note del Canto fermo. Dopo Costanzo Festa, Cristoforo Morales, Gabriele Calves, ed altri Spagnuoli e Fiamminghi di profondo sapere, sorse in essa ad illustrare la Musica il genio straordinario del *Palestrina*. Sui modelli di questo padre dell'armonia si formarono, nel secolo XVI, Tomasso Ludovico Vittoria, Rogerio Giovannelli, i due Nannini, e Felice Anerio. Imitatori del gusto di lui si furono nel secolo XVII Curzio Mancini, Gregorio Allegri, Matteo Simonelli, Domenico del Pane, e Flaminio Oddi, e nel principio del secolo XVIII, Giovanni Biordi, e Tomasso Bai. Circa la metà del medesimo si distinse specialmente il valeroso Pasquale Piseri [sic]; da cui fu arricchito l'Archivio della Pontificia Cappella con nouvo genere di composizione che ne attesta l'originalità dell'ingegno. Ne' tempi à noi più vicini fiorirono Giovanni Fazzini, autore di lodatissimi Motetti, e Filippo Ciciliani, che scrisse la Messa Papale ad otto voci, di magnifico stile. [...] <sup>807</sup>.

No obstante la renovación progresiva de repertorios, al menos por lo que respecta a las misas, empezó a operarse en realidad desde las primeras décadas del siglo XVII. Las noticias contenidas en los diarios de los *puntattori* indican que en algunas de las festividades más solemnes dejaron de interpretarse ciclos del *ordinarium* de Palestrina, dando paso a los de otros compositores más actuales. En la festividad de San Pedro y San Pablo de 1616 -que no hay que olvidar era en Roma la función más solemne del año- se cantó ante Pablo V la Misa *Secundi toni* de Francesco Soriano<sup>808</sup>. Ochenta años después, en 1696, se interpretaba en la misma ceremonia el ciclo *Regali ex progenie Maria*, del cantor Flaminio Oddi, activo durante la primera década del siglo XVII, basada en la tercera antífona de las *vísperas* de la Natividad y

<sup>806</sup> Cfr. Capp. Sist. Diari. 190, f. 43r., transcrito en Janz, *op. cit.*, p. 203.

<sup>807</sup> *Diario di Roma*, n° 35, 1821, p. 1.

<sup>808</sup> Lionnet, *ibid.*

de la Concepción de la Virgen. Lo cual muestra, por otra parte, que en la Capilla del papa las melodías gregorianas que servían de *cantus firmus* a determinados ciclos que se ejecutaban en una festividad concreta no tenían por qué formar parte necesariamente del oficio de la misma<sup>809</sup>. Esta norma, impuesta en principio por el ceremonial romano a toda la música que sonase en las ceremonias litúrgicas, no resultaba en la práctica un imperativo ineludible, ni siquiera en la Capilla Pontificia.

A lo largo del siglo XVIII, casi todos los papas fueron dedicatarios de misas compuestas en *stile antico*, o *stile alla Palestrina*, cuyo uso más o menos frecuente durante sus respectivos reinados se puso de manifiesto al haber sido copiadas varias veces en los libros de coro destinados al uso de los cantores pontificios. Entre estas obras destacan al menos cuatro ejemplos destacables: la *Missa Clementina*, dedicada en 1707 por Alessandro Scarlatti a Clemente XI<sup>810</sup>; y las tres misas dedicadas por Pasquale Pisari a diversos pontífices durante la segunda mitad de la centuria. Entre 1760 y 1776, este maestro escribió al menos tres ciclos dedicados respectivamente a los tres pontífices reinantes durante aquellos años. La primera fue la *Messa à Otto 'Papae Clementis XIII'*, compuesta hacia 1761<sup>811</sup>. La segunda, a seis voces, dedicada a Clemente XIV (1769-1774), data aproximadamente de 1770<sup>812</sup>. La tercera, también a ocho voces fue dedicada hacia 1776 a Pío VI (1775-1799), y fue copiada al año siguiente en un libro que contenía las obras de este maestro que con más frecuencia se cantaban en la Capilla Pontificia<sup>813</sup>. Aunque no existen datos precisos del uso que se dio a las misas papales de Pisari, es muy probable que pudieran haberse interpretado, entre otras funciones, en las celebraciones anuales por el aniversario de la creación y coronación de estos pontífices.

Aparte de estas misas dedicadas, existen otros ciclos compuestos por otros maestros contemporáneos que se ejecutaron con frecuencia en las principales festividades del calendario litúrgico. La *Messa à otto voci* de Giovanni Battista Fazzini –autor del ya citado ciclo de fabordones de 1779– empezó a interpretarse durante las últimas décadas del siglo XVIII y las primeras del XIX en algunas fiestas solemnes, como Pentecostés, Todos los Santos y el día de Navidad<sup>814</sup>. Al margen de esta Misa, en esa misma época también se ejecutaba una versión separada del *Benedictus qui venit* a seis voces en forma de motete. Debido a la celebridad que había adquirido por aquel entonces esta obra, fechada en 1764, Giuseppe Baini no dudó en incluirla en la recopilación realizada para el infante Don Francisco de Paula de Borbón (1794-1865) junto con las obras más remarcables que por aquel entonces se ejecutaban en la Capilla Pontificia<sup>815</sup>.

<sup>809</sup> Cfr. Janz, *op. cit.*, p. 345; *Antiphonarium Romanum*, *op. cit.*, p. v.

<sup>810</sup> Esta Misa aparece recogida en varios libros copiados en fechas diversas a lo largo del reinado de este pontífice: uno fechado en 1705 (BAV, Capp. Sist. 193); otro en 1707 (BAV, Capp. Sist. 86); y el último en 1717 (BAV, Capp. Sist. 184).

<sup>811</sup> Esta ciclo aparece también en varios libros de coro: uno de 1768 (BAV, Capp. Sist. 128); otro, de 1776, y restaurado en 1798 (BAV, Capp. Sist. 119)

<sup>812</sup> En este caso, la *Messa a 6 di Pasquale Pisari scritta in onore di Clemente XIV*, fue recogida en un libro fechado en 1772 (BAV, Capp. Sist. 124).

<sup>813</sup> *Originali di Pasquale Pisari*, BAV, Capp. Sist. 223. Cfr. Janz, *op. cit.*, p. 411-412.

<sup>814</sup> Cfr. Janz, *op. cit.*, p. 59.

<sup>815</sup> Giovanni Battista Fazzini, *Motetto à 5, quale si canta nelle maggiore solennità nella Cappella Pontificia. Musica da Gio. Battista Fazzini, Cantore Pontificio, 1764*, Colección del infante Don Francisco de Paula de Borbón, BNE, MC. 5286/4-1.

La Misa a ocho de Filippo Ciciliani, llamada *Messa Papale*, se interpretaba también por aquel entonces en la festividad de San Pedro y San Pablo, y también el día de Navidad, alternando probablemente de un año a otro con la de Fazzini. También de Ciciliani, la *Missae Omnium Sanctorum octo vocibus*, fechada en 1788, es muy probable que se interpretase con frecuencia en la festividad de Todos los Santos a partir de entonces<sup>816</sup>.

Al margen de los ciclos del *ordinarium*, el uso del canto figurado se hizo extensivo también a otras partes de algunas misas festivas que contaban con ceremonias especiales. La ya mencionada antífona *Lumen ad revelationem gentium* que se interpretaba en la bendición de las candelas antes de la Misa de la Purificación, el 2 de febrero, contó desde la primera mitad del siglo XVI con varias versiones polifónicas cuya ejecución aparece documentada, al menos, desde 1616. En la relación de obras de aquel año, consta que se interpretó la versión de Costanzo Festa (1495-1545)<sup>817</sup>. En el siglo XVII Gregorio Allegri creó una nueva versión de la antífona en forma de motete<sup>818</sup>. Es posible que esta obra se ejecutase a partir de entonces al menos hasta mediados del siglo XVIII, al tratarse de la misma versión sin autor incluida en un libro de coro, redactado en 1743, junto con algunas secuencias de las misas de Pascua y Pentecostés<sup>819</sup>.

Con respecto a estas últimas, durante los siglos XVII y XVIII tendieron a interpretarse invariablemente en canto figurado, si bien en este caso también se renovó parcialmente el repertorio. En 1616, la secuencia del domingo de Resurrección *Victimae Paschali* se ejecutó empleando la versión a cinco voces de Palestrina, sin embargo hacia 1711 ésta ya había sido sustituida por versión a cuatro de Matteo Simonelli (c.1620-1696), que sería la que finalmente se interpretaría con más frecuencia hasta el siglo XIX<sup>820</sup>. No obstante, no es descartable que a partir de 1785 hubiera podido alternar con la nueva versión a ocho voces de Fazzini, copiada ese año en un nuevo cantoral<sup>821</sup>.

En lo tocante a la secuencia *Stabat Mater*, ya se indicó que en la Capilla del papa era costumbre interpretarla en forma de motete durante la Misa del domingo de Ramos utilizando la versión a ocho voces de Palestrina. La recopilación de Burney publicada en 1771 la incluye como una de las obras que se ejecutaban invariablemente todos los años en esta función, lo cual indica que debió seguir interpretándose en lo sucesivo, al no existir en el archivo de los cantores pontificios otras obras compuestas sobre este texto<sup>822</sup>.

Hacia 1768, en la Misa mayor mayor de Pentecostés, hay constancia de que se interpretó la secuencia *Veni Sancte Spiritus* de Niccolò Jommelli, a la sazón maestro

---

<sup>816</sup> BAV, Capp. Sist. 259.

<sup>817</sup> Lionnet, *op. cit.*, p. 15.

<sup>818</sup> BAV, Capp. Sist. 71.

<sup>819</sup> BAV, Capp. Sist. 303.

<sup>820</sup> Adami, *op. cit.*, p. 57; Moroni, *op. cit.*, p. 256.

<sup>821</sup> BAV, Capp. Sist. 257.

<sup>822</sup> Burney, *op. cit.*, p. 1-13.

de la Cappella Giulia<sup>823</sup>. Una versión de Giovanni Biordi, fechada hacia 1723, pudo haber sido ejecutada también en la misma ceremonia durante aquellos años<sup>824</sup>.

Con respecto a la secuencia de la Misa de difuntos, *Dies irae*, es muy probable que durante la mayor parte del siglo XVIII se interpretase simplemente en canto llano, de acuerdo con lo prescrito por el ceremonial pontificio para la mayor parte de las exequias. Adami tan sólo menciona la ejecución en canto figurado del responsorio *Libera me*, al final de la absolución de la Misa de difuntos, pero no hace ninguna referencia al modo en que se interpretaba la prosa de difuntos<sup>825</sup>. No obstante, existen algunas fuentes musicales que indican el uso regular de ciertas versiones polifónicas de esta secuencia, al menos en las exequias de cardenales que se celebraban en la Capilla Pontifica a principios del siglo XIX, lo cual hace pensar que esta costumbre podría haberse consolidado durante las décadas inmediatamente anteriores. En la colección de música del infante Don Francisco de Paula de Borbón existe una copia de la secuencia *Dies irae* a seis voces de Giuseppe Ottavio Pitoni (1657-1743), maestro de la Cappella Giulia durante la primera mitad del siglo XVIII, que según la información contenida en la propia partitura, se interpretaba sistemáticamente en las exequias de cardenales celebradas en las capillas palatinas durante las primeras décadas del XIX<sup>826</sup>. Dicha secuencia, cuya transcripción se incluye en el apéndice musical n° 7, forma parte también de la recopilación realizada para dicho infante por Giuseppe Baini. La solemne brillantez de esta secuencia y el aprecio que este príncipe debió sentir por esta obra, hicieron que se ejecutase en las exequias celebradas en la iglesia de Nuestra Señora de Atocha, en enero de 1845, con motivo del primer aniversario de la muerte de su esposa, la princesa Luisa Carlota de Borbón-Dos Sicilias (1804-1844), interpretada posiblemente por las voces de la Real Capilla<sup>827</sup>. Ello hizo que la secuencia de Pitoni se convirtiese en una de las pocas obras directamente vinculadas a la Capilla del papa que, si bien de forma un tanto tardía, acabaron formando parte, al menos puntualmente, de la liturgia real española.

En lo referente a los himnos que se interpretaban en determinadas misas, la del Sábado *in Albis*, en la cual se cantaba el *Ave maris Stella*, o en aquellas que contaban con ceremonias eucarísticas, en las que se interpretaba habitualmente el *Pange lingua* o el *Tantum ergo*, estos solían ejecutarse, en todo o en parte, casi siempre en canto figurado. Algunos de estos himnos tenían cabida también en la mayoría de las ceremonias extraordinarias, como la canonización de santos, la apertura de la Puerta Santa, o el inicio de los cónclaves para la elección de un nuevo pontífice. Uno de los testimonios más precisos acerca del modo en que se interpretaban algunos de estos cantos, es el que incluye Adami en su descripción del inicio de las ceremonias de canonización de santos, que siempre se iniciaban con el *Ave maris Stella*, entonado por el pontífice:

<sup>823</sup> Diario del *puntatore*, 1768, Capp. Sist. Diari. 191, f. 55r-v; *cfr.* Janz, *op. cit.*, p. 204.

<sup>824</sup> La secuencia *Veni Sancte Spiritus* de Biordi se conserva, junto con la versión del himno *Ave maris Stella*, de 1723, en BAV, Capp. Sist. 220; *cfr.* Janz, *op. cit.*, p. 410.

<sup>825</sup> Adami, *op. cit.*, p. 153.

<sup>826</sup> Giuseppe Ottavio Pitoni, *Dies irae à 6, quale si canta nella Cappella Pontificia, e tutte le volte che si fanno le Essequie de' Cardinali*, Colección de música del infante Don Francisco de Paula de Borbón, BNE, MC 4634/12.

<sup>827</sup> En el margen derecho de la portada de la obra se añadió la siguiente anotación: «Cantada en Atocha en 24 de Enero 1845 en ocasión del cabo de año de la S[erénisi]ma Sra. Infanta D<sup>a</sup> Luisa Carlota de Borbón.»

Si radduna il nostro Collegio dentro la balaustrata della Cappella di Sisto nel Palazzo Vaticano, ed aspetta il Papa, il quale vestito degli abiti pontificali, e giunto avanti all'Altare, s'inginocchia avanti al Faldistorio, ed intona l'Inno *Ave Maris Stella, &c.*, che vien proseguito dal nostro Collegio, la prima strofa in Canto figurato, e la segunda in canto fermo col contrapunto. Ed alternando il detto Inno in tal forma si va processionalmente in S. Pietro facendo lo stesso giro che si è detto di sopra nell'aprire la Porta Santa; e giunti alla Statua di bronzo di detto Santo si cessa di cantare. E perche il viaggio à molto longo, il Signor Maestro potrà far replicare quei versi, o quelle strofe che stimerà più a proposito, avvertendo de no dir mai la prima, et una sol volta l'ultima, che si dee dire quando si termina il detto Inno<sup>828</sup>.

De todas las versiones de este himno que se cantaron a lo largo del siglo XVIII en estas ceremonias, las más frecuentadas fueron las de Giovanni Biordi. Una de ellas, fechada hacia 1723, se ha transcrito en el apéndice musical nº 8, al ser con toda probabilidad la que sirvió con más asiduidad en las ceremonias descritas a partir del reinado de Inocencio XIII (1721-1724)<sup>829</sup>. Este himno volvió a ser copiado durante la primera década del siglo XIX en dos recopilaciones que contenían las obras que en aquel momento se interpretaban con más frecuencia en la liturgia pontificia, lo cual muestra que esta versión del himno de la Virgen, junto con otras del mismo compositor, debieron sonar a lo largo de todo el setecientos en ciertas ceremonias solemnes. En la transcripción pueden observarse algunos detalles muy interesantes acerca del modo en que se interpretaba este himno en algunas de estas funcione. Como es habitual en las versiones polifónicas de estos cantos, la música se repite cada dos estrofas, conteniendo las dos primeras la música que ha de servir para las restantes. La primera estrofa del himno de Biordi, compuesta en ritmo ternario, aparece precedida por la entonación del primer verso, en la cual se presenta la primera parte de la melodía gregoriana, entonada, según la costumbre en la Capilla del papa, por los sopranos, si bien enseguida se aloja en la voz del bajo. Desde el punto de vista estilístico, la escritura de este himno está a medio camino ente el contrapunto simple y el canto figurado. La segunda estrofa, se presenta también en compás ternario, pero no incluye esta ocasión el *cantus firmus*, que sólo vuelve a aparecer en la tercera estrofa, esta vez en el tenor. A diferencia de la primera, donde el canto llano es enunciado sin alteraciones, esta última, compuesta en ritmo binario, presenta una mayor elaboración del canto llano, recurriendo a la fragmentación y a la migración parcial de la melodía desde el tenor al bajo.

La ejecución del himno *Veni Creator Spiritus* en canto figurado tuvo cabida igualmente, tanto en la Misa como en el oficio de ciertas festividades clásicas y en algunas ceremonias extraordinarias. Este himno, además de ejecutarse en las primeras *vísperas* de Pentecostés, se cantaba también en la Capilla del papa durante la Misa mayor de la festividad, aunque no formara parte del *proprium* de la misma. Normalmente era entonado por dos sopranos después del gradual, y del *Alleluia*, y antes de la secuencia *Veni Sancte Spiritus*, permaneciendo el pontífice mientras tanto arrodillado ante su faldistorio<sup>830</sup>. En las canonizaciones de santos, el *Veni Creator* se

<sup>828</sup> Adami, *op. cit.*, p. 139-140.

<sup>829</sup> *Originale del Ave Maris Stella a 4, de Biordi, Giovanni, Innocenzo XIII, 1723, BAV, Capp. Sist. 220.* La versión manuscrita en partitura, a partir de la cual se ha realizado la transcripción incluida en el Apéndice musical, aparece en un manuscrito redactado hacia 1802, o en los años inmediatamente posteriores, *cf.* BAV, Capp. Sist. 354; la misma versión, está incluida también en BAV, Capp. Sist. 263.

<sup>830</sup> Cancellieri, *op. cit.*, p. 284.

interpretaba también en canto figurado antes de que el papa pronunciase la sentencia de canonización, acto que solía concluir con un *Te Deum* ejecutado también con el mismo tipo de canto<sup>831</sup>.

Acerca de las versiones en canto figurado de estos himnos que pudieron sonar en dichas ceremonias durante la segunda mitad del siglo XVIII, es muy probable que, a pesar de las numerosas obras existentes en el archivo de la Capilla Pontificia correspondientes a distintas épocas, se recurriese por lo general a las versiones producidas por compositores en activo, ya que a diferencia de lo que sucedía con otros cantos, ni Adami, ni Cancellieri señalaron ninguna obra específica de este tipo al describir las ceremonias donde tenían cabida. Adami describió con cierto detalle de la forma en que el *Veni Creator* se ejecutaba, por ejemplo, al final de la Misa votiva de Espíritu Santo, que normalmente se cantaba antes de la apertura del cónclave para la elección de nuevo pontífice:

Terminata la Messa si fa l'orazione *De Eligendo Pontifice*, dopo la quale il nostro Collegio si troverà alla Porta della Cappella del Coro, ed al cenno del Signor Maestro de Cerimonie i due Soprani Anziani inginocchiati nel mezzo della detta Cappella intoneranno l'Inno *Veni Creator Spiritus*, e il nostro Coro ripigliarà in canto figurato tutta la prima strofa, dopo la quale s'invierà processionalmente avanti la Croce verso il Conclave; seguendo a cantare l'Inno dudetto fin tanto che tutto il Sacro Collegio sia giunto alla Cappella Paolina, dove subito si dice l'ultima strofa *Deo Patri, &c.*, dopo la quale due soprani dicono il Versetto *Emitte spiritum tuum, & creabuntur. R. Et renovabis faciem terram*, e dopo l'Orazione si risponde *Amen*. [...]<sup>832</sup>.

El *Veni Creator Spiritus* se cantaba también durante la procesión con la cual se iniciaba la ceremonia de apertura de la Puerta Santa, y cuyo recorrido era similar al ya descrito al hablar del himno *Ave maris Stella*<sup>833</sup>. Aunque Adami no precisa en esta ocasión el tipo de canto que debía emplearse para interpretar el *Veni Creator*, lo más plausible es que se ejecutase también en canto figurado. Entre las versiones de este himno que podrían haber sonado durante las ceremonias descritas a lo largo de la segunda mitad del siglo XVIII, existe una a siete voces compuesta por Filippo Ciciliani que debió atraer la atención de algunos contemporáneos, como Hippolyte Mesplet, quien la incluyó en su ya citada recopilación de obras extraídas del archivo de los cantores pontificios, realizada durante los últimos años de ese siglo<sup>834</sup>.

Con respecto al *Te Deum*, este himno se cantaba en algunas ceremonias extraordinarias, como la creación de nuevos pontífices. En esta ocasión, los cantores debían interpretarlo durante la tercera adoración de los cardenales al nuevo papa, antes de la misa<sup>835</sup>. Aunque Adami no especifica si en este caso se recurrían a alguna versión en canto figurado, la abundancia de *Te Deum* polifónicos en el archivo de la Capilla Pontificia, hace sospechar que efectivamente así era, a pesar de que los últimos versos, según el tratadista, se interpretaban, como ya se señaló, en fabordón. De hecho, debido a la importancia litúrgica de esto últimos, Adami indica explícitamente que el maestro de capilla debía calcular la duración del *Te Deum* para ajustarlo al tiempo de la ceremonia de adoración, saltándose si era necesario los

<sup>831</sup> Adami, *op. cit.*, p. 141.

<sup>832</sup> Adami, *op. cit.*, p. 150-151.

<sup>833</sup> *Ibid.*, p. 130-131.

<sup>834</sup> Mesplet, *doc. cit.*, p. 89-114.

<sup>835</sup> *Cfr.* Apéndice Documental nº 11, p. 114-115.

versos del himno que considerase oportuno, salvo los dos últimos, cuya ejecución era inexcusable<sup>836</sup>. Esta misma práctica se observaba también cuando este himno se interpretaba en la procesión del *Corpus Christi*; durante los consistorios públicos en los cuales el papa creaba nuevos cardenales, y en el momento en que los pontífices atravesaban la Puerta Santa en los años en los que tenía lugar esta ceremonia<sup>837</sup>. Desde comienzos del siglo XVIII el *Te Deum*, empezó a interpretarse también al final de Misa de la Purificación. Esta novedad la introdujo el papa Clemente XI en 1703, en acción de gracias por haberse librado la ciudad de Roma del terremoto que afectó a los Estados Pontificios.

Las versiones que se utilizaron en estas ceremonias a lo largo del siglo el siglo XVIII fueron esencialmente dos: la de Giovanni Biordi, y la de Pasquale Pisari, ambas a cuatro voces. La segunda, fechada hacia 1768 es posible que alternase con la del primero a partir de entonces en algunas ceremonias extraordinarias<sup>838</sup>. Se sabe que la de Biordi fue utilizada en la ceremonia de canonización de santos celebrada por Clemente XIII en 1768<sup>839</sup>, y que otra versión a ocho voces del mismo compositor se ejecutaba también por aquel entonces el día de la Purificación<sup>840</sup>. En las ceremonias de canonización de santos el *Te Deum* era cantado íntegramente en canto figurado, entonado por el papa, después de que éste pronunciase la sentencia de canonización<sup>841</sup>. Otra de las versiones que apareció recogida con más frecuencia en los libros de coro de los cantores pontificios a lo largo de los siglos XVII y XVIII fue el *Te Deum* a ocho voces de Gregorio Allegri<sup>842</sup>. No obstante, en 1768 el *Te Deum* también a ocho de Pisari se incorporó a estos cantorales, posiblemente con el fin de alternar su ejecución a partir de entonces con las versiones de Biordi y de Allegri<sup>843</sup>.

Con respecto al uso de los himnos eucarísticos en las ceremonias previas o posteriores a la Misa, se tratará con más detalle en el capítulo sexto, si bien conviene adelantar que la forma de ejecutarlos no difirió demasiado con respecto a la descrita más arriba al tratar del *Ave maris Stella*.

#### 4.3.1.2. En el Oficio divino.

El uso del canto figurado en los oficios solemnes celebrados en presencia del pontífice fue una práctica regular desde finales del siglo XVI. A pesar de la ambigüedad de las descripciones que ofrece Adami sobre la ejecución de los salmos de *vísperas*, en las primeras décadas del seiscientos se había establecido ya la costumbre de ejecutar el primero y el tercero utilizando este estilo de canto. La citada relación de obras de 1616 indica que en estas ocasiones solían emplearse casi siempre

<sup>836</sup> *Ibid.*, p. 114.

<sup>837</sup> *Ibid.*, p. 79, 129 y 134.

<sup>838</sup> *Libro piccolo. Te Deum laudamus à quattro di Pasquale Pisari, con le risposte per il goirno della Purificazione; Mattina della Candelora [sic] [...], Te Deum a 4 de Biordi*, BAV, Capp. Sist. 275; cfr. Janz, *op. cit.*, p. 431.

<sup>839</sup> Diario del puntatore correspondiente al año 1768, Capp. Sist. Diari. 190, f. 63r; cfr. Janz, *op. cit.*, p. 204.

<sup>840</sup> *Libro con un Te Deum à Otto di Giovanni Biordi con le risposte per il giorno della Purificazione, 1767*, BAV, Capp. Sist. 130, 142,

<sup>841</sup> *Ibid.*, p. 141.

<sup>842</sup> El *Te Deum* de Allegri aparece al menos en dos libros: BAV, Capp. Sist. 105 y 142

<sup>843</sup> *Ibid.*, p. 205.

versiones a ocho voces de estos salmos, y en menor medida a cuatro. A pesar de la existencia de obras de Palestrina destinadas a estas ceremonias, éstas no fueron, en contra de lo que cabría imaginar, las más utilizadas durante las *vísperas* solemnes, ni siquiera durante el siglo XVII. En las *vísperas* celebradas en presencia de Pablo V a lo largo de año 1616, únicamente se interpretaron salmos de Ruggiero Giovannelli, Vincenzo de Grandis (1577-1646) y Teofilo Gargari (1570-1648). La mayor parte de estas obras eran versiones a ocho voces, salvo uno: un *Laudate Pueri* a cuatro de Grandis<sup>844</sup>. En algunas fuentes manuscritas consta que a principios del siglo XIX aún seguían interpretándose obras de algunos de estos maestros en ciertas *vísperas* solemnes, como las del *Corpus Christi*. En estas últimas, se ejecutaba por aquel entonces la versión de Ancangelo Crivelli (1546-1617) a ocho voces del tercer salmo, *Credidi propter quod*, alternando eventualmente con obras de compositores del siglo XVIII. El apéndice musical nº 9 incluye una transcripción completa de esta obra. En ella pueden observarse algunos detalles muy reveladores de la forma en que se interpretaban estas obras policorales en los oficios solemnes. Lo más llamativo es que, a diferencia de los salmos a cuatro voces, en los cuales los versículos polifónicos alternaban por lo general con otros en canto llano, en las versiones a ocho voces todos los versos se interpretaban sin solución de continuidad en canto figurado, solapándose entre sí, sin que se produjera ninguna cesura entre la entonación inicial - a cargo como siempre de los sopranos más antiguos- y el final de la doxología mayor. Otro rasgo diferencial entre las versiones en canto figurado a cuatro y a ocho voces, es la presencia mucho más frecuente del tono salmódico en las primeras. Este aspecto será tratado más extensamente al hablar de los salmos de *vísperas* a cuatro voces que su utilizaron a lo largo del siglo XVIII en la Capilla Real de Madrid.

No obstante, y al igual que había sucedido con las misas, los repertorios de salmos de *vísperas* ejecutados en la Capilla del papa tendieron a renovarse parcialmente durante la segunda mitad del siglo XVIII. Hacia 1770, aproximadamente, la mayoría de las versiones a ocho voces que se ejecutaban en las primeras *vísperas* de las festividades más solemnes fueron producidas por compositores que habían desarrollado su actividad en la Capilla Pontificia durante el segundo tercio de la centuria. Hacia 1760, en las primeras *vísperas* de Navidad se ejecutaban los salmos *Dixit Dominus* y *Baetus vir*, ambos de Claudio Casciolini (1697-1760)<sup>845</sup>. En la misma época, el salmo *Laetatus sum* de Pasquale Pisari solía interpretarse en las primeras *vísperas* de la Circuncisión<sup>846</sup>. Hacia 1772, el *Dixit Dominus a 8*, también de Pisari, también se cantaba en las primeras *vísperas* del *Corpus*, alternando posiblemente de una año a otro con el de Crivelli<sup>847</sup>. La versión a cinco voces que Pisari realizó de este mismo salmo es posible que se interpretase así mismo en otras *vísperas* solemnes, junto con el *Beatus vir*, también a cinco, del mismo compositor, alternando con otra a ocho voces<sup>848</sup>. Por lo que respecta a las primeras

<sup>844</sup> Cfr. Lionnet, *art. cit.*, p. 15.

<sup>845</sup> 1º *Vespro di S. Pietro* [...]. *Dixit e Beatus vir à di Casciolini*, BAV, Capp. Sist. 306; cfr. Janz, *op. cit.*, p. 450.

<sup>846</sup> P.<sup>mo</sup> *Vespro di Capo d'Anno* [...]. *Laetatusum* [sic] a 8 de Pisari, BAV, Capp. Sist. 306; cfr. Janz, *ibid.*

<sup>847</sup> BAV, Capp. Sist. 121. Cfr. Janz, *op. cit.*, p. 346.

<sup>848</sup> Ambas versiones a cinco voces aparecen en un libro de coro fechado en 1772: BAV, Capp. Sist. 261. La de 1768 a ocho, en BAV, Capp. Sist. 138.

*vísperas* de Pentecostés, los dos salmos que se ejecutaban por aquel entonces en canto figurado, *Dixit Dominus* y *Beatus vir*, ambos a ocho, eran también de Casciolini<sup>849</sup>.

En las *vísperas* solemnes el canto figurado se empleaba también para la ejecución del *Magnificat*. Con todo, la información que incluye Adami acerca de la interpretación de este cántico parece contradecir el testimonio que ofrecen otras fuentes. En la descripción que hace de las *vísperas* de Navidad, el *Magnificat* se ejecutaba en fabordón, como ya se indicó en el anterior epígrafe<sup>850</sup>. Sólo en algunas de ellas, como las del Sábado Santo, se interpretaba por aquel entonces la versión en canto figurado de Luca Marenzio<sup>851</sup>. Sin embargo, la relación de obras de 1616, indica que esta composición, cuya transcripción íntegra se incluye en el apéndice musical nº 10, no sólo se interpretaba en esta función, sino también en otros oficios solemnes, como las primeras *vísperas* de la Epifanía<sup>852</sup>. La brillantez de esta obra, inscrita en el estilo policoral de la escuela veneciana de Adrian Willaert y Andrea Gabrieli, debió gozar desde el principio del favor de los cantores pontificios, ya que no dejó de cantarse en la Capilla del papa al menos hasta finales del siglo XVIII. La información incluida en la copia manuscrita, fechada en 1782, a partir de la cual se ha realizado la transcripción, indica que durante el último tercio de dicha centuria la interpretación de esta obra se había hecho también extensiva a las *vísperas* de las festividades más solemnes. De aquí se deduce, por tanto, que el *Magnificat* de Luca Marenzio debió interpretarse regularmente durante el reinado de Pío VI (1775-1799) en las primeras *vísperas* de la Ascensión, Pentecostés, y San Pedro y San Pablo, entre otras<sup>853</sup>. Con todo, es bastante posible que esta obra pudiera haber alternado en algunos años con otras versiones de este cántico compuestas, entre otros, por Cristobal de Morales, cuyas obras habían sido incluidas en algunos de los libros de coro redactados para los cantores pontificios durante el segundo tercio del siglo XVIII<sup>854</sup>. Por lo demás, todo lo dicho con respecto al salmo *Credidi* de Crivelli, sería aplicable al *Magnificat* de Marenzio con el que, por otra parte, guarda estrechas semejanzas estilísticas y estructurales.

El uso del canto figurado en los *maitines* y *laudes* solemnes celebrados en esta época en la Capilla del papa fue más restringido que en las *vísperas*. En el segundo capítulo se indicó que estas horas canónicas se celebraban en presencia del pontífice tan sólo seis veces al año: en la vigilia del día de los Fieles Difuntos, en Navidad, en la Epifanía y en los oficios de Tinieblas. No hay constancia de que en los *maitines* de las dos primeras festividades se hiciera uso del canto figurado ni en el himno, ni en los salmos. Descartando los *maitines* de difuntos, que en la Capilla Pontificia se

<sup>849</sup> 1° *Vespro di Pentecoste* [...]. *Dixit à 8 di Casciolini* [...]. *Beatus vir a 8 del medesimo*, BAV, Capp. Sist. 306; cfr. Janz, *op. cit.*, p. 450.

<sup>850</sup> Adami, *op. cit.*, p. 3.

<sup>851</sup> *Ibid.*, p. 53.

<sup>852</sup> Lionnet, *op. cit.*, op. 15.

<sup>853</sup> *Evangelicum Canticum Magnificat a Luca Marenzio, vocibus octo modulatum, quod pro solemniori celebritate majorique coram Pontifice Vesperas canentium commodo, sedente Pio VI in Apostolico Throno* [...] Anno MDCCLXXXII, BAV, Cappella Sistina, ms. 152. Cfr. Apéndice musical nº 10.

<sup>854</sup> Tres de los *Magnificat* de Morales fueron trasladados al un libro datado en 1732 que incluía los cánticos en canto figurado que por aquel entonces se interpretaban en las primeras *vísperas* solemnes. Cfr. BAV, Capp. Sist. 307; Janz, *op. cit.*, p. 451.

ejecutaban íntegramente en canto llano, en los *maitines* de Navidad y Epifanía debió emplearse el canto figurado únicamente para el *Te Deum* que, como es sabido, sustituía en estos oficios al noveno responsorio. Aunque es posible que el himno de *maitines*, y eventualmente los responsorios, se pudieran haber interpretado del mismo modo, las indicaciones de Adami al describir este oficio no son lo bastante precisas como para sostener esta hipótesis de forma concluyente.

Con respecto a las versiones del *Te Deum* que podrían haberse empleado a lo largo del siglo XVIII en estos *maitines*, Adami no hace referencia a ninguna en particular, lo cual daba al maestro de capilla la posibilidad de escoger la que le pareciese más conveniente, o más ajustada a la duración prevista para la ceremonia. Hacia 1768, se sabe que el *Te Deum* a cuatro voces de Pisari se interpretaba con frecuencia en los *maitines* de Navidad, posiblemente alternado con el de Giovanni Biordi, también a cuatro<sup>855</sup>.

En los *maitines* de Tinieblas, de las tres primeras lecciones del primer nocturno, que como ya se vio en el capítulo anterior, no eran otras que las *Lamentaciones de Jeremías*, era costumbre ejecutar en canto figurado únicamente la primera, interpretándose en canto llano las dos restantes. Una costumbre que difirió parcialmente con respecto a algunas capillas reales, como la española, donde era habitual poner en música las tres lamentaciones. A principios del siglo XVIII el uso de las versiones que debían interpretarse cada día quedó establecido de la siguiente forma: el Miércoles Santo se había de cantar la primera lamentación a cuatro voces de Gregorio Allegri; el Jueves, la de Palestrina, y el viernes otra de Allegri<sup>856</sup>. No obstante, es bastante probable que en algunos años se hubieran sustituido obras de otros compositores. En el manuscrito Capp. Sist. 263 aparece una versión alternativa de la lamentación del viernes compuesta por Giovanni Biordi. Dado el predicamento que, como se ido viendo, tuvieron las obras de este compositor entre los cantores pontificios durante la segunda mitad del siglo XVIII, no es de extrañar que se hubiera interpretado ocasionalmente esta versión en lugar de la de Allegri.

Al margen de las horas canónicas reseñadas, es posible que el canto figurado se hubiera empleado para ejecutar algunas partes de las *tercias* que el papa celebraba en las festividades más solemnes, como el día de Pascua, en la festividad de San Pedro y San Pablo, el día de Navidad, así como en los oficios que precedían a las ceremonias de coronación. En 1737 se elaboró un libro de coro con obras destinadas específicamente a esta hora canónica, sin embargo, los autores de las composiciones en él recogidas no aparecen claramente identificados<sup>857</sup>.

#### 4.3.1.3. La lógica funcional del motete en la liturgia pontificia.

Dentro de los estilos en canto figurado, uno de los más significativos dentro de la liturgia pontificia fue sin duda el motete. La utilización de este tipo de obras sobre textos latinos en el transcurso de la Misa y del Oficio divino, fue una práctica admitida en todo el orbe católico desde el momento en que se consolidó

<sup>855</sup> BAV, Capp. Sist. 275.

<sup>856</sup> Adami, *op. cit.*, p. 34, 41 y 47.

<sup>857</sup> *Libro per Terza quando canta il Papa*, 1730, BAV, Capp. Sist. 278; *cf.* Janz, *op. cit.*, p. 431-432.

definitivamente en la Capilla Pontificia a finales de la Edad Media. Desde el siglo XVI, al menos, el ceremonial romano reguló de manera muy precisa, tanto la posición del motete en el desarrollo litúrgico de la Misa, como la naturaleza de los textos sobre los que debían componerse este tipo de obras. Siendo por definición un estilo paralitúrgico cuyas letras no tenían, en principio, porqué formar parte de los textos canónicos de la ceremonia a la cual estuviera destinado, es de imaginar que Roma no pudiese ejercer ningún control sobre el mensaje que este tipo de obras, tan atractivo para el poder, eran capaces de transmitir. Sin embargo, tras la reforma litúrgica emprendida por el Concilio de Trento, la Santa Sede debió considerar que la única forma de ejercer dicho control, no sólo sobre el motete, sino en general sobre todos los estilos paralitúrgicos susceptibles de ser utilizados en la liturgia romana, era hacer que cualquier texto cantado en una determinada festividad se correspondiese, como es sabido, con el oficio del día. Una norma que, como ya se analizó en el tercer capítulo fue preceptiva tras la publicación del *Caeremoniale Episcoporum* en 1600. Con todo, a pesar de que esta regulación atañía implícitamente a toda la música litúrgica, la correspondencia textual de los géneros paralitúrgicos con el Oficio divino era posible, en sentido estricto, únicamente para aquellos que utilizasen textos en latín. Sin embargo, la fuerte implantación que otros géneros en lengua vernácula tuvieron en la liturgia local de algunas monarquías, como el villancico en los reinos de España, hizo virtualmente imposible que estos últimos pudieran observar dicha correspondencia, lo cual dificultó a la Iglesia el poder llevar a cabo un control tan efectivo como el que había conseguido ejercer sobre el motete. Como ya se adelantó en el capítulo anterior, si bien este control redundó en una pérdida de libertad por parte de los compositores a la hora de elegir los textos con respecto a la que había tenido en la época bajomedieval, la Iglesia lo compensó elevando al motete al rango de música litúrgica, toda vez que en la Capilla Pontificia acabó siendo uno de los elementos clave en el desarrollo musical de las ceremonias más solemnes.

La importancia crucial que este género tuvo desde principios del siglo XVI en la Capilla del papa se manifestó, entre otras cosas, en la especial atención que los ceremoniales redactados durante los siglos XVIII y XIX le prestaron. Más que ningún otro, el motete acabó siendo el elemento individualizador más importante de las distintas ceremonias asociadas a la liturgia pontificia, particularmente en las misas solemnes, por encima incluso de los ciclos del *ordinarium*, cuya elección obedeció en la práctica, como ya se ha visto, a criterios menos estrictos. Al menos desde finales del siglo XVI el uso del motete en cada una de las festividades del calendario litúrgico quedó codificado de un modo muy preciso, lo cual se manifestó no sólo en la rigurosa observancia de la correspondencia textual con el oficio del día, sino también en la elección de ciertas obras que en lo sucesivo quedarían asociadas de forma permanente a cada ceremonia, a veces por espacio de varios siglos.

La clave de la integración del motete en la Capilla Pontificia, y por ende en todas las iglesias que adoptaron el modelo romano, residió en la racionalización funcional del estilo propugnada por maestros como Palestrina y Tomás Luis de Victoria, entre otros. Esta racionalización se manifestó en primer lugar en la forma de ordenar las colecciones de motetes destinados al uso litúrgico, y sobre todo, en el riguroso respeto a la ya aludida concordancia textual de las obras con el Oficio

divino de la festividad a la cual iban destinadas. De este modo, todas las composiciones contenidas en las colecciones de motetes que estos maestros consiguieron llevar a la imprenta entre 1570 y 1590, aproximadamente, acabaron adoptando, en líneas generales, una ordenación interna muy similar a la del *graduale romanum*. Tomando como ejemplo el libro de motetes publicado en Roma por Victoria en 1585, y dedicado al duque Carlos Manuel de Saboya, yerno de Felipe II, la ordenación se realizó agrupando los motetes, en primer lugar por el número de voces, y dentro de cada grupo, clasificándolos por festividades<sup>858</sup>. Dentro de esta categoría, Victoria incluyó por lo general un motete no sólo para cada una de las festividades clásicas más importantes, sino también para las celebraciones del *commune sanctorum*. Este tipo de ordenación coadyuvó a que estas colecciones de motetes, aun estando formadas en puridad por obras paralitúrgicas, adoptasen una distribución casi idéntica a las colecciones de himnos polifónicos editados durante esa década por estos mismos compositores. La temprana incorporación de algunas de las obras contenidas en los libros de motetes de Palestrina, Victoria y otros maestros a los repertorios de la Capilla Pontificia marcó desde el inicio el destino de algunas de estas composiciones, llamadas a ser interpretadas sin solución de continuidad en las *cappelle papale* a lo largo de más de trescientos años<sup>859</sup>.

La estricta correspondencia textual de todos los motetes asociados a la liturgia pontificia con el oficio de la festividad o de la celebración en la cual iban a ser interpretados fue uno de los aspectos más interesantes que definieron la lógica funcional de este género. Una lógica que no siempre se observó con el mismo rigor en otras cortes, como la francesa, donde el motete jugó, si cabe, un papel mucho más determinante que en Roma en la liturgia de Estado. Sin embargo, éste no fue el único elemento que coadyuvó a hacer de este estilo uno de los núcleos del desarrollo musical de la liturgia pontificia. La concordancia con el oficio de la festividad se vio reforzada eventualmente con el uso de las melodías gregorianas asociadas a los textos. Aunque esto no fue un requisito indispensable para asegurar su estatus en la liturgia post-tridentina, ni un recurso constante en todas las obras de este género, sí es cierto que el uso de *cantus firmus* como base estructural de los motetes fue un procedimiento que los compositores utilizaron, al menos desde el siglo XIV, con relativa frecuencia en buena parte de los motetes destinados al ámbito litúrgico<sup>860</sup>. A pesar de que este aspecto requeriría un análisis más profundo cuya realización excedería el marco de este epígrafe, cabe mencionar sin embargo dos ejemplos significativos que pueden contribuir a ilustrar el modo en que los compositores llevaron a cabo esta práctica. Algunos de los motetes susceptibles de ser utilizados en las ceremonias extraordinarias de la Corte romana incluidos en la colección de Tomás Luis de Victoria, tomaron como base el canto llano correspondiente al texto litúrgico sobre el cual fueron compuestos. La versión en forma de motete del himno *Tantum ergo*, utiliza como *cantus firmus* la melodía gregoriana *more hispano*, que el propio

<sup>858</sup> Tomás Luis de Victoria, *Thomae Ludivici a Victoria abulensis. Motecta festorum totius anni, cum Communi Sanctorum. Quae partim senis, partim quinis, partim quaternis, alia octonis vocibus concinentur [...]*, Roma, Ex Typographia Dominici Basae, 1585.

<sup>859</sup> Un ejemplar del libro de Victoria, restaurado en 1721, formó parte de los cantorales de la Capilla Pontificia a lo largo de los siglos XVII y XVIII. Cfr. BAV, Capp. Sist. 169.

<sup>860</sup> Leeman L. Perkins; Patrick Macey, «Motet. § II. Renaissance», *Grove Music Online*, [www.oxfordmusiconline.com](http://www.oxfordmusiconline.com) (última entrada, 2-V-2018).

Victoria había empleado en la segunda versión del *Pange lingua* incluida en el himnario polifónico publicado también en Roma en 1581<sup>861</sup>. Por su parte, el motete *Ecce Sacerdos Magnus* a cuatro voces, basado en la primera antifona de las *visperas* del común de los santos confesores pontífices, y cuya importancia en la liturgia papal ya se ha comentado en otras ocasiones, utiliza también el canto llano correspondiente a dicha antifona<sup>862</sup>. En este caso Victoria no se limita a exponer, como en el *Tantum ergo*, la melodía gregoriana original sin apenas alteraciones, sino que recurre a algunos de los procedimientos más sofisticados propios del canto figurado, como la fragmentación, la glosa y la migración del canto llano a todas las voces.

#### 4.3.1.3.1. El motete en la Misa papal.

De acuerdo con la información incluida en el tratado de Adami, la selección de los motetes que habían de interpretarse en las misas mayores de las principales festividades del calendario litúrgico no dependió tanto de los maestros de capilla, como de lo establecido por la tradición musical de la Capilla Pontificia, consolidada en las últimas décadas del siglo XVI. La tabla nº 5, incluida el final del capítulo, presenta, partiendo de los datos ofrecidos por los tratados de Adami (1711) y de Cancellieri (1790) respectivamente, la distribución funcional de los motetes que se ejecutaban al final del ofertorio de las misas solemnes celebradas en presencia del papa, tanto en las festividades clásicas como en las ceremonias extraordinarias más importantes asociadas a la liturgia pontificia que se celebraron a lo largo del siglo XVIII. Se han omitido de esta lista, sin embargo, las obras de este estilo que también se interpretaban en la mayoría de las *cappelle cardinalizie* en ausencia del pontífice.

De la observación de esta tabla se pueden extraer algunas conclusiones interesantes acerca del uso del motete en la liturgia papal. En primer lugar, llama la atención la gran estabilidad de estos repertorios a lo largo de todo el siglo, y el enorme peso que en ellos siguieron teniendo las obras de Palestrina, cuyo canon estético ya se ha visto cómo se perpetuó en la Capilla Pontificia al menos hasta el siglo XIX. Aparte de las obras de Palestrina, las más frecuentadas por los maestros de capilla fueron compuestas por maestros españoles vinculados a la Corte pontificia durante el siglo XVI, como Cristóbal de Morales, Tomás Luis de Victoria, o Gabriel Gálvez, cuyos motetes siguieron sonando a lo largo del siglo XVIII en algunas de las funciones más solemnes que se celebraban en presencia del papa, gozando durante generaciones de la estima de los cantores pontificios. Una de las piezas más elogiadas por estos músicos fue el motete *Lamentabatur Jacob* de Cristóbal de Morales, que desde el siglo XVI hasta finales del XVIII se cantaba en la Misa del tercer domingo de Cuaresma. Según Cancellieri:

[...] L'offertorio *Lamentabatur Jacob* di Cristoforo Morales si chiama da Andrea Adami la più preziosa composizione dell'Archivio della Cappella. E però com'egli ne raccomanda a' Musici una diligente esecuzione, così io ne raccomando agli astanti una quieta attenzione, perche possano gustarne la soavità e la dolcezza<sup>863</sup>.

<sup>861</sup> Victoria, *Motecta...*, *op. cit.*, f. 54v-55r.

<sup>862</sup> *Ibid.*, f. 81v-82r.

<sup>863</sup> Cancellieri, *op. cit.*, p. 246.

Por su parte, las obras de Victoria fueron escogidas ya desde principios del seiscientos para solemnizar no sólo algunas festividades clásicas, como la primera Misa nocturna de Navidad, o la octava de San Pedro, sino también algunas ceremonias extraordinarias de especial solemnidad, como la creación de nuevos pontífices (*cfr.* Tabla nº5).

La enorme lentitud con la que se incorporaron nuevas composiciones a los repertorios de la Capilla Pontificia fue aún más proverbial, si cabe, en el caso del motete, toda vez que en las primeras décadas del XVII la asociación de la obra de un determinado autor a una festividad concreta acababa teniendo un carácter casi inamovible durante generaciones. Sólo en casos muy contados se daba al maestro de capilla la posibilidad de poder escoger entre obras de este tipo compuestas por diferentes autores sobre un mismo texto. Esto sucedía únicamente, según Adami, en los motetes que se interpretaban durante la elevación de la *missa bassa* del día del *Corpus*, y en la Misa mayor de la festividad de San Pedro y San Pablo<sup>864</sup>. Hacia 1743, sin embargo, las fuentes musicales indican que incluso en estas ocasiones solía cantarse casi siempre un motete de Palestrina, con lo cual el margen de elección de los maestros quedó, si cabe, aún más reducido. La incorporación a lo largo de los siglos XVII y XVIII de obras de compositores en activo que pudieran competir ante los ojos de los cantores y de los propios pontífices con los motetes de Palestrina sólo se dio en ocasiones muy puntuales. De todas las obras de este género compuestas por maestros del seiscientos, sólo fue admitido a este rígido repertorio el motete *Cantate Domino* de Matteo Simonelli. Por lo que respecta al siglo XVIII, durante la segunda mitad de la centuria sólo en contadas ocasiones se recurrió a obras de compositores contemporáneos para solemnizar algunas de las funciones más importantes. Se sabe, por ejemplo, que el motete *Tu es pastor ovium* de Pasquale Pisari, dedicado al cardenal Giovanni Battista Rezzonico, sobrino de Clemente XIII, se ejecutó el 18 de enero de 1768, en la Misa mayor de la Catedral de San Pedro en lugar de la obra homónima de Palestrina<sup>865</sup>. El año anterior, en la ya aludida ceremonia de canonización de santos celebrada por este pontífice, se cantó el *Admirabile est* a ocho voces de Claudio Casciolini, eso sí, junto a dos motetes de Palestrina: *Exultate Deo* y *Corona aurea*<sup>866</sup>. Este último, cuya transcripción se ha incluido en el apéndice musical nº 11, se cantaba también desde principios del siglo XVII durante la imposición de la tiara a los nuevos pontífices que tenía lugar al término la ceremonia de coronación en el pórtico de la basílica vaticana. La transcripción se ha realizado a partir del libro copiado para Benedicto XIV en 1743 con los motetes que por aquel entonces se ejecutaban en todas las ceremonias vinculadas a la creación, consagración y coronación de nuevos pontífices, y sus respectivos aniversarios<sup>867</sup>.

<sup>864</sup> *Cfr.* Adami, *op. cit.*, p. 78 y 86.

<sup>865</sup> BAV, Capp. Sist. Diari. 191, f. 62v. *Cfr.* Janz, *op. cit.*, p. 203.

<sup>866</sup> *Libro con tre Motttetti fatti in occasione della Canonizzazione del 16 luglio 1767 come apresso: [...]*, BAV, Capp. Sist. 315; *cfr.* Janz, *op. cit.*, p. 455.

<sup>867</sup> *Sedente Benedicto XIV, P.O.M, Pontificatus suo Anno III, Sub protectione Emmi. et Rmi. Cardin. Albani, S.R.E. Diaconi, D. Dominico Ricci, Magistro Capp. Pont. pro tempore existente [...] Anno Domini MDCCXLIII*, BAV, Capp. Sist. 299, p. 26-29.

La tabla nº 5 muestra también que, salvo raras excepciones, los textos de los motetes pertenecían invariablemente al oficio del día, principalmente a las *vísperas* y a los *maitines*. Este modo de proceder, en plena concordancia con las prescripciones impuestas por el ceremonial romano, hizo que el uso del motete adquiriese implícitamente en la Capilla Pontificia un carácter ejemplar para el resto de las iglesias del orbe católico, y una coherencia funcional que nunca llegaría a ser igualada en ninguna de las capillas reales europeas, ni siquiera en aquellas como la francesa, donde este género desempeñó un papel central en la liturgia de Estado.

#### 4.3.1.3.2. El motete en el Oficio divino. Los *motecta ad obedientiam*.

Un interesante aspecto relacionado con la práctica musical en la Capilla Pontificia al cual los tratados de Adami y de Cancellieri apenas hacen referencia es la ejecución de motetes en los oficios solemnes. La cita incluida más arriba acerca de las obras encargadas por Clemente XIII para la ceremonia de canonización de santos, celebrada en julio de 1767, aporta datos muy valiosos acerca del lugar que ocupaban este tipo de obras en algunos oficios, tanto ordinarios como extraordinarios.

La costumbre de ejecutar un motete durante el acto de obediencia que debían prestar al pontífice todos los cardenales al inicio de algunas *vísperas* solemnes estaba ya plenamente consolidada durante la segunda mitad del siglo XVIII. A pesar de la ausencia de datos referidos a esta práctica en el tratado de Adami, algunas fuentes musicales utilizadas por los cantores en aquellos años avalan este hecho. En 1761 se elaboró un libro de coro que contenía los motetes que se ejecutaban en estas ceremonias, llamados por esa razón *motecta ad obedientiam*<sup>868</sup>. El índice de este libro, muestra que las obras en él contenidas fueron ordenadas a partir de la tercera fiesta de Pascua de Resurrección, incluyendo también algunos salmos de *vísperas* en canto figurado ya citados en el epígrafe anterior. En su mayoría las obras contienen el nombre del compositor, sin embargo, en otros casos se omite este dato. No obstante, otras fuentes musicales elaboradas principalmente a principios del siglo XIX indican que buena parte de este tipo de motetes eran de Palestrina<sup>869</sup>.

De acuerdo con este índice, en la tercera fiesta de Pascua se interpretaba el motete *Haec dies*, (probablemente de este maestro), basado en el gradual de la Misa del domingo de Resurrección, cuya versión en contrapunto, obra de Giammatteo Assola ya se estudió en el segundo epígrafe. Este motete se interpretaba también durante la obediencia de las primeras *vísperas* de la Circuncisión, y del *Corpus Christi*, al igual que en las de Todos los Santos<sup>870</sup>. En este caso, el manuscrito Capp. Sist. 354, en el cual están así mismo recogidas buena parte de estas obras, incluye también el motete *Mirificavit Dominus*, posiblemente de Palestrina, para ser ejecutado esta vez en el momento en que los cardenales se revestían de pontifical justo antes del comienzo del oficio<sup>871</sup>. Lo mismo sucede con el motete *Descendit* de Palestrina, que según la

<sup>868</sup> BAV, Capp. Sist. 306. El libro contiene las obras que en él se fueron escribiendo en 1761, 1777 y 1797.

<sup>869</sup> Cfr. BAV, Capp. Sist. 263. Esta fuente incluye, como ya se indicó, una recopilación de algunas de las obras más usuales en ciertas ceremonias celebradas en la Capilla del papa durante los últimos años del siglo XVIII y principios del XIX.

<sup>870</sup> Cfr. BAV, Capp. Sist. 306; Janz, *op. cit.*, p. 450-451.

<sup>871</sup> *In Festo Omnium Sanctorum Motectum Mirificavit Dominus. Ad Vesperas*, BAV, Capp. Sist. 354.

misma fuente se cantaba durante la obediencia de las *vísperas* de la Circuncisión en lugar del *Haec dies*<sup>872</sup>, mientras que en las *vísperas* de la Purificación se cantaba el *Germinavit radix Jesse*, del mismo maestro<sup>873</sup>. El manuscrito Capp. Sist. 306 indica que hacia 1761 en las primeras *vísperas* de la Ascensión se interpretaba el motete *Exaltare Domine* de Orazio Benevoli (1605-1672)<sup>874</sup>, y en las de la Santísima Trinidad, el *Vidi Dominum sedentem*, del mismo compositor<sup>875</sup>.

La ejecución de motetes mientras los cardenales se revestían de pontifical en determinadas misas solemnes está documentada también en las misas de Navidad celebradas durante la segunda mitad del siglo XVIII. En algunas fuentes musicales elaboradas probablemente durante el último tercio del setecientos se indica que en estas ocasiones se interpretaba también el motete *Tamquam Sponsus Dominus* de Lorenzo Ratti (1589-1630)<sup>876</sup>. Por su parte, el motete *Exultate Deo* de Palestrina, que como puede verse en la tabla nº 5 se cantaba en diversas ceremonias extraordinarias, también solía ejecutarse durante la obediencia en las ceremonias de canonización de santos<sup>877</sup>.

#### 4.3.2. El canto de órgano en la Capilla Real de Madrid.

La preservación del canto figurado en la liturgia real española a lo largo del siglo XVIII fue uno de los factores más importantes que coadyuvó a asegurar la continuidad de la tradición musical establecida por los reyes de la casa de Austria en la Capilla Real madrileña. Dicha continuidad, en plena concordancia con la atención que los reyes de la casa de Borbón prestaron a la conservación del ceremonial austríaco en la liturgia de Estado, contribuyó a perpetuar en cierto sentido el vínculo de la Capilla del rey de España con el modelo musical pontificio, circunstancia que no se dio en la misma medida en otras capillas, como la francesa, donde el canto figurado sería relegado durante la segunda mitad del siglo XVII a una posición secundaria en comparación con el activo papel que siguió jugando en las cortes de Roma y Madrid.

La importancia cada vez mayor que la música con acompañamiento instrumental, o *a papeles*, tuvo en la liturgia real española desde finales del siglo XVII no impidió, sin embargo, que la música en *canto de órgano*, o *a facistol*, siguiera conservando un estatus privilegiado en el desarrollo musical de determinadas festividades del calendario litúrgico en las cuales, según el ceremonial, los instrumentos no tenían cabida. Puede decirse, por tanto, que la preservación de este tipo de canto no obedeció tan sólo a una concepción puramente jerárquica de los estilos musicales en la cual la música *a papeles* estaría a la cabeza de este escalafón. El

<sup>872</sup> BAV, Capp. Sist. 354.

<sup>873</sup> *Motectum Germinavit radix Jesse canendum die Purificationis B.M.V. ad Obedientiam, et dum Em.issimi Cardinales [...] induitur vestibus, a Petraloysio [Praenestina] compositum [...]*, BAV, Capp. Sist. 354.

<sup>874</sup> *Die Ascensionis ad Vesperas Exaltare Domine. Motectum ad Oratio Benevoli compositum*, BAV, Capp. Sist. 354; *1º Vespro dell'Ascensione [...]. Mot. Ad Obedi[entiam] Haec dies*, BAV, Capp. Sist. 306; cfr. Janz, *op. cit.*, p. 450.

<sup>875</sup> *Motectum canendum die SS<sup>mae</sup> Trinitatis ad Vesperas ab Oratio Benevoli compositum [...]* [*Vidi Dominum sedentem*], BAV, Capp. Sist. 354.

<sup>876</sup> *Die Nativitatis Domini Nostri Jesum Christum ad Missam, dum RR. Sacris induitur vestibus. Motectum Tamquam Sponsus Dominus a Laurentio Ratti compositum [...]*, BAV, Capp. Sist. 354.

<sup>877</sup> *Motectum Exultate Deo dum Emi Dmi praestant Obedientiam in Canonizatione SS<sup>rum</sup>. Joan Petraloisij Praenestinae. Octonis Vocibus*, BAV, Capp. Sist. 354.

mantenimiento de la música a *facistol* en la liturgia real española parece responder más bien a una doble motivación política y devocional: en primer lugar la voluntad mostrada por los reyes de la casa de Borbón de preservar la tradición musical establecida en la Capilla Real por sus antecesores Habsburgo, en plena concordancia con la perpetuación de la tradición ceremonial ya estudiada en el capítulo segundo; y por otro, el escrupuloso respecto a las normas del ceremonial romano, que prohibía explícitamente el uso de instrumentos en determinados tiempos litúrgicos, como el Adviento y la Cuaresma, salvo en el caso de las celebraciones festivas que pudieran concurrir en esas épocas del año. El rigor con el que los maestros de ceremonias de la Capilla Real aplicaron estos preceptos se tradujo, por tanto, en el empleo recurrente del *canto de órgano* en casi un tercio del total de las funciones que se celebraban allí anualmente con la concurso de los músicos de voz de la Real Capilla<sup>878</sup>. No obstante, conviene recordar que el uso de éste y cualquiera otro tipo de canto polifónico en una misma función nunca se hacía en solitario, al recurrirse siempre al principio ya enunciado de la combinación simultánea de varios estilos musicales, excepto en aquellas ceremonias que se solemnizaban simplemente en canto llano. En el caso de las funciones *a facistol* esta combinación de tipos de canto se efectuó de un modo un tanto desigual en la Misa y en el oficio. En las misas, el *canto de órgano* alternaba casi en exclusiva con el canto llano, mientras que en el Oficio divino podía hacerlo eventualmente con el contrapunto y el fabordón.

#### 4.3.2.1. Las misas *a facistol*.

El *Método* de Bravo es, una vez más, la fuente más importante para establecer con cierta precisión las funciones que contaban con este tipo de canto. No obstante, como ya se ha señalado en repetidas ocasiones, algunas de las prescripciones contenidas en este documento fueron rectificadas en épocas posteriores, de ahí que la información en él contenida deba ser, también en este caso, interpretada con ciertas reservas, no tanto quizás en lo tocante a las misas, como a los oficios, en los cuales la información resulta a veces un tanto contradictoria.

Según Bravo, únicamente las misas dominicales de todo el año, así como las de todas las festividades dobles mayores, debían cantarse *a facistol*, reservándose la música *a papeles* para las misas correspondientes a las festividades dobles de primera y segunda clase lo cual, a decir verdad, no parecía ajustarse del todo a la práctica real. Las descripciones de las funciones de Semana Santa celebradas, respectivamente, en El Pardo y en Aranjuez en 1780 y 1791, redactadas por el tenor Vicente Pérez, más arriba citadas, indican que casi todas misas que se celebraron en aquellos años en presencia de la familia real, desde el domingo de Ramos hasta el

---

<sup>878</sup> Según informe del patriarca de las Indias a Fernando VI fechado en 1757, de las 356 funciones que se celebraban anualmente con los músicos de la Real Capilla, dentro y fuera de palacio, 102 se hacían sin instrumentos, contando únicamente con la presencia de los músicos de voz, los capellanes de altar y los capellanes cantores. De estas 102, un tercio de las misas eran *a facistol*, a las cuales habría que sumar la mayoría de las segundas *vísperas* de las festividades clásicas, también *a facistol*. El patriarca de las Indias a Fernando VI, Buen Retiro, 28-II-1757, BNE, Ms. 762, f. 39r.

Miércoles Santo, fueron cantadas *a facistol*, aun teniendo algunas de estas celebraciones el rango de festividad clásica<sup>879</sup>.

Con respecto a las fiestas dobles mayores se sabe que a mediados de siglo hubo ciertas dudas acerca del tipo de canto que convenía emplear para solemnizarlas. A comienzo de los años 1750, coincidiendo con la reorganización del ceremonial de la Capilla Real, el patriarca de las Indias, probablemente inducido por el receptor, Melchor de Borruel, ejerció una gran presión para que las misas de estas festividades fuesen *a papeles*, en contra de la costumbre inveterada establecida allí, al menos desde principios del siglo XVIII. No obstante, tras consultar al maestro de capilla, Francesco Corselli, quien se mostró claramente contrario a tan extraña novedad, se desistió del empeño, quedando definitivamente estas misas dentro del dominio del canto figurado<sup>880</sup>.

En lo tocante a las misas diarias, hasta 1757, fecha del establecimiento del coro permanente de capellanes cantores encargado de solemnizarlas en canto llano, se sabe que habían sido cantadas también *a facistol* por las voces de la Real Capilla, alternando por mitades, tal como muestra el turno elaborado en 1749 por Corselli<sup>881</sup>. A partir de entonces, sin embargo, el número de funciones *a facistol* se redujo considerablemente, al solemnizarse en canto llano, como se dijo más arriba, todas las misas mayores de las festividades dobles menores, semidobles y simples. Con todo, el número de funciones que se celebraban a lo largo del año recurriendo al *canto de órgano* siguió siendo bastante elevado, sobre todo durante la segunda mitad del siglo. En principio, todas las misas dominicales debían cantarse *a facistol*, salvo aquellas que contasen con la presencia del monarca. En tal caso debían solemnizarse *a papeles*, salvo las de los domingos de Adviento, Septuagésima y Cuaresma, así como las misas feriales a las que el soberano decidiera asistir durante esos periodos<sup>882</sup>. Al margen de estas últimas, todas las misas mayores de los miércoles y viernes de Cuaresma eran cantadas también sin instrumentos<sup>883</sup>. No obstante, durante la segunda mitad del siglo XVIII el número de misas dominicales *a facistol* aumentó, debido al corto número de días que la familia real solía permanecer en Madrid. Todo ello hizo que a lo largo del año se emplease este tipo de canto casi en más de un medio centenar de misas.

No obstante, frente al elevado número de funciones de este tipo, los repertorios de misas en *canto de órgano* a ellas destinados fueron relativamente limitados en comparación con la sobreabundancia de los ciclos *a papeles*. Esta aparente contradicción se explica en parte por el hecho de que, al igual que sucedía en la

<sup>879</sup> Vicente Pérez, *Semana Santa del Año de 1780...*, doc. cit.; Idem, *Semana Santa celebrada en el Real Sitio de Aranjuez, Año de 1791...*, doc. cit.

<sup>880</sup> «[...] En vista del papel de vmd. de orden de S. Em[inenci]ª para que ya expresare las razones en que fundo no deberse celebrar con obras de música con instrumentos las Dobles Mayores, según el Rito, digo: que por la costumbre antigua, y practicada en mi tiempo, no se han celebrado si no es a Facistol, exceptuadas las que Sus Majestades han asistido, en cuyo caso se han celebrado con instrumentos, y siempre se han distinguido de las Dobles menores y Semidobles porque se les ha dado más pausa en la ejecución, y aunque las Dobles mayores, y más las Semidobles pudieran ser a Cantollano, en la R<sup>l</sup> Capilla de S.M. (según me informé en mis principios) han sido siempre a Facistol, dándole menos gravedad en la ejecución que a los Dobles mayores. [...]», Francesco Corselli al secretario del Patriarca de las Indias, Madrid, 25-I-1755, BNE, Ms. 762, f. 37 r-v-

<sup>881</sup> Cfr. Apéndice Documental n° 3, f. 57r-v.

<sup>882</sup> Cfr. Apéndice Documental n° 8, f. 61v.

<sup>883</sup> *Ibid.*, f. 62r.

Capilla Pontificia, la renovación de los ciclos del *ordinarium* en canto figurado fue relativamente lenta.

Antes de abordar el análisis de los repertorios de misas en canto figurado que sonaron en la Corte de España durante la segunda mitad del siglo, conviene precisar que por aquél entonces el término *música a facistol* englobaba toda la música en canto figurado sin acompañamiento instrumental, con independencia del soporte en que hubiera sido escrita, bien fuese en libros de coro, bien partes separadas, o *papeles*. De hecho, este último soporte acabó utilizándose con mayor una frecuencia cada vez mayor a partir de 1750, debido esencialmente a las ventajas que ofrecía de cara a la distribución espacial de los cantores, que de este modo no estaban obligados a guardar siempre la tradicional disposición en torno al facistol, ya estudiada en el primer capítulo.

Tras la desaparición del Alcázar de Madrid, el principal cometido que tuvieron los maestros de capilla fue la reconstrucción, en el plazo más breve posible, de los repertorios de obras *a papeles* y de los libros de coro que en él se guardaban. Aun así, esta importante tarea no se llevó a cabo con la rapidez que cabría esperar, de ahí que durante los veinte años que siguieron a dicho incendio los músicos de voz tuvieran dispusieran de un número relativamente corto de misas *a facistol*. Según el informe dirigido en 1735 por José de Torres al patriarca de las Indias, los cantorales polifónicos que existían en el Alcázar en el momento del incendio eran esencialmente libros impresos que perecieron bajo el fuego junto con los libros de canto llano, principalmente manuscritos. Para suplir esta falta, Torres hizo enviar momentáneamente a la Capilla de Palacio algunos libros de misas impresos de su propiedad, poniéndose rápidamente manos a la obra para producir obras de nueva composición, algunas de las cuales se mandaron copiar en libros de coro, pero no inmediatamente<sup>884</sup>. Ello hizo que, hacia 1751, el número de cantorales polifónicos a disposición de los cantores de la Real Capilla no superase los siete.

[...] uno de misas que compuso D. Josef de Torres, maestro que fue de la R.<sup>l</sup> Capilla de S.M. impresas en la imprenta que tuvo, y dedicado al Sr. Rey D. Felipe Quinto. Otros dos de Misas del susodicho, escritos de estampilla, en los que están incluidos los Pasos de las Pasiones, y otro del mismo de Himnos, también escrito del mismo modo. Uno de Misas de Facistol de Prenestina, y otros dos de los maestros Alfonso, Casada y de Roldán, y estos escritos de estampilla<sup>885</sup>.

En el apéndice documental nº 2 se muestra la ordenación cronológica de los cantorales polifónicos conservados actualmente en la Real Biblioteca. En él puede verse que la mayor parte de los libros que cita Corselli en su informe fueron realizados en 1744, de tal modo que desde entonces y hasta 1754 las misas *a facistol*

<sup>884</sup> «[...] pues desde entonces me puse a trabajar (lo que estoy continuando) previniendo libros para el culto, y enviando desde mi casa, míos propios, tres Pasionarios que están en la sacristía; un Libro de Facistol para el Asperges, *Vidi aquam*, y misas, y otras misas para las Dominicales y días ordinarios. Hice muchas las turbas de las cuatro Pasiones, que mandé copiar de facistol, de manera estoy haciendo todos los himnos de todas las festividades del año que sirven como van ocurriendo, y en fin lo he dispuesto de modo que no ha habido necesidad de pedir ningún libro, ni a comunidad, ni a otras personas, y esto sin ser de mi primitiva obligación, sólo procurando la puntual asistencia al Divino Culto, y Real servicio. [...]», José de Torres al patriarca de las Indias, Madrid, 7-V-1735, *doc. cit.*

<sup>885</sup> Francesco Corselli al Patriarca de las Indias, Madrid, 22-VI-1751, BNE, Ms. 762, f. 23v.

celebradas en la Capilla Real contaron con un número relativamente limitado de ciclos del *ordinarium* en los que dominaban, por un lado, las obras de José de Torres, y por otro, las de maestros de capilla que habían desarrollado su actividad en el ámbito catedralicio durante el siglo XVII, como Diego de Pontac (1603-1654) y Luis de Garay (1615-c. 1679), entre otros. Al menos dos de los cantorales, datados en 1729, estaban formados íntegramente por obras de Palestrina. A pesar de tratarse de dos libros duplicados, al menos uno de ellos se sabe que fue elaborado *ex profeso* para la Capilla Real. Ambos contienen cinco ciclos del *ordinarium* que en Madrid debieron estimarse como de los más representativos de este maestro: las misas *Brevis*; *Iste Confessor*; *Sexti toni*; *Aeterna Christi munera* y *Emendemus in melius*. Con respecto a este último se sabe que hacia 1616 se interpretaba en la Capilla Pontificia en la primera Misa de Nochebuena, junto con el motete *Quem vidistis pastores?* de Victoria<sup>886</sup>. Un nuevo cantoral consagrado a los ciclos de Palestrina fue concluida en 1744, incorporando, además, la Misa *supra Pange lingua* de Alonso Juárez (1640-1696), quien además de haber sido maestro de capilla en las Descalzas Reales, fue profesor de Sebastián Durón, maestro de la Real Capilla durante los últimos años del reinado de Carlos II. La presencia de las obras de Palestrina en los repertorios de la Capilla madrileña es un fenómeno que hasta ahora no ha sido objeto de ningún estudio, a pesar de mostrar de un modo evidente el considerable peso que el canon musical de la Capilla Pontificia siguió teniendo en la liturgia real española a lo largo del siglo XVIII, al menos en lo que respecta a las obras en canto figurado.

Hasta 1754, fecha de la terminación de los dos últimos cantorales polifónicos elaborados para la Real Capilla, los ciclos del *ordinarium* que debieron emplearse en las misas *a facistol* no debieron ser otros que los contenidos en los libros mencionados por Corselli en su informe de 1751, entre los cuales se contaban algunos cantorales que incluían también la Misa *Quarti toni* de Victoria, junto a otras producidas por maestros españoles del siglo XVI como Alonso Lobo (1555-1617), y Antonio de Caseda (c. 1665-1725)<sup>887</sup>. Los dos nuevos cantorales fueron escritos a la par que se estaban elaborando algunas de las series ya citadas de libros de canto llano, probablemente en el mismo taller de López Rico. El primero, compuesto íntegramente por obras de José de Torres, contenía, junto a algunos ciclos incluidos en su *Liber missarum*, impreso en 1703<sup>888</sup>, una Misa de difuntos que con toda probabilidad fue la que acabaría interpretándose a lo largo del siglo XVIII el segundo día del primer ciclo de exequias que se celebraban siempre ante el cadáver de los reyes y reinas difuntos, en los cuales intervenían tan sólo las voces de la Real Capilla, acompañadas por los capellanes de altar y los salmistas<sup>889</sup>. La Misa de difuntos de

<sup>886</sup> Lionnet, *op. cit.*, p. 15.

<sup>887</sup> Cfr. Apéndice Documental nº 2.

<sup>888</sup> Acerca de las misas a facistol de José de Torres contenidas en este libro, *cfr.* John Edward Druessedow, *The Missarum Liber (1703) of José de Torres y Martínez Bravo (1665-1738)*, Tesis Doctoral, Indiana University, 1972; Idem, «Aspectos teóricos modales de un libro español de misas de principios del siglo XVIII de José de Torres y Martínez Bravo», *Revista Musical Chilena*, vol. 28, nº 132, 1975, p. 40-55.

<sup>889</sup> «Oficios Divinos del día quince. [...] A las diez de la mañana entraron los individuos de la Capilla Real sin instrumentos, acompañados de los Capellanes de Honor, a cantar Misa, que celebró D. Francisco Ordoqui, Capellán de Altar, y el Evangelio y Epístola fueron cantados por sus compañeros, D. Rafael Escorigüela y D. Vicente Marín, dando fin con dos solemnes Responsorios, uno a música y otro a canto llano.», *Memorial literario, instructivo y curioso de la Corte de Madrid*, diciembre de 1788, parte primera, nº 75, p. 564-565.

Torres incluía también el motete *Versa est in luctum*, que solía interpretarse después de la elevación.

El segundo de estos cantorales contenía tres misas de Antonio de Literes, organista de la Real Capilla, cuya primera versión en partitura databa de la década de 1730, y debió estar disponible en este formato desde aquel entonces<sup>890</sup>. Ninguno de los ciclos de este compositor tenía un título específico que permitiera vincularlos a una festividad o ciclo de festividades concreto, lo cual hace suponer que cualquiera de estas versiones, que en Roma recibían a menudo la denominación *sine nomine*, se podría haber ejecutado indistintamente en todas las funciones *a facistol* celebradas en la Capilla Real a lo largo del año. Como ya se vio al hablar de las misas en canto figurado de la Capilla Pontificia, desde el punto de vista litúrgico no existía ningún impedimento para utilizar ciclos del *ordinarium* basados en melodías gregorianas que no formasen parte del *proprium* de una determinada festividad, lo cual hace suponer que esta limitación tampoco debió regir en Madrid a la hora de elegir las obras que debían sonar en las funciones *a facistol*.

Aparte de las misas de Literes, el cantoral de 1754 incluía también la célebre *Missa Quatuor vocum* de Domenico Scarlatti (1685-1757), conocida como *Misa de Madrid*, y la *Missa Ave maris Stella*, de Tomás Luis de Victoria. Con respecto a la primera, no es improbable que fuera incorporada a este libro a instancias de Corselli, debido a la alta consideración que le merecían las obras *a facistol* producidas en la Capilla Real portuguesa, en la cual Scarlatti sirvió antes de llegar a Madrid en 1729 en el séquito de la nueva princesa de Asturias, Bárbara de Braganza, después de haber servido como maestro en la Cappella Giulia, en San Pedro del Vaticano, hasta 1719<sup>891</sup>. Con respecto a la inclusión de la Misa de Victoria, no cabe duda de que al margen de la vigencia que seguían teniendo sus obras en la Capilla Pontificia, su especial vínculo con el monasterio de las Descalzas Reales, donde ejerció el cargo de capellán y organista de la emperatriz María de Austria, tras su regreso de Roma, debió hacer que sus composiciones fuesen bien conocidas por la mayoría de sus sucesores en el cargo, entre los cuales se contaba José de Nebra. Este compositor había ocupado el puesto de organista principal en dicho monasterio antes de pasar en 1724 a prestar sus servicios en la Real Capilla, y de convertirse en 1751 en vicemaestro de la misma, justo en el momento en que se estaba dando el impulso definitivo a la reconstrucción de los repertorios de música destinados a esta institución, tarea en la que colaboró activamente junto a Corselli<sup>892</sup>. No es de extrañar, por tanto, que el propio Nebra hubiese sugerido la posibilidad de incluir esta obra de Victoria en el nuevo cantoral. A diferencia del ciclo de Scarlatti, la *Missa Ave maris Stella* utiliza como *cantus firmus* el himno de *vísperas* de Virgen, lo cual la

<sup>890</sup> Antonio Literes, *Misas, por Don Antonio Literes*, AGP, Real Capilla, Fondo de Música, leg. 1536. Una reciente edición de las tres misas de Literes en Antoni Pons Seguí, *Antonio Literes (1673-1747), Tres Misas de Facistol*, Madrid, Ars Hispana, 2017. A pesar del pormenorizado estudio acerca de ciertos detalles puramente musicales, la introducción anexa a la transcripción de estas obras no aporta ningún dato acerca del contexto funcional al cual pudieron estar destinadas.

<sup>891</sup> «[...] Por lo que respecta a las obras de facistol, que son Misa con Asperges y Vidi aquam (que es lo que únicamente sirven días feriales), se encuentran en las Catedrales de España muy excelentes y útiles; y también se pueden hallar en la R<sup>l</sup> Capilla de S.M. el Rey de Portugal, en donde abundan de diversos compositores a 4<sup>o</sup> y a 8<sup>o</sup> voces.» Francesco Corselli al patriarca de las Indias, Madrid, 27-VI-1751, BNE, Ms. 762, f. 29v.

<sup>892</sup> Cfr. Anotación de Vicente Pérez sobre los periodos de servicio de José de Nebra, en *Respuesta de José de Nebra al Cardenal Patriarca de las Indias*, Madrid, 20-VI-1751, BNE, Ms. 762, f. 26v.

hacía especialmente adecuada para ser interpretada en la mayoría de las fiestas dobles mayores que se celebraban en la Real Capilla por aquel entonces, como la Visitación, los Desposorios de la Virgen, Nuestra Señora del Rosario, o la festividad de los Siete Dolores, por mencionar sólo algunas en las que este ciclo habría tenido perfecta cabida desde el punto de vista litúrgico<sup>893</sup>.

Mención aparte merecen los *aspersoria* con los que se abrían invariablemente todos los libros mencionados. La costumbre de incluir versiones polifónicas de estas secciones, propias de las misas dominicales, en las colecciones manuscritas o impresas de ciclos del *ordinarium*, fue muy habitual en España desde finales del siglo XVI. Mucho más, podría decirse, que en la Capilla Pontificia, donde no parece que esta tradición tuviera tanto arraigo, a tenor de la escasa presencia de versiones polifónicas de estas secciones en los libros de misas que allí se utilizaron. La ausencia de *aspersorios* con acompañamiento instrumental sugiere que estas obras, junto con las demás que encabezan los libros de misas citados, pudieron haberse interpretado también en las misas dominicales solemnes que se celebraban *a papeles* en presencia de los reyes.

La mayoría de las versiones incluidas en los cantorales polifónicos de Madrid se deben sobre todo a José de Torres, quien es probable que compusiera también los que encabezaban los libros de misas de Palestrina concluidos en 1729. En los apéndices musicales nº 12 y 13 se ofrece la transcripción de los *aspersoria* de este maestro incluidos en el citado cantoral de 1754 que contiene las misas de Literes, Scarlatti y Victoria, probablemente con la intención de que se cantasen a partir de entonces en aquellas misas dominicales en las que se hubiera decidido utilizar cualquiera de los ciclos contenidas en este libro. Más arriba se hizo hincapié en la estrecha semejanza formal existente entre estos *aspersorios* con los introitos en contrapunto que se cantaban en la Capilla Pontificia en las misas solemnes, particularmente en el tratamiento común que presenta el versículo del salmo que seguía a la antífona. En el primer *aspersorio*, *Asperges me*, destinado a las misas dominicales de todo el año, salvo las del tiempo pascual, Torres se sirve de las notas del séptimo tono salmódico para construir sobre él un contrapunto florido en todo semejante al del introito de la Ascensión incluido en el apéndice musical nº 3. Torres hizo extensiva esta técnica también a la doxología con la que concluyen tanto el *Asperges me*, como el *Vidi aquam* de tiempo pascual. Dada la ausencia de versiones posteriores de este estilo, puede decirse que los *aspersoria* de este compositor fueron las únicas que debieron haber sonado en lo sucesivo en las misas dominicales que se celebraron a lo largo de año con el concurso de las voces de la Real Capilla, tanto en presencia, como en ausencia de los soberanos.

La costumbre de cantar durante las misas del domingo de Ramos, así como el Martes, Miércoles y Viernes Santo, las Pasiones de los cuatro evangelistas utilizando versiones polifónicas en las partes correspondientes a la *turba*, estaba plenamente arraigada tanto en la Capilla Pontificia, como en la tradición catedralicia hispana al

---

<sup>893</sup> Cfr. Capítulo 2, Tabla nº 3.

menos desde el siglo XVI<sup>894</sup>. Ello explica el hecho de que esta práctica se hiciera también extensiva también a la Capilla Real, manteniéndose vigente a lo largo de todo el siglo XVIII.

Las fuentes musicales conservadas en la Biblioteca Apostólica Vaticana indican que esta práctica siguió en vigor en la Corte romana al menos hasta el primer tercio del siglo XIX<sup>895</sup>. En Madrid, tras el incendio del Alcázar, José de Torres se ocupó de componer una versión de estas intervenciones polifónicas, contenidas en principio en el cantoral 105 de la Real Biblioteca, fechado en 1744, y posteriormente copiadas en partitura por Antonio Ugena, probablemente antes de la muerte de Corselli en 1778<sup>896</sup>. Las secciones polifónicas solían interpolarse entre las intervenciones en canto llano que cantaban tres solistas de la Real Capilla previamente designados por el maestro para interpretar, respectivamente, las partes del Evangelista, de Cristo y de la propia turba, si bien en este caso es probable que el tercer solista se limitase en sus intervenciones a doblar la voz correspondiente a su registro vocal cuando el coro ejecutaba estas partes en *canto de órgano*.

La copia realizada de Ugena de las *Turbas* de Torres en partitura, a partir de la cual se extrajeron las partes o *papeles* correspondientes a cada voz, incluía también dos versiones a cuatro voces del himno *Gloria laus et honor*, también de Torres, que se cantaba al término de la procesión del domingo de Ramos, y que en Madrid, a diferencia de Roma y Versalles, se ejecutó a lo largo del siglo XVIII siempre en canto figurado. A diferencia de otros himnos, el *Gloria laus et honor* se ejecutaba interpolando, a modo de estribillo, la primera estrofa en polifonía, entre las demás que se interpretaban en canto llano. El apéndice musical nº 14 incluye la primera versión de *Gloria laus* de José de Torres, fechada en 1727. La ausencia de versiones de otros compositores de este canto procesional y las copias efectuadas durante el último tercio del siglo XVIII indican que las obras de este maestro (la segunda de las cuales incorpora un acompañamiento de bajo continuo) debieron ser también las únicas de este estilo que debieron interpretarse a lo largo de toda la centuria en estas funciones.

El tenor Vicente Pérez dio cuenta del modo en que se ejecutó este himno durante la procesión del domingo de Ramos del año 1780, celebrada en la Capilla del Palacio de El Pardo en presencia de la familia real:

[...] ordenada la Procesión salió a la calle por la puerta que hay en el costado de la Capilla al lado del Evangelio, la cual, haciendo un semicírculo, volvió a entrar por la misma puerta, en donde a la parte de adentro se cantó el *Gloria laus* a 4º, como se ejecuta cuando la función se hace en Madrid, habiendo permanecido Su Majestad y Altezas durante ella en sus respectivas tribunas, como también en otra inmediata a la del Rey, el Cardenal Patriarca, pues este día no bajó a la función por hallarse algo indispuerto.[...] <sup>897</sup>.

<sup>894</sup> Cfr. José Vicente González Valle, *La tradición del canto litúrgico de la Pasión en España. Estudio sobre las composiciones monódicas y polifónicas del «cantus passionis» en las catedrales de Aragón y Castilla*, Barcelona, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1992.

<sup>895</sup> El manuscrito BAV, Capp. Sist. 330, conserva las turbas de la Pasión escritas en 1815 por el cantor Giuseppe Bains para el Miércoles Santo. Sin embargo se conservan versiones anteriores a 1748 de Giovanni Biordi en BAV, Capp. Sist. 263, que probablemente debieron estar en uso durante la segunda mitad del siglo XVIII.

<sup>896</sup> La copia de estas obras, realizada por Antonio Ugena aparece mencionada en el inventario de 1778. En consecuencia, es bastante probable que fuese efectuada entre 1776 y dicho año, es decir, durante su etapa como vicemaestro de la Real Capilla. Cfr. Apéndice Documental nº 6, f. 181v.

<sup>897</sup> Vicente Pérez, *Semana Santa del Año de 1780...*, doc. cit., f. 3r.

#### 4.3.2.2. El *canto de órgano* en el Oficio divino.

A diferencia de las misas *a facistol*, donde el canto figurado alternaba básicamente con el canto llano, y eventualmente con el contrapunto, en caso de que los introitos se ejecutasen de este modo, en el Oficio divino las secciones en *canto de órgano* podían combinarse en las horas canónicas de las festividades clásicas con partes ejecutadas en cualquiera de los tipos de canto estudiados, desde el contrapunto a la *música a papeles*, pasando por el fabordón, y desde luego el canto llano.

De acuerdo con el *Método* de Bravo, en las festividades dobles de primera clase únicamente se hacía uso del canto figurado en las *completas* de las primeras *vísperas*, para ejecutar el cántico *Nunc dimittis*, y en las segundas *vísperas* para interpretar el 1º, 3º y 5º salmos, alternando, como ya se vio, con el 2º y 4º en fabordón. No obstante, las anotaciones añadidas a la versión de este documento conservada en la Biblioteca Nacional -tachadas posteriormente por otra mano-, parecen desmentir esta práctica. Con respecto al cántico de *completas*, una de estas anotaciones indica que se ordenó (no se especifica cuándo) que este oficio, tanto en las festividades de primera, como de segunda clase fuese cantado íntegramente en canto llano<sup>898</sup>. No obstante, la inclusión de una versión en canto figurado del *Nunc dimittis* de Francesco Corselli en el *Liber ad Vesperas* de Antonio Literes, escrito en 1754 a la par que últimos los libros de misas citados en el epígrafe anterior, indica que, al menos durante el reinado de Fernando VI este cántico pudo haber sido ejecutado en los días solemnes en *canto de órgano*<sup>899</sup>. Por el momento no es posible determinar si efectivamente esta obra siguió interpretándose en las *completas* celebradas durante el reinado de Carlos III. En cualquier caso es una buena muestra de que durante el siglo XVIII los maestros de la Real Capilla siguieron produciendo obras en canto figurado destinadas a las ceremonias que allí se celebraban, si bien a un ritmo comparativamente menor que en épocas anteriores, y en un estilo muy influido por el lenguaje armónico-tonal que dominaba casi por completo en las obras litúrgicas con acompañamiento instrumental que esos mismos maestros producían.

Por lo que respecta a los salmos *a facistol* de las segundas *vísperas* de primera clase, otra anotación inserta en el *Método* de Bravo venía a cuestionar la vigencia de esta práctica durante la segunda mitad del siglo: «En las Segundas *Vísperas* de las Primeras Clases siempre se ha cantado y canta la *Magnificat* a papeles, como los Salmos 1º, 3º y 5º»<sup>900</sup>. Sin embargo, la tachadura posterior de esta nota, y sobre todo las marcas de uso existentes en algunas de las fuentes musicales empleadas por los músicos de la Real Capilla, principalmente en el citado *Liber ad Vesperas* de Literes, parecen poner en duda, una vez más, la pertinencia de estas anotaciones.

<sup>898</sup> Bravo, *doc. cit.*, f. 42v.

<sup>899</sup> Antonio de Literes, *Liber ad Vesperas, quatordecim continens Psalmus, octoque Magnificat, a primo usque ad ultimun tonum, quatuor psallenda vocibus. Auctore D. Antonio Literes, Regiae Capellae Musico. Scriptus ad Regii Sacelli usum, iussu Indiarum Patriarchae, Emm. D. Cardinalis de Mendoza. Anno Domini MDCCLIV*, RB, Cantoral Tomo 114.

<sup>900</sup> Bravo, *Ibid*, f. 42r.

En lo concerniente a las *vísperas* de las festividades dobles de segunda clase, el canto figurado debía emplearse, según Bravo, únicamente en el *Magnificat* de las segundas *vísperas*, pero no en los salmos, que se ejecutarían, como se vio más arriba, alternativamente en fabordón y en canto llano<sup>901</sup>. No obstante, conviene precisar que, con respecto a las segundas *vísperas* de ciertas festividades dobles de segunda clase, como la Purificación, la Anunciación, la Natividad y la Inmaculada, por citar sólo algunas, la información ofrecida por algunas fuentes posteriores al *Método* de Bravo, como la citada *Nueva Tabla* de 1757, introduce un nuevo elemento de confusión acerca de los tipos de canto empleados para solemnizar estos oficios. Dicha tabla indica explícitamente que la mayoría de las segundas *vísperas* de las festividades de segunda clase debían ser cantadas *a facistol*. Sin descartar que esta denominación se hubiera empleado en este caso de un modo genérico para englobar todos los estilos polifónicos sin acompañamiento instrumental que podían ser utilizados en el curso de una misma función -incluyendo el fabordón y el contrapunto-, la posibilidad de que efectivamente el canto figurado se hubiera empleado durante la segunda mitad del siglo XVIII para ejecutar la salmodia en determinadas *vísperas* de segunda clase, parece más que probable.

En sentido estricto, la única mención explícita que hace Bravo a la ejecución de salmos en canto figurado se refiere a las *vísperas* dominicales, en las cuales, «el salmo *In exitu* se cantará un verso a facistol alternando con el órgano»<sup>902</sup>. Sin embargo, un examen detallado a las marcas de uso que presenta el *Liber ad Vesperas* de Literes, unido a la existencia de un ciclo completo de salmos en canto figurado compuestos por José de Nebra en 1759 para las festividades de la Virgen y de los santos revela que, casi con toda seguridad, las prescripciones de Bravo no siempre se cumplieron, y que efectivamente los salmos 1º, 3º y 5º de las segundas *vísperas* de ciertas festividades dobles de segunda clase se ejecutaron en canto figurado con mucha mayor frecuencia de lo que los documentos relativos al ceremonial dan a entender<sup>903</sup>. El origen de ambas series encierra, además, un gran interés no sólo desde el punto de vista musical, sino también por la proyección exterior que tuvieron algunas de estas obras.

El *Liber ad Vesperas* de Literes es en realidad la última versión de una colección de catorce salmos de *vísperas* y de ocho *Magnificat* contenida en dos manuscritos elaborados en vida del compositor. El primero, en forma de cantoral, fue ofrecido en 1739 por Literes, a la sazón organista de la Real Capilla, al joven infante Don Luis de Borbón, recién investido cardenal y arzobispo de Toledo. Este libro, actualmente conservado en la Biblioteca de Castilla-La Mancha, ha sido recientemente estudiado por Santiago Sabugal, si bien sus conclusiones arrojan muy poca luz acerca del uso que pudo haberse dado a este libro<sup>904</sup>. El segundo manuscrito, en forma de partitura, actualmente conservado en el Archivo del Palacio Real de Madrid, fue probablemente ofrecido por Literes a los soberanos como presente, ya que está

<sup>901</sup> *Ibid.*, f. 43r.

<sup>902</sup> *Ibid.*

<sup>903</sup> José de Nebra, [...] *Vísperas del Común de los Santos y de la Virgen/ a 4 a facistol/ De D.n [Jose]ph Nebra/ Con 19 partes/ o Libritos/ Año de 1759*, AGP, Real Capilla, Fondo de Música, leg. 1553/887, *cfr.* Peris, *op. cit.*, n° 1720, p. 411-412.

<sup>904</sup> *Cfr.* Santiago Sabugal, *Transcripción de un manuscrito del siglo XVIII de música de facistol de Antonio de Literes*, Trabajo Fin de Máster, Universidad de La Rioja, 2016, p. 2-13.



Fig. 70. Primer versículo del salmo *Dixit Dominus*, Antonio Literes, *Liber ad Vesperas...*, 1754, RB, Cantoral Tomo 114, f. 1v-2r, © Patrimonio Nacional.

encuadrado con las armas de España, y no en pergamino, como solían forrarse los manuscritos destinados a la Real Capilla, incluyendo además diez himnos a cuatro voces que serían incorporados en 1743 al himnario polifónico del cual se hablará más abajo<sup>905</sup>.

La serie de *Vísperas del Común de los Santos y de la Virgen a 4, à facistol*, fechada por José de Nebra en 1759, conoció un periplo mucho más amplio. Poco después de concluir esta colección, el compositor expidió dos copias

manuscritas a la catedral de Toledo y a la Capilla Pontificia, respectivamente. El envío de estas obras a la iglesia primada no parece tener nada de particular, habida cuenta de la estrecha relación que, como se vio al tratar de los libros de canto llano, mantenía por entonces la Real Capilla con el cabildo toledano<sup>906</sup>. Sin embargo, la presencia en la Capilla Pontificia de esta colección no deja de ser un hecho excepcional, por diversas razones. En primer lugar, porque se trata de la única serie de obras de un compositor español, al servicio del rey de España por añadidura, que ingresó en el archivo de los cantores pontificios durante el siglo XVIII<sup>907</sup>. Aunque es difícil precisar si alguna de las obras contenidas en esta colección fue ejecutada ante Clemente XIII, o alguno de sus sucesores, su presencia en la Capilla del papa ofreció cuando menos a dichos cantores la oportunidad de conocer de primera mano el tipo de música que se ejecutaba en algunos de los oficios celebrados en la Capilla Real madrileña, y el vínculo que aún mantenía esta institución con el modelo musical pontificio. Con todo, aún sin descartar que alguno de estos salmos pudieran haberse ejecutado alguna vez en las *cappelle papale*, de haberse producido este hecho dicha ejecución debió tener sin duda un carácter excepcional, teniendo en cuenta que, como se analizó más arriba, en las *vísperas* solemnes celebradas en la Capilla Pontificia primaban sobre todo los salmos en canto figurado a ocho voces.

Hoy por hoy caben pocas dudas de que las series de salmos a cuatro voces de Literes y Nebra se interpretaron con cierta asiduidad en la Capilla Real de Madrid

<sup>905</sup> Cfr. Antonio Literes, *Salmos de todas Vísperas/ por/ Don Antonio Literes/[R[ea]l Capilla]/Este libro contiene catorze/ Psalmos de Todas Vísperas/ ocho Magnificas, y diez Himnos/ Para todas Festividades*, AGP, Real Capilla, Fondo de Música, leg. 1536/812, cfr. Peris, *op. cit.*, n° 1561, p. 374.

<sup>906</sup> Cfr. Carlos Martínez Gil, *El archivo de música de la Catedral de Toledo (1700-1764)*, Toledo, Junta de Comunidades de Castilla-La Mancha, 2003, p. 7 y 90. Un tercer ejemplar de estas *vísperas* fue a parar también a la catedral de Zaragoza. Cfr. Antonio Ezquerro, «Nuevos datos para el estudio de los músicos Nebra en Aragón», *Anuario Musical*, 57, 2002, p. 113-152.

<sup>907</sup> *Alcuni Salmi per Vespero di De Nebra D. Giuseppe*, BAV, Capp. Sist. 268, cfr. Janz, *op. cit.*, p. 426-427.

durante la segunda mitad del siglo XVIII, tal como muestra, por un lado, su inclusión en los inventarios elaborados por Antonio Ugena en 1778, y en 1805, con las obras que por entonces formaban los repertorios de obras al servicio de la Real Capilla, y por otro, las marcas de uso que presenta, sobre todo, el *Liber ad Vesperas* de Literes. Dichas marcas consisten sobre todo en la suciedad producida en el extremo inferior de cada folio al volver reiteradamente las hojas del cantoral, tarea encomendada durante el siglo XVIII a los niños del Real Colegio. Si se examina detenidamente este libro, se puede observar fácilmente que dichas marcas son comunes a todos los salmos contenidos en él, pero particularmente intensas en las páginas que contienen, entre otros, los salmos *Dixit Dominus* (cfr. Fig. 70), *Laetatus sum* y *Lauda Jerusalem*, es decir, el primero, tercero y quinto salmos más frecuentes en las *vísperas* de las festividades de la Virgen y de los Santos, lo cual sugiere que esta fuente debió utilizarse con mucha más frecuencia de lo que las fuentes documentales sugieren para ejecutar en canto figurado los salmos 1º, 3º y 5º en las segundas *vísperas* de las festividades clásicas incluidas en el *proprium sanctorum*. En el caso de la serie de Nebra, su uso queda atestiguado por la existencia de diecinueve partes o *papeles* destinados a cada una de las voces, y realizadas posiblemente en vida del compositor, tal como se desprende de la nota incluida en el título de la copia que el vicemaestro depositó en la Real Capilla.

No obstante, conviene aclarar que, desde el punto de la práctica musical, la utilización pura y simple de todos los salmos contenidos en una misma colección en todas estas funciones no parece del todo plausible, ya que la ejecución de algunos de ellos hubiera planteado importantes problemas de orden musical al chocar con uno de los preceptos más importantes que, como se vio en el capítulo anterior, regían el funcionamiento de la salmodia: la necesidad de que el tono en que se cantaba un determinado salmo fuera el mismo que el de la antífona que le precedía. Este hecho, que en el caso de los salmos con acompañamiento instrumental -compuestos generalmente de acuerdo con las normas de la música armónico-tonal- no resultaba tan relevante, en el caso de la música *a facistol* era, conforme a la teoría musical aún vigente en el siglo XVIII, de vital importancia para asegurar la coherencia modal inherente al canto llano, máxime cuando las notas del tono salmódico estaban alojadas, a modo de *cantus firmas*, en alguna de las voces del salmo, tal como sucede en todas las obras contenidas en las colecciones de Nebra y de Literes. Esta exigencia rezaba igualmente para los cánticos, en particular para el *Magnificat*, sin embargo, el problema tuvo en este caso una solución más sencilla. Los *Magnificat* incluidos la serie de Literes entroncan con una larga tradición iniciada en Roma a finales del siglo XV, y continuada durante el siglo XVI por compositores asociados a la Capilla Pontificia como Costanzo Festa, Cristóbal de Morales, Giovanni Pierluigi da Palestrina o Tomás Luis de Victoria, cuyas series de *Magnificat* en canto figurado compuestos en los ocho tonos trataban de solucionar este problema práctico que naturalmente también heredó la colección de Literes<sup>908</sup>. Si bien de cara al cántico de *vísperas* este inconveniente se solventó sin dificultad, en el caso de los salmos la solución no fue tan sencilla, ya que ningún compositor se atrevió a abordar la titánica tarea de componer ocho versiones diferentes de los catorce salmos comunes a la

<sup>908</sup> Cfr. Jeffrey G. Kurtzman, «Tones, Modes, Clefs and Pitch in Roman Cyclic Magnificats of the 16th Century», *Early Music*, vol. 22, n° 4, Palestrina Quatercentenary, noviembre 1994, p. 641-664.

mayoría de las *vísperas* de las festividades clásicas. El problema se resolvió en unos casos, como en la Capilla Real, simplemente recurriendo al fabordón, debido a la gran versatilidad que, como ya se vio, ofrecía este estilo de canto para poder adaptar el texto de cualquier salmo a los modelos mudos en cualquiera de los tonos; en otros casos, este inconveniente se solucionó ejecutando la salmodia simplemente en canto llano, como habitualmente se hizo en Versalles.

Tanto en Roma como en Madrid los salmos de *vísperas* a cuatro voces en canto figurado presentaban una serie de rasgos muy similares, en parte debido a las exigencias de inteligibilidad textual que había impuesto el Concilio de Trento a la música litúrgica. Ello hizo que la composición de estas versiones polifónicas estuviera sujeta a una serie de requisitos más estrictos, si cabe, que para otros textos litúrgicos. Tales exigencias derivaban de la extensión y complejidad de los propios salmos, lo cual hizo que los teóricos acabasen volviendo la mirada al fabordón como el modelo ideal que debía inspirar la composición de salmos en canto figurado, debido a la claridad expositiva inherente a este tipo de *discantus*.

La colección de Literes parece adaptarse en buena medida a este estilo de composición que Pietro Cerone definió con gran claridad a principios del siglo XVII<sup>909</sup>. La principal recomendación de este teórico era, en definitiva, que el tono salmódico apareciera expuesto con claridad en una sola voz, con el fin de que el oyente pudiera reconocerlo con facilidad. En aras de una mayor inteligibilidad, Cerone recomendaba no enturbiar el canto llano con los recursos más sofisticados propios del canto figurado, como podían ser la fragmentación, la inversión, o la retrogradación de la melodía gregoriana. En este sentido, el teórico italiano es muy explícito al recomendar que el respeto a la claridad expositiva se observase sobre todo al comienzo de los hemistiquios, reservando las *ligaduras* o ritmos sincopados para las cláusulas. Tales licencias eran tolerables en los *Magnificat*, pero completamente desaconsejables en los salmos, salvo quizás en la doxología, donde, según este autor, podía convenir un grado de complejidad algo mayor. Según Cerone, algunos maestros habían tendido a alejarse de estos principios de un modo un tanto artificioso, sin embargo este defecto no se le pudo achacar a Literes, en cuyas obras se observan casi al pie de la letra la mayoría de estas indicaciones<sup>910</sup>.

<sup>909</sup> «La manera que se ha de tener para componer los Salmos. Cap XIV. Aunque en estos Reinos de España no es en uso cantar los Salmos en Música, sino a Fabordones, con todo estos (por quien gustare componerlos) no quiero dejar de decir lo que conviene observar en hacerlos. Queriendo componer Salmos, no será error aunque se deje aparte la imitación de la Psalmódia por ser los Versos breves, [ya] que imitando al Canto llano con todas las partes, y remendando los pasos, sería el verso muy largo, con mucho artificio y con demasiada solemnidad, la cual no conviene a la Psalmódia, aunque italianos hay que hechos los tienen con mayor solemnidad y con más arte que no hizieron los *Magnificat*, que bien considero es grande error. Más bien se puede hacer la imitación con dos, o a lo menos con una parte, a fin que más fácilmente se conozca el Tono. Y si comenzaren toda las partes juntamente, tampoco será de biasmar semejante principio. [...]», Cerone, *op. cit.*, p. 689.

<sup>910</sup> «[...] Iten, se debe observar que la Música sea tal que no se offusque[n] las palabras, las cuales han de ser muy explicadas y claras, de modo que todas las partes pronuncien casi juntamente, ni más ni menos, como si fueran a Fabordón, no teniendo passos largos, ni elegantes, más que comunes Consonancias, mezclando de quando en quando alguna Fuga breve y docenal, como vemos que tienen observado los Compositores choristas, particularmente el R. D. Mateo Asula, y el R. D. Pedro Poncio. Muchos Compositores (como dije) compusieron Salmos muy acabados, solemnes, y de mucho artificio, los cuales en cuanto a lo que es música, son tenidos por buenos y doctos; mas a lo que es salmodia, no son tenidos ni por buenos, ni por apropiados, por no tener las partes que dijimos. Porque en lugar de ser breves, fueron largos; en lugar de servirse de las consonancias comunes, sirviéronse de los pasos escogidos y autorizados. En lugar de poner las palabras claras, pusieronlas muy obscuras, y muy embarazadas, y en lugar de hacerlos simplemente, los hizieron solemnes y muy fugados,

En los salmos de Literes el tono salmódico aparece a menudo en la voz de tiple sin apenas alteraciones interválicas, de tal modo que resulta fácilmente reconocible a primera vista, tal como muestra el ya citado salmo *Dixit Dominus*, cuya transcripción completa se ha incluido en el apéndice musical nº 15. A pesar de que en este caso el compositor recurre a veces a la fragmentación parcial del tono salmódico, y a la migración de la final desde el tiple a otras voces, como sucede en el primer versículo de este salmo, las notas de la melodía gregoriana son siempre fáciles de localizar, al estar expuestas casi siempre en valores aumentados. Aun así, comparando la mayoría de los versículos polifónicos de esta versión con el fabordón de primer tono de Andrés Lorente, estudiado en el epígrafe anterior, podrán verse las estrechas semejanzas existentes entre los salmos en canto figurado y los fabordones de tradición hispánica, que como ya se dijo estaban mucho más cerca del *canto de órgano* que del *falsobordone* romano. Tanto en el *Dixit Dominus*, como en el salmo *In exitu Israël* incluido también en el libro de Literes, los versículos polifónicos son relativamente breves, y la marcha de las voces al comienzo de cada hemistiquio presenta a menudo, como sucede en los fabordones de Lorente, una textura homorrítmica con pocas imitaciones, quedando reservadas estas más bien a las cláusulas de la mediante y de la final<sup>911</sup>.

De acuerdo pues con estas prescripciones, no todas las versiones de los salmos recogidas en una misma colección eran utilizables en todos los servicios. Un examen detallado de los tonos escogidos por Literes para los catorce incluidas en esta serie, indica que de todos ellos, tan sólo las entonaciones de los salmos *Laetatus sum*, y *Lauda Jerusalem* coinciden con la prevista, por ejemplo, en el *Prontuario* de Vicente Pérez para el tercer y cuarto salmos de las *vísperas* de la Virgen, cantados respectivamente en sexto y séptimo tono, lo cual limitaba considerablemente las posibilidades de utilizar conjuntamente todas las obras contenidas en estas colecciones en las segundas *vísperas* que se cantaban *a facistol* en la Capilla Real a lo largo del año<sup>912</sup>. Tales dificultades explican en parte las prescripciones del *Método* de Bravo con el fin de poder salvar estos escollos mediante el uso sistemático del fabordón en lugar del canto figurado. No obstante, todo lo expuesto apunta a que durante la segunda mitad del siglo XVIII la normativa de Bravo no debió cumplirse en este caso particular con el rigor que él mismo habría esperado.

No obstante, todas estas restricciones no eran obstáculo para que algunos compositores pudieran hacer gala de una gran inventiva en este tipo de obras. Buen ejemplo de ello es la versión del salmo *In exitu Israël de Aegypto*, con el que se cierra la colección de Literes. En la transcripción, incluida en el apéndice musical nº 16, se puede apreciar el modo en que el autor observó la norma más importante, es decir, hacer reconocible en todo momento el tono salmódico. En este caso dicho tono es una

---

replicando las imitaciones diversas veces, y continuando con todas las partes el Canto llano, el qual estilo es propio y particular de las Magnificas [sic].", *Ibid*.

<sup>911</sup> «[...] También conviene hacer la demediación del verso del Canto de Órgano con la cláusula de la mediación del C[anto] llano, para que se de [...] a conocer de presto ser psalmodia, y también porque los antiguos tuvieron siempre cuenta de hacer lo mesmo, cuyas observaciones y preceptos somos tenidos seguir, mayormente por ser tan necesarios para diferenciar esta de las otras composiciones. Mas la cláusula final ha de ser diferente según fuere la variedad del *E u o u a e*, o *Saeculorum Amen*. [...]», *Ibid*, p. 689.

<sup>912</sup> Cfr. Vicent Pérez, *Prontuario del Canto llano gregoriano...*, op. cit., vol. 1, p. 444.

variante del octavo, llamado irregular, u *octavillo*, ya que la cuerda de recitado descende un tono en el segundo hemistiquio de cada verso, en lugar de mantenerse en la misma nota, como sucede con los demás tonos salmódicos. Dada la complejidad textual de este salmo en concreto, la distribución de los versículos en canto figurado no siguen la *ratio* habitual de uno por cada dos, como en el resto de la colección, sino de uno por cada tres, de manera que por cada dos versos en canto llano, Literes interpoló un tercero en *canto de órgano*. Al igual que sucede en el *Dixit Dominus*, el tono salmódico tiende a aparecer con mayor frecuencia en el tiple, si bien puede alojarse también en otras voces, casi siempre en valores largos (*per augmentationem*). El uso de la retórica musical en algunos versículos de esta versión resulta de una gran originalidad. Literes dio muestras de una gran habilidad a la hora de construir algunos versículos de este salmo, particularmente el enigmático *Manus habent et non palpabunt*, donde los ritmos sincopados, surcados por entrecortadas pausas en las voces que forman el *discantus*, parecen querer describir el embotamiento de los sentidos, mientras que el tono salmódico, expuesto *per augmentationem* en el tiple, sobrevuela sobre el resto de las voces con extraordinaria nitidez.

Con respecto al uso del canto figurado en los himnos destinados al oficio, la existencia de un himnario polifónico, concluido en 1744, formado por versiones a cuatro voces de José de Torres y del propio Literes, ordenadas por festividades, como en las colecciones romanas de Victoria y Palestrina, podría sugerir un uso sistemático de estos himnos en el curso de las segundas *vísperas* de segunda clase celebradas en la Capilla Real<sup>913</sup>. En este caso, sin embargo, la cuestión parece mucho más controvertida. En principio caben pocas dudas de que esta práctica debió estar vigente durante el reinado de Felipe V, ya que de otro modo no se explica la existencia de este cantoral, elaborado con obras compuestas *ex profeso* por José de Torres, tal como declaró este maestro en su informe de 1735, ya citado. Sin embargo, las prescripciones del *Método* de Bravo que establecían que los himnos de las segundas *vísperas* de segunda clase se ejecutasen en canto llano, unido a la ausencia de marcas de uso en el himnario de 1744, y a la inexistencia de copias alternativas que pudieran haberse utilizado en su lugar, indican que en este caso la norma establecida por el maestro de ceremonias debió cumplirse sistemáticamente, y que el uso de estas versiones debió ser muy limitado, a excepción de la ya estudiada versión del *Pange lingua* de Torres, incluida en este cantoral.

La inhibición de los maestros y vicemaestros que sucedieron a Corselli y a Nebra a la hora de crear nuevos repertorios de música en canto figurado destinada a la misas y a los oficios celebrados en la Capilla Real hizo que casi todas las colecciones producidas antes de 1754 siguieran en uso al menos hasta el primer tercio del siglo XIX, debido al uso sistemático que incluso durante el reinado de Fernando VII siguió haciéndose de la música *a facistol* en algunas de las funciones que se celebraban tanto en la Capilla de Palacio, como en algunos santuarios de la Corte<sup>914</sup>.

<sup>913</sup> *Liber hic necessarios Regio Suae Majestatis Sacello contient Hymnos Concentu Musicali Exaratos á D. Josepho Torres Praefati Sacelli Mesochoro [...], Josephus a Lopez Scriptus. Anno MDCCXLIII, RB, Cantoral, Tomo 112.*

<sup>914</sup> De acuerdo con una anotación añadida durante el primer tercio del siglo XIX a la tabla de asistencias de la Real Capilla de 1757, copiada por el tenor Vicente Pérez a finales del siglo anterior, el primer domingo de Adviento, únicamente cuatro cantores, acompañados por un bajón, acudían a la iglesia de Santa María de la Almudena para

Las únicas excepciones remarcables fueron las series de motetes al Santísimo Sacramento a cuatro voces y bajo continuo compuestas respectivamente por Corselli y Ugena durante el reinado de Carlos III, que se tratarán en el último capítulo, y el responsorio *Libera me*, a ocho voces concluido por el maestro italiano en 1764, destinado a los primeros ciclos de exequias celebrados ante el cadáver de los reyes antes de su traslado al lugar de enterramiento<sup>915</sup>. Sin embargo, salvo estos casos aislados, y alguno más que se mencionará al estudiar las ceremonias eucarísticas, puede decirse que la producción de música en canto figurado decayó bruscamente en la Capilla Real madrileña en la segunda mitad del siglo, viéndose obligada a nutrirse a partir de entonces con obras compuestas en su mayor parte durante la primera mitad de la centuria.

### 4.3.3. El canto figurado en la liturgia real francesa.

Uno de los principales problemas a la hora de analizar el uso del canto figurado en la liturgia real francesa, es la ausencia casi total de fuentes musicales producidas *ex profeso* para la *Chapelle du roi* que permitan establecer con la misma precisión que en Roma o en Madrid la posición de este tipo de canto en las ceremonias que allí tenían lugar. La principal explicación a este hecho hay que buscarla, una vez más, en la reforma del modelo musical que emprendió Luis XIV a finales de la década de 1660. A partir de entonces la música vocal con acompañamiento instrumental vino a desplazar casi por completo de la liturgia real a todos los demás estilos polifónicos, exceptuando al fabordón y eventualmente al contrapunto. Ello dio como resultado una desvinculación casi total del modelo pontificio, que había estado vigente en la Capilla Real francesa, al igual que en Madrid, al menos hasta 1660.

La aplicación sistemática que se llevó a cabo del esquema *messe basse + motet* no sólo a la Misa diaria del rey, sino también a una buena parte de las festividades clásicas de segunda clase, redujo el drásticamente el número de misas cantadas por la *Musique du roi* a lo largo del año. Hasta entonces, según Chuperelle, los reyes se habían contentado con acudir a la Capilla para asistir a la Misa cantada en los días festivos y domingos, durante las cuales se ejecutaba una *messe imprimée*, es decir, un ciclo del *ordinarium* impreso, cuyos autores no siempre formaron parte de la *Musique du roi*<sup>916</sup>. En la introducción a la monografía publicada recientemente por Jean Paul Montagnier sobre la Misa polifónica en Francia, se exponen algunas de las razones de índole político que motivaron este cambio. Con todo, Montagnier opina que la demanda de misas impresas en formato de libro de coro, que se mantuvo constante en la mayor parte del reino a lo largo de los siglos XVII y XVIII, bien podría reflejar una práctica que también siguió llevándose a cabo en los niveles más altos del

---

solemnizar dicha festividad, lo cual indica que en estas ocasiones tan sólo podría haberse se ejecutado música *a facistol*, alternando en todo caso con el canto llano. Cfr. Apéndice Documental nº 8, f. 67r.

<sup>915</sup> Francesco Corselli, *Original/ Libera me Domine/Responso de Difuntos/ a 8/ M[aest]ro/ D.<sup>o</sup> Fran.<sup>co</sup> Corselli*, AGP, Real Capilla, Fondo de Música, leg. 1439/130, cfr. Peris, *op. cit.*, nº 564, p. 142.

<sup>916</sup> «[...] les anciens roys s'estoient toujours contentés d'entendre aux jours de grandes festes de l'année, et quelquefois aux jours de dimanches et festes, chanter dans leur chapelle, par les chantres ecclésiastiques, des messes imprimées et quelques élévations, et aux vespres le *Magnificat* seulement en faux-bourdon. [...]», Chuperelle, *op. cit.*, vol. 2, p. 528.

estado<sup>917</sup>. Este hecho, que en el caso del *motet à grand choeur* está muy bien documentado, queda pendiente de una mayor clarificación en el caso de la *Chapelle du roi*. En realidad, la opinión de Montagnier es, por diversas razones, bastante verosímil. La primera, y quizás la más importante, es la ausencia casi total de ciclos originales del *ordinarium* producidos por los *sous-maîtres* de la *Musique de la Chapelle*, al menos hasta 1775. Dado que, según Chuperelle, las *grandes messes* eran cantadas, al menos en parte, *en musique*, tuvo que ser necesario recurrir a fuentes impresas para poder acometer la ejecución de las partes del *ordinarium* que hacia 1730 se cantaban habitualmente recurriendo a la polifonía. Con todo, la ejecución de estas obras en las misas solemnes no es probable que se efectuara haciendo interpretar estas misas impresas en su estado original, al tener que adaptarse necesariamente a la distribución de orgánica de la *Musique du roi*, que en los días de *grande chapelle* requería la presencia tanto de las voces como de los instrumentistas. Ello habría obligado a llevar a cabo arreglos más o menos importantes en estas obras, lo cual haría que difícilmente se hubieran podido escuchar en su forma original *a cappella*.

Queda sin embargo por determinar la forma en que el ceremonial preveía que se ejecutasen las partes del *ordinarium* en el curso de estas funciones. Al describir la *grandes messes* de la Circuncisión y de la Purificación -primera y segunda de las festividades asociadas a *l'Ordre du Saint-Esprit-*, Chuperelle indicaba que el introito era ejecutado por los bajos en canto llano, pero los *Kyries* eran cantados *en musique*<sup>918</sup>. Aunque el *chapelain* no especifica el tipo de canto que pretendió designar con este término, es fácil adivinar que la participación conjunta de voces e instrumentos en la interpretación de estas partes debía ser lo más habitual. Por lo que respecta al *Gloria in excelsis*, y al *Credo* también era ejecutados del mismo modo en ambas festividades<sup>919</sup>. Por el contrario, el autor del *Cérémonial historique* no aclara del todo, al tratar de la primera de estas dos celebraciones si el *Sanctus* y el *Agnus Dei* eran cantados o no por la *Musique*. Aparentemente, la siguiente intervención de los músicos del rey después del *Credo* tenía lugar, como ya se vio, en las respuestas del prefacio, y posteriormente en la *postcommunio* para cantar el *Domine salvum fac regem*<sup>920</sup>. Al margen de estas secciones, en la pormenorizada descripción que hace Chuperelle de estas misas solemnes no hay ni una sola mención al canto de las dos últimas partes del *ordinarium*, ni tampoco a la elevación, lo cual hace pensar en dos posibilidades: bien que sencillamente no se cantasen más que en canto llano (como sucedía en la Capilla Pontificia en algunas misas feriales), o bien que fueran suplidas por la intervención del órgano.

Esta última posibilidad parece avalada por las anotaciones incluidas por el organista de la *Musique du roi*, Luc Marchand, en su *Livre d'orgue*, fechado en 1772<sup>921</sup>. Según esta fuente, realizada como apoyo para los servicios que este músico prestaba

<sup>917</sup> Jean Paul C. Montagnier, *The Polyphonic Mass in France, 1600-1780. The Evidence of the Printed Choirbooks*, Cambridge, Cambridge University Press, 2017, p. 3.

<sup>918</sup> Chuperelle, *op. cit.*, vol. 3, p. 742 y 809.

<sup>919</sup> *Ibid.*, p. 743, 745, 792, 858 y 812.

<sup>920</sup> *Ibid.*, p. 753-754.

<sup>921</sup> Luc Marchand, *Livre d'Orgue pour la Chapelle Royale de Versailles, où l'on trouvera tous les Plain-chants nécessaires pour les Grandes Messes, Vespres, Complies et Salut pendant l'année, mis en ordre par Luc Marchand, ordinaire de la Musique de la Chapelle et de la Chambre du Roy, et organiste ord[inaire] de la Chapelle de Sa Majesté. 1772*, BMV, Ms. Musical 60.

en los oficios de los *Missionnaires*, el órgano intervenía en las *grandes messes*, principalmente en el *Kyrie* y en el Gradual, empleando la práctica *alternatim*, es decir, improvisando sobre las melodías gregorianas correspondientes a estas secciones, que el organista tenía anotadas con precisión para cada festividad. Eventualmente también lo hacía en el *Gloria*, en el *Ofertorio*, en el *Sanctus* y en el *Agnus Dei*, exceptuando en la Misa del Sábado Santo, en la cual sólo intervenía en esta última parte y en el *Gloria*<sup>922</sup>. Aun contando con que esta fuente fuese elaborada para los servicios que Marchand prestaba en las misas en canto llano de los *Missionnaires*, es bastante probable que la intervención del órgano en aquellas que solemnizaba la *Musique du roi* no difiriese demasiado, al menos en las partes en las que no consta que se recurriese a versiones polifónicas. Con todo, aunque pueda darse por hecho que hacia 1730 los bajos de la *Musique* pudieran haber ejecutado en canto llano alternando con el órgano estas dos últimas secciones del *ordinarium* en algunas *grandes messes*, siguen persistiendo las dudas acerca del tipo de canto empleado para ejecutar las tres restantes.

En sentido estricto, tan sólo existe hoy por hoy un testimonio que avalaría la ejecución regular de misas impresas en la *Chapelle du roi*. Dicho testimonio no es otro que el comentario anotado por Sébastien de Brossard en el catálogo, más arriba citado, de obras donadas por él a la biblioteca real en 1724. Junto a las entradas correspondientes a las misas de François Cosset, el autor escribió:

Il y a encore plusieurs messes imprimées du même auteur, et toutes sont fort estimées, entre autres une *ad imitationem moduli Gaudeamus Omnes* à 5 voix, dont la musique est si excellente qu'on ne se laisse jamais de l'entendre, et qu'on n'en chante jamais d'autre à la Chapelle du Roy<sup>923</sup>.

Brossard poseía en su colección una versión manuscrita en partitura de doce misas, en su mayor parte impresas por Ballard durante el siglo XVII y las primeras décadas del XVIII, a las que este músico se había ocupado de añadir un bajo continuo. Entre ellas figuraban algunas de las que en 1753 serían registradas en el inventario de obras que estaban a disposición de la *Musique de la Chapelle* en la *Bibliothèque du roi*, esto es: las misas *Eruclavit cor meum* de François Cosset; *Deliciae Regum* de Charles d'Helper, y *Ad majorem Dei gloriam* de André Campra<sup>924</sup>. Junto a estas obras, el abbé Martin, autor de dicho catálogo, incluyó también las *Missa pro Defunctis* de Eustache du Caurroy; el primer *Liber Missarum* de Philippe de Monte, así como las misas *Benedicam Dominum*, e *In aeternum cantabo* de Charles d'Helper, entre otras misas impresas<sup>925</sup>. Según Montagnier, existe constancia de que algunas de estas obras se interpretaron en la *Chapelle royale* de Versalles durante el reinado de Luis XVI, entre ellas la Misa *Deliciae Regum* de d'Helper<sup>926</sup>. Con todo, este autor no cita la fuente en la cual apoya su afirmación. Sorprendentemente, el abbé Martin no incorporó a esta relación ni la Misa *Gaudeamus omnes* de Cosset, ni la *Missa pro*

<sup>922</sup> « Le Samedi Saint l'orgue ne joüe qu'au *Gloria in Excelsis* ; point d'offertoire. On joüe le *Sanctus* ; point d'orgue après le psaume *Laudate*. L'orgue joüe un plein-jeu au lieu du *Domine saloum* ; a la fin des Vespres il faur répondre à l'*Ite Missa est* [...] », Luc Marchand, *doc. cit.*, p. 4.

<sup>923</sup> Brossard, *doc. cit.*, p. 58.

<sup>924</sup> *Ibid.*, p. 321.

<sup>925</sup> *Bibliothèque royale. Catalogue de la Musique théorique et pratique par l'abbé Martin*, BnF, Mus. Rés. Vm<sup>8</sup> 27, f. 5v.

<sup>926</sup> Montagnier, *op. cit.*, p. 2.

*Defunctis* de d'Helfer, a pesar de ser esta última una de las pocas obras cuyo uso en las exequias reales celebradas a lo largo del siglo XVIII está bien documentado. Salvo este caso particular, puede decirse que la ejecución en la *Chapelle du roi* durante la segunda mitad de la centuria de misas en canto figurado, con o sin acompañamiento instrumental, no deja de ser por el momento más que una mera conjetura, dada la ausencia de fuentes que permitan afirmarlo de forma concluyente. Aun así, cualquiera de los ciclos del *ordinarium* citados fueron susceptibles de haber sido cantados, con el conveniente arreglo para las partes instrumentales, en cualquiera de las *grandes messes* celebradas en presencia de los reyes a lo largo del año, al menos hasta el reinado de Luis XVI, durante el cual los ciclos con acompañamiento instrumental compuestos por Giroust habrían venido a desplazar las prácticas anteriores. Este hecho se estudiará con más detalle en el siguiente capítulo, si bien cabe adelantar que hasta entonces la ausencia de ciclos del *ordinarium* compuestos *ad hoc* por los *sous-maîtres* de la *Musique* para los días de *grande chapelle* justificaría plenamente el recurso a los arreglos de misas impresas. Por otra parte, la ejecución de obras en canto figurado con un acompañamiento instrumental añadido debió verse también favorecida por el perfil estilístico de muchas de estas composiciones, principalmente aquellas que fueron escritas durante las últimas décadas del siglo XVII y el primer tercio del siglo XVIII, cuyo lenguaje está mucho más cerca del estilo de Lully y de Lalande que del estilo *alla Palestrina* que por entonces seguía vigente en las misas *a facistol* compuestas en Roma y en Madrid.

Un ejemplo paradigmático de la traslación del *style français* a este tipo de obras es la Misa *Ad majorem Dei gloriam*, de André Campra, editada por Ballard en 1700, cuya transcripción se ofrece en el apéndice musical nº 17. La conexión estilística de esta obra con el estilo adoptado por los *motets à grand chœur* de este y otros compositores, y el vínculo indirecto que a través de dicho lenguaje esta Misa establece con la música escénica, la hacían particularmente indicada para suplir en las *grandes messes* a los *motets* que se cantaban en las *messes-basses* del rey<sup>927</sup>. La posibilidad de que este ciclo pudiera haberse ejecutado en la *Chapelle royale* de Versalles parece, por diversas razones, bastante plausible. En primer lugar, porque a pesar de su temprana publicación, esta Misa es una de las pocas cuyo compositor ostentó el cargo de *sous-maître* de la *Musique de la Chapelle*. Por otra parte, la celebridad alcanzada por esta obra a lo largo de la primera mitad del siglo en toda Francia, fue sólo comparable a la obtenida por la Misa *Gaudeamus omnes* de François Cosset. Prueba de ello es la mención explícita que Henri Madin hizo de ambos ciclos en su tratado de contrapunto<sup>928</sup>. Parece lógico, por tanto, que durante su larga etapa como *sous-maître* (1725-1744), André Campra hubiera hecho ejecutar su Misa en alguna de las *grandes messes* celebradas en la *Chapelle royale* durante aquellos años. No obstante, por el momento esto no es más que una hipótesis que no podrá confirmarse en tanto no aparezcan fuentes musicales que apunten, al menos, a la existencia de un

<sup>927</sup> Un profundo análisis musical de esta obra en Jean-Paul C. Montagnier, « La Missa Ad Majorem Dei gloriam d'André Campra et les messes a cappella imprimées en France au XVIIIe siècle », Catherine Cessac (éd.), *André Campra*, Actes du colloque d'Aix en Provence et Versailles, 7-9 octobre 2019, Paris, Mardaga, 2012, p. 327-347.

<sup>928</sup> « [...] j'ay reconnu que dans la plupart des Maistrises que j'ay occupés, les Enfants de Chœur ne connoissent point les Tons différens sur lesquels, non seulement les Messes imprimées sont composées, mais en général toute sorte de Musique ; se contentant de dire, par exemple, que la Messe de Cosset *Gaudeamus omnes* est en D la re, Tierce majeur, et celle de Campra *Ad majorem Dei gloriam*, en D la re, Tierce mineur [...]. », Madin, *op. cit.*, p. 3-4.

posible arreglo de esta obra para una eventual ejecución conjunta, conforme prescribía el ceremonial, de las voces y los instrumentos de la *Musique du roi*.

En sentido estricto puede decirse que la *Missa pro Defunctis* de Charles d'Helfer, ya citada en el epígrafe anterior, es la única *messe imprimée* en canto figurado que quedó asociada con toda seguridad a la liturgia real francesa. A lo largo del reinado de Luis XV esta Misa se interpretó en la mayor parte de los *services solennels* con los que solían concluir los ciclos de exequias reales, así como en las misas de *bout de l'an* que se cantaban en la abadía real de Saint-Denis con motivo del primer aniversario de la muerte de reyes, *fils* y *petis-fils de France*. Con todo, es muy probable que en los primeros lustros del reinado de este monarca esta obra hubiera alternado eventualmente con otra que durante el siglo XVII había gozado de un estatus muy parecido: la *Missa pro Defunctis* de Eustache Du Caurroy. Al referirse a esta obra en su catálogo, Brossard indica: « [...] cette musique, comme le sujet le demande, est fort triste, mais c'est de la plus excellente qu'om puisse faire ; el l'on n'en chante jamais d'autre aux obsèques et aux services des Roys et des Princes à Saint-Denis »<sup>929</sup>.

Con respecto a la ejecución recurrente de la Misa de difuntos de d'Helfer en las exequias reales, la prensa de la época se hizo eco de este hecho en diversas ocasiones durante el reinado de Luis XV. El 10 de febrero de 1752 moría en Versalles Madame Henriette de France, primogénita de Luis XV y hermana gemela de *Madame Infante*, a la sazón duquesa de Parma. En aquella ocasión, el *service solennel* organizado el 24 de marzo con motivo de la inhumación en Saint Denis del cuerpo de esta princesa contó con el concurso de la *Musique de la Chapelle*, dirigida por Mondonville, *sous-maître* de servicio, quien hizo ejecutar la *Missa pro Defunctis* de Charles d'Helfer<sup>930</sup>.

El 27 de junio de 1774 se celebraba también allí el *service solennel* que hubiera correspondido a la ceremonia de inhumación del propio Luis XV, fallecido el 10 de mayo de ese año. Sin embargo, en aquella ocasión el cuerpo del rey no se hallaba presente, al haber sido enterrado *sans cérémonie* tres días después de su fallecimiento por haber muerto a causa de unas viruelas. Con todo, esta circunstancia no afectó a la celebración de los oficios previstos por el ceremonial. El día anterior la *Musique du roi* cantó, junto con los religiosos de la abadía, las *visperas* de difuntos, celebradas por el *grand aumônier de France*, al igual que la *grande messe* de difuntos del día siguiente<sup>931</sup>. En cuanto a la música ejecutada en esta última ceremonia, la *Gazette de France* indicó explícitamente que se había cantado la Misa de d'Helfer, y el salmo *De profundis* de Julien-Amable Mathieu, ejecutándose durante el banquete que la corona solía ofrecer en la abadía a los príncipes asistentes al acto el motete *Laudate Dominum, omnes gentes*, del mismo compositor<sup>932</sup>.

En la Misa de *bout de l'an* de la reina Maria Leczynska, celebrada en Saint-Denis el 27 de junio de 1769, y oficiada, al igual que la ceremonia de inhumación, por el obispo de Chartres, su *grand aumônier*, la *Musique du roi* interpretó también la Misa de d'Helfer, interpolándose el *De profundis* de Charles Gauzargues, *maître de musique de la chapelle en semestre*, canónigo de la catedral de Nîmes y prior de Noblac<sup>933</sup>. El *service*

<sup>929</sup> Brossard, *ibid.*, p. 58.

<sup>930</sup> *Notes des frères Bêche sur la musique de la Chapelle du roi*, BNF, Rés. F 1661, p. 54.

<sup>931</sup> *Gazette de France*, 29-VII-1774, n° 60, p. 272.

<sup>932</sup> *Ibid.*

<sup>933</sup> *Gazette de France*, 30-VI-1769, n° 52, p. 212.

*solennel* celebrado en la abadía de Saint- Denis por el *bout de l'an* de Luis XV el 10 de mayo de 1775, oficiado por el cardenal de la Roche-Aymon, *grand aumônier de France*, contó también con el ciclo de d'Helfer, interpolándose en aquella ocasión el *De profundis* de François Giroust, quien acababa de suceder ese año al *abbé* Gauzargues en el cargo de *maître* de la *Musique de la Chapelle*<sup>934</sup>.

Aun así, hay que contar con que esta obra no siempre se debió interpretar del mismo modo. Por lo que respecta a las misas de aniversario celebradas en Saint-Denis por el alma de los reyes, donde esta Misa tuvo también cabida, el número de efectivos de la *Musique du roi* que allí acudía para solemnizar estas funciones era considerablemente menor con respecto a las *services solennels* de inhumación y de *bout de l'an*. Mientras que estas últimas eran prácticamente idénticas al servicio celebrado el día de la inhumación -salvo por lo que respecta al celebrante, que no era ya el *Grand Aumônier de France*, sino un obispo designado al efecto-, en los aniversarios que se debían celebrar durante todos los años del reinado del sucesor del rey difunto tan sólo acudía una parte de las voces de la *Musique*, quince o dieciséis cantantes a lo sumo, acompañados únicamente por un fagot, para cantar todo el servicio sin instrumentos<sup>935</sup>. Los *chapelains* de la *Chapelle-Musique* que asistían en estas ocasiones lo hacían, además, no para servir en el altar, sino para reforzar las voces de la *Musique de la Chapelle* en todo lo que debían cantar, según Chuperelle, *au lutrain*, es decir en canto llano y en canto figurado, dirigidos por el *sous-maître* de servicio<sup>936</sup>. No pueden haber muchas dudas, por tanto, de que en caso de haberse ejecutado en estas ocasiones la Misa de d'Helfer se hubiera hecho necesariamente en su forma impresa original, sin ninguna suerte de acompañamiento instrumental, del mismo modo que se ejecutaban en Madrid, como ya se ha visto, algunas de las misas de difuntos que se cantaban ante el cadáver real. En el apéndice musical nº 5 se ofrece la transcripción completa de esta Misa, ya aludida al hablar del contrapunto sobre el canto llano incluido en el introito. En ella puede observarse uno de los elementos más interesantes de esta composición: la inclusión de las variantes textuales que permitían ejecutar esta obra indistintamente según el rito parisino o el rito romano.

Con respecto al uso del canto figurado en el Oficio divino, no hay indicio alguno de su utilización durante el siglo XVIII en ninguna de las funciones solemnes celebradas en la *Chapelle du roi*. A diferencia de las misas, en las cuales se puede establecer, como se ha visto, un uso puntual de obras de este estilo, en el caso de las horas canónicas celebradas allí tanto en presencia como en ausencia de los monarcas no hay ningún elemento que permita considerar un uso, siquiera puntual, de salmos o cánticos en canto figurado. Ciertamente, durante el siglo XVII existió en una colección de *Magnificat* en los ocho tonos compuesta por Nicolas Formé (1567-1638), uno de los *maîtres* de la *Chapelle-Musique* al servicio de Luis XIII. Según la tradición, el aprecio que sintió este soberano por las obras de este compositor fue tal que tras su muerte hizo guardar bajo llave las partituras originales, después de haber hecho

<sup>934</sup> *Gazette de France*, 12-V-1775, nº 38, p. 174. Esta ceremonia ha sido ampliamente tratada en Eby, *art. cit.*, p. 221 y ss.

<sup>935</sup> Chuperelle, *op. cit.*, vol. 4, p. 1285.

<sup>936</sup> *Ibid.*, p. 1286.

ejecutar repetidas veces sus obras en la capilla<sup>937</sup>. Es muy posible que la serie de *Magnificat* de este maestro formara parte, como es lógico, de este conjunto de obras que probablemente siguieron en uso en la *Chapelle du roi* al menos hasta la muerte de este soberano en 1643<sup>938</sup>. No obstante, no es posible determinar con certeza el destino que aguardó en el futuro a esta colección. La posibilidad de que algunas de las versiones del cántico incluidas en ella se hubieran utilizado, siquiera puntualmente, durante los siguientes reinados en las *vísperas* de *petite chapelle* en lugar del consabido *Magnificat* en fabordón no deja de ser por el momento una simple conjetura. La ausencia de esta u otras series parecidas de cánticos o salmos en canto figurado en los catálogos de la *Bibliothèque de musique du roi* elaborados durante el siglo XVIII parecen confirmar el hecho de que este estilo musical había dejado de emplearse en los oficios que se celebraron en la Capilla Real francesa durante aquella centuria.

\* \* \*

A lo largo de este capítulo se ha estudiado el modo en que los diversos tipos de canto sin acompañamiento instrumental se fueron integrando a lo largo del tiempo en las ceremonias litúrgicas celebradas en las cortes de Roma, Madrid y Versalles, y el modo en que se fueron combinando todos ellos en cada una de las ceremonias celebradas en las capillas palatinas durante la segunda mitad del siglo XVIII.

Las concomitancias y divergencias que en el uso de los distintos estilos de canto se dio en cada una de estas cortes dependieron en gran medida del grado de influencia que la tradición local, y el modelo musical establecido en cada una de estas capillas durante la Edad Moderna, ejercieron sobre el desarrollo musical de las ceremonias que allí tenían lugar. El uso de los tipos de canto sin acompañamiento instrumental definió, más cualesquiera otros, el grado de proximidad que las capillas reales de España y Francia mantuvieron con respecto al modelo musical pontificio. En este sentido, puede decirse que el uso común del canto llano y del fabordón en todos estos centros a lo largo del siglo XVIII constituyó uno de los elementos clave que contribuyó a unificar el desarrollo musical de los distintos tipos de ceremonias que se celebraron tanto en la Capilla del papa como en las capillas reales de Madrid y Versalles.

En cada uno de los apartados de este capítulo se ha llevado a cabo un exhaustivo análisis de los repertorios asociados a cada uno de los tipos de canto estudiados, tratando de reubicar algunas de las obras más representativas de cada estilo dentro del contexto funcional al cual estuvieron destinadas, tomando siempre como punto de referencia la ordenación del canto establecida en el rito romano, tal como se estudió en el capítulo anterior, así como las variantes locales introducidas a este respecto en cada una de las capillas palatinas en función de cada época.

<sup>937</sup> « [...] Le Roi faisoit tant de cas des oeuvres de Formé, qu'après sa mort, qui arriva en 1638, il les fit enlever par un exempt de ses Gardes, et les faisoit souvent chanter. Ils furent depuis renfermés dans une armoire que le Roi fit faire exprès ; lui seul en avoit la clef, et en prenoit soin. À la mort du Roi, ils passèrent avec tous les meubles de son appartement à Jean de Souvrè, en sa qualité de Gentilhomme de la Chanbre, et peu de jours après ils tombèrent entre les mains de Jean Villet, sous-maître de la Chapelle, qui en fit son profit. [...] », Sauveur-Jérôme Morand, *Histoire de la Ste-Chapelle Royale du Palais, enrichie de planches, par M. Sauveur-Jérôme Morand, Chanoine de la dite Église*, París, Chez Clousier, 1790, p. 297.

<sup>938</sup> Nicolas Formé, *Le Cantique de la Vierge Marie selon les Tons ou Modes usités en l'Église, mis à quatre Parties, & dédié au Roy par Nicolas Formé, Sousmaître et Compoisiteur de Musique en la Chapelle de Sa Maiesté*, BnF, Ms. Fr. 1870.

Queda, pues, por analizar el papel que jugó la música con acompañamiento instrumental en las ceremonias asociadas a liturgia de Estado que se celebraron en Madrid y en Versalles a lo largo de la segunda mitad del siglo XVIII, a cuyo estudio se dedicará por entero el siguiente capítulo.

<b>Tabla 5. Distribución funcional del motete en las misas solemnes de la Capilla Pontificia durante el siglo XVIII</b>				
<b>FESTIVIDADES CLÁSICAS</b>				
<b>Festividad</b>	<b>Título</b>	<b>Autor</b>	<b>Procedencia textual</b>	<b>Fuente</b>
I Domingo de Adviento	<i>Salvatorem expectamus</i>	Palestrina	<i>Capitulum</i> de I <i>Vísperas</i> de la Transfiguración del Señor	Adami, p. 96; Cancellieri, p. 312
II Domingo de Adviento	<i>Jerusalem cito veniet</i>	Palestrina	I Lección de <i>Maitines</i>	Adami, p. 99; Cancellieri, p. 319
III Domingo de Adviento	<i>Veni Domine</i>	Palestrina	VIII Responso de <i>Maitines</i>	Adami, p. 100; Cancellieri, p. 320
IV Domingo de Adviento	<i>Canite tuba in Sion</i>	Palestrina	I Antífona de <i>Vísperas</i>	Adami, p. 101; Cancellieri, p. 321
Navidad: I Misa nocturna	<i>Quem vidistis Pastores?</i>	Tomás Luis de Victoria	III Responso de <i>Maitines</i> ; I Antífona de <i>Laudes</i>	Adami, p. 107
Navidad: Misa mayor	<i>Hodie nobis Caelorum Rex</i>	Giovanni Maria Nannino	I Responso de <i>Maitines</i>	Adami, p. 108
San Esteban	<i>Cum autem esset Stephanus</i>	Palestrina	II Lección de <i>Maitines</i>	Adami, p. 109; Cancellieri, p. 218
San Juan Evangelista	<i>Hic est Beatissimus Discipulus</i>	Palestrina		Adami, p. 110; Cancellieri, p. 218
La Circuncisión	<i>O magnum Mysterium</i>	Palestrina	IV Responso de <i>Maitines</i> de navidad	Adami, p. 111
La Epifanía	<i>Surge illuminare Jerusalem</i>	Palestrina	<i>Capitulum</i> de <i>Vísperas</i>	Adami, p. 10; Cancellieri, p. 137
Cátedra de S. Pedro	<i>Tu es Pastor ovium</i>	Palestrina; Pasquale Pisari (c. 1768)	Antífona <i>ad Magnificat</i>	Adami, p. 13; Cancellieri, p. 142; BAV, Capp. Sist. Diari. 191
La Purificación	<i>Responsum accepit Simeon</i>	Palestrina	V Responso de <i>Maitines</i>	Adami, p. 18; Cancellieri, p. 149
La Anunciación	<i>Ne timeas Maria</i> <i>Suscipe verbum</i> -si se celebra en Cuaresma-	Palestrina Matteo Simonelli	III Antífona de <i>Maitines</i> III Responso de <i>Maitines</i> del <i>Officium parvum BMV</i>	Adami, p. 157; Cancellieri, p. 267
Miércoles de Ceniza	<i>Derelinquat impius</i>	Palestrina	V Responso de <i>Maitines</i> (I Domingo de Cuaresma)	Adami, p. 24; Cancellieri, p. 244
I Domingo de Cuaresma	<i>Emendemus in Melius</i>	Gabriel Gálvez	I Responso de <i>Maitines</i> (Feria III de la I Semana de Cuaresma)	Adami, p. 26; Cancellieri, p. 245
II Domingo de Cuaresma	<i>Ecce odor filii mei</i>	Arcangelo Crivelli	II Responso de <i>Maitines</i>	Adami, p. 26; Cancellieri, p. 246

III Domingo de Cuaresma	<i>Lamentabatur Jacob</i>	Cristóbal de Morales	IX Responsorio de <i>Maitines</i>	Adami, p. 27; Cancellieri, p. 246
IV Domingo De Cuaresma	<i>Cantemus Domino</i>	Matteo Simonelli	III Responsorio de <i>Maitines</i>	Adami, p. 28; Cancellieri, p. 248
Domingo de Pasión	<i>Salvum me fac</i>	Palestrina		Adami, p. 28; Cancellieri, p. 254
Domingo de Ramos	<i>Stabat Mater</i>	Palestrina	Secuencia del Viernes de Dolores	Adami, p. 33
Jueves Santo	<i>Fratres ego enim</i>	Palestrina	<i>Capítulum</i> de las I <i>Vísperas</i> del Corpus	Adami, p. 39
Domingo de Resurrección	<i>Christus resurgens</i>	Felice Anerio	I Responsorio de <i>Maitines</i> (Sábado <i>in Albis</i> )	Adami, p. 58
Lunes de Pascua	<i>Jesus iniuxit se</i>	Palestrina		Adami, p. 66; Cancellieri, p. 276
Martes de Pascua	<i>Surrexit Pastor bonus</i>	Palestrina	II Responsorio de <i>Maitines</i> (Lunes de Pascua)	Adami, p. 67; Cancellieri, p. 276
Sábado <i>in Albis</i>	<i>Voce mea</i>	Felice Anerio	Salmo 141	Adami, p. 67; Cancellieri, p. 277
La Ascensión	<i>Viri galilei</i>	Palestrina	Antífona del Introito; I Antífona de I <i>Vísperas</i>	Adami, p. 70; Cancellieri, p. 281
San Felipe Neri	<i>Defecit caro mea</i>	Pasquale Pisari	Lección V de <i>Maitines</i> ( <i>Commune unius Martyris</i> )	Cancellieri, p. 159
Pentecostés	<i>Cum complerentur dies Pnetecostes</i>	Palestrina	I Antífona de las I <i>Vísperas</i>	Adami, p. 72
II Fiesta de Pentecostés ( <i>missa bassa</i> )	<i>Exultate Deo</i>	Palestrina	Salmo del Introito	Adami, p. 74
La Santísima Trinidad	<i>O beata Trinitas</i>	Palestrina		Adami, p. 77; Cancellieri, p. 285
Corpus Christi ( <i>missa bassa</i> )	<i>Fratres ego enim</i> (Otro motete en la Elevación)	Palestrina (A elección del maestro de capilla)	<i>Capítulum</i> de las I <i>Vísperas</i>	Adami, p. 78; Cancellieri, p. 297
San Juan Bautista	<i>Fuit homo missus a Deo</i>	Palestrina	I Responsorio de <i>Maitines</i>	Adami, p. 82; Cancellieri, p. 160
S. Pedro y S. Pablo	<i>Tu es Petrus</i>	(A elección del maestro de capilla) Palestrina (c. 1743)	Gradual	Adami, p. 86; BAV, Capp. Sist. 299
Infraoctava de San Pedro	<i>Petrus Apostolus</i>	Tomás Luis de Victoria (c. 1743)		BAV, Capp. Sist. 299; Cancellieri, p. 190
Octava de S. Pedro y S. Pablo	<i>Tu es Petrus</i>	Tomás Luis de Victoria (c. 1743)	Gradual	BAV, Capp. Sist. 299
La Asunción	<i>Assumpta es Maria</i>	Palestrina	I Antífona de <i>Vísperas</i>	Adami, p. 88
La Natividad de la Virgen	<i>In lectulo meo</i>	Bonomi		Adami, p. 88
Todos los Santos	<i>Vidi turbam magnam</i>	Anónimo	I Antífona de <i>Vísperas</i>	Adami, p. 89
Concepción de la Virgen	<i>Sancta et Immaculata Virgo</i>	Palestrina		Cancellieri, p. 217

CEREMONIAS EXTRAORDINARIAS				
Creación de nuevo pontífice	<i>Tu es Petrus</i>	Tomás Luis de Victoria (c. 1743)	Gradual de la Misa de S. Pedro y S. Pablo	BAV, Capp. Sist. 299
Aniversario de la Creación de Nuevo pontífice	<i>In Diademate capitis Aaron</i>	Giovanni Maria Nanini (c. 1743)		BAV, Capp. Sist. 299
Consagración de nuevo pontífice	<i>Exultate Deo</i>	Giovanni Maria Nanini	Salmo del Introito de la Misa de Pentecostés	Adami, p. 117
	<i>Fratres ego enim</i> (en la elevación)	Palestrina	<i>Capitulum</i> de las I <i>Vísperas</i> del Corpus	
Coronación de pontífices	<i>In Diademate capitis Aaron</i>	Felice Anerio		Adami, p. 122 y 123; BAV, Capp. Sist. 299
	<i>Corona aurea</i> (en la imposición de la tiara)	Palestrina		
Aniversario de la coronación de pontífices	<i>In Diademate capitis Aaron</i>	Felice Anerio		Adami, p. 128
Consagración de obispos	<i>Exultate Deo</i>	Giovanni Maria Nanini		Adami, p. 118
Canonización de santos	<i>Exultate Deo</i>	Palestrina (c. 1767)		BAV, Capp. Sist. 315
	<i>Corona aurea</i>	Claudio Casciolini (c. 1767)		



## CAPÍTULO 5

### La liturgia de Estado y los estilos de canto (II): La música con acompañamiento instrumental. La ruptura con el modelo pontificio

\* \* \*

La progresiva introducción a lo largo del siglo XVII en la mayoría de las capillas reales y catedralicias europeas de conjuntos instrumentales cada vez más amplios marcó una profunda transformación de los repertorios de obras utilizados en la liturgia católica. Destinados, en principio, a la música escénica que se representaba en el ámbito cortesano, estos conjuntos hicieron nacer en la mente de algunos soberanos la idea de trasladar también a sus capillas el ideal de suntuosidad sonora que cada vez con más fuerza se imponía en el ámbito de la cámara. Durante el último tercio del siglo XVII las capillas reales de España y Francia experimentaron una profunda transformación institucional con el fin de dar cabida a plantillas estables de instrumentistas cada vez más numerosas que contribuyeron a modificar de forma irreversible la naturaleza de las obras utilizadas en la liturgia real, alejándolas definitivamente del modelo musical pontificio, que ya en el siglo XVIII quedó, por así decirlo, aislado en medio del avance imparable en las principales iglesias del orbe católico de un modelo musical, marcado por el uso cada vez más frecuente de la música vocal con acompañamiento instrumental en las ceremonias litúrgicas más solemnes.

No obstante, la transición de un modelo a otro no se llevó a cabo con la misma rapidez en todas las catedrales, y mucho menos en todas las capillas reales, debido sobre todo a las reacciones estéticas que suscitó en el seno de la propia Iglesia católica este tipo de canto. La estrecha conexión estilística que desde principios del seiscientos se estableció entre la música sacra con acompañamiento instrumental y la música escénica contravenía abiertamente las prescripciones del ceremonial romano, fundadas, como ya se vio en el tercer capítulo, en el modelo musical pontificio, en el cual los instrumentos no tenían cabida. Con todo, en la primera parte de este capítulo se analizará cómo la consolidación de la música sacra con acompañamiento instrumental en la liturgia católica al margen de las prescripciones del ceremonial romano provocaron a mediados del siglo XVIII una profunda reacción por parte de Roma, con el fin de frenar en lo posible la penetración en las música litúrgica de la estética teatral, antagónica por principio al sentido devocional que la Iglesia propugnaba. En 1749, Benedicto XIV expedía a los titulares de todas las diócesis de los Estados Pontificios la encíclica *Annus qui*. A pesar de su limitado alcance geográfico, esta carta circular significaba, por un lado, una abierta ruptura con el silencio secular que había mantenido el papado desde el Concilio de Trento sobre la música destinada al culto en su sentido más amplio, y por otro, una toma de posición claramente contraria al modelo musical que las principales capillas reales europeas habían adoptado sin reservas desde el siglo anterior.

Más que cualquiera de los tipos de canto analizados en el capítulo precedente, la música *a papeles*, *en symphonie*, o *avec symphonie* como se denominó respectivamente en las capillas reales de Madrid y Versalles, ha merecido siempre una atención especial por parte de la musicología española y francesa. Sin embargo, ningún de los trabajos realizados hasta ahora acerca de este estilo ha abordado el estudio de la posición global que los distintos tipos de obras tuvieron en el conjunto de ceremonias que allí se celebraron durante la segunda mitad del siglo XVIII. La inclusión definitiva dentro de la tradición musical de estas capillas de este tipo de canto obligó a llevar a cabo importantes ajustes en sus respectivos ceremoniales con el fin de regular su presencia en la liturgia real.

A lo largo de las siguientes páginas se estudiará el modo en que se materializaron estos ajustes, que a la larga condicionarían profundamente tanto la duración como la estructura formal de este tipo de obras. A pesar de la posición preferente que adquirieron en la liturgia real estos repertorios, conviene recordar que el empleo de cualquiera de estas composiciones estaba sujeto a las mismas normas que regían desde antiguo el uso de los demás estilos polifónicos, cuya principal premisa seguía siendo su función supletoria del canto llano. Este requisito ineludible, derivado del estatus superior reservado al canto gregoriano, permitía al canto monódico recuperar en todo momento su posición original en caso de que los maestros de ceremonias decidiesen, por cualquier circunstancia sobrevenida, suspender eventualmente la ejecución del canto polifónico en favor del canto llano. Esta circunstancia se dio en la práctica con mucha más frecuencia de lo que cabría imaginar, incluso en las funciones más solemnes.

Del mismo modo, es preciso tener en cuenta que la ejecución de estas obras en la liturgia cantada no se efectuaba en solitario, sino que, al igual que sucedía con otros estilos polifónicos, convivía en una misma ceremonia con otros tipos de canto que a menudo se interpolaban entre las distintas secciones de estas composiciones. Esta práctica fue la más habitual tanto en las misas como en los oficios celebrados en la Capilla Real de Madrid. Tan sólo en el caso de la liturgia rezada las obras con acompañamiento instrumental eran susceptibles de ser utilizadas en solitario para solemnizar las funciones, tal como sucedió, por ejemplo, en las *messes basses* celebradas en la *Chapelle du roi* hasta el final del Antiguo Régimen, en las cuales solía ejecutarse por regla general un *motet à grand choeur* que se superponía al oficio rezado.

Una novedad interesante asociada a la incorporación de este tipo de canto en la liturgia real fue la interpolación de música instrumental en el desarrollo litúrgico de ciertas ceremonias solemnes. La práctica de ejecutar movimientos sinfónicos en algunas partes del *proprium* de las misas solemnes fue común en las capillas reales de Madrid y Versalles durante la segunda mitad del siglo XVIII, si bien se trata éste de un fenómeno que apenas si ha sido estudiado hasta ahora, y cuyo alcance real es difícil valorar dada la escasez de datos que existen por el momento acerca de este tipo de práctica.

### 5.1. Roma y el conflicto estético de la música litúrgica con acompañamiento instrumental: La encíclica *Annus qui* de Benedicto XIV.

A mediados del siglo XVIII, el historiador francés Bourdelot explicaba en los siguientes términos las reservas del papado al uso de instrumentos en la Capilla Pontificia:

Dans la Chapelle du Pape, la Musique est de même d'une simplicité marquée, en un point. Il n'y a jamais des instrumens & les voix n'y sont point accompagnées, reste édifiant de l'ancienne sévérité de l'Église, qui a longtemps rejeté les instrumens, conformément au sentiment de S. Jean Chrysostome, qui croyoit qu'ils n'avoient été permis qu'aux Juifs, à cause de leur grossièreté. Et les Philosophes n'étoient plus favorables aux instrumens. [...] <sup>939</sup>.

El peso que a lo largo de la primera mitad del seiscientos siguió teniendo el modelo musical establecido en la Capilla del papa hizo que la introducción de la música con acompañamiento instrumental se viera en parte refrenada dentro de la liturgia católica, al menos en algunas de las principales iglesias europeas que aún seguían teniendo en aquella el principal referente a la hora de determinar la posición de la música sacra dentro de culto. Tal fue el caso, por ejemplo, de la catedral de París, la cual, según afirmaba el propio Bourdelot, decidió prescindir deliberadamente de la música polifónica con acompañamiento instrumental a partir de 1646, utilizando en lo sucesivo tan sólo el canto llano y el fabordón para solemnizar la liturgia<sup>940</sup>. Sin embargo, cien años después, no sólo la catedral de París, sino prácticamente todas las catedrales y colegiadas del orbe católico que se lo pudieron permitir, se habían adscrito a la costumbre de hacer ejecutar música litúrgica con acompañamiento instrumental, al menos en las festividades y celebraciones más solemnes. Esta corriente, a la cual también se sumaron casi todas las capillas reales europeas, planteó un profundo conflicto estético con el papado, que no dejaba de ver con preocupación cómo la música litúrgica se veía «contaminada» cada vez con mayor fuerza por el estilo de la música operística.

El 9 de febrero de 1749, el papa Benedicto XIV emitía una encíclica dirigida a todos los obispos de los Estados Pontificios destinada a regular el desarrollo del culto en sus respectivas diócesis con motivo de la proximidad del año santo que había de celebrarse al año siguiente. Por primera vez, desde la publicación del *Caeremoniale Episcoporum*, el papado se posicionaba acerca del tipo de música que convenía interpretarse en la liturgia católica. Hasta entonces, y por diversas circunstancias, la Iglesia no se había ocupado de definir la naturaleza estética de la música interpretada en la Misa y el Oficio divino. La regulación del canto dentro del culto efectuada después del Concilio de Trento nunca llegó a sobrepasar, en realidad, la línea de lo funcional<sup>941</sup>. Más allá de las recomendaciones estético-morales acerca de las melodías

<sup>939</sup> Bourdelot, *Histoire de la Musique depuis son origine ; les progrès successifs de cet Art jusqu'à présent ; et la comparaison de la Musique Italienne & de la Musique Française*. Par M. Bourdelot, Tome Quatrième, La Haya y Frankfurt, 1743, p. 83-84.

<sup>940</sup> *Ibid.*, p. 84-85.

<sup>941</sup> Cfr. Paulo Castagna, «A Encíclica *Annus Qui Hunc* do Papa Bento XIV (1749), e a definição de um modelo para o acompanhamento instrumental da música sacra», *VII Conferencia de la Asociación Argentina de Musicología. XIII Jornadas Argentinas de Musicología*, La Plata, Asociación Argentina de Musicología, 2006, p. 2-3.

empleadas por los organistas, y de los límites en el uso de la música polifónica impuestos por el ceremonial romano, la Santa Sede no había abordado nunca tan abiertamente el conflicto generado por la convivencia dentro del culto de estilos musicales diferentes, y en particular por el avance de un modelo musical claramente antagónico, según su criterio, al sentido devocional y contemplativo que debía tener la música litúrgica. Si bien hasta entonces los pontífices habían guardado silencio sobre este particular, a mediados del siglo XVIII el avance del ideario ilustrado, y el replanteamiento del significado que para Roma debía de tener el rito religioso, hicieron que el papado adoptara un nuevo enfoque basado en la concepción de la liturgia como un vehículo ideal para fomentar la virtud<sup>942</sup>. Casi todos los pontífices reinantes durante la segunda mitad del siglo estuvieron persuadidos en mayor o menor medida de la necesidad de depurar y reducir la liturgia romana a sus elementos esenciales, con el fin de hacerla más comprensible a los fieles<sup>943</sup>. Esta revisión coincidió con un momento histórico en el cual la música sacra estaba siendo reconducida por el *style galant* hacia «los ideales de una sociedad laica», enfrentando a los compositores al difícil reto de componer música devocional destinada, según Philip G. Downs a una sociedad cada vez más secularizada por el avance del ideario racionalista de la Ilustración<sup>944</sup>.

A pesar de la complejidad que, como se ha visto en el capítulo anterior, había alcanzado el rito romano post-tridentino, y de la exhaustiva reglamentación funcional a la que había sido sometido el canto litúrgico, el ceremonial romano había dejado unas notorias «lagunas legales» en lo tocante, por un lado, al empleo de la música con acompañamiento instrumental, y por otro, a la utilización, más allá del motete, de otros estilos paralitúrgicos, tanto en lengua vernácula como en latín, que venían interpolándose desde antiguo en las liturgias de ciertas iglesias españolas, en forma de *villancicos* y *letras sagradas* con textos en castellano. Una costumbre que, si bien fue tolerada por la Iglesia española al haber quedado plenamente consolidada en la tradición local desde el siglo XVI, no dejó de causarle cierta preocupación a lo largo del tiempo, al menos en lo concerniente al contenido doctrinal de los textos<sup>945</sup>. No obstante, la resolución puntual de esta cuestión se convirtió en un asunto que Roma prefirió dejar, en cierto modo, en manos de los responsables de las diferentes iglesias locales. En España esta circunstancia permitió, por ejemplo, que pese a la prohibición expresa de interpretar villancicos en la Capilla Real decretada por Felipe II en 1596, su nieto Felipe IV restituyera esta práctica apenas cuarenta años después<sup>946</sup>.

Este vacío normativo a la larga permitió a los monarcas europeos reinterpretar la función de la música litúrgica conforme a su propio criterio, siempre a la medida de sus intereses políticos. En Francia, el *motet* jugó un papel similar al villancico en la liturgia real francesa desde mediados del siglo XVII hasta la Revolución de 1789,

<sup>942</sup> Cfr. Jose Vicente González Valle, «La música litúrgica con acompañamiento orquestal, 1750-1800», Juan José Carreras; Malcolm Boyd (ed.), *La música en España en el siglo XVIII*, Madrid, Cambridge University Press, 2000, p. 71.

<sup>943</sup> Xabier Basurko, *Historia de la Liturgia*, Barcelona, Centre de Pastoral Litúrgica, 2006, p. 351.

<sup>944</sup> Philip G. Downs, *La música clásica. La era de Haydn, Mozart y Beethoven*, Madrid, Akal, 1998, p. 178.

<sup>945</sup> Cfr. Tess Knighton; Álvaro Torrente (eds.), *Devotional Music in the Iberian World, 1480-1800. The Villancico and Related Genres*, Ashgate, Ashgate Publishing, 2007, p. 11.

<sup>946</sup> Vicente Pérez, *Colección de documentos, originales en parte, referentes a la Capilla Real*, BNE, Ms. 762, f. 3r.

coadyuvando desde el reinado de Luis XIV a que la Misa del rey empezase a ser percibida en Versalles por los contemporáneos más como un espectáculo cortesano que como una manifestación puramente devocional<sup>947</sup>. Esta tendencia utilitaria del rito religioso en beneficio del poder político favoreció la introducción progresiva en la música sacra de todas las novedades que, sobre todo en el ámbito escénico, podían resultar más eficaces para la reafirmación pública de la fe del monarca, y para la transmisión del mensaje político de la corona en el ámbito de la Capilla Real. El ejemplo ofrecido por Francia, referente estético de muchas monarquías europeas durante el Antiguo Régimen, no hizo sino reforzar el proceso de *teatralización* del oficio religioso en los centros más importantes del área católica, lo cual redundó con el tiempo en un sentimiento de pérdida, por parte de la Iglesia, del sentido original y devoto del rito romano, desvirtuado, entre otras razones por el uso de una música cuyos fundamentos estéticos contradecían dicho propósito.

La preocupación que esta situación causó al papado se hizo patente ya a finales del siglo XVII, sin embargo, los decretos pontificios que trataron de clarificar desde entonces la naturaleza y fin último de la liturgia continuaron inhibiéndose a la hora de tratar la cuestión musical más allá de lo que tenía que ver con el correcto uso de los textos latinos en el canto. Hasta 1749, coincidiendo con la preparación del año santo que había de celebrarse al año siguiente, Roma hizo frente a una problemática que desde finales del siglo anterior estaba generando una corriente abiertamente crítica en los círculos intelectuales más próximos a la curia, que condenaba, por un lado, la falta de rigor con el que en ciertas iglesias se celebraban las ceremonias religiosas, y por otro, el abuso que se hacía del estilo teatral en la música eclesiástica.

En abril de 1749, el *Mercurio Histórico* informaba de que el papa trabajaba en la reforma de muchos abusos que se habían introducido en el desarrollo de las ceremonias eclesiásticas<sup>948</sup>. La corrección de tales excesos pasaba, según el pontífice, por una reforma inmediata, en lo externo, del clero secular, con el fin de que mantuviese «la decencia y modestia que le corresponde por todos títulos», observando con rigor, por ejemplo, el color y el tipo de vestiduras que habían de utilizarse en las ceremonias en función del tiempo litúrgico. Una reforma de la que no podía escapar tampoco el clero regular, con el fin de «conservar su antigua simplicidad»<sup>949</sup>.

La corriente crítica que condenaba los avances del estilo teatral en la música litúrgica, tendría gran eco en España, lo cual alentó al papado para intervenir de un modo decisivo en la racionalización del desarrollo del culto, clarificando, de una vez por todas, el papel de la música dentro del mismo, y en particular de la música con acompañamiento instrumental. La publicación en 1726 del primer tomo del *Theatro Crítico Universal* de Fray Benito Feijoo desencadenó una importante polémica en torno a la penetración en el templo de los usos de la música escénica<sup>950</sup>. La polémica,

<sup>947</sup> Montagnier, «The French Grand Motet and their use...», *art. cit.*, p. 47.

<sup>948</sup> *Mercurio Histórico y Político*, abril, 1749, p. 8.

<sup>949</sup> *Ibid.*, p. 8-9.

<sup>950</sup> «§. II. 4. [...] Los Griegos dividieron la Música, que antes, como era razón, se empleaba toda en el culto de la Deidad, distribuyéndola entre las solemnidades religiosas, y las representaciones escénicas; pero conservando en el Templo la que era propia del Templo, y dando al teatro la que era propia del teatro. Y en estos últimos tiempos qué se ha hecho? No sólo se conservó en el teatro la Música del teatro; mas también la Música del teatro se trasladó al Templo./ 5. Las cantadas, que ahora se oyen en las Iglesias, son en cuanto a la forma, las mismas que resuenan en las tablas. Todas se componen de Menuetes, Recitados, Arietas, Alegros y a lo último se pone

suscitada por el discurso de Feijoo reflejaba una realidad incuestionable en la música sacra practicada en España por aquel entonces, y particularmente en la corte de los primeros Borbones. En realidad sus ataques a la música sacra de estilo operístico reflejaban una posición extremadamente conservadora, anclada en la teoría musical del siglo XVII y regida por el principio racionalista de la clasificación de estilos. La concepción teórica que reivindicaba Feijoo para la música consideraba que diferentes maneras de tocar y de cantar, producían resultados diferentes en el oyente que se reflejaban, a su vez, en los diferentes estilos musicales, a los cuales correspondían «cualidades de ‘canto’ y de ‘sonido’ específicas», que se veían distorsionadas cuando se producía una mezcla inapropiada de géneros y estilos<sup>951</sup>.

Con independencia del problema que esta alteración estética supuso para Feijoo, el proceso de *teatralización* de la liturgia a través de la música rompía con el principio funcional que la teoría musical del siglo XVII había postulado para los diferentes estilos y estilos de canto<sup>952</sup>. Sin embargo, la aspiración de Feijoo a una música litúrgica orientada hacia la devoción y desprovista de cualquier elemento sensual que indujese a la confusión de sentimientos –que él en realidad cifraba, como otros muchos, en un retorno al canto llano en sentido lato-<sup>953</sup>, estaba ya en la base de las reivindicaciones que la Santa Sede reclamó para la música sacra en la segunda mitad del siglo XVIII. Tales reivindicaciones habrían de ser recogidas literalmente por el papado en la encíclica *Annus qui*, una regulación sin precedentes para la música sacra desde el Concilio de Trento, cuya argumentación estaba basada literalmente en los planteamientos de Feijoo<sup>954</sup>.

No obstante, a pesar de la importancia de esta encíclica como manifiesto estético del papado en relación con la música sacra, el alcance real que tuvo fue en realidad mucho menor de lo que cabría esperar. En primer lugar, su carácter de encíclica, o carta circular dirigida únicamente a los obispos de los Estados Pontificios y no al conjunto de la cristiandad, limitaba el ámbito de aplicación de la norma a un espacio geográfico relativamente reducido. Por otra parte, la motivación inmediata de este decreto no era tanto hacer una declaración de alcance universal, sino más bien prevenir que, ante la enorme avalancha de visitantes que Roma iba a tener con motivo de dichas celebraciones, la música que se escuchase en los templos de la ciudad no fuese lo suficientemente decente, evitando por todos los medios escandalizar a los forasteros con obras que pudieran evocar la música teatral. En abril

---

aquello que llaman *Grave*; pero de eso muy poco, porque no fastidie. Qué es esto? En el Templo no debiera ser toda la Música grave? No debiera ser toda la composición para infundir gravedad, devoción y modestia? [...], Fray Benito Jerónimo Feijoo, *Theatro Critico Universal, o discursos varios, en todo estilo de materias, para desengaño de errores comunes*, Tomo I, «Música en los Templos. Discurso XIV», Madrid, Imprenta de Lorenzo Francisco Mojados, 1726, p. 274-275.

<sup>951</sup> Lorenzo Bianconi, *Historia de la Música, 5. El siglo XVII*, Madrid, Turner, 1982, p. 45.

<sup>952</sup> *Ibid.*, p. 48-51.

<sup>953</sup> «§. III. 7. O quanto mejor estuviera la Iglesia con aquel Canto Llano, que fue el único que se conoció en muchos siglos, y en que fueron los Máximos Maestros del Orbe los Monjes de San Benito. [...]», Feijoo, *op. cit.*, p. 276; *cfr.* González Valle, *op. cit.*, p. 69.

<sup>954</sup> Desde los decretos de la Sesión XXII del Concilio de Trento en 1562, hasta la bula *Annus qui* de 1749, el papado tan sólo se interesó por los aspectos musicales de la liturgia en la constitución *Piae sollicitudines studio* de Alejandro VII (23-IV-1657), *cfr.* Paulo Castagna, «A Encíclica Annus Qui Hunt do Papa Bento XIV (1749), e a definição de um modelo para o acompanhamento instrumental da música sacra», *VII Conferencia de la Asociación Argentina de Musicología. XIII Jornadas Argentinas de Musicología*, La Plata, Asociación Argentina de Musicología, 2006, p. 2-3.

de 1749 la *Gazette de France* hacía referencia a esta encíclica, contextualizando las intenciones del sumo pontífice de un modo bastante clarificador.

De Rome, le 12 Mars 1749. Il paroît une Lettre Circulaire écrite par le Pape aux Évêques de l'État Ecclésiastique, sur les solennités qu'on doit observer dans l'Année Sainte. On a publié une autre Lettre par laquelle Sa Sainteté recommande de bannir de toutes les Églises tous les ornements profanes, de célébrer l'Office Divin avec une simplicité majestueuse, et surtout de n'y faire point entendre ces instrumens bruyans qui ne servent qu'à détourner les Fidèles de l'attention qu'ils doivent aux Saints Mistères. [...] <sup>955</sup>.

La información incluida en el *Mercurio Histórico* el mes anterior difería más bien poco de la *Gazette de France*, si bien se mostraba algo más explícita acerca del contenido de esta ordenanza, en particular en lo tocante al tipo de instrumentos que el papa había decidido prohibir a perpetuidad en las iglesias de sus estados.

El Papa ha hecho a los Obispos del Estado Eclesiástico, por una carta en forma de breve, el mismo encargo que hizo a los Cardenales, exhortándolos a hacer reparar, limpiar y adornar con cuidado todas las Iglesias de sus Diócesis, a fin de que los extranjeros que vinieren el año próximo a Italia con ocasión del jubileo del *Año Santo*, tengan más motivo de aumentar su devoción, viendo la veneración y el respeto que se tiene por la Casa del Señor [...]; y se asegura, que en la misma Carta prohíbe Su Santidad para siempre en todas las Iglesias el uso de los Timbales, Trompetas, Trompas de Caza y otros instrumentos semejantes que sirven más a disipar que a aumentar la devoción de los fieles, y el recogimiento con que se deben cantar u oír las alabanzas del Señor. [...] <sup>956</sup>.

No obstante, el arraigo que la música sacra con acompañamiento instrumental tenía ya por aquel entonces el todo el orbe católico hizo que estas drásticas medidas suscitasen cierta contrariedad, incluso en el seno mismo de los Estados Pontificios, donde no fueron muy bien recibidas. Varios meses después de la publicación de la encíclica, el *Mercurio Histórico* informaba de los infructuosos intentos para disuadir al papa de su propósito: «se han hecho algunas instancias a Su Beatitud para modificar esta disposición; pero ha mandado Su Santidad que se observe al pie de la letra» <sup>957</sup>.

A pesar del impacto mediático que como se ha visto tuvo la encíclica *Annus qui* en la prensa periódica de la época, su efecto real sobre las obras con acompañamiento instrumental que se compusieron a partir de entonces en las capillas reales de España y Francia fue, a decir verdad, muy limitado. La promulgación de este documento coincidió en Madrid con una profunda reorganización de las plantillas de cantantes e instrumentistas emprendida por Fernando VI para que la Real Capilla de música pudiese abordar los nuevos repertorios de obras *a papeles* que Francesco Corselli y José de Nebra estaban componiendo con una distribución orgánica mucho más prolija, en comparación con las obras interpretadas durante la primera mitad del siglo, en la cual las trompas, las trompetas, los oboes y las flautas se incorporarían definitivamente tanto a los ciclos de misas *a papeles* que se ejecutaban en los días solemnes, como a los salmos, himnos y cánticos destinados al Oficio divino. De haberse aplicado con rigor las exigencias de la Santa Sede, las obras *a papeles* compuestas a partir de 1749 no hubieran presentado semejante despliegue

<sup>955</sup> *Gazette de France*, 5-IV-1749, n° 14, p. 159.

<sup>956</sup> *Mercurio Histórico y Político*, marzo, 1749, p. 8.

<sup>957</sup> *Ibid.*, mayo, 1749, p. 8.

instrumental. Bien al contrario, la mayor parte de las composiciones que se escribieron a lo largo de las tres décadas siguientes para el culto de la Capilla Real, apenas si prescindieron de esta rica instrumentación, ni tampoco disimularon en la mayoría de los casos su conexión estilística con la música escénica. Por lo que respecta a Francia, la posición alcanzada por el *motet à grand chœur* en la liturgia real desde 1669, hizo que la distribución orgánica de estas obras, compuestas para ser ejecutadas por los músicos e instrumentistas de la *Musique du roi*, presentase la misma suntuosidad hasta el final del Antiguo Régimen. Como pudo verse en el primer capítulo, hacia 1773 no sólo los instrumentos de viento metal, sino también los clarinetes se habían incorporado de forma estable a la tribuna de la *Chapelle Royale* de Versalles. Por tanto, es posible concluir que el efecto que tanto en allí como en Madrid tuvo la encíclica *Annus qui* fue, en términos reales, prácticamente nulo.

Problema distinto era el que a ojos de Roma pudo plantear la posición que habían adquirido en las ceremonias celebradas en estas capillas reales algunos estilos paralitúrgicos que, desde el último tercio del siglo XVII, habían empezado a incorporar a su estructura orgánica un acompañamiento instrumental. Mientras que en Versalles la integración del *motet* no planteó problemas sustanciales al cantarse invariablemente en latín, en Madrid, la consolidación del *villancico* y de otros estilos en lengua vernácula como la *cantada*, en el desarrollo ceremonial de ciertos oficios solemnes acabó entrando en conflicto con la revisión emprendida por Fernando VI en la liturgia real a partir de 1750. Dicha revisión formaba parte de la profunda reforma institucional de la capilla emprendida por este monarca, financiada en parte con las mesadas eclesiásticas que Benedicto XIV autorizó a desviar a las arcas de la corona con este propósito. La supresión del *villancico* y la *cantada* en la Capilla Real a partir de dicho año –no así de otros cantos eucarísticos en lengua vulgar, como el *Oh, Admirable Sacramento*, que se tratarán en el último capítulo– parecen responder, por tanto, a la intención de mostrar al papa la voluntad de adecuar, siquiera en parte, la liturgia real española a las exigencias de decoro exigidas en la encíclica *Annus qui*. No obstante, dicha supresión, como más tarde se verá, no tuvo en absoluto un carácter definitivo, al reaparecer este género en la Capilla Real, al menos durante algunos años, en ciertas ceremonias litúrgicas celebradas allí en tiempos de Carlos III<sup>958</sup>.

## 5.2. La música a papeles en la liturgia real española.

La introducción de la música con acompañamiento instrumental en la Capilla Real madrileña está documentada, al menos, desde la segunda mitad del siglo XVII<sup>959</sup>, si bien su implantación fue, por lo que parece, menos abrupta que en la Corte francesa, donde la ejecución de este tipo de música provocó no pocos conflictos en el seno de la *Chapelle-Musique*. La presencia en la Capilla Real de obras de estilo

<sup>958</sup> En julio de 1749, la *Gazette de France* informaba del acuerdo alcanzado entre el rey de España y la Santa Sede para permitir al primero percibir un tres por ciento de todas las rentas eclesiásticas de Perú y Nueva España. Esta medida, dirigida a sanear la hacienda real se justificaba, según afirmaba el redactor de la *Gazette*, por la escasa contribución que había prestado a la corona el clero de aquellos territorios durante la guerra de Sucesión de Austria, a pesar de sus cuantiosas rentas. *Gazette de France*, 19-VII-1749, n° 30, p. 365.

<sup>959</sup> Rodríguez, *Música, poder y devoción...*, op. cit., vol. 1, p. 281.

policoral -plenamente consolidado en la Capilla Pontificia desde finales de la centuria anterior, gracias a composiciones paradigmáticas (sin instrumentos), como el *Magnificat* de Luca Marenzio, entre otras-, está documentada desde el reinado de Felipe IV, dando paso durante el reinado de Carlos II a la introducción -gracias al impulso de su hermano, Juan José de Austria- de obras de *stile concertato* que requirieron la participación de un conjunto de instrumentistas más o menos estable para poder ejecutarlas<sup>960</sup>. La consolidación de este tipo de canto en la liturgia real española, tal como lo heredaron los soberanos de la casa de Borbón, se vio favorecida así mismo por la voluntad de la reina Mariana de Neoburgo, segunda esposa de Carlos II, de hacer ejecutar música litúrgica conforme al estilo observado en la corte de Düsseldorf, su ciudad natal<sup>961</sup>.

La llegada de la nueva dinastía en 1700 no introdujo, en principio, ningún cambio radical en la tradición musical de la capilla. Por lo que respecta a la música con acompañamiento instrumental, su posición dentro de las ceremonias más solemnes quedó plenamente consolidada durante las primeras décadas del siglo, si bien, como ya se analizó en el capítulo anterior, su uso no fue tan invasivo como para desplazar del todo al *canto de órgano* en todas las ceremonias asociadas a la liturgia de Estado. Con todo, la preeminencia que la música *a papeles* había alcanzado en las funciones litúrgicas más solemnes hizo que, tras el incendio del alcázar de Madrid en 1734, los maestros de la Real Capilla se enfrentaran a la tarea de reconstruir desde cero todos los repertorios de música con acompañamiento instrumental que ya por aquel entonces se necesitaban para solemnizar el grueso de las ceremonias que se celebraban tanto en presencia, como en ausencia de los soberanos. Esta circunstancia sobrevenida hizo que, salvo un número relativamente escaso de obras anteriores al incendio que consiguieron recuperarse por diversos medios, la mayor parte de las que sonaron a partir de entonces, tanto en la Misa como en el Oficio divino, fuesen con pocas excepciones obras compuestas por los maestros y vicemaestros en ejercicio, cuya producción se había ido incrementando con cierta rapidez, al menos durante el reinado de Fernando VI, debido a la perentoria necesidad de hacerse cuanto antes con una cantidad suficiente de obras *a papeles* que se ajustaran a la nutrida plantilla de cantantes e instrumentistas resultante de la ya aludida reforma emprendida por este monarca.

No obstante, esta laboriosa tarea si bien se había iniciado en parte antes de la muerte de José de Torres en 1738, no tomó verdadero impulso hasta 1750, gracias sobre todo a la labor del cardenal Álvaro de Mendoza, patriarca de las Indias. No obstante, el peso de este cometido recaería en un primer momento sobre el maestro de capilla, Francesco Corselli, al menos hasta que en 1751 José de Nebra vino a asistirle tras acceder al cargo de vicemaestro. Ambos compositores llevaron a cabo la formación de los nuevos repertorios a través, por así decirlo, de tres vías distintas: la recuperación de obras de los maestros de la Real Capilla en ejercicio durante el primer tercio del siglo; la adquisición de composiciones de maestros de otras capillas reales, y desde luego la producción de obras propias, que habrían de constituir, en definitiva, la base de los nuevos repertorios.

---

<sup>960</sup> *Ibid.*

<sup>961</sup> *Ibid.*, p. 282.

En junio de 1751 el patriarca de las Indias encargó a Corselli la elaboración de un primer listado de las obras que, a su juicio, serían necesarias para poner en marcha cuanto antes la nueva maquinaria de representación en la que se había convertido, tras su puesta a punto, la Real Capilla de música. Lo primero que hizo notar Corselli en el informe enviado al patriarca en 1751, fue la ausencia total de obras compuestas por los anteriores maestros de capilla<sup>962</sup>. Esta circunstancia, que en Versalles hubiera sido impensable, se debía al régimen de propiedad de las obras producidas por estos compositores. Si bien en teoría todas ellas eran propiedad del rey, en la práctica los antecesores de Corselli habían acabado apropiándose de una parte de su propia producción, quedándose con una cantidad nada despreciable de sus manuscritos originales, y depositando en palacio únicamente las obras más utilizadas en el culto, que en realidad fueron las que, en sentido estricto, debieron destruirse en el incendio del alcázar<sup>963</sup>. Este proceder había hecho que una buena parte de las colecciones de obras *a papeles* que no habían perecido bajo las llamas hubieran pasado a formar parte de los bienes privados de Sebastián Durón, José de Torres y Filippo Falconi, respectivamente, y más tarde de sus herederos<sup>964</sup>. Esta particular situación planteó un serio problema a los responsables de la capilla, ya que la urgencia por constituir un repertorio suficientemente variado de obras *a papeles* para un uso inmediato en las funciones celebradas por los músicos del rey dentro y fuera de palacio obligó finalmente a adquirir a dichos herederos los fondos de obras de Torres y de Falconi que se habían conservado<sup>965</sup>.

La segunda vía propuesta para hacerse con rapidez con nuevas obras para el servicio de la Real Capilla no tuvo, a decir verdad, tanto éxito. El gusto italiano que seguía dominando en la Corte española al menos desde las primeras décadas del siglo XVIII, tanto en la música sacra como en la música escénica producida para los reyes, explica que José de Nebra sugiriese –a instancias al parecer del propio Fernando VI- la compra de obras de compositores en activo en la Capilla del rey de las Dos Sicilias –a la sazón Carlos VII, futuro Carlos III de España- durante la primera mitad de la centuria, entre los que figuraban nombres de la talla de Alessandro Scarlatti, Leonardo Leo (1694-1744), o Domenico Sarro (1679-1744), bien conocidos en toda Europa debido sobre todo a sus producciones operísticas<sup>966</sup>. A estos compositores habría que añadir los nombres incluidos en la previsión de obras con acompañamiento instrumental que incluyó el vicemaestro al final de su informe, entre los cuales se contaban algunos de los operistas italianos de mayor fama, como Giovanni Battista Pergolesi (1710-1736); Niccolò Porpora (1686-1768), o Baldassare

<sup>962</sup> Francesco Corselli al patriarca de las Indias, Madrid, 22-VI-1751, BNE, Ms.762, f. 24r.

<sup>963</sup> *Ibid.*

<sup>964</sup> *Ibid.*, f. 24v.

<sup>965</sup> *Ibid.*, f. 25v.

<sup>966</sup> «[...] Habiendo mediado el noble designio de Su Majestad para que su R<sup>l</sup> Capilla esté surtida de muchas obras de Maestros insignes, me ocurrió que las más oportunas y útiles deben venir de Nápoles, porque en aquella Corte siguen el estilo de oficiar con todo estilo de instrumentos, como en esta./ Hay una larga serie de Maestros que han florecido con la mayor fama, cuales son el caballero Alejandro Scarlatti, Leo, Sarro, Farantino, y otros que actualmente sirven a Su Majestad Siciliana. De todos pueden venir Misas, *Vísperas*, *Completas*, Oficios de Difuntos, Secuencias, Responsorios, etc., cometiendo la elección de estas obras a sujeto de buen gusto, e inteligente, que las haga copiar en tablatura, que esto no costará mucho. [...]», José de Nebra al patriarca de las Indias, Madrid, 27-VI-1751, BNE, Ms. 762, f. 28r.

Galuppi (1706-1785), entre otros<sup>967</sup>. Aun así, las sugerencias de Nebra no se materializaron en ningún encargo concreto, ya que hacia 1778 sólo figuraba una obra de todos estos compositores en el inventario elaborado por Antonio Ugena tras la muerte de Corselli<sup>968</sup>. La obra en cuestión era el *Miserere* a cuatro con violines de Leonardo Leo, cuya copia estaba fechada en 1757<sup>969</sup>. Las razones de que esta transacción no se efectuase se desconocen por el momento, si bien años después Vicente Pérez, en nota adjunta al informe de Nebra, pareció confirmar que las obras de estos maestros italianos, sobre los cuales este cantante no parecía tener muy buena opinión, nunca llegaron a ejecutarse en la Capilla Real<sup>970</sup>. Con todo, estos listados no dejaban de ser muy reveladores de la estética teatral que apenas dos años después de la promulgación de la encíclica *Annus qui* imperaba en la composición de obras *a papeles* destinadas a las ceremonias más solemnes de la liturgia real española.

A pesar de que la compra de obras no eximió a los maestros de la Real Capilla de seguir produciendo las suyas propias, sí les dio en parte un cierto respiro para poder escribir a un ritmo menos apresurado nuevas composiciones que se ajustaran a la nueva distribución orgánica de dicha formación, y desde luego al gusto de los reyes, claramente inclinado hacia la música italiana. La llegada al trono de Carlos III en 1759 introdujo, sin embargo, cambios muy significativos en estos repertorios, sobre todo en lo tocante a la duración de las obras. A partir de entonces la brevedad se convirtió en un imperativo ineludible para las composiciones *a papeles* destinadas a ser ejecutadas en presencia del rey. Esta exigencia fue manifestada explícitamente por Carlos III en 1760 al patriarca de las Indias, lo cual obligó en lo sucesivo a los maestros no sólo a componer obras más breves, sino a acortar todas las que se hubieran escrito con anterioridad en caso de pretender interpretarlas ante el soberano<sup>971</sup>. No obstante, a pesar de las revisiones llevadas a cabo por Nebra y Corselli sobre ciertas obras escritas antes de esa fecha, algunas composiciones escritas posteriormente por los mismos maestros siguieron presentando una extensión bastante considerable.

Por aquel entonces casi todos los repertorios de música *a papeles* que se ejecutaban en la Capilla Real estaban formados ya, casi exclusivamente, por obras de estos dos maestros, y en menor medida por las de José de Torres. A diferencia de

<sup>967</sup> Cfr. Apéndice Documental nº 5, *Nota de la cantidad de cada especie de Obras Eclesiásticas que se requiere para formar con ellas en la R.<sup>l</sup> Capilla de S. M. un surtimiento abundante y vario para las Funciones que en ella se hacen y celebran en el discurso del año, con distinción de clases.*

<sup>968</sup> Cfr. Apéndice Documental nº 6, *Nómina e inventario de todas las obras de Música Eclesiástica, respectivas y propias de la R[ea]l Capilla de S.M. que existían en poder de D.<sup>n</sup> Fran[cis]o Courcelle como Maestro que fue de la misma, y entre las que se incluyen, así las q[u]e el mencionado S[eñ]or hizo para servicio de la expresada Capilla, como las otras de otros Autores q[u]e para d[ic]ho servicio se le entregaron. Todas se numeran, para mayor conocim[ien]to, y se ponen por sus clases y títulos, como sigue..*

<sup>969</sup> *Ibid.*, f. 175v.

<sup>970</sup> «Ignoramos qué respondió después D.<sup>n</sup> Josef Nebra acerca de la música a 8 con instrumentos de los Maestros españoles, pues parece no podía ignorar, ni dejar de tener noticia, que en las Descalzas Reales y la Encarnación, como así mismo en Toledo y en otras Iglesias Catedrales, había Maestros de Capilla de mucha suposición que tenían escritas bastantes obras de Latín con instrumentos de violines y oboes, así como la tenía de los autores italianos que refiere, los cuales es de creer que más bien serían escritores de arias y cavatinas, que verdaderos Maestros de Capilla.», Vicente Pérez, nota al listado de José de Nebra, *cfr.* Apéndice Documental nº 5, f. 28v.

<sup>971</sup> «No siendo del agrado del Rey, Nro. Sr., que las funciones sagradas de su Real Capilla a que asiste S.M., en la parte que tienen de música, sean largas, sino lo más breves que puedan ser, se lo aviso a V.m. y al Vice maestro por éste, para que en cumplimiento de sus obligaciones hagan nuevas obras con que sea servido S.M. del modo indicado. [...]», El patriarca de las Indas a Francesco Corselli, 23-V-1760, AGP, Real Capilla, caja 5, exp. 7.

Versalles, donde el espectro de compositores ajenos a la *Musique du roi* cuyas obras se ejecutaban en presencia del rey fue relativamente amplio, en Madrid la liturgia real apenas si se nutrió de otras composiciones que no hubiesen sido escritas por los maestros vinculados a la Real Capilla de música. Tan sólo a partir de 1767, debido al impulso que el Real Colegio de Niños cantores recibió de la corona como cantera de futuros maestros, organistas e intérpretes que habrían de formar parte de la institución real, se incorporaron a los repertorios de los músicos del rey obras de algunos de los alumnos más aventajados de Corselli, como Antonio Ugena (1746-1817), su futuro sucesor; o José Lidón (1748-1827), quien sucedería a su vez a Nebra como primer organista en 1768 y más tarde al propio Ugena como maestro de capilla, tras la jubilación de este último en 1805. Este elenco tan reducido de compositores dio como resultado un repertorio de obras que, a pesar de las diferencias estilísticas propias de cada maestro, acabaron reflejando una gran homogeneidad, derivada en parte del poderoso influjo que, sobre todo en los más jóvenes, ejercieron las obras de Nebra y Corselli, cuyas composiciones acabaron siendo, aún después de su muerte, no sólo las más abundantes, sino también las que se ejecutaron con más frecuencia en las ceremonias asociadas a la liturgia real española, incluso hasta el primer tercio del siglo XIX.

Cabe preguntarse, sin embargo, cuáles fueron los criterios que rigieron la producción de música *a papeles* durante la segunda mitad del siglo XVIII. En términos generales tales criterios fueron esencialmente dos: el primero, de orden cuantitativo, determinado por el número de obras necesarias para el culto a lo largo del año. El segundo, y más importante, el criterio funcional. En este sentido, todos los maestros y vicemaestros que produjeron obras destinadas a la liturgia real estaban obligados a conocer muy de cerca los cánones que los maestros de ceremonias habían establecido a mediados del siglo XVIII para fijar la posición de los distintos tipos de canto en la liturgia real, en particular en las funciones en las cuales iban a sonar estas composiciones. Dichos cánones fueron, en esencia, los mismos que cien años antes habían regido para fijar la posición del *canto de órgano* en las funciones más solemnes. Dicho en otros términos, la música con acompañamiento instrumental acabó ocupando en la Capilla Real durante la primera mitad del siglo XVIII en mismo lugar que cien años antes tenía la música en canto figurado, principalmente en las ceremonias más solemnes, salvo en aquellas en las que, como se ha visto, la tradición musical de la capilla había preservado para otros tipos de canto. No obstante, habida cuenta de la combinación de estilos que se impuso como norma en el desarrollo musical de las ceremonias allí celebradas, las secciones con acompañamiento instrumental acabaron reservándose únicamente a las partes más significativas de la liturgia, alternando con otras secciones reservadas al canto llano o a otros tipos de canto polifónico sin acompañamiento instrumental.

El *Método* de Juan Bravo es, nuevamente, el principal referente para reconstruir la posición que tuvo en la liturgia real española la música con acompañamiento instrumental, tanto en la Misa como en el Oficio divino. Con todo, tampoco conviene dar por hecho que todas las indicaciones del maestro de ceremonias siguieron correspondiéndose con la práctica de la Real Capilla a lo largo de la segunda mitad del siglo XVIII. Hay que tener presente que estas normas fueron redactadas antes de

que los reyes comenzaran a ausentarse de forma casi permanente de la capital, lo cual obligó, como es natural a modificar posteriormente algunos usos anteriores. Por otro lado, el tratado de Bravo no contempló tampoco la utilización de obras *a papeles* en ciertos oficios que, incluso en la época en la que se redactó el documento, contaban invariablemente con música de este estilo, como la *nona* del día de la Ascensión, o los *maitines* de Navidad y Epifanía, por no hablar de los oficios de las Cuarenta Horas que se celebraban en presencia de los monarcas, de los cuales Bravo no hizo ninguna mención. Por tanto, una reconstrucción siquiera aproximada de la posición de los distintos tipos de música *a papeles* que se emplearon en la liturgia real española durante los últimos años de aquel siglo pasa necesariamente por cotejar la información contenida en las fuentes relativas al ceremonial con un análisis riguroso de los inventarios de obras que estuvieron a disposición de los músicos del rey durante el mismo periodo, cuya organización interna resulta a veces muy reveladora del destino de estas composiciones, y del ritmo con que se produjeron a lo largo de la segunda mitad de aquel siglo.

### 5.2.1. Las misas *a papeles*.

De acuerdo con la información contenida en el *Método* de Bravo, las misas mayores de todas las festividades dobles de primera y segunda clase debían ejecutarse *a papeles*. Sin embargo, en esta norma no se hace referencia alguna a los otros tipos de canto que habían de interpolarse entre las secciones con acompañamiento instrumental<sup>972</sup>. En principio casi todas las misas *a papeles* cantadas por los músicos de la Real Capilla siguieron ateniéndose a la misma estructura observada en los ciclos en *canto de órgano*, limitándose a incorporar únicamente a las cinco partes del *ordinarium*. Aun así, en determinadas festividades, estas no eran las únicas secciones de la Misa que se ejecutaban con acompañamiento instrumental.

Desde la primera mitad del siglo XVIII fue habitual que los maestros de esta institución compusieran una o dos versiones de las secuencias correspondientes las misas de Pascua, Pentecostés y *Corpus Christi*. Al margen de estas partes, no hay constancia de que se recurriese a este tipo de canto para ejecutar ninguna parte del *proprium*, salvo por lo que respecta a ciertos himnos eucarísticos destinados a las misas del *Corpus*, de los cuales se tratará en el último capítulo. La única excepción la constituían las misas de difuntos, en las cuales la tradición musical de la Capilla Real había establecido como costumbre incluir dentro de cada ciclo no sólo algunas partes del *proprium*, como el introito, el ofertorio, y la *postcommunio*, sino también dos motetes que solían ejecutarse, respectivamente, al final del segundo y después de la elevación.

Estos datos y otros muy reveladores acerca de la práctica musical de la Real Capilla no están contenidos en realidad en el *Método* de Bravo, sino en la citada previsión de obras redactada por Nebra en 1751, incluida en el apéndice documental nº 5. A partir de este documento es posible determinar cuál fue el criterio cuantitativo que estos maestros tuvieron en mente a la hora de fijar el número exacto de obras necesarias para solemnizar el culto a lo largo del año en las festividades clásicas. Del

<sup>972</sup> Cfr. Apéndice Documental nº 4, f. 42v.

mismo modo, la información que aporta este listado es muy ilustrativa a la hora de conocer las partes que dentro de algunas misas solemnes se ejecutaban con acompañamiento instrumental, además del *ordinarium*. Aparte de la previsión de obras de Nebra, los documentos más útiles para reconstruir no sólo el número real de obras escritas por estos maestros, sino también el ritmo con el que fueron producidas, son los dos inventarios elaborados por Antonio Ugena en 1778, tras la muerte de Corselli, y en 1805, inmediatamente antes de su jubilación<sup>973</sup>.

Según el cálculo efectuado por Nebra, el número de ciclos del *ordinarium* necesarios para solemnizar las festividades celebradas a lo largo del año no debía ser inferior a seis docenas, lo cual significaba un total de noventa y seis misas *a papeles*<sup>974</sup>. Un número que de haberse conocido en Versalles habría sorprendido a cualquiera de los *sous-maîtres* de la *Musique de la Chapelle*, en cuyo archivo no existía por entonces, como ya se vio, ni un solo ciclo de características similares. Por muy exagerada que esta cifra pudiera parecer, lo cierto es que esta elevada cantidad de obras respondía a una necesidad real de renovar periódicamente los repertorios de misas, costumbre que prevaleció en la Real Capilla al menos hasta los últimos años del reinado de Carlos IV. Comparando esta cifra con los inventarios de Ugena de 1778 y 1805, puede comprobarse que el número de ciclos del *ordinarium* destinados a esta institución ascendía a la muerte de Corselli a un total aproximado de 65, de los cuales, 33 pertenecían al maestro italiano; 21 a José de Nebra; 10 a José de Torres, y uno a Antonio Ugena<sup>975</sup>. Este conjunto de obras constituiría, en sentido estricto, el núcleo central del repertorio de misas *a papeles* que había de interpretarse en las ceremonias de la liturgia real española hasta finales del siglo XVIII, tanto dentro como fuera de los muros de palacio.

Si se analiza el repertorio de misas producidas por Corselli a lo largo de su carrera se podrá observar que del total de las que aparecen datadas únicamente tres fueron escritas antes de 1738, fecha de su acceso al cargo de maestro de capilla<sup>976</sup>, mientras que sólo una fue producida antes de la muerte de Felipe V<sup>977</sup>. Cuatro de sus ciclos corresponden a los años 1747 y 1749<sup>978</sup>; ocho a la década de 1750 y 1759<sup>979</sup>; siete a los años comprendidos 1760 y 1767<sup>980</sup>, y cinco al lustro 1771-1776<sup>981</sup>. Como puede verse, el número más elevado de obras corresponde a la década de 1750, coincidiendo con el impulso más fuerte que recibió la reconstrucción de los repertorios de obras *a papeles* con el fin de hacer frente al importante aumento de

<sup>973</sup> La práctica totalidad de las obras contenidas en estos inventarios se conservan en Fondo de Música del Archivo General del Palacio Real de Madrid. La clasificación actual de estas composiciones, realizada durante la década de 1980 y los primeros años de la década de los '90, bajo la dirección de José Peris (*op. cit.*), apenas si guarda relación con la estructura original del archivo de la Real Capilla formado a partir de 1750. De cara al presente estudio, sin embargo, he considerado conveniente respetar en las citas de los distintos grupos de obras la primitiva clasificación realizada por Corselli y Ugena incluida en el Apéndice Documental nº 6. Tan sólo se hará referencia a la clasificación actual contenida en el catálogo de José Peris en el caso de algunas obras concretas a las que se hará referencia en su momento.

<sup>974</sup> *Cfr.* Apéndice Documental nº 5.

<sup>975</sup> *Cfr.* Apéndice Documental nº 6, f. 170r-v, 174r, 175r, 176r.

<sup>976</sup> *Ibid.*, f. 170r-v, leg. nº 30-33.

<sup>977</sup> *Ibid.*, leg. nº 11.

<sup>978</sup> *Ibid.*, leg. nº 1-4.

<sup>979</sup> *Ibid.*, leg. nº 5-8, 12-15.

<sup>980</sup> *Ibid.*, leg. nº 9, 16-20 y 26.

<sup>981</sup> *Ibid.*, leg. nº 21-25.

funciones que la Real Capilla estaba obligada a solemnizar dentro y fuera de la capilla de palacio. Este ritmo de producción de nuevos ciclos del *ordinarium* fue mantenido por este maestro de forma relativamente constante durante la década de los años 1760, debido quizás a la necesidad de componer obras más breves que cumpliesen con las exigencias impuestas por Carlos III. Esta regularidad parece haber decrecido ligeramente sólo durante los últimos años de vida del maestro. Aun así, durante la década de 1770 Corselli fue capaz de escribir, a pesar de su avanzada edad, no menos de cinco misas de gran envergadura en poco menos de cinco años.

Por lo que respecta a las misas *a papeles* de José de Nebra, ocho fueron escritas entre 1747 y 1751, antes de acceder al cargo de vicemaestro<sup>982</sup>; diez entre 1751 y 1759<sup>983</sup>; y tan sólo tres entre 1760 y 1768, año de su muerte<sup>984</sup>. De nuevo es posible ver que su producción más extensa corresponde, por las mismas razones, a la década de 1750, superando en esa época a Corselli en número de obras. Por el contrario, en la década siguiente esta cantidad se retrajo considerablemente, no sólo debido a la avanzada edad del vicemaestro, sino también al hecho de que Corselli debió estar considerando la posibilidad de recurrir a algunas de las obras de su alumno de composición más aventajado, Antonio Ugena, cuya primera Misa sería ejecutada en la Capilla Real en 1766, es decir, dos años antes de la muerte de Nebra.

Por lo que respecta a las diez misas *a papeles* de José de Torres incluidas en el inventario de 1778, todas ellas sin excepción fueron compuestas entre 1722 y 1733, es decir, antes del incendio del alcázar real.

A pesar de que el ritmo de renovación de este repertorio nuclear decayó notablemente a partir de la muerte de Corselli, el inventario elaborado por Ugena en 1805 muestra que a las 65 misas ya citadas, se habían sumado otras once: ocho de Antonio Ugena, de las cuales seis habían sido compuestas entre 1778 y 1790; y tres de José Lidón, todas escritas, salvo la última, entre 1788 y 1789.

El cálculo del número de obras necesarias para el culto que los maestros de capilla debieron realizar periódicamente estaba, desde luego, en estrecha relación con el destino funcional de estas composiciones. En el caso de los ciclos del *ordinarium*, el inventario de Ugena muestra que, salvo raras excepciones, la mayor parte de las misas *a papeles* compuestas a lo largo del siglo XVIII se atuvieron a la costumbre, propia de las misas en canto figurado, de tomar como base uno de los cantos del oficio de la festividad a la que fuesen destinadas. Al igual que sucedía con las misas ejecutadas en la Capilla Pontificia, las melodías gregorianas correspondientes a dichos cantos podían incorporarse eventualmente a la estructura musical de las misas *a papeles*. Aunque determinar con exactitud el modo en que los maestros de la Real Capilla llevaron a cabo esta práctica en las 65 misas conservadas en los inventarios de Ugena excedería los límites de esta tesis, sí es posible hacer algunas consideraciones al respecto.

Tomando como ejemplo las misas compuestas para las festividades de la Virgen relacionadas en el inventario de 1778, es posible determinar en la mayoría de los casos la procedencia del canto que da título a cada ciclo, y por ende, la fiesta o grupo de festividades a las que estaba destinado cada uno. Por ejemplo, la Misa nº 6 de

<sup>982</sup> Cfr. Apéndice Documental nº 6, f. 174r, leg. nº 1-2, 5-6, 16-19.

<sup>983</sup> *Ibid.*, leg. nº 3-4, 7-9, 15, 19-21.

<sup>984</sup> *Ibid.*, leg. nº 10-12.

Corselli, *Ave maris Stella*, fue compuesta en 1750 utilizando la melodía gregoriana del himno de *vísperas* común a casi todas las festividades marianas<sup>985</sup>. El carácter transversal de este himno permitía, en toda lógica, utilizar este ciclo en cualquiera de las festividades clásicas de la Virgen. Durante casi cuarenta años ésta fue la única Misa de este título, al menos hasta que José Lidón compuso en 1788 su primer ciclo del *ordinarium* basado conjuntamente en el *Ave maris Stella*, y en la antífona *O gloriosa Virginum*<sup>986</sup>.

A pesar de que ambas misas pudieron ser ejecutadas en cualquiera de las festividades marianas, algunas fiestas de esta categoría contaron con ciclos propios. Por ejemplo, la n° 4 de Corselli, *Assumpta est Maria*, fue compuesta en 1749 a partir de la primera antífona de las *vísperas* de la Asunción, a cuya festividad debió estar destinada<sup>987</sup>. Teniendo en cuenta que es el único ciclo de este título escrito a lo largo del siglo XVIII por los maestros de la Real Capilla, es bastante probable que fuese el que se ejecutase con más frecuencia en las misas mayores del día 15 de agosto en presencia de los reyes, al menos durante el reinado de Fernando VI, ya que a partir de 1760 la familia real solía hallarse invariablemente durante esta festividad en el real sitio de San Ildefonso, al cual rara vez acudían los músicos del rey. Un caso muy significativo dentro de este grupo de misas dedicadas al culto de la Virgen fue la Misa *In Conceptione tua Immaculata fuisti*, compuesta en 1779 por Antonio Ugena para las llamadas *misas de Concepción* que se celebraron todos los años, a partir de 1773, al término de los capítulos de la Orden de Carlos III que solían tener lugar en presencia del rey en la mañana del 7 de diciembre<sup>988</sup>. Este fue el único ciclo compuesto a partir de entonces para el culto de la Inmaculada Concepción, bajo cuya advocación había sido creada esta orden real, la segunda más importante de la monarquía española, después de la Orden del Toisón de Oro. Ugena tomó como base para componer esta Misa el verso que se cantaba inmediatamente después del himno de las *vísperas* de la Inmaculada, cuyo texto formaba parte también del oficio completo, escrito por Leonardo Nogarola en el siglo XV y sancionado a comienzos del siglo XVII por Pablo V<sup>989</sup>. Por su parte, la penúltima Misa de Corselli, *Psallite Domino* toma como base la *Communio* del *proprium* de la Ascensión, lo cual sugiere que podría haber sido compuesta para ser ejecutada principalmente en esta festividad<sup>990</sup>. Dentro de este grupo de misas se encuentran también las destinadas a las fiestas y celebraciones eucarísticas que se tratarán con más detalle en el último capítulo.

<sup>985</sup> *Ibid.*, leg. n°6; Francesco Corselli, N° 6/ *Missa [concertada] a 8/ Con VV[ioline]s, [Violas], Oboes, Trompas y Clarines/ sobre el Himno Ave Maris Stella/ D.n Fran[cis]co Corselli/ 1749*, AGP, Real Capilla, Fondo de Música, leg. 1459/232, *cfr.* Peris, *op. cit.*, n° 672, p. 168.

<sup>986</sup> *Cfr.* Apéndice Documental n° 6, f. 178r, leg. n° 1; José Lidón, N°1/ *Missa breve/ A 8/ Con VV[ioline]s, Oboes, Fagot, Viola/ Trompas/ sobre los dos Himnos/ O Gloriosa Virginum, y/ Ave Maris Stella/ De D. Josef Lidon/ Año 1788*, AGP, Real Capilla, Fondo de Música, leg. 1531/757, *cfr.* Peris, *op. cit.*, n° 1502, p. 359.

<sup>987</sup> *Cfr.* Apéndice Documental n°6, f. 170r, leg. n° 4.

<sup>988</sup> *Ibid.*, f. 177r, leg. n° 3; Antonio Ugena, N° 3/ *Original/ Misa A 8/ Con V[ioline]s, Oboes, Tromp[a]s/ y Clarines/ In Conceptione tua/ Virgo immaculata fuisti/ M[æst]ro/ D.n Ant[oni]o Ugèna/ Año 1779*, AGP, Real Capilla, Fondo de Música, leg. 1584/1131, *cfr.* Peris, *op. cit.*, n° 2242, p. 526.

<sup>989</sup> *Cfr.* *Die VIII Decembris. In Festo Immaculata Conceptionis Sanctissimæ Dei genitricis Mariæ. Officium eiusdem Sacratissimæ festivitatis in propria eiusdem Immaculatae Conceptionis Ecclesia sub ritu Duplicis primæ classis solemniter recitandum. Quod Apostolica S. D. N. Pauli V. Pontificis Maximi concessione, recitare liceat himilissima supplicatione petitur*, BNE, Ms. 4337.

<sup>990</sup> *Cfr.* Apéndice Documental n° 6, f. 170v, leg. n° 24.

Algunos ciclos del *ordinarium* fueron compuestos para las fiestas del *commune sanctorum*, como la Misa *Ecce Sacerdos Magnus*, escrita en 1750 por Corselli sobre la consabida antífona papal, correspondiente al común de santos confesores pontífices<sup>991</sup>. En estas festividades también habría tenido cabida la Misa *Iste Confessor*, compuesta en 1727 por José de Torres sobre el himno de *vísperas* del mismo común<sup>992</sup>. Las misas *Laetamini in Domino*, de 1754, y *Vigilate*, de 1756, también de Corselli estaban basadas respectivamente en los ofertorios del común de los mártires no pontífices, y mártires pontífices, entrando también dentro de este grupo de misas destinadas a las festividades incluidas en el *commune sanctorum*<sup>993</sup>.

Aparte de estos ciclos, existían otros cuyos títulos hacían alusión, bien a determinados salmos de *vísperas*, o bien a secciones del *ordinarium*, transversales a la mayoría de las festividades clásicas, y por tanto susceptibles de ser utilizadas en todas ellas. Entre los ejemplos de este primer grupo de obras se cuentan la Misa *Laudate pueri Dominum* de Corselli, compuesta en 1751<sup>994</sup>. Dentro del segundo, cabe mencionar la Misa *Gloria in excelsis Deo*, a cuatro voces, escrita por Ugena en 1782<sup>995</sup>.

La mayor parte de las obras mencionadas presentan una distribución orgánica muy similar, principalmente a ocho voces y una formación instrumental integrada por un nutrido grupo de instrumentos de cuerda, viento madera, y viento metal. Dicha distribución vocal había sido la más común en las obras compuestas para la Real Capilla desde finales del siglo XVII y continuaría siéndolo, al menos hasta las primeras décadas del XIX. No así la distribución instrumental en la cual las trompas de caza no se incorporaron de forma permanente hasta la década de 1740. Cabría pensar que estas misas estaban concebidas para ser interpretadas por todos los efectivos de la Real Capilla, sin embargo esto no solía ser siempre así. Un número importante de las festividades clásicas celebradas en ausencia de los reyes no podían contar con más de la mitad de la plantilla, ya que solían coincidir a menudo con las funciones que los músicos del rey estaban obligados a solemnizar en las iglesias de Madrid. Por lo que respecta a las escasas misas celebradas en los reales sitios, el número de cantantes e instrumentistas que allí se desplazaron durante la segunda mitad del siglo XVIII para acudir a las pocas funciones que allí tenían lugar en presencia de los reyes, rara vez solía sobrepasar la veintena, incluso en el caso de ciertas ceremonias extraordinarias que eventualmente podían celebrarse en las capillas de dichos sitios reales. El 21 de enero de 1770, por ejemplo, tuvo lugar en la capilla del palacio de El Pardo la consagración episcopal del franciscano descalzo Fray Joaquín Eleta (1707-1788), confesor del rey, elevado ese mismo año a la dignidad de arzobispo de Tebas. La ceremonia, oficiada por el inquisidor general, arzobispo de Farsalia, tuvo lugar en presencia de la familia real al completo, los grandes de España y los embajadores<sup>996</sup>. Para esta solemnidad acudieron a la capilla de El Pardo, al frente de Francesco Corselli, nueve cantantes, dos violas, un bajón y un organista, que habrían de unirse al pequeño grupo de instrumentistas que se encontraban allí

<sup>991</sup> *Ibid.*, f. 170r, leg. n.º 6.

<sup>992</sup> *Ibid.*, f. 176r, leg. n.º 9.

<sup>993</sup> *Ibid.*, f. 170r, leg. n.º 14 y 15.

<sup>994</sup> *Ibid.*, f. 170r, leg. n.º 7.

<sup>995</sup> *Ibid.*, f. 177r, leg. n.º 5.

<sup>996</sup> *Mercurio Histórico*, enero, 1770, p. 74-75.

durante toda la jornada real «para diversión de Sus Altezas», los príncipes de Asturias, formado por un violín, dos oboes, dos trompas y un contrabajo<sup>997</sup>. Esta exigua plantilla debió obligar necesariamente a ejecutar el ciclo del *ordinarium* escogido por Corselli para la ocasión empleando como máximo un músico por parte. Cabe imaginar también que al haber tan sólo un violinista, la parte del segundo violín hubiera sido interpretada por uno de los dos violas que acudieron desde Madrid. En cualquier caso es de imaginar que el efecto final de la interpretación estaría muy alejado del concepto de suntuosidad sonora que tenía en mente Fernando VI al emprender la reforma de las plantillas de música de la Real Capilla hacia 1749. Como podrá verse más adelante, esta situación fue la norma más que la excepción en las funciones litúrgicas que se celebraron en los reales sitios durante el reinado de Carlos III.

### 5.2.2. La música con acompañamiento instrumental en el Oficio divino.

El uso de obras *a papeles* en algunas de las horas canónicas de casi todas las festividades clásicas estaba ya plenamente consolidado en la Capilla Real a mediados del siglo XVIII. El inventario de Ugena muestra que, a diferencia de las misas, cuyo ciclo más antiguo data de 1722, las obras destinadas al oficio utilizadas durante la segunda mitad de la centuria abarcan un arco cronológico más amplio que se remontaba al siglo XVII, del cual procedían al menos dos obras adaptadas por Francesco Corselli a la nueva estructura orgánica de la Real Capilla: los tres salmos de *completas* a 8, de Sebastián Durón, con las partes de violín añadidas por el maestro italiano, y un *Magnificat*, también a 8, con violines, de Carlos Patiño<sup>998</sup>. De los mismos autores también se conservaban varias obras *a papeles* destinadas al oficio de difuntos<sup>999</sup>.

Con todo, la posición definitiva de las composiciones con acompañamiento instrumental en los oficios de la liturgia de Estado quedaría fijada en líneas generales por el *Método* de Juan Bravo, a pesar de las modificaciones que sufrieron durante la segunda mitad del siglo XVIII algunas de las normas en él contenidas. En principio, según este documento, sólo las primeras *vísperas* de las festividades clásicas habrían contado con música *a papeles*, circunstancia que no se ajustaba del todo a la práctica real. Tanto la *Nueva Tabla* de 1757, la como la previsión de obras elaborada por José de Nebra, al igual que los inventarios de Antonio Ugena, revelan con claridad que este tipo de canto se empleaba con mucha más asiduidad de lo que Bravo da a entender en los oficios que la Real Capilla solemnizaba dentro y fuera de palacio.

**A) LAS *vísperas*.** Las *vísperas* siguieron siendo las ceremonias que, después de las misas solemnes, más música con acompañamiento instrumental siguieron requiriendo de los maestros de capilla a lo largo de todo el año. Bravo había equiparado el tipo de canto que había de emplearse en todas las primeras *vísperas*,

<sup>997</sup> *Real Casa. Jornada del Pardo de 1770. Relación General de importes de las mesillas que corresponden a los individuos de todas clases de la R<sup>l</sup> Casa, Capilla y Cámara [...]*, AGP, Reinados, Carlos III, leg. 130.

<sup>998</sup> Apéndice Documental nº 6, f. 175v, leg. nº 1 y 8.

<sup>999</sup> *Ibid.*, leg. nº 5-7. Sobre el oficio de difuntos de Sebastián Durón, *cfr.* Pablo-L. Rodríguez, *Sebastián Durón. Oficio de Difuntos a tres y cinco coros*, Madrid, Fundación Caja Madrid, 2003, p. 15-30.

tanto de primera, como de segunda clase, al prescribir que en todas ellas se cantaran *a papeles* el 1º, 3º y 5º salmo, el himno y el *Magnificat*<sup>1000</sup>. Más adelante, esta medida se hizo extensiva también a las segundas *vísperas* de primera clase, a pesar de que inicialmente Bravo había previsto en este caso que sólo el himno y el *Magnificat* se ejecutasen con instrumentos<sup>1001</sup>. Al igual que en el caso de las misas, los maestros tendieron a crear ciclos de *vísperas a papeles* que contenían todas las secciones que se debían cantar de este modo en una misma función. Esta costumbre, muy arraigada en la Capilla Real, no se observó nunca ni en Roma, ni en Versalles.

Según la previsión de José de Nebra de 1751, para solemnizar convenientemente las *vísperas* clásicas de todo el año eran necesarios doce de estos ciclos: seis que contuviesen la combinación de salmos propia de las *vísperas* de la Virgen, y otros seis para la prevista en las del común de los santos<sup>1002</sup>. No obstante fue muy habitual que todos los maestros compusieran un contingente importante de salmos sueltos susceptibles de suplir en determinadas festividades a los contenidos en dicho ciclo, particularmente en aquellas que contaban con oficios propios en los que el breviario romano había asignado una combinación salmódica diferente. Esta circunstancia hizo que estos salmos sueltos tendieran a presentar la misma distribución orgánica, a cuatro u ocho voces por lo general, con un acompañamiento muy similar al ya descrito al tratar de las misas *a papeles*. Del mismo modo, casi todos los maestros compusieron versiones alternativas del *Magnificat*, y un número considerable de himnos *a papeles* que no estaban incluidos en los ciclos de *vísperas* de la Virgen y de los Santos.

Con respecto a estos ciclos, el catálogo de Ugena incluyó en 1778 cinco completos, compuestos por Corselli entre 1752 y 1769, y cuatro más que carecían de himno, escritos entre 1761 y 1777<sup>1003</sup>. En cuanto a los salmos sueltos, Ugena consignó trece en total del maestro italiano, algunos de los cuales, producidos en los años 1740, antes incluso que los mencionados ciclos, presentaban una distribución orgánica variable, a cuatro o cinco voces<sup>1004</sup>. En lo referente a los himnos, la producción de Corselli puede decirse que fue más modesta en comparación con la de Nebra, ya que aparte de una versión del *Pange lingua*, fechada en 1768, y del himno de *vísperas* de Santiago Apóstol, compuesto cuatro años antes, sólo produjo una versión alternativa del himno *Ave maris Stella* para sustituir eventualmente a la versión incluida en el ciclo de *Vísperas* de la Virgen concluido en 1752<sup>1005</sup>.

El número de ciclos completos compuestos por el vicemaestro José de Nebra fue ostensiblemente menor, limitándose a uno para las *vísperas* de la Virgen, concluido en 1749 –y abreviado más adelante por Antonio Ugena–, y otro para las de los santos, fechado en 1750<sup>1006</sup>. Por el contrario, el número de himnos de *vísperas* producidos por Nebra superó con mucho a los compuestos por Corselli, con un total de veinte que debían servir para todas las festividades del año «que son al presente de costumbre de la Real Capilla»<sup>1007</sup>.

<sup>1000</sup> Cfr. Apéndice Documental nº 4, f. 42v.

<sup>1001</sup> *Ibid.*

<sup>1002</sup> Cfr. Apéndice Documental nº 5, f. 29v.

<sup>1003</sup> Cfr. Apéndice Documental nº 6, f. 171r-v, leg. nº 1-5 y 6-9.

<sup>1004</sup> *Ibid.*, leg. nº 10-22 y 23.

<sup>1005</sup> *Ibid.*, f. 171r, leg. nº 11, 1 y 2.

<sup>1006</sup> *Ibid.*, f. 174v, leg. nº 1-3.

<sup>1007</sup> *Ibid.*, leg. nº 1.

La producción de ciclos de *vísperas a papeles* decayó notablemente tras la muerte de Corselli. Aparte de las *vísperas* de los santos, compuestas por Antonio Ugena durante su etapa como alumno del Real Colegio<sup>1008</sup>, este maestro sólo produjo otro similar, fechado en 1782<sup>1009</sup>. Por su parte, José Lidón no superó al anterior en número de ciclos completos, componiendo únicamente dos durante sus años como vicemaestro: el primero, fechado en 1788, a ocho voces, para las *vísperas* de los santos, que incluía una versión de los himnos *Ave maris Stella* e *Iste Confessor*, y el segundo, a cuatro y a ocho, concluido dos años después, para ser utilizado indistintamente en las *vísperas* de la Virgen y de los santos<sup>1010</sup>.

Con todo, la adquisición del fondo de música de José de Torres hizo que los músicos de la Real Capilla pudieran disponer, al menos en teoría, de otros ciclos de *vísperas* y de salmos sueltos con los que poder alternar eventualmente las obras de los maestros en activo. Aunque resulta difícil precisar hoy por hoy la frecuencia con que se ejecutaron las obras de Torres, sí es posible observar al menos que su estructura orgánica y formal era muy similar, en términos generales, a la que presentan las colecciones de Corselli y de Nebra. Con todo, sólo se compraron dos ciclos completos del antiguo maestro: uno para las *vísperas* de los santos, fechado en 1734, y otro de *vísperas* breves, que carecía de fecha<sup>1011</sup>. Corselli, encargado de adquirir este fondo, debió considerar más interesante hacerse con la nutrida colección de salmos sueltos que podrían servir eventualmente como repositorio para combinarlos con sus propias obras. Dicha colección estaba formada por quince salmos y cinco *Magnificat*, casi todos con la distribución orgánica ya descrita más arriba<sup>1012</sup>.

**B) LAS Completas.** Aparte de las *vísperas* de las festividades clásicas, las *completas* acabaron ejecutándose también con acompañamiento instrumental probablemente desde finales del siglo XVII. A mediados de la centuria siguiente, los ciclos de salmos correspondientes a este oficio para el uso de la Real Capilla superaban ya con mucho a los de las propias *vísperas*. La razón de esta superabundancia de *completas a papeles*, se explica fácilmente teniendo en cuenta que estas obras, junto con las misas con acompañamiento instrumental, constituyeron el núcleo de los repertorios que la Real Capilla ejecutó en las iglesias de Madrid a lo largo de siglo XVIII, tal como muestra la *Nueva Tabla* de 1757<sup>1013</sup>. Según este documento, el número de funciones en las que se interpretaban estas obras, principalmente fuera de palacio, no era inferior a dieciocho a lo largo del año. Es fácil imaginar, por tanto, que a medida que dicho número aumentaba, al sumar los reyes nuevas asistencias de sus músicos a otras iglesias, la demanda de este tipo de ciclos creció proporcionalmente.

Quedaría por determinar, sin embargo, la frecuencia con que estos repertorios se interpretaban en las capillas palatinas. En el segundo capítulo ya se indicó que, a diferencia de las *vísperas*, las *completas* que seguían a aquellas nunca fue el oficio más

<sup>1008</sup> *Ibid.*, f. 175r, leg. n.º 2.

<sup>1009</sup> *Ibid.*, f. 177r, leg. n.º 10.

<sup>1010</sup> *Ibid.*, f. 178r, leg. n.º 1-2.

<sup>1011</sup> *Ibid.*, f. 176r, leg. n.º 1 y 4.

<sup>1012</sup> *Ibid.*, leg. n.º 2.

<sup>1013</sup> Cfr. Apéndice Documental n.º 8, *Fiestas de Primera y Segunda Clase en los meses del Año*, f. 63v-67v.

frecuentado por los monarcas. Eso podría explicar, en parte, el hecho de que Bravo prescribiese en un principio que estos oficios se interpretasen, inclusive en las festividades de primera y segunda clase, en fabordón y en canto llano respectivamente, y que más tarde se determinase utilizar en ambas categorías tan sólo este último tipo de canto<sup>1014</sup>. No obstante, la ejecución de *completas a papeles* en la Capilla Real no fue tan infrecuente durante la segunda mitad del siglo XVIII como este documento da a entender. En el siguiente capítulo se estudiará con detalle cómo la reorganización que experimentó el oficio de las Cuarenta Horas en este periodo, y la subsiguiente sustitución de la tradicional *siesta* por las *completas*, hizo que las versiones *a papeles* de esta hora canónica tuvieran amplia cabida, si no en todas, sí en buena parte de las ceremonias eucarísticas que se celebraron en presencia de los reyes a lo largo de aquel periodo.

Sorprendentemente, la lista redactada por José de Nebra en 1751 no incluyó los ciclos de *completas* dentro de las obras *a papeles* que el vicemaestro estimaba más necesarias para el culto de la Capilla Real. No obstante, los inventarios de Ugena muestran que la demanda de este tipo de composiciones aumentaría poco después, si bien no al mismo ritmo que otras. En 1778, existían ocho ciclos de Corselli, escritos entre 1748 y 1773, a razón de dos por década<sup>1015</sup>; y tres de Nebra, dos de ellos compuestos en 1749, y otro en 1757<sup>1016</sup>. A ellos se sumarían los ciclos resultantes de los arreglos efectuados en la década de 1750 por Corselli sobre los ya citados salmos de *completas* de Sebastián Durón, y los tres ciclos de José de Torres adquiridos por el maestro italiano<sup>1017</sup>. Casi todas estas colecciones estaban formadas por una versión con acompañamiento instrumental del 1º y 3º salmo, y del cántico *Nunc dimittis*, compuestas por regla general con la tradicional distribución vocal a ocho. Cabe pensar, por tanto, que el resto de las partes de este oficio serían ejecutadas en canto llano por los salmistas que acompañaban a los músicos de la Real Capilla en las funciones fuera de palacio.

Tras la muerte de Corselli la producción de ciclos de *completas* se redujo al mínimo, al igual que había sucedido con otros repertorios de obras *a papeles*. Antonio Ugena compuso únicamente uno en 1779<sup>1018</sup>. Por su parte, José Lidón escribió tan solo otro en 1782. Es posible considerar, por tanto, que durante las últimas décadas del siglo XVIII siguieron utilizándose regularmente los ciclos de Corselli y de Nebra, del mismo modo que había sucedido con los repertorios de misas y de *visperas a papeles*.

**C) VILLANCICOS, RESPONSORIOS Y LAMENTACIONES.** Desde mediados del siglo XVII al menos, los *maitines* de Navidad y Reyes contaron siempre en Madrid con música *a papeles*. Desde la reincorporación de los villancicos a la liturgia real en la década de 1630 hasta 1750, fue habitual la ejecución de un villancico con acompañamiento instrumental después de cada una de las lecciones de los tres nocturnos de estos *maitines*, costumbre que desapareció, por las razones ya explicadas, tras la supresión de este género de la liturgia real. Según Álvaro Torrente, los villancicos habrían suplantado hasta entonces a los responsorios en canto llano

<sup>1014</sup> Cfr. Apéndice Documental nº 4, f. 42v-43r.

<sup>1015</sup> Cfr. Apéndice Documental nº 6, f. 172r, leg. nº 1-8.

<sup>1016</sup> *Ibid.*, f. 174v, leg. nº 1-3.

<sup>1017</sup> *Ibid.*, f. 175v, leg. nº 1; f. 176v, nº leg. 1-3.

<sup>1018</sup> *Ibid.*, f. 177r, leg. nº 12.

que, según el rito romano, seguían a dichas lecciones<sup>1019</sup>. Sin embargo, no parece que esta práctica, que como es sabido hubiera contravenido las prescripciones del *Caeremoniale Episcoporum*, coincidiese con la costumbre observada con sumo rigor en tiempos de Carlos II, de hacer cantar en la Capilla Real todos los textos litúrgicos prescritos por el breviario y el misal romano, tal como se explicó en el capítulo segundo.

A partir de 1751 se decidió que en lugar de los villancicos se interpretasen obras con acompañamiento instrumental basadas en los textos de los ocho responsorios que seguían a dichas lecciones (el noveno, como ya se explicó en el tercer capítulo, se sustituía en los *maitines* festivos por el himno *Te Deum laudamus*)<sup>1020</sup>. Estas obras constituyen un ejemplo único en el ámbito de las tres cortes estudiadas. Ni en Roma ni en Versalles consta que se hiciera uso de la polifonía para cantar los responsorios de los *maitines* solemnes, sin embargo en Madrid esta práctica no parece que fuese del todo una novedad. Según Eva María Sandoval, la ejecución de los responsorios con acompañamiento instrumental desterró de la Capilla Real la costumbre, establecida posiblemente en el siglo anterior, de hacer interpretar en *canto de órgano* el octavo responsorio de los *maitines* de Navidad empleando la versión de Philippe Rogier<sup>1021</sup>. Conviene aclarar, sin embargo, que dicha versión debió perderse probablemente en el incendio del Alcázar, ya que no aparece recogida en el inventario de Ugena, lo cual hace pensar que la costumbre de hacer ejecutar esta obra debió haber cesado mucho antes de la introducción de los responsorios con acompañamiento instrumental.

En cualquier caso, la enorme envergadura de estas nuevas composiciones hizo que la producción de otras nuevas siguiera necesariamente un ritmo mucho más lento que el que había conocido hasta entonces la producción de villancicos, cuyos repertorios solían renovarse anualmente, al igual que sucedía con las *Lamentaciones* de los *maitines* de Tinieblas en Semana Santa. Estos repertorios de responsorios de Navidad y Reyes, producidos exclusivamente por Corselli y Nebra, hicieron gala de un sincretismo estilístico muy similar al que mostraron las misas *a papeles* de estos mismos maestros, en las cuales las secciones solísticas, estrechamente vinculadas al lenguaje teatral, alternaban con otras en estilo contrapuntístico<sup>1022</sup>.

La suntuosidad que estos responsorios aportaron a estas ceremonias se vio reforzada, además, con la composición de versiones con acompañamiento instrumental del invitatorio y del himno de los *maitines* de ambas festividades<sup>1023</sup>. Como puede verse en el Apéndice documental nº 6, las series de responsorios de Navidad y Reyes de Corselli fueron compuestas esencialmente entre 1750 y 1774. José de Nebra realizó las suyas, algo menos numerosas, durante su

<sup>1019</sup> Cfr. Álvaro Torrente, *Fiesta de Navidad en la Capilla Real de Felipe V: Villancicos de Francesco Corselli, 1743*, Madrid, Alpuerto, 2002, p. 28-30; Idem, «Misturadas de castelhanadas como Oficio divino': la reforma de los *maitines* de Navidad y Reyes en el siglo XVIII», Miguel Ángel Marín (ed.), *La ópera en el templo. Estudios sobre el compositor Francisco Javier García Fajer*, Logroño, Instituto de Estudios Riojanos, 2010, p. 193-235.

<sup>1020</sup> Un excelente estudio sobre el proceso de sustitución del villancico por responsorios en latín en Eva María Sandoval: *Los Responsorios de Navidad de José de Nebra (1702-1768): Reformas en la Capilla Real de Madrid a mediados del siglo XVIII*, Trabajo de Investigación de Tercer Ciclo, Madrid, Universidad Complutense, 2011. Agradezco enormemente a la autora el acceso al manuscrito de este trabajo.

<sup>1021</sup> Sandoval, *op. cit.*, p. 132.

<sup>1022</sup> Cfr. Apéndice Documental nº 6, f. 172r-v, leg. nº 1-9.

<sup>1023</sup> *Ibid.*

primera década como vicemaestro, incluyendo en este caso dos versiones del himno y del invitatorio: una *a papeles*, para los *maitines* de Navidad, y otra *a facistol*, destinada a los de la Epifanía, compuesta posiblemente para abreviar esta parte del oficio en caso de ser necesario<sup>1024</sup>.

Frente al despliegue musical que la Real Capilla debía realizar en estos *maitines*, las *Laudes*, que se cantaban sin solución de continuidad en ambas festividades, no contaron con ninguna obra *a papeles*, aun cuando la *Nueva Tabla* prescribía la presencia de los reyes en la tribuna en ambas horas canónicas<sup>1025</sup>.

Aparte de estas ceremonias, los únicos *maitines* asociados a las festividades clásicas que contaron regularmente con obras *a papeles* fueron los correspondientes a los oficios de Tinieblas del *Triduo Sacro*. Al igual que en Roma, el empleo de la polifonía para cantar las *Lamentaciones de Jeremías*, que en dichos *maitines* ocupaban el lugar de las tres lecciones del primer nocturno, fue habitual en la Capilla Real al menos desde el siglo XVII, convirtiéndose de este modo en la parte de estos oficios que suscitó una atención mayor por parte de los maestros. Mientras que las restantes lecciones, extraídas por lo general de otros pasajes de las Sagradas Escrituras -como las epístolas de San Pablo a los Corintios<sup>1026</sup>, o los escritos de San Agustín<sup>1027</sup>- eran cantadas de acuerdo con las fórmulas más simples de la cantilación ya estudiadas en el tercer capítulo, las nueve *Lamentaciones de Jeremías* acabaron siendo puestas en música desde el siglo XVI por casi todos los maestros de capilla del orbe católico, debido a su relevancia dentro de estos oficios penitenciales.

Al menos desde el siglo XVII, fue habitual componer, de acuerdo con el modelo pontificio, versiones polifónicas para los tres ciclos de lamentaciones del *Triduo Sacro*. Sin embargo, no parece que esta costumbre se consolidara en la Capilla Real madrileña antes del segundo tercio de aquel siglo. Dentro de los repertorios del flamenco Matthieu Rosmarin -Mateo Romero- (1573-1647) quien desempeñó el cargo de maestro de la Real Capilla durante la mayor parte del reinado de Felipe IV, no hay ni una sola lamentación polifónica<sup>1028</sup>. Por el contrario, sí es posible encontrar versiones con y sin acompañamiento instrumental de estas lecciones entre las obras de sus sucesores en el cargo durante la segunda mitad del siglo, como Cristóbal Galán (1620-1684)<sup>1029</sup>. A principios del siglo XVIII las *lamentaciones* ya habían pasado al dominio de la música *a papeles*, convirtiéndose en lo sucesivo en uno de los estilos centrales dentro de la producción de casi todos los maestros de la Real Capilla. Ello se explica por el hecho de que los *maitines* de Tinieblas formaban parte del escaso grupo de ceremonias que contar siempre con la presencia de la familia real al completo, lo cual obligaba a componer cada año un nuevo ciclo de lamentaciones. Esta circunstancia hizo que estas obras acabaran convirtiéndose en el capítulo más abundante de los repertorios de la Real Capilla durante todo el siglo XVIII, siendo además uno de los pocos en los que se admitieron obras de compositores externos a

<sup>1024</sup> *Ibid.*, f. 174v-175v, leg. n.º 4 y 5.

<sup>1025</sup> Cfr. Apéndice Documental n.º 8, f. 67r.

<sup>1026</sup> Cfr. Lección VII de los *Maitines* del Jueves Santo, *Antiphonarium Romanum...*, op. cit., p. 185-186.

<sup>1027</sup> Cfr. Lección IV de los *Maitines* del Jueves Santo, *ibid.*, p. 177-178

<sup>1028</sup> Cfr. Paul Becquart, «Mateo Romero», Emilio Casares (dir.), *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, Madrid, Instituto Complutense de Ciencias Musicales (ICCMU), Sociedad General de Autores y Editores de España, 1999, vol. 9, 381-383.

<sup>1029</sup> Cfr. Begoña Lolo, «Cristóbal Galán», *DMEH*, vol. 5, p. 317-319.

la institución. Aunque la composición de estas obras, así como la designación de los intérpretes que habían de ejecutarlas ante los reyes, competía por entero al maestro de capilla, durante los años 1760 y 1770 se permitió la participación de compositores ajenos a ella para colaborar en su escritura. En 1766, por ejemplo, el napolitano Niccolò Conforto, cuya carrera como operista le llevó a recalar en Madrid durante el reinado de Fernando VI, para convertirse más tarde en maestro de música, primero de las infantas María Luisa y María Josefa de Borbón, hijas de Carlos III, y más tarde de la princesa de Asturias, María Luisa de Parma, fue requerido para componer él solo los tres ciclos de lamentaciones correspondientes al año 1766<sup>1030</sup>. No obstante, este tipo de participaciones fue un hecho más bien puntual, ya que el grueso de estas obras seguiría siendo producido casi en exclusiva por los maestros y vicemaestros de la Real Capilla. No obstante, la desaparición en 1768 de José de Nebra, hizo que Corselli se viera obligado a recurrir a su alumno Antonio Ugena para que colaborase con él en la producción de algunos ciclos de lamentaciones, como los de 1770, 1774, y sobre todo el de 1775, año en el cual Corselli delegó por completo la tarea en su alumno, haciéndole autor de los tres ciclos completos que habían de interpretarse en la capilla del palacio real de Aranjuez ante toda la familia real<sup>1031</sup>.

Durante el último tercio del siglo XVII, los instrumentos fueron incorporándose a la distribución orgánica de las lamentaciones, de modo que en la segunda mitad de la siguiente centuria se fue abandonando progresivamente el patrón de lamentación polifónica vigente todavía en la Capilla Pontificia, transformándose poco a poco en una forma muy próxima al aria solística con un reducido acompañamiento instrumental. Con todo, este abandono no se produjo del todo hasta la muerte de Corselli en 1778. A lo largo de las décadas de 1750 y 1760, las lamentaciones *a solo* siguieron conviviendo en las mismas ceremonias con otras a varias voces con una distribución muy dispar que iba desde el dúo, el trío o el cuarteto de solistas, hasta la formación policoral a ocho voces estandarizada en la mayoría de las obras *a papeles*. Uno de los últimos ciclos de lamentaciones compuestos por Corselli para más de un solista se interpretó en los *maitines* del Miércoles y Jueves Santo de 1773, celebrados ese año en la Capilla del Palacio Real de Madrid en presencia de Carlos III<sup>1032</sup>. Al año siguiente, tan solo dos obras de este tipo fueron compuestas para más de una voz: la segunda lamentación del Jueves, obra de Corselli y la tercera del Viernes, de Antonio Ugena, que finalmente no se tocó en aquella ocasión, interpretándose en su lugar otra, *a solo de tenor*, del mismo compositor, tal como reza en la partitura autógrafa<sup>1033</sup>. Aun así esta obra, que sigue muy de cerca el modelo establecido por Corselli para este género en los últimos años de su carrera, constituye el último ejemplo de

<sup>1030</sup> Cfr. Peris, *op. cit.*, n.º 492-500, p. 128-129. Sobre la carrera de Conforto en la Corte española, cfr. Gian Giacomo Stiffoni, «La música teatral de Niccolò Conforto (Nápoles, 1718-Aranjuez, 1793). El estado de la investigación», *Artigramma*, n.º 12, 1996-1997, p. 147-162.

<sup>1031</sup> Las tres lamentaciones del Miércoles Santo de 1775 están reseñadas en Peris, *op. cit.*, n.º 2275-2277, p. 534-535; las tres del Jueves, *ibid.*, n.º 2283-2285, p. 536-537 y las tres del Viernes, *ibid.*, n.º 2306-2308, p. 542.

<sup>1032</sup> Francesco Corselli, *Lamentación 1ª del Miércoles S[an]to/ a Tres/ Tiple, Contralto y Tenor/ Con V[ioline]s, V[iol]la y Flautas/ de Fran[ces]co Corselli/ Año de 1773*, AGP, Real Capilla, Fondo de Música, leg. 1480/357; Idem, N.º 5. *1a. Lamentación del Jueves S[an]to/ a Duo/ [Tiple y Contralto]/ Con VV[ioline]s, Viola y Flautas/ de Fran[ces]co Corselli/ Año de 1773*, AGP, Real Capilla, Fondo de Música, leg. 1458/221.

<sup>1033</sup> Francesco Corselli, N.º 5. *Lamentación 2a del Jueves S[an]to/ a Duo de Alto y Tenor/ Con VV[ioline]s, y Violones obligados/ de D.n Fran[ces]co Corselli/ 1774*, AGP, Real Capilla, Fondo de Música, leg. 1466/273; Antonio Ugena, [N.º 5]. *Lamentación 3a del Viernes/ [A 3]/ Con VV[ioline]s, y Flautas/ de D.n Ant[oni]o Ugena/ 1774*, AGP, Real Capilla, Fondo de Música, leg. 1589/1191, cfr. Peris, *op. cit.*, p. 541-542.

lamentación polifónica con acompañamiento instrumental que habría de componerse en la Capilla Real de Madrid en lo que quedaba de siglo. La transcripción de esta lamentación, incluida en el apéndice musical nº 18, muestra el modo en que el lenguaje de la música escénica había penetrado en este género de música litúrgica. Ugena, combina en este caso rasgos estilísticos procedentes de la polifonía clásica, que se reflejan principalmente en los *tutti*, alternado con las intervenciones de cada una de las tres voces en las cuales el compositor recurre a menudo al estilo del *arioso* operístico.

La presencia de música *a papeles* en los *maitines* asociados al oficio de difuntos fue otro de los rasgos más característicos de empleo de este tipo de canto en la Capilla Real de Madrid durante este periodo. La costumbre de interpretar una versión polifónica de una de las lecciones de los tres nocturnos de los *maitines* estaba ya presente en la tradición hispana al menos desde finales del siglo XVI. El *Officium Defunctorum* de Tomás Luis de Victoria, compuesto con motivo del fallecimiento en las Descalzas Reales de la emperatriz María de Austria en 1603, incluyó una versión a cuatro voces de la segunda lección del primer nocturno, *Taedet anima meam*<sup>1034</sup>. A principios del siglo XVIII, los músicos de la Real Capilla contaban ya con versiones *a papeles* de esta y de las tres restantes lecciones que solían cantarse de este modo, es decir la segunda de cada nocturno. Además de estas partes, durante la segunda mitad del siglo fue costumbre ejecutar también a papeles el invitatorio, y el segundo salmo del primer nocturno. Con todo, la forma de celebrar estas ceremonias estaba sometida a importantes variaciones que el breviario había estipulado en función del grado de solemnidad con que se celebrasen y el día de la semana en que tuvieran lugar.

En el tercer capítulo ya se indicó que los *maitines* y *laudes* de difuntos comenzaban sin solución de continuidad después de las *vísperas* y no, como en los oficios festivos, después de las *completas*, que en este caso nunca se cantaban. Los *maitines*, al igual que las *vísperas*, tampoco se iniciaban con los versículos introductorios *Domine, labia mea aperies, etc.*, sino directamente con el *Invitatorio*, formado por la antifona *Regem cui omnia*, y el consabido salmo 94, *Venite, exultemus Domino*<sup>1035</sup>. No obstante, el *antiphonarium romanum*, de acuerdo con lo prescrito por el breviario, autorizaba que eventualmente la vigilia de difuntos pudiera abreviarse, cantándose tan sólo uno de los nocturnos, en lugar de tres. En estos casos, la elección del que debía cantarse en cada oficio no se hacía *ad libitum*, sino que se determinaba en función del día de la semana en que aquél fuera a celebrarse. Si la función tenía lugar *in feria secunda et quinta*, es decir, en lunes o jueves, debía cantarse el primer nocturno. Si los *maitines* se celebraban en martes o viernes, se cantaba el segundo, y si éstos tenían lugar en miércoles o sábado, el tercero<sup>1036</sup>. Esta norma tendría una enorme trascendencia para los maestros de capilla a la hora de saber cuál de las tres lecciones que habitualmente se cantaban *a papeles* debía interpretarse en cada servicio. Esta modalidad de vigilia abreviada, integrada por *maitines* de un solo

<sup>1034</sup> Thomae Ludovici De Victoria Abulensis, *Sacrae Caesareae Maiestatis Capellani. Officium Defunctorum, sex vocibus. In obitu Et obsequiis Sacrae Imperatricis. Nunc Primum In Lucem Aeditum. Cum permissu superiorum*, Madrid, Imprenta Real, 1605.

<sup>1035</sup> Cfr. *Antiphonarium Romanum...*, *op. cit.*, p. ccxxxi-ccxxxiii.

<sup>1036</sup> *Ibid.*, p. ccxxiv, ccxl y cclxvi.

nocturno, fue la más usual en la Capilla Real durante la segunda mitad del siglo XVIII para conmemorar los aniversarios de los reyes y reinas difuntos, ya que el oficio completo, llamado también *de nueve lecciones*, se reservaba generalmente para los dos primeros ciclos de exequias que se celebraban en los tres días inmediatos al fallecimiento de los mismos<sup>1037</sup>.

En 1788, con motivo de las exequias celebradas en el salón del trono del Palacio Real de Madrid ante del cadáver de Carlos III, fallecido en diciembre de dicho año, el maestro de capilla, Antonio Ugena, pudo escoger al menos entre seis versiones *a papeles* del invitatorio de *maitines*. Además de las incluidas en los oficios de difuntos compuestos respectivamente por José de Torres, José de Nebra y Francesco Corselli en 1729, 1758 y 1764, el primero y el tercero de estos maestros produjeron otros dos invitatorios alternativos, fechados en 1734 y en 1746<sup>1038</sup>, éste último probablemente compuesto por Corselli para las exequias de Felipe V celebradas en el Monasterio de la Encarnación de Madrid. Junto a estas versiones, Ugena pudo disponer también del invitatorio que José de Nebra había compuesto para las honras fúnebres de Bárbara de Braganza y de Fernando VI, celebradas en 1758 y 1759 respectivamente. No obstante, lo más probable es que en 1788 Ugena se decantase casi con toda seguridad por la versión de su maestro, Francesco Corselli, incluida en su oficio de difuntos de 1764, que fue probablemente el que se ejecutaría con más frecuencia a partir de entonces en las honras y aniversarios de los reyes difuntos celebrados dentro y fuera de palacio.

Otro tanto pudo haber sucedido con el segundo salmo del primer nocturno, *Domine ne in furore tuo*, cuyas versiones *a papeles* formaban parte de todos los oficios de difuntos mencionados más arriba. La distribución orgánica de este salmo varió considerablemente de una versión a otra. La incluida por José de Torres junto a su *Invitatorio* de 1734, está fechada en 1721, y consta de tres coros con acompañamiento instrumental<sup>1039</sup>. En cambio, la versión que este maestro compuso para su oficio de difuntos de 1729 presenta la tradicional distribución a ocho<sup>1040</sup>. No obstante, a pesar de la existencia de versiones alternativas, la costumbre existente en la Real Capilla era poner en una sola carpeta las partes individuales destinadas a los músicos del oficio de cada compositor sugiere que lo más habitual era que los maestros no recurriesen a las versiones sueltas, sino que optasen más bien por utilizar cada vez una única colección para ser ejecutada en el curso de una misma ceremonia, acudiendo a las obras de otro maestro tan sólo en el caso de que faltase alguna pieza en la colección elegida, o bien cuando quisieran sustituir alguna de ellas por una versión propia más actualizada. Con respecto a los criterios que debieron seguir los maestros de capilla para elegir dicha colección es probable que respondieran a la misma lógica jerárquica que en otros oficios, es decir, que optasen en primer término por hacer interpretar sus composiciones más recientes, y en su defecto, recurrieran a las de sus antecesores en el cargo, o bien a las de sus colaboradores más próximos, como los vicemaestros.

<sup>1037</sup> Cfr. *Ceremonial de la Real Capilla...1802, doc. cit.*, p. 496.

<sup>1038</sup> Cfr. Apéndice documental n°6, p. 176v, 173v y 170v.

<sup>1039</sup> Cfr. Apéndice Documental n°6, f. 176v; Peris, *op. cit.*, n° 2184, p. 514.

<sup>1040</sup> *Ibid.*; *Ibid.*, n° 2200, p. 517.

Con respecto a la segunda lección de cada nocturno, que de acuerdo con la costumbre prescrita por el ceremonial de la Capilla Real, se cantaba *a música*, hay que tener presente que, aun existiendo en una misma colección versiones *a papeles* de las tres, nunca se ejecutaban todas en un mismo oficio. De acuerdo con el ceremonial de 1802, en los *maitines* de difuntos de nueve lecciones, el segundo y tercer nocturno eran interpretados íntegramente en canto llano, y sus lecciones cantadas, respectivamente, por un capellán de honor, a excepción de la última, que corría siempre a cargo del celebrante<sup>1041</sup>. En consecuencia, se puede afirmar que en los primeros ciclos de exequias que se celebraban ante el cadáver de los reyes, en los cuales los *maitines* eran cantados al completo, tan sólo se interpretaba *a papeles* la segunda lección del primer nocturno *Taedet animam meam*. Por el contrario, las versiones con acompañamiento instrumental de la quinta y octava lecciones, se reservaban únicamente para las vigiliias que se celebraban en la Capilla Real con motivo del aniversario de los reyes y reinas difuntos, en las cuales el ceremonial prescribía *maitines* de un solo nocturno, cuya elección dependía de los criterios prescritos por el breviario arriba explicados<sup>1042</sup>.

Tales criterios pueden resultar muy útiles para poder llevar a cabo una eventual reconstrucción de cualquiera de las exequias que tuvieron lugar en la Capilla Real durante la segunda mitad del siglo XVIII con motivo del aniversario de reyes y reinas difuntos. En este sentido, la información aportada por la prensa periódica acerca del día de la semana en que se celebraron estas ceremonias, es indispensable para saber cuál de los tres nocturnos se vio obligada a cantar la Real Capilla, y en consecuencia, cuál de las tres lecciones *a papeles* se interpretó en cada ceremonia concreta. Por ejemplo, en el primer ciclo de exequias celebrado en el salón del trono del palacio real de Madrid inmediatamente después de la muerte de Carlos III, tan sólo el primer día, domingo 14 de diciembre, se celebraron *maitines* de nueve lecciones. El segundo día, lunes 15, el único oficio previsto, aparte de la Misa matinal, fue un responso solemne por la tarde. Sin embargo el martes 16, último día de exequias, las ceremonias se abrieron, con los *maitines* de un solo nocturno<sup>1043</sup>. En consecuencia, y de acuerdo con las normas del breviario, el nocturno que debió cantarse ese día fue necesariamente el segundo, y por tanto la segunda lección que tuvo que ejecutarse *a papeles* fue *Homo natus est*, utilizándose probablemente, al igual que el primer día, la correspondiente versión de Francesco Corselli, dado que ni Ugena ni Lidón habían producido por entonces ninguna obra de esta especie.

El inventario de Ugena de 1778 indica que tras la muerte de Corselli existían cuatro versiones *a papeles* de la segunda lección del primer nocturno, *Taedet animam meam*. La más antigua, a diez voces, de Sebastián Durón<sup>1044</sup>, no parece formar parte del oficio de difuntos a tres y cinco coros de este maestro editado por Pablo L. Rodríguez, sino que parece tratarse más bien de una versión independiente cuya fecha de composición se desconoce, pero que bien podría haberse utilizado en alguno

<sup>1041</sup> *Ceremonial de la Real Capilla...1802, doc. cit.*, p. 430-431.

<sup>1042</sup> «Suelen celebrarse cada año Horas y Exequias en la Real Capilla por las almas del Rey y Reina últimamente difuntos, en el día aniversario de su fallecimiento. Y debe oficiar el Patriarca, u otro Prelado que le sustituya. Se han de cantar, pues, el día antes *Vísperas*, y luego el Nocturno de *Maitines* que corresponda, con sus *Laudes* de Pontifical [...]», *Ibid.*, p. 496.

<sup>1043</sup> *Memorial literario, instructivo y curioso de la Corte de Madrid*, diciembre de 1788, parte primera, n.º 75, p. 563.

<sup>1044</sup> *Cfr.* Apéndice documental n.º 6, f. 175v.

de los ciclos de exequias reales celebrados en la Capilla Real a lo largo del siglo XVIII<sup>1045</sup>. La segunda, de José de Torres, data de 1729, mientras que la tercera y la cuarta fueron compuestas respectivamente por José de Nebra y Francesco Corselli, en 1758 y 1764<sup>1046</sup>. Salvo la de Durón, las tres restantes versiones de la lección *Taedet anima meam* formaban parte de los citados oficios de difuntos producidos por estos maestros para la Capilla Real de Madrid. La datación del ciclo de José de Torres procede del inventario de 1778, si bien las partes separadas de la segunda lección del segundo nocturno están fechadas en 1731<sup>1047</sup>. Gracias a la prensa periódica es posible saber que la versión de Corselli se ejecutó en las exequias celebradas por Carlos III en el salón del trono del palacio real de Madrid<sup>1048</sup>. Sin embargo, en las honras fúnebres celebradas antes de 1764, tuvieron que haber sonado necesariamente cualquiera de las versiones de Nebra, Torres y Durón. Es probable que la del segundo pudiera haber sido interpretada en las honras fúnebres celebradas por Felipe V en julio de 1746 en el Palacio del Buen Retiro el tercer día después de su muerte. El oficio de difuntos de José de Nebra, ejecutado durante las exequias de Bárbara de Braganza en 1758 y de Fernando VI en 1759, incluía también su propia versión de la lección *Taedet animam meam*, que con toda probabilidad pudo alternarse desde entonces con las obras preexistentes, al menos hasta que Corselli produjo la suya en 1764<sup>1049</sup>.

De la segunda lección del segundo nocturno, *Homo natus de muliere*, existían únicamente dos versiones *a papeles* en 1778, incluidas en los ciclos de José de Torres y de Corselli, respectivamente<sup>1050</sup>. Con respecto a la segunda del tercer nocturno, *Pelli meae consumptis*, la Real Capilla contaba por aquel entonces tan sólo con una versión de Corselli, y con otra de Sebastián Durón<sup>1051</sup>.

Conviene señalar que además de estas tres lecciones, los compositores de la Capilla Real, produjeron también algunas versiones con acompañamiento instrumental de la primera lección del primer nocturno, *Parce mihi Domine*. A pesar de que ni el tratado de Fraso, ni el ceremonial de 1802 contemplan la posibilidad de que esta parte del oficio se ejecutase *a papeles*, la existencia de estas obras revela, una vez más, que la práctica musical de la Real Capilla podía diferir eventualmente de las normas establecidas *a priori* por el ceremonial. El inventario de 1778 recoge al menos dos versiones de esta lección, incluidas en los oficios de Torres y de Corselli, respectivamente<sup>1052</sup>. Por su parte, el ciclo de Nebra incluye también otra para voz sola e instrumentos, que fue la que debió interpretarse en las exequias de la reina Bárbara de Braganza en 1758<sup>1053</sup>.

Llama la atención que ninguno de los compositores que trabajaron para la Real Capilla de música desde la muerte de Corselli hasta la retirada de su sucesor, Antonio Ugena, en 1805, produjeron ninguna obra relativa al oficio de difuntos, lo cual indica que las versiones *a papeles* compuestas hasta 1764 debieron utilizarse forzosamente, al menos hasta la primera década del siglo XIX, en todas los ciclos de

<sup>1045</sup> Cfr. Rodríguez, *Sebastián Durón*, *op. cit.*, p. 15-30.

<sup>1046</sup> Cfr. Apéndice Documental nº 6, f. 173v y 170v.

<sup>1047</sup> Cfr. Peris, *op. cit.*, nº 2225, p. 522.

<sup>1048</sup> *Memorial literario...*, *ibid.*

<sup>1049</sup> Cfr. Apéndice documental nº 6, f. 173v; Peris, *op. cit.*, nº 1693, p. 404.

<sup>1050</sup> *Ibid.*, f. 170v y 176v.

<sup>1051</sup> *Ibid.*, f. 170v y 175v.

<sup>1052</sup> *Ibid.*, f. 170v y 176v.

<sup>1053</sup> Cfr. Peris, *op. cit.*, p. 404.

exequias reales celebrados por el alma de los reyes y reinas de España fallecidos hasta entonces, y aún después, tal como revelas las anotaciones añadidas hacia 1830 a la *Nueva Tabla* de 1757 transcrita en el apéndice documental nº 8.

D) **LOS SALMOS DE *Nona***. A pesar de que los reyes de España nunca acudían por regla general a la celebración de las horas menores, la festividad de la Ascensión, por el contrario, contó regularmente con la presencia de los monarcas en la *nona*, al menos durante el reinado de Fernando VI. Esta excepción fue un hecho completamente inusual que no se dio ni en Versalles, ni en Roma, donde las horas canónicas menores siempre se celebraban en ausencia de los soberanos. Esta costumbre fue sin duda una concesión a una tradición local muy arraigada en Castilla, como ya se indicó en el segundo capítulo. A pesar de que esta ceremonia tampoco fue contemplada por el *Método* de Bravo, la *Nueva Tabla* de 1757 sí la recoge con claridad. De acuerdo con este último documento, el día de la Ascensión el rey asistía en la *cortina* a la Misa mayor, al término de la cual se celebraba la *nona*, que comenzaba una vez que el monarca abandonaba el sitial en el plano de la capilla y se instalaba en su tribuna junto al resto de la familia real<sup>1054</sup>.

Con el fin de realzar la brillantez de esta ceremonia, Corselli y Nebra compusieron durante esa época un corto repertorio de obras a *papeles* destinadas específicamente a este oficio. Nebra sería el primero en escribir en 1753 una versión del himno a cuatro voces con acompañamiento de cuerda *ad libitum*, con el fin de que pudiera ejecutarse indistintamente con o sin instrumentos, en caso de que la función se hubiera decidido celebrar eventualmente a *facistol*, circunstancia que podía darse si los reyes no estaban presentes<sup>1055</sup>. Tres años después, Corselli produjo un ciclo completo de *nona* que incorporaba dos salmos y el himno, todos ellos con la consabida distribución orgánica a ocho voces y un suntuoso acompañamiento instrumental que incluía oboes, trompas y clarines<sup>1056</sup>.

Como se ha indicado, este despliegue de recursos musicales en una de las horas menores no contaba con precedentes conocidos ni en Roma ni en Versalles, pero tampoco, a decir verdad, parece haberlos tenido en la propia Capilla Real, donde este oficio debió solemnizarse con anterioridad de una forma bastante más sobria. Por lo demás, tampoco tuvo secuelas conocidas, ya que ni Corselli ni Nebra, y desde luego ninguno de sus sucesores en el cargo volvió a producir ningún ciclo de obras destinadas específicamente a esta ceremonia, lo cual convierte a estas obras de Corselli y de Nebra en únicas en su género. La causa de esta dejación en la composición de música destinada a esta ceremonia habría que buscarla una vez más en la ausencia sistemática de los reyes de la corte durante esta festividad, que desde 1761 coincidió invariablemente con la jornada de los monarcas en Aranjuez, lo cual hace pensar que, de seguir cantándose la *nona* de la Ascensión con los músicos de la Real Capilla, los maestros de ceremonias se contentasen con hacerla interpretar bien a *facistol*, o simplemente en fabordón, por lo que respecta a los salmos.

<sup>1054</sup> Cfr. Apéndice Documental nº 8, f. 62v.

<sup>1055</sup> José de Nebra, Nº 1/ [...] / *Hymno a 4/ Con VV[ioline]s y sin ellos/ en la Ascension a Nona/ D.n Joseph Nebra/ 1753*, AGP, Real Capilla, Fondo de Música, leg. 1554/890, cfr. Peris, *op. cit.*, nº 1723, p. 412.

<sup>1056</sup> Francesco Corselli, Nº 12/ [...] / *Psalmos de Nona/ A 8/ Con VV[ioline]s, Oboes, Clar[ine]s y/ Trompas/ / D.n Fran.º Corselli/ 1756*, AGP, Real Capilla, Fondo de Música, leg. 1448/171, cfr. Peris, *op. cit.*, nº 607, p. 152.

E) **LOS TE DEUM.** Al igual que en Roma y en Versalles, el himno de San Agustín y San Ambrosio, *Te Deum laudamus*, se cantó sistemáticamente en la Corte española a lo largo del siglo XVIII, tanto en algunas ceremonias asociadas al calendario litúrgico, como en celebraciones extraordinarias relacionadas sobre todo con el ciclo vital de la familia real, con victorias militares, o con sucesos importantes para la monarquía, o para el propio papado, como muestran los *Te Deum* que el rey debían ordenar que se cantasen con motivo de la elección de un nuevo papa<sup>1057</sup>.

No obstante, la ejecución de este himno presentó en Madrid algunas diferencias muy notables con respecto a las cortes citadas. La más importante, desde el punto de vista litúrgico y musical, estribaba en la interpretación en gran parte de estas ceremonias de la antífona *Salve Regina* inmediatamente después del himno. La asociación de la *Salve* y del *Te Deum* fue una práctica regular en ciertas festividades celebradas en las capillas palatinas que acabó extendiéndose también a algunas iglesias de Madrid en las cuales la Real Capilla solía celebrar las funciones de acción de gracias más solemnes que tenían lugar por aquel entonces a lo largo del reinado de cualquier soberano.

El *Te Deum* y la *Salve* se cantaban conjuntamente en la capilla de palacio al menos una vez al año. La *Nueva Tabla* de 1757 indica que tras la Misa mayor de la festividad de Todos los Santos se ejecutaba ante los monarcas el himno y la antífona, al término de la cual se procedía a la reserva del Santísimo Sacramento, que solía permanecer patente durante esta función<sup>1058</sup>. Si bien es cierto que este dato procede una anotación añadida durante el primer tercio del siglo XIX, lo más probable es que esta costumbre se hubiera consolidado en la Capilla Real, cuando menos, durante la segunda mitad de la centuria anterior.

Con respecto a los *Te Deum* de acción de gracias seguidos de una *Salve* fuera de las capillas palatinas, la tradición estableció que estas funciones tuvieran lugar de este modo fundamentalmente en dos iglesias de Madrid: la parroquia de Nuestra Señora de la Almudena, en la cual se celebraban siempre las entradas solemnes de los reyes en la ciudad al subir al trono, y en Nuestra Señora de Atocha, adonde acudían los soberanos invariablemente para dar gracias por los sucesos más importantes de la monarquía, particularmente con motivo del nacimiento de príncipes e infantes, y bodas reales<sup>1059</sup>.

A pesar de la frecuencia con la que se interpretó este himno en las ceremonias descritas a lo largo de la segunda mitad del siglo XVIII, el número de versiones con acompañamiento instrumental existentes en la Real Capilla hacia 1778 era, paradójicamente, muy escaso. La previsión realizada por Nebra en 1751 estimaba necesarias únicamente seis obras de esta clase para el culto anual, y efectivamente los músicos del rey no contaron nunca con más, al menos hasta 1802<sup>1060</sup>. A lo largo de la

<sup>1057</sup> «Suele cantarse solemnemente este Cántico de alegría en acción de gracias al Omnipotente por la exaltación al Trono de la Majestad Católica, y también por el Nacimiento de Persona Real; y suele así mismo cantarse por alguna señalada Victoria de nuestras Armas, y por la conversión de alguna provincia o reino a la Fe Católica, y por la exaltación de nuevo Pontífice a la Cátedra de San Pedro, y por otros memorables sucesos. Celebra de pontifical el Patriarca, u otro Prelado en su ausencia. [...]», *Ceremonial de la Real Capilla...1802, doc. cit.*, p. 362-363.

<sup>1058</sup> Cfr. Apéndice Documental nº 8, f. 66v.

<sup>1059</sup> «Artículo 12. Cómo se hayan de cantar el *Te Deum* y la *Salve Regina* en la Parroquia de S.<sup>ta</sup> María.», *Ceremonial de la Real Capilla...1802, doc. cit.*, p. 369-370.

<sup>1060</sup> Cfr. Apéndice Documental nº 5, f. 29v.

segunda mitad del siglo XVIII tan sólo existieron cuatro versiones del *Te Deum* compuestas en un arco cronológico muy amplio por los maestros de capilla en activo, a las cuales se sumaron las dos de José de Torres adquiridas por Corselli<sup>1061</sup>. Las dos primeras fueron compuestas por Corselli, en 1744 y 1751, respectivamente<sup>1062</sup>. Ambas serían, junto con las de Torres, las únicas que pudieron haber sonado en las ceremonias descritas hasta 1770, fecha en la cual Antonio Ugena, probablemente a solicitud de su maestro, compuso su primera versión del himno, con el fin de poder alternar en estas funciones con las dos obras de Corselli<sup>1063</sup>. Hasta 1782, Ugena no produciría una segunda versión, que finalmente sería la última compuesta para la Real Capilla en lo que quedaba de siglo, ya que este maestro no escribiría la tercera y última hasta 1802, dos años antes de su jubilación<sup>1064</sup>. En este sentido, puede decirse que a pesar de la parquedad que en términos generales presenta la producción de Antonio Ugena en comparación con la de su prolífico maestro, en lo tocante a este himno puede decirse que Ugena superó al resto de sus antecesores, al menos en número de obras.

**F) LETANÍAS Y SALVES.** En contraste con el escaso número de *Te Deum* producidos para la Real Capilla a lo largo del siglo XVIII, la cantidad de versiones de la antífona *Salve Regina* escritas por los maestros de aquella fue considerablemente grande. La razón de esta diferencia se debe sobre todo al frecuente uso que se hizo de aquella en la liturgia real española, en particular en ciertas ceremonias asociadas al culto mariano impulsadas por algunas reinas de España durante el siglo XVII, particularmente Mariana de Austria, a instancias de la cual se instituyó en la monarquía hispánica, como ya se vio en el tercer capítulo, el oficio de los Siete Dolores y otras ceremonias de las que se hablará enseguida. Esta circunstancia convirtió a la antífona *Salve Regina* en uno de los textos más frecuentados por los maestros de la Real Capilla dentro del conjunto de obras escritas para el culto a la Virgen, muy por encima, sin duda, de las otras tres antífonas de Santa María, que en términos comparativos recibieron una atención mucho menor por parte de estos compositores. Al margen de la interpretación de la *Salve* en los *Te Deum* solemnes, esta antífona también se ejecutaba en algunas iglesias de Madrid en determinados días, junto con las misas *a papeles*, viniendo a sustituir a las *completas* que habitualmente cantaban los músicos del rey en estas ocasiones. Esto sucedía todos los años, por ejemplo, el día 3 de noviembre en la Santa María de la Almudena, y el día de la Virgen del Rosario en una de las ermitas del Buen Retiro<sup>1065</sup>.

Aparte de quedar vinculada a los *Te Deum* más solemnes, la *Salve* quedó también asociada en la Capilla Real a las letanías de la Virgen. Mientras que en el primer caso las versiones que se emplearon junto al himno de San Agustín no formaron nunca ciclos unitarios, en el caso de estas últimas los maestros de la Real Capilla tendieron a componerlas conjuntamente. El destino principal de la mayoría de estos pequeños ciclos en la liturgia palatina debió ser sin duda el *octavario* instituido por Mariana de Austria para que se cantase la *letanía* y la *salve* durante los

<sup>1061</sup> Cfr. Apéndice Documental nº 6, f. 176v, leg. nº 4.

<sup>1062</sup> *Ibid.*, f. 171r, leg. nº 14 y 15.

<sup>1063</sup> *Ibid.*, f. 175r, leg. nº 3.

<sup>1064</sup> *Ibid.*, f. 177v, leg. nº 4 y 5.

<sup>1065</sup> Cfr. Apéndice Documental nº 8, f. 66r-v.

ocho días previos a la Nochebuena. Aunque en principio estas funciones empezaron a celebrarse en el oratorio de la reina en vida de esta soberana, la *Nueva Tabla* de 1757 muestra que a mediados del siglo XVIII se habían convertido en una función de capilla que contaba regularmente con la presencia de los reyes en la tribuna, lo cual explica, como se ha visto en otros casos, que se recurriese a la música *a papeles* para solemnizarlas<sup>1066</sup>.

Nebra había previsto en 1751 que la Real Capilla contase al menos con 12 juegos de letanías y salves *a papeles*<sup>1067</sup>. En 1778, el inventario de Ugena recogía siete ciclos producidos por Corselli entre 1754 y 1767<sup>1068</sup>, que se sumaron a otros dos compuestos por él en 1740<sup>1069</sup>. A ellos se unieron los cinco de José de Nebra, escritos más o menos durante el mismo periodo<sup>1070</sup>. Casi todas las letanías incluidas en estas colecciones son a ocho voces, en contraste con las *Salves*, que presentan una distribución vocal mucho más dispar. La mayoría de estas series fueron abreviadas durante los años 1760 al hilo de la ya comentada orden de Carlos III sobre la duración de las obras de capilla. Tras la muerte de Corselli este repertorio siguió aumentando con las tres colecciones escritas por Antonio Ugena entre 1778 y 1785, que precedieron a la última, compuesta por este maestro ya en 1793<sup>1071</sup>.

Junto a estos ciclos, los maestros produjeron algunas versiones separadas de cada especie, sobre todo de la *Salve*, con una distribución orgánica variable, entre las cuales dominan sobre todo las de voz sola con acompañamiento instrumental<sup>1072</sup>. Corselli compuso seis de estas obras, de las cuales las tres últimas están fechadas en 1773, cinco años antes de su muerte<sup>1073</sup>. Por su parte, José de Nebra produjo dos *Salve a 8* entre 1760 y 1761, que vinieron a unirse a una versión para contralto escrita diez años antes<sup>1074</sup>. La adquisición del fondo de José de Torres vino a aumentar el número de obras de este género, al incorporarse los repertorios ya existentes tres letanías y dos salves, cuyas partes instrumentales fueron reescritas por Corselli<sup>1075</sup>. Antonio Ugena escribió dos nuevas versiones de esta antífona, fechadas en 1785 y 1786<sup>1076</sup>, que se sumarían a la producida por el vicemanestro José Lidón en 1782<sup>1077</sup>.

Al margen de estas obras destinadas al culto de la Virgen, los maestros de la Real Capilla produjeron un conjunto algo más limitado de obras *a papeles* basadas, respectivamente, en las letanías de los santos y en las del Santísimo Sacramento, destinadas principalmente a los oficios de las Cuarenta Horas, de las cuales se tratará en el siguiente capítulo.

---

<sup>1066</sup> *Ibid.*, f. 67r.

<sup>1067</sup> Cfr. Apéndice Documental nº 5, f. 29v.

<sup>1068</sup> Cfr. Apéndice Documental nº 6, f. 172r, leg. nº 1-3 [numeración tachada].

<sup>1069</sup> *Ibid.*, f. 173r., leg. nº 14.

<sup>1070</sup> *Ibid.*, f. 174v, leg. nº 1-5.

<sup>1071</sup> *Ibid.*, f. 177v, leg. nº 1-4.

<sup>1072</sup> *Ibid.*

<sup>1073</sup> *Ibid.*, f. 172r, leg. nº 5-10.

<sup>1074</sup> *Ibid.*, f. 173r, leg. nº 6; f. 174v, leg. nº 6 y 7.

<sup>1075</sup> *Ibid.*, f. 176v, leg. nº 7 y 8.

<sup>1076</sup> *Ibid.*, f. 177v, leg. nº 5 y 6.

<sup>1077</sup> *Ibid.*, f. 178r, leg. nº 1.

### 5.2.3. Los estilos paralitúrgicos en la liturgia real española durante la segunda mitad del siglo XVIII: El motete y el villancico.

La reforma litúrgica emprendida por Fernando VI en el seno de la Capilla Real supuso importantes cambios que influyeron de un modo crucial en la desaparición casi completa de los repertorios de obras paralitúrgicas que cien años antes habían constituido una parte esencial en el desarrollo musical de las ceremonias que allí se celebraban. A mediados del setecientos, tanto el motete como el villancico -y con este último la práctica totalidad de la música vocal en lengua vernácula-, habían desaparecido casi por completo de la liturgia real española. En el caso del motete, las causas de este abandono no están aún demasiado claras, si bien es muy probable que obedeciera al escaso predicamento que tuvo este estilo entre los maestros de capilla que ejercieron su cargo durante la primera mitad del siglo. En cuanto al villancico, debido a las razones ya comentadas en la primera parte de este capítulo, si bien su supresión en 1750 no fue del todo definitiva, nunca volvería a recuperar el lugar que había tenido anteriormente.

Hacia 1750 el motete había sido relegado a una posición marginal en la liturgia real española, en claro contraste con la pujanza que siguió conservando en las cortes de Roma y Versalles hasta el final del Antiguo Régimen. Al margen de los motetes en canto figurado incluidos en las misas de difuntos *a facistol*, la ejecución de obras *a papeles* de este género en las misas festivas fue una práctica que se había abandonado por completo a mediados de siglo. En su lugar, se había adoptado la costumbre de hacer interpretar sinfonías y piezas instrumentales durante el ofertorio. La consolidación de esta práctica en la Capilla Real, que también se había regularizado en Versalles en determinadas ceremonias solemnes, se vio favorecida sin duda por el beneplácito de los reyes, si bien no contó, paradójicamente, con el favor de los maestros de capilla. En 1754, Corselli se dirigía al patriarca de las Indias, cardenal Mendoza, en estos términos:

[...] si fuere del R[ea]<sup>l</sup> Agrado de Su Majestad se podrían cantar Motetes a cuatro o más voces al tiempo del Ofertorio, en lugar de Sinfonías, cuya música, aunque armoniosa y rumbosa, no tiene por su estilo la seriedad que corresponde al Templo de Dios, entendiéndose esto solamente en las Funciones de Primera y Segunda Clase, concurriendo en ellas los instrumentistas, y en los que no, como son las Dominicas de Adviento, y de Septuagésima, etc., se ejecuten en música de facistol, y en todas las demás festividades del año, q[u]e sean a Cantollano<sup>1078</sup>.

No obstante, parece claro que la propuesta de Corselli no se tuvo en cuenta, dada la ausencia casi total en los inventarios del Ugena de motetes destinados a la misa. La previsión de obras redactada por Nebra no incluye ninguna entrada referida a este género, exceptuando los ya referidos de la Misa de difuntos. En sentido estricto, puede decirse que el último reducto del motete en la liturgia real española

<sup>1078</sup> Cfr. Apéndice Documental nº 9, Francesco Corselli al patriarca de las Indias sobre las obligaciones de los individuos de la Real Capilla de música, Madrid, agosto de 1754.

fueron las ceremonias eucarísticas. Los únicos repertorios de este tipo de obras, con y sin acompañamiento instrumental, que produjeron los maestros de capilla durante la segunda mitad del siglo estuvieron destinados estos oficios, cuyo análisis detallado se llevará a cabo en el siguiente capítulo.

En lo tocante al villancico, tras su expulsión definitiva de los *maitines* de Navidad y Reyes, nada hacía suponer que en 1770 este género volvería a resurgir durante siete años en la Capilla Real. Casi de un modo imprevisto, los responsables de la institución autorizaron ese año la ejecución del primero de los cinco villancicos que Antonio Ugena compuso, siendo todavía alumno del Real Colegio, para la festividad de los Santos Inocentes. Dicha festividad, inscrita dentro de la octava de la Navidad, fue desde entonces y hasta 1777 el marco ceremonial donde se interpretaron estas cinco obras de Ugena, y una más, compuesta en 1776 por el oboísta de la Real Capilla, Manuel Cavazza. Sin embargo, tras la súbita interrupción de esta costumbre, que después de siete años apuntaba ya a convertirse en una tradición plenamente consolidada, ninguno de los compositores asociados a la institución volvieron a producir ninguna obra nueva hasta que en 1789, coincidiendo con el primer año de reinado de Carlos IV, el entonces vicemaestro, José Lidón, compuso para la misma festividad el último de los villancicos que habría de sonar en la Capilla Real de Madrid en lo que quedaba de siglo.

En los últimos años he tenido la oportunidad realizar algunos estudios sobre este particular contemplando las posibles motivaciones políticas que pudo haber detrás de la recuperación de un género por entonces obsoleto en la liturgia real española<sup>1079</sup>. Sin embargo, aún quedan muchas incógnitas por despejar, tanto en lo tocante al origen de esta iniciativa como al destino funcional de este corto repertorio de obras en lengua vernácula que parecen alejarse por completo del modelo de villancico que se había ejecutado durante la primera mitad del siglo en los *maitines* de Navidad y Reyes. En los apéndices musicales nº 19 y 20 se incluye la transcripción de los números primero y quinto (*Entrada y Estribillo, y Pastorela*) del cuarto villancico de Santos Inocentes de Antonio Ugena, *Alerta, moradores de Belén*, ejecutado en la capilla del Palacio Real de Madrid el 28 de diciembre de 1774. Dentro de este breve repertorio, esta obra es la que responde con más claridad a los requisitos de la música sacra de Estado, al incluir en la *Pastorela* un extenso panegírico dedicado a enaltecer la figura de Carlos III, y de toda la familia real, en particular de la entonces princesa de Asturias, María Luis de Parma, a la sazón embarazada de la que sería su hija primogénita, la infanta Carlota Joaquina de Borbón, nacida en abril del año siguiente. La iniciativa de incluir esta sección final en una obra de un género formalmente prohibido en la Capilla Real desde 1750 debió contar, cuando menos, con la autorización del patriarca de las Indias, previa consulta con el monarca, y con la atenta supervisión de Corselli, con el fin de corregir cualquier posible fallo en una obra tan comprometida, en cuya ejecución se iban a emplear prácticamente todos los

<sup>1079</sup> Luis López Morillo, *Una lectura política de los villancicos de Santos Inocentes de Antonio Ugena en la Real Capilla de Carlos III*, Trabajo fin de Máster, Universidad de Granada-Universidad Internacional de Andalucía, 2012; Idem, «'Mirad nuestra Princesa...' Una lectura política del Villancico de Inocentes 'Alerta, moradores de Belén' de Antonio Ugena en la Capilla Real de Carlos III», *Cuadernos de Música Iberoamericana*, vol. 27, enero-diciembre 2014, p. 103-129.

efectivos vocales e instrumentales de la Real Capilla de música y del Real Colegio de Niños Cantores.

La ambiciosa concepción formal de este villancico quedó reflejada en una distribución orgánica que excedía a la de muchas obras *a papeles* compuestas para las funciones litúrgicas más solemnes que se celebraban allí a lo largo del año. Ugena, supervisado con toda seguridad por su maestro, trató de aunar en esta composición rasgos musicales propios de la música litúrgica producida para la Real Capilla, con otros procedentes de la música escénica más avanzada, tal como muestra *Entrada* -en la que Ugena utiliza recursos de la música sinfónica contemporánea, como el célebre *crescendo* de Mannheim-, o la cuidada instrumentación de algunas partes del estribillo, en cuya sección final contribuyen a crear un clima que parece evocar la sonoridad de ciertas obras contemporáneas de Gluck, al utilizar conjuntamente los instrumentos de viento-madera y viento-metal, consiguiendo un efecto final más propio de la música escénica que de la música litúrgica.

Las conexiones formales de estas obras de Ugena con los *motets à grand chœur* que François Giroust produjo para la *Chapelle Royale* de Versalles a partir del año siguiente parecen evidentes. La profunda influencia que en todas estas obras ejerció la música teatral fue uno de los elementos que contribuyó a vincular desde el punto de vista estilístico los repertorios más numerosos de obras paralitúrgicas que se emplearon en la liturgia real francesa con los últimos villancicos compuestos para la Capilla Real de Madrid durante el mismo periodo. Aun así, y a pesar de la brillantez de estas obras no es posible pasar por alto el hecho de que el villancico se había convertido ya en un estilo muy poco representativo dentro de los repertorios producidos para esta institución, en comparación con el papel central que el *motet à grand chœur* tuvo de manera continua en la liturgia real francesa a lo largo del Antiguo Régimen.

### 5.3. La *musique avec symphonie* en la liturgia real francesa.

La extraordinaria riqueza de los repertorios de música *a papeles* producidos en la Capilla Real de Madrid durante la segunda mitad del siglo XVIII es tan sólo comparable a la que se dio en la *Chapelle Royale* de Versalles durante la misma época. No obstante, a lo largo de este epígrafe se verá que la variedad de obras a disposición de la *Musique du roi* fue considerablemente menor que en Madrid. Las razones que explican este hecho son de diversa naturaleza.

En primer lugar, el protagonismo adquirido por el *motet à grand chœur* en la liturgia real francesa hizo que esta forma musical fuese, con muy pocas excepciones, la más utilizada para poner en música la gran mayoría de los textos litúrgicos que habían de ser cantados con acompañamiento instrumental en la *Chapelle du roi*. La importancia política del *motet à grand chœur* fue puesta de manifiesto por Thierry Favier en la monografía más completa sobre este género escrita hasta el momento. Según este autor, la génesis del *motet* estuvo estrechamente ligada al contexto político de los primeros años del gobierno personal de este soberano. Sin embargo, la evolución que aquél experimentó durante el siglo XVIII estuvo condicionada sobre todo por la idiosincrasia del catolicismo francés, más que por la evolución política del

reino de Francia<sup>1080</sup>. El estrecho vínculo del *motet* con la construcción del aparato representativo de la monarquía borbónica en Francia, favoreció que este estilo trascendiera su condición de estilo paralitúrgico, para convertirse en la pieza clave en el desarrollo musical de algunas de las ceremonias religiosas más solemnes, no sólo en la *Chapelle du roi*, sino también las principales catedrales de Francia<sup>1081</sup>.

Al margen de esta función litúrgica primordial, el *motet à grand choeur* se convirtió a partir de 1724 en el núcleo de los repertorios ejecutados en los *Concerts Spirituels*<sup>1082</sup>. La nueva dimensión adquirida por estas obras como piezas de concierto fue un hecho inusitado en el conjunto de las capillas reales europeas, donde las obras producidas por sus maestros rara vez fueron exhibidas más allá de los muros del palacio real, exceptuando aquellas funciones celebradas en otras iglesias de la corte. Aun así, ni en Roma ni en Madrid, la ejecución de obras litúrgicas en las funciones que los cantores pontificios o los músicos de la Real Capilla solemnizaban fuera de las capillas palatinas se desmarcó nunca del contexto litúrgico para el cual habían sido concebidas.

El valor social que durante el siglo XVIII acumuló este género se vio impulsado aún más desde el momento en que empezó a ser escuchado incluso fuera del ámbito litúrgico como pieza de concierto. El interés mostrado por el público hacia el *motet*, cuya puesta a punto se había gestado en la *Chapelle du roi* durante el reinado de Luis XIV, se mantuvo constante al menos hasta la abolición de la monarquía en 1792. Durante el segundo tercio del siglo XVIII, tanto la prensa de la época, como algunos memorialistas, tales como el duque de Luynes, se hicieron eco de la ejecución regular de *motets*, no sólo en el ámbito de Capilla Real y del *Concert Spirituel* de París, sino también en los conciertos privados organizados en el cuarto de la familia real. En 1737, Luynes escribía el 8 de abril de ese año: « il y eut hier musique chez la Reine, où l'on chanta de *motets* de M. Destouches.[...] »<sup>1083</sup>. Según Luynes la costumbre de organizar conciertos de música sacra en la cámara de la soberana se había iniciado tan sólo tres años antes. Con anterioridad, el domingo de Pasión solía cesar la actividad musical en el espacio privado de la reina, sin embargo, desde 1733 se optó por organizar el lunes de la semana de Pasión un *concierto* compuesto íntegramente por *motets*. De acuerdo el relato del duque de Luynes, esta iniciativa partió del propio André-Cardinal Destouches (1672-1749), sin embargo Marie Leczynska, gran amante de la música, la aceptó de muy buen grado, iniciando así una tradición que se prolongó en Versalles por espacio de varias décadas<sup>1084</sup>.

Desde el punto de vista textual, el *motet* sufrió en cierto modo también una cierta depuración destinada a restringir cada vez más los textos puestos en música a aquellos que procedían, en sentido estricto, de las Sagradas Escrituras, cosa que no siempre había sucedido. En los años que siguieron a la introducción del *motet* en la liturgia real, Luis XIV admitió que se cantasen textos neolatinos incluidos en su mayor parte en los *Cantica pro Capellae Regis* escritos por Pierre Perrin durante la

<sup>1080</sup> Thierry Favier, *Le Motet à Grand Choeur (1660-1792). Gloria in Gallia Deo*, París, Fayard, 2009, p. 12 y 13.

<sup>1081</sup> *Ibid.*

<sup>1082</sup> Cfr. Bernadette Lespinard, « Un grand d'Espagne refusé au Concert Spirituel. Essai d'attribution du manuscrite anonyme Vm<sup>1</sup> 1412 de la Bibliothèque nationale », *Revue de Musicologie*, t. 80, n° 1, 1994, p. 113-127.

<sup>1083</sup> Luynes, 9-IV-1737, Tomo I, Dufourcq, *op. cit.*, p. 54.

<sup>1084</sup> *Ibid.*

década de 1660. Sin embargo, a finales del reinado de este monarca los textos puestos en música bajo esta forma pertenecían ya, casi por entero, a las Sagradas Escrituras, y muy en particular al salterio<sup>1085</sup>. Desde entonces, la tendencia a hacer de los salmos el núcleo textual de la mayoría de los *motets* producidos para la *Chapelle du roi*, se mantuvo, con muy pocas excepciones, hasta el final del Antiguo Régimen, lo cual facilitó la legitimación del uso litúrgico de este estilo musical sin choques aparentes con las prescripciones del ceremonial romano, al menos en las ceremonias solemnes en las cuales el ceremonial francés permitía la ejecución *psaumes en musique*. En otros casos, en cambio, tales choques fueron mucho más frecuentes, debido sobre todo al criterio establecido para escoger las obras que habían de interpretarse en las ceremonias menos solemnes, particularmente en las misas diarias del rey, en las cuales la elección de los *motets* que habían de sonar en el transcurso de las mismas acabó recayendo durante la segunda mitad del siglo XVIII en los *premiers gentilshommes de la chambre*, esto es, en funcionarios ajenos a la capilla que no siempre se sintieron obligados a respetar la correspondencia textual del *motet* con el oficio de la festividad, tal como exigía el ceremonial romano y se observaba con cierto rigor en las cortes de Roma y España.

Otra de las razones que redundaron en la falta de variedad que acusaban los catálogos de obras con acompañamiento instrumental que se ejecutaban en la Capilla del rey de Francia fueron, por un lado, los límites que el ceremonial habían impuesto a la ejecución de música *en symphonie* en las ceremonias asociadas al Oficio divino, y por otro, la escasa tolerancia de algunos monarcas, como Luis XV, a las ceremonias de larga duración.

En contraste con la profusión de géneros de música *a papeles* producidos en Madrid por los maestros de la Real Capilla tanto para la Misa como para el Oficio divino, el predominio casi exclusivo en Versalles del canto llano y del fabordón en los oficios de *petite chapelle*, tendió a hacer innecesaria la composición de obras específicamente destinadas a las horas canónicas que allí se celebraban con música a lo largo del año. Dado que la mayor parte de las *vísperas* de las festividades clásicas se solemnizaban de este modo, los *sous-maîtres* no tuvieron que crear, como en Madrid, ciclos específicos de himnos, salmos y cánticos para determinados grupos de festividades, limitándose a hacer ejecutar, todo lo más, un *psaume en musique* en las pocas *vísperas* y *maitines* solemnes que contaban con la presencia de los reyes. Enseguida se verá, sin embargo, que en determinados épocas algunos monarcas desautorizaron la ejecución de *psaumes en musique*, con el fin de evitar que se prolongaran demasiado estos oficios. Las fuentes musicales, y sobre todo, los *livres du roi* que recogían los textos impresos de los *motets* que habían de cantarse a lo largo del periodo de servicio de cada *sous-maître*, revelan que la ejecución de algunos *Magnificat*, e incluso de ciertos himnos con acompañamiento instrumental fue más frecuente a medida que avanzó el siglo, particularmente durante el reinado de Luis XVI, de lo que pudo haber sido en tiempos de su antecesor.

---

<sup>1085</sup> Cfr. Jean-Paul C. Montagnier, «Chanter Dieu en la Chapelle Royale. Le Grand Motet et ses supports littéraires», *Revue de Musicologie*, t. 86, n°2, 2000, p. 217-263.

### 5.3.1. La música con acompañamiento instrumental en las *grandes messes*.

La ausencia de ciclos del *ordinarium* en los repertorios producidos por los *sous-maîtres* de la *Chapelle du roi* ya se mencionó en el capítulo anterior al tratar del canto figurado. Sin embargo, puede decirse que esta carencia también se hizo extensiva a las misas con acompañamiento instrumental, al menos hasta 1775.

La creación durante el último tercio del siglo XVII de un cuerpo permanente de cantantes e instrumentistas -la *Musique de la Chapelle*-, paralelo a núcleo primigenio de *chantres* y *chapelains* formado por Francisco I en el siglo anterior -la *Chapelle-Musique*- hizo que la presencia conjunta de ambas formaciones en las ceremonias solemnes o de *grande chapelle* fuese a partir de entonces inexcusable. Aunque en principio hubiera sido lógico que los maestros de la nueva formación creada por Luis XIV hubiesen escrito ciclos del *ordinarium* con acompañamiento instrumental para ser ejecutados por estos músicos en las *grandes messes*, esto no sucedió a decir verdad hasta casi un siglo después de la creación de la *Musique de la Chapelle*. La costumbre, vigente hasta mediados del siglo XVII, de hacer ejecutar *messes imprimées* en los domingos y en algunos días festivos, señalada por Chuperelle en su *Cérémonial historique*, derivó, como ya se trató, en la costumbre de hacer adaptaciones de antiguas obras polifónicas que permitiesen eventualmente la participación de los instrumentistas. Con todo, la opacidad de las fuentes documentales acerca del modo en que se ejecutaban las partes del *ordinarium* en las *grandes messes* durante los reinados de Luis XIV y Luis XV hacen que el estudio de estas ceremonias presente mayor dificultad que las *messes basses*, para las cuales las descripciones contenidas en los documentos resultan mucho más claras y detalladas. Algunos testimonios, como la somera referencia incluida por el duque de Luynes en sus memorias acerca de la música interpretada en la *grande messe* del día de la Purificación de 1756, tampoco han contribuido a aclarar del todo el tipo de canto que la *Musique de la Chapelle* ejecutaba en realidad en estas misas solemnes a mediados del siglo XVIII.

Le Roi resta en bas avec la famille royale après le sermon ; il y entendit les vêpres chantées par la grande chapelle, et tout de suite le salut des missionnaires. On sait qu'il n'y a point d'évêque officiant l'après-dînée le jour de la Chandeleur. On sait aussi que le matin la grande messe est chantée en faux-bourdon par la musique de la chapelle. Quoique ce ne soit point un motet, tous les musiciens y sont, parce que tous les instruments et voix sont nécessaires pour l'exécution de cette musique. [...]»<sup>1086</sup>.

La crónica de Luynes plantea una serie de interrogantes que socavan cuando menos la idea que hasta ahora se tenía del tipo de canto empleado durante el primer tercio del siglo XVIII en las *grandes messes* celebradas en la *Chapelle Royale* en las festividades más importantes del calendario litúrgico. La primera duda que plantea el testimonio de Luynes concierne a la terminología del tipo de canto que describe, al entrar en abierta contradicción con la definición que, como se vio en el capítulo anterior, la teoría musical de los siglos XVI al XVIII reservó al fabordón. Técnicamente, añadir un acompañamiento orquestal al fabordón, si bien no resultaba del todo imposible, hubiera requerido contar con partes escritas previamente para cada grupo de instrumentistas. Aunque estos se hubieran limitado a doblar las voces

<sup>1086</sup> Luynes, 3-II-1756, Tomo XIV, Dufourcq, *op. cit.*, p. 170.

del coro, hubieran tenido que contar en sus atriles con partes escritas con las cuales poder concertar su intervención con las voces, ya que de lo contrario las posibilidades de incurrir en continuas diafonías eran demasiado elevadas como para admitir que un *sous-maître* quisiera exponerse a una ejecución tan arriesgada ante la familia real. Aun admitiendo que los instrumentos hubieran podido acompañar en aquella ocasión al coro en la ejecución del canto llano de algunas partes de la Misa, quedaría por determinar, en primer lugar, si estas formaban parte del *proprium* o del *ordinarium*. En cualquiera de los dos casos, desde el punto de vista de la teoría musical contemporánea, si se excluye la entonación salmódica incluida en los introitos, el fabordón, en sentido estricto, no tenía cabida en el *ordinarium* de la Misa, ya que el canto litúrgico de estas secciones presentaba por defecto en estas secciones una textura neumática, o melismática, completamente alejada del estilo silábico de la salmodia en fabordón. Por tanto, a la hora de preguntarse qué escuchó realmente el duque de Luynes en la *Chapelle Royale* de Versalles el 2 de febrero de 1756, caben al menos dos respuestas posibles.

a) La primera es que, contando con que el canto descrito por el duque se refiriese tan sólo a las secciones del *ordinarium*, todas ellas, o al menos una parte, se hubieran ejecutado en *contrapunto* a partir de una versión escrita que incorporase partes instrumentales, pero que como tantas otras fuentes musicales relativas a la *Chapelle Royale* no se hubieran conservado después de la dispersión a la que fueron sometidos los fondos de la *Bibliothèque de musique du roi* después de la Revolución.

b) La segunda posibilidad, a mi juicio mucho más verosímil, es que aquel día se hubiese ejecutado una *messe imprimée*, a la cual se hubiese añadido un acompañamiento instrumental *ad hoc*.

No obstante, el desarrollo musical de las *grandes messes* celebradas en la *Chapelle Royale* de Versalles durante el reinado de Luis XV siguen siendo todavía una incógnita difícil de despejar. El panorama cambió, sin embargo, tras la llegada de François Giroust en 1775 al cargo de *maître* de la *Musique de la Chapelle*. Este maestro había producido ya varios ciclos del *ordinarium* con acompañamiento instrumental antes de acceder a este empleo, uno de los cuales, fechado en 1771, fue utilizado con toda certeza en las *grandes messes* celebradas a partir de entonces en la *Chapelle du roi*<sup>1087</sup>. A lo largo de casi tres lustros esta obra debió alternar con la Misa compuesta en 1775 para la coronación de Luis XVI en la mayoría de las *grandes messes* allí celebradas durante el primer semestre del año, durante el cual Giroust prestaba sus servicios. Este breve repertorio no se renovarían hasta que este maestro compuso la *Messe pour les jours de Grande Chapelle*, fechada en octubre de 1789, es decir, unos días antes de la instalación definitiva de la familia real en el palacio de las Tullerías, obligada por los acontecimientos revolucionarios<sup>1088</sup>. De ello se infiere que esta obra probablemente nunca llegó a ser interpretada en la *Chapelle Royale* de Versalles.

<sup>1087</sup> François Giroust, *Messe avec symphonie par M.<sup>r</sup> Giroust en 1771. On trouve à la fin les changemens [sic] faits pour la Chapelle du Roy*, BnF, Rés. H. 596.

<sup>1088</sup> Idem, *Messe pour les jours de Grande Chapelle*, BnF, Rés. H. 599.

Queda por determinar, sin embargo, qué partes de estos ciclos se interpretaban en realidad en las ceremonias solemnes del primer semestre, y sobre todo, si las *grandes messes* celebradas en el segundo semestre del año contaban también con ciclos parecidos. Los *livres du roi* editados por Ballard con los textos de los *motets* correspondientes a los periodos de servicio de cada *sous-maître*, formados casi en exclusiva por salmos, cánticos e himnos, no incluyeron nunca partes del *ordinarium* hasta que en 1776 François Giroust decidió incorporar definitivamente los textos del *Gloria* y del *Credo* a todos los libros que se editaron en lo sucesivo con las obras ejecutadas durante su semestre, al menos hasta 1790<sup>1089</sup>. La omisión en estas series de libros del resto de las partes del *ordinarium* pudo deberse a dos razones. La primera es que, debido a la corta extensión de los textos del *Kyrie*, del *Sanctus* y del *Agnus Dei*, tanto el editor, como el propio Giroust, puede que no considerasen necesario incluirlos dentro de estas colecciones. La segunda posibilidad es que estas partes se ejecutasen utilizando otros tipos de canto. La primera opción resulta sin duda la más verosímil, ya que de no haberse ejecutado *en symphonie* más que el *Gloria* y el *Credo* en estas ceremonias, es probable que Giroust no se hubiera tomado la molestia de componer el *Kyrie*, el *Sanctus* y el *Agnus Dei* para las misas compuestas en 1775 y 1789.

Con respecto a la ejecución de misas con acompañamiento instrumental durante el segundo semestre, a cuyo cargo se encontraba el compositor Julien-Aimable Mathieu, la situación no parece tan clara, ya que los *livres du roi* impresos durante los mismos años con los textos de las obras de este maestro nunca incluyeron secciones del *ordinarium*. Por otra parte, el hecho de que los repertorios de obras litúrgicas de Mathieu no se hayan conservado dificulta enormemente la tarea de despejar esta incógnita partiendo de las fuentes musicales<sup>1090</sup>. No obstante, esta ausencia de misas en el catálogo de este maestro se justifica en parte por el hecho de que durante el segundo semestre tan sólo se celebraba la *grande messe* de la festividad de Todos los Santos, al contrario que en el semestre de Giroust, durante el cual tenían lugar la mayoría de las funciones de *grande chapelle*.

Puede afirmarse, por tanto, que aún a pesar del corto número de obras que formaban estos repertorios de misas, parece claro que la ejecución regular a partir de 1775 de ciclos del *ordinarium* con acompañamiento instrumental producidos *ad hoc* para la *Chapelle du roi* vino a romper con una tradición secular que había desplazado estas obras de los repertorios de la *Chapelle Royale*, al contentarse los monarcas con adaptaciones de *messes imprimées* a las plantillas de cantantes e instrumentistas de la *Musique de la Chapelle*.

<sup>1089</sup> Cfr. *Livre du Roy pour le Quartier de Monsieur Giroust. 1776./ Motets pour la Chapelle du Roy, imprimés par ordre de Sa Majesté. Quartier de Janvier, Février & Mars 1776*, París, Pierre-Robert-Christophe Ballard, 1776, BmV, Rés. G 117, p. 45-47; *Livre du Roy pour le Quartier de Monsieur Giroust. 1790./ Motets pour la Chapelle du Roy, imprimés par ordre de Sa Majesté. Quartier de Janvier, Février & Mars 1790*, París, Pierre-Robert-Christophe Ballard, 1790, BmV, Rés. G 202, p. 45-47p. 46-48.

<sup>1090</sup> Las series de *livres du roi* de Mathieu conservadas en la Bibliothèque municipale de Versailles, están fechadas entre 1767 y 1786, pero a diferencia de las de Giroust no presentan la misma continuidad. El índice del libro de 1786 parece confirmar la inexistencia de ciclos del *ordinarium* entre las obras de este compositor. Cfr. *Livre du Roy pour le Quartier de Monsieur Mathieu. 1786./ Motets pour la Chapelle du Roy, imprimés par ordre de Sa Majesté. Quartier de Juillet, Août & Septembre 1786*, París, Pierre-Robert-Christophe Ballard, 1786, BmV, Rés. G 151.

### 5.3.2. El *motet* en las *messes basses* solemnes.

El éxito del *motet* como género musical hizo que prácticamente toda la música sacra con acompañamiento instrumental que se ejecutaba en el ámbito cortesano, acabase adoptando sin apenas reservas su estructura formal. Casi todos los textos litúrgicos, desde los salmos, a las antífonas de la Virgen; pasando por los himnos, fueron susceptibles de ser puestos en música bajo la forma del *motet à grand chœur* o de *petit motet*. Al margen de su éxito social, ya comentado, el nuevo modelo implantado por Luis XIV en la *Chapelle Royale* en el último tercio del siglo XVII hizo del *motet* la pieza clave en el desarrollo musical, no sólo de las misas diarias del rey, sino también de las *messe basses* con las cuales se solemnizaban la gran mayoría de las festividades clásicas, y de las ceremonias extraordinarias que se celebraban en las capillas palatinas<sup>1091</sup>.

No obstante, el gran problema que surge a la hora de adentrarse en el análisis de estas ceremonias es determinar cuáles fueron los criterios empleados a la hora de elegir las obras que debían sonar en cada una de ellas. Hoy por hoy, ninguna de las fuentes documentales relativas al ceremonial francés deja claro si tal elección se efectuaba en estos casos de acuerdo con las prescripciones del ceremonial romano, o por el contrario obedecían al criterio de los responsables de la música de la capilla. Salvo en algunos oficios y misas extraordinarias relacionadas con el ciclo vital de la familia real, con victorias militares, o firmas de tratados de paz, en los que la correspondencia textual entre la obra ejecutada y el oficio propio de la celebración solía darse de forma clara, en las festividades clásicas solemnizadas con una *messe basse* dicha correspondencia no resultó tan evidente.

En el primer caso, las funciones de acción de gracias por el nacimiento de príncipes de la casa de Francia, o por victorias militares, eran solemnizadas en la *Chapelle du roi* casi siempre con un *motet* sobre el texto del *Te Deum laudamus*. El motete que se interpretaba en las misas rezadas por el aniversario de príncipes y soberanos difuntos tomaba invariablemente el texto del salmo *De profundis*. Por el contrario, en las *messes basses* que tenían lugar en la *Chapelle Royale* de Versalles con motivo de los bautizos o de las bodas de miembros de la familia real este criterio no se observó con el mismo rigor. En casi todos los bautizos de los hijos del Delfín Louis-Ferdinand de Bourbon, hijo de Luis XV, se interpretaron obras del *sous-maître* Charles Gauzargues, si bien el documento donde aparece esta información no concreta las obras que se ejecutaron en el curso de estas ceremonias<sup>1092</sup>. Por el contrario, los datos acerca de los *motets* que se interpretaban durante las *messes basses* nupciales, son mucho más precisos. En la *mémoire* antes citada se indica que en la primera boda de este delfín con la infanta María Teresa de Borbón en 1745, se ejecutó el motete *Omnes gentes, plaudite manibus* de Mondonville, a pesar de que este salmo no formara parte del *proprium* de la Misa votiva *Pro Sponso et Sponsa* prevista por el misal romano<sup>1093</sup>. La misma obra volvió a ejecutarse con motivo del segundo matrimonio de este príncipe con María Josefa de Sajonia, en 1747<sup>1094</sup>. El mismo texto,

<sup>1091</sup> Cfr. Capítulo 2, Tabla nº 4.

<sup>1092</sup> *Mémoire des maîtres de musique de la chapelle du Roy, communiquée aux Surintendants de la musique de Sa Majesté pour répondre au mémoire. Janvier 1769, An, O<sup>1</sup> 862, nº 7, [s.p.].*

<sup>1093</sup> *Ibid.*

<sup>1094</sup> *Ibid.*

pero esta vez en la versión de Julien-Amable Mathieu, se cantó en la boda del conde de Artois –nieto de Luis XV y futuro Carlos X de Francia- con la princesa María Josefa de Saboya, nieta de Felipe V. Es esta ocasión la *Gazette de France* fue muy precisa a la hora de informar acerca del momento exacto de la ceremonia en que se ejecutaban estas obras, y sobre todo de la música instrumental que en aquella época solía precederlos.

[...] Les cérémonies du mariages ayant été achevées, et Monseigneur le Comte d'Artois et Madame la Comtesse d'Artois ayant reçu la bénédiction nuptiale, le Roi retourna à son Prie-Dieu, et le Grand Aumônier commença la Messe, pendant laquelle la Musique du Roi exécuta d'abord une grande symphonie, et ensuite le Motet *Omnes Gentes &c.*, de la composition du sieur Mathieu, Maître de Musique de la Chapelle de Sa Majesté. Après l'Offertoire, Monseigneur le Comte d'Artois, et Madame la Comtesse d'Artois, allèrent à l'Offrande, et à la fin du *Pater*, on étendit au-dessus de leurs têtes un poële de brocard d'argent. [...] <sup>1095</sup>.

Al igual que en Madrid, la ejecución de música instrumental durante estas misas pudo haber sido en Versalles una práctica habitual durante los últimos años del reinado de Luis XV, sin embargo, al no existir por ahora más datos que los ya citados acerca de este hecho, sería arriesgado establecer que dicha práctica se observó siempre en este tipo de ceremonias.

Con respecto a los *motets* ejecutados en las *messes basses* celebradas durante la segunda mitad del siglo XVIII en ciertas festividades clásicas, como la Epifanía, la Anunciación, la Ascensión, el lunes de Pascua, la Natividad y la Concepción de la Virgen, entre otras, cabría esperar que los *sous-maîtres* hubieran respetado la correspondencia textual del *motet* elegido con el oficio del día. Sin embargo, los escasos datos existentes al respecto no permiten asegurarlo a ciencia cierta, al no haber ninguna referencia documental mínimamente orientativa acerca de las obras que pudieron sonar en estas misas durante el periodo estudiado. No obstante, la existencia de algunos *motets* de François Giroust compuestos sobre textos litúrgicos vinculados al culto de la Virgen, que incorporan al final el versículo *Domine salvum fac Regem*, apuntan a un posible uso en las *messes basses* celebradas en la mayoría de las festividades marianas. Tal es el caso del *Regina Coeli*, fechado en 1778, del cual se hablará más adelante.

### 5.3.3. El *motet* en las misas diarias del rey y de la reina.

La posición privilegiada que adquirió el *motet* en la Misa diaria durante el reinado de Luis XIV, hizo que la ejecución durante las *messes basses* del rey y de la reina de una obra de este género fuese inexcusable. No obstante, en diversos periodos esta norma no siempre se observó con el mismo rigor.

Durante la minoría de edad de Luis XV, la ejecución de *motets* en la Misa diaria del rey se redujo al mínimo. Según Chuperelle, quienes por aquel entonces decidían si convenía que el monarca estuviera o no presente en estas funciones, y si debían contar o no con música, fueron, durante la primera infancia de este monarca, su

<sup>1095</sup> *Gazette de France*, 19-XI-1773, n° 93, p. 420-422.

*gouvernante*, y a partir de los siete u ocho años, su *gouvernant*, una vez que el rey menor pasaba a ser educado por hombres, según la costumbre establecida para los príncipes varones de la casa de Francia<sup>1096</sup>. Chuperelle explica que durante la regencia del duque de Orleans los *maîtres* de la *Chapelle-Musique* tomaban las órdenes directamente de uno o de otro para disponer los efectivos musicales necesarios en cada función. No obstante, esta disminución de la presencia de los músicos en los oficios, redundó a la larga en un recorte de las plantillas de músicos<sup>1097</sup>. En aquel periodo, por tanto, el rey no solía tener música en todos los oficios que se celebraban a lo largo de la semana, exceptuando los martes o miércoles, día en que los embajadores acudían a Versalles para ser recibidos en audiencia, bien por el rey, o bien por el regente<sup>1098</sup>. Esta situación tendió a cambiar antes incluso de la declaración de la mayoría de edad de Luis XV en 1723, ya que durante el periodo en que el monarca pasaba a manos de los hombres, se le obligaba a no faltar ya a las *messes basses* diarias. Con todo, el rey menor carecía aún de capacidad de decidir si debía cantarse o no un *motet* en la Misa, o *psaume en musique* en las *vísperas* a las que asistía, ya que seguía siendo el *gouvernant* quien debía autorizarlo en cualquier caso en nombre del rey<sup>1099</sup>.

Durante la mayoría de edad de Luis XV hubo periodos en los que no había música en la Misa diaria del rey. Esto sucedía frecuentemente cuando la *Musique du roi* estaba ocupada en los ensayos de obras escénicas, o bien si el propio soberano les concedía vacaciones. En tales circunstancias podía darse el caso de que no sonase ningún *motet* en la Misa del soberano durante siete días seguidos, tal como sucedió en noviembre de 1748 y de 1750<sup>1100</sup>. Lo mismo sucedió en enero de 1757. El día 16 de dicho mes, Luynes indicaba que tan sólo dos días antes había vuelto a haber música en la *Chapelle Royale*, con motivo del *Te Deum* que había cantado el día 14 de enero la *Musique de la Chambre* durante la Misa del rey<sup>1101</sup>. Aunque desafortunadamente Luynes no indica desde qué día dejó de haber música en la capilla, en este caso es fácil imaginar que este silencio se debió al atentado sufrido por el rey el 6 de enero de dicho año a manos de Robert Damiens. Cabe pensar, por tanto, que en los días que siguieron a la festividad de la Epifanía de aquel año todas las rogativas que debieron celebrarse en la *Chapelle Royale* por el restablecimiento del monarca se hicieron sin el concurso de los músicos.

La posición del *motet* en la Misa diaria del rey y en las *messes basses* que se decían en determinadas festividades del calendario litúrgico parece que en general coincidió, al menos durante el último tercio del siglo XVII, con la que tuvo en la *missa bassa* del *Corpus Christi* en la Capilla Pontificia, si bien con algunas diferencias importantes en lo tocante a la práctica musical<sup>1102</sup>. En la descripción que Pierre Perrin incluyó en el prefacio a sus *Cantica pro Capellae Regis*, publicados en 1665, se indicaba

<sup>1096</sup> Chuperelle, *op. cit.*, vol. 2, p. 570.

<sup>1097</sup> *Ibid.*, p. 571.

<sup>1098</sup> *Ibid.*

<sup>1099</sup> *Ibid.*, p. 572.

<sup>1100</sup> « J'ai toujours oublié de marquer que ce ne fut que dimanche dernier que la musique recommença à la messe du Roi; elle avoit eu congé dès le dimanche auparavant. [...] », Luynes, 29-XI-1748, Tomo VIII, Dufourcq, *op. cit.*, p. 121; *Ibid.*, 25-XI-1750, p. 142.

<sup>1101</sup> Luynes, 17-I-1757, Tomo XV, Dufourcq, *op. cit.*, p. 175.

<sup>1102</sup> *Cfr.* Capítulo 2, Tabla nº 4.

que durante la Misa del rey se interpretaban por aquel entonces tres motetes: el primero, y más extenso, debía concluir antes de la consagración; el segundo, más breve, o *élévation*, compuesto sobre textos eucarísticos, era ejecutado después de aquella, y finalmente se solía cantar un tercero antes del final de la Misa, sobre el versículo *Domine salvum fac Regem*<sup>1103</sup>. Sin embargo, ninguna de las fuentes relativas al ceremonial de la *Chapelle du roi* indican que esta costumbre se hubiera mantenido tal cual durante el siglo XVIII.

Hacia 1750 las misas rezadas que se celebraban en Versalles no contaron casi nunca con más de un *motet*. La envergadura que habían adquirido la mayoría de las obras producidas por los *sous-maîtres* que por aquel entonces estaban en activo hizo muy difícil que pudieran interpretarse íntegramente en el curso de una misma ceremonia aquellas obras que excedieran la duración de las *messes basses*. A partir de entonces, los maestros recurrieron a dos procedimientos para ajustar la duración de sus composiciones al tiempo estimado que los celebrantes podían emplear en recitar el texto íntegro de la Misa rezada. El primero, consistía en la supresión de uno o varios de los números o secciones que solían integrar estas obras. El segundo, mucho más utilizado durante el reinado de Luis XVI, estribaba en acortar el texto litúrgico, seleccionando únicamente unos cuantos versículos del salmo o del himno que hubiera de ponerse en música para la Misa real.

La supresión de números fue una práctica a la que recurrió en repetidas ocasiones Esprit-Antoine Blanchard (1696-1770), tras acceder al puesto de *sous-maître* de la *Musique de la Chapelle* en 1738. Este compositor, había ocupado el cargo de maestro de capilla en la catedral de Amiens, donde produjo algunas obras que dio a conocer, con gran éxito, en el *Concert Spirituel*. Con el fin de poder ejecutar en la Misa del rey algunos de estos *motets*, cuya duración podía exceder la de la *messe du roi*, este maestro optó por suprimir aquellas secciones cuya falta no restase brillantez al conjunto de la obra. Algunas de las partituras de estos *motets* incluyen indicaciones muy precisas acerca de esta forma de proceder, como refleja muy bien el autógrafo del motete *Cantate Domino*, adaptado ese mismo de 1738 para la *Chapelle du Roy*<sup>1104</sup>.

El segundo recurso, utilizado sobre todo por François Giroust (1737-1799), *maître* de la *Musique du roi* entre 1775 y 1792, consistía en seleccionar los versículos o las estrofas de los salmos, cánticos e himnos más a propósito para ser puestas en música, invirtiendo incluso si era necesario el orden del texto litúrgico original, pero estimando de antemano la duración de la obra para ajustarla al marco funcional en el cual tuviera que ejecutarse<sup>1105</sup>. Este control sobre el tiempo de ejecución de la obra se

<sup>1103</sup> Cfr. Montagnier, «French Grand Motets and their use...», *art. cit.*, p. 48 y 49.

<sup>1104</sup> «Pour rendre le mottet juste pour la messe du Roy, il faut dire le premier verset, le chœur *Annunciate*, le Récit, *Quoniam magnus D[omin]us*, de Mr Benoit ; passer le [nº] 4 et le 5, et aller au 6 au chœur *Commoveatur* à la suite.», Esprit-Antoine Blanchard, *Cantate D[omi]no annuntiate*, ps. 95, mis en musique à grand chœur et en symphonie pour la *Chapelle du Roy*, quartier de juillet 1738, BnF, Mus. Rés. H. 529, [f. 1v].

<sup>1105</sup> « [...] L'Auteur de ces Motets, ne pouvant faire chanter certains Psaumes en entier pendant la Messe de Leurs Majestés, a recueilli dans ceux-là les versets ou strophes qui lui ont paru les plus susceptibles effets en Musique. Dans plusieurs il a fait même des inversions, en plaçant un verset subséquent avant son précédente ; mais si en cela il n'a pas suivi l'ordre du Psautier, on verra clairement qu'il ne s'est pas écarté du sens des Prophètes, et que la musique ne devant avoir d'autres objets que celui de peindre et d'exprimer, cette même inversion lui souvent procuré l'avantage de rendre le tableau plus frappant. / Il a pu répéter différentes fois les mêmes paroles dans certains de ses Motets; l'Église en use ainsi en plusieurs de ses Offices : le Cantique des trois jeunes hommes de la fournaise de Babylone, en fournit un exemple. [...] », François Giroust, *Analyse des Motets de Monsieur Giroust*,

hizo en cierto modo también extensivo, en el caso de Giroust, al versículo *Domine salvum fac Regem*, al incorporarlo, a modo de *coda*, en la parte final de algunos de sus *motets*. Con todo, esta solución fue un recurso relativamente tardío, que empezó a emplearse al final de la década de 1770 en algunas obras de este compositor. No obstante hacia 1730, salvo en determinadas funciones, como el Miércoles de Ceniza en las que el *Domine salvum fac Regem* era ejecutado en canto llano, este versículo seguía interpretándose sistemáticamente *en musique* como una pieza independiente del *motet*<sup>1106</sup>. Hasta la promulgación del *Règlement* de 1761 ninguna fuente llegó a aclarar de forma precisa los efectivos que debían intervenir en la ejecución de este versículo, sin embargo, hoy es posible saber que en tiempos de Chuperelle esta parte era cantada únicamente por las voces, acompañadas por los instrumentos graves, pero no por el resto de instrumentistas<sup>1107</sup>. Esta costumbre debió estar vigente en lo sucesivo en la *Chapelle du roi*, al menos hasta que Giroust decidió integrar este versículo cada vez con más frecuencia al final de sus *motets*. En el segundo volumen de su tesis doctoral, Jack Eby incluyó una descripción muy detallada de las obras de este compositor que incorporaban en su parte final el *Domine salvum fac Regem*<sup>1108</sup>. Una solución que a partir de 1777 fue efectivamente adoptada por Giroust en ciertas obras, pero no en todas ellas<sup>1109</sup>. Cabe imaginar, por tanto, que en las ceremonias en las que se ejecutasen aquellos *motets* en los que no se hubiese empleado este recurso, el versículo en cuestión seguiría interpretándose de acuerdo con lo prescrito en el *Règlement* de 1761. Tampoco es posible saber por el momento si Julien-Amable Mathieu (1732-1811), como *maître* encargado del segundo semestre, siguió el ejemplo de su colega en algunas de sus obras, al no haberse conservado ninguno de los *motets* que compuso para la *Chapelle Royale*.

La ejecución de un mismo *motet* en la Misa diaria del rey, y en la de la reina, que solía celebrarse siempre a continuación, fue una costumbre establecida en el siglo XVII que acabó perpetuándose a lo largo de la centuria siguiente. Aunque cabía esperar que el desarrollo musical de ambas ceremonias fuese idéntico, en la práctica no era así, ya que, por ejemplo, el ceremonial desestimó la posibilidad de que el versículo *Domine salvum fac Regem* se ejecutase en la Misa de la soberana, salvo en casos muy especiales. Según Luynes, durante el reinado de Luis XV esta circunstancia se dio en 1743, durante las semanas en las cuales el monarca se hallaba en el frente de Flandes, en plena Guerra de Sucesión de Austria<sup>1110</sup>. Sin embargo no hay que descartar que durante el reinado de Luis XVI, esta norma tuviera que ser

---

*Surintendant de la Musique du Roi, et Maître de Musique de la Chapelle de Sa Majesté. Ces Motets s'exécutent dans la dite Chapelle du Roi, pendant le semestre de Janvier*, [París], 1781, p. iv-vi, BnF, V 25324, p. iii y iv.

<sup>1106</sup> Chuperelle, *op. cit.*, vol. 2, p. 612.

<sup>1107</sup> « Article VIII. Toute la partie vocale chantera le *Domine salvum fac Regem*, l'Orgue, les Bassons, les Violoncelles & les Contrebasses l'accompagneront. », *cfr.* Apéndice Documental nº 10.

<sup>1108</sup> *Cfr.* Jack Eby, *François Giroust (1737-1799) and the late Grand Motet in French Church Music*, Tesis Doctoral, Londres, King's College, 1986, vol. II, «Catalogue of the Motets of François Giroust».

<sup>1109</sup> Este recurso fue utilizado en algunos de los *motets* compuestos a partir de 1777, entre los cuales caben destacar, entre otros, el salmo *Notus in Judea Deus* (BnF, Mus. H. 606) compuesto ese mismo año, *cfr.* Eby, *op. cit.*, vol. II, p. 320; la antífona *Regina Coeli* (BnF, Mus. H. 628), fechada el año siguiente, y de la cual se hablará más abajo, *cfr.* Eby, *op. cit.*, p. 324; y el salmo *Quare fremuerunt gentes* (BnF, Mus. 625), también de 1778, *cfr.* Eby, *op. cit.*, p. 329.

<sup>1110</sup> Luynes, 4-V-1743, Tomo V, Dufourcq, *op. cit.*, p. 80.

necesariamente contravenida cuando en la Misa de la reina se ejecutaba alguno de los *motets* de Giroust que integraban este versículo en su parte final.

Durante el reinado de Luis XV la ejecución de un mismo *motet* en la Misa del rey, y en la de la reina, podía conllevar otra diferencia importante que podía afectar en este caso al resultado final de la interpretación de la obra en cuestión. Dicha diferencia se desprendió de la diversidad de criterios existente entre el monarca y su consorte acerca del momento exacto en que los músicos debían comenzar a ejecutar el *motet*. De acuerdo con Luynes, la *Musique du roi* debía empezar a tocar en el momento mismo en que el rey hacía su entrada en la capilla, antes por tanto de acomodarse en su sitial. Por el contrario, la reina María Leczynska dio órdenes expresas para que los músicos esperasen a que la soberana hubiera terminado sus oraciones en silencio antes de empezar a tocar, con el fin de no distraerla de sus obligaciones devocionales<sup>1111</sup>. Esta actitud sugiere, además, que la superposición de la música en la Misa rezada, a pesar de responder a una costumbre muy consolidada en la liturgia real francesa, plenamente aceptada por la corte desde el reinado anterior, no debió ser considerada por esta reina una práctica demasiado ortodoxa desde el punto de vista litúrgico. Prueba de ello es que en el transcurso de alguna ceremonia la soberana ordenó, sin más, que la *Musique* se detuviese con el fin de poder escuchar las palabras del celebrante, cosa que no pareció preocupar nunca ni a su esposo, ni al propio Luis XIV. Luynes relata de forma muy elocuente un episodio de este tipo sucedido durante la boda de una de las damas de honor de María Leczynska, Mademoiselle de Sassenage, celebrada en la *Chapelle Royale* de Versalles el 3 de junio de 1750.

On a d'abord commencé le motet, mais la Reine a ordonné un moment après que la musique cessât jusqu'à ce que la cérémonie du mariage fût faite [...] La musique a commencé, et ensuite la messe, qui a été dite par le chapelain ordinaire de la Reine<sup>1112</sup>.

La elección de los *motets* que se habían de interpretar en el curso de las *messes basses* que se celebraban entre semana, es decir, en las festividades semidobles y simples, no parece haber estado sujeta a criterios canónicos, y menos aún desde que el nuevo reglamento, promulgado en 1761 a raíz de la reunión de todos los cuerpos de la *musique du roi*, obligó los nuevos *maîtres* de la *Musique de la Chapelle* a ceder a los *gentilhommes de la Chambre* su antigua prerrogativa de escoger la obra que había de ejecutarse cada día ante al soberano, salvo en los casos en los que este último decidiese personalmente el *motet* que se debía interpretar. Esta circunstancia, si bien no parece que se diera frecuentemente, tampoco fue tan rara durante los reinados de Luis XIV y de Luis XV<sup>1113</sup>. La dimensión política que había adquirido la ejecución del *motet* en la Misa diaria del rey se había visto favorecida por la clara voluntad del primero de estos monarcas de hacer de dichas ceremonias un espectáculo de Estado, digno de ser exhibido ante los soberanos extranjeros que visitaban la corte de Versalles. Una voluntad que también pareció mostrar ocasionalmente su sucesor. En

<sup>1111</sup> « [...] Elle veut avoir le temps de faire sa prière avant que la musique commence ; ainsi la Reine se met à genoux, et après sa prière faite, fait signe à son aumônier, lequel aussitôt fait signe à la musique. », Luynes, 29-IX-1737, Tomo I, Dufourcq, *op. cit.*, p. 55.

<sup>1112</sup> Luynes, 3-VI-1750, Tomo XI, Dufourcq, *op. cit.*, p. 140.

<sup>1113</sup> « Article XIX. Un Page de la Musique viendra tous les Matins prendre les ordres du premier Gentilhomme sur le Motet. », *cfr.* Apéndice Documental nº 10.

tales casos, era de esperar que los soberanos eligiesen personalmente el *motet* a ejecutar, con independencia de que el *sous-maître* que lo hubiera compuesto estuviera o no de servicio, lo cual podía originar importantes tensiones entre el monarca y los maestros *en quartier* (de servicio) que no hubieran sido distinguidos con esta gracia. Según refieren los hermanos Bêche, una situación de este tipo se dio con motivo de la visita a Versalles, en 1714, del príncipe elector de Baviera:

À la fin du règne de Louis 14, l'électeur de Bavière se trouvant à Versailles, la musique de la chapelle du Roy reçut ordre de Sa Majesté de chanter un fois seulement la messe en musique du dit électeur. Les mottets de Mr. l'abbé Minoret, pour lors de quartier à la chapelle, ne paroissant pas si brillants que ceux de Lalande, le Roy ordonna que le dit Lalande faisoit chanter son motet *Cantate Domino canticum novum*. Cela donna un tel dégoût à Mr. Minoret, qui depuis environ 30 ans ettoit maître de musique à la chapelle, qu'il demanda sa retraite au Roy, qui en fut fort aise, et la luy accorda. Sa Majesté voulut luy gratifier d'un abaye de 10.000 lt de rente, mais soit par humeur ou par impéritie, il la refusa. Ce Mr. l'abbé Minorer ettoit bien dupe. [...]<sup>1114</sup>.

Casi cuatro décadas después, Luis XV quiso rendir un honor parecido al embajador de Turquía, si bien en este caso, con el fin de evitar los problemas de protocolo que probablemente podía originar la presencia de un «infiel» en la Misa del rey *très chrétien*, se decidió habilitar la sala de ensayos de la *Musique du roi*, próxima a la *Chapelle Royale*, para instalar de incógnito al embajador.

[...] On lui proposa d'entendre le motet de la messe du Roi, et on le mena pour cela dans une chambre qui est auprès de la chapelle, où se font les répétitions de la musique et où les musiciens s'assemblent tous les jours avant la messe<sup>1115</sup>.

En ciertas ocasiones, la decisión personal de los monarcas podía chocar en este punto con las costumbres establecidas por la etiqueta de la corte en lo referente al uso de la música en las ceremonias litúrgicas. En tales casos, como es de imaginar, prevalecía siempre la voluntad del soberano. Una situación de este género se dio con motivo de la muerte de la reina María Leczynska, acaecida el 24 de junio de 1768. A la mañana siguiente del fallecimiento de su esposa, Luis XV partió, conforme a la costumbre, hacia Marly con el fin de permanecer fuera de la corte durante los diez días que solían durar las exequias celebradas ante el cadáver de los soberanos<sup>1116</sup>. Según el testimonio de Bêche, el monarca regresó a Versalles al día siguiente del traslado del cuerpo de su esposa a la abadía de Saint-Denis. Esa misma mañana el rey ordenó personalmente que se cantase, como de costumbre, un *motet* durante la misa. A pesar de las protestas del duque de Fleury, a la sazón *premier gentilhomme de la chambre*, quien no debía considerarlo apropiado a causa del luto, el rey insistió, obligando con ello a la *Musique*, a instalarse en contra de lo previsto a instalarse en la tribuna para cumplir con las órdenes del monarca. Bêche fue muy preciso al indicar que Blanchard hizo ejecutar en aquella ocasión su motete *Exaudi, te Dominus*, sin

<sup>1114</sup> *Notes des frères Bêche sur la musique de la Chapelle du roi*, BNF, Rés. F 1661, p. 79.

<sup>1115</sup> Luynes, 28-II-1742, Tomo IV, Dufourcq, *op. cit.*, p. 73.

<sup>1116</sup> *Notes des frères Bêche...*, *doc. cit.*, p. 48.

embargo no especificó si el encargado de escoger la obra en esta ocasión fue el propio *sous-maître*; el duque de Fleury, o bien el propio Luis XV<sup>1117</sup>.

Al margen de estos casos puntuales, los criterios que rigieron en la elección de los *motets* que habían de sonar en la Misa diaria del rey no parece que respondieran al deseo de respetar la correspondencia textual de estas obras con el oficio del día, sino más bien a otro tipo de motivaciones en las que primaban criterios ajenos al respeto por las prescripciones del ceremonial romano, cosa a todas luces impensable por aquel entonces en Madrid, y mucho menos en Roma, donde los maestros de ceremonias debían velar por el cumplimiento de las normas del *Caeremoniale Episcoporum*. Los casos en los cuales se conoce con exactitud la fecha de ejecución de los *motets* en la *Chapelle Royale*, bien gracias a la prensa, o a los datos incluidos en las obras de algunos memorialistas como el duque de Luynes, o los hermanos Bêche, son en realidad los únicos que aportan pistas fiables acerca de los criterios empleados durante la segunda mitad del siglo XVIII en la elección de las obras que habían de ejecutarse en la Misa diaria del rey.

El primero de estos criterios que en circunstancias normales primaba a la hora de elegir una determinada obra era el concerniente al autor, lo cual muestra que el imperativo litúrgico no era en absoluto un factor primordial a la hora de efectuar dicha elección. Eso llevó a que durante la segunda mitad del siglo XVIII los repertorios de *motets* que sonaban en las misas del rey y de la reina estuvieran integrados esencialmente por tres grupos de obras en función del orden preferente que teóricamente debía guardarse en su ejecución.

a) En primer término, los *motets* producidos por los *sous-maîtres en quartier* que prestaban sus servicios trimestralmente, y desde 1761 semestralmente. Estas obras tenían en principio preferencia sobre todas las demás durante sus periodos de actividad a la hora de ser ejecutadas ante el monarca, salvo en el caso de ciertas ceremonias extraordinarias en las cuales los maestros de la capilla estaban obligados a ceder este privilegio a los *surintendants* de la *Musique de la Chambre* en activo.

b) A este repertorio básico se unieron desde finales de los años 1740 los repertorios de obras de compositores de reconocido prestigio ya fallecidos que en su mayoría habían prestado sus servicios como *sous-maîtres* de la *Musique de la Chapelle*. A partir de entonces estas obras tendieron a ejecutarse durante más de diez años en el último trimestre -llamado coloquialmente en la corte el *quartier des morts*- y más adelante a lo largo de todo el año.

c) El último grupo de *motets* estaba integrado por obras de maestros de capilla de las principales catedrales de Francia que ocasionalmente eran invitados a la corte para hacer ejecutar sus obras durante la Misa del rey.

**a) Los repertorios de los *sous-maîtres* en activo.** La costumbre imponía que durante el trimestre en que prestaba sus servicios un *sous-maître*, las obras que se

---

<sup>1117</sup> *Ibid.*, p. 48.

ejecutasen en la *Chapelle Royale* debían ser preferentemente de su composición. El estreno de algunas de estas obras llegó a tener un cierto eco mediático desde el momento en que la prensa periódica empezó a incluir estas noticias con cierta regularidad. Gracias a estos testimonios es posible confirmar que la correspondencia textual de estas obras con el oficio del día no era por aquel entonces un imperativo ineludible. En 1751, la *Gazette de France* recogió el estreno en la Misa del rey, celebrada el martes, 1 de junio, del motete *Quam bonus Israël Deus* de Esprit-Antoine Blanchard, *sous-maître* de servicio durante el *quartier* de abril a junio. La noticia incluía un comentario acerca de la favorable acogida que tuvo esta obra en la corte, y del modo en que algunos de los *récits*, o secciones a solo, fueron ejecutados por uno de los *pages* de la *Musique de la Chapelle*.

[...] Le 1<sup>er</sup> de ce mois, pendant la Messe du Roy, l'Abbé Blanchard, Maître de Musique de la Chapelle en quartier, fit chanter *Quam bonus Israël Deus*, nouveau Motet de sa composition, dont la beauté ne cède point à celles des autres ouvrages de ce savant Musicien. Un Page de la Musique, âgé seulement de dix ans, y chanta un récit avec un goût et une précision qui furent généralement admirés. Il est fils du sieur Richer, Ordinaire de la Musique du Roy<sup>1118</sup>.

Tres años después se estrenaba en la Capilla Real de Compiègne, durante la Misa del rey, el motete *In exitu Israel de Aegyto*, de Mondonville, sobre el quinto salmo de las *visperas* dominicales recogidas en el *psalterium*. Dicha función tuvo lugar el domingo 15 de julio de 1753, volviendo a ejecutarse la obra en la Misa del martes 17. La acogida que tuvo esta composición fue especialmente favorable por parte de la corte, como ya se indicó al mencionarla en el primer capítulo. El entusiasmo de la familia real por este *motet* fue tal que el delfín, y sus hermanas, incluida la duquesa de Parma, *Madame Infante* (que por entonces se hallaba en la Corte francesa) decidieron asistir al ensayo de esta obra, cosa bastante poco usual en aquella época<sup>1119</sup>. A lo largo del mes siguiente, dicho entusiasmo por parte de los príncipes más jóvenes le valió a Mondonville verla ejecutada de nuevo en el curso de un *concert spirituel* organizado fuera de temporada en el cuarto de la delfina, el 21 de agosto, junto con otro *motet* del mismo compositor, *Laudate Dominum Caelis*, ejecutado por Richier, uno de los *pages* de la *Musique du roi*<sup>1120</sup>.

La atención que por aquel entonces parecían prestar algunos miembros de la familia real por estas obras, debió contribuir en buena medida a hacer que los *motets* que se ejecutaban en la capilla fuesen escuchados con suma atención por el resto de la corte, con independencia de que sus textos se correspondiesen o no con el oficio del día. Esta circunstancia supuso la aparición, siquiera incipiente, de un factor extraordinariamente novedoso en la música destinada al culto de la *Chapelle du roi*: la crítica musical, muy difícil de encontrar en las fuentes documentales producidas en esa época en las capillas de Roma y Madrid.

<sup>1118</sup> *Gazette de France*, 5-VI-1751, n° 23, p. 275.

<sup>1119</sup> « De Compiègne, le 19 Juillet 1753./ [...] Le 15 et le 17, pendant la Messe du Roi, la Musique de Sa Majesté exécute le Psaume *In Exitu Israël de Aegypto*, nouveau Motet de la composition du sieur Mondonville, Maître de la Musique de la Chapelle, en quartier. La vérité de l'expression dans les récits et dans les choeurs ; le brillant des symphonies, joint à une parfaite exécution, ont mérité à cet ouvrage l'applaudissement de Leurs Majestés, de la Famille Royale et de toute la Cour. Monseigneur le Dauphin, Madame Infante, et Mesdames de France avoient honoré de leur présence la répétition de ce Motet.», *Gazette de France*, 21-VII-1753, n° 29, p. 345.

<sup>1120</sup> *Gazette de France*, 1-IX-1753, n° 35, p. 417.

En 1753, Luynes refería en estos términos el estreno de un nuevo *motet* sobre el mismo salmo *In exitu Israël*, compuesto por Jean-Joseph de Mondonville (1711-1772), a la sazón *sous-maître en quartier* de la *Musique de la Chapelle*: «[...] l'on dit qui est le plus beau morceau de musique qui se soit fait et le plus touchant ; il fut exécuté hier ; c'est un morceau de musique singulier, mais qui a parfaitement réussi»<sup>1121</sup>. Con todo, el éxito de un *motet* estrenado en el curso de una de las *messes du roi* nunca estaba asegurado, en particular si el compositor se apartaba demasiado del canon estético de la música francesa. En tal caso, el maestro corría el riesgo de que su obra fuese duramente criticada por la corte. Esta situación se produjo precisamente con motivo de la ejecución de un nuevo *motet* de André-Danican Philidor (1726-1795) en la Misa del rey celebrada en Versalles el 23 de diciembre de ese mismo año, debido al exceso de rasgos italianizantes que incorporaba esta obra<sup>1122</sup>.

La fusión de todos los cuerpos de la *Musique du roi* en 1761, hizo que los cuatro antiguos *sous-maîtres* de la *Musique de la Chapelle* pasaran a ser únicamente dos, que en lo sucesivo recibirían la denominación de *maîtres*. Ello redundó naturalmente en la reducción del número de repertorios que habían de sonar a lo largo del año. Hasta 1775, Charles Gauzargues (1725-1799) y Julien-Amable Mathieu (1734-1811) ostentaron estos cargos durante el primer y segundo semestre, respectivamente. A partir de dicho año, la renuncia de Gauzargues permitió a François Giroust (1737-1799) acceder a este puesto, en el cual se mantendría hasta 1792, fecha de la abolición de la monarquía en Francia. Por su parte, Mathieu ejerció su cargo durante el segundo semestre también hasta las mismas fechas.

La producción de *motets* de Giroust ha subsistido casi íntegramente, gracias a lo cual es posible analizar, al menos parcialmente, algunos de los cambios que se produjeron durante el reinado de Luis XVI en los repertorios de música *en symphonie* compuestas para la *Chapelle du roi*. Desde el punto de vista de la práctica musical, la distribución orgánica de los *motets* de este maestro revela que muy probablemente no en todas las funciones en las que se ejecutaban estas obras era necesario el concurso de todos los efetivos instrumentales de la *Musique de la Chapelle*. La versión del cántico de Santa Ana, *Exultavit cor meum*, compuesta por este maestro en 1776, e incluida en el apéndice musical nº 21, presenta en sus cuatro números una instrumentación muy escueta, formada únicamente por un trío de cuerda (dos violines y bajo). Sólo en el tercero Giroust incorporó una sección de viento formada por dos oboes y dos trompas. Aunque es difícil precisar cuál pudo ser el marco ceremonial al cual se destinó esta obra, es muy probable que formara parte del conjunto de *motets* que se interpretaban por entonces en la Misa diaria del rey y de la reina durante el primer semestre del año, en las cuales no necesariamente tendría que acudir toda la *Musique* al completo, a diferencia de las festividades solemnes celebradas con una *messe basse*, en las cuales se requeriría con toda probabilidad la presencia de todos los músicos del rey. Esta obra muestra, por otra parte, la renovación estilística que este compositor había introducido en la música *en symphonie* destinada a la *Chapelle du roi*. La fusión que ya por aquel entonces se había

<sup>1121</sup> Luynes, 16-VII-1753, Tomo XIII, Dufourcq, *op. cit.*, p. 158.

<sup>1122</sup> «On a exécuté aujourd'hui à la messe du Roi un nouveau motet fait par le Sieur Philidor ; il paroît qu'il n'a pas réussi ; il est extrêmement dans le goût italien.», Luynes, 23-XII-1753, Tomo XIII, Dufourcq, *op. cit.*, p. 167.

operado en las obras de este maestro entre elementos de la música italiana y de la tradición francesa, acabaría siendo una constante en toda su producción. No es posible saber, sin embargo, si esto se dio también se en las obras de su colega Mathieu, ya que apenas si se han conservado obras de este compositor.

**b) Los repertorios del *quartier des morts*.** La regla fundamental que otorgaba la preferencia absoluta a los *sous-mâtres en quartier* para hacer ejecutar sus obras se vio parcialmente alterada con la creación a mediados del siglo XVIII de un trimestre vacante llamado *quartier des morts*, durante el cual se debían interpretar obras de *sous-mâtres* y compositores ya desaparecidos. Esta iniciativa partió, según Luynes del obispo de Rennes, *maître* de la *Chapelle-Musique*, después de haberse incorporado de nuevo a su cargo tras cesar como embajador en Madrid. La dirección de dicho *quartier*, que en principio era el último del año, fue entregada a un anciano cantante de la *Musique de la Chapelle*, llamado Le Prince, en calidad de *sous-maître*, sin más obligación que la de escoger y dirigir estas obras cuando procediera. Esta iniciativa se había visto precedida durante la década de 1740, según Luynes, por la costumbre de reservar todos los martes no festivos para la ejecución de *motets* de Lalande en las misas del rey y de la reina. Incluso, durante los períodos de guerra, cuando era preciso hacer cantar un *Te Deum* en la *Chapelle Royale* para festejar alguna victoria, se escogía casi siempre el de este compositor en caso de que la ceremonia se celebrara ese día de la semana<sup>1123</sup>.

La consolidación de esta costumbre a lo largo de la segunda mitad del siglo, hizo que se imprimieran también para este *quartier* los *livres du roi* correspondientes, gracias a los cuales hoy es posible tener una idea bastante precisa de la estructura de estos repertorios. Esta práctica institucionalizó una suerte de tradición historicista en la Capilla Real francesa comparable, salvando las distancias, a la secular tradición palestriniana establecida en la Capilla Pontificia.

El éxito de esta medida hizo que esta tradición se mantuviese vigente en Versalles mucho después de la muerte de Le Prince en 1757, como muestran las series de *livres du roi* correspondientes a este *quartier*, cuyos ejemplares siguieron imprimiéndose hasta 1792. Esta costumbre se haría extensiva más adelante a las obras de Blanchard, con la incorporación durante las últimas décadas del Antiguo Régimen de un *quartier* dedicado íntegramente a sus composiciones. Las obras de este maestro, que durante más de dos décadas había gozado del favor de la reina María Leczynska, siguieron interpretándose durante el reinado de su nieto, Luis XVI, mucho después del fallecimiento del compositor en 1770. El primero de los *livres du roi* impresos después de la muerte de Blanchard que se conservan en la Bibliothèque municipale de Versailles data de 1778, y el último de 1789. Ambos contienen los textos de 55 *motets* compuestos, al igual que los de los *maîtres en quartier*, en su mayor parte sobre salmos, y en menor medida sobre cánticos, himnos o antífonas marianas<sup>1124</sup>. Algunos de estos ejemplares, como los de 1779, muestran que por aquel entonces se imprimía un libro por cada semestre con los *motets* de Blanchard, lo cual sugiere que estas obras podían ser ejecutadas en realidad a lo largo de todo el año,

<sup>1123</sup> Luynes, 14-VII-1745, Tomo VII, Dufourcq, *op. cit.*, p. 94.

<sup>1124</sup> Cfr. *Livre du Roy pour le Quartier de Monsieur Blanchard. 1789./ Motets pour la Chapelle du Roy, imprimés par ordre de Sa Majesté. Quartier de Janvier, Février, Mars, Avril, Mae & Juin 1789*, París, Pierre-Robert-Christophe Ballard, 1789, BmV, Rés. G 200.

alternando eventualmente con las obras de Giroust y de Mathieu<sup>1125</sup>. Al menos a partir de 1766, esta misma práctica se había regularizado también con respecto a los repertorios del *quartier des morts*, tal como muestran las series de *livres du roi de divers auteurs*, que a partir de entonces se compondrían no de uno, sino de dos ejemplares, uno para cada semestre<sup>1126</sup>.

Comparando el libro más antiguo de los libros correspondientes al *quartier des morts* conservado en la Bibliothèque municipale de Versailles, fechado en 1757, con el más reciente, perteneciente al primer semestre de 1791, puede observarse que estos repertorios sufrieron muy pocas variaciones a lo largo de esas décadas. El grueso de este conjunto de obras estaba formado hacia 1757 casi exclusivamente por una selección de *motets* pertenecientes a cinco de los *sous-maîtres* que habían ejercido sus cargos durante el segundo cuarto del siglo XVIII. No obstante, las obras más numerosas correspondían a aquellos que, ya en vida, habían acumulado un prestigio mayor dentro y fuera de la corte, empezando por Henri Madin, cuyos *motets* siguieron encabezando en lo sucesivo estas colecciones, seguidos por los de Lalande y Campra<sup>1127</sup>. El libro de 1791 muestra que el total de estas obras había ascendido ya por aquel entonces a 69, al haberse añadido a estos repertorios una o dos composiciones más de cada uno de estos tres *sous-maîtres*<sup>1128</sup>. Junto a este núcleo principal, también se incorporaron a esta colección ocho *motets* de otros maestros de reconocido prestigio que nunca habían formado parte de la *Musique du roi*, pero cuyas obras debieron haber sonado en la *Chapelle Royale* durante el reinado de Luis XV<sup>1129</sup>.

Si bien es cierto que en términos generales la existencia de estos repertorios paralelos a los de los *sous-maîtres* en ejercicio no impidió que siguiera prevaleciendo durante el resto del tiempo el derecho de estos últimos a hacer ejecutar preferentemente sus obras durante su periodo de actividad, sí contribuyó a consolidar algunas prácticas completamente ajenas a la tradición musical establecida por Luis XIV, como la ya citada de hacer interpretar todos los martes no festivos *motets* de dicho *quartier des morts* durante la Misa del rey.

<sup>1125</sup> Cfr. *Livre du Roy pour le Quartier de Monsieur Blanchard. 1779./ Motets pour la Chapelle du Roy, imprimés par ordre de Sa Majesté. Quartier de Janvier, Février, Mars, Avril, Mai & Juin 1779*, París, Pierre-Robert-Christophe Ballard, 1779, BmV, Rés. G 175; *Livre du Roy pour le Quartier de Monsieur Blanchard. 1779./ Motets pour la Chapelle du Roy, imprimés par ordre de Sa Majesté. Quartier de Juillet, Août, Septembre, Octobre, Novembre & Décembre 1779*, París, Pierre-Robert-Christophe Ballard, 1779, BmV, Rés. G 176.

<sup>1126</sup> Cfr. *Motets de différens auteurs, pour le semestre de Janvier, Février, Mars, Avril, Mai, Juin 1766./ Motets pour la Chapelle du Roy, imprimés par ordre de Sa Majesté*, París, Pierre-Robert-Christophe Ballard, 1766, BmV, Rés. G 157; *Motets de différens auteurs, pour le semestre de Juillet, Août, Septembre, Octobre, Novembre & Décembre 1766./ Motets pour la Chapelle du Roy, imprimés par ordre de Sa Majesté*, París, Pierre-Robert-Christophe Ballard, 1766, BmV, Rés. G 158.

<sup>1127</sup> El *livre du roi* correspondiente al último trimestre de 1757 contiene los textos de 63 *motets* de los siguientes autores: 24 de Madin; 15 de Lalande; 12 de Campra; 2 de Bernier; 2 de Gervais (ambos *sous-maîtres* en ejercicio durante las primeras décadas del reinado de Luis XV). Cfr. *Livre du Roy pour le Quartier d'Octobre, Novembre & Décembre 1757./ Motets pour la Chapelle du Roy, imprimés par ordre de Sa Majesté. Quartier d'Octobre, Novembre & Décembre 1757*, París, Pierre-Robert-Christophe Ballard, 1757, BmV, Rés. G 207.

<sup>1128</sup> Cfr. *Motets de différens auteurs, pour le semestre de Janvier, Février, Mars, Avril, Mai & Juin 1791./ Motets pour la Chapelle du Roi, imprimés par ordre de Sa Majesté*, París, Pierre-Robert-Christophe Ballard, 1791, BmV, Rés. G 204.

<sup>1129</sup> Entre estos compositores se encontraban nombres como Jean Gilles, y sobre todo M. Vignot, al cual pertenecían cuatro de las obras de este corto repertorio. *Ibid.*

c) **Las obras de los maestros de capilla ajenos a la *Musique du roi*.** Aunque los grupos de *motets* citados hasta ahora formaban el núcleo básico de los repertorios de música con acompañamiento instrumental que se interpretaban en la Misa diaria del rey, no eran en absoluto las únicas obras que allí sonaban. Desde el reinado de Luis XIV, los reyes de Francia permitieron la ejecución regular en el curso de estas ceremonias de obras de compositores ajenos a la *Musique du roi*. Esta costumbre contribuyó a hacer de la *Chapelle Royale* un foro donde exhibir ocasionalmente algunas de las mejores creaciones de los maestros de capilla que ejercían sus cargos en las principales catedrales de Francia, así como de algunas obras de compositores italianos bien conocidos en toda Europa a mediados del siglo XVIII. La pervivencia de esta tradición, hasta el final del Antiguo Régimen hizo de la capilla de Versalles, por así decirlo, un importante centro de promoción de la música contemporánea, del mismo modo que el *quartier des morts* la había convertido en una verdadera reserva del *grand motet* francés, algo que desde luego, dado el estado actual de la investigación, no parece que tuviese precedentes ni consecuentes en otras capillas reales europeas, incluyendo como ya se ha visto a la Capilla Real de Madrid.

La ejecución de obras de maestros ajenos a la *Musique du roi* en la misas diarias de Luis XV y de su sucesor está muy bien documentada gracias a la prensa periódica de la época. La *Gazette de France* se hizo eco de la interpretación de algunos de estos *motets* a lo largo de la segunda mitad del siglo XVIII. Sin embargo, los testimonios de algunos memorialistas, como el marqués de Sourches, o el duque de Luynes, muestran que esta tradición se había iniciado ya durante el reinado de Luis XIV. Gracias al primero se sabe que algunos músicos coronaron su *cursus honorum* accediendo al cargo de *sous-maître* de la *Musique de la Chapelle* después de hacer ejecutar alguno de sus *motets* ante el monarca. En 1711 Nicolas Bernier (1660-1736), a la sazón maestro de la *Sainte-Chapelle* de París, consiguió hacer interpretar ante el monarca con cierto éxito uno de sus *motets*<sup>1130</sup>, lo cual seguramente debió allanarle el terreno para pasar a formar parte en 1723 de las filas de la *Musique du roi* a instancias de su antiguo alumno de composición, el regente Felipe de Orleáns.

A partir de 1738, las noticias recogidas en la prensa indican que las obras de los compositores invitados eran ejecutadas en la Misa del rey al menos durante dos días consecutivos, lo cual confirma nuevamente que en estas ceremonias los *motets* no estaban obligados a observar la consabida correspondencia textual con el oficio del día. En dicho año, el ya mencionado André Philidor, que a la sazón ocupaba el cargo de *page de la musique*, había compuesto ya tres *motets* con apenas trece años de edad, uno de los cuales fue juzgado tan bueno que se hizo interpretar dos días seguidos en la Misa del rey durante la segunda quincena de agosto de aquel año. Como recompensa, Luynes señaló que el Luis XV recompensó al joven con cinco *louis d'or*, prometiéndole otros dos de aumento por cada nuevo *motet* que compusiera<sup>1131</sup>. Esta práctica fue más o menos constante durante el reinado de este monarca, siendo difundida regularmente por la prensa en determinadas épocas en las que las actividades musicales de la corte suscitaban un especial interés entre el público. El *Mercure de France* incorporó en la sección *Concerts de la Cour* estas noticias con cierta regularidad durante los años 1750. Aunque Thierry Favier incluyó algunas de ellas

<sup>1130</sup> Sourches, 16-VII-1711, Tomo XIII, Dufourcq, *op. cit.*, p. 37.

<sup>1131</sup> Luynes, 21-VIII-1738, Tomo II, Dufourcq, *op. cit.*, p. 62.

en su ya citada monografía, he tratado de completar su relación con los datos incluidos en otras publicaciones, principalmente en la *Gazette de France*<sup>1132</sup>.

Gracias a los datos aportados por esta publicación, es posible saber que entre el 25 de noviembre y el 19 de diciembre de 1748 se ejecutaron en las misas diarias del rey y de la reina *motets* de tres compositores ajenos a la *Musique de la Chapelle*. El martes 25 y el miércoles 26 de noviembre se interpretó el salmo *Confitebor*, de l'abbé Benoît, *maître de musique* de la catedral de Chartres<sup>1133</sup>. El martes, 11 de diciembre, l'abbé Bordier, *maître* de la parroquia de los Saints-Innocents de París, hizo ejecutar su motete *Jubilate Deo*, y el viernes 13 y el sábado 14, el salmo *Quemadmodum desiderat*<sup>1134</sup>. El martes 18 y miércoles 19 de diciembre fue el turno del joven Jean-Baptiste Cardonne (1730-1792), antiguo *page de la musique*, miembro de la *Musique de la Chambre*, y alumno de Colin de Blamont, *surintendant* de la misma. Cardonne, hijo de un funcionario adscrito al despacho del primer ministro Maurepas, hizo interpretar en aquella ocasión su motete *Super flumina Babylonis*, que por aquel entonces era « [...] le cinquième motet qu'il fait chanter devant le Roi, quoiqu'il n'ait que dix huit ans. »<sup>1135</sup>. El duque de Luynes dio cuenta en sus memorias de la primera ejecución durante dos días seguidos de otro *motet* de Cardonne en la Misa de los reyes, durante la semana que precedió a la festividad de Todos los Santos de 1745, siendo aún este compositor *page de la musique*<sup>1136</sup>. Esta práctica confirma una vez más que la Misa del rey acabó siendo a lo largo del siglo XVIII una plataforma fundamental de promoción mediática de los compositores de *motets* ajenos a la corte, fomentada por la corona francesa, convirtiendo así a la *Chapelle Royale* en un foro privilegiado de difusión de la música sacra más allá de su dimensión puramente devocional.

Al igual que el *Mercure de France*, la *Gazette* empezó a dar cuenta también de la ejecución de obras de compositores ajenos a la *Musique du roi* en la Misa diaria del rey desde finales de 1752. La noticia más antigua recogida en esta publicación durante el periodo estudiado hace referencia a la exitosa ejecución del motete *Diligam te, Domine* de Vignot, maestro de capilla de la catedral de Tours, el viernes, 17 y el sábado, 18 de noviembre de dicho año<sup>1137</sup>. El viernes 12, y el sábado 13 de enero de 1753, se interpretó también en la Misa del rey, en la cual también estuvo presente la reina, el motete *Laudate Dominum, omnes gentes*, de François-Joseph Richier, *ordinaire de la Musique de la Chapelle et de la Chambre du roi*<sup>1138</sup>. El jueves 8, y el viernes, 9 de marzo fue el turno del motete *Benedic anima mea, Dominum*, de Pierre Ozy, llamado Izo, de quien la *Gazette de France* no aporta ningún dato acerca de su filiación<sup>1139</sup>. El 23 y el 24 de diciembre de 1754, se ejecutó durante la Misa del rey el motete *Lauda, Jerusalem* de André Philidor, que como ya mencionó más arriba fue criticada por haber sido excesivamente fiel al *goût italien*<sup>1140</sup>. El 11 y el 12 de marzo de 1755, sonó, también durante la Misa del rey, el motete *Deus, in nomine tuo* de Ciampalanti,

<sup>1132</sup> Favier, *op. cit.*, p. 261-321.

<sup>1133</sup> *Mercure de France*, diciembre de 1748, vol. 2, p. 182-183.

<sup>1134</sup> *Ibid.*

<sup>1135</sup> *Ibid.*

<sup>1136</sup> Luynes, 1-XI-1745, Tomo VII, Dufourcq, *op. cit.*, p. 97.

<sup>1137</sup> *Gazette de France*, 25-XI-1752, n° 48, p. 579.

<sup>1138</sup> *Ibid.*, 20-I-1753, n° 3, p. 31.

<sup>1139</sup> *Ibid.*, 17-III-1753, n° 11, p. 129; *cf.* Favier, *op. cit.*, p. 306 y 450.

<sup>1140</sup> *Gazette de France*, 28-XII-1754, n° 62, p. 621.

músico italiano que a la sazón ocupaba el cargo de *ordinaire* de la *Musique de la Chapelle*<sup>1141</sup>. Según la *Gazette*, esta obra, bien conocida en la *Chapelle Royale*, «fut très applaudi»<sup>1142</sup>.

La invitación de compositores externos a la *Musique du roi* no se limitaba a la *Chapelle Royale* de Versalles, ya que podía hacerse extensiva eventualmente a otras capillas palatinas. Durante la jornada de Compiègne de 1755, Guillemintot Dugué, a la sazón *maître* de la catedral de Noyon, hizo interpretar en la Misa de los reyes, los días 28 y 29 de agosto, el motete *Exultate Deo*<sup>1143</sup>. El 15 y 16 de septiembre, Nicolas Fanton, *maître* de la *Sainte-Chapelle* de París, ejecutó en el mismo marco su motete *Deus, venerunt Gentes*, ante al aplauso general de la corte, confirmando, según la *Gazette*, la reputación que este músico se había ganado ya en el *Concert Spirituel* de París<sup>1144</sup>.

Desde entonces y hasta 1776, la *Gazette de France* no volvió a incluir ninguna referencia a este tipo de intervenciones, si bien es bastante probable que la interpretación de *motets* de *maîtres* foráneos siguiera siendo durante esos años una práctica regular en la *Chapelle du roi*. El 16 de agosto de 1776, dicha publicación anunciaba que se había cantado en las Misa del rey y de la reina, un *motet* de Stanislas Champein, *musicien du concert de Marseille*<sup>1145</sup>. La obra en cuestión fue el motete, *Dominus regnavit*, cuya partitura manuscrita aún se conserva en el fondo de música de la Bibliothèque nationale de France<sup>1146</sup>. En este caso no se especifica si la obra se interpretó también al día siguiente.

Hasta 1780, la *Gazette* no volvió a informar acerca de esos eventos. El 11 de abril de aquel año, sin embargo, el periódico señalaba que se habían ejecutado ante los reyes dos motetes de Bernard Jumentier, *maître* de la iglesia colegial de Saint-Quentin<sup>1147</sup>. En esta ocasión, no se especificaba si ambas obras, cuyo título no fue recogido en la noticia, se habían interpretado consecutivamente en la Misa del rey y de la reina, cosa que parece lo más plausible, ya que según la crónica ambas composiciones se ejecutaron el mismo día. En 1783, la *Gazette* anunciaba que los días 11 y 18 de mayo de ese mismo año, el alemán Franz Ignaz Beck, organista en la catedral de Burdeos, dirigió ante los reyes su versión del *Stabat Mater*<sup>1148</sup>. Esta vez no se indicaba el lugar donde se interpretó esta obra, si bien lo más probable es que tuviera lugar, como de costumbre, durante la Misa del rey en Versalles.

En 1786, Jumentier regresó a la corte para hacer ejecutar, junto a La Plane, *maître* de la catedral de Beauvais, varios *motets* de su composición cuyos títulos tampoco se especificaban<sup>1149</sup>. Al año siguiente, Jumentier volvió a dirigir algunas de sus obras en

<sup>1141</sup> La relación incluida por Favier en su monografía indica que esta obra había sido ejecutada los días 19 y 20 de octubre, y el 25 y 25 de noviembre de 1748, durante el *quartier des morts*. Cfr. Favier, *op. cit.*, p. 305.

<sup>1142</sup> *Gazette de France*, 15-III-1755, n° 11, p. 131.

<sup>1143</sup> *Ibid.*, 2-VIII-1755, n° 31, p. 371.

<sup>1144</sup> *Gazette de France*, 20-IX-1755, n° 38, p. 454. Las obras de Fanton tampoco eran desconocidas en la corte, ya que en las misas del rey del 17 y 18 de octubre de 1748, se había ejecutado su motete *Dominus regnavit*. Cfr. Favier, *op. cit.*, p. 305.

<sup>1145</sup> *Gazette de France*, 30-VIII-1776, n° 70, p. 313.

<sup>1146</sup> Stanislas Champein, *Dominus regnavit, Psaume xcviij. Exécuté à la Messe du Roi et à celle de la Reine à la Chapelle de Versailles en l'année 1776*, BnF, Ms. 8163.

<sup>1147</sup> *Gazette de France*, 28-IV-1780, n° 34, p. 164.

<sup>1148</sup> *Gazette de France*, 23-V-1783, n° 41, p. 189, cfr. Favier, *op. cit.*, p. 254.

<sup>1149</sup> *Gazette de France*, 14-IV-1786, n° 30, p. 128.

presencia de los reyes, los días 28, 29 y 30 de abril<sup>1150</sup>. Este es el primer caso reseñado por la *Gazette de France* durante el periodo estudiado en que un mismo compositor tuvo el privilegio de ser invitado dos años consecutivos a interpretar sus obras en la *Chapelle Royale* por espacio de tres días.

Al margen de las obras de estos compositores, la *Gazette* también informó de la ejecución en la Misa del rey de algunas obras emblemáticas producidas por maestros italianos bien conocidas en Europa, como el *Stabat Mater* de Giovanni Battista Pergolesi, cuyo éxito en el *Concert Spirituel* en 1754 había afianzado el prestigio de esta composición, que siguió interpretándose hasta 1790<sup>1151</sup>. La *Gazette de France* informó acerca de la ejecución de esta obra en la Misa del rey el Martes y el Miércoles Santo de 1772, bajo la dirección de Charles Gausargues, *maître* de la *Musique de la Chapelle*<sup>1152</sup>.

Del mismo modo que las obras que se cantaban en la Misa del rey no eran siempre de compositores de la *Musique de la Chambre* o de la *Chapelle*, también se dio el caso, mucho menos frecuente, de que otras formaciones musicales fuesen invitadas a Versalles para actuar en la *messe basse* del soberano. Así sucedió el 22 de septiembre de 1749, cuando la *musique* de la catedral de Notre-Dame de París fue acogida en la tribuna de la *Chapelle Royale* de Versalles para interpretar en presencia del monarca un *motet*, compuesto probablemente por el *maître* de dicha iglesia<sup>1153</sup>.

#### 5.3.4. El Oficio divino y los *psaumes en musique*.

La ejecución de salmos con acompañamiento instrumental en el curso de ciertos oficios solemnes era ya una práctica plenamente consolidada durante las últimas décadas del reinado de Luis XIV. Sin embargo, durante el reinado de su sucesor esta costumbre sufrió algunos altibajos, debido sobre todo a la escasa tolerancia que Luis XV mostró siempre hacia las ceremonias de larga duración.

Al contrario de lo que sucedía en las *messes basses*, los motetes que se cantaban en las *vísperas* y *maitines* solemnes debían estar compuestos necesariamente sobre los textos de los salmos o de los cánticos en canto llano que vinieran a suplir. Podría decirse que esta exigencia homologó aparentemente la práctica de la *Chapelle Royale* con la establecida en Roma y en Madrid en lo tocante sobre todo a la ejecución de música polifónica en ciertos oficios. Sin embargo, a diferencia de lo que sucedía en estas cortes, en las cuales las *vísperas* solemnes contaban respectivamente, como ya se ha visto, con dos o tres salmos polifónicos por defecto, en Versalles, no solía ejecutarse más que uno, y a decir verdad no siempre.

Sólo en las *vísperas* de *grande chapelle*, y en los *maitines* solemnes en los que se esperaba la presencia del monarca tenía cabida la interpretación de un *motet* o *psaume*

<sup>1150</sup> *Gazette de France*, 6-II-1787, n° 11, p. 49.

<sup>1151</sup> Cfr. Favier, *op. cit.*, p. 353.

<sup>1152</sup> « De Versailles, le 16 Avril 1772./ [...] Mardi et Mercredi derniers, la Musique de la Chapelle du Roi, sous la conduite de l'Abbé Gausargues [sic], Maître de Musique en exercice, exécute pendant la Messe du Roi, le *Stabat Mater* du célèbre Pergolèze [sic], musicien Italien, mort en 1733, dans le temps qu'il achevoit la Musique du dernier Verset de cette Prose. », *Gazette de France*, 17-IV-1772, n° 31, p. 143-144.

<sup>1153</sup> Luyes, 22-IX-1749, Tomo X, Dufourcq, *op. cit.*, p. 132.

*en musique*, siempre y cuando el rey lo pidiera expresamente<sup>1154</sup>. De lo contrario, los bajos de la *Musique* se limitaban a ejecutar en canto llano todos los salmos del oficio en cuestión. Aparte de las horas canónicas mencionadas, las *completas* del Sábado Santo, y gran parte de las ceremonias eucarísticas también contaron regularmente con obras con acompañamiento instrumental.

Por lo que respecta a las *vísperas* solemnes, la ejecución de una versión *en symphonie* de uno de los cinco salmos incluidos en este oficio estuvo siempre supeditada a la autorización expresa del soberano o, en su caso, de sus preceptores, cuando el monarca era menor de edad. Esta circunstancia explica que, a diferencia de lo establecido en la Capilla Real madrileña, los salmos de *vísperas* nunca llegaron a agruparse en ciclos específicamente destinados a estas ceremonias, al bastar con que los *sous-maîtres* de servicio hicieran ejecutar cualquiera de los *motets* basados sobre dichos salmos existentes en sus propios repertorios, aun cuando no llevaran integrada la doxología mayor, que en todo caso podían ejecutar al final del mismo los bajos de la *Musique du roi* en canto llano. Al no haberse fijado ninguna norma acerca del salmo de *vísperas* que debía interpretarse *en musique*, su elección quedaba en principio en manos del *sous-maître*, y con ello tanto la posición exacta que esta debía ocupar dentro del oficio. A pesar de la ausencia de datos acerca del modo en que esto maestros solían proceder, la descripción que los hermanos Bêche ofrecieron acerca de las *vísperas* de Santa Cecilia que la *Musique du roi* solía ejecutar durante el reinado de Luis XIV en la parroquia de Notre-Dame de Versailles, sugiere que, con toda probabilidad debió ser el primer salmo, *Dixit Dominus*, el que se ejecutase preferentemente *en musique*, junto con el *Magnificat* y algunas de las antífonas<sup>1155</sup>. Con todo, sería arriesgado extrapolar esta información a todas las *vísperas* solemnes que se celebraron en lo sucesivo en la *Chapelle Royale* en tanto no aparezcan otros documentos que permitan corroborar esta hipótesis. Durante la minoría de Luis XV, de hecho, la *Musique du roi* dejó de participar en algunas de estas *vísperas* solemnes. Según Chuperelle, en aquellos años ni las primeras *vísperas*, ni los *maitines* de Navidad contaron nunca con la asistencia de los músicos del monarca<sup>1156</sup>.

Por lo que respecta a la ejecución del *Magnificat* en las *vísperas* solemnes, ya se indicó más arriba que en tiempos de Chuperelle se solía cantar en fabordón. Sin embargo, algunas fuentes musicales producidas por los *sous-maîtres* de la *Musique de la Chapelle* indican que a mediados del siglo XVIII este cántico se interpretaba habitualmente con acompañamiento instrumental al menos en algunos ciclos festivos. La versión *avec symphonie* del *Magnificat* compuesta por Blanchard en 1741 fue destinada explícitamente por este compositor a las festividades de la Virgen, tal como reza la anotación incluida en la partitura autógrafa<sup>1157</sup>. Es lógico pensar por tanto, que a partir de entonces esta versión debió sonar regularmente en las segundas *vísperas* de la Asunción y de la Natividad, al recaer ambas fiestas en el *quartier* de este maestro, que por entonces se extendía desde el 1 de julio hasta el 30 de septiembre. No obstante, los *livres du roi* editados a partir de 1762 indican que todos los *sous-*

<sup>1154</sup> Chuperelle, *op. cit.*, vol. 2, p. 700.

<sup>1155</sup> *Notes des frères Bêche sur la Musique de la Chapelle...*, *doc. cit.*, p. 107.

<sup>1156</sup> *Ibid.*, vol. 2, p. 578.

<sup>1157</sup> Esprit-Antoine Blanchard, *Magnificat. Cantique de la Vierge, mis en musique à grand chœur, avec symphonie pour la Chapelle du Roy, pour les festes de la Vierge, quartier de juillet 1741*. Blanchard, BnF, Mus. Rés. H. 536, [f. 1r].

*maîtres* en activo contaban ya al menos con una versión con acompañamiento instrumental del cántico de la Virgen. Aparte de Blanchard, Charles Gauzargues pudo hacer ejecutar su versión del cántico durante las segundas *vísperas* solemnes del primer trimestre del año, como las de la Circuncisión, o la Purificación<sup>1158</sup>. Durante el reinado de Luis XVI, tanto Giroust como Mathieu dispusieron de sus propios *Magnificat* para hacerlos interpretar ya en todas las *vísperas* de *grande chapelle* que concurrían durante el primer y el segundo semestre, respectivamente. La versión de Giroust compuesta en 1777, cuyos tres primeros números se han transcrito en el apéndice musical nº 22, pudo ejecutarse a partir del año siguiente en todas las *vísperas* solemnes que se celebraron en lo sucesivo durante el primer semestre, en el cual, por otra parte, se concentraba la mayoría de las festividades más importantes del calendario litúrgico. El uso constante de esta versión en la *Chapelle Royale* hasta 1789 queda atestiguado, de un lado, por la inexistencia de una versión posterior de este maestro, y de otro, por los añadidos que el propio compositor hizo a esta obra durante los años ochenta. La distribución orgánica de esta obra muestra que durante ese periodo tampoco debieron ser necesarios todos los efectivos instrumentales de la *Musique du roi* en estas *vísperas* solemnes, sino tan sólo un grupo de cuerda y un reducido grupo de viento madera, tal como quedó señalado en el caso de las misas diarias al hablar del motete *Exultavit cor meum* del propio Giroust.

En lo concerniente a los *maitines* solemnes, como los de la Navidad, en los últimos años de la minoría de edad de Luis XV se produjeron importantes alteraciones en el desarrollo musical de estas ceremonias. Estos cambios fueron tanto más notorios en cuanto que la acumulación de ceremonias solemnes en un mismo día en este ciclo de festivo llevó a los preceptores del joven monarca a valorar la posibilidad de acortarlas en lo posible ante el temor de que el rey no aguantase la larga duración de estas funciones. Por este motivo, se decidió recurrir a ciertas fórmulas que permitieron abreviarlas sin prescindir de la música *en symphonie*, aun a costa de alterar profundamente el desarrollo ceremonial de algunas de ellas. La más sorprendente de estas alteraciones fue la celebración simultánea de dos o más oficios, uno cantado y otros rezados. Esta práctica, que hoy puede resultar cuando menos chocante, en aquella época era sin embargo perfectamente lícita, y más corriente de lo que cabría imaginar.

Una vez superados los primeros años de la minoría de edad de Luis XV, los *maitines* de Navidad comenzaban regularmente en torno a las diez de la noche y eran oficiados por el *chapelain* más antiguo. Según Chuperelle, duraban algo más de hora y media, ya que solían contar casi siempre con un *psaume en musique*<sup>1159</sup>. Sin embargo, a diferencia de lo que ocurría en otras festividades, estos *maitines* no enlazaban directamente con las *laudes*, ya que, según la costumbre establecida probablemente durante el reinado anterior, las tres misas nocturnas previstas en el misal se interpolaban entre ambos oficios, cosa que no consta que sucediese ni en Roma ni en Madrid<sup>1160</sup>. Esta práctica inusitada, que probablemente hubiera

<sup>1158</sup> *Livre du Roy pour le Quartier de Monsieur Gauzargues. 1762./ Motets pour la Chapelle du Roy imprimés par ordre de Sa Majesté. Quartier de Janvier, Février & Mars 1762*, París, Christophe-Jean-François Ballard, 1762, p. 28-29, BmV, Rés. G 81.

<sup>1159</sup> Chuperelle, vol. 2, p. 692.

<sup>1160</sup> *Ibid.*, vol. 2, p. 693.

sorprendido a los maestros de ceremonias españoles y romanos que hubieran tenido la oportunidad de estar presentes en estas ceremonias, hizo que el desarrollo musical de los oficios de la Vigilia de la Navidad fuesen de los más complejos de la liturgia real francesa.

Incluso tras alcanzar Luis XV la mayoría de edad, se optó durante los primeros años por varias soluciones a la hora de combinar la música que se había de interpretar en estos oficios en presencia del rey de tal modo que ello permitiera acortar todo lo posible la duración de estas funciones. Lo habitual era, todavía por aquel entonces, que el joven monarca no apareciese en la capilla hasta la medianoche para escuchar la primera Misa nocturna, permaneciendo en la tribuna de la *Chapelle Royale* apenas un instante<sup>1161</sup>. Inicialmente se optó, con el fin de no aburrir al rey, por interpretar *noëls* durante la primera y la tercera Misa y ejecutar un *motet* únicamente en la segunda<sup>1162</sup>. Pocos años después, sin embargo, se recurrió a la consabida superposición de oficios, con el fin de que el monarca pudiera asistir a todos ellos, pero acortando su duración al máximo. De acuerdo con esta fórmula ceremonial, una vez que concluían los *maitines*, el *chapelain* más antiguo entonaba, sin más, el inicio de *laudes*, que la *Musique* ejecutaba en canto llano en su tribuna, mientras que otro capellán empezaba a celebrar simultáneamente la primera *messe basse* en el altar mayor de la capilla<sup>1163</sup>. De acuerdo con esta solución, en ninguna de estas tres misas se cantaba ningún *motet* si el rey no lo deseaba, pero si sobraba algo de tiempo al final de la tercera se interpretaban de nuevo algunos *noëls* instrumentales<sup>1164</sup>.

Con todo, la flexibilidad con la que se utilizó la música en los oficios de Navidad durante este periodo hizo posible otras combinaciones no menos audaces desde el punto de vista litúrgico y musical. Chuperelle señala que en 1731 se ejecutó ante el rey un *motet* durante la primera Misa y en la segunda se empezaron a interpretar *noëls* sin solución de continuidad hasta la elevación de la tercera, momento en el cual se empezaron a cantar las *laudes* en la tribuna<sup>1165</sup>. No obstante, estas misas nocturnas nunca se celebraron durante la minoría de edad del rey, y de hecho no habían vuelto a oficiarse, según Chuperelle, hasta 1725, año de su boda con María Leczynska<sup>1166</sup>.

No es fácil imaginar hoy en día el efecto sonoro que podría haber producido en la *Chapelle Royale* esta superposición de distintos planos sonoros, que a buen seguro harían muy difícil la comprensión textual de todos estos oficios. Aun así, es muy probable que para los oídos de los reyes y de los cortesanos presentes resultara menos chocante de lo que sería hoy en día si se pudieran reconstruir estas ceremonias en las condiciones de interpretación que se dieron en aquel entonces en la corte de Versalles.

La ejecución de *motets* o *psaumes en musique* durante los oficios de Tinieblas del *Triduo Sacro* está bien documentada durante las primeras décadas del reinado de Luis XV, si bien esta práctica sufrió también algunos altibajos con respecto a los usos

---

<sup>1161</sup> *Ibid.*, vol. 2, p. 692.

<sup>1162</sup> *Ibid.*

<sup>1163</sup> *Ibid.*

<sup>1164</sup> *Ibid.*

<sup>1165</sup> *Ibid.*, vol. 2, p. 693.

<sup>1166</sup> *Ibid.*, vol. 4, p. 1219.

establecidos en el reinado anterior. En tiempos de Luis XIV dichos oficios contaban casi siempre con dos salmos *en musique*: el primero obra del *sous-maître* de la *Musique de la Chapelle en quartier*, se ejecutaba durante los *maitines*; el segundo, cuyo autor solía ser al *surintendant* de la *Musique de la Chambre*, se interpretaba durante las *laudes*, lo cual hace pensar que pudiera tratarse en este caso del consabido salmo *Miserere mei Deus*<sup>1167</sup>. Durante la minoría de edad de Luis XV, Chuperelle señala que en el primer caso el *sous-maître* debía escoger una obra lo más breve posible, con el fin de no fatigar al joven soberano. Conviene hacer notar que cuando este autor hace mención a la ejecución de un salmo *en musique* en los oficios en los que eventualmente se autorizaba su interpretación, nunca precisa el momento en que la obra debía sonar. Dicho *psaume en musique* suplantaba como ya se dijo al salmo en canto llano, y por tanto no podía comenzar, teóricamente, hasta que el celebrante hubiese entonado la antífona que le precedía<sup>1168</sup>. Una vez concluido, la antífona debía ser doblada por el celebrante, que debía entonar también la del salmo siguiente<sup>1169</sup>. Esta costumbre se mantuvo sin cambios, según el duque de Luynes, hasta 1740, sin embargo, al año siguiente el rey ordenó suprimir, sin más, el *psaume en musique* de los *maitines* con el fin de no prolongar la duración de la ceremonia<sup>1170</sup>. Al cabo de dos años, sin embargo, los tres días del *Triduo* volvieron a contar con un salmo con acompañamiento instrumental en los *maitines*<sup>1171</sup>. En 1745, sin embargo, el *motet* volvió a suprimirse de los oficios de Tinieblas, y a pesar de que en los tres años sucesivos pudo recuperarse esta costumbre, desde 1748 no volvió a ejecutarse, según Luynes, ningún *motet* durante estas ceremonias<sup>1172</sup>.

Aparte de estos *maitines*, los únicos oficios que requerían la ejecución de música *en symphonie* durante la Semana Santa eran, en principio, las *completas* del Sábado Santo. Mientras que en Madrid y en Roma estas tuvieron una importancia relativamente menor con respecto a la vigilia y a la Misa mayor de ese día, en Francia, por el contrario, este oficio era, al menos desde el punto de vista musical, uno de los más relevantes de la Semana Santa, al contar con dos obras cuya ejecución requería en principio el concurso de todos los efectivos vocales e instrumentales de la *Chapelle du roi*: el *chant joyeux*, u *O Filii et Filiae*, y la antífona *Regina Coeli*.

Tal como indica Chuperelle, las *completas* se decían en lugar de las primeras *visperas* de la Resurrección, que en la *Chapelle du roi* nunca se cantaban<sup>1173</sup>. Las *completas* del Sábado Santo comenzaban en Versalles en torno a las cinco de la tarde, a menudo antes del que el rey llegase a la capilla, donde solía acudir durante su minoría de edad casi al término del oficio<sup>1174</sup>. A diferencia de otras ceremonias, la interpretación de al menos una obra *en musique* era inexcusable. Incluso durante dicho periodo, bien el *O Filii*, o bien la antífona *Regina Coeli*, eran interpretadas con acompañamiento instrumental, preferentemente el primero, ya que a diferencia de la antífona, que durante esos años se interpretaba, como ya se vio en el capítulo cuarto,

<sup>1167</sup> *Ibid.*, vol. 2, p. 580.

<sup>1168</sup> *Ibid.*, vol. 4, p. 1147.

<sup>1169</sup> *Ibid.*

<sup>1170</sup> Luynes, 22-III-1741, Tomo IV, Dufourcq, *op. cit.*, p. 73.

<sup>1171</sup> Luynes, 11-IV-1743, Tomo IV, Dufourcq, *op. cit.*, p. 76.

<sup>1172</sup> Luynes, 13-IV-1745, Tomo VI, Dufourcq, *op. cit.*, p. 89; *Idem*, 12-IV-1748, Tomo IX, Dufourcq, *op. cit.*, p. 118.

<sup>1173</sup> *Ibid.*, vol. 2, p. 679.

<sup>1174</sup> Chuperelle, *op. cit.*, vol. 4, p. 1185.

casi siempre en canto llano, el *O Filii* no dejó de cantarse *en musique* desde el reinado anterior<sup>1175</sup>. En tales casos, si el rey se hallaba presente en el momento en que se fuera a ejecutar la antífona, nunca era entonada por el celebrante si intervenían los instrumentistas, cosa que sí sucedía cuando era ejecutada simplemente en canto llano<sup>1176</sup>. En cualquier caso, la interpretación de estas dos obras quedaba siempre separada por el versículo y la oración que ponían fin al oficio de *completas* y que debía decir el celebrante antes de que la *Musique du roi* comenzase a ejecutar el *O Filii*<sup>1177</sup>.

La costumbre de interpretar de nuevo el *chant joyeux* el día de Pascua de Resurrección por la tarde, empezó a ser habitual durante las primeras décadas del reinado de Luis XV. Luynes refiere que en 1737 el *O Filii* había sido interpretado en canto llano, *alternatim* con el órgano, después del *salut* de los *Missionnaires*<sup>1178</sup>. Al año siguiente, el duque indicó que este canto fue interpretado los *chantres* de la *Chapelle-Musique*, y no por la *Musique de la Chapelle*, lo cual sugiere que lo más plausible es que dicha interpretación se hubiera llevado a cabo en las mismas condiciones que en 1737<sup>1179</sup>. No obstante, durante los últimos años del reinado de Luis XV y a lo largo del reinado de Luis XVI, la interpretación *en musique* del *O Filii* en presencia de los reyes se desplazó ocasionalmente del Sábado Santo al domingo de Resurrección. La *Gazette de France* dio cuenta de este hecho con cierta frecuencia durante la segunda mitad del siglo XVIII, sin embargo nunca llegó a explicar las razones que motivaban tales cambios. Es fácil imaginar que la ejecución casi sin solución de continuidad al final de las *completas* del Sábado Santo de dos obras con acompañamiento instrumental de cierta envergadura pudo haber puesto a prueba en su día la paciencia de Luis XV. Dada escasa afición de este monarca por este tipo de ceremonias de larga duración no es extraño que se decidiese trasladar la ejecución del *O Filii* al término del *salut* del domingo de Resurrección. No obstante, la información recogida por la *Gazette* muestra que esta circunstancia nunca llegó a convertirse en una norma estable. A pesar de que durante el reinado de Luis XVI la ejecución del *chant joyeux* pudo tener lugar algunos años en la tarde del domingo de Resurrección, lo más común es que se ejecutase, conforme a la tradición, al término de las *completas* del Sábado Santo<sup>1180</sup>.

Partiendo de la información contenida en las fuentes periódicas, podemos saber que desde mediados de los años 1750, tanto las versiones de la antífona *Regina Coeli* como las del *O Filii* que se interpretaron en estos oficios fueron obra del *sous-maître* en activo durante el trimestre en el cual se celebraba la Semana Santa. Tras el edicto de reunión de 1761, al pasar a tener los cargos musicales de la capilla una duración semestral, en lugar de trimestral, ambas obras correspondieron invariablemente al

<sup>1175</sup> *Ibid.*, vol. 4, p. 1183.

<sup>1176</sup> *Ibid.*, vol. 4, p. 1185.

<sup>1177</sup> *Ibid.*

<sup>1178</sup> Luynes, 18-IV-1737, Tomo I, Dufourcq, *op. cit.*, p. 55.

<sup>1179</sup> Luynes, 7-IV-1738, Tomo II, Dufourcq, *op. cit.*, p. 60.

<sup>1180</sup> A partir de 1778, la *Gazette de France* dio cuenta de la ejecución anual de la versión del *O Filii* de François Giroust. Al año siguiente, el *O Filii* de este compositor se ejecutó también, pero al final de las *vísperas* del domingo de Resurrección, en presencia del rey. En 1783 y 1784, sin embargo, esta obra se interpretó ante los reyes el Sábado Santo. *Cfr. Gazette de France*, 25-IV-1783, n° 33, p. 156; *ibid.*, 16-IV-1784, n° 31, p. 128. Entre 1786 y 1789 esta costumbre persistiría, de tal forma que el *chant joyeux* no volvió a interpretarse con acompañamiento instrumental fuera de las *completas* del Sábado Santo. *Cfr. Ibid.*, 21-IV-1786, n° 32, p. 136; *Ibid.*, 10-IV-1787, n° 29, p. 134; *Ibid.*, 28-III-1789, n° 26, p. 109; *Ibid.*, 17-IV-1789, n° 31, p. 144.

*maître* de servicio durante el primer semestre: primero a Charles Gauzargues, y a partir de 1775, a François Giroust, de quien se conservan una versión del *Regina Coeli* y dos del *O Filii*, fechadas en 1775 y en 1782, respectivamente<sup>1181</sup>.

El *Regina Coeli* de Giroust -concluido según la partitura autógrafa el 21 de febrero de 1778-, incluía al final un *Domine salvum fac regem* que el compositor añadió posteriormente, y que podía interpretarse sin solución de continuidad después del último versículo de la antífona, lo cual le hacía apto, como ya se indicó, para hacer ejecutar esta antífona, llegado el caso, como *motet* en las misas mayores de aquellas festividades marianas que, como la Natividad o la Anunciación, se solemnizaban en Versalles con una *messe basse*<sup>1182</sup>. Si la fecha del autógrafo corresponde efectivamente con aquella en la que fue terminada la primera versión de la obra (es decir, sin el *Domine salvum fac regem*) -lo cual parece bastante plausible, ya que la fecha está escrita en la partitura al pie del último verso de la antífona, no del versículo del salmo- es muy posible que esta composición se hubiese podido ejecutar por primera vez en las *completas* del Sábado Santo de dicho año, junto con la primera versión del *O Filii* del propio Giroust concluida tres años antes. Todo ello permitiría reconstruir, sin mucha dificultad, el oficio completo, tal como pudo haber sonado en la *Chapelle Royale* de Versalles entre 1778 y 1782, fecha en la cual Giroust pudo haber estrenado su segunda versión del *O Filii*. Si bien podemos tener la certeza de que durante esos años las obras que sonaron para Luis XVI y María Antonieta en las *completas* de Sábado Santo difícilmente pudieron ser otras, a partir de entonces, al menos por lo que respecta al *chant joyeux*, la coexistencia de ambas versiones podría suscitar hoy por hoy ciertas dudas acerca de cuál de las dos se interpretó en realidad. Sea como fuere, la *Gazette de France*, si bien no hizo ninguna mención del *Regina Coeli* en esos años, no dejó de reseñar la autoría de Giroust con respecto a los *O Filii* que cantó la *Musique du roi* entre 1775 y 1789.

### 5.3.5. La *musique avec symphonie* en las ceremonias extraordinarias.

En el capítulo primero ya se estudió cómo la extensión de la liturgia de Estado a las iglesias de Madrid y de Roma a lo largo del siglo XVIII tuvo, en cierto sentido, su correlato en la Corte francesa en las funciones que durante el mismo periodo solemnizó la *Musique du roi* en las parroquias de Versalles, principalmente en el transcurso de ciertas funciones extraordinarias. La participación de los músicos del rey en determinadas ceremonias celebradas en las iglesias de Notre-Dame y de Saint-Louis, como los *Te Deum* organizados con motivo del nacimiento de *filis* o *petits-fils de France*, o los *services solennels* por del fallecimiento de miembros de la familia real, aun siendo las más habituales no fueron las únicas funciones en las cuales la *Musique de la Chapelle* ejecutó obras con acompañamiento instrumental fuera de la *Chapelle Royale*.

El recuperación de los capítulos anuales de algunas órdenes militares, como las de Saint-Lazare de Jérusalem y Notre-Dame de Mont-Carmel, cuya importancia

<sup>1181</sup> François Giroust, *O Filii, mis en musique à Versailles en 1775*, BnF, Ms. H. 607, *cfr.* Eby, *François Giroust and the Late Grand Motet...*, vol. 2, *op. cit.*, p. 312-313; Giroust, *O Filii* [1782], BnF, Ms. 608, *cfr.* Eby, *op. cit.*, p. 357-358.

<sup>1182</sup> François Giroust, *Regina Coeli*, BnF, Mus. H. 628., *cfr.* Eby, *François Giroust and the Late Grand Motet...*, vol. 2, *op. cit.*, p. 324-325.

institucional había decaído durante la primera mitad del siglo, estuvo estrechamente ligada a la conveniencia de rehabilitar del papel que en el pasado habían tenido estas coincidiendo con la creación, a instancias de Luis XV, de l'École Royale Militaire, durante la Guerra de los Siete Años, de la cual el prestigio de la monarquía francesa había resultado seriamente menoscabado, tanto en el interior como en el exterior del reino<sup>1183</sup>. Desde 1764, estas ceremonias se celebraron por espacio de casi diez años en la parroquia de Saint-Louis de Versailles con la participación de la *Musique du roi*, hasta que el futuro Luis XVI, a la sazón delfín de Francia y gran maestro de ambas órdenes, traspasó en 1773 esta dignidad en su hermano, el conde de Provence.

### 5.3.5.1. Los *Te Deum* en la Chapelle royale y en las parroquias de Versailles.

Desde la consagración de la iglesia de Notre-Dame de Versailles en 1686, y de la nueva parroquia de Saint-Louis, ya a mediados del siglo XVIII, ambas iglesias se convirtieron en escenarios cada vez más frecuentados por la *Musique de la Chapelle*, principalmente con motivo de los *Te Deum* y las honras fúnebres que se celebraban, bien por el nacimiento, o bien por el fallecimiento de miembros de la familia real francesa, casi siempre a instancias de los distintos cuerpos de oficiales de la *maison du roi*. No obstante, el desarrollo musical de estas funciones acabó difiriendo sensiblemente con respecto al de las ceremonias análogas que se celebraban, a menudo el mismo día, o en días sucesivos, en la *Chapelle Royale*.

Como se vio más arriba, los *Te Deum* que tenían lugar en esta última el mismo día del nacimiento de los hijos y nietos de los reyes solían tener lugar, por lo general, en el transcurso de una *messe basse* durante la cual se cantaba un *motet* compuesto sobre el texto de este himno, salvo que se tratase de un *Te Deum en cérémonie*, en cuyo caso un prelado revestido de pontifical solía pre-entonar el himno, impartiendo al final la bendición episcopal. Por lo que respecta a las honras fúnebres de aniversario, se celebraban de acuerdo con el mismo modelo de *messe basse* durante la cual se ejecutaba un *motet* sobre el texto del salmo *De profundis*. Sin embargo, los *Te Deum* organizados en las parroquias reales, a menudo a instancias de los propios músicos del rey, contaban siempre con un desarrollo musical diferente. En tales casos estas ceremonias eran celebradas sistemáticamente por un prelado, lo cual requería necesariamente recurrir a la liturgia cantada. Todos los testimonios conservados acerca del desarrollo de estas ceremonias durante la segunda mitad del siglo XVIII indican que, a lo largo de las mismas se ejecutaba por regla general una versión del *Te Deum* compuesta por el *sous-maître* de la *Musique de la Chapelle en quartier*, y un *motet à grand chœur* del mismo maestro al final de la ceremonia.

El mismo día, o todo lo más al día siguiente del parto de una reina o de una delfina de Francia, era costumbre que el rey ordenara a sus músicos cantar en la *Chapelle Royale* un *Te Deum*. Esta ceremonia solía ser por lo general la primero de una larga lista de funciones de acción de gracias que invariablemente se celebraban en todas las iglesias del reino por estos felices sucesos. Dada la trascendencia política y

<sup>1183</sup> Jean-Michel Dequeker-Fergon, *Une Histoire de France*, Toulouse, Le Pérégrinateur, 2016, p. 152 y ss.

dinástica de estas ceremonias, las crónicas que recogieron estos eventos reseñaron con cierto detalle no sólo las circunstancias en las que se desarrollaron, sino también a veces la versión del himno que se había interpretado. En la Corte francesa existieron, como se ha señalado, dos formas de ejecutar el *Te Deum*: *en cérémonie*, es decir, pre-entonado por el celebrante, y *sans cérémonie*, como simple *motet* ejecutado sin entonación durante la Misa diaria del rey. Por regla general, una misma versión *en musique* de este himno podía servir indistintamente para ambos tipos de ceremonias, sin embargo, a lo largo del siglo XVIII los reyes prefirieron, por norma general, que en las ocasiones más solemnes los *Te Deum* que se interpretasen *en cérémonie* estando ellos presentes correspondiesen a los *surintendants* de la *Musique de la Chambre*, relegando las versiones de los *sous-maîtres* de la *Musique de la Chapelle* a los *Te Deum* celebrados *sans cérémonie*. Esta toma de partido por parte de los reyes originó interminables disputas a lo largo de casi todo el siglo entre los responsables de ambos cuerpos musicales, generando una rivalidad que se agudizó sobre todo durante el segundo tercio de la centuria, al coincidir esta época con algunos de los actos celebrativos más importantes del reinado, como las campañas militares ganadas por Francia a lo largo de la década de 1740 en la Guerra de Sucesión de Austria, y los sucesivos nacimientos de los nietos de Luis XV durante los años 1750. A pesar de este agravio comparativo, y de las sucesivas protestas de la *Musique de la Chapelle*, que no dejó de reivindicar, casi siempre sin éxito, esta prerrogativa, los reyes nunca se desdijeron de su decisión de favorecer a los músicos de la cámara sobre los de la capilla para hacer ejecutar sus obras en las ceremonias más solemnes<sup>1184</sup>.

En 1750, con motivo del nacimiento el 26 de agosto de la princesa Marie-Zéphirine de France, primogénita del delfín, la *Musique de la Chapelle* ejecutó al día siguiente, durante la Misa del rey, un *Te Deum* en presencia de los monarcas y de toda la familia real. En aquella ocasión la versión escogida no fue la del *sous-maître* de la *Musique de la Chapelle*, sino la de François Colin de Blamont (1690-1760), a la sazón *surintendant* de la *Musique de la Chambre*<sup>1185</sup>. El 6 de septiembre, esta vez por mandato del arzobispo de París, se cantó de nuevo el himno en la parroquia de Notre-Dame de Versailles, ejecutado probablemente por la *Musique de la Chapelle*, si bien la noticia incluida en la *Gazette de France* no habló en esta ocasión ni de los intérpretes, ni del autor del *Te Deum*, como tampoco mencionó la presencia de ningún miembro de la familia real en la ceremonia<sup>1186</sup>. Esta función se vio precedida por otros dos *Te Deum*, celebrados en Versailles los días 3 y 5 de septiembre. El primero, a instancias de los oficiales de la casa de la delfina, tuvo lugar también en la iglesia de Notre-Dame, en presencia del delfín y de sus hermanas. El segundo se celebró en nombre de los oficiales *de Bouche et du Gobelet* de dicha princesa en la iglesia del convento de los *Récollets*, contando esta vez con la presencia de la reina y de sus hijos, al término del cual se celebró, como ya se indicó en el primer capítulo, un *salut*<sup>1187</sup>.

<sup>1184</sup> Cfr. *Mémoire des maîtres de musique de la chapelle du Roy*, doc. cit. Acerca de la llamada « guerre des *Te Deum* » entre la *Musique de la Chambre* y de la *Chapelle* y del significado político del *Te Deum* en la Corte francesa durante el Antiguo Régimen, cfr. Jean-Paul C. Montagnier, « Le *Te Deum* en France à l'époque baroque: un emblème royal », *Revue de Musicologie*, t. 84, n° 2, 1998, p. 199-233.

<sup>1185</sup> *Gazette de France*, 5-IX-1750, n° 36, p. 430.

<sup>1186</sup> *Ibid.*, 12-IX-1750, n° 37, p. 442-443.

<sup>1187</sup> *Ibid.*

El nacimiento del primogénito varón de los delfines, Louis-Joseph de Bourbon, duque de Borgoña, el 13 de septiembre de 1751, tuvo una trascendencia dinástica mucho mayor, lo cual desencadenó una serie interminable de celebraciones que comenzaron nuevamente con el *Te Deum* celebrado en la *Chapelle Royale* a las pocas horas del nacimiento del príncipe, que se había producido a la una de la madrugada. Debido al júbilo general y a la importancia de la ocasión, Luis XV ordenó que la ceremonia de acción de gracias se celebrase sin demora, dando comienzo a las cinco de la mañana. Como era de esperar, se hizo ejecutar nuevamente ante los reyes, y toda la familia real, el *Te Deum* de Blamont<sup>1188</sup>. El 21 de septiembre, la *Musique de la Chapelle* organizaba a sus propias expensas un *Te Deum* solemne en la parroquia de Notre-Dame de Versailles, que esta vez contó con la presencia de la reina y de sus hijos, y que ofició de pontifical el obispo de Bayeux, *premier aumônier* de la Delfina, ejecutándose en aquella ocasión, sin embargo, el *Te Deum* de Blanchard, y un *motet* del mismo compositor<sup>1189</sup>. Para celebrar este nacimiento, los Jesuitas del Collège Louis Le Grand hicieron celebrar en su capilla una Misa de acción de gracias el 1 de octubre, oficiada por el arzobispo de Vienne, y durante la cual se ejecutó el motete *Venite exultemus* de Mondonville, a la sazón *sous-maître* de la *Musique de la Chapelle*. Al término de la ceremonia se cantó un *Te Deum* a varios coros, cuyo autor no llegó a mencionar en esta ocasión la crónica de la *Gazette de France*<sup>1190</sup>.

Desde entonces, según los hermanos Bêche, la *Musique de la Chapelle* no dejó pasar la oportunidad de hacer cantar este himno a medida que se sucedieron los nacimientos de los restantes nietos de Luis XV. Sin embargo, a partir de 1751 se decidió que este tipo de funciones celebradas a expensas de este cuerpo de oficiales tuvieran lugar preferentemente en la capilla del palacio, aun cuando la decoración e iluminación de la misma siguieran corriendo, como de costumbre, a cargo de los propios músicos, a pesar de que, según solía suceder, los soberanos les compensaran con largueza por todos estos gastos mediante cuantiosos donativos que les hacían llegar después de la ceremonia<sup>1191</sup>.

No obstante, este cambio de escenario no significó necesariamente que estas ceremonias dejaran de celebrarse del todo en las parroquias de Versailles. Aparte de los *Te Deum* que la *Musique* organizó por propia iniciativa, los demás cuerpos de la *maison du roi* solicitaron a menudo los servicios de la *Musique de la Chapelle* para organizar también a su costa ceremonias análogas, siempre y cuando, claro está, los músicos accedieran a su petición, cosa que no siempre sucedía. Esta situación se dio en 1751 precisamente con motivo del nacimiento del duque de Borgoña. Tanto los oficiales de la *chambre du roi*, como los de la guardia real acudieron a la *Musique de la Chapelle* para solemnizar las ceremonias que se habían comprometido a organizar, sin tener siquiera la certeza de que el rey o la familia real fuesen a estar presentes, lo cual reducía enormemente las garantías de que sus gastos fueran a ser reembolsados. En el caso de los oficiales de la cámara, la negativa de los músicos de la capilla fue rotunda, debido en parte a la ya aludida rivalidad existente entre los oficiales de la cámara y la capilla, lo cual obligó a los primeros a tener que recurrir en última instancia a la *Musique de la Chambre*, que finalmente accedió a ejecutar en la parroquia de Notre-

<sup>1188</sup> *Ibid.*, 18-IX-1751, n° 38, p. 453.

<sup>1189</sup> *Ibid.*, 25-IX-1751, n° 39, p. 466.

<sup>1190</sup> *Ibid.*, 23-X-1751, n° 43, p. 516.

<sup>1191</sup> Notes des frères Bêche sur la musique de la Chapelle du roi, *doc. cit.*, p. 45.

Dame el *Te Deum* de Colin de Blamont, «qui fut presque aussi mal exécuté qu'il étoit mauvais, avec un très mauvais motet de luy, *Exaltabo te.*»<sup>1192</sup>. Al margen de la desfavorable opinión de los Bêche sobre las obras de Blamont, fruto probablemente del antagonismo existente entre la *Musique de la Chambre* y de la *Chapelle*, de su testimonio se colige que la interpretación de un *motet* al término de estos *Te Deum* era ya una práctica habitual en las funciones solemnizadas fuera de la *Chapelle Royale* por cualquiera de estos dos cuerpos, del mismo modo que en Madrid lo fue la ejecución *a papeles* de la antífona *Salve Regina* después del himno en las funciones que la Real Capilla solemnizaba fuera de palacio.

En noviembre de 1751, coincidiendo con la jornada de Fontainebleau, se celebró un nuevo *Te Deum* solemne por el mismo motivo, oficiado por el *abbé* de la Châtaigneraye, conde de Lyon y *aumônier* de Luis XV. En aquella ocasión, la ceremonia transcurrió durante el *quartier des morts*, lo cual explica que, en toda lógica, se ejecutasen obras correspondientes a este repertorio, en concreto el *Te Deum* de Lalande, y un *motet* de André Campra -probablemente basado en textos eucarísticos- durante el *salut* de acción de gracias que se celebró inmediatamente después<sup>1193</sup>.

No obstante, la interpretación del *Te Deum* de Lalande podía tener lugar también en otras épocas del año, en lugar de las versiones del *sous-mâitre en quartier*. El 8 de septiembre de 1753, a raíz del nacimiento del duque de Aquitania, segundo hijo varón de los delfines, también se cantó esta obra en la capilla de Versalles después de las segundas *visperas* de la Natividad de la Virgen, entonada esta vez por el *abbé* Gergois, *chapelain* más antiguo de la *Chapelle-Musique*, y ejecutado bajo la dirección de Francoeur, *surintendant* de la *Musique de la Chambre*, el término del cual se celebró un *salut*<sup>1194</sup>. El 21 de septiembre tuvo lugar en la parroquia de Notre-Dame de Versalles otro *Te Deum*, si bien en esta ocasión la *Gazette* no hizo referencia a las obras que se ejecutaron en esa función<sup>1195</sup>.

Al año siguiente, con motivo del nacimiento, el 23 de agosto de 1754, de Louis-Auguste de Bourbon, duque de Berry, y futuro Luis XVI, se ejecutó en la *Chapelle Royale*, como de costumbre, el *Te Deum* de Colin de Blamont en presencia de los reyes y de la corte, entonado por el *chapelain* más antiguo. Al día siguiente, sin embargo, se permitió a Blanchard ejecutar *sans cérémonie* su *Te Deum* en lugar del *motet* en la *messe basse* del rey<sup>1196</sup>. El 1 de septiembre se cantaron simultáneamente dos *Te Deum* en las dos parroquias de Versalles, sin embargo la *Gazette* tampoco dio cuenta de la presencia de la *Musique du roi* en ninguna de ellas<sup>1197</sup>.

El *Te Deum* de Blamont se cantó nuevamente *en cérémonie* en la *Chapelle Royale*, con motivo del nacimiento, el 17 de noviembre de 1755 de Louis-Stanislas de Bourbon, conde de Provence, penúltimo de los hijos varones del delfín, y futuro Luis XVIII de Francia<sup>1198</sup>. El primer domingo de Adviento se cantó también el himno en todas las iglesias de Versalles, incluida la del convento de los *Récollets*, si bien

<sup>1192</sup> *Ibid.*, p. 42.

<sup>1193</sup> Luynes, 6-XI-1751, Tomo XI Dufourcq, *op. cit.*, p. 149.

<sup>1194</sup> *Gazette de France*, 15-IX-1753, n° 37, p. 438.

<sup>1195</sup> *Ibid.*, 29-IX-1753, n° 39, p. 463.

<sup>1196</sup> *Ibid.*, 31-VIII-1754, n° 35, p. 413-414.

<sup>1197</sup> *Ibid.*, 7-IX-1754, n° 37, p. 426.

<sup>1198</sup> *Gazette de France*, 22-XI-1755, n° 47, p. 562. El *Te Deum* de Blamont se cantó de nuevo al día siguiente del nacimiento del conde de Artois, hijo menor de los delfines, el 10 de octubre de 1757. *Cfr. Ibid.*, 15-X-1757, n° 42, p. 506.

tampoco hay constancia de la participación de los músicos del rey en estas últimas ceremonias. Cabe pensar, por tanto que ambas fueron solemnizadas en esta ocasión por las respectivas comunidades residentes de estas iglesias<sup>1199</sup>.

Desde el nacimiento en 1757 del conde de Artois, el menor de los hermanos varones de Luis XVI y futuro Carlos X de Francia, hasta la venida al mundo en 1775 del primogénito de este príncipe, el duque de Angulema, la *Gazette de France* no volvió a hacerse eco de ningún *Te Deum* de acción de gracias por el nacimiento de ningún miembro de la casa de Borbón en Francia. El 7 de agosto de dicho año, sin embargo, la publicación informaba de la celebración, a instancias de los altos oficiales de la casa de los condes de Artois, de un *Te Deum* solemne en la iglesia de Saint-Louis de Versalles por el nacimiento de este primer sobrino de Luis XVI. En aquella ocasión, la *Musique du roi* fue llamada a colaborar, ejecutando la versión de Gauzargues, que si bien se había retirado ese mismo año del servicio activo como *maître* de la *Musique de la Chapelle*, había accedido al cargo de *secrétaire ordinaire* del conde de Artois, padre del neófito, convirtiéndose poco después en *maître* de la *Musique de Monsieur*, es decir, la formación musical al servicio del conde de Provence<sup>1200</sup>. Esta ceremonia se vio precedida el día de la víspera por otro *Te Deum*, cantado en la misma iglesia a instancias de la *première femme de chambre* de la condesa de Artois. Aunque la *Gazette* no se refirió en este caso a los intérpretes, no es descartable que esta función hubiera corrido a cargo también de la *Musique du roi*.

El 22 de octubre de 1781 nacía el Delfín, Louis-Joseph de Bourbon (1781-1789), primogénito varón de Luis XVI y María Antonieta de Austria. De acuerdo con la tradición, las tres iglesias de Versalles hicieron cantar un *Te Deum* la misma tarde en que se produjo el alumbramiento del nuevo heredero al trono<sup>1201</sup>. Aunque la crónica de la *Gazette* no menciona en ningún caso a los intérpretes que intervinieron en estas tres funciones, no es posible descartar que la *Musique du roi* estuviera presente en alguna de ellas, aun cuando los *Te Deum* a expensas de los músicos se celebraban, como ya se dijo, en la *Chapelle Royale*. En aquella ocasión dicha función tuvo lugar el 29 de octubre de 1781, oficiada de pontifical por el obispo de Senlis, *premier aumônier du roi*, durante la cual se ejecutó la versión del himno de Mathieu. Si bien la *Gazette* no indica que al término del mismo se interpretase algún *motet*, no debe descartarse esa posibilidad<sup>1202</sup>.

En lo sucesivo, los *Te Deum* que se cantaron en la *Chapelle Royale* por el nacimiento de príncipes franceses tendieron a celebrarse después del bautismo del neófito, que ya por aquel entonces solía administrarse en la capilla del palacio el mismo día del nacimiento, sin esperar que el niño alcanzase su primera infancia, como solía hacerse en reinados anteriores. Con motivo del nacimiento, el 27 de marzo de 1785, del duque de Normandía, segundo hijo mayor de los reyes, y futuro Luis XVII, se cantó en la *Chapelle Royale* el *Te Deum* de Giroust, en presencia de la corte y de la familia real<sup>1203</sup>. El día 3 de abril, el rey ordenó, según la costumbre, que se cantase también en todas las iglesias de Versalles, si bien tampoco existe una

<sup>1199</sup> *Ibid.*, 6-XII-1755, n° 49, p. 590.

<sup>1200</sup> *Ibid.*, 14-VII-1775, n° 56, p. 252.

<sup>1201</sup> *Ibid.*, 9-XI-1781, n° 90, p. 422.

<sup>1202</sup> *Ibid.*, 2-XI-1781, n° 88, p. 412.

<sup>1203</sup> *Supplément à la Gazette de France*, 1-IV-1785, n° 26, p. 111-112.

información precisa del modo en que estas tres últimas funciones fueron solemnizadas<sup>1204</sup>.

Aparte de estas ceremonias celebrativas, hubo otras que, como los cumpleaños del soberano, eran solemnizadas también con un *Te Deum* en las parroquias de Versalles. Existen muy pocos documentos que describan con exactitud el desarrollo musical de estas ceremonias, que a menudo contaron durante el siglo XVIII con la presencia de la *Musique du roi*, aunque no siempre para ejecutar obras vocales, sino piezas instrumentales interpoladas entre los versos del himno, cantado eventualmente por la comunidad residente de *Lazaristes*. Una de estas raras descripciones fue publicada en febrero de 1724 por el *Mercure de France* con motivo del *Te Deum* organizado por los *bourgeois et marguilliers* de la parroquia de Notre-Dame con motivo del 14º cumpleaños de Luis XV. En ella se indica de manera precisa no sólo el modo en que interactuaron a lo largo de la ceremonia ambos cuerpos musicales, sino también las obras que se interpretaron. En aquella ocasión el *Te Deum* fue ejecutado en canto llano por los *Lazaristes*, alternando las estrofas unas veces con el órgano y otras con fragmentos de música instrumental de Lalande, ejecutados por la *Musique du roi*<sup>1205</sup>. Como de costumbre, al final del *Te Deum*, se interpretó el salmo *Exaudiat*, pero no *en musique*, sino también en canto llano, alternando del mismo modo que en el himno con el órgano y con los instrumentistas del rey. Este tipo de colaboraciones en el ámbito de las parroquias reales entre la *Musique du roi* y las comunidades residentes es un interesante aspecto que hasta el momento ha pasado desapercibido en los estudios dedicados a la liturgia real francesa. Con todo, resulta prematuro afirmar que esta práctica era la más habitual en todos los *Te Deum* que allí se celebraron a lo largo del siglo XVIII por el mismo motivo.

Al margen de los *Te Deum* de acción de gracias, la ejecución simultánea en el transcurso de ciertas funciones fuera de la capilla palatina de misas *en musique* y de *motets à grand chœur* fue un hecho inusitado que rompió con la costumbre establecida en la capilla de Versalles desde finales del siglo XVII en las ceremonias que allí se celebraban, en las cuales rara vez, como ya se ha visto, solía hacerse uso de ambos géneros en una misma ceremonia. Esto sucedía invariablemente, sin embargo, en los *services solennels* celebrados en estas parroquias reales por el alma de reyes y

<sup>1204</sup> *Gazette de France*, 8-IV-1785, n° 28, p. 122.

<sup>1205</sup> « [...] Le Mardy 15, le Roy reçut les compliments des Princes, Princesses, Seigneurs et Dames de la Cour, Ambassadeurs et autres Ministres Étrangers, au sujet de sa naissance. S.M. étant née à Versailles le 15 février 1710./ Le Roy entendit la Messe dans sa Chapelle. M. de Lalande fit chanter par la Musique le Psaume *Quare fremuerunt gentes*, de sa composition. Il fit exécuter une symphonie magnifique pendant le dîné [sic] du Roy. Sur les six heures du soir, les Bourgeois de Versailles, ayant à sa tête M. le Bailly, le Procureur du Roy, les Marguilliers en charge, Quartiniers et autres Notables, firent chanter le *Te Deum* à la Paroisse Royale de Versailles. M. le Curé entonna le *Te Deum*, l'Orgue poursuivit le premier couplet, le Chœur reprit le deuxième, après lequel une Symphonie magnifique, composé de violons, hautbois, basses, bassons, trompettes, et timbales, tous Musiciens du Roy, exécutèrent des morceaux de Sonates des plus excellents Maîtres: le Chœur, l'Orgue et la symphonie alternativement ; en sorte qu'avec le Psaume *Exaudiat*, chanté ensuite, mêlé de plain-chant, Orgue et symphonie, cela dura plus d'une heure Le Sieur Marchand, Organiste de la Paroisse, dont le mérite est connu, a eu la conduite de cette Fête, qui s'est terminée très heureusement. On avoit préparé un bucher en pyramide, au milieu de la place Dauphine, où M. de Bailly, le Procureur du Roy, et autres membres de la Judicature, assistez des Marguilliers, prirent le feu. La façade de l'Église Paroissiale, les deux Clochers étoient illuminés de lampions et terrines, ainsi que la place Dauphine, les ruës de la Paroisse, Duplessis, le grand Marché, la ruë de la Pompe, etc. [...] », *Mercure de France*, février, 1724, p. 385-386.

príncipes difuntos, así como en otras ceremonias asociadas a ciertas órdenes militares, como la ya citada de Saint-Lazare y Notre-Dame de Montcarmel.

### 5.3.5.2. Los *services solennels* en la abadía de Saint-Denis y en las parroquias reales.

Las mismas diferencias con respecto al patrón musical empleado en la *Chapelle Royale* y en las iglesias de Versalles para los *Te Deum*, es posible detectarlas también en los *services solennels* organizados con motivo del fallecimiento de reyes y príncipes de la casa de Francia. En este sentido, la ejecución de una Misa de difuntos con acompañamiento instrumental y al menos un *motet* sobre el salmo *De Profundis* durante la absolución, constituyó la base del desarrollo musical de estas ceremonias, tanto en la abadía de Saint-Denis durante las ceremonias de enterramiento del cadáver real, como en los *services solennels* celebrados a instancias de los oficiales de la *maison du roi* en las parroquias de Versalles. A pesar de que las referencias documentales acerca de las misas *en symphonie* que solían interpretarse en estas ceremonias fúnebres durante la segunda mitad del siglo XVIII no son muy abundantes, la información que incluyen los hermanos Bêche en sus anotaciones, al igual que las noticias publicadas en la prensa periódica de la época, permiten observar la ejecución recurrente en estas funciones de dos ciclos de misas de difuntos únicamente. El primero, reservado a las ceremonias de inhumación en Saint-Denis era, como ya se indicó más arriba, una versión con acompañamiento instrumental de la *Missa pro Defunctis* de Charles d'Helpfer. El segundo, interpretado habitualmente en los *services solennels* celebrados en las parroquias de Versalles, era la *Messe des morts* de Jean Gilles. En este caso, sin embargo, es bastante probable que a partir de 1775 la *Missa pro defunctis* de François Giroust hubiera sustituido al ciclo de Gilles con cierta frecuencia<sup>1206</sup>. Esta sustitución debió producirse con toda seguridad en los *services solennels* que se hubieran celebrado durante el primer semestre del año durante el cual Giroust prestaba sus servicios. Sin embargo no es posible extrapolar esta afirmación a las ceremonias que hubieran tenido lugar durante el semestre de Mathieu, cuyo catálogo de obras carecía de un ciclo específico destinado a estas funciones.

En cuanto a los *De profundis* cantados en Saint-Denis, durante la primera mitad del siglo XVIII se ejecutaron versiones compuestas preferentemente por los *surintendants* de la *Musique de la Chambre*, a quienes asistía también el mismo privilegio que en el caso de los *Te Deum* más solemnes.

Con respecto a la secuencia *Dies irae*, que durante el reinado de Luis XIV solía cantarse *en symphonie* en las ceremonias de inhumación celebradas en Saint-Denis, es probable que dejara de ejecutarse de este modo durante la segunda mitad del siglo XVIII, ya que los testimonios documentales correspondientes a dicha época no hacen referencia alguna al tipo de canto empleado por la *Musique du roi* para interpretarla. En algunas ceremonias fúnebres celebradas a comienzos de siglo, como la inhumación del cuerpo del duque de Orleáns, hermano de Luis XIV, fallecido en

<sup>1206</sup> Cfr. Eby, «A Requiem for Louis XV...», *art. cit.*, p. 221 y ss.

1701, se sabe que se había intentado trasladar la secuencia al ofertorio con el fin de abreviar la ceremonia. No obstante, Sainctot, a la sazón *maître des cérémonies*, declaró en sus anotaciones que finalmente había desistió de este propósito, ya que si bien esta alteración era plenamente admisible en el rito parisino, no parecía tan apropiada en el romano, que era el que se practicaba en Saint-Denis, en el cual la *prose des morts* debía cantarse forzosamente entre la epístola y el evangelio<sup>1207</sup>. A diferencia del salmo *De profundis*, cuya ejecución *en musique* era preceptiva, durante el reinado de Luis XV la secuencia *Dies irae* sólo se interpretaba *avec symphonie*, según Chuperelle, si se ordenaba expresamente<sup>1208</sup>.

La participación conjunta de la *Musique de la Chapelle* y de la *Chambre* en las ceremonias de enterramiento celebradas en Saint-Denis fue un hecho obligado al menos desde la primera mitad del siglo XVII hasta la reunión de ambos cuerpos en 1761<sup>1209</sup>. A mediados del XVIII la intervención de ambas formaciones en estas ceremonias estaba ya plenamente codificada en el ceremonial francés, si bien la posición dentro del rito de las obras que cantaba una y otra podía variar en ciertos casos. Según Luynes, correspondía a la *Musique de la Chapelle* cantar la Misa de difuntos *en symphonie*, corriendo a cargo de la *Musique de la Chambre* toda la música que se ejecutaba tras la oración fúnebre, principalmente el salmo *De profundis* que solía cantarse al final de la absolución<sup>1210</sup>. Así sucedió, por ejemplo, en el *service solennel* que tuvo lugar en Saint Denis en marzo de 1752 con motivo del enterramiento de Madame Henriette de France, durante el cual, como ya se señaló, se interpretó el ciclo de d'Helfer. Sin embargo, en contra de la costumbre, en aquella ocasión se decidió adelantar al ofertorio la ejecución del *De profundis* en lugar de cantarlo después de la absolución. La versión de este salmo que sonó en aquella ocasión fue compuesta conjuntamente por los dos *surintendants* de la *Musique de la Chambre*, François Rebel (1701-1775) y François Francoeur (1698-1787)<sup>1211</sup>. No obstante, a partir de 1761 no parece que estos músicos hicieran valer esta prerrogativa con el mismo rigor, ya que en ocasiones sonaron también versiones del *De profundis* compuestas por los *maîtres* de la *Musique de la Chapelle*. El 27 de junio de 1774 se celebraba en Saint-Denis el *service solennel* que hubiera correspondido a la inhumación del cuerpo de Luis XV, cuyo enterramiento ya había tenido lugar *sans cérémonie* tres días después de su fallecimiento a causa de la naturaleza infecciosa de la enfermedad que le había causado la muerte: las viruelas. El día anterior a la ceremonia, de acuerdo con la costumbre establecida en el siglo XVII, la *Musique du roi* cantó, junto con los religiosos de la abadía, las *vísperas* de difuntos, celebradas por el *grand aumônier de France*, al igual que la *grande messe* del día siguiente<sup>1212</sup>. En aquella

<sup>1207</sup> « [...] J'avois résolu, pour abrèger, de la faire chanter [la prose] pendant l'offrande. J'avois même trouvé de ce sentiment M.<sup>r</sup> l'archevêque de Bordeaux, et Monsieur le Cardinal de Noailles [archevêque de Paris] avoi[en]t assuré que cela se pratiquoit souvent dans le Rituel de Paris, mais comme à S.<sup>t</sup> Denis on fait le Pontifical romain, [et] que d'ailleurs la musique de cette Prose est très belle, je n'ay pas cru devoir [faire] cette innovation. [...] », *Relation de ce qui s'est passé pour les Cérémonies à la mort de Monseigneur Philippe de France, duc d'Orléans, frère unique du Roy*, AN, KK 1434, f. 172r-v.

<sup>1208</sup> Chuperelle, *op. cit.*, vol. 2, p. 712.

<sup>1209</sup> Cfr. Peter Bennet, «Collaborations between the Musique de la Chambre and the Musique de la Chapelle at the Court of Louis XIII: Nicolas Formé's *Missa Aeterna Henrici Magni* (1638) and the origins of the *grand motet*», *Early Music*, vol. 38, n° 5, 2010, p. 269-386.

<sup>1210</sup> Luynes, 1-VIII-1752, Tomo XII, Dufourcq, *op. cit.*, p. 152.

<sup>1211</sup> Luynes, apéndice, Tomo XI, Dufourcq, *op. cit.*, p. 155.

<sup>1212</sup> *Gazette de France*, 29-VII-1774, n° 60, p. 272.

ocasión la *Gazette* indicó en número aparte que la *Musique du roi* había ejecutado la consabida *Missa pro Defunctis* de Charles d'Helpfer, y el salmo *De profundis* de Mathieu, posiblemente con el consentimiento de Gauzargues, al cual todavía restaban tres días de servicio ese año cuando esta ceremonia tuvo lugar. Durante el banquete que, según la costumbre, ofrecía la corona a los príncipes y oficiales asistentes a la ceremonia, se ejecutó además el motete *Laudate Dominum, omnes gentes*, también de Mathieu<sup>1213</sup>. La Misa de *bout de l'an* que tuvo lugar en la abadía de Saint Denis por el alma de Luis XV el 10 de mayo de 1775, oficiada por el cardenal de la Roche-Aymon, *grand aumônier de France*, contó de nuevo con la *Missa pro Defunctis* de Charles d'Helpfer y el *De profundis* de François Giroust, quien acababa de suceder ese año a Charles Gauzargues en el cargo de *maître* de la *Musique de la Chapelle*<sup>1214</sup>. Puede verse por tanto que, a pesar de la solemnidad de ambas ceremonias, los *surintendants* de la *Musique de la Chambre* no reclamaron en esta ocasión su prerrogativa de hacer ejecutar un de *De profundis* de su composición.

En los *services solennels* celebrados en las parroquias de Versalles era raro, sin embargo, que se interpretase otra versión de este salmo que no hubiera sido producida por los *maîtres* de la capilla. Durante el *service solennel* celebrado el 15 de septiembre de 1768 en la parroquia de Notre-Dame a expensas de los *grands officiers de la reine*, por el alma de María Leczynska, la *Musique de la Chapelle* ejecutó la consabida *Messe des Morts* de Jean Gilles, y el *De profundis* de Blanchard<sup>1215</sup>. Por su parte, el primer *service solennel*, celebrado en la misma iglesia a expensas de los músicos de la *Chapelle du roi* el 2 de junio de 1774 por el alma de Luis XV, contó también con el ciclo de Gilles y, esta vez sí, el *De profundis* de Charles Gauzargues<sup>1216</sup>.

Los datos acerca de las obras ejecutadas en este tipo de funciones durante el reinado de Luis XVI son muy escasos, en parte porque los decesos de miembros de la familia real que se produjeron a partir de 1774 fueron relativamente pocos, en comparación con los que se habían acaecido durante el reinado anterior<sup>1217</sup>. Dado que la mayor parte de estas muertes tuvieron lugar durante el primer semestre, lo más probable es que en los *services solennels* organizados en las parroquias de Versalles se hubiese ejecutado tanto la *Missa pro Defunctis* como el *De profundis* de Giroust, en caso de haber contado con la participación de la *Musique du roi*. En cambio, en todas las exequias celebradas durante el segundo semestre en dichas iglesias es probable que se cantase la *Messe des morts* de Jean Gilles y la versión de dicho salmo de Mathieu, de quien no hay constancia de que hubiese compuesto ninguna Misa de difuntos a lo largo de su largo periodo de actividad.

<sup>1213</sup> *Ibid.*

<sup>1214</sup> *Ibid.*, 12-V-1775, n° 38, p. 174. Cfr. Eby, *art. cit.*, p. 221 y ss.

<sup>1215</sup> Bêche, *doc. cit.*, p. 80-81.

<sup>1216</sup> *Gazette de France*, 16-V-1774, n° 39, p. 178. Cfr. Eby, *ibid.*, p. 218.

<sup>1217</sup> Entre 1782 y 1789 fallecieron dos de las hijas de Luis XV: Madame Sophie de France, en marzo de 1782, y su hermana menor, Madame Louise de France, en diciembre de 1788. Cfr. *Gazette de France*, 5-III-1782, n° 19, p. 93; *Idem*, 4-I-1789, n° 2, p. 8. Esta última había ingresado en 1770 como religiosa del convento de las Carmelitas de Saint-Denis, donde falleció. En junio de 1787 moría la menor de las hijas de Luis XVI, llamada también Sophie, y el 4 del mismo mes de 1789, su hermano, el delfín Louis-Joseph de Bourbon. Cfr. *Ibid.*, 22-VI-1787, n° 50, p. 245-246; *Ibid.*, 9-VI-1789, n° 46, p. 259.

### 5.3.5.3. La *musique avec symphonie* en los capítulos de las Órdenes de Saint-Lazare y Notre-Dame de Mont-Carmel.

En 1764 tuvo lugar en Versalles el primer capítulo conjunto de las órdenes de Saint-Lazare de Jérusalem y Notre-Dame de Mont-Carmel, presidido por el duque de Berry, futuro Luis XVI, como gran maestro de ambas. Tal distinción le había sido otorgada en 1757 por su abuelo, con el fin de que detentase en su nombre esta dignidad<sup>1218</sup>. La ceremonia concluyó con una Misa, probablemente celebrada en la *Chapelle Royale* y oficiada por un *chapelain* del rey<sup>1219</sup>. En 1767, sin embargo, esta función fue transferida por primera vez a la parroquia de Saint-Louis de Versalles, donde habría de celebrarse sin solución de continuidad durante casi diez años todos los 16 de diciembre, día de San Lázaro. De acuerdo con la descripción incluida en la *Gazette de France*, los capítulos tenían lugar en una de las salas reservadas a los *Missionnaires lazaristes* que servían en dicha iglesia, presididos por el duque de Berry, convertido ya en delfín de Francia desde la muerte de su padre, Louis-Ferdinand de Bourbon, en 1765. Al finalizar el capítulo se celebraba una Misa, oficiada de pontifical por un prelado comendador de la orden, y cantada por la *Musique du roi*, en el transcurso de la cual los nuevos caballeros y comendadores prestaban juramento al Gran Maestro<sup>1220</sup>.

A partir de 1773, como ya se dijo, el delfín cedió a su hermano, el conde de Provence, el cargo de gran maestro, lo cual implicó a la larga la realización de ciertos cambios importantes que afectarían sobre todo a las formaciones musicales encargadas de solemnizar estas ceremonias. Ese mismo año, la *Gazette de France* hizo mención por primera vez de la ejecución durante la ceremonia del juramento del motete *Exaudiat* de Mathieu, a la sazón *maître en quartier* de la *Musique du roi*<sup>1221</sup>. Este dato indica que la costumbre de interpretar un *motet* durante la *grande messe*, ya consolidada en los *services solennels* celebrados en el ámbito de las parroquias reales, se hizo extensiva también a los capítulos de estas órdenes militares. En este caso en particular, la ejecución del *motet* se justificaba desde el punto de vista ceremonial en la medida en que era necesario ofrecer un soporte musical a la ceremonia del juramento.

Al año siguiente se celebró un nuevo capítulo el 19 de abril, apenas unas semanas antes de la muerte de Luis XV, contando también con la participación de la *Musique du roi*<sup>1222</sup>. En 1775 la ceremonia tuvo lugar el 27 de marzo, oficiando la *grande messe* el obispo de Tagaste, *premier aumônier* del conde de Provence<sup>1223</sup>. Durante esos años, la dirección musical de las funciones celebradas durante el primer semestre con el concurso de la *Musique du roi*, debió corresponder Charles Gazargues, *maître* de la *Musique de la Chapelle* de servicio. Es de imaginar, por tanto, que durante las mismas se interpretase un *motet* de su composición, del mismo modo que, como se ha visto, hizo Mathieu en las ceremonias que se celebraban en diciembre.

<sup>1218</sup> *Mercurio Histórico y Político*, julio, 1757, p. 15.

<sup>1219</sup> *Gazette de France*, 14-IX-1764, n° 74, p. 298.

<sup>1220</sup> *Ibid.*, 21-XII-1767, n° 102, p. 438.

<sup>1221</sup> *Ibid.*, 18-X-1773, n° 84, p. 377.

<sup>1222</sup> *Gazette de France*, 25-IV-1774, n° 33, p. 150.

<sup>1223</sup> *Ibid.*, 3-IV-1775, n° 27, p. 127.

Al igual que sucedía por entonces con todas las órdenes militares, desde *l'Ordre du Saint-Esprit*, a la Orden del Toisón de Oro, el ceremonial estipulaba la celebración anual de honras fúnebres por el alma de los caballeros y comendadores difuntos. Ese mismo año de 1775, los caballeros de Saint-Lazare y Mont-Carmel celebraron el 13 de mayo un *service solennel* en la parroquia de Saint-Louis, cantado por la *Musique du roi*, por las almas de Enrique IV y del recién fallecido Luis XV, como «fondateurs et bienfaiteurs de dits Ordres [...]»<sup>1224</sup>. La ceremonia, celebrada por el *abbé* de Schulemberg, comendador de la orden y *aumônier* de Madame Clotilde de France, hermana del rey, fue presidida por el conde de Provence y cantada como de costumbre por la *Musique du roi*. Aunque no hay referencias precisas al repertorio ejecutado en aquella ocasión, es bastante probable que se hubiera interpretado una versión *en musique* del salmo *De profundis* durante la Misa de difuntos, que en estos casos se celebraba antes del capítulo, a diferencia de lo que sucedía en las reuniones ordinarias. Estas exequias se celebraron anualmente a partir de entonces, si bien la *Gazette de France* no volvió a incluir ninguna crónica de las mismas hasta 1779. Aquel año el *service solennel* tuvo lugar el 16 de mayo, hallándose parte de la Corte en Marly junto a los reyes, siendo oficiado esta vez por el obispo de Troyes, y cantado también por la *Musique*.

Esta ceremonia sería la última vinculada a estas órdenes que se celebró en Versalles, y también la última que contó con la presencia de la *Musique du roi*. En julio de aquel año, Luis XVI dispuso que en lo sucesivo todas estas funciones se transfiriesen a la capilla del Hôtel de l'École Royale Militaire, cuyo edificio, construido en el Champs de Mars de París durante la década de 1740 albergaría a partir de entonces la sede principal de ambas órdenes<sup>1225</sup>. Dicha escuela, inaugurada en 1751 con cierto retraso, debido a la larga duración de la Guerra de Sucesión de Austria, fue una empresa auspiciada personalmente por Luis XV, alentado por su amante, Madame de Pompadour, cuyo hermano el marqués de Marigny había supervisado el proyecto del nuevo edificio. Dicha escuela estaba destinada a formar entre sus muros a 500 oficiales nobles, cuyos logros debían premiarse haciéndoles ingresar precisamente como caballeros de estas órdenes militares recién refundadas<sup>1226</sup>. Las obras de esta capilla, sin embargo, no se iniciaron hasta 1769, después de que Luis XV colocase la primera piedra el 5 de julio de dicho año, lo cual explica en parte que estas ceremonias se celebrasen durante tantos años en Versalles, fuera de su sede natural<sup>1227</sup>.

Desde el punto de vista musical, semejante cambio liberó a la *Musique du roi* de la obligación de acudir a todos estos actos. En lo sucesivo sería la *Musique de Monsieur*, es decir, la formación musical vinculada a la casa del conde de Provence, la encargada de solemnizar estas ceremonias bajo la dirección del *abbé* Gauzargues, quien tras su renuncia al puesto de *maître* de la *Musique de la Chapelle*, aceptó sorprendentemente el de *surintendant* de la *Musique de Monsieur*, cargo que ocupó al menos hasta 1789 junto con el de consejero de la casa del conde de Provence, puesto para el que fue nombrado en 1782<sup>1228</sup>. No obstante, salvo la mención al propio

<sup>1224</sup> *Ibid.*, 19-V-1775, n° 40, p. 183-184.

<sup>1225</sup> *Ibid.*, 23-VII-1779, n° 59, p. 275.

<sup>1226</sup> *Mercurio Histórico y Político*, febrero, 1751, p. 69.

<sup>1227</sup> *Ibid.*, julio, 1769, p. 213.

<sup>1228</sup> *Cfr.* Apéndice Documental n° 7, p. 283 y 291.

Gauzargues, el *État Général de la France* de 1789 no incluyó ningún apartado relativo a esta formación musical dentro del capítulo dedicado a la *Maison de Monsieur*, lo cual hace pensar que sus miembros, o bien eran contratados *ad hoc* para estas ceremonias por el propio Gauzargues, o bien, si formaban parte del personal de la casa de dicho príncipe, no estaban incluidos en la categoría de oficiales de la misma, y por tanto tuvieron que ser pagados probablemente a través del bolsillo particular del conde de Provence.

En cualquier caso, a partir de 1779, y al menos hasta 1788, la *Musique de Monsieur*, con Gauzargues a la cabeza, se encargó de solemnizar todas las ceremonias relacionadas con ambas órdenes en la capilla de l'École Royale Militaire. A lo largo de esos nueve años se celebraron regularmente dos capítulos anuales, uno el 20 de julio y otro el 14 de diciembre, coincidiendo con las festividades de Notre-Dame de Mont-Carmel y Saint-Lazare, de los cuales la *Gazette de France* dio cuenta casi siempre. A partir de 1789, sin embargo, esta publicación omitió toda información relativa a estas funciones, debido posiblemente a la marcha de los acontecimientos revolucionarios<sup>1229</sup>. Con respecto a los *services solennels* que a se celebraron con carácter anual desde 1779 por el alma de Enrique IV y de Luis XV, también fueron solemnizados por la *Musique de Monsieur*, si bien la información publicada por la *Gazette* acerca de estas exequias fue mucho más discontinua que la referida a los dos capítulos anuales<sup>1230</sup>.

Desde el punto de vista ceremonial el traslado de la sede de estas órdenes militares no implicó ningún cambio significativo con respecto a lo practicado en años anteriores en la parroquia de Saint-Louis. La *grande messe* siguió celebrándose después del capítulo, oficiada por un prelado, o en su defecto por un *abbé* comendador de estas órdenes, en el transcurso de la cual solía ejecutarse un *motet* que con toda probabilidad debió ser casi siempre del propio Gauzargues.

Puede afirmarse, por tanto, que todas las ceremonias relativas a la liturgia real francesa que se celebraron fuera de la *Chapelle Royale* de Versalles tuvieron un desarrollo musical diferente con respecto a esta última, debido sobre todo al uso simultáneo de ciclos de misas con acompañamiento instrumental y de *motets*, géneros que en el caso de las funciones celebradas en las capillas palatinas nunca solían superponerse en una misma ceremonia.

\* \* \*

Mientras que en el capítulo anterior se estudió en modo en que el canto llano y los estilos polifónicos sin instrumentos contribuyeron a perpetuar el vínculo de las Capilla Reales de España y Francia con el modelo pontificio, a lo largo de este capítulo me he adentrado en el papel que la música con acompañamiento

<sup>1229</sup> *Gazette de France*, 21-XII-1779, n° 102, p. 500; *ibid.*, 27-VII-1781, n° 60, p. 277; *ibid.*, 25-XII-1781, n° 103, p. 591; *ibid.*, 20, -VII-1784, n° 58, p. 240; *ibid.*, 21-XII-1784, n° 102, p. 419; *ibid.*, 20-XII-1785, n° 101, p. 421; *ibid.*, 19-XII-1786, n° 101, p. 433; *ibid.*, 21-XII-1787, n° 102, p. 498; *ibid.*, 22-VII-1788, n° 59, p. 250; *ibid.*, 23-XII-1788, n° 103, p. 455-456.

<sup>1230</sup> La *Gazette de France* incluyó una reseña de estos servicios únicamente en los años 1780, 1782 y 1786. En casi todos ellos se menciona a la *Musique de Monsieur* dirigida por Gauzargues. *Cfr. Ibid.*, 26-V-1780, n° 42, p. 203; *ibid.*, 17-V-1782, n° 40, p. 195; *ibid.*, 19-V-1786, n° 40, p. 168.

instrumental tuvo en las ceremonias litúrgicas celebradas en las cortes de España y Francia dentro y fuera de las capillas palatinas, y en qué medida el desplazamiento de canto figurado por la música *a papeles* o *en symphonie* supuso en estas cortes una ruptura con el modelo musical pontificio, en el cual nunca tuvieron cabida los instrumentos. A partir de la segunda mitad del siglo XVII la música con acompañamiento instrumental quedó asociada indisolublemente al ideal de suntuosidad sonora con el cual los reyes de la casa de Borbón, tanto en España, como en Francia, tendieron a identificarse en las ceremonias litúrgicas en las que se hallaban presentes. Ello requirió una creciente cantidad de recursos para acometer los nuevos repertorios de obras, cuya ejecución demandó una cantidad mayor de efectivos vocales e instrumentales que permitiera ejecutar este tipo de música en las ceremonias que se celebraban dentro y fuera de las capillas palatinas. En segundo término, se ha estudiado también la forma en que se configuró en cada una de estas cortes los diferentes tipos de obras destinadas al culto, así como las divergencias que se dieron entre Madrid y Versalles en la conformación de los diferentes tipos de obras a los cuales se adaptó este estilo de canto.

En la primera parte del capítulo se ha estudiado el conflicto estético que a mediados del siglo XVIII planteó a la Santa Sede no tanto el uso de instrumentos en la liturgia católica, como la creciente influencia que la música escénica estaba ejerciendo sobre la música destinada al culto. A pesar de las firmes reacciones del papado ante este hecho irreversible, se ha podido ver que el alcance real de las medidas tomadas por Roma fue muy limitado, y apenas si afectó al proceso de integración y consolidación de este estilo de canto en las ceremonias asociadas a la liturgia real celebradas en las cortes de España y Francia a lo largo del dicha centuria.

El segundo epígrafe está consagrado a analizar la forma en que la música *a papeles* se integró en la liturgia real española, y el modo en que se estructuraron, tras el incendio del alcázar de los Austrias en 1734, los repertorios de obras musicales destinados a los distintos tipos de ceremonias celebradas a partir de entonces tanto en las capillas palatinas, como en las iglesias de Madrid. La extraordinaria variedad de obras destinadas tanto a la Misa, como al Oficio divino hizo que dicha estructura estuviese, en términos generales, mucho más vertebrada que en la Corte francesa.

En la tercera y última parte se ha estudiado, el modo en que la música sacra *en symphonie* contribuyó a construir un nuevo modelo musical, auspiciado por Luis XIV, mucho más alejado en principio del modelo romano que el que subsistía en la Corte española. También se ha analizado el modo en que el *motet à grand chœur* acabó siendo la piedra angular de dicho modelo, así como las distintas formas que aquél llegó a adoptar para integrarse en la liturgia real francesa a lo largo del siglo XVIII. También se ha tratado de la estructura de los repertorios de obras con acompañamiento instrumental y de las divergencias que presentó con respecto a las que se estaban produciendo en esa misma época en la Corte española, así como los criterios que rigieron en Versalles para seleccionar las composiciones que habían de sonar en los distintos tipos de ceremonias litúrgicas que allí tuvieron lugar durante los reinados de Luis XV y Luis XVI.

\* \* \*



## CAPÍTULO 6

### Música sacra y devoción de Estado: La festividad del *Corpus Christi* y las ceremonias eucarísticas

\* \* \*

Desde finales del siglo XVI la Iglesia católica dio un enorme impulso al culto del Santísimo Sacramento, convirtiéndolo en uno de los pilares de la Contrarreforma católica. Ello obligó, a la larga, a reorganizar la liturgia romana con el fin de dar cabida a nuevas ceremonias que hasta entonces no habían existido. Al margen del ciclo festivo del *Corpus Christi* y de su octava, la instauración por aquellas fechas en la Corte papal del llamado oficio u *oración* de las Cuarenta Horas significó un importante revulsivo para casi todos los soberanos católicos, quienes conscientes de la trascendencia política del nuevo culto impulsaron una profunda revisión del ceremonial de sus respectivas capillas, con el fin de integrar en él los nuevos ciclos de funciones eucarísticas instituidos por la Santa Sede. Desde entonces, el culto al Santísimo Sacramento se convirtió en las principales cortes católicas en uno de los puntales de la devoción de Estado, entendida ésta como la exhibición pública de la fe del soberano, independiente en principio de su devoción privada, reservada más bien a la esfera íntima del monarca.

Los testimonios que muestran el modo en que los reyes de la casa de Borbón hicieron gala de dicha devoción pública son relativamente numerosos, y fueron recogidos ocasionalmente por la prensa de la época, consciente del influjo que determinados gestos devocionales podían tener en lo que, en términos actuales, podría llamarse «la imagen mediática» que este tipo de publicaciones oficiales quería proyectar de estos soberanos, más allá incluso de las fronteras de su propio reino. El 28 de noviembre de 1722, Felipe V e Isabel de Farnesio protagonizaron una anécdota que acabó recogida por la *Gazette de France*, y que resultaba muy reveladora del profundo compromiso de este soberano con la tradición devocional de sus antecesores, en la cual el culto al Santísimo Sacramento acabó siendo uno de los pilares básicos.

De Madrid, le 1<sup>er</sup> Décembre 1722. Le 28 [novembre] le Roy et la Reine allèrent à l'Église de Nostre-Dame d'Atocha faire leurs prières selon l'usage accoutumé. En revenant du Palais, leurs Majestez, ayant rencontré un Prestre qui portoit le Viatique à un malade, elles firent monter cet Ecclésiastique dans leur carrosse, et l'accompagnèrent jusqu'au lit du malade, que la Reine servit avec beaucoup de piété, lorsqu'on luy donna l'Extrême-Onction ; et comme il estoit dans l'indigence, leurs Majestez luy firent donner cent pistoles. Le Roy, la Reine, et le reste de la Cour reconduisirent le Prestre jusqu'à sa Paroisse. Le Curé s'y trouva pour recevoir Leurs Majestez, mais il ne pût obtenir la permission de baiser la main du Roy, Sa Majesté luy ayant représenté qu'il n'y avoit pas d'exemple qu'un simple Ecclésiastique eut eu cet honneur en Espagne. [...] <sup>1231</sup>.

---

<sup>1231</sup> *Gazette de France*, 19-XII-1722, n° 57, p. 737.

De este texto se colige fácilmente, por un lado, el respeto que los soberanos católicos prestaban en cualquier situación al Santísimo Sacramento, y por otro, los límites que la etiqueta cortesana podía imponer a cualquier gesto espontáneo hacia las personas reales por parte de los súbditos, incluso tratándose de personas eclesiásticas. En diciembre de 1747, el *Mercurio Histórico y Político* refería una anécdota parecida, protagonizada esta vez por la reina Bárbara de Braganza y por su cuñada, *Madame Infante*, quienes al salir del monasterio de las Descalzas Reales se toparon con el *viático* que el párroco de la iglesia de San Ginés portaba entre sus manos para serle administrado a una moribunda pobre. Tanto la reina como la primogénita de Luis XV descendieron de su carroza para acompañar a *Su Divina Majestad* hasta el domicilio de la enferma y reconducirlo de nuevo hasta la iglesia, donde recibieron la bendición que el párroco administró a estas princesas con el Santísimo entre las manos<sup>1232</sup>.

Por todo ello, puede decirse que a pesar de la importancia de otros ciclos de ceremonias tanto ordinarias como extraordinarias en el proceso de construcción de la liturgia de Estado en las cortes de Roma, Madrid y Versalles, la elección de los distintos ciclos de ceremonias eucarísticas como colofón de esta tesis se justificaba por varias razones de diversa naturaleza:

En primer lugar, la trascendencia política del culto al Santísimo Sacramento favoreció que las ceremonias a él asociadas acabaran teniendo un carácter transversal en la liturgia de Estado que no tuvieron otros ciclos de celebraciones, al manifestarse no sólo en la regularidad con la que se celebraron en dichas cortes determinados oficios votivos a lo largo de año, sino también por la frecuente presencia de ceremonias eucarísticas interpoladas en ciertas ceremonias extraordinarias asociadas al ciclo vital de los soberanos y de la familia real. Esta circunstancia hizo, a su vez, que la utilización de la música eucarística acabara trascendiendo el estricto marco de la festividad del *Corpus Christi* para hacerse extensiva a cualquier ocasión en la cual fuese necesaria, por razones de Estado, la exposición pública con carácter votivo del Santísimo Sacramento.

En segundo lugar, el variado marco ceremonial en que tuvieron cabida estas funciones las hacía particularmente adecuadas para analizar el funcionamiento conjunto de algunos de los elementos constitutivos de la liturgia de Estado como sistema de representación sacro-política que se han ido examinando separadamente a lo largo de los capítulos anteriores, esto es, los diferentes escenarios en los que tuvieron lugar las ceremonias eucarísticas; el desarrollo ceremonial de los distintos tipos de funciones, así como las diversas combinaciones que en cada una de ellas adoptaron los diferentes tipos de canto.

Partiendo de estos criterios de análisis, el presente capítulo se ha estructurado en tres grandes epígrafes en orden a examinar el desarrollo ceremonial y musical de los tres grupos de ceremonias eucarísticas que se celebraron en las cortes de Roma, Madrid y Versalles durante la segunda mitad del setecientos:

---

<sup>1232</sup> *Mercurio Histórico y Político*, diciembre, 1747, p. 113.

El primero está dedicado al ciclo festivo del *Corpus Christi* y a su octava.

En el segundo se estudiará la forma en que se desarrollaron en cada uno de estos centros los oficios votivos del Santísimo Sacramento, como la oración de las Cuarenta Horas o los *saluts du Saint-Sacrement*, así como los significativos cambios que experimentó el desarrollo musical de estas ceremonias durante la segunda mitad del siglo XVIII con respecto a la centuria anterior.

El tercer y último epígrafe está consagrado al estudio de las funciones eucarísticas extraordinarias que desde el siglo XVI quedaron asociadas a ciertas ceremonias relacionadas ciclo vital de los reyes, como las exposiciones del Santísimo Sacramento por el nacimiento de príncipes o infantes y, sobre todo, la administración del *viático* a los monarcas moribundos.

### **6.1. La festividad del *Corpus Christi* en las cortes de Roma, Madrid y Versalles durante la segunda mitad del siglo XVIII.**

El *Corpus Christi* constituía, dentro del calendario litúrgico, la celebración eucarística por excelencia, y la que exigía, por tanto, un mayor despliegue ceremonial y musical en torno al Santísimo Sacramento. Como todas las festividades dobles de primera clase, los oficios del Corpus no se ceñían únicamente al día de la festividad, sino que prolongaban durante la infraoctava, es decir, los seis días siguientes a la fiesta principal, y concluían con la octava, que se celebraba el jueves de la semana siguiente, prácticamente con el mismo desarrollo ceremonial que la primera.

#### **6.1.1. El escenario de las celebraciones del Corpus.**

A diferencia de otras funciones litúrgicas que en principio podían tener lugar en cualquier escenario sagrado, la mayoría de las ceremonias eucarísticas requerían como condición *sine qua non* que el santuario donde tuvieran lugar hubiese recibido del papa el privilegio de traslación y colocación del Santísimo Sacramento en su altar. Por sorprendente que pueda parecer, las capillas palatinas españolas y francesas recibieron dicho privilegio de forma relativamente tardía, e incluso algunas de ellas, como la Chapelle Royale del Louvre, nunca llegaron a obtenerlo, lo cual impidió que se celebrase en ella cualquier tipo de ceremonia que requiriese la exposición y reserva del Santísimo, transfiriéndose estas ceremonias a otras iglesias próximas al palacio parisino cuyos altares sí estaban habilitados para recibirlo y exponerlo.

La importancia política que adquirió el culto eucarístico en la Corte española durante las primeras décadas del siglo XVII llevó Felipe IV a solicitar del papa el privilegio de instalar permanentemente el Santísimo Sacramento en la capilla del alcázar real, gracia que le fue concedida finalmente en 1639. Ello explica, al menos en parte, que la festividad del *Corpus* nunca se hubiera celebrado en la capilla de palacio, sino en la iglesia de Santa María la Real de la Almudena. Una costumbre que subsistió hasta el siglo XIX, al menos en aquellos años en los cuales los reyes se

encontraban en Madrid para esta función. Si bien es cierto que la instalación del Santísimo en la Capilla Real no supuso el regreso a la misma de la fiesta principal del Corpus, sí permitió a partir de entonces la celebración permanente de otros oficios, como las Cuarenta Horas y otras ceremonias eucarísticas que en lo sucesivo tuvieran lugar en ella a lo largo de todo el año.

Las implicaciones político-devocionales que tenía la presencia permanente de Dios transustanciado en la Capilla del rey de España son fáciles de imaginar. Los autores de algunos ceremoniales redactados en el siglo XVII no dudaron en destacar la importancia de este hecho, aun cuando todavía no se había producido. La presencia del Santísimo en la casa del rey ofrecía a éste la posibilidad de rendirle culto en su propio palacio y comunicarse directamente con Él para interceder por la conservación de su monarquía. Los propios maestros de ceremonias estaban persuadidos de que esta obligación era una cuestión de Estado y no dudaron en comparar al soberano con Moisés, a quien se le había reservado el privilegio, vetado para el resto de los mortales, de comunicarse directamente con Dios.

La primera cosa, y de más importancia, que en este borrón advierto, y de que sin duda resultará a Su Majestad gran afluencia y abundancia de bienes espirituales y temporales, es que en la Real Capilla se ponga el tabernáculo del Santísimo Sacramento, para que cuando Su Majestad se quiera retirar algunos ratos a tener oración y comunicar con Dios las necesidades de su pueblo, y gobierno de su Monarquía, lo pueda hacer con más comodidad, como lo hacía el Santo Moisés subiendo al monte a comunicar las de su pueblo. [...] que este mismo Señor dará a Su Majestad muchas y muy grandes bendiciones, y a toda su Real casa y prosapia, y gobernará su Real cetro con felices victorias de uno a otro polo, si dentro de su palacio pone la arca [sic] del Santísimo Sacramento<sup>1233</sup>.

La proyección pública que la festividad del *Corpus* tuvo en todo el orbe católico, hizo que algunas de las ceremonias más importantes de este ciclo festivo, como la misa mayor y la procesión, se celebrasen habitualmente, tanto en Roma como Madrid y Versalles, fuera de las capillas palatinas. No obstante, durante la segunda mitad del siglo XVIII, la elección del escenario donde habían de tener lugar cada uno de estos oficios podía variar notablemente de un año a otro en función, por un lado, del lugar donde se encontrase el soberano, y por otro, de las circunstancias personales de los propios monarcas que a la larga podían determinar la supresión de ciertos de oficios que, en circunstancias normales, se hubieran celebrado en presencia del rey.

Al tratarse ésta de una de las festividades clásicas más importantes del calendario litúrgico, el ceremonial romano prescribió en principio la celebración solemne, no sólo de la mayor parte de las misas mayores previstas en este ciclo festivo sino también de ciertas horas canónicas del Oficio divino. Aun así, la tradición ceremonial establecida en las capillas reales católicas nunca llegó a contemplar la posibilidad de celebrarlas todas y menos aún en presencia de los soberanos. Este

---

<sup>1233</sup> *Breve copia de las ceremonias que con la Real Persona de Su Majestad (Dios le guarde) y Serenísimos Señores Infantes, se deben o servir en su Real Capilla, cualquiera otra Iglesia en que asistiere a los oficios divinos, (c. 1630), AGP, Real Capilla, caja 93, exp. 3..*

hecho condicionó en última instancia, tanto la elección de los escenarios para celebrar las funciones más solemnes del ciclo, estando o no presente el monarca como las diferencias que podía acusar el desarrollo musical de aquellas en función del espacio donde se celebrasen y de los actores que estuvieran presentes.

#### 6.1.1.1. La puesta en escena del *Corpus Christi* en la Corte de Roma.

La importancia mayor de esta festividad hizo que el ceremonial pontificio contemplase la celebración de las funciones en las que el papa debía estar presente con el dispositivo ceremonial más solemne que cabía esperar en la Corte romana. Dichas funciones eran esencialmente dos: las primeras *vísperas*, celebradas en *cappella papale*, es decir, oficiadas o cuando menos presididas personalmente por el papa ante el sacro colegio de cardenales y los representantes de la nobleza y de la ciudad de Roma, y la misa mayor y la procesión solemne del día siguiente<sup>1234</sup>. No obstante, la elección del escenario de estas ceremonias, si bien había quedado estipulada por el ceremonial, estuvo sometida, en determinadas épocas y por diversas causas, a ciertas variaciones.

A pesar de que en principio la norma general establecía que las celebraciones del Corpus tuvieran lugar íntegramente en el Vaticano, durante la segunda mitad del siglo XVIII lo más habitual fue que las primeras *vísperas* se celebrasen en las capillas palatinas de otros palacios. La crónica incluida por la *Gazette de France* en mayo de 1750 acerca del desarrollo de esta festividad en la Corte romana indica que por aquel entonces las primeras *vísperas* solían ser oficiadas por el papa en la Capilla Paulina del Quirinal, al término de las cuales el pontífice se dirigía en cortejo hacia el palacio vaticano, donde pernoctaba para poder celebrar a la mañana siguiente la *messa bassa* que precedía a la procesión solemne del Santísimo Sacramento<sup>1235</sup>. A pesar de que en estas crónicas no abundan los detalles acerca de la disposición de los actores en estas ceremonias, es de imaginar que su distribución no difiriese demasiado de la ya descrita en el capítulo primero al tratar de las *cappelle papale*. Por el contrario, estos testimonios escritos fueron muy prolijos a la hora de describir el suntuoso aparato escénico que rodeaba la aparición pública del pontífice en algunas de estas celebraciones, particularmente en la procesión del día de la fiesta principal, al ser la que tenía una proyección pública mayor.

[...]Les Cardinaux, au nombre de 29, les Patriarches, les Archevêques, les Évêques, et les Pénitenciers de S. Pierre s'y trouvèrent tous à leur rang et dans leurs habits de cérémonies. Le Connétable Colonne, Prince du Trône, le Gouverneur de Rome, les Conservateurs et le Prieur du Peuple Romain, ainsi que l'Ambassadeur de Bologne, s'y trouvèrent aussi chacun à la place qui leur est marquée. Le Pape venoit ensuite, à genoux sur un brancard élevé, et portant le Saint Sacrement sous un dais. Il étoit précédé et suivi de ses Gardes et de tout son cortège. Quand la Procession fut arrivée à S. Pierre, on y fit les prières accoutumées, après lesquels le Pape donna

<sup>1234</sup> Los días en que se celebran capillas Papales por todo el año, así en [el] Palacio apostólico, como en diversas Iglesias de Roma [...], con anotación de muchas cosas que en ellos se observan, AGP, Real Capilla, caja 93, exp. 3.

<sup>1235</sup> « [...] Le même jour [27 mai] après-midi, 28 Cardinaux assistèrent dans la Chapelle Pauline aux premières Vêpres de la Fête-Dieu, qui furent entonnées par le Pape. S[a] S[ainteté] se rendit ensuite en demi-pompe au Vatican pour y passer la nuit, afin d'être plus à portée de remplir les fonctions suivantes du lendemain. Le 28, dès le matin, Elle dit une Messe basse dans la Chapelle Sixtine. Pendant ce temps, la Procession générale de tout le Clergé Séculier et Régulier se mit en chemin [...]», *Gazette de France*, 4-VII-1750, n° 27, p. 319-320.

la bénédiction du Saint Sacrement au son des cloches de l'Église et au bruit des décharges du Château de S. Ange<sup>1236</sup>.

De acuerdo con esta descripción, la procesión del Corpus partía de la Capilla Sixtina y discurría por el palacio apostólico hasta salir a la plaza de San Pedro, la cual solía ser rodeada por el cortejo hasta penetrar en la basílica vaticana. A tal efecto, todos los vanos de la columnata eran engalanados con ricos tapices y, según Cancellieri, con reposteros que reproducían los escudos de armas de todos los cardenales del sacro colegio<sup>1237</sup>. Por aquel entonces el sumo pontífice solía ser transportado de rodillas sobre unas andas, o *tálamo*, preparadas *ex profeso* para esta ceremonia, portando el Santísimo entre las manos<sup>1238</sup>. Sin embargo, no todos los pontífices se sirvieron siempre de este recurso. Cancellieri señala que algunos papas podían optar por transportar a pie la custodia, o bien hacerlo sentados en su silla gestatoria<sup>1239</sup>. Aunque la costumbre de portar el Santísimo entre las manos del pontífice se inició en el siglo XV, el *tálamo* papal no empezó a utilizarse en estas procesiones hasta mediados del XVII, durante el reinado de Alejandro VII<sup>1240</sup>.

En la procesión participaban casi un millar de personas representando a los estamentos notables de la ciudad, a la nobleza romana, y a los oficiales de la casa del papa, que solían precederle en el orden de marcha. Entre estos últimos estaban desde luego los cantores pontificios, que caminaban por detrás de los *cappellani segreti*, los *avvocati concistoriali*, y los *camerieri d'onore e segreti*, seguidos por otros *cappellani* encargados de portar la tiara y la *mitra preziosa* del papa<sup>1241</sup>. Tras este grupo, avanzaban los cardenales de los tres órdenes (diáconos, presbíteros, y obispos) precedidos por la cruz pontifical, algunos de los cuales estaban encargados de leer los salmos e himnos del oficio a lo largo de la procesión mientras eran cantados simultáneamente por los músicos del papa<sup>1242</sup>. El pontífice, bien descubierto, o tocado con la tiara, venía detrás bajo un baldaquino cuyas varas eran sostenidas por turnos, en cada tramo de la procesión, por representantes de distintas corporaciones seculares de la ciudad de Roma<sup>1243</sup>. Rodeando al papa iban dos cardenales diáconos asistentes y cuatro capellanes portando linternas de plata con las armas del pontífice reinante. A los flancos iban doce escuderos de la guardia con capas rojas. Tras ellos venía un *concertino*, o pequeño grupo de cantores encargados de ejecutar los motetes e himnos procesionales que se estudiarán más adelante<sup>1244</sup>. El cortejo lo cerraba la caballería de la guardia pontificia con sus cuatro capitanes al frente. Cabe imaginar

<sup>1236</sup> *Ibid.*, p. 320.

<sup>1237</sup> Cancellieri, *Descrizione delle Cappelle Pontificie...*, *op. cit.*, p. 286-287.

<sup>1238</sup> «[...] Questo *Talamo* è formato a guisa di un genuflessorio, ed è tutto decorato con vago intaglio, e teste di serafini, e con due cartelle dorate ne' fianchi. Il medesimo venne sostenuto in aria per mezzo di due stanghe foderate con velluto cremisi con uno scabelletto a' piedi, e con cuscino, tutto ricamato d'oro, con fiocchi, e fregi ricamati, dove [il papa] posa le braccia. In mezzo di questo v'ha un perno con piedestallo di legno dorato, dove si pone la palla forata, in cui poi si fissa l'*Ostensorio*, che il papa tiene colle mani, stando genuflesso. All'intorno de' piedi v'è un riparo di velluto rosso, pieno di crine, affinché non possano scorrere, ed un cingolo, o sia fascia, che ne sostiene la vita. Tutto questo *Talamo* resta coperto con un amplissimo paludamento bianco, e perciò molti han falsamente creduto che il papa resti a sedere.», *ibid.*, p. 296-297.

<sup>1239</sup> *Ibid.*, p. 306-308.

<sup>1240</sup> *Ibid.*, p. 297.

<sup>1241</sup> *Ibid.*, p. 301.

<sup>1242</sup> *Ibid.*, p. 302.

<sup>1243</sup> *Ibid.*, p. 302.

<sup>1244</sup> *Ibid.*, p. 303.

que el brillante efecto visual que en todos los asistentes debía causar la marcha de esta procesión quedaba realizado con la música ejecutada por los cantores sobre el ruido de fondo de los cañones del castillo de Sant'Angelo, tal como lo describe la crónica de la *Gazette de France* antes citada.

La función concluía con la exposición del Santísimo Sacramento en el altar de la basílica de San Pedro. Sin embargo, una vez que se retiraba el pontífice a sus estancias, se reunía en torno a la custodia el capítulo de dicha basílica para celebrar una segunda misa, esta vez cantada, cuyo desarrollo no aparece recogido en ninguna de las fuentes consultadas.

A pesar del peso que imponía la tradición a la hora de escoger el escenario propio de cada festividad, la práctica indica que dicho peso no tuvo el mismo carácter vinculante para todos los pontífices. En este sentido, no cabía esperar que todas las ceremonias de la fiesta del Corpus se celebrasen siempre en el Vaticano. En 1755, por ejemplo, la *missa bassa* no fue oficiada como otros años por Benedicto XIV en la Capilla Sixtina, sino por el cardenal Borghese en la Capilla Paulina del Quirinal, sin que ese año se celebraran más ceremonias en presencia del pontífice, ya que al día siguiente el papa decidió partir sin dilación hacia su residencia de Castelgandolfo sin esperar a que concluyeran las celebraciones de la octava del Corpus<sup>1245</sup>. Durante el reinado de Clemente XIII, el pontífice se esforzó por no introducir demasiados cambios de escenario en estas ceremonias, de ahí que tuvieran lugar regularmente en El Vaticano. En 1763, por ejemplo, estas celebraciones transcurrieron íntegramente en la basílica de San Pedro. No obstante hubo algunos años en los que, debido a la mala salud del pontífice, éste no pudo asistir a la procesión, oficiándola en su nombre algún cardenal, tal como sucedió en 1766<sup>1246</sup>.

Con respecto a las ceremonias de la infraoctava, el ceremonial pontificio no contemplaba la presencia del pontífice en ninguna de ellas, excepto en la procesión que tenía lugar el día octavo al término de las *vísperas* celebradas en aquella ocasión por el capítulo de la basílica de San Pedro ante el sacro colegio, con el Santísimo Sacramento expuesto en el altar mayor<sup>1247</sup>. El testimonio de Cancellieri indica que el papa solía estar presente en estos oficios, pero sólo participaba activamente en la procesión, a la cual asistía revestido de pontifical blanco<sup>1248</sup>. A pesar del carácter solemne de esta ceremonia, existían importantes diferencias con respecto a la procesión de la fiesta principal, tanto en el orden de marcha como en la puesta en escena, al tratarse de un oficio propio del capítulo, y no de la Capilla Pontificia. La diferencia más relevante era que esta vez el papa no era quien portaba el Santísimo Sacramento, ya que en esta ceremonia tal privilegio correspondía al cardenal arcipreste de la basílica, o a un cardenal obispo<sup>1249</sup>.

Con respecto a la colocación de los cantores en la *missa bassa* del Corpus, cuando ésta se celebraba en la Capilla Sixtina, su ubicación debía ser la misma que ya

<sup>1245</sup> *Gazette de France*, 14-VI-1755, n° 24, p. 281.

<sup>1246</sup> *Ibid.*, 27-VI-1766, n° 51, p. 206.

<sup>1247</sup> Cancellieri, *op. cit.*, p. 308.

<sup>1248</sup> *Ibid.*

<sup>1249</sup> *Ibid.*, p. 310.

se estudió en el capítulo primero. Dada la solemnidad de la fiesta parece lógico pensar que todos los efectivos de la Capilla Pontificia debían estar presentes, incluidos los supernumerarios, y algunos de los *giubilati* que, según el testimonio de los *puntatori*, solían colaborar en las funciones más solemnes, incluso estando retirados del servicio activo. No obstante, el desmesurado número de cantores supernumerarios y *giubilati* que durante las últimas décadas del siglo XVIII estuvieron al servicio de la Capilla Pontificia, probablemente hizo que fuese materialmente imposible acomodarlos a todos en las tribunas de las capillas palatinas, ni siquiera en las funciones más importantes, como la del Corpus.

Según el informe del cantor Santarelli, citado en el primer capítulo, el número de cantores titulares se había estabilizado desde el siglo XVII, no pasando nunca de treinta, y con una distribución orgánica uniforme para cada registro vocal, tal como había dispuesto el papa Urbano VIII<sup>1250</sup>. Sin embargo a lo largo del siglo XVIII el número de músicos supernumerarios había tendido a aumentar descontroladamente, lo cual había conducido a importantes desequilibrios entre los distintos grupos de voces. De acuerdo con Santarelli, la introducción de cantores supernumerarios en número razonable era algo necesario, con el fin de asegurar el adecuado desarrollo musical de las funciones litúrgicas en caso de ausencia o enfermedad de los titulares. Esta circunstancia se justificaba, además, teniendo en cuenta que hacia 1761, fecha de la elaboración de este informe, cada una de las cuerdas del coro pontificio estaba formada por cantantes con cualidades vocales muy dispares<sup>1251</sup>. Dentro de los sopranos, por ejemplo, debería haber, según este autor, cuatro voces robustas para reforzar las obras ejecutadas por todos los cantantes. Junto a ellas, dos de las voces agudas tenían que ser más dulces y flexibles para cantar determinadas obras propias de la Semana Santa que requerían un mayor patetismo, mientras que las dos restantes debían estar formadas por mezzo-sopranos con un registro vocal más grave para poder cantar convenientemente, por ejemplo, la secuencia *Dies irae* en las misas de difuntos<sup>1252</sup>.

El informe de Santarelli, además de considerar necesaria la existencia de un cierto número de cantantes supernumerarios, criticó la escasa eficacia que presentaba la uniformidad con que Urbano VIII había dispuesto el reparto de cantantes por cuerda. Según el autor, esta uniformidad no favorecía un verdadero equilibrio sonoro entre las voces. Antes bien, producía importantes desajustes acústicos que, en su opinión, cualquier modesto profesor de música (versado como él en la teoría musical de Jean-Philippe Rameau) podría reconocer<sup>1253</sup>. Con el fin de poder corregir los abusos que se habían introducido tanto en el número, como en la composición orgánica del coro pontificio, Santarelli proponía como posible solución al cardenal Albani, a la sazón *protettore* de la Capilla Pontificia, retrotraer la formación al estado que había dispuesto Sixto V en 1585<sup>1254</sup>. De acuerdo con este plan, el número de cantores titulares debería reducirse a veintiuno, ocupando los nueve puestos

<sup>1250</sup> Santarelli, *op. cit.*, p. v.

<sup>1251</sup> *Ibid.*

<sup>1252</sup> *Ibid.*

<sup>1253</sup> «[...] dubito fortemente che il dare otto Contralti, otto Tenori, ed otto Bassi contro otto Soprani, incontri quel medesimo inconveniente, che ogn'uno riliverebbe in un'Orchestra dove si udisse, porre per essemplio, otto Viole, otto Violoncelli (impiegandosi questi come Tenori), ed otto Violoni, contro otto Violini. Nota: Rimette lo Scrittore la decisione di questa sua opinione à quelli eruditi che hanno lette le opere de Mr. Rameau, [...]», *Ibid.*, p. vii.

<sup>1254</sup> *Ibid.*

restantes, hasta treinta y dos, músicos supernumerarios que se irían incorporando a la institución a medida que fuesen retirándose los titulares, estimulando con ello a los cantores de mérito a ingresar en la Capilla Pontificia, cuyo prestigio se hallaba por entonces bastante menoscabado.

No parece, sin embargo, que las sugerencias de Santarelli hubiesen sido tenidas en cuenta, ni que se llevase a cabo ninguna reforma en la distribución orgánica de la Capilla Pontificia en las tres décadas siguientes. Antes bien, la estructura de la plantilla de cantores, de acuerdo con lo dispuesto por Urbano VIII, se había desdibujado por completo en las últimas décadas del siglo XVIII. En 1788, dicha plantilla estaba formada, de un modo un tanto insólito, por 30 *giubilati* y 30 supernumerarios, frente a dos únicos titulares o *cantori serventi*<sup>1255</sup>.

En las procesiones del Corpus se daba por hecho que todos estos cantores debían formar parte del cortejo, si bien no es seguro que participasen al completo en la ejecución de los cantos procesionales. Cancellieri explica que, aunque la presencia de la plantilla de cantores en pleno estaba garantizada en esta ceremonia, sólo cantaban los ocho músicos que integraban el llamado *concertino*. Este reducido grupo de solistas marchaba en el cortejo inmediatamente después del papa y de su corte, tanto en el día de la fiesta principal como de la octava. En la procesión del día del Corpus el *concertino* estaba formado únicamente por cantores pontificios. Sin embargo, Cancellieri no especifica si los ocho músicos que intervenían en la procesión del día de la octava pertenecían al mismo cuerpo, o bien a la Cappella Giulia, lo cual parece más probable teniendo en cuenta que la organización de las ceremonias de ese día corría a cargo del capítulo de la basílica de San Pedro. Esta hipótesis quedaría avalada, al menos en parte, por el hecho de que Adami no hizo referencia alguna a la presencia de los cantores pontificios en esta última función. Por otra parte, Cancellieri no menciona tampoco el recorrido que la procesión efectuaba ese día, salvo que se iniciaba y concluía en la basílica vaticana. Aun así, cabe suponer que el cortejo discurría también, al menos en parte, por la plaza de San Pedro.

### 6.1.1.2. El escenario de las celebraciones del *Corpus* en Madrid y en Aranjuez.

Por las razones expuestas más arriba, la misa y la procesión del *Corpus Christi* se celebró regularmente en la Corte española durante el siglo XVII y la primera mitad del siglo XVIII en la iglesia de Santa María la Real, muy próxima al alcázar de Madrid. Sólo las primeras *vísperas* y las ceremonias de algunos días infraoctavos tenían lugar en la capilla de palacio. En lo tocante, por ejemplo, a las primeras *vísperas*, Fraso indicó que aun tratándose de una festividad de primera clase, ese oficio entraba dentro de la categoría de las funciones solemnes, no de pontifical, lo cual no obligaba al monarca, en caso de que asistiera, a hacerlo en la cortina, pudiendo situarse simplemente en la tribuna<sup>1256</sup>. Ello significaba que el celebrante no

<sup>1255</sup> Cfr. *Notizie per l'Anno bisestile MDCCLXXXVIII, dedicate all'Emo. e Rmo. Principe, il Sgr Cardinale Romualdo Braschi Onesti, [...] Nipote e Segretario de Brevi de Sua Santità*, Roma, Stamperia Cracas, 1788, p. 261-263.

<sup>1256</sup> Fraso, *doc. cit.*, f. 35r.

tenía por qué ser necesariamente un prelado, ni tampoco era necesario el concurso obligado de grandes y embajadores como sucedía en las funciones *de cortina*.

No obstante, la ausencia cada vez más frecuente de los reyes de España de la ciudad de Madrid durante las celebraciones del *Corpus Christi* hizo que a lo largo del siglo XVIII el ceremonial de la Capilla Real empezase a contemplar una dualidad de escenarios en los cuales estas funciones pudieran celebrarse simultáneamente, tanto en presencia como en ausencia de los soberanos. Dado que este ciclo festivo solía coincidir siempre con la jornada de los reyes en Aranjuez, las posibilidades de que el monarca se hallara en la Corte para poder asistir a cualquiera de las funciones de esta festividad fueron cada vez más remotas a medida que avanzó el siglo. Tal es así, que durante el periodo estudiado el rey asistió en Madrid a la función del *Corpus* tan sólo en dos ocasiones: la primera, en 1747 y la segunda en 1764.

Las divergencias que se producían cuando esta festividad se celebraba en uno y otro sitio eran muy considerables, tanto por lo que respecta al escenario, como a los actores y a los músicos que participaban en estas ceremonias, particularmente en la procesión. La primera diferencia afectaba al celebrante. Cuando la función del *Corpus* tenía lugar en Madrid el privilegio de oficiar la misa de pontifical y de portar el Santísimo Sacramento en la procesión correspondía al nuncio apostólico<sup>1257</sup>. En la Corte española, este prelado tuvo, en términos generales, un papel mucho más importante en el ceremonial de la capilla que en la Corte francesa, donde nunca solía ser invitado a celebrar en presencia de los reyes. En Madrid, por el contrario, el nuncio fue una figura clave en el desarrollo de algunas de las ceremonias más solemnes del calendario litúrgico, como las del Jueves Santo, el domingo de Resurrección y el *Corpus Christi*, en las cuales solía actuar casi siempre como celebrante<sup>1258</sup>.

En los años en los que esta función tuvo lugar en Madrid, tanto las crónicas incluidas en la prensa acerca del desarrollo de estas ceremonias como los documentos relativos al ceremonial destacan otra diferencia esencial: el enorme protagonismo de los regidores de la villa, quienes tenían, entre otros, el privilegio de entregar al rey en su sitial la vela que debía llevar en la procesión, así como el de sostener las varas del palio bajo el cual marchaba el nuncio con el Santísimo Sacramento por las calles de Madrid<sup>1259</sup>.

En 1747, la misa mayor de la festividad se celebró, de acuerdo con la costumbre secular, en la iglesia de Santa María de la Almudena, asistiendo a estas ceremonias los reyes acompañados por los grandes de España, los embajadores, los consejos de la monarquía y los tribunales de la Corte<sup>1260</sup>. En 1764 la festividad fue oficiada también por el nuncio, arzobispo de Lepanto. La crónica publicada ese año por el

<sup>1257</sup> Cfr. Apéndice Documental nº 12, «Artículo 13. Solemnidad del Corpus y disposiciones para la Misa y Procesión en Madrid, cuando asiste a ella S.M.», p. 185-186.

<sup>1258</sup> Durante el reinado de Fernando VI fue habitual que el nuncio celebrase las misas mayores del Jueves y Viernes Santo y domingo de Resurrección. Cfr. *Gazette de France*, 26-IV-1749, nº 17, p. 195; *ibid.*, 22-IV-1752, nº 17, p. 197; *Mercurio Histórico*, abril, 1751, p. 73-74. La misa mayor de la Epifanía también fue celebrada a menudo por el nuncio en San Jerónimo el Real. Cfr. *Gazette de France*, 28-I-1747, nº 4, p. 45; *ibid.*, 25-I-1749, nº 4, p. 43; *ibid.*, 27-I-1753, nº 4, p. 40.

<sup>1259</sup> Cfr. Apéndice Documental nº 12, p. 191-192.

<sup>1260</sup> La crónica publicada ese año por el *Mercurio Histórico* indica también que, ese día y el de la víspera, dos compañías de teatro españolas representaron antes los reyes algunos *Autos Sacramentales* de Calderón de la Barca, en un escenario construido para la ocasión en la plazuela del palacio del Buen Retiro. *Mercurio Histórico y Político*, mayo, 1747, p. 105-106.

*Mercurio Histórico* es uno de los pocos documentos que recogieron no sólo el itinerario que solía recorrer la procesión del Corpus cuando ésta tenía lugar en Madrid, sino también el aspecto que presentaba por aquel entonces la ciudad al paso del cortejo<sup>1261</sup>. Dada la afluencia masiva de comunidades religiosas y representaciones institucionales que debían tomar parte en la cabecera de la procesión, la marcha debía iniciarse justo en el momento en que comenzaba la misa, con el fin de evitar demoras innecesarias cuando el Santísimo Sacramento, seguido por el rey y por la Corte, se incorporase al cortejo al término de aquella<sup>1262</sup>. Por lo demás, cuando ésta se celebraba en la Almudena la disposición del escenario era en todo similar a las funciones *de cortina*, lo cual obligaba a los actores a adoptar una colocación idéntica a la observada en las capillas públicas que tenían lugar en la capilla de palacio<sup>1263</sup>.

La información acerca de la posición exacta de los músicos en la iglesia de la Almudena no aparece reflejada en ninguna fuente. Cabe suponer que hallándose los reyes en Madrid todos los individuos de la Real Capilla debían concurrir a la función, colocándose más o menos de la misma forma que en la iglesia San Jerónimo el Real, ya analizada en el primer capítulo. Por lo que respecta al lugar que ocupaban estos músicos en el orden de marcha de la procesión, cuando ésta se celebraba en Madrid no debía diferir demasiado del lugar que ocupaban cuando la ceremonia transcurría en Aranjuez, esto es, formando parte del grupo principal, integrado por los capellanes de honor, a los cuales los músicos precedían. Tras ellos avanzaba el nuncio con el Santísimo Sacramento, seguido por los grandes de España, los mayordomos y el propio soberano, tras el cual se situaban siempre los embajadores, el mayordomo mayor y el capitán de la guardia de corps cerrando la comitiva<sup>1264</sup>.

La celebración del Corpus en Aranjuez entrañaba cambios importantes que afectaban tanto al celebrante, como a los actores, y sobre todo al número de músicos que concurrían a estas funciones. El ceremonial de 1802, así como las crónicas publicadas en la prensa acerca del desarrollo de estas funciones en aquel real sitio durante la segunda mitad del siglo XVIII, indican que la distribución espacial de los actores difería sustancialmente con respecto a las funciones celebradas en Madrid. En lo tocante al rey, éste participaba en solitario en la procesión acompañado como en Madrid por los embajadores, grandes y mayordomos que pudieran hallarse en

---

<sup>1261</sup> «Habiendo resuelto el Rey asistir a la Procesión del Corpus, pasó S. M. en público, en sus carrozas de gala, el jueves 21 por la mañana, a la Iglesia Parroquial de Santa María de la Almudena, donde oyó la Misa mayor, que ofició pontificalmente el Ill.<sup>mo</sup> Sr. Nuncio de Su Santidad. Después se incorporó S. M. a la Procesión, que salió de la misma Iglesia, encaminándose por la Casa de la Villa a la Puerta de Guadalajara, Plaza Mayor, Plazuela de Provincia, bajada de Santa Cruz, y Calle Mayor, desde donde prosiguió hasta volver a la referida Iglesia. Toda esta distancia estaba ocupada, en dos filas, por los batallones de Reales Guardias de Infantería Españolas y Walonas. Iba el Rey, Nuestro Señor, precedido de la Grandeza, y de los Tribunales de la Corte, y acompañado de los Señores Embajadores de Viena, París, Nápoles y Venecia, cerrando el regio acompañamiento un grueso destacamento de Guardias de Corps. La carrera estaba vistosamente adornada de colgaduras, y exquisitas tapicerías, en la forma acostumbrada. El Príncipe, Nuestro Señor, la Señora Infanta Archiduquesa Doña María Luisa, los Señores Infantes, y la Señora Infanta Doña María Josefa, vieron pasar la Procesión, y adoraron el Santísimo, con la más tierna devoción, desde el balcón largo de las Casas Consistoriales de esta Villa. [...]», *Mercurio Histórico*, junio, 1764, p. 185-186.

<sup>1262</sup> Cfr. Apéndice Documental nº 12, p. 188-189.

<sup>1263</sup> *Ibid.*, p. 185.

<sup>1264</sup> *Ibid.*, p. 203.

Aranjuez, pero no por la familia real. La reina y los infantes nunca llegaron a formar parte de este cortejo, al permanecer siempre en una tribuna o mirador ubicado en la fachada lateral del palacio para observar desde allí la marcha de la procesión<sup>1265</sup>. Las noticias incluidas en el *Mercurio Histórico* durante el periodo estudiado apenas si aportaron datos nuevos acerca del recorrido que aquella efectuaba. Sólo algunos años informó que la comitiva salió de la plaza del palacio al son de las salvas de honor que, al igual que sucedía en Roma, efectuaba durante la marcha la flota del Tajo cuando el cortejo descendía hasta el llamado puente de Barcas, situado a la entrada de Aranjuez<sup>1266</sup>.

Por lo que respecta a las misas del Corpus celebradas en Aranjuez, el ceremonial estipulaba que, aun siendo ésta una de las más solemnes del calendario litúrgico, debían desarrollarse como una función de tribuna, tal como sucedía por otra parte en todas las funciones solemnes que se celebraron en los reales sitios durante esa época. Ello hacía que la misa mayor fuese oficiada simplemente por un capellán de altar y que el rey pudiera permanecer en la tribuna alta hasta el momento de incorporarse a la procesión<sup>1267</sup>. La intervención de un prelado en el curso de la ceremonia se limitaba en este caso a la bendición pontifical que debía impartir, al término de la misma, el que fuese a portar también el Santísimo Sacramento en el cortejo procesional.

Con respecto a la ubicación de los músicos en la misa mayor cuando esta función transcurría en la Capilla Real de Aranjuez, su distribución espacial debió ser muy similar a la adoptada en las funciones de Semana Santa, examinada también en el capítulo primero<sup>1268</sup>. Gracias a la documentación contable del reinado de Carlos III es posible saber el número exacto de cantantes e instrumentistas que se desplazaron a Aranjuez para la función del Corpus entre 1765 y 1788. Las relaciones de *mesillas*, o dietas de desplazamiento, que se abonaban al personal que acompañaba a los monarcas en las jornadas reales muestran que el número de cantantes e instrumentistas que acudieron a Aranjuez a lo largo de estos años fue, con muy pocas variaciones, casi siempre el mismo. El apéndice documental nº 13 recoge la relación de las mesillas que se abonaron a los músicos de la Real Capilla en el año 1775. El interés del informe de ese año en particular estriba en que fue uno de los pocos en los cuales los músicos del rey se desplazaron dos veces a este real sitio: primero para las funciones de Semana Santa, que excepcionalmente tuvieron lugar allí aquel año, y poco después para la festividad del Corpus, incluyendo por tanto un doble listado con la relación exacta de individuos de la Real Capilla que acudieron en cada ocasión<sup>1269</sup>.

<sup>1265</sup> *Mercurio Histórico*, junio, 1748, p. 77.

<sup>1266</sup> *Mercurio Histórico*, mayo, 1755, p. 75.

<sup>1267</sup> Cfr. Apéndice Documental nº 12., «Artículo 14. Modo de celebrar la Función del Corpus cuando S.M. está en Aranjuez», p. 200.

<sup>1268</sup> Dado el reducido tamaño de la antigua capilla del palacio de Aranjuez (la actual no fue concluida hasta 1778 por Francesco Sabatini), las ceremonias podían tener lugar ocasionalmente en la iglesia parroquial de Alpajés, más o menos próxima al palacio. Así sucedió, por ejemplo en 1748. Cfr. *Gazette de France*, 6-VII-1748, nº 28, p. 326.

<sup>1269</sup> Cfr. Apéndice Documental nº 13, *Relación General del importe de todas las Mesillas que pertenecieron a los individuos de todas clases de la R[e]al Casa, Capilla y Cám[ara] que permanecieron sirviendo al Rey, N[uest]ro S[eñ]or, Seren[í]simos Príncipes, Infantes o Infantas en el R[e]al Sitio de Aranjuez [...], 1775.*

Ambos listados permiten reconstruir con bastante exactitud los efectivos que se emplearon para solemnizar estos ciclos de festividades durante los años centrales del reinado de Carlos III. Lo primero que llama la atención es el corto número de músicos que formaban estas plantillas, no muy superior al que se desplazó en 1770 a la capilla del palacio de El Pardo para la consagración del confesor real, Padre Eleta, ya analizada en el capítulo anterior. Empezando por los cuerpos de músicos eclesiásticos, podrá observarse que, mientras que en Semana Santa acudieron siete capellanes de altar, acompañados de un sochantre y un salmista del coro de canto llano, en la función del Corpus únicamente se desplazaron a Aranjuez cuatro capellanes de altar, sin ningún miembro de dicho coro. Esta diferencia puede deberse en parte al escaso número de obras *a facistol* que se interpretaba en la fiesta del Corpus en comparación con las que se ejecutaban durante la Semana Santa.

Con respecto al cuerpo de músicos seculares de la Real Capilla, el número de cantantes que acudió a Aranjuez en 1775 fue el mismo en ambas festividades, es decir, un total de siete. En cuanto al número de instrumentistas, aquel año se desplazaron hasta allí para la función del Corpus ocho músicos de cuerda (cuatro violines, dos violas, un violón y un contrabajo), y seis de viento (dos oboes, dos trompas, un fagot y un bajón)<sup>1270</sup>. En Semana Santa, en cambio, los efectivos de cuerda fueron casi la mitad en la sección aguda (dos violines y una viola), mientras que en la sección grave apenas hubo variaciones. Con respecto a los atriles de viento, los cambios también fueron muy escasos de una función a otra (un oboe, tres fagots – uno probablemente debió encargarse del segundo oboe-, y dos trompas). Junto a ellos, siempre acudió un organista, y al menos dos niños del Real Colegio, posiblemente para reforzar las voces agudas.

Al frente de todos estos cuerpos, tanto eclesiásticos como seculares, estaba el maestro de capilla, a la sazón Francesco Corselli, encargado de la dirección musical de estas funciones, salvo por lo que respecta a las competencias ya señaladas del maestro de ceremonias, que también acudía al real sitio junto a los demás individuos de la Capilla Real designados para la ocasión por el patriarca de las Indias.

Los listados incluidos en este apéndice indican también el número de días que estos músicos solían permanecer en Aranjuez. Mientras que en Semana Santa la estancia de los músicos del rey podía prolongarse más de diez, en las funciones del Corpus rara vez pasaba de uno. Este dato es muy interesante para establecer qué oficios eran solemnizados en cada caso por la Real Capilla, como se explicará más abajo con más detalle. Comparando la plantilla de músicos que acudió a la función del Corpus en 1775 con la que asistió en 1788, puede constatarse que las diferencias son muy escasas. Al frente del maestro de capilla, Antonio Ugena, aquel año se desplazaron desde Madrid: cinco capellanes de altar, un organista, dos niños del Real Colegio y ocho cantores de la Real Capilla, es decir, solo un cantante menos que en 1775. Junto a las voces, Ugena llevó en 1788 consigo únicamente un violín, además de dos violas, dos oboes, dos trompas, tres violones y un contrabajo<sup>1271</sup>. El carácter un tanto irregular de esta formación se explica fácilmente, teniendo en cuenta que a este grupo principal, llegado de la Corte, debían unirse los músicos que formaban el

<sup>1270</sup> *Ibid.*

<sup>1271</sup> *Real Casa. Jornada de Aranjuez, año 1788./Relación General del importe de las Mesillas que pertenecen a los Individuos de todas clases de la R<sup>l</sup> Casa, Capilla y Cámara [...], AGP, Reinados, Carlos III, leg. 102<sup>2</sup>, [s.p.]*

pequeño conjunto instrumental que el príncipe de Asturias solía reclutar por aquel entonces de entre los músicos de la Real Capilla para su entretenimiento personal en los reales sitios<sup>1272</sup>. Ese año dicho conjunto estaba formado por tres violines, un violón, un fagot y un bajón (que probablemente haría las funciones de segundo fagot), permaneciendo en Aranjuez desde el 19 de mayo al 30 de junio, a diferencia de los músicos venidos de Madrid para la festividad del Corpus, que ese año excepcionalmente estuvieron en el real sitio durante tres días<sup>1273</sup>. Ello sugiere la posibilidad de que en aquella ocasión los músicos de la Real Capilla bien podrían haber estado presentes en otros oficios que no fueran únicamente la misa y la procesión de la festividad principal, como por ejemplo las primeras y segundas vísperas.

En lo referente a la procesión ya se ha mencionado el lugar que les estaba reservado a los músicos en Aranjuez. Con respecto a los demás actores, las diferencias más notables en la distribución que adoptaban en esta ceremonia con respecto a las procesiones que se celebraban en Madrid estribaban, sobre todo, en la ausencia de cualquier tipo de representación municipal, y en la presencia masiva de órdenes religiosas residentes en Aranjuez y en las localidades vecinas. En estas ocasiones, las varas del palio bajo el cual debía marchar el Santísimo eran sostenidas por cuatro capellanes de honor y no por los regidores de la villa, como sucedía en Madrid<sup>1274</sup>. En Aranjuez, el prelado que oficiaba la procesión no solía ser el nuncio, sino el patriarca de las Indias. Sólo en el caso de ausencia o enfermedad de este último, podía ser sustituido por otro prelado, inclusive por el propio nuncio, en caso de que éste accediera. En 1758, por ejemplo, el legado pontificio ofició excepcionalmente la procesión, debido a la ausencia del cardenal patriarca<sup>1275</sup>. En 1761, sin embargo, la celebró en su lugar el arzobispo de Farsalia, inquisidor general, a quien correspondió portar el Santísimo Sacramento<sup>1276</sup>.

Apenas si existen datos acerca del modo en que transcurrían estas ceremonias en Madrid en ausencia de los reyes. La única pista, relativa únicamente a los celebrantes, la recoge el ceremonial de 1802 al prescribir que las funciones del domingo infraoctavo del Corpus fuesen oficiadas por un capellán de altar si los reyes no estaban presentes<sup>1277</sup>. De ahí puede inferirse que todas las ceremonias asociadas a este ciclo festivo que tenían lugar en Madrid cuando la Corte se hallaba en Aranjuez debían contar con un dispositivo ceremonial menos solemne, si cabe, que el prescrito para las funciones en este real sitio.

---

<sup>1272</sup> Acerca de las consecuencias que tuvo para la Real Capilla de música el uso sistemático que el entonces príncipe de Asturias hizo de algunos de los músicos de plantilla para su entretenimiento personal en los reales sitios, el trabajo más autorizado hasta la fecha es la tesis doctoral de Judith Ortega, *La Música en la Corte de Carlos III y Carlos IV (1759-1808): De la Real Capilla a la Real Cámara*, Madrid, Universidad Complutense, 2010.

<sup>1273</sup> *Real Casa. Jornada de Aranjuez, año 1788, doc. cit.*

<sup>1274</sup> *Ibid.*, p. 200.

<sup>1275</sup> *Mercurio Histórico*, mayo, 1758, p. 86.

<sup>1276</sup> *Ibid.*, mayo, 1761, p. 93.

<sup>1277</sup> *Cfr.* Apéndice Documental nº 12, p. 209.

### 6.1.1.3. El escenario del *Corpus Christi* en la Corte de Francia.

De todas las festividades solemnes del calendario litúrgico la festividad del Corpus fue, al igual que en Madrid, una de las que estuvieron sometidas en la Corte francesa a más cambios de escenario a lo largo del siglo XVIII, incluso a pesar de que los reyes de la casa de Borbón procuraron siempre que este ciclo festivo tuviera lugar preferentemente en la sede principal de la monarquía. No obstante, durante aquella centuria la confluencia de determinadas circunstancias de orden diverso motivó que estas celebraciones no siempre fuesen oficiadas en Versalles. Durante la minoría de edad de Luis XV, debido al retorno de la Corte a París, buena parte de estas funciones tuvieron lugar en diferentes iglesias próximas al palacio de las Tullerías. Más tarde, la coincidencia de este ciclo con el periodo de mayor movilidad anual de los soberanos, tras consolidarse a partir de los años 1740 las jornadas reales en Marly en el mes de mayo y las de Compiègne a mediados de junio, la festividad del Corpus tendió a salir de su escenario habitual en Versalles con más frecuencia que en épocas anteriores.

Del mismo modo que sucedía en la Corte española, las ceremonias del ciclo del Corpus rara vez solían celebrarse íntegramente en las capillas palatinas, al hacerse también extensivas, al menos desde el siglo XVII, a las iglesias parroquiales más próximas a la residencia donde habitaba el monarca, en las cuales se oficiaban realmente las funciones más importantes de la festividad principal (*Fête-Dieu*), y de su octava (*petite Fête-Dieu*). Esta distribución de escenarios, en los cuales primaban sobre todo las parroquias reales, tendió a reproducirse posteriormente no sólo en Versalles, sino también las localidades en las cuales residían los reyes en el momento en que se celebraba la fiesta, recurriéndose así mismo a las iglesias más cercanas al palacio que habitaran los reyes en ese momento para la celebración de dichos oficios. Esta circunstancia influyó en gran medida en el desarrollo musical de estas ceremonias, al no ser necesaria en casi ninguna de ellas la participación de los músicos del rey, al haber otorgado el soberano a las comunidades residentes en dichas iglesias el privilegio de solemnizarlas en su presencia.

Durante la minoría de edad de Luis XV (1715-1722) la festividad del *Corpus Christi* transcurrió invariablemente en París. Sin embargo, el desarrollo ceremonial de algunas funciones sufrió cambios importantes con respecto al modo en que habían tenido lugar durante la mayor parte del reinado anterior. A diferencia de lo que sucedía en Roma y en Madrid, fue costumbre en la Corte francesa, antes de su traslado definitivo a Versalles que la procesión del Corpus se iniciase antes de la misa mayor, con el fin de conducir al Santísimo Sacramento desde la iglesia de Saint-Germain l'Auxerrois, parroquia del Louvre, hasta la capilla del palacio de las Tullerías, donde el monarca, después de haber recibido la bendición eucarística, podía incorporarse al cortejo para reconducir al Santísimo en su camino de vuelta a la parroquia, en la cual tenía lugar a continuación la *grande messe* en presencia del soberano. La crónica de esta festividad correspondiente al año 1722, incluida en la *Gazette de France*, indica que los músicos del rey estuvieron presentes en la capilla de las Tullerías para ejecutar un *motet* ante el Santísimo Sacramento, sin embargo este relato no menciona en ningún momento la participación de la *Musique du roi* en la *grande messe* celebrada en la parroquia de Saint-Germain.

Le 4 de ce mois, Feste du Saint Sacrement, la Procession de Saint Germain de l'Auxerrois, Paroisse du Louvre, vint à la Chapelle des Thuilleries, où le Roy la reçut à la première porte de la cour, qui estoit toute tenduë des tapisseries de la Couronne. Sa Majesté, après avoir reçu la bénédiction, accompagna le Saint Sacrement jusqu'à la Chapelle, où l'on chanta un Motet en musique. Ensuite le Roy reconduisit le Saint Sacrement jusqu'à l'Église Paroissiale de S. Germain l'Auxerrois, et Sa Majesté y entendit la grande Messe, célébrée par l'Abbé Vivant, Doyen. [...] <sup>1278</sup>.

La misma crónica indicaba que las segundas *vísperas* tuvieron lugar aquel año en la capilla de las Tullerías. Sin embargo, el *salut* que, de acuerdo con el ceremonial, se celebraba al término de las mismas, tuvo que ser oficiado en la iglesia de los Capuchinos de la *rue* Saint Honoré, dada la ausencia de tabernáculo en dicha capilla <sup>1279</sup>.

El regreso de la Corte a Versalles tras la proclamación de la mayoría de edad del rey, supuso un nuevo cambio de escenario para estas ceremonias. De acuerdo con Chuperelle, la misas mayores de la *grande* y *petite Fête-Dieu* volvieron a celebrarse como en tiempos de Luis XIV en la parroquia de Notre-Dame de Versalles, precedidas por la procesión solemne que partía de dicha iglesia hacia la Chapelle Royale, para retornar a la parroquia, al igual que en París, antes del comienzo de la *grande messe*. A pesar de que la misa en aquella iglesia era en principio la única que tenía lugar ese día en presencia de los reyes, la prensa periódica dio cuenta de la celebración de otra misa alternativa en la Chapelle Royale en aquellos años en los que la reina no podía acudir a la parroquia a causa de sus frecuentes embarazos <sup>1280</sup>. Durante las décadas de 1740 y 1750 estas ceremonias se celebraron siempre en Versalles. Incluso en 1761, a pesar de que la Corte se hallaba en Marly, el rey procuró desplazarse a su residencia principal, junto a los delfines y a sus hijas, para asistir allí a las celebraciones del día del Corpus, que en aquella ocasión tuvieron lugar íntegramente en la parroquia de Notre-Dame. Aquel año, debido probablemente al mal tiempo, la procesión no llegó hasta la Chapelle Royale, sino que discurrió tan sólo por el interior de la iglesia. Esta circunstancia tan poco frecuente volvió a darse en 1779, año en el cual la procesión del día de la octava tuvo que celebrarse también dentro de la parroquia <sup>1281</sup>.

Durante las últimas décadas del reinado de Luis XV, tan sólo en 1764 la festividad tuvo lugar en Compiègne, debido al carácter tardío que tuvo aquel año dicha celebración. Como era habitual en las festividades solemnes que se tenían lugar estando los monarcas en esta residencia estival -cuya excesiva distancia, hacía poco recomendable cualquier empeño de hacer volver a los reyes a Versalles sólo por un día- la *grande messe* fue oficiada en la iglesia de la abadía real de Saint Corneille por el prior de la misma, haciendo lo propio también en las segundas *vísperas* y el *salut* <sup>1282</sup>. A partir del año siguiente, sin embargo, la festividad del Corpus volvió a celebrarse con normalidad en Versalles al menos hasta los primeros del reinado de Luis XVI, durante los cuales este ciclo festivo tuvo lugar, debido a circunstancias muy

<sup>1278</sup> *Gazette de France*, 6-VI-1722, n° 25, p. 288.

<sup>1279</sup> *Ibid.*

<sup>1280</sup> *Ibid.*, 29-V-1728, p. 264.

<sup>1281</sup> *Ibid.*, 23-V-1761, n° 21, p. 259; *Idem*, 15-VI-1779, n° 46, p. 226.

<sup>1282</sup> *Ibid.*, 29-VI-1764, n° 52, p. 210.

particulares, en algunas iglesias ajenas a la Corte en las cuales rara vez se habían celebrado hasta entonces ceremonias litúrgicas en presencia de los reyes.

En 1774, la festividad del Corpus se celebró excepcionalmente en la Muette, durante la estancia de los nuevos reyes, Luis XVI y María Antonieta, en este palacio situado cerca de París, en el cual los soberanos se encontraban desde el 18 de mayo pasando el periodo de duelo por la muerte de Luis XV, acaecida unos días antes. En aquella ocasión los reyes, acompañados por la familia real, asistieron a la procesión y a la *grande messe* en la parroquia de Passy<sup>1283</sup>. Aunque la *Gazette* no hizo referencia alguna al cuerpo musical que pudo haber solemnizado esta ceremonia, es poco probable que los músicos del rey se hubieran desplazaran hasta allí, ocupados como estaban en los preparativos del *service solennel* del difunto monarca que habría de celebrarse días después en la abadía de Saint-Denis. Lo más probable es que la misa fuese cantada, de acuerdo con la costumbre que regía en las parroquias de Versalles, por la comunidad residente en aquella iglesia. Dado que la estancia de los reyes en la Muette se prolongó más de lo habitual, la misa de la octava se celebró también en la misma parroquia, si bien para las segundas *vísperas* y el *salut* los reyes prefirieron honrar con su presencia la iglesia del convento de los Padres Mínimos de Chaillot, donde se habían celebrado unos días antes, también ante la familia real, algunos de los oficios de la festividad de Pentecostés<sup>1284</sup>. Tal elección no fue en absoluto casual, ya que estos padres Mínimos servían por aquel entonces la capilla de la Muette, del mismo modo que los *Lazaristes* la de Versalles, los *Mathurins* la de Fontainebleau y los *Cordeliers* de Noisy la de Marly<sup>1285</sup>.

En 1775, la festividad del Corpus coincidió con la estancia de los monarcas en Reims para las ceremonias de la coronación de Luis XVI. Sin embargo, ese año las funciones del día de la octava sí se celebraron en Versalles, asistiendo los reyes normalmente a la procesión y a la *grande messe* en la parroquia de Notre-Dame, y probablemente por la tarde al *salut* en la Chapelle Royale<sup>1286</sup>. Al año siguiente, todas las ceremonias de la festividad principal tuvieron lugar también allí, justo antes de que los soberanos iniciaran la habitual jornada de Marly. La *grande messe* fue oficiada en la parroquia real, como de costumbre, por el *curé* de Versalles en presencia de los monarcas y de toda la familia real. Por la tarde, en cambio, las segundas *vísperas*, cantadas por la *Musique du roi*, fueron oficiadas por el *abbé* Ganderatz, a la sazón el *chapelain* más antiguo de la *Chapelle du roi*<sup>1287</sup>. Las ceremonias de la octava, en cambio, tuvieron lugar íntegramente en Marly. La *grande messe* fue escuchada por los reyes en la parroquia de esta localidad<sup>1288</sup>. Sin embargo, no hay noticia acerca del modo en que se celebraron en aquella ocasión las segundas *vísperas* y el *salut*. A partir de 1777, sin embargo, todas las funciones de este ciclo festivo tuvieron lugar siempre en Versalles, al menos hasta 1788.

Durante los dos últimos años del periodo estudiado estas celebraciones volvieron a estar sometidas, por circunstancias diversas, a importantes cambios de escenario. En 1788, la festividad del Corpus se celebró en el palacio de Saint Cloud,

<sup>1283</sup> *Ibid.*, 6-VI-1774, n° 45, p. 205.

<sup>1284</sup> *Ibid.*, 10-VI-1774, n° 46, p. 210.

<sup>1285</sup> *Ibid.*, 16-VI-1775, n° 48, p. 218.

<sup>1286</sup> *Ibid.*, 26-VI-1775, n° 51, p. 232.

<sup>1287</sup> *Ibid.*, 10-VI-1776, n° 47, p. 215.

<sup>1288</sup> *Ibid.*, 17-VI-1776, n° 49, p. 225.

debido a la decisión del rey de hacer inocular contra la viruela a su hijo, el duque de Normandía, siendo trasladado junto a sus padres a dicha residencia, recién adquirida por el monarca al duque de Orleáns, con el fin de pasar fuera de Versalles el periodo de cuarentena. Los reyes y la familia real se trasladaron allí el 14 de mayo<sup>1289</sup>. Pocos días después, la *Gazette de France* informaba de la presencia de toda la familia real en la procesión organizada en aquella ocasión por el capítulo de la iglesia de Saint Cloud. Si bien la prensa no hizo ese año mención alguna a la *grande messe*, es más que probable que los reyes la escucharan también allí. Tampoco existen datos referidos a la presencia de la *Musique du roi* en ninguna de las ceremonias que tuvieron lugar allí aquel año durante la octava del Corpus<sup>1290</sup>.

La *grande messe* de 1789 se celebró, como de costumbre, en la parroquia de Notre-Dame de Versalles, sin embargo en aquella ocasión contó con la presencia de algunos actores de excepción: los diputados de los Estados Generales, reunidos en Versalles desde primeros de mayo de aquel año, y de los cuales fueron comisionados para asistir a esta ceremonia doce representantes del clero y de la nobleza, y veinticuatro del *tiers état*. La misa fue oficiada por el *curé* de Versalles, y a ella, así como a la procesión, asistieron el rey, acompañado por sus hermanos y por su cuñada, la condesa de Provence. La reina y la condesa de Artois, sin embargo, no estuvieron presentes en aquella ocasión. A primera hora de la tarde, la Corte asistió como de costumbre al *salut* celebrado en la Chapelle Royale por la *Musique du roi*, sin embargo no consta que en esta ceremonia estuvieran también presentes los diputados<sup>1291</sup>. Durante la semana de la infraoctava la Corte partió aquel año hacia Marly, regresando a Versalles tan sólo para el día de la octava, dado que estaba previsto que dichos diputados asistieran de nuevo a la *grande messe* en la parroquia de Notre-Dame. Con todo, ese mismo día, 18 de junio (a menos de un mes de la toma de la Bastilla), los reyes emprendieron de nuevo el camino de vuelta hacia Marly, donde permanecieron tres días más antes de regresar definitivamente a Versalles<sup>1292</sup>.

En lo tocante al desarrollo de estas *grandes messes* en la parroquia de Notre-Dame, parece oportuno señalar que ocasionalmente fueron el marco de otras ceremonias con un cierto carácter político que se interpolaban en el transcurso de la misa, como el juramento que los nuevos obispos debían prestar ante el rey antes de tomar posesión de sus diócesis. Así sucedió por ejemplo en la *grande messe* de 1746, durante la cual juró ante Luis XV el nuevo arzobispo de París<sup>1293</sup>. De acuerdo con la norma ya aludida, el privilegio de officiar en estas misas solemnes no recayó nunca sobre el *grand aumônier de France*, y mucho menos sobre el nuncio, sino sobre el titular de la iglesia donde tuviera lugar la función, como el *curé* de Versalles, en el caso de la parroquia de Notre-Dame, o el abad de Saint-Corneille, cuando la misa mayor se celebraba en Compiègne<sup>1294</sup>. Con respecto a la presidencia de estas ceremonias, en caso de que el monarca estuviera ausente, correspondía a la reina asumirla en nombre de su esposo, tanto en la procesión como en la *grande messe* en Notre-Dame,

<sup>1289</sup> *Ibid.*, 20-V-1788, n° 41, p. 169.

<sup>1290</sup> *Ibid.*, 27-V-1788, n° 43, p. 177; *ibid.*, 3-VI-1788, n° 45, p. 185.

<sup>1291</sup> *Gazette de France*, 16-VI-1789, n° 48, p. 247.

<sup>1292</sup> *Ibid.*, 23-VI-1789, n° 50, p. 257.

<sup>1293</sup> *Ibid.*, 2-VII-1746, n° 27, p. 324.

<sup>1294</sup> *Ibid.*, 6-VI-1750, n° 23, p. 273.

privilegio del cual nunca gozaron a decir verdad las soberanas españolas. Así sucedió, por ejemplo, en 1747, con motivo de la partida de Luis XV hacia el frente de Flandes, durante la fase final de la Guerra de Sucesión de Austria<sup>1295</sup>.

Con respecto a las segundas *vísperas* y al *salut* que se celebraba al término de las mismas, cuando la festividad principal se celebraba en Versalles solían tener lugar en la Chapelle Royale, ya que a diferencia de la capilla de las Tullerías aquella tuvo desde el comienzo el privilegio de contener permanentemente el Santísimo Sacramento en su tabernáculo, lo cual la habilitó para celebrar en ella cualquier tipo de ceremonia eucarística<sup>1296</sup>. Tanto las *vísperas*, como el *salut*, se celebraron siempre en Versalles en presencia de los reyes, sin embargo, dependiendo de las épocas los celebrantes no siempre fueron los mismos. En principio, las segundas *vísperas* del Corpus fueron oficiadas habitualmente por el *chapelain* más antiguo de la *Chapelle-Musique*, pero nunca por un prelado, al tratarse en este caso de una función de *petite-chapelle*<sup>1297</sup>. A partir de 1754 y durante los tres años siguientes, si bien se mantuvo la costumbre de hacer cantar a la *Musique du roi* tanto las *vísperas* como el *salut*, se decidió que este último fuese oficiado ante los reyes por los *Missionnaires*, privando con ello a los capellanes reales, al menos temporalmente, de un privilegio del que habían gozado desde el reinado de Luis XIV<sup>1298</sup>. No obstante la situación se normalizó a partir de 1757, volviendo a recuperar dicha prerrogativa el *chapelain* más antiguo de la *Chapelle-Musique*.

Con respecto a las funciones de los días infraoctavos, la información contenida en las crónicas de la *Gazette de France* indica que durante la década de 1740, la reina María Leczynska tuvo por costumbre acudir cada día al *salut* vespertino, bien en la Chapelle Royale, o bien en las iglesias de Versalles, acompañada únicamente por sus hijos, pero no por rey, quien rara vez solía frecuentar las ceremonias de la infraoctava<sup>1299</sup>. Algunos años, sin embargo, el *salut* se celebró todos los días en la Chapelle Royale en presencia de la reina, probablemente debido al mal tiempo<sup>1300</sup>.

### 6.1.2. El desarrollo ceremonial y musical del ciclo festivo del *Corpus Christi*: los estilos de canto.

El carácter central de la festividad del *Corpus Christi* dentro del calendario litúrgico hizo que desde la Edad Media contase con un oficio propio que incluía no sólo los textos de la fiesta principal, sino también los de todos los días de la infraoctava, así como los correspondientes a los cantos que habían de ejecutarse en las procesiones solemnes que el ceremonial romano preveía para el día de la fiesta y los siete siguientes. Esta circunstancia hizo que, en su conjunto, estas celebraciones acabaran presentando un carácter cíclico, del mismo modo que otras festividades

<sup>1295</sup> *Ibid.*, 3-VI-1747, n° 22, p. 263.

<sup>1296</sup> Chuperelle, *op. cit.*, vol. 2, p. 576.

<sup>1297</sup> *Gazette de France*, 5-VI-1751, n° 23, p. 275.

<sup>1298</sup> *Ibid.*, 15-VI-1754, n° 25, p. 286; *ibid.*, 22-VI-1754, n° 26, p. 299; *ibid.*, 7-VI-1755, n° 23, p. 274; *ibid.*, 19-VI-1756, n° 25, p. 295-296.

<sup>1299</sup> *Gazette de France*, 25-VI-1740, n° 27, p. 317; *ibid.*, 10-VI-1747, n° 23, p. 274; *ibid.*, 22-VI-1748, n° 26, p. 308; *ibid.*, 14-VI-1749, n° 25, p. 311.

<sup>1300</sup> *Ibid.*, 6-VI-1750, n° 23, p. 273.

solemnes, como la Navidad o la Semana Santa, con las cuales compartía el primer rango dentro de las fiestas móviles. Sin embargo, a pesar de las evidentes analogías estructurales que presentaba el oficio del Corpus con respecto a otros ciclos festivos, las diferencias acabaron siendo mucho más apreciables debido, sobre todo, al enorme peso que desde la Edad Media tuvieron los himnos dentro de la liturgia eucarística. El carácter contemplativo y de adoración inherente a la mayor parte de funciones contenidas en estos oficios, en los cuales, a diferencia de otras fiestas solemnes, era preceptiva la exposición en el altar del Santísimo Sacramento, hizo que estos cantos paralitúrgicos acabaran teniendo un papel central en el desarrollo ceremonial y musical, no sólo de los oficios del Corpus y de su octava sino también de todas las ceremonias eucarísticas susceptibles de ser interpoladas con carácter votivo a lo largo del año en otras celebraciones ordinarias y extraordinarias.

### 6.1.2.1. La estructura del oficio del *Corpus Christi*.

Antes de llevar a cabo el análisis del desarrollo ceremonial y musical de las celebraciones incluidas en el oficio del *Corpus Christi* sería conveniente adentrarse, siquiera someramente, en la estructura textual del mismo, con el fin de poder localizar la posición exacta que el breviario romano había asignado a todos los cantos eucarísticos dentro del desarrollo litúrgico de las ceremonias que lo integraban, la mayor parte de los cuales serían puestos en música utilizando casi todos los tipos de canto estudiados en los capítulos precedentes.

El oficio del Corpus, al igual que los de las festividades móviles más importantes, fue editado a lo largo de los siglos XVII y XVIII en publicaciones separadas que incorporaban una versión extensa de los textos de este ciclo festivo incluidos en el breviario romano. En el caso del oficio del Corpus, estas publicaciones incorporaban por ejemplo las rimas, o *rythmae* de Santo Tomás de Aquino, autor a quien se deben la mayor parte de los textos litúrgicos correspondientes al *proprium* de la misa y de casi todas las horas canónicas de este ciclo festivo<sup>1301</sup>. Dichas rimas consistían en una colección de estrofas neolatinas de carácter contemplativo y de alabanza al Santísimo Sacramento cuyo origen paralitúrgico no fue un obstáculo para que fuesen plenamente reconocidos por la Iglesia después del Concilio de Trento, convirtiéndose de este modo en el fundamento textual de algunos motetes eucarísticos que en algunas cortes, como la española, solían interpolarse en determinadas ceremonias del ciclo.

En líneas generales puede decirse que la estructura global de dicho oficio no difirió en esencia del de otras festividades dobles de primera clase, sin embargo, a diferencia de lo que sucedió con aquellas, la mayoría de los textos más importantes contenidos en las horas canónicas, principalmente los himnos, tuvieron un papel determinante en el desarrollo musical de otras ceremonias eucarísticas que se celebraban a lo largo del año con carácter votivo, y al margen de dicho oficio.

No obstante el examen que realizaré a continuación contempla un análisis somero de la estructura textual de las horas mayores, ya que en el caso de las horas

<sup>1301</sup> *Officium et Missa in Festo et per octavam Corporis Christi, [...] secundum Missale & Breviarium romanum Pii V. Pont. Max. jussu editum, Clementis VIII. & Urbani VIII. auctoritate recognitum*, Amberes, viuda de Baldassare Moretti, 1702, p. 390-391.

menores, y de las *completas* que debían cantarse después de las *vísperas*, ya se estudió en el capítulo tercero que sus textos solían ser comunes, con muy pocas modificaciones, a todas las festividades.

a) **Las *vísperas*.** Al igual que todos los oficios dobles, el del Corpus comenzaba con las primeras *vísperas*. Una de las diferencias más notables que presentaban esta hora canónica en esta festividad es que los textos del *ordinarium* y buena parte de los del *proprium* eran comunes a todas las *vísperas* que tenían lugar a lo largo del ciclo festivo, difiriendo tan sólo en las antífonas del *Magnificat*<sup>1302</sup>, que en las primeras *vísperas* iba precedido por *O quam suavis est*, y en las segundas por *O sacrum convivium* (cfr. Fig. 69). Esta última estaba llamada a convertirse a la larga en uno de los cantos más frecuentados por los compositores, no sólo como fundamento textual de una gran cantidad de motetes, sino también de algunos ciclos del *ordinarium* de la misa basados en la misma antífona.

En lo concerniente a los salmos, los dos primeros, *Dixit Dominus*, y *Confitebor tibi Domine*, formaban parte del *ordinarium* de las *vísperas* dominicales previsto en el *psalterium*. Los salmos tercero, *Credidi propter quod*; cuarto, *Beati omnes*, y quinto, *Lauda Jerusalem*, respondían, por el contrario, a la combinación propia que el breviario romano había dispuesto para este oficio en particular<sup>1303</sup>.

En cuanto al himno, *Pange lingua gloriosi* -también llamado himno de Santo Tomás- era común a todas las *vísperas* del ciclo, y acabaría ocupando el rango más alto dentro de los cantos eucarísticos, junto con los himnos de otras horas mayores del oficio que más abajo se citarán. El valor litúrgico otorgado al *Pange lingua*, hizo que tempranamente se convirtiera -junto con su versión abreviada, *Tantum ergo*, formada por sus dos últimas estrofas- en el fundamento musical de la mayor parte de las ceremonias eucarísticas que se celebraban a lo largo del año.

Con respecto a las *vísperas* de los días infraoctavos de esta festividad, los textos del *ordinarium* eran los mismos que en las antecedentes, a excepción de algunos cambios puntuales que en realidad no afectaban a los cantos más importantes. En las del sábado infraoctavo, por ejemplo, estas modificaciones concernían al *capitulum* y, sobre todo, a la antífona del *Magnificat*, cuyo texto, *Puer Samuel*, venía a sustituir a los correspondientes a las *vísperas* de la festividad principal y de la octava, más arriba citados<sup>1304</sup>. Con todo, el versículo *O sacrum convivium* era utilizado también en las del sábado, pero esta vez sólo como antífona introductoria a las conmemoraciones que se cantaban al final ese día<sup>1305</sup>. Algo parecido sucedió con el domingo infraoctavo, en el cual la antífona del *Magnificat* se cantaba sobre el texto *Ex cito in plateas*<sup>1306</sup>. No obstante, estos cambios que desde el punto de vista textual eran poco relevantes, en lo tocante al canto tenían una importancia mayor, sobre todo en lo concerniente al tono de las antífonas, y por consiguiente también al de los cánticos a los cuales precedían, lo cual, como ya se dijo en el capítulo cuarto, condicionaba enormemente la ejecución de dichos cánticos en caso de emplearse para ello el canto figurado.

<sup>1302</sup> Cfr. *Antiphonarium Romanum...1750, op. cit.*, «In Festo Corporis Christi, in utrisque Vesperis», p. 293-297.

<sup>1303</sup> *Ibid.*

<sup>1304</sup> *Officium et Missa in Festo et per octavam Corporis Christi...*, op. cit., p. 181 y 183.

<sup>1305</sup> *Ibid.*, p. 185.

<sup>1306</sup> *Ibid.*, p. 218.

**b) Los maitines y laudes.** A diferencia de las *vísperas*, los *maitines* del Corpus estaban sometidos a unas variaciones textuales mucho más acusadas a lo largo del ciclo. Al tratarse de una festividad doble de primera clase, esta hora canónica estaba formada invariablemente por tres nocturnos cuyos textos iban cambiando parcialmente de un día a otro. Tales modificaciones no afectaban tanto a la parte salmódica, que en esencia era siempre la misma, como a las lecciones y a los responsorios, excepto en el caso del himno *Te Deum laudamus* que, como es sabido, se cantaba en lugar del noveno responsorio<sup>1307</sup>. Por lo que respecta al invitatorio y al himno propio de *maitines*, a lo largo de toda la octava eran los mismos que se cantaban el día de la fiesta principal. En lo tocante al primero, ya se indicó en el tercer capítulo que, a excepción de la antífona, el salmo *Venite exultemus* formaba parte del *ordinarium* de todos los *maitines* festivos que se cantaban a lo largo del año. En lo referente al himno, *Sacris solemnibus*, éste acabó siendo junto al *Pange lingua* y el *Tantum ergo*, uno de los cantos más importantes que se interpretaban en las ceremonias eucarísticas celebradas fuera del ciclo festivo del Corpus.

Las *laudes* que se cantaban al término de los *maitines* era, junto con las *completas* y las horas menores, el único oficio que no sufría ninguna modificación textual a lo largo de la infraoctava del Corpus. Sin embargo, a diferencia de aquellas, sí disponía de un himno propio para esta festividad, *Verbum supernum prodiens*, que acabó formando parte también, junto con los de *vísperas* y *maitines*, del elenco de cantos eucarísticos susceptibles de ser interpolados en otros oficios<sup>1308</sup>.

**c) La Misa.** Al tratarse éste de un ciclo festivo, la misa mayor del *Corpus Christi* adoptó la estructura más amplia que cabía esperar dentro de la categoría de las misas solemnes: el *ordinarium* estaba formado por las cinco partes habituales (*Kyrie*, *Gloria*, *Credo*, *Sanctus-Benedictus* y *Agnus Dei*) que alternaban, del modo ya analizado en el tercer capítulo, con un *proprium* cuya distribución interna guardaba estrechas semejanzas con las misas del tiempo pascual. Como se recordará, la misa mayor del Corpus formaba parte, junto con las del domingo de Resurrección y Pentecostés, del pequeño grupo en el cual la Iglesia había permitido después del Concilio de Trento conservar una secuencia paralitúrgica destinada a cantarse, de acuerdo con el rito romano, antes del Evangelio. Con el tiempo, esta acabó convirtiéndose, por encima de cualquier otra sección del *proprium* o del *ordinarium*, en el elemento más característico de este grupo de misas festivas. En el caso de la del Corpus, la relevancia de la secuencia *Lauda Sion Salvatorem*, o prosa del Santísimo Sacramento, cuyo texto se debía también a Santo Tomás de Aquino, fue aún mayor si cabe que en las otras misas citadas, al convertirse incluso en la base textual de algunos motetes eucarísticos que siguieron componiéndose hasta finales del siglo XVIII. Por lo demás, al igual que los himnos analizados, esta secuencia también sirvió como canto independiente en otras ceremonias del oficio, principalmente en las procesiones<sup>1309</sup>.

A pesar de que en principio la estructura del *proprium* permanecía más o menos estable durante casi todo el ciclo festivo, sí existían algunas variaciones textuales importantes que afectaban principalmente al domingo infraoctavo. A diferencia de

<sup>1307</sup> *Ibid.*, p. 32-72.

<sup>1308</sup> *Ibid.*, p. 86-87.

<sup>1309</sup> *Graduale Romanum...*, Toulouse, 1729, *op. cit.*, «In Solemnitate Sanctissimi Corporis Christi», p. 203-207.

los demás días, en los cuales se cantaba la misa de la fiesta principal, la del domingo disponía de un *proprium* específico que incorporaba notables cambios con respecto a aquella. Por ejemplo, el introito de la festividad principal, *Cibavit eos*, era sustituido por *Factus est Dominus*, y el gradual *Benedictus est Domine*, por *Ad Dominum cum tribulater*<sup>1310</sup>. Del mismo modo, los textos del ofertorio, la *communio*, y la *postcommunio*, también cambiaban por otros diferentes. Sin embargo, las modificaciones más importantes en el orden musical eran, por un lado, la adición antes del introito del aspersionario *Arperges me*, propio de las misas dominicales, y sobre todo la supresión de la secuencia, que en ese día en particular debía omitirse siempre. Tales cambios resultaban de gran importancia, particularmente para los maestros de aquellas capillas reales, como la de Madrid, en las cuales esta misa se celebraba, en principio, en presencia de los reyes, ya que debían prever la incidencia de tales cambios en el conjunto de obras que tuvieran previsto hacer cantar ese día.

**d) La procesión del Corpus.** Desde el punto de vista textual y musical, la procesión del Corpus era, de entre todas las que se celebraban a lo largo del año, una de las que contaba con un mayor número de cantos, debido a la duración que habitualmente solía tener. El orden establecido para ellos en el *processionale romanum* siguió una secuencia jerárquica en la cual los himnos de las horas canónicas más importantes del oficio de la festividad debían cantarse en primer lugar, de acuerdo con el rango de las horas canónicas de las cuales formaban parte. En consecuencia, la procesión debía abrirse, como era de esperar, con el más importante de todos ellos: el himno de *vísperas*, *Pange lingua*, que debía entonarse, conforme a lo prescrito en el *processionale*, en el momento mismo en que el celebrante tomara entre sus manos la custodia con el Santísimo Sacramento. Una vez concluido, se ejecutaba el himno de *maitines*, *Sacris Solemniis*, y a continuación el de *laudes*, *Verbum supernum prodiens*<sup>1311</sup>. Junto a estos tres cantos, el *processionale* incluía otros dos que no formaban parte del oficio de la festividad: *Jesu, nostra redemptio*, y *Aeterne Rex altissime*, que debían preceder al *Te Deum laudamus* y al *Magnificat*, al término del cual, en teoría, la procesión debía regresar al santuario de donde había partido<sup>1312</sup>. En caso de que la marcha se prolongase más de lo previsto, el *processionale* indicaba que los cantores podían proseguir ejecutando la secuencia *Lauda Sion*, y continuar cantando uno o varios de los ocho responsorios y de las dos grandes antífonas, que este libro incluyó también, a modo de apéndice, para estos casos<sup>1313</sup>.

Con todo, a lo largo del siguiente epígrafe podrá constatarse que el orden de canto previsto en los libros litúrgicos no siempre se observaba al pie de la letra en las capillas palatinas. Tales alteraciones, si bien se efectuaban siempre sin apartarse de la ortodoxia prescrita por el ceremonial romano, obedecían a una tradición local que en algunos casos estuvo sometida a ciertos cambios a lo largo del siglo XVIII, dando como resultado ciertas divergencias en el orden de canto de algunos oficios eucarísticos -particularmente en las procesiones-, no sólo con respecto a Roma, sino incluso con respecto a lo observado en los ceremoniales de estas capillas durante la centuria anterior.

<sup>1310</sup> *Officium et Missa...*, op. cit., p. 220.

<sup>1311</sup> *Processionale Romanum...*, Amberes, 1629, op. cit., p. 143-146.

<sup>1312</sup> *Ibid.*, p. 147-149.

<sup>1313</sup> *Ibid.*, p. 158-170.

### 6.1.2.2. El desarrollo ceremonial y musical del *Corpus Christi* en la Corte de Roma.

Resultaría ocioso señalar la importancia política e institucional que a lo largo de la Edad Moderna tuvo en la Corte de Roma la festividad del *Corpus Christi*, o *Corpus Domini*, tal como aparece denominada en las fuentes documentales de los siglos XVII y XVIII. Gran parte de la brillantez que alcanzaron allí estas ceremonias se debía, por un lado, a la fastuosa puesta en escena de la mayoría de estos oficios, y por otro, a la acumulación de cantos que a lo largo de las ceremonias que se celebraban en presencia del papa debían proferir sus cantores. Aun así, como ya se sugirió anteriormente, sería erróneo pensar que el sumo pontífice iba a estar presente en todas las ceremonias que integraban este ciclo festivo, y más aún que los músicos de la Capilla Pontificia pudieran ser reclamados para solemnizarlas en ausencia del papa, cosa muy frecuente en Madrid, pero inusual en la Corte pontificia. De acuerdo con la información ofrecida por los tratados de Adami y de Cancellieri acerca del desarrollo ceremonial y musical de la festividad del Corpus durante el siglo XVIII, el papa estaba obligado a asistir únicamente a las funciones más solemnes, esto es, a las primeras *vísperas*, a la *messa bassa*, y a la procesión del día de la fiesta principal. Más allá de estas ceremonias no cabía esperar que ni el pontífice ni sus cantores acudieran a ningún otro oficio de este ciclo festivo, salvo por lo que respecta al domingo infraoctavo y a las *vísperas* y a la procesión del jueves siguiente que, como ya se vio, tenía lugar al término de aquellas.

#### 6.1.2.2.1. Las *vísperas*.

Tanto Adami como Cancellieri indicaron en sus respectivos tratados que la celebración de las *vísperas* solemnes de las festividades más importantes debían regularse, en todo lo concerniente al desarrollo ceremonial y musical, de acuerdo con las primeras *vísperas* de la Epifanía y de la Circuncisión, que ambos autores tomaron, respectivamente, como modelo para explicar el desarrollo de todas las *vísperas* solemnes que se celebraban a lo largo del año en presencia del pontífice<sup>1314</sup>. No obstante, en el capítulo anterior ya se indicó que a pesar del enorme valor testimonial de estas descripciones, faltan en ellas ciertos datos relevantes, como por ejemplo la ejecución de los ya referidos motetes *ad obedientiam* antes del comienzo del oficio.

La ceremonia de la obediencia que los cardenales del sacro colegio debían prestar ante el pontífice en todas las ceremonias solemnes tenía lugar en estas ocasiones inmediatamente antes del inicio de las *vísperas*, una vez que el papa, conducido en silla gestatoria desde la *sala de' paramenti* del palacio apostólico a la capilla palatina donde fuera a tener lugar el oficio, se instalaba en el trono que había de ocupar a lo largo de la ceremonia<sup>1315</sup>. La ejecución de un motete en esta parte de la función tenía por objeto rellenar el vacío sonoro que, de otro modo, se hubiera producido durante el tiempo que podía durar esta acción. No obstante, las fuentes musicales conservadas en el fondo de la Capilla Sixtina correspondientes a la

<sup>1314</sup> Cfr. Apéndice Documental nº 11, «Primo Vespro del Corpus Domini. Cap. XXIX», p. 77.

<sup>1315</sup> Cfr. *Ibid.*, «Parte Prima. Primo Vespro dell' Epifania, e Prima Funzione del Signor Maestro di Cappella. Cap. I», p. 1.

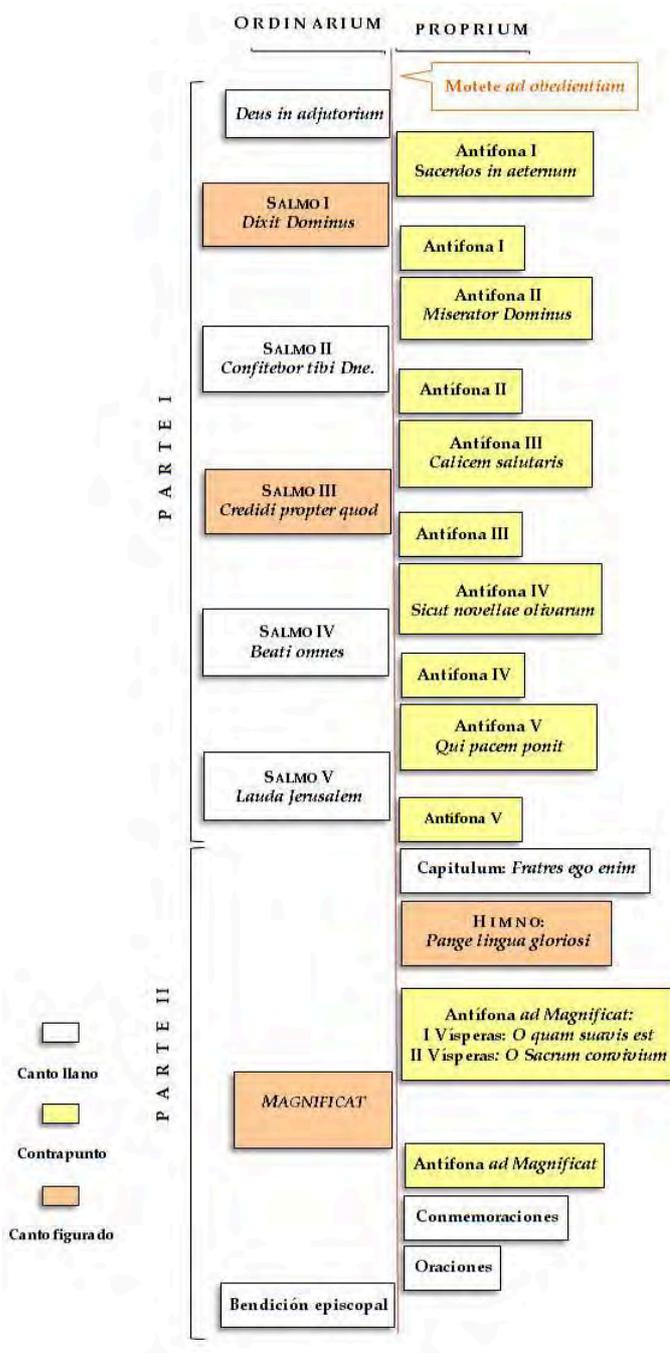


Fig. 71. Orden y tipos de canto en las primeras vísperas del *Corpus Christi* celebradas en la Capilla Pontificia durante la segunda mitad del siglo XVIII. © Luis López Morillo

en contrapunto<sup>1318</sup>. Aunque el autor no especifica qué sucedía con las restantes, es bastante probable que se procediese del mismo modo. Esta hipótesis se apoya en la estructura del manuscrito Capp. Sist. 207, ya analizado en el capítulo cuarto, que

segunda mitad del siglo XVIII indican que, en las primeras vísperas del *Corpus*, parte de esos motetes podían ser sustituidos, sin más, por himnos eucarísticos. Hacia 1770 existían al menos dos obras destinadas específicamente a esta parte de las vísperas. Por un lado el motete *Haec Dies* a 8 voces de Pasquale Pisari, y por otro, la versión a cinco voces del himno de laudes, *Verbum supernum*, de Giovanni Biordi<sup>1316</sup>.

Una vez que concluía la ceremonia de la obediencia, y que todos los presentes se instalaban en sus respectivos sitios, correspondía al papa como celebrante, tras haber rezado *en secreto* los preceptivos *Ave María* y *Credo*, entonar el versículo *Deus in adiutorium meum*, al cual, según Adami, el coro debía responder cantando el segundo hemistiquio, si bien no especifica el estilo de canto que utilizaban los músicos del papa para ejecutar esta responsión inicial<sup>1317</sup>.

Los encargados de entonar las antifonas de los salmos eran, como es sabido, los sopranos. La primera correspondía al más antiguo, quien se ocupaba también de distribuir las restantes entre los cantores de su cuerda que él consideraba más a propósito. Adami indica que tras la entonación de la primera antifona, el coro debía proseguir cantándola

<sup>1316</sup> 1º *Vespro del Corpus Domini*. *Mot. ad Obbe.* *Haec dies*. *Credidi idem* [à 8 di Pisari], BAV, Capp. Sist. 306; *cfr.* Janz, *op. cit.*, p. 450; *Libro con tre Motetti ad Obedientiam*, cioè, *Verbum Supernum à cinque del Biordi per il primo Vespro del Corpus Domini* [...], BAV, Capp. Sist. 125, *cfr.* Janz, *ibid.*, p. 349.

<sup>1317</sup> *Cfr.* Apéndice Documental nº 11, p. 1.

<sup>1318</sup> *Ibid.*, p. 2.

contiene los contrapuntos de todas las antífonas, tanto de los salmos, como de los *Magnificat*, de las *vísperas* solemnes celebradas a lo largo del año en la Corte romana, incluidas las del Corpus. En los apéndices musicales nº 23 y 24 se incluyen las transcripciones de las antífonas tercera, *Calicem salutaris*, y quinta, *Qui pacem ponit*. Aunque esta fuente fue redactada con toda probabilidad a principios del siglo XVII, la larga vigencia estilística del *stile antico* o *alla Palestrina* en la Capilla Pontificia permite considerar que estos ejemplos, u otros similares, pudieron haber seguido ejecutándose al menos hasta finales del siglo XVIII en las primeras *vísperas* del Corpus que allí se celebraban. En el caso concreto de estas antífonas, si bien es cierto que en ninguna de ellas las entonaciones corresponden a los sopranos, ello no suponía ningún impedimento para que este tipo de ejemplos de contrapunto escrito se ejecutasen igualmente, entonados por cualquiera de las voces. Prueba de ello es que en esta misma fuente existen algunos ejemplos en los cuales la entonación inicial y el canto llano no siempre se alojan en la misma voz. Por otra parte, las entonaciones de algunas antífonas, como la del *Magnificat*, podía recaer del mismo modo en voces distintas cuando se cantaban antes y después del cántico. El propio Adami indica que en este último caso correspondía entonarlo a dos contraltos, y no a los sopranos, lo cual no implicaba necesariamente que aquellos tuvieran la obligación de sostener también el canto llano de la antífona para que el resto de las voces formasen el contrapunto<sup>1319</sup>.

Con respecto a los salmos ya se indicó en el capítulo cuarto que desde el siglo XVII en las primeras *vísperas* de las festividades dobles de primera clase existía la costumbre de ejecutar en canto figurado el primero y el tercero. A pesar de que ni Adami, ni Cancellieri hacen referencia alguna a esta práctica, las fuentes musicales confirman que durante la segunda mitad del setecientos se seguía procediendo del mismo modo. Hacia 1772 se sabe que en las primeras *vísperas* del Corpus solían interpretarse dos versiones a ocho voces del primer salmo, *Dixit Dominus*, y del tercero, *Credidi propter quod*, ambas de Pasquale Pisari<sup>1320</sup>, la segunda de las cuales ya había sido copiada en los libros de coro de los cantores pontificios en 1761<sup>1321</sup>. No obstante, a principios del siglo XIX, si no antes, esta última versión alternaba ya, con toda seguridad, con la de Arcangelo Crivelli, también a ocho voces, ya mencionada en el capítulo cuarto.

En lo referente al modo en que se interpretaban el segundo, cuarto y quinto salmos, no existe en las fuentes consultadas ningún dato acerca del tipo de canto que podría haberse empleado en su ejecución, si bien es probable que, al menos en el quinto, hubiera podido hacerse uso del fabordón, recurriendo eventualmente a alguna de las colecciones de *falsibordoni* redactadas por aquel entonces, como ya la analizada de Fazzini, fechada en 1779. Por lo que respecta al segundo y al cuarto salmos, es posible que se hubieran interpretado simplemente en canto llano, precedidos por sus correspondientes antífonas en contrapunto.

<sup>1319</sup> *Ibid.*

<sup>1320</sup> BAV, Capp. Sist. 121, *cfr.* Janz, *ibid.*, p. 346.

<sup>1321</sup> BAV, Capp. Sist. 306, *cfr.* Janz, *ibid.*, p. 450.

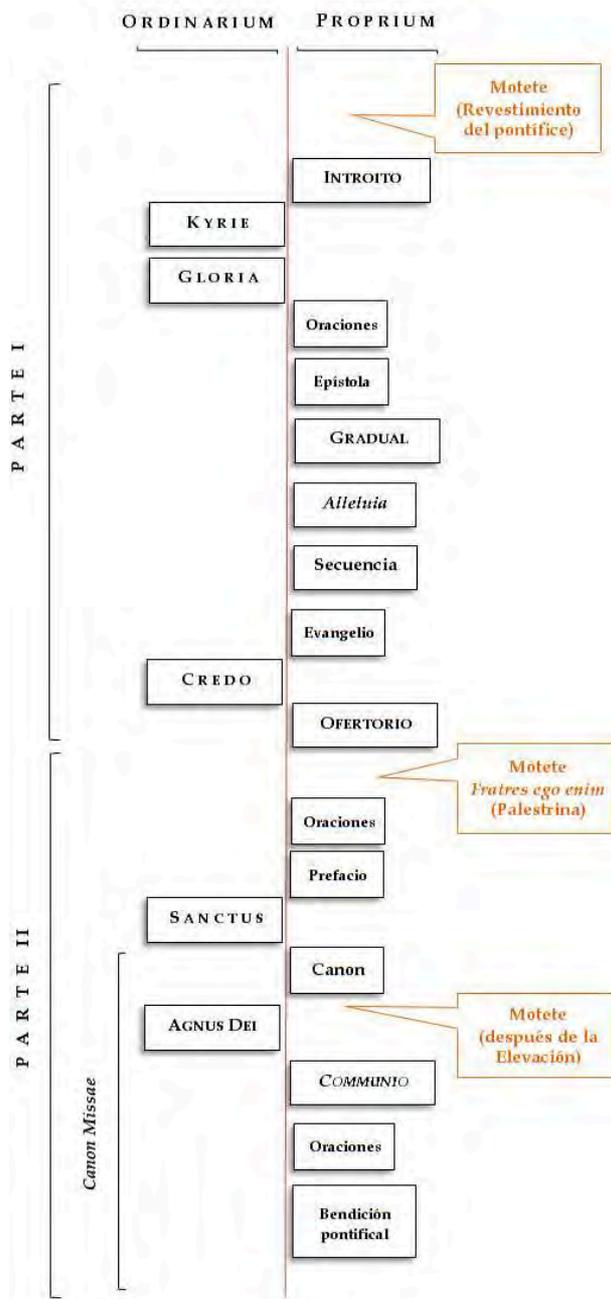


Fig. 72. Distribución de los motetes en la *messa bassa* de la festividad del *Corpus Christi* en la Capilla Pontificia durante la segunda mitad del siglo XVIII. © Luis López Morillo.

Una vez concluida la repetición de la antífona del quinto salmo, uno de los sopranos designados por el más antiguo debía cantar el *capitulum*, no sin antes haber hecho las preceptivas genuflexiones al altar y al pontífice, quien debía permanecer de pie, cubierto con su mitra, mientras durase el canto de esta parte del oficio<sup>1322</sup>. Inmediatamente después los dos sopranos más antiguos entonaban el himno, durante el cual el pontífice se mantenía en la misma posición, también descubierto. Al concluir, estos cantores interpretaban también el versículo que debía ejecutarse al término de los himnos de *vísperas*, entonando a continuación el más antiguo de los dos la antífona del *Magnificat*. Al término de la misma, ambos sopranos se encargaban nuevamente de entonar el cántico<sup>1323</sup>.

Aunque ni Adami ni Cancellieri aluden al estilo de canto empleado para ejecutar los himnos de estas horas canónicas, las fuentes musicales muestran, una vez más, que en el caso de las primeras *vísperas* del Corpus se utilizaba al menos una versión en canto figurado del *Pange lingua*, posiblemente atribuible a Teofilo Gargari. Dicha versión podría haber alternado con la de Palestrina, incluida en el himnario polifónico publicado en Amberes en 1644 a instancias de Urbano VIII<sup>1324</sup>.

Con respecto a la antífona del *Magnificat*, el manuscrito Capp. Sist. 207 incluyó también dos versiones en contrapunto para las primeras y

segundas *vísperas*. La segunda, *O sacrum convivium*, incluida en el apéndice musical nº 25, constituye uno de los ejemplos más logrados de esta colección, y es bastante

<sup>1322</sup> Cfr. Apéndice Documental nº 11, p. 2.

<sup>1323</sup> *Ibid.*, p. 2-3.

<sup>1324</sup> *Libro con tre Inni, cioè [...] Pange lingua, per il Vespero del Corpus Domini*, BAV, Capp. Sist. 329, cfr. Janz, *ibid.*, p. 462; Giovanni Pierluigi da Palestrina, *Hymni Sacri in Breviario Romano S.D.N. Urbani Papae VIII, auctoritate recogniti, et canto musico pro peacipuis anni festivitibus expressi*, Amberes, ex Officina Plantiniana Balthassaris Moreti, 1644, f. LXXXIV-LXXXIX.

probable que este ejemplo, u otros similares, hubieran seguido interpretándose en las segundas *vísperas* de la octava del Corpus que se celebraban durante la segunda mitad del siglo XVIII en la basílica de San Pedro del Vaticano, bien por los cantores pontificios o bien por los de la Cappella Giulia.

En lo concerniente al cántico de la Virgen, en el capítulo cuarto ya se indicó que durante el último tercio del setecientos la versión a ocho voces de Luca Marenzio se interpretaba sistemáticamente en las *vísperas* solemnes que se celebraban en la Capilla del papa, incluidas muy probablemente las del *Corpus Christi*. Esta práctica habría acabado con la costumbre de ejecutar el *Magnificat*, tal como describe Adami a comienzos del siglo XVIII, recurriendo al fabordón en los versículos que el maestro decidiese, reservando el canto figurado únicamente para la doxología<sup>1325</sup>. Esta práctica, aun a costa de restar brillantez sonora a esta parte del oficio, se mantuvo en vigor debido posiblemente a las ventajas que comportaba para los maestros de capilla poder regular la duración de los versículos cuando se ejecutaban alternando el canto llano con el fabordón. Dicha regulación era esencial para poder hacer coincidir el final del cántico con las últimas incensaciones, que en todo caso debían concluir antes de que el coro terminase de cantar la repetición de la antífona del *Magnificat*<sup>1326</sup>. El uso de la versión a ocho voces de Luca Marenzio, sin embargo, hacía más difícil mantener este control, al ejecutarse todos los versículos sin solución de continuidad. En tal caso, la únicas opciones para los maestros de capilla eran, bien modular la velocidad de ejecución del cántico o bien servirse de la antífona del *Magnificat* para repetirla al final del mismo, una o varias veces, en caso de que la incensación no hubiera concluido.

Las primeras *vísperas* terminaban con el *Benedicamus Domino*, entonado también por los dos sopranos más antiguos, y con la bendición pontifical impartida por el papa, al cual el coro respondía al final *Deo gratias*<sup>1327</sup>. Adami tampoco da cuenta en este caso del modo en que los cantores ejecutaban esta última responsión, si bien no es descartable que hubieran hecho uso en este caso del contrapunto simple, como sucedía en la ceremonia de la bendición de los *Agnus Dei*, estudiada en el capítulo cuarto.

#### 6.1.2.2.2. La *missa bassa*.

La celebración de una misa rezada en lugar de la habitual misa cantada, propia de otras fiestas solemnes, fue una costumbre plenamente consolidada en la Capilla Pontificia al menos desde el siglo XVII. Esta solución en una festividad con una magnitud política y devocional como la del Corpus no se explica si no es a la luz de la excesiva duración de estas ceremonias, difícil de soportar para los pontífices de edad más avanzada. No hay que olvidar que además de oficiar la misa mayor los pontífices debían permanecer arrodillados sobre el *tálamo pontificio* durante la procesión que comenzaba al término de la misa, y que a menudo podía prolongarse por espacio de más de una hora.

<sup>1325</sup> Cfr. Apéndice Documental nº 11, p. 4.

<sup>1326</sup> *Ibid.*, p. 4.

<sup>1327</sup> *Ibid.*

Desde el punto de vista musical, la celebración de una *missa bassa* en esta festividad tuvo importantes consecuencias en la estructura de los repertorios de la Capilla Pontificia: por un lado, la ausencia de ciclos del *ordinarium* destinados específicamente esta misa mayor y por otro, la escasez de versiones polifónicas de la secuencia *Lauda Sion* posteriores al siglo XVI.

Adami indicó en su tratado que durante esta misa, habitualmente oficiada personalmente por el pontífice en la Capilla Sixtina, se ejecutaban dos motetes: uno en el ofertorio y otro en la elevación (*cfr.* Fig. 72). Sin embargo, algunos de los diarios de los *puntatori* indican que durante el siglo XVII se cantaba además otro motete antes del comienzo de la ceremonia, mientras el papa era revestido con la *planeta*, o casulla corta, y la mitra<sup>1328</sup>. El motete del ofertorio, *Fratres ego enim* de Palestrina, compuesto sobre el *capitulum* de las *vísperas* del Corpus y cantado también en la misa mayor del Jueves Santo, se interpretaba invariablemente todos los años en esta misma posición. Por el contrario, los otros dos eran escogidos por el maestro de capilla de entre los contenidos en los *libretti* que llevaban consigo los cantores que habían de intervenir en la procesión<sup>1329</sup>.

#### 6.1.2.2.3. La procesión solemne.

El testimonio del *puntatore* Antonio Liberati, más arriba citado, indica que el rito procesional se iniciaba cuando el papa recibía, al término de la *missa bassa*, la custodia con el Santísimo Sacramento y se instalaba con ella en el *tálamo pontificio*. En ese momento, los cantores comenzaban a ejecutar el himno de *vísperas*, *Pange lingua*, de acuerdo con el orden prescrito en el *processionale romanum*. La descripción del modo en que los músicos del papa interpretaban dicho himno, alternando las estrofas en canto figurado y en contrapunto, parece coincidir en todo con la forma de ejecutar otros himnos procesionales, como el *Ave maris Stella*, ya analizado en el capítulo cuarto.

No obstante, el relato de Adami difiere ligeramente del testimonio del *puntatore* acerca del momento en que los cantores daban comienzo al *Pange lingua*. Según el maestro de capilla, los músicos del papa, agrupados en la Sala Regia del palacio vaticano, comenzaban a cantar la primera estrofa del himno pre-entonada por los contraltos cuando la cruz pontificia salía de la Capilla Sixtina<sup>1330</sup>. El resto de las estrofas eran secuenciadas por el maestro desde que los cardenales entraban en la llamada sala de Constantino, hasta que la procesión salía al exterior. Una vez concluido el himno, Adami indica que los músicos continuaban cantando los motetes anotados en sus *libretti*<sup>1331</sup>, lo cual muestra que el orden de canto previsto para esta

<sup>1328</sup> «Giugno 1670./ [...] Giovedì, 5 d. Festa del Corpus D[omi]ni. Il Sommo Pontefice nella Capp[ell]a di Sisto disse la messa bassa alla presenza del Sac[ro] Coll[egi]o di Card[ina]li, parato di pianeta e mitra, e nel tempo che S[ua] S[anti]tà si parava, si cantò dal Choro un Mottetto, ed un'altro dopo l'elevat[i]o, e poi preso il Ven[erabil]e Sacram[en]to in mano si [ilegible] nella solita machina, portata su le spalle da suoi palafrenieri, s'iniciò la Processione, cantandosi dal Choro il *Pange Lingua*, in Canto figurato un Verso, e l'altro in Contrapunto, e poi diversi Mottetti, et il *Te Deum laudamus* more solito, e conf[orm]e à gli altri anni. [...]», *Diario de' Cantori della Cappella Pontificia scritto da Antino Liberati, Puntatore Eletto per l'Anno 1670*, BAV, Capp. Sist. Diari. 87, f. 32v-33r.

<sup>1329</sup> *Cfr.* Apéndice Documental nº 11, «La Mattina alla Messa bassa. Cap. XXX», p. 78.

<sup>1330</sup> *Ibid.*

<sup>1331</sup> *Ibid.*, p. 79.

procesión no coincidía del todo con el que prescribía el *processionale romanum*, viniendo en este caso a suplantar los motetes a algunos de los himnos eucarísticos incluidos en este libro. La ejecución de estas obras se realizaba *ad libitum*, según el criterio del maestro de capilla, hasta que la procesión llegaba al pórtico de San Pedro, momento en el cual los dos sopranos más antiguos debían entonar el *Te Deum laudamus*, al término del cual se interpolaba un nuevo motete, *Amore, Jesu lingueo* de Francesco Foggia (1603-1688), que los músicos debían empezar a cantar en el momento mismo en que hacían su entrada en la basílica vaticana<sup>1332</sup>.

No obstante, es bastante probable que el orden de canto descrito por Adami sufriera algunas modificaciones a lo largo del siglo XVIII. Una de las colecciones que aún se conserva de los *libretti* destinados al *concertino*, fechada en el segundo tercio del siglo XVIII, muestra que junto a las obras ya mencionadas se había incorporado también una versión en canto figurado de la secuencia *Lauda Sion*, atribuida a Giovanni Biordi, fechada en 1736<sup>1333</sup>. Con respecto a los motetes, aparte del de Foggia, el diario del *puntatore* de la Capilla Sixtina del año 1695 indica que el motete *Fratres ego enim* de Palestrina, destinado en principio al ofertorio de la *missa bassa*, también estaba incluido por aquel entonces en estos *libretti*, lo cual sugiere que esta obra podía volvé a ejecutarse eventualmente en el transcurso de la marcha<sup>1334</sup>.

La descripción que ofrece Cancellieri en su tratado acerca de esta procesión confirma que hacia 1789 el orden de canto indicado por Adami a comienzos del siglo había cambiado sustancialmente. En primer lugar, el motete de Foggia se interpreteaba antes que el *Te Deum*, el cual terminaba de cantarse cuando el papa, subido aún en el *tálamo*, llegaba a las gradas del altar de la basílica<sup>1335</sup>. Una vez que el pontífice descendía de las andas, los cantores comenzaban a ejecutar el *Tantum ergo* mientras el primer cardenal presbítero retiraba al papa la custodia de las manos. Los cantores debían ejecutar la estrofa *Panem de caelo* cuando el cardenal hubiera terminado de incensar el Santísimo Sacramento una vez depositado sobre el altar, y concluir antes de las oraciones que precedían a la bendición solemne que el pontífice impartía con la custodia entre las manos, al término de la cual era depositada nuevamente en el altar, en donde permanecía expuesta a lo largo de toda la jornada para ser adorada por los fieles<sup>1336</sup>.

#### 6.1.2.2.4. La infraoctava del Corpus y las segundas *vísperas* de la octava.

Los datos acerca del desarrollo de las ceremonias celebradas en la Corte de Roma durante la infraoctava del Corpus son muy escasos. En principio la información contenida en el tratado de Adami coincide con la ofrecida por los diarios de los *puntatori* en que los cantores pontificios no volvían a participar después de las funciones de la fiesta principal en ninguna otra función de este ciclo festivo en presencia del papa. Sin embargo, es muy posible que esta situación cambiase a lo largo del siglo XVIII. Las fuentes musicales indican que, al menos durante el segundo

<sup>1332</sup> *Ibid.*, p. 79-81.

<sup>1333</sup> *Libri Otto/ Lauda Sion/ in pergamino dell'anno 1736, in 4º mss., BAV, Capp. Sist. 410-417, cfr. Janz, op. cit., p. 490.*

<sup>1334</sup> *Cfr. Janz, op. cit., p. 110.*

<sup>1335</sup> *Cfr. Cancellieri, op. cit., p. 305.*

<sup>1336</sup> *Ibid.*, p. 306.

tercio de aquella centuria, los cantores pontificios solían interpretar el domingo infraoctavo la misa *Aeterna Christi munera* de Palestrina que, como ya se vio en el capítulo cuarto, fue una de las que fueron copiadas en los cantorales polifónicos realizados en 1729 para la Real Capilla<sup>1337</sup>. El libro que contiene este ciclo del *ordinarium* en la Capilla Sixtina, fechado en 1724, y restaurado en 1768, indica que esta misa se cantaba por entonces no sólo es esta ceremonia sino también en las misas mayores de otras festividades clásicas, como el cuarto domingo de Cuaresma, el lunes de Pascua, y el día de San Esteban<sup>1338</sup>. En cualquier caso, lo más probable es que, de haberse celebrado efectivamente esta función ante el pontífice hubiese transcurrido con toda seguridad en la capilla del Quirinal, si bien con un despliegue ceremonial mucho más discreto que el día de la fiesta principal.

Con respecto al desarrollo musical del día de la octava del Corpus, la información, aunque escueta, es algo más completa, gracias sobre todo al tratado de Cancellieri. La presencia del papa en las *vísperas* y en la procesión solemne organizada al término de aquella por el capítulo de la basílica de San Pedro debió institucionalizarse a lo largo del siglo XVIII, ya que en las fuentes de principios de siglo no hay referencia alguna a este hecho. En el relato que hace Cancellieri de estas ceremonias no deja claro si los cantores pontificios intervenían o no en ellas. Con todo, es bastante probable que por aquel entonces lo hicieran, teniendo en cuenta que su obligación era acompañar por norma a su señor en casi todas las salidas solemnes que éste realizaba a las iglesias de Roma en ciertas festividades.

El orden de canto descrito por Cancellieri para la procesión de ese día parece bastante escueto. El autor se limitó a indicar que, tanto durante el rito de preparación del Santísimo para la procesión al término de las *vísperas*, como en el transcurso de la marcha, los músicos cantaban y *concertaban* la secuencia *Lauda Sion*<sup>1339</sup>. A pesar de que esta procesión tenía un carácter menos solemne, y efectuaba un recorrido más breve que el día de la fiesta, es muy probable que los músicos ejecutaran, además de la prosa del Santísimo Sacramento, otros cantos, que bien pudieran haber sido himnos eucarísticos, e incluso motetes.

### 6.1.2.3. El desarrollo ceremonial y musical del ciclo festivo del Corpus en la Corte española.

A diferencia de lo que sucedía en las cortes de Roma y Versalles, en Madrid la celebración de todas las horas canónicas del ciclo festivo del Corpus fue obligatoria

<sup>1337</sup> Dom[enica] fra l'Ottava del Corpus D[om]ini. Mes[sa] Aeterna Christi, BAV, Capp. Sist. 280, cfr. Janz, *op. cit.*, p. 432.  
<sup>1338</sup> *Ibid.*

<sup>1339</sup> «Capo XXVI. Processione che si fa dal Capitolo di S. Pietro nel giorno dell' Ottava del Corpus Domini./ Questa Processione si fa dopo il Vespero che sin canta inanzi l'Altar Maggiore, dove è sposto il Augustissimo Sacramento, ed a cui assistono glie Eminentissimi Cardinali [...]. Terminato il Vespero, si canta da' Musici il ritmo *Lauda Sion, ec.*, [...]. Fratanto cala il Pontefice, e viene in mezzo al Coro ad orare ne suo Faldistorio già ivi preparato [...]. Il Papa pone l'incenso nel turibulo, che lo riceve dal Cardinal primo Prete, e genuflesso nel primo gradino dell' Altare, incensa il Santissimo, indi lo restituisce, e torna al suo posto. Il Diacono prente il Venerabile, e genuflesso lo consegna all' Eminentissimo Arcipreste. [...] [Nella Processione] viene il Baldachino [con il Santissimo], le di cui aste sono portate da' Camerieri Segreti di Sua Santità, e ai lati di esso i Mazzieri del Papa [...]. Apresso viene il Pontefice con torcia in mano, accompagnato della sua Corte nobili, ed indi 8 Musici, che continuamente concertano i Versetti del *Lauda Sion, ec.* [...]», Cancellieri, *op. cit.*, p. 309-310.

desde que Fernando VI instauró en la Capilla Real el llamado *nuevo culto*, o culto catedralicio. El artículo 48 de las constituciones promulgadas en 1756, mencionaba explícitamente los oficios que a partir de entonces debían cantarse allí durante los siete días siguientes a la fiesta principal<sup>1340</sup>. Esta norma elevaba implícitamente a todos los días de la infraoctava del Corpus al rango de festividades dobles de primera clase, lo cual hubiera obligado en principio a los distintos cuerpos musicales de la Capilla Real a movilizarse para solemnizar, bien conjuntamente o por separado, todas estas funciones tanto en las capillas palatinas como en algunas iglesias de la Corte, estuviera o no el rey presente. Sin embargo, esto no siempre se llevó a la práctica con el rigor que cabría imaginar.

### 6.1.2.3.1. Las primeras *vísperas*, la misa y la procesión.

Desde finales del siglo XVII los documentos relativos al ceremonial establecieron la presencia obligada de los reyes en lo que podría llamarse el núcleo central de este ciclo festivo, es decir: las primeras *vísperas*, la misa mayor y la procesión del día de la fiesta principal, así como la misa, las segundas *vísperas* y la procesión del domingo infraoctavo. Todas estas ceremonias debían ser, en principio, oficiadas de pontifical por un prelado<sup>1341</sup>. No obstante, ya se vio en el primer epígrafe que algunas de estas celebraciones, particularmente las *vísperas* solemnes, pasaron a ser a mediados del siglo XVIII funciones *de tribuna* en las cuales no era preceptivo que ningún prelado actuase como celebrante. Por otra parte, la ausencia casi permanente de los monarcas de la ciudad de Madrid, particularmente durante el reinado de Carlos III, hizo que las primeras *vísperas* dejaran de ser solemnizadas regularmente por los músicos del rey. En la *Nueva Tabla* de 1757 se contemplaba ya la posibilidad de dispensar a los músicos de la Real Capilla de asistir a algunas de estas funciones en caso de hallarse los monarcas en Aranjuez. Según este documento, suponiendo que aquellos debieran reunirse con los reyes en este real sitio, quedarían dispensados de asistir en Madrid a todos los oficios que se hubieran de celebrar hasta las *vísperas* del sábado, al estimarse probablemente que necesitarían por lo menos un día para regresar desde Aranjuez e incorporarse de nuevo a su puesto. Una vez concluidas las funciones del domingo infraoctavo, los músicos sólo debían acudir a la capilla de palacio para cantar la misa diaria de los días siguientes<sup>1342</sup>. En cambio, estando los reyes en la Corte, sí estaban obligados a solemnizar ante los soberanos las primeras *vísperas* del miércoles, la misa y procesión del día de la fiesta principal, y las segundas *vísperas* (en las cuales los reyes nunca estaban presentes), eximiéndoseles de asistir en ese caso a otros oficios que no fuesen las misas del viernes y sábado

<sup>1340</sup> «48. It[em]. Ordenamos: Que se canten en n[uest]ra R[ea]l Capilla las cuatro horas menores todos los días de primera y segunda clase, y también en los domingos y fiestas, aunque sólo sean de precepto de oír misa; y en los días que se hubieren cantado *Maitines* y *Laudes*; y en toda la Octava de Corpus Christi. Prima y *Tercia*, antes de la misa mayor; Sexta y *Nona* después. En los dobles mayores se cantarán del mismo modo las cuatro horas menores. En los dobles comunes, sólo la *Tercia* antes de la misa mayor. En los semidobles, sólo la misa, y siempre a Canto llano. Pero no se cantarán en la Capilla estas horas menores cuando pidamos la [misa] mayor en S[a]n Jerónimo.» *Constituciones de la R[ea]l Capilla del rey*, Nro. Señor, Buen Retiro, a 21 de Dic[iemb]re de 1756, AGP, Sección Administrativa, leg. 1133.

<sup>1341</sup> Fraso, *doc. cit.*, f. 35r.

<sup>1342</sup> *Cfr.* Apéndice Documental nº 8, f. 63r.

infraoctavos, y las funciones del domingo<sup>1343</sup>. Hubiesen ido o no los músicos a Aranjuez, tanto el martes, como el jueves de la octava, la Real Capilla debía dividirse para solemnizar el primer día la misa, las *completas* y la procesión en la iglesia del convento de Santa Isabel; y el segundo, la misa mayor y la procesión en la iglesia de las Comendadoras de Santiago<sup>1344</sup>.

Este plan de asistencias implicaba, como es natural, importantes modificaciones en lo tocante al desarrollo musical de los oficios de este ciclo festivo, ya que, salvo las funciones principales ya referidas, celebradas en su mayor parte con el concurso de las voces e instrumentos de la Real Capilla, el resto de las misas y horas canónicas debieron correr a cargo, al menos desde 1756, exclusivamente del coro de capellanes cantores y, por tanto, se habrían ejecutado recurriendo tan sólo al canto llano, o todo lo más al fabordón. Esto sucedía, si los reyes estaban en Aranjuez, con las primeras y segundas *vísperas* del día de la festividad principal, así como con el resto de las horas canónicas mayores y menores de todos los días infraoctavos, exceptuando las *vísperas* del sábado, que al igual la misa, *vísperas* y procesión del domingo, corrían a cargo de los cantantes e instrumentistas de la Real Capilla.

De acuerdo con lo prescrito en el *Método* de Bravo para las festividades dobles de primera clase, el fabordón debía emplearse en las horas menores para ejecutar el cántico de *laudes*, *Benedictus*, así como en la *tercia*, probablemente para interpretar algunos de los salmos<sup>1345</sup>. Esta combinación básica de estilos es probable que también se hiciese extensiva a las *vísperas* solemnes de este ciclo a las cuales los músicos de la Real Capilla habían sido dispensados de cantar. En principio, tener conocimientos de *canto figurado* era a finales del siglo XVIII un requisito fundamental para los *salmistas* que pretendían acceder a las plazas del coro de canto llano<sup>1346</sup>. Si bien esto les podía habilitar para ejecutar en fabordón los salmos y cánticos prescritos por Bravo, no resulta tan factible que hubieran podido suplir a las voces de la Real Capilla para ejecutar los salmos *a facistol* que debían cantarse, por ejemplo, en las segundas *vísperas* de las festividades de primera clase<sup>1347</sup>. Esta circunstancia hacía por tanto que las *vísperas* que en presencia de los reyes se celebraban *a papeles*, estando ausentes tanto ellos como sus músicos, se solemnizaran necesariamente en canto llano, recurriendo puntualmente al fabordón. No obstante, a pesar de que esta debió ser la norma habitual adoptada en la Capilla Real durante la segunda mitad del siglo XVIII estando ausentes los reyes, el desarrollo de las primeras *vísperas* del Corpus en los pocos años en los cuales los monarcas se hallaban en Madrid presentó a buen seguro notables diferencias, como se verá a continuación.

<sup>1343</sup> *Ibid.*

<sup>1344</sup> *Ibid.*

<sup>1345</sup> Cfr. Apéndice Documental nº 4, f. 42v.

<sup>1346</sup> Estos requisitos, establecidos a mediados del siglo XVIII no variaron sustancialmente durante casi ochenta años. Todavía en 1824, el edicto de convocatoria de plazas establecía que los candidatos a formar parte del coro de canto llano debían poseer: «[...] voz de bajo, afinada y corpulenta en toda su extensión, destreza en el canto llano y figurado, e impuesto en tomar las cuerdas para suplir en defecto del Sochantre, y robustez en su persona [...]». Edicto de convocatoria de dos plazas de salmista, Madrid, 22 de septiembre de 1824, AGP, Sección Administrativa, caja 6749.

<sup>1347</sup> La función primordial de los salmistas era esencialmente «[...] cantar todo el canto llano que ocurre en la R[ea]l Capilla con los otros seis de su clase, según la tabla de asistencias a ella, capitular las horas en su Semana de turno y suplir por los Capellanes de Altar en los casos que por enfermedad o ausencia de estos se le nombrare para ello; y estar a lo que dispongan los Sochantres relativo a la servidumbre del Coro, y a lo que determine el Maestro de Capilla cuando le cite para algún ejercicio que concurra en servicio de ella [...]», *Ibid.*

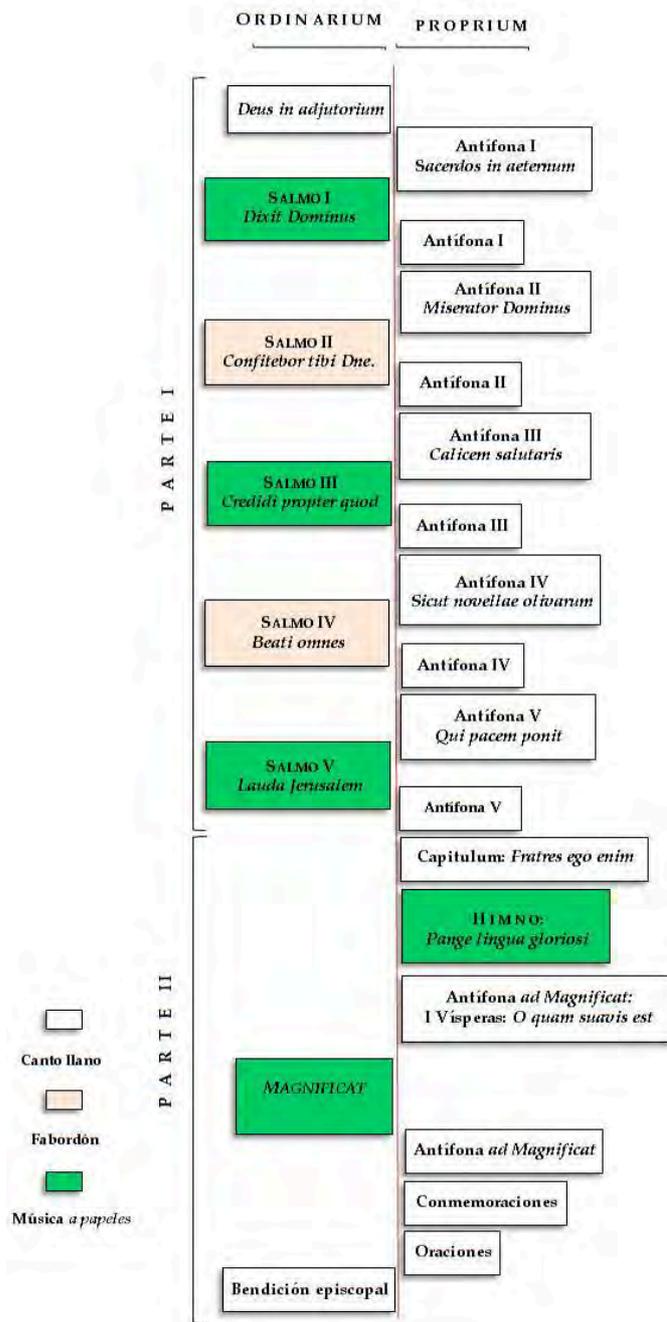


Fig. 73. Orden y tipos de canto empleado en las primeras vísperas del *Corpus Christi* celebradas en presencia de los reyes en la Capilla Real de Madrid durante la segunda mitad del siglo XVIII. © Luis López Morillo.

cantar la primera antífona, entonada previamente por el celebrante, y los cantores comenzasen el primer salmo, *Dixit Dominus*<sup>1349</sup>. Una vez sentados, era preceptivo que, al menos los eclesiásticos, y a ser posible todos los presentes, incluido el rey, hiciesen las inclinaciones de cabeza prescritas en el ceremonial romano,

### 6.1.2.3.1.1. Las primeras vísperas del *Corpus* en presencia de los reyes.

Desde mediados del siglo XVIII al menos, este oficio había pasado a ser como ya se dijo una función *de cancel* oficiada por un capellán de altar. Si bien este cambio no afectó en principio al estilo de canto empleado en estas funciones, que en cualquier caso siguieron ejecutándose *a papeles*, sí tuvo consecuencias en lo tocante al desarrollo ceremonial, ya que en estas circunstancias la *acción escénica* se reducía drásticamente con respecto a las vísperas de pontifical, en las cuales eran preceptivas una serie de ceremonias para con el soberano que en este caso no era necesario realizar.

Tanto el tratado de Fraso como el *Ceremonial de la Real Capilla* de 1802 incluyeron sendos capítulos dedicados a explicar de un modo genérico el desarrollo de este tipo de vísperas oficiadas por capellanes de altar. Ambos coincidían en que solían comenzar en el momento mismo en que el rey, eventualmente acompañado por la familia real, se instalaba en la tribuna de la capilla después de haber hecho oración<sup>1348</sup>. Acto seguido, el oficiante entonaba el versículo *Deus in adjutorium meum* con todos los asistentes en pie. Y así debían permanecer hasta que en el coro se terminara de

<sup>1348</sup> Cfr. Apéndice Documental nº 12, «Parte I. Artículo XIII. Modo de oficiar las *Vísperas* el Capellán de Altar cuando el Rey asiste en público.», p. 71-76.

<sup>1349</sup> Fraso, *doc. cit.*, f. 50v.

descubriéndose cuando se los cantores comenzaban el *Gloria Patri* de cada salmo<sup>1350</sup>. Durante esta parte del oficio no se requería más acción ceremonial, permaneciendo todos sentados hasta que se repetía la antífona del quinto salmo. La coordinación entre el maestro de ceremonias y los directores de los distintos cuerpos musicales que estaban presentes en el coro en estas funciones era esencial para que no hubiese errores en el desarrollo de la función. Tanto el sochantre, encargado de dar las entradas a los salmistas para entonar las antífonas y el segundo y cuarto salmos, como el maestro de capilla, responsable de que los cantantes e instrumentistas de la Real Capilla estuvieran preparados para ejecutar el primero, tercero y quinto salmos *a papeles*, debían estar muy pendientes en todo momento de la señal del maestro de ceremonias, del cual dependía en última instancia el correcto desarrollo de la función (cfr. Fig. 73).

Concluida la parte salmódica, el celebrante se dirigía al presbiterio para cantar el *capitulum*, descubierto y con las manos juntas en el pecho, sosteniéndole el libro uno de los sacristanes que hacía las veces de asistente<sup>1351</sup>. Correspondía al capellán celebrante, y no a los capellanes cantores (como sucedía en Roma), entonar el primer verso del himno, así como la antífona del *Magnificat*, antes de que ambos cantos fuesen retomados por el coro<sup>1352</sup>. Aunque en el *Ceremonial* de 1802 la acepción genérica de *coro* fue utilizada siempre en un sentido neutro, sin precisar la formación concreta que debía intervenir en cada momento, en este caso eran los músicos de la Real Capilla los encargados de ejecutar también *a papeles* el himno y el cántico en las *vísperas* de primera clase (cfr. Fig. 73)<sup>1353</sup>.

Una vez concluido el himno, solía corresponder a los niños del Real Colegio cantar el versículo incluido al final de aquél, antes de que el celebrante entonase la antífona del *Magnificat*, que también debían proseguir los cantores. Mientras se interpretaba esta antífona en el altar se preparaba el rito de la incensación, durante el cual uno de los capellanes de honor, asistido por un sacristán, presentaba el incienso al patriarca de las Indias para que lo bendijera y echase dos cucharadas en el turíbulo. Acto seguido, el incensario era recibido por el capellán celebrante revestido con capa pluvial, quien tras las reverencias y venias preceptivas al patriarca, procedía a la incensación del altar en el momento en que los músicos comenzaban el *Magnificat*<sup>1354</sup>. Entre tanto, todos debían ponerse en pie, y a así debían permanecer mientras durase el cántico.

En las *vísperas* solemnes celebradas en la Capilla Real desde el siglo XVII era costumbre que los seis pajes del rey, con hachas de cera encendidas, salieran al centro de la capilla y allí se mantuvieran de pie mientras los músicos cantaban el *Magnificat*, hasta que el prelado impartía la bendición pontifical, momento en el cual los pajes se arrodillaban, apoyando las hachas en el suelo<sup>1355</sup>. Esta costumbre parece estar emparentada con la tradición aún viva en algunas grandes catedrales españolas, como la de Sevilla, en la cual los pajes del cabildo, llamados *seises* (al ser media docena, como en su día los pajes del rey) debieron proceder del mismo modo que

<sup>1350</sup> *Ibid.*

<sup>1351</sup> *Ibid.*, f. 51r.

<sup>1352</sup> Cfr. Apéndice Documental nº 12, p. 72.

<sup>1353</sup> Cfr. Apéndice Documental nº 4, f. 42v.

<sup>1354</sup> Cfr. Apéndice Documental nº 12, p. 73.

<sup>1355</sup> *Ibid.*, p. 65-66.

estos en las ceremonias solemnes<sup>1356</sup>. Esta costumbre debió contribuir en gran medida en la Capilla Real a realzar el brillo de la acción escénica (en este caso casi coreográfica) inherente a algunas de las ceremonias asociadas a la liturgia real española.

En caso de que el monarca no estuviese en la *cortina*, no era necesario que fuese incensado por el celebrante. En cualquier caso, una vez terminado el *Magnificat* se permitía a los asistentes permanecer sentados mientras en el coro se repetía la antífona del cántico. No obstante, todos debían levantarse de nuevo en el momento en que el celebrante entonaba las oraciones, al término de las cuales correspondía al coro cantar el *Benedicamus Domino* antes de que el patriarca, asistido por el capellán del altar más antiguo (incluso si éste había actuado como celebrante), impartiese la bendición episcopal, a la cual el coro debía replicar con las respuestas preceptivas<sup>1357</sup>.

En sentido estricto puede decirse que por las razones expuestas en el primer epígrafe, estas primeras *vísperas* sólo se celebraron de este modo en contadas ocasiones. Ello explica, en parte, la ausencia de ciclos de *vísperas a papeles* destinados específicamente a esta festividad en los repertorios producidos para la Real Capilla. No obstante, en el capítulo anterior ya se estudió que, al margen de dichos ciclos, los maestros de capilla podían recurrir eventualmente para solemnizar ciertas *vísperas* a la combinación de salmos e himnos sueltos que conviniesen más a la festividad en cuestión. El inventario de Ugena de 1778 consignó cinco versiones con acompañamiento instrumental compuestas por Corselli entre 1729 y 1777 sobre el primer salmo, *Dixit Dominus*, a las cuales se sumaron otras tres contenidas en el fondo de obras de José de Torres<sup>1358</sup>. Del segundo salmo, *Credidi propter quod*, Ugena anotó dos versiones de Corselli, compuestas entre 1747 y 1759, y una de Torres, procedente del mismo fondo<sup>1359</sup>. Con respecto al tercero, *Lauda Jerusalem*, la colección de Torres disponía de al menos cinco versiones *a papeles*, fechadas entre 1734 y 1738, que se unieron a la que Corselli había escrito en 1748<sup>1360</sup>. Junto a estos salmos sueltos, también existían diferentes versiones del himno de *vísperas* a las que el maestro italiano podría haber recurrido en los dos únicos años en los que este oficio se celebró en Madrid, la mayoría de las cuales formaban parte en realidad de los ciclos *a papeles* destinados a los oficios de las Cuarenta Horas que se analizarán en el siguiente epígrafe. Dado que las versiones del *Pange lingua* de Corselli son posteriores a 1767, fecha en la cual habían dejado de celebrarse por completo en Madrid las funciones del Corpus en presencia del monarca, no es descartable que con anterioridad a esta fecha el maestro de capilla tuviera que haber recurrido a las versiones de Torres.

<sup>1356</sup> Cfr. Simón de la Rosa y López, *Los seises de la Catedral de Sevilla. Ensayo de Investigación histórica*, Sevilla, Imprenta de Francisco de Paula Díaz, 1904.

<sup>1357</sup> Fraso, *doc. cit.*, f. 52v.

<sup>1358</sup> Cfr. Apéndice Documental nº 6, f. 171v y 176r.

<sup>1359</sup> *Ibid.*

<sup>1360</sup> *Ibid.*

### 6.1.2.3.1.2. La misa y la procesión del Corpus en Madrid y en Aranjuez.

A pesar de las modificaciones que se producían en el escenario y en el dispositivo ceremonial cuando las funciones más solemnes de esta festividad se celebraban en Madrid o en Aranjuez, no parece que estos cambios afectaran de manera sustancial al desarrollo musical de la misa mayor y de la procesión. Aun así, comparando las prescripciones incluidas en el tratado de Fraso y en el ceremonial de 1802, sí es posible detectar, aunque mínimas, ciertas variaciones que se produjeron a lo largo del siglo XVIII, por ejemplo en los himnos que habían de cantarse inmediatamente antes del comienzo de la procesión.

En el primer epígrafe ya se indicó que a pesar de que la misa mayor de la festividad formaba parte de las más solemnes que se celebraban a lo largo del año, cuando ésta tenía lugar en Aranjuez el celebrante debía ser un capellán de altar, y no un prelado. Por tanto, la ceremonia pasaba de ser de pontifical, a ser, como en el caso de las primeras *vísperas* ya descritas, una función solemne *de cancel* o tribuna.

#### a) La misa de pontifical oficiada por el nuncio en Madrid.

En el primer epígrafe ya se indicó que el ceremonial de la Real Capilla estipulaba que la disposición del escenario, cuando la misa del Corpus se celebraba en la parroquia de Santa María la Real, debía ser la misma que la prevista en las capillas públicas celebradas en la capilla de palacio. Estas semejanzas se hacían también extensivas al desarrollo ceremonial y musical de esta función, acerca del cual el tratado de Fraso aporta a decir verdad una información más completa que el ceremonial de 1802. El principal interés de los autores de ambos documentos era ofrecer una relación precisa de todas las ceremonias especiales que contemplaba la liturgia real con respecto a la persona del rey, y el modo en que aquellas debían secuenciarse e interpolarse dentro de las acciones previstas en el ceremonial romano para las funciones solemnes, en las cuales el canto litúrgico tenía, como es sabido, un papel primordial a la hora de diferenciar las distintas partes del rito.

Conviene recordar que las ceremonias más importantes que se observaban con la persona del rey en las misas de pontifical, en las cuales el monarca estaba obligado a situarse en la *cortina*, en Aranjuez nunca se practicaban, al tratarse, de una función de tribuna, lo cual eximía al capellán mayor y a los celebrantes de realizar ciertas acciones, como ofrecer el agua bendita al rey al entrar en la iglesia; incensarlo durante el introito; decir la confesión y el *Credo* en lugar del soberano; o darle a besar el evangelio y el portapaz. Ceremonias todas ellas que resultaban inexcusables en las misas solemnes en las cuales el monarca ocupaba el sitial en la nave de la capilla, pero de las cuales prescindía en las funciones *de cancel*.

**1. La preparación del pontifical y la llegada del rey a la iglesia.** En las misas de pontifical, el rito se iniciaba antes incluso de la llegada del rey al templo donde hubiera de celebrarse la misa. En ese ínterin los ministros asistentes debían esperar en el presbiterio al nuncio apostólico. Una vez que éste aparecía era recibido en pie por los ministros y se empezaban a recitar los salmos y oraciones previstos en el misal

para recibir los ornamentos pontificales<sup>1361</sup>. El ministro del libro era quien debía presentar al prelado el texto de estos salmos, que el celebrante debía recitar también mientras sus criados le servían el calzado pontifical y era revestido con las prendas sagradas<sup>1362</sup>. Una vez concluido este rito inicial, el celebrante debía esperar la llegada del soberano de pie en el presbiterio.

Al llegar el monarca a la puerta de la iglesia, era cometido del patriarca de las Indias, y no del celebrante, servirle el agua bendita. Mientras tanto, el órgano empezaba a tocar hasta que el rey cruzaba la nave de la iglesia y se instalaba en la cortina<sup>1363</sup>. En esta misa el nuncio nunca se adelantaba para recibir al rey, limitándose a esperarle en el altar, revestido con estola, tunicela y casulla blanca, pero sin capa pluvial, que sólo debía utilizar, según el ceremonial romano, en los *asperges* dominicales<sup>1364</sup>.

**2. La confesión del rey y del celebrante.** Antes del introito se procedía a cantar la confesión. En el siglo XVII era costumbre que el receptor de la Real Capilla cantase por el rey el texto litúrgico de esta parte de la misa junto a la cortina, función que a lo largo del siglo XVIII acabó asumiendo también el patriarca de las Indias en calidad de capellán mayor<sup>1365</sup>. Durante esta ceremonia, el prelado estaba acompañado por dos capellanes de altar (a finales del siglo XVIII dos capellanes de honor), quienes le daban las respuestas al salmo *Judica me, Deus*. El mismo prelado debía recitar también el *Credo* en lugar del monarca, pero esta vez él solo<sup>1366</sup>. Mientras se decía la confesión del rey, todos los presentes permanecían arrodillados, al igual que los capellanes y predicadores reales en su banco, quienes debían decirlo, *submissa voce*, cada uno por su cuenta<sup>1367</sup>.

**3. El Introito, los Kyries y el Gloria in excelsis.** Una vez concluida la confesión del celebrante, comenzaba la incensación del altar, momento en el cual el coro empezaba a cantar el introito, que debía durar lo suficiente como para dar tiempo al prelado a concluir esta acción y leer en *secreto* el texto litúrgico, ayudado por sus asistentes, en el lado de la Epístola<sup>1368</sup>. Acto seguido, el nuncio entonaba desde allí los *Kyries*, antes de que los músicos del rey empezaran a cantarlos en el coro<sup>1369</sup>. Hasta que estos no terminaban de ejecutarlos, el celebrante y los asistentes permanecían sentados. Una vez concluida esta primera parte del *ordinarium*, el prelado se levantaba y entonaba, de cara al altar, el *Gloria in excelsis Deo*, que debían proseguir los músicos de la Real Capilla, mientras él lo recitaba, *submissa voce*, junto con el diácono y el subdiácono, ante todos los asistentes de pie, hasta que una vez

---

<sup>1361</sup> Fraso, *doc. cit.*, f. 67v.

<sup>1362</sup> *Ibid.*

<sup>1363</sup> Cfr. Apéndice Documental nº 12, «Artículo XI. Venida de S.M. a la Real Capilla, orden de su acompañamiento y entrada en su Real Cortina», p. 58.

<sup>1364</sup> Fraso, *doc. cit.*, f. 68v.

<sup>1365</sup> Cfr. Apéndice Documental nº 12, «Artículo XIV. Cómo se celebra la Misa de Pontifical estando el Rey en público», p. 78.

<sup>1366</sup> Fraso, *doc. cit.*, f. 41v-42r.

<sup>1367</sup> *Ibid.*, f. 42v.

<sup>1368</sup> *Ibid.*, f. 55r.

<sup>1369</sup> *Ibid.*, f. 69r

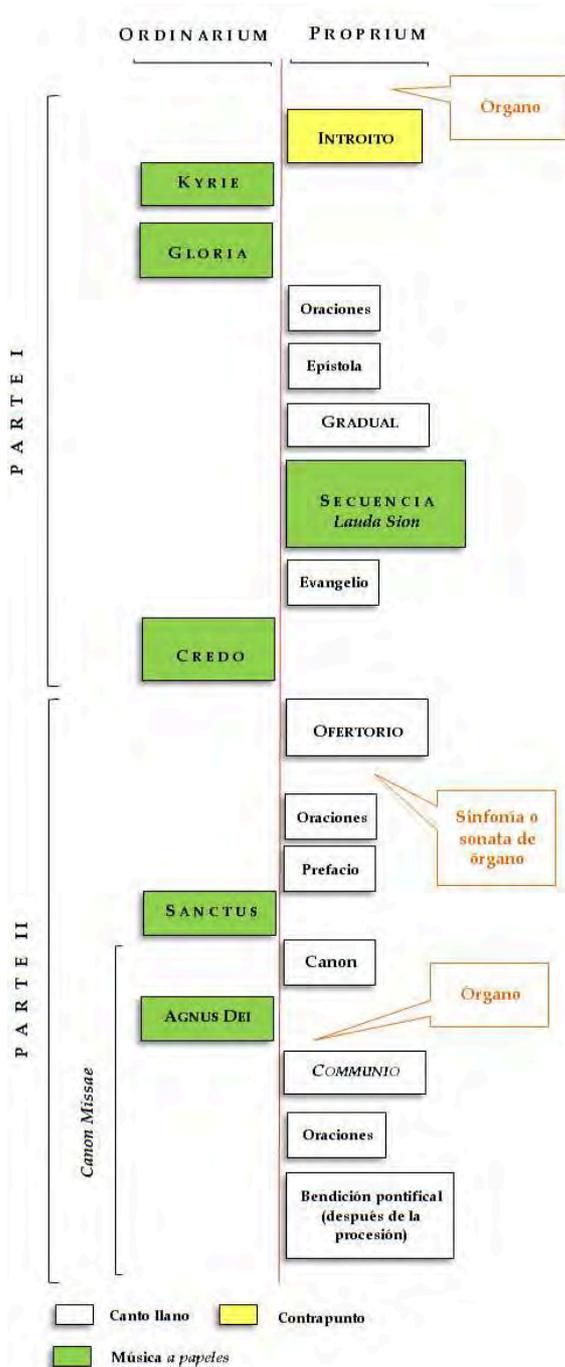


Fig. 74. Orden y tipos de canto empleado en las misas mayores del *Corpus Christi* celebradas en Madrid y en Aranjuez durante la segunda mitad del siglo XVIII. © Luis López Morillo.

concluido se retiraba a su asiento, y cubierto con la mitra, esperaba a que el coro terminase de cantar este himno<sup>1370</sup>.

Al detentar el soberano la condición de persona sagrada, debía ser incensado por el celebrante mientras los músicos cantaban el introito, inmediatamente después de haberlo hecho al altar y a los ministros asistentes. En las funciones de pontifical correspondía cumplir con este cometido al cardenal más digno que estuviera presente, y en su defecto, al capellán mayor siempre y cuando fuese un obispo consagrado. De no serlo, correspondía realizar esta acción al prelado de mayor rango que asistiera a la función<sup>1371</sup>. También correspondía al capellán mayor dar el agua bendita al rey en la *cortina* durante las funciones dominicales, así como darle a besar el Evangelio y el portapaz. Sin embargo, Felipe II dispuso que a partir de 1585 estas funciones las ejerciera más bien un cardenal, en caso de hallarse alguno en la función<sup>1372</sup>. Esta costumbre aún estaba en vigor en la Capilla Real a finales del siglo XVII, lo cual motivó en parte que a lo largo de la siguiente centuria los reyes procurasen que sus capellanes mayores, si no eran cardenales al acceder al cargo, fuesen promovidos a la púrpura poco tiempo después a instancias de los propios monarcas. Al margen de que la dignidad cardenalicia significase una recompensa para estos prelados, también evitaba cualquier tipo de conflicto de precedencia entre aquellos que formaban parte de la casa del rey y los que pudieran concurrir de fuera a las ceremonias litúrgicas que tenían lugar en presencia

del soberano. Ello no impidió, sin embargo, que a lo largo de los siglos XVII y XVIII los reyes de España permitieran que el nuncio apostólico ejerciese en algunas de las ceremonias más solemnes funciones de celebrante que ordinariamente habrían

<sup>1370</sup> *Ibid.*, f. 55r.

<sup>1371</sup> *Ibid.*, f. 40r-v.

<sup>1372</sup> *Ibid.*

correspondido al capellán mayor. Parece indudable que este gesto de deferencia hacia los legados papales, que a la larga quedó incorporado a la tradición ceremonial de la Capilla Real, fue un claro indicio del estrecho vínculo que indirectamente unía a la monarquía hispánica con el papado y en última instancia a la Capilla Real con la Capilla Pontificia.

Con respecto al tipo de canto utilizado en el introito ya se indicó en el capítulo cuarto que a finales del siglo XVIII éste solía ejecutarse en la Capilla Real, en todo o en parte, recurriendo al contrapunto, o al menos al fabordón, en caso de ornamentarse polifónicamente sólo el versículo del salmo y el *Gloria Patri* (cfr. Fig. 74).

En cuanto a los ciclos del *ordinarium* que pudieron haberse interpretado en las funciones del Corpus, tanto en Madrid, como en Aranjuez, conviene aclarar que, a pesar de la importancia litúrgica de esta festividad, el número de misas *a papeles* producidas específicamente para estas celebraciones por los maestros de la Real Capilla a lo largo del siglo XVIII fue relativamente escaso. Hacia 1760 existían únicamente dos ciclos basados en himnos eucarísticos que podrían haber sido interpretados alternativamente en las misas mayores del Corpus, en las del Jueves Santo, y eventualmente en todas las misas votivas del Santísimo Sacramento celebradas a lo largo del año, incluidas las de los oficios de las Cuarenta Horas que más adelante se estudiarán. Ambos fueron compuestos por José de Nebra en 1747 y 1749, respectivamente. El primero, basado en el himno *Pange lingua* y dedicado al Fernando VI, estaba destinado en principio a la misa mayor del Jueves Santo<sup>1373</sup>. No obstante, este destino inicial no excluía en absoluto la posibilidad de que esta misa se hubiera ejecutado también en cualquier otra celebración eucarística. El segundo, sobre el himno *Sacris Solemniis*, fue dedicado por este vicemaestro a la reina Bárbara de Braganza<sup>1374</sup>. A estos dos ciclos se unió más tarde un tercero, la misa *Civabit eos*, compuesta en 1733 por José de Torres basada en la antífona del introito de la misa mayor del Corpus y de su octava<sup>1375</sup>. Desde entonces, y hasta 1789, fecha en la cual José Lidón compuso su misa sobre el *Pange lingua*, no hubo otras misas especialmente concebidas para las celebraciones eucarísticas<sup>1376</sup>. Aun así, ya se vio en el capítulo anterior que la ejecución extemporánea de otros ciclos del *ordinarium* concebidos para otras festividades no presentaba mayores inconvenientes en el ámbito de las capillas palatinas, lo cual facilitaba a los maestros de capilla la posibilidad de utilizar en estas celebraciones otros ciclos que no estuvieran basados en textos o cantos eucarísticos.

**4. Las primeras oraciones y el Gradual.** Una vez concluido el *Gloria*, el celebrante se levantaba descubierto para cantar las oraciones, entre las cuales debía incluir la *collecta* o peroración del rey, *Et famulos tuos*, ya citada en el tercer capítulo.

<sup>1373</sup> José de Nebra, N<sup>o</sup> 5 [...] *Misa a 8 sobre el Himno del Pange lingua con VV[ioline]s [la Viola Oboes y Clarín son sobrepuestos] y Demás Instrumentos/ Pange Lingua/ Josef de Nebra/ 1747/ In Coena Domini/[...]/ Dedicada a la Catholica Mag[esta]d del Rey N[uest]ro Señor/ D. Fernando el VI, AGP, Real Capilla, Fondo de Música, leg. 1545/865; cfr. Peris, op. cit., n<sup>o</sup> 1698, p. 405.*

<sup>1374</sup> Idem, N<sup>o</sup> 6 *Missa a 8 con [VV[ioline]s y Oboes] Clarines/ y trompas [sobre] el Hymno, Sacris Solemniis/ D. Josef Nebra/ año 1749/ [escrita con el particular patrocinio de el SS<sup>mo</sup> Sacramento/ de el Altar/ que s[iem]pre sea alabado] [Dedicada a la Cath[ol]ica Mag[estad] de la/ Reyna N[uestra] S[e]ñora/ D<sup>a</sup> María Bárbara de Portugal], AGP, Real Capilla, Fondo de Música, leg. 1548/876; cfr. Peris, op. cit., n<sup>o</sup> 1709, p. 408.*

<sup>1375</sup> Cfr. Apéndice Documental n<sup>o</sup> 6, f. 176r.

<sup>1376</sup> *Ibid.*, f. 178r.

Una vez que el coro al completo respondía *Amén*, el nuncio volvía a su asiento donde permanecía mientras el subdiácono cantaba la Epístola, al término de la cual los cantores daban comienzo al gradual<sup>1377</sup>. En ese momento, el ministro del libro ofrecía al nuncio el texto de la epístola para que la leyera en *secreto* sentado, mientras el coro terminaba de cantar.

Aunque el reglamento elaborado por Corselli para los músicos de la Real Capilla en 1754 no especifica el tipo de canto que debía emplearse para la ejecución de esta y otras partes del *proprium* de la misa del Corpus, es muy posible que, salvo en el caso del introito, y de la secuencia, se recurriese simplemente el canto llano, ejecutado conjuntamente por los capellanes de altar que ese día estuvieran destinados en el coro y los dos sochantres, dirigidos todos por estos últimos<sup>1378</sup>. A partir de 1757, sin embargo, los *salmistas* del nuevo coro de canto llano serían los encargados de ejecutarlo también en las funciones solemnes, también asistidos por los capellanes de altar.

Con respecto a las oraciones, en el tercer capítulo ya se indicó que, desde el reinado de Felipe II, se estableció que en la Capilla Real, tanto aquellas, como las epístolas y evangelios, se cantaran empleando el tono toledano. No obstante, cabe suponer que en las misas en las que el nuncio apostólico actuaba como celebrante se le permitiría hacer uso del tono romano. En cualquier caso, no existe ningún documento correspondiente a la segunda mitad del siglo XVIII que arroje luz sobre este particular.

**5. La secuencia *Lauda Sion*.** Mención aparte merece la prosa del Santísimo Sacramento, al ser la sección más característica de la misa mayor del Corpus, y la única parte del *proprium* que por las mismas razones fue puesta en música a lo largo de todo el siglo XVIII por todos los maestros de capilla recurriendo sistemáticamente a la música con acompañamiento instrumental (cfr. Fig. 74).

En comparación con las secuencias que se interpretaban en otras festividades, la del Corpus, *Lauda Sion*, contó con un número considerablemente mayor de versiones *a papeles*. Aparte de la de José de Torres, fechada en 1725<sup>1379</sup>, sólo Francesco Corselli produjo tres versiones, fechadas en 1742, 1745 y 1756 respectivamente<sup>1380</sup>. Todas ellas debieron estar en uso al menos durante los dieciocho años que mediaron entre la última de este maestro y la primera de las dos que produciría su alumno Antonio Ugena, compuesta en 1774<sup>1381</sup>, y probablemente estrenada ese mismo año en la misa del Corpus celebrada en Aranjuez ante la familia real, al coincidir exactamente la distribución vocal de esta obra a seis voces, con el número de cantantes que ese año

<sup>1377</sup> *Ibid.*, f. 35r.

<sup>1378</sup> Cfr. Apéndice Documental nº 9, Informe de Francesco Corselli al patriarca de las Indias sobre las obligaciones de los músicos de la Real Capilla, [s.p].

<sup>1379</sup> José de Torres, [Nº 1]/ *Prosa de Corpus/ A 8./ Con Viol[ine]s, Oboes, Viola y Clarín/ Lauda Sion Salvat[orem]/ D.n [Jose]ph Torres/ 1725*", AGP, Real Capilla, Fondo de Música, leg. 1581/1117, cfr. Peris, *op. cit.*, nº 2216, p. 520.

<sup>1380</sup> Francesco Corselli, Nº 6 *Sequentia del Corpus Chti./ [Lauda Sion]/ a. 5/ Con VV[ioline]s, hob[oes] y Trompas./ de D.n Francisco Corselli./ 1742*", AGP, Real Capilla, Fondo de Música, leg. 1452/189, cfr. Peris, *op. cit.*, nº 625, p. 157; Idem, Nº 5/ *Sequentia de Corpus Chti./ A 8./ Con VV[ioline]s y Clarines/ de D.n Fran[cis]co Corselli./ 1745*, AGP, Real Capilla, Fondo de Música, leg. 1469/288, cfr. Peris, *op. cit.*, nº 729, p. 181; Idem, Nº 42/ *Sequentia de Corpus Xti./ A 8./ Con VV[ioline]s, Oboes, Clar[ine]s y /Trompas./ D.n Francisco Corselli./ 1756*, AGP, Real Capilla, Fondo de Música, leg. 1458/230, cfr. Peris, *op. cit.*, nº 670, p. 167.

<sup>1381</sup> Antonio Ugena, N.º 4/ *Original/ Sequentia de Corpus Christi/ â 6./ Con VV[ioline]s, Oboes y Trompas/ D.n Ant[oni]o Ugenw/ 1774*, AGP, Real Capilla, leg. 1585/1138, cfr. Peris, *op. cit.*, nº 2249, p. 528.

acudieron al real sitio para esta función<sup>1382</sup>. La segunda versión de esta *prosa*, compuesta por este maestro en 1783, sería la última de las producidas para la Real Capilla de música en lo que quedaba de siglo<sup>1383</sup>.

**6. El Evangelio.** Una vez concluida la *prosa* del Santísimo, durante la cual el celebrante, el rey, y el resto de los asistentes permanecían sentados, todos se ponían en pie justo antes de que el diácono comenzase a cantar el Evangelio, momento en el cual cuatro de los pajes del rey se situaban, conforme a la costumbre ya descrita al hablar de las primeras *vísperas*, en el centro de la nave con las hachas encendidas y levantadas, deponiéndolas sólo cuando se pronunciaban los nombres de Jesús, María, y ese día en concreto, el del Santísimo Sacramento<sup>1384</sup>. Mientras tanto, el celebrante, en pie, descubierto y apoyado en su báculo, se volvía hacia el diácono y permanecía así hasta que éste terminaba de cantar el Evangelio de acuerdo con las fórmulas melódicas ya descritas en el tercer capítulo<sup>1385</sup>. Concluido este canto, el rey tenía también el privilegio de que le dieran a besar el Evangelio, antes de lo cual el diácono debía depositar en el altar otro libro distinto al que había utilizado para cantarlo, y una vez incensado por el receptor se lo entregaba de nuevo al diácono para que lo acercase hasta el sitio del rey abierto por la página donde se hallara el texto que hubiese cantado. Una vez allí, el patriarca, acompañado por dos pajes con un extremo de las hachas en el suelo, daba a besar el Evangelio al monarca después de que el sumiller de cortina hiciese *la salva*, consistente en pasar un paño de tafetán por encima del texto que el rey debía besar sobre el libro<sup>1386</sup>. Esta ceremonia, practicada también en las misas solemnes celebradas en la *Chapelle du roi*, era una de las más características de la liturgia de Estado, y con ella se pretendía reafirmar públicamente la sacralidad del soberano. Con todo, desde su posición como eclesiástico, Fraso consideraba que esta acción era un privilegio tolerado, pero no debido, a la realeza, del mismo modo que las incensaciones que el soberano recibía de los celebrantes en diversos momentos de las ceremonias solemnes<sup>1387</sup>.

**7. El Credo.** Una vez que concluía esta ceremonia en la cortina, el nuncio se dirigía al altar para entonar el *Credo*, del mismo modo que había hecho con el *Gloria*, regresando al faldistorio hasta que los músicos del rey hubieran terminado de cantarlo en el coro<sup>1388</sup>.

**8. El Ofertorio.** Una vez que el celebrante entonaba las oraciones preceptivas que seguían al *Credo*, leía el ofertorio y se preparaba para el sacrificio, quitándose los guantes y el anillo, y lavándose las manos para proceder a la preparación de la

<sup>1382</sup> «Mesillas y gastos con motivo de la Procesión del Corpus el día 2 de junio de este año», *Real Casa. Jornada de Aranjuez. Año de 1774*, AGP, Reinados, Carlos III, leg. 102/1.

<sup>1383</sup> Antonio Ugena, N.º 2/ Original/ *Sequencia del Corpus/ Christi/ A 4./ Con Viol[ine]s, Oboes y Tromp[a]s/ M[aest]ro/ D.n Ant[oni]o Ugenw/ Año 1783*, AGP, Real Capilla, leg. 1585/1137, *cfr.* Peris, *op. cit.*, n.º 2248, p. 528.

<sup>1384</sup> *Cfr.* Apéndice Documental n.º 12, p. 80.

<sup>1385</sup> Fraso, *doc. cit.*, f. 69r.

<sup>1386</sup> *Ibid.*, f. 56r-v.

<sup>1387</sup> «28. Esta Ceremonia de dar a besar el Evangelio a seculares, no se usa si no es con los Príncipes Grandes, y eso no es debido, sino tolerado, ni han de besar el mismo Libro en que se cantó, sino en otro diferente; ni [tampoco] los Prelados, si no es en su Diócesis, o fuera de ella en parte en que tienen jurisdicción.», *Ibid.*, f. 56v.

<sup>1388</sup> *Ibid.*, f. 69v.

*oblata*<sup>1389</sup>. Es de imaginar que al igual en el gradual, mientras estas acciones tenían lugar en el presbiterio, en el coro se cantaba el ofertorio, o bien se hacía intervenir al órgano. No obstante, ya se indicó en el capítulo anterior que lo más habitual en las misas solemnes celebradas en la Capilla Real durante el reinado de Fernando VI era que se interpretase una sinfonía durante esta parte del *proprium*. Sin embargo, en el caso de esta misa en particular, celebrada fuera de la capilla de palacio, no es posible afirmar con rotundidad que los músicos del rey procediesen del mismo modo.

Sin descartar que durante la segunda mitad de la centuria hubieran podido seguir ejecutándose sinfonías en esta parte de la misa, las fuentes musicales producidas por algunos organistas al servicio de la Capilla Real sugieren que, por aquel entonces, lo más habitual era que se interpretase más bien una sonata al órgano. La *Escuela Orgánica* de Félix Máximo López, compuesta en 1799 - unos veinte años después de haber accedido a una de las plazas de organista en la Real Capilla - incluyó una extensa colección de sonatas cortas destinadas al ofertorio, lo cual sugiere que la ejecución de este tipo de obras debió ser una práctica habitual en las misas que se celebraron en la Capilla Real de Madrid al menos durante los reinados de Carlos III y Carlos IV. A pesar de lo anunciado en el título de dicha colección, estas sonatas no están ordenadas en función de las festividades del calendario litúrgico<sup>1390</sup>. Aun así, todas ellas están formadas invariablemente por dos secciones: la primera, que servía de preludeo a la segunda; y esta última, titulada siempre *himno*, basada invariablemente en la melodía gregoriana de uno de los himnos de la fiesta a la cual estuviera destinada la obra. De todos ellos, el *Pange lingua*, y el *Sacris Solemniis* (ambos en su versión *more hispano*) fueron utilizados por López al menos en las cuatro primeras sonatas, lo cual hace pensar en un uso frecuente de estas obras, no sólo en la festividad del Corpus, sino también en las misas votivas del Santísimo Sacramento celebradas a lo largo del año, en particular durante los oficios de las Cuarenta Horas<sup>1391</sup>. A pesar de lo tardío de esta fuente con respecto al periodo estudiado, es fácil suponer que la estructura de estos repertorios debió responder a una práctica habitual establecida en la Capilla Real a lo largo de la segunda mitad del siglo XVIII. Por otra parte, la presencia recurrente de melodías gregorianas vinculadas al Oficio divino en estas colecciones parecen avalar, una vez más, el escrupuloso respeto que mostraron los organistas de la Real Capilla por los preceptos establecidos en el *Caeremoniale Episcoporum*, ya analizados en el tercer capítulo.

**9. El Prefatio, el Canon Missae, y las últimas secciones del ordinarium.** El *prefatio*, previo a la consagración, lo cantaba el prelado de acuerdo con lo dispuesto en el misal, mientras se realizaban las incensaciones preceptivas. Tras la consagración y la elevación, decía los *Agnus Dei* y se procedía a dar la paz de acuerdo con un ceremonial muy preciso<sup>1392</sup>. Durante el *prefatio*, todos debían levantarse, hasta que el celebrante cantaba el versículo *Hanc igitur*, justo antes de la consagración. En ese

<sup>1389</sup> *Ibid.*, f. 69r.

<sup>1390</sup> Félix Máximo López, *Escuela Orgánica, supuestos los principios. Contiene una colección de Pensamientos cortos, para la Elevación, y otra de Sonatas, para el Ofertorio, en la que se incluyen todos los Himnos de la Iglesia. Compuestas en este presente año de 1799, por D.<sup>o</sup> Félix Máximo López, Organista de la R[ea]l Capilla de S.M.*, BNE, ms. 2291.

<sup>1391</sup> *Ibid.*, f. 26v-34r.

<sup>1392</sup> *Ibid.*, f. 71r.

momento, todos los presentes debían arrodillarse, permaneciendo en esta posición hasta la elevación del cáliz<sup>1393</sup>.

En el tercer capítulo se explicó con detalle el momento en que los músicos podían intervenir para ejecutar separadamente el *Sanctus*, el *Benedictus* y los *Agnus Dei*, y cómo durante la elevación tenía cabida una nueva intervención del órgano. De acuerdo con el ceremonial de 1802, el comienzo del *Sanctus* en el coro era la señal para que los seis pajes del rey, formados en fila de dos, salieran de nuevo al centro de la capilla, arrodillándose frente al altar con las hachas encendidas y levantadas hasta que el nuncio terminase de consumir la *oblata* recién consagrada<sup>1394</sup>. Una vez terminada esta acción, los pajes se retiraban, y se iniciaba el rito de impartir la paz al soberano. Una vez que el subdiácono recibía el preceptivo abrazo del celebrante, el sacristán mayor le cubría los hombros con un paño, con el que debía proteger el portapaz que había de llevar al sitial del monarca para que el patriarca, del mismo modo que había hecho con el evangelio, lo diera a besar al rey después de la consabida *salva* del sumiller de cortina, pero no antes de que los mayordomos del rey y tres de los pajes se acercaran en línea al dosel, permaneciendo estos últimos mirando al rey de pie, frente al sitial, con las hachas tocando el suelo mientras se desarrollaba esta acción<sup>1395</sup>.

Después de la elevación, el organista podía intervenir nuevamente interpretando una pieza corta de aire suave. La *Escuela Orgánica* de Félix Máximo López, más arriba citada, incluyó también en su primera parte una colección de obras especialmente indicadas para este momento del rito, llamadas *elevaciones* o *pensamientos*, debido al carácter tranquilo y meditativo que el ceremonial romano obligaba a adoptar al órgano en esta parte de la liturgia<sup>1396</sup>.

**10. La *Communio* y la Bendición pontifical.** Cabe imaginar que durante esta misa los capellanes de altar y los *salmistas* se encargarían de cantar la *communio* (que como ya se dijo Fraso designa *postcommunio*) después de administrar la comunión a los eclesiásticos presentes, al término de la cual, mientras duraba el lavatorio y la purificación de los objetos sagrados, que el celebrante realizaba asistido por los mayordomos del rey, todos estarían sentados, volviendo a levantarse para las oraciones finales, permaneciendo así hasta el final de la misa<sup>1397</sup>.

La bendición al final de las misas solemnes fue un privilegio que los reyes concedieron en sus capillas a los nuncios apostólicos de hallarse presentes, incluso en aquellas en las que no actuaban como celebrantes. En tales casos, el receptor de la Real Capilla era el encargado de acercarse al legado pontificio y solicitar con una seña que procediese a impartir la bendición<sup>1398</sup>. En ese momento, el nuncio se descubría y el celebrante y sus ministros se retiraban al lado de la Epístola. Tras hacer genuflexión y besar el altar, el nuncio se cubría con su bonete, salvo que, como sucedía en las funciones de la festividad del Corpus, el Santísimo Sacramento estuviera expuesto, en cuyo caso debía acceder al altar descubierto. El nuncio debía

<sup>1393</sup> *Ibid.*, f. 44v.

<sup>1394</sup> Cfr. Apéndice Documental nº 12, p. 84-85.

<sup>1395</sup> *Ibid.*, p. 85.

<sup>1396</sup> Félix Máximo López, *op. cit.*, f. 2v-34r.

<sup>1397</sup> Fraso, *doc. cit.*, f. 45v y 72r.

<sup>1398</sup> *Ibid.*, f. 38r.

cantar la bendición, siendo contestado por el coro con las respuestas preceptivas, antes de que el celebrante procediese a entonar el consabido Evangelio de San Juan, con el que solían concluir las misas de pontifical<sup>1399</sup>. No obstante, en el caso de la misa del Corpus la bendición solemne que el celebrante impartía con el Santísimo entre las manos se difería hasta el regreso de la procesión a la iglesia<sup>1400</sup>. Durante esta última ceremonia todos los presentes, incluido el soberano, debían recibir la bendición de rodillas, salvo que el celebrante no fuese un prelado. En tal caso sólo los seglares estaban obligados a arrodillarse, no así lo eclesiásticos, que podían permanecer de pie<sup>1401</sup>.

### b) La procesión del Corpus en Madrid y en Aranjuez.

A diferencia de otras festividades, como la Purificación o el Domingo de Ramos, la procesión solemne de la festividad del Corpus no precedía a la misa mayor, sino que se celebraba después de ésta, una vez que el celebrante se hubiera despojado de los ornamentos sagrados en la sacristía y hubiese sido revestido con la capa pluvial blanca. De acuerdo con la descripción del inicio de esta procesión incluida en el tratado de Fraso, el celebrante, que por aquel entonces era también el nuncio cuando la ceremonia se celebraba en Madrid, tomaba de rodillas el Santísimo Sacramento de manos del diácono, mientras el coro comenzaba a cantar el himno *Pange lingua*<sup>1402</sup>. Cubierto por el receptor de la Real Capilla con el *humeral*, o paño de hombros, el oficiante elevaba la custodia al altar. Mientras tanto, dos capellanes de honor incensaban el Santísimo arrodillados, antes de levantarse para sostener las varas del palio pequeño, bajo el cual el nuncio debía recorrer el espacio que separaba el altar mayor de la puerta de la iglesia al son del mencionado himno<sup>1403</sup>. De este modo se iniciaba la marcha hacia el exterior, precedida por el diácono y el subdiácono, que caminaban siempre dos pasos por delante del palio con el incensario entre las manos. Una vez colocada la custodia en las andas (que hacía la veces en cierto modo de *tálamo pontificio*) los asistentes diaconales entregaban los incensarios a los sacerdotes de la iglesia parroquial designados para esta función, una vez que el palio grande, llevado por los regidores de la villa de Madrid, cubría la custodia y al nuncio, que marchaba precedido a partir de ese momento por los ministros del pontifical, empezando por el que llevaba el báculo (siempre alzado del suelo), y el asistente mayor<sup>1404</sup>.

Como ya se indicó más arriba, a lo largo del siglo XVIII se produjeron ciertos cambios en el orden de ejecución de los himnos procesionales de esta festividad con respecto al que habían adoptado en el siglo anterior. A finales del setecientos, no era ya el *Pange lingua* el que los músicos del rey ejecutaban en el momento en que nuncio

<sup>1399</sup> *Ibid.*, f. 38v.

<sup>1400</sup> *Ibid.*, f. 95v.

<sup>1401</sup> *Ibid.*, f. 45r.

<sup>1402</sup> *Ibid.*, f. 95v.

<sup>1403</sup> *Ibid.*

<sup>1404</sup> *Ibid.*, f. 96r.

tomaba la custodia en el altar, sino el *O salutaris Hostia*<sup>1405</sup>. Este canto era, al igual que sucedía con el *Tantum ergo* con respecto al himno de *vísperas*, una versión abreviada del de *laudes*, *Verbum supernum prodiens*, formado como aquél por sus dos últimas estrofas<sup>1406</sup>. Sin embargo, al margen de estas precisiones, ni Fraso, ni el autor del ceremonial de 1802, aportaron en sus tratados ningún detalle sobre el orden de canto adoptado durante el recorrido del cortejo por el exterior de la iglesia. Esta omisión se explica en parte porque, al menos en las procesiones del Corpus celebradas en Aranjuez, la música de las guardias reales españolas y valonas debía estar sonando a lo largo de toda la procesión, lo cual parecía excluir en principio la posibilidad de que las voces de la Real Capilla, que también formaban parte del cortejo, pudieran ejecutar algún canto<sup>1407</sup>. No obstante, admitiendo que eventualmente los cantores hubieran podido intervenir, es bastante probable que en tal caso los maestros de ceremonias hubiesen obligado al maestro de capilla a atenerse al orden prescrito en el *processionale pomanum* en el cual, como es sabido, se daba una clara preferencia a los himnos eucarísticos.

Con respecto al tipo de canto empleado en la ejecución del *O salutaris Hostia* al inicio de la procesión, es muy posible que tanto en Madrid como en Aranjuez se hubiese utilizado indistintamente el canto figurado, o bien la música *a papeles*. Esta hipótesis quedaría avalada por el hecho de que las dos únicas versiones de este himno producidas para la Real Capilla durante la segunda mitad del siglo XVIII fueron escritas haciendo uso, respectivamente, de uno y otro estilo. La primera, a cuatro voces con acompañamiento instrumental, formaba parte de la colección de motetes al Santísimo compuesta por Corselli en 1759, que incluían, además, dos versiones de las antífonas *O quam suavis est*, y *O sacrum convivium*<sup>1408</sup>. La segunda versión del himno, cuya transcripción se incluye en el apéndice musical nº 26, fue escrita para cuatro voces solas y bajo continuo, y probablemente debió ser ejecutada con bastante frecuencia, hasta el punto de ser una de las obras escogidas por el propio Corselli como prueba de examen para las oposiciones a capellán de altar celebradas en la Real Capilla en 1771, tal como indica la anotación incluida por el maestro al pie de la partitura autógrafa.

En el supuesto de que los cantores hubiesen tenido la oportunidad de interpretar algún himno durante la marcha, necesariamente tendrían que haber recurrido al canto llano, bien a sólo, o bien alternándolo con algunas estrofas en contrapunto, o en canto figurado. Recuérdese que uno de los cantos que sistemáticamente se ejecutaba en la Capilla Real por aquel entonces haciendo uso del contrapunto era el *Tantum ergo*. No sería de extrañar, por tanto, que también se hubiese recurrido a esta técnica para interpretar el resto de los himnos eucarísticos que se cantasen durante la marcha, entre los cuales es difícil pensar que no se incluyese el *Pange lingua*, al ser éste el primero y más importante de todos, empleando en este caso quizás la versión a cuatro voces de José de Torres ya analizada en el capítulo cuarto. Tampoco hay que excluir que hubiera podido utilizarse eventualmente la segunda versión del *O salutaris Hostia* de Corselli como himno procesional, prescindiendo del bajo continuo.

<sup>1405</sup> Cfr. Apéndice Documental nº 12, p. 193.

<sup>1406</sup> *Officium et Missa in Festo et per octavam Corporis Christi...*, op. cit., p. 86-87.

<sup>1407</sup> Cfr. Apéndice Documental nº 12, p. 201.

<sup>1408</sup> Cfr. Apéndice Documental nº 6, f. 171r.

### c) Las funciones de la infraoctava del Corpus en Madrid.

A diferencia de lo que sucedía con las celebraciones de la fiesta principal, todas las ceremonias de los días infraoctavos del Corpus se celebraron a lo largo de la segunda mitad del siglo XVIII invariablemente en Madrid, incluso en aquellos años en los cuales los reyes se hallaban en Aranjuez. No obstante, a lo largo de la primera mitad de la centuria se produjeron cambios importantes en algunas de estas funciones, derivados por una parte de su traslado a otros santuarios de la Corte, y por otra, de las modificaciones que la ausencia sistemática de los reyes impuso en el desarrollo ceremonial de todas ellas.

Como ya se indicó, los músicos de la Real Capilla no solían permanecer en Aranjuez más de una jornada para la función del Corpus, regresando a Madrid casi siempre al día siguiente de la fiesta principal. Esta circunstancia hizo que no pudieran eludir su presencia en las ceremonias más importantes de la infraoctava que tenían lugar, bien en la capilla de palacio, o bien en ciertas iglesias de Madrid, siempre en ausencia de los reyes, aun cuando el ceremonial contemplase, todavía a principios del siglo XIX, que algunas de estas funciones como las del domingo podían contar eventualmente con la presencia del monarca. En la práctica, sin embargo, esto sucedió en muy contadas ocasiones, por tanto hay que dar por hecho que las indicaciones recogidas en el ceremonial de 1802 concernientes al desarrollo de algunas de estas funciones no se corresponderían del todo con la práctica real.

**1. Las funciones del domingo infraoctavo.** Buen ejemplo de ello fueron las celebraciones del domingo infraoctavo del Corpus. Ese día el ceremonial estipulaba que el patriarca de las Indias oficiara en la capilla de palacio la misa de pontifical con el rey en la *cortina*, y que por la tarde se celebrasen las *vísperas* solemnes en presencia de la familia real, seguidas de la procesión del Santísimo Sacramento<sup>1409</sup>. Sin embargo durante la segunda mitad del siglo XVIII estas funciones casi nunca tuvieron lugar de este modo. En primer lugar, todas estas ceremonias, aun siendo solemnes, fueron oficiadas sistemáticamente por un capellán de altar (circunstancia contemplada por el Ceremonial de 1802 para las ocasiones en las cuales el rey no estaba presente), lo cual eximía a su vez a los grandes de España y a los embajadores de tener que acudir a ellas. No así a los músicos de la Real Capilla, a quienes la *Nueva Tabla* de asistencias de 1757 obligaba a personarse igualmente en todas las funciones que se celebraran en palacio ese día<sup>1410</sup>.

Desde el punto de vista musical, la ausencia de los reyes no implicaba, tampoco en este caso, cambios sustanciales con respecto al tipo de canto empleado para solemnizar estas ceremonias. Dado que en la Capilla Real los días infraoctavos tuvieron el rango de festividad clásica, tanto la misa como las *vísperas* del domingo tuvieron que celebrarse necesariamente *a papeles*. Los únicos cambios con respecto al resto de los días de este ciclo festivo derivaban en realidad de las modificaciones textuales introducidas por el propio misal romano al tratarse ésta de una misa

<sup>1409</sup> Cfr. Apéndice Documental nº 12, «Artículo 15. Función que se hace el Domingo Infra Octava del Corpus», p. 205.

<sup>1410</sup> Cfr. Apéndice Documental nº 8, f. 63r.

dominical, lo cual obligaba a cantar antes del introito el aspersionario *Asperges me*, propio de ese tiempo litúrgico, y sobre todo a prescindir, como se dijo más arriba, de la secuencia *Lauda Sion*. Con respecto a los ciclos del *ordinarium* con acompañamiento instrumental que ese día podrían haberse interpretado, el hecho de que el misal hubiese estipulado que el domingo infraoctavo no se cantase la misa del Santísimo Sacramento, como se hacía el jueves de la fiesta y de su octava, aunque no impedía la ejecución de ciclos del *ordinarium* basados en himnos eucarísticos, sí permitía utilizar otros distintos sin contravenir con ello las disposiciones del ceremonial romano.

A diferencia de otras funciones dominicales celebradas en la Capilla Real, ésta incluyó durante la segunda mitad del siglo XVII, además de las *vísperas*, la celebración de la *siesta* antes de la procesión<sup>1411</sup>. Con respecto a esta ceremonia, más abajo se estudiará al hablar de los oficios de las Cuarenta Horas la suerte que finalmente habría de correr en la Capilla Real durante la segunda mitad del siglo XVIII. Cabe adelantar, sin embargo, que el ceremonial de 1802 no la menciona ya entre las funciones previstas para el domingo infraoctavo, de donde se infiere que la *siesta* había sido suprimida definitivamente de este ciclo festivo del mismo modo que había desaparecido también de los demás oficios eucarísticos.

Con respecto a la procesión del domingo infraoctavo conviene resaltar que ese día presentaba un desarrollo ceremonial y musical distinto al día de la fiesta y al día octavo. Para empezar, el recorrido del cortejo era mucho más corto, al discurrir tan sólo por los corredores del palacio real. Según Fraso, la marcha de esta procesión no debía durar más de una hora, incluso cuando a ella se incorporaba la familia real<sup>1412</sup>. Al mantenerse la procesión en el interior del palacio correspondía a los capellanes de honor (y no a los regidores de Madrid), revestidos con capas pluviales, llevar en todo momento las varas del palio bajo el cual avanzaba el patriarca de las Indias portando la custodia<sup>1413</sup>. Por otra parte, uno de los rasgos más peculiares de la procesión del domingo infraoctavo es que en los ángulos de la galería por donde había de discurrir el cortejo se levantaban cuatro altares, dos a costa del rey y de la reina, y los otros dos a cargo de los monasterios de las Descalzas Reales y de la Encarnación<sup>1414</sup>. El ceremonial preveía que el Santísimo hiciese cuatro paradas, o *estaciones*, durante las cuales el patriarca depositaba la custodia en cada uno de esos altares, «poniéndose de rodillas mientras la Capilla canta una letra», al término de la cual los cantores ejecutaban un versículo con su responsión, concluyendo cada parada con la oración propia de la festividad cantada por el patriarca<sup>1415</sup>. Aunque Fraso no especifica el tipo de «letra» que cantaban los músicos en esas *estaciones*, cabe la posibilidad de que antes de la prohibición de la música en lengua vernácula decretada por Fernando VI se hubieran ejecutado quizás, al menos durante la primera mitad del siglo XVIII, cuatro *cantadas* en castellano de corta duración, que a partir de 1750 habrían sido suplantadas por motetes en latín. Si bien el ceremonial de 1802 sigue mencionando las «letrillas» junto a dichos motetes, resulta dudoso que por aquel entonces

<sup>1411</sup> Fraso, *doc. cit.*, f. 97r.

<sup>1412</sup> *Ibid.*

<sup>1413</sup> *Ibid.*

<sup>1414</sup> *Ibid.*

<sup>1415</sup> *Ibid.*, f. 97r-v.

persistiera la costumbre de ejecutar en estas ceremonias cantatas en lengua vernácula<sup>1416</sup>.

Por ahora no es posible determinar qué obras en latín pudieron haberse interpretado en estas procesiones durante los quince años que siguieron a la prohibición de Fernando VI, ya que hasta 1766 no existió en la Real Capilla ninguna serie de obras específicamente destinada a esta ceremonia. A partir de entonces, sin embargo, los maestros de capilla empezaron a producir periódicamente ciclos formados por cuatro motetes al Santísimo Sacramento, destinados a ejecutarse, con toda seguridad, en cada una de las cuatro paradas de esta procesión. La mayoría de estas obras estaban basadas en los *rythmus ad Sacram Eucharistiam* de Santo Tomás de Aquino ya comentados<sup>1417</sup>. Las obras incluidas en estas colecciones se caracterizan tanto por su extremada brevedad, como por una distribución orgánica muy sencilla, formada por un coro a cuatro voces y un reducido acompañamiento instrumental, integrado unas veces por un grupo de cuerda y dos flautas, y otras por un simple bajo continuo. Dentro de este último grupo se encuentra el primer ciclo de Corselli, compuesto en 1766, destinado a ser ejecutado, probablemente, en aquellos años en los cuales la procesión discurría normalmente por la galería de palacio<sup>1418</sup>. En 1775, sin embargo, el maestro italiano produjo una nueva serie sobre los mismos textos que la anterior con un acompañamiento instrumental similar al descrito, pensado quizás para las ocasiones en las cuales se decidiera que esta procesión marchase únicamente por el interior de la capilla, al igual que sucedía durante los oficios de las Cuarenta Horas<sup>1419</sup>. La transcripción íntegra de este último ciclo se incluye en los apéndices musicales nº 27 al 30. El primer y segundo motete de esta colección, *Adoro te*, y *Visus, tactus, gustus*, están compuestos, respectivamente, sobre la primera y la segunda estrofa de las rimas de Santo Tomás. El tercero y el cuarto, *O, memorialis mortis Domini*, y *Jesu quem velatum*, se basan por el contrario en la quinta y séptima estrofas. Las cuatro obras presentan entre sí una gran unidad formal, además de ciertas conexiones motivicas que refuerzan su carácter cíclico. Esta colección es la que finalmente habría de servir de modelo a Antonio Ugena para producir en 1780 una muy similar, si bien en este caso los textos escogidos por este maestro no formaban parte de las *rythmae* de Santo Tomás<sup>1420</sup>. Al margen del destino funcional de estos ciclos de motetes en la procesión del domingo infraoctavo del Corpus, no habría que descartar que pudieran haberse utilizado también en el curso de otras celebraciones eucarísticas como las procesiones del martes infraoctavo en el convento de Santa Isabel.

<sup>1416</sup> Cfr. Apéndice Documental nº 12, p. 208.

<sup>1417</sup> «Rythmus S. Thomae ad Sacram Eucharistiam», *Officium et Missa in Festo et per octavam Corporis Christi...*, op. cit., p. 181-183.

<sup>1418</sup> Francesco Corselli, Nº 9/ [...] Motetes à 4/ Al SS[antísi]mo/ Maestro Corselli/ 1766, AGP, Real Capilla, Fondo de Música, leg. 1454/203-206, cfr. PERIS, op. cit., nº 639-643, p. 160-161.

<sup>1419</sup> Francesco Corselli, "Nº 10/ [Original] Quatro Motetes al SS[antísi]mo a 4º./ Con Violines, Violas, Flautas y Baxo/ De D.º Francisco Corselli/ 1775, AGP, Real Capilla, Fondo de Música, leg. 1458/223-226, cfr. PERIS, op. cit., nº 661-665, p. 165-166.

<sup>1420</sup> Antonio Ugena, [Nº 3]/ Original/ Quatro Motetes al SS[antísi]mo A 4º./ Con Viol[ine]s, Flautas, Viola/ [y Baxo]/ M[æst]ro/ D.º Antonio Ugena/ Año 1780, AGP, Real Capilla, Fondo de Música, leg. 1585/1141-1144, cfr. PERIS, op. cit., nº 2253-2257, p. 529-530.

**2. El martes y el miércoles infraoctavo.** Las ceremonias del domingo, si bien eran las más importantes del ciclo festivo del Corpus después de las que se celebraban el día de la fiesta principal, no eran las únicas que los músicos del rey estaban obligados a solemnizar a lo largo de esa semana tanto en la capilla de palacio como en algunas iglesias de Madrid que mantenían un vínculo especial con la corona. Según la *Nueva Tabla* de 1757, la Real Capilla debía acudir el martes infraoctavo a las funciones que ya por aquel entonces se celebraban en el monasterio de Santa Isabel, incluyendo no sólo los consabidos oficios de misa y *completas* que se solemnizaban ordinariamente en los santuarios de la Corte, sino también la procesión del Santísimo que se iniciaba al término de aquellas. Según dicha tabla, para atender simultáneamente a esta función y a la misa en la capilla de palacio, los efectivos vocales e instrumentales de la Real Capilla debían dividirse, pero sólo para la misa matinal, debiendo concurrir al completo para las ceremonias vespertinas en dicho convento<sup>1421</sup>.

A finales del siglo XVII las primeras *vísperas* de la octava celebradas la tarde del miércoles tenían lugar en el monasterio de la Encarnación. En caso de que los reyes decidieran asistir debían ser oficiadas de pontifical por el nuncio apostólico, al igual que la procesión solemne que tenía lugar después, y en la cual participaban, además de los capellanes de honor llevando las varas del palio, los capellanes del monasterio portando los incensarios<sup>1422</sup>. No obstante, esta función desapareció como tal de la tabla de asistencias de los músicos de la Real Capilla durante la primera mitad del siglo XVIII, celebrándose ya, a mediados de aquella centuria, tan sólo las *vísperas* sin la procesión, en la capilla de palacio.

Hoy por hoy, apenas si existen noticias acerca del desarrollo ceremonial y musical de las funciones celebradas en los santuarios de la Corte durante el periodo estudiado. Aun así, cabe suponer que en principio no debieron diferir demasiado de aquellas que por aquel entonces tenían lugar en la Capilla Real en ausencia de los monarcas, en las cuales los capellanes de altar actuaban como celebrantes. De cara al desarrollo musical de estas ceremonias los cambios eran más significativos, al sustituirse en estas ocasiones la celebración de las *vísperas* por las *completas*. Ello obligaba a los maestros de capilla a prescindir los ciclos de *vísperas a papeles* que solían ejecutarse habitualmente en palacio para hacer uso de cualquiera de los ciclos de *completas* con acompañamiento instrumental producidos por ellos mismos. En el caso concreto de las funciones que tenían lugar el martes infraoctavo del Corpus en Santa Isabel, además de este cambio, se sabe que ese día se celebraba también una procesión al término de las *completas* durante la cual se ejecutaban cuatro motetes, del mismo modo que en la procesión del domingo infraoctavo en palacio, lo cual debió obligar al maestro de capilla a proveerse para estas funciones de una de las colecciones de motetes al Santísimo ya reseñadas<sup>1423</sup>.

**3. La octava del Corpus.** A finales del siglo XVII la función matinal del día de la octava del Corpus se celebraba en la iglesia del convento de San Felipe el Real, próximo a la Puerta del Sol, a la cual el monarca solía acudir acompañado

<sup>1421</sup> Cfr. Apéndice Documental nº 8, f. 63r.

<sup>1422</sup> Fraso, *doc. cit.*, f. 97v.

<sup>1423</sup> Cfr. Apéndice Documental nº 8, *ibid.*

únicamente por los caballeros de la Orden de Santiago, lo cual obligaba a realizar algunos cambios en la disposición del escenario al no ser necesaria, por ejemplo, la instalación de bancos ni para los capellanes de honor, ni para los grandes de España, al no estar obligados a asistir a esta función salvo que fueran caballeros o comendadores de dicha orden militar<sup>1424</sup>. Correspondía esta vez al patriarca de las Indias officiar la misa de pontifical, asistido por el receptor de la Real Capilla y dos capellanes de honor en sobrepelliz que actuaban como diácono y subdiácono, respectivamente. Después de la misa tenía lugar la procesión del Santísimo Sacramento, que discurría ese día por los claustros de aquel convento, encargándose también los capellanes reales que estuvieran presentes de llevar los incensarios<sup>1425</sup>.

Por la tarde, las segundas *vísperas* y la procesión tenían lugar por aquel entonces en el monasterio de las Descalzas Reales de acuerdo con el mismo ceremonial que se observaba el día anterior en las primeras *vísperas* celebradas en la Encarnación, salvo por lo que respecta al celebrante, que no era esta vez el nuncio, sino el capellán mayor de las Descalzas<sup>1426</sup>. En caso de que el rey no asistiera a esta función, tampoco los capellanes de honor estaban obligados a hacerlo, a pesar de las instancias que las religiosas de este monasterio elevaron al rey para que dichos capellanes llevaran las varas del palio durante la procesión vespertina<sup>1427</sup>.

Durante la segunda mitad del setecientos se produjeron, sin embargo, cambios significativos con respecto al escenario donde habrían de celebrarse las principales funciones de la octava del Corpus, al haber quedado centralizadas en el convento de las Comendadoras de Santiago, donde se celebrarían a partir de entonces con el concurso de la Real Capilla, pero en ausencia de los reyes. La *Nueva Tabla* de 1757 estipuló que, salvo las primeras y segundas *vísperas*, que debían celebrarse en palacio, la misa mayor y la procesión del día octavo tendrían lugar en aquella iglesia con la participación los músicos del rey al completo<sup>1428</sup>. Con respecto al desarrollo musical de esta misa, cabe imaginar que no debió presentar grandes diferencias con respecto a la que se celebraba el día de la fiesta principal en Aranjuez, en la cual era preceptivo, como ya se ha explicado, la ejecución *a papeles* de un ciclo del *ordinarium*, además de la secuencia *Lauda Sion*.

#### 6.1.2.4. El desarrollo ceremonial y musical del *Corpus Christi* en la Corte francesa.

El desarrollo ceremonial y musical de las funciones del Corpus tanto en Versalles, como en las localidades donde eventualmente tuvieron lugar estas celebraciones en presencia de los reyes, estuvo mucho más mediatizado que en Roma y en Madrid por el escenario donde eran oficiadas estas ceremonias. A diferencia de lo que sucedía en aquellas cortes, donde el ceremonial y los usos musicales de las capillas palatinas se exportaban a las iglesias donde tenían lugar funciones litúrgicas

<sup>1424</sup> Fraso, *doc. cit.*, *ibid.*

<sup>1425</sup> *Ibid.*

<sup>1426</sup> Fraso, *doc. cit.*, f. 98r.

<sup>1427</sup> *Ibid.*

<sup>1428</sup> *Cfr.* Apéndice Documental nº 8, f. 63r.

auspiciadas por los soberanos, en Francia hubo una clara tendencia por parte de los reyes a respetar, en términos generales, la tradición local establecida en las iglesias que visitaban. Este hecho condicionó enormemente el desarrollo ceremonial y musical de las funciones del ciclo festivo del Corpus, sobre todo el de las más importantes, al celebrarse desde finales del siglo XVII cada vez con más frecuencia en las parroquias reales, en las cuales las comunidades residentes gozaron del privilegio de celebrar y cantar los oficios en presencia de los reyes, en detrimento de los músicos de su capilla, que a partir de entonces quedaron virtualmente excluidos de la participación activa en las ceremonias más importantes de este ciclo festivo.

### a) La procesión y la *Grande Messe* del Corpus en las parroquias reales.

El desarrollo de la misa del día de la *Fête-Dieu* cuando los reyes estaban en Versalles había quedado ya fijado en tiempos de Luis XIV, al haber otorgado a la parroquia de Notre-Dame el privilegio de contar ese día con la presencia del rey y de toda la Corte en la *grande messe* oficiada por el párroco de dicha iglesia. Aunque en principio no cabía esperar grandes cambios con respecto a lo dispuesto por este soberano, hubo años, incluso en tiempos del propio Luis XIV, en los que la *grande messe* tuvo lugar excepcionalmente en la Chapelle Royale, y no en la parroquia, probablemente a causa del mal tiempo. De acuerdo con el testimonio del marqués de Sourches, el 19 de junio de 1710 la misa mayor del Corpus se celebró después de la procesión en la recién inaugurada capilla de Robert de Cotte, discurriendo ese año por el interior del palacio<sup>1429</sup>. Ese mismo día por la tarde, el monarca regresó a la capilla para escuchar las segundas *vísperas* desde su tribuna y más tarde el *salut*, durante el cual la *Musique de la Chapelle* ejecutó algunos fragmentos de la versión *en musique* del *Pange lingua* de Michel-Richard de Lalande<sup>1430</sup>.

Lo más llamativo del testimonio de Sourches es, por un lado, la pervivencia en Versalles de la costumbre de hacer cantar a los músicos del rey durante la procesión un *motet* antes de que el monarca recibiese la bendición del Santísimo Sacramento, y por otro, la ubicación del rey en la tribuna durante la misa mayor, y no en el plano de la capilla, lo cual anulaba cualquier posibilidad de celebrar una *grande messe* de pontifical, pudiéndose recurrir sin obstáculos al tradicional esquema de *messe basse* con *motet* con el cual se celebraban otras festividades clásicas, como la Anunciación o la Ascensión. Esta hipótesis quedaría avalada por la costumbre que acabó observándose en París durante los primeros años de la minoría de edad de Luis XV. Con todo, esta situación no dejó de ser excepcional a lo largo del siglo XVIII, ya que tras el regreso de la Corte a Versalles en 1722, una vez declarada la mayoría de edad del rey, la *grande messe* del Corpus rara vez dejó de celebrarse en la parroquia de Notre-Dame en presencia del monarca.

<sup>1429</sup> « Le Roi reçut le Saint-Sacrement à genoux, à la porte du milieu du vestibule de la chapelle, dans laquelle y le suivit, et depuis avoir entendu un motet, qui fut chanté par sa musique, et reçu la bénédiction du Saint-Sacrement, il le reconduisit jusqu'à la même porte du vestibule, et monta ensuite par un des petits degrés de la chapelle à la tribune, où il entendit la messe [...] », Sourches, 19-VI-1710, Tomo XII, Dufourcq, *op. cit.*, p. 35.

<sup>1430</sup> *Ibid.*

Durante la minoría de edad de Luis XV las ceremonias de la fiesta principal se celebraban en parte en el palacio de las Tullerías y en parte en la iglesia de Saint-Germain l'Auxerrois, de la cual partía la procesión del Santísimo Sacramento para dirigirse hasta la capilla de aquel palacio. En aquel tiempo, al joven rey se le permitía contemplar desde uno de los balcones de su cuarto la entrada del Santísimo en el patio del *Carrousel*, adornado para la ocasión (al igual que en Roma la plaza de San Pedro) con ricos tapices, y en el cual se disponía una orquesta, situada sobre una tarima, con el fin de ejecutar música instrumental a la entrada y a la salida del cortejo<sup>1431</sup>. Una vez que éste penetraba en el patio del palacio, el joven rey bajaba para recibir la bendición del Santísimo Sacramento, que en ese momento le era impartida a él solo, antes de que la comitiva entrase en la capilla, en la cual se celebraba a continuación un *salut* en presencia del monarca<sup>1432</sup>. Antes de iniciarse esta ceremonia, el organista *en quartier* debía comenzar a tocar en el momento mismo en que la cabecera de la procesión entraba en la capilla y continuaba haciéndolo hasta que el rey -que durante ese corto tramo se incorporaba a la marcha sosteniendo un pequeño cirio en la mano- era acomodado en su reclinatorio y recibía la bendición del Santísimo que el deán de Saint-Germain impartía esta vez a todos los presentes con la custodia entre las manos, antes de depositarla sobre el altar<sup>1433</sup>.

Durante esta breve ceremonia, la *Musique de la Chapelle* cantaba una estrofa o dos del *Pange lingua*, o del *Sacris solemniis* y tras las oraciones preceptivas del celebrante los músicos ejecutaban el versículo *Domine salvum fac regem*, con el cual terminaba esta función<sup>1434</sup>. Con respecto a este versículo, según Chuperelle era costumbre permitir a los niños cantores de la parroquia de Saint-Germain que lo cantasen ante el monarca. Sin embargo esta costumbre no era muy del agrado de la Corte, lo cual hizo que al cabo del tiempo fuesen también los músicos del rey los que acabaran haciéndolo<sup>1435</sup>.

Una vez terminado el *salut*, si el rey estaba aún al cuidado de las mujeres, acompañaba al Santísimo de vuelta a la parroquia sólo hasta la verja del palacio, regresando a la capilla de las Tullerías donde se celebraba una *messe basse* durante la cual se ejecutaba un *motet*<sup>1436</sup>. Sólo cuando el monarca pasaba al cuidado de los hombres se le permitía acompañar la procesión hasta la parroquia de Saint-Germain, donde asistía a la *grande messe* cantada en esta ocasión, no por los músicos del rey, sino por los canónigos de dicha iglesia<sup>1437</sup>. Chuperelle no aportó muchos datos acerca del desarrollo de esta misa, salvo por lo que respecta a la ubicación del *maître* de la *Chapelle-Musique*, que en aquella ocasión se situaba junto al reclinatorio del soberano para indicarle qué se estaba cantando en cada momento de la ceremonia<sup>1438</sup>.

Por la tarde, se oficiaban en la capilla de las Tullerías las segundas *visperas* de *petite-chapelle*, cantadas por la *Musique du roi* íntegramente en canto llano, excepto el *Magnificat* que se ejecutaba en fabordón. Al término del oficio se celebraba, al igual que durante toda infraoctava del Corpus, otro *salut*. Sin embargo, esta ceremonia

<sup>1431</sup> Chuperelle, *op. cit.*, vol. 2, p. 645.

<sup>1432</sup> *Ibid.*

<sup>1433</sup> *Ibid.*, vol. 4, p. 1195-1196.

<sup>1434</sup> *Ibid.*, vol. 2, p. 645.

<sup>1435</sup> *Ibid.*, vol. 2, p. 576.

<sup>1436</sup> *Ibid.*, vol. 2, p. 646.

<sup>1437</sup> *Ibid.*, vol. 2, p. 645.

<sup>1438</sup> *Ibid.*, vol. 2, p. 576.

nunca se tenía lugar en la capilla de las Tullerías, sino en las iglesias de algunos monasterios cercanos al palacio, a los cuales rara vez asistía la *Musique* al permitirse casi siempre a las comunidades residentes solemnizar estas ceremonias en presencia del monarca<sup>1439</sup>. Esto ocasionó no pocas tensiones entre los músicos del rey y estos religiosos. Chuperelle insistió en su *Cérémonial historique* en que el *maître* de la *Chapelle-Musique* debía ser muy celoso a la hora de hacer prevalecer los derechos de los músicos a seguir al monarca en todas las iglesias donde éste decidiese acudir para escuchar el oficio que fuese, por encima de los privilegios de estas comunidades<sup>1440</sup>.

Tras el regreso de la Corte a Versalles, el ceremonial que se observó durante esta festividad en París acabó readaptándose en cierto modo al escenario dispuesto en su día por Luis XIV, si bien con algunos cambios importantes que afectaron sobre todo al desarrollo de la procesión. Con respecto a esta última, Chuperelle ofreció algunos datos muy interesantes acerca de la forma que acabó adoptando en Versalles. A diferencia de lo que sucedía en las Tullerías el rey ya no esperaba en su palacio la llegada del Santísimo Sacramento, sino que acudía directamente a la parroquia de Notre-Dame al inicio del oficio para acompañarlo durante el primer tramo del recorrido que, al igual que en París, se iniciaba en esta iglesia y terminaba siempre en la Chapelle Royale. Con todo, el cambio más importante que tuvo lugar en Versalles fue, sin duda, la supresión del *salut* que en París se celebraba al llegar el cortejo a la capilla palatina. No obstante, persistió la costumbre de que la *Musique du roi* ejecutase ciertas estrofas de alguno de los himnos eucarísticos en el momento en que el *curé* de Versalles, que como titular de la parroquia debía officiar la procesión, depositaba el Santísimo Sacramento en el altar mayor de la Chapelle Royale<sup>1441</sup>. Según Chuperelle, cuando la custodia cruzaba el umbral de la capilla el órgano comenzaba a sonar hasta que el monarca se instalaba de rodillas en su reclinatorio y recibía de manos del *maître* de la *Chapelle-Musique* el *livre du roi*, indicándole las estrofas que los músicos iban a cantar<sup>1442</sup>. Chuperelle da a entender que el órgano también intervenía cuando la procesión salía de allí para regresar a la parroquia, pero siempre y cuando el rey estuviera presente en el cortejo<sup>1443</sup>.

Acerca del resto de los cantos que solían ejecutarse durante el recorrido, el duque de Luynes incluyó algunos datos muy relevantes en sus memorias. De acuerdo con su testimonio, a lo largo del primer tramo de la marcha dos o tres músicos ejecutaban «à chaque fois» un *petit motet* para voz sola, interpretando otro cuando la procesión llegaba a la Chapelle Royale. En caso de ser varios los intérpretes que intervinieran en la ejecución de estas obras no es descartable que se tratase de instrumentistas, posiblemente de viento, los que pudieran haber acompañado a los cantantes<sup>1444</sup>. Este tipo de acompañamiento no debió ser raro en las salidas procesionales de la *Musique du roi*, tal como muestra la existencia de algunas obras para voz y conjunto de viento destinadas a los *repositoires* celebrados en Versalles durante la octava, de los cuales se hablará más adelante.

<sup>1439</sup> *Ibid.*, vol. 2, p. 647.

<sup>1440</sup> *Ibid.*

<sup>1441</sup> *Ibid.*, vol. 2, p. 685-686.

<sup>1442</sup> *Ibid.*, vol. 2, p. 686.

<sup>1443</sup> *Ibid.*

<sup>1444</sup> Luynes, 10-VI-1751, Tomo XI, Dufourcq, *op. cit.*, p. 144.

Una vez concluida la procesión, daba comienzo la *grande messe* en la parroquia, oficiada por el *curé* de Versailles, en la cual Chuperelle no aclaró nunca del todo si los músicos del rey se hallaban o no presentes. Desgraciadamente, la información que el *chapelain* aporta en este caso no es lo suficientemente precisa como para ofrecer una explicación concluyente acerca del tipo de canto utilizado en estas ceremonias. En cualquier caso, esta falta de información parece confirmar que el desarrollo musical de esta función no correspondía a la *Musique du roi*, sino que corría por entero, al igual que sucedía en París, a cargo de la comunidad residente en la iglesia donde se celebraba, en este caso a los *Lazaristes* que servían la iglesia de Notre-Dame de Versailles. A tenor de las escasas referencias existentes acerca de los usos musicales de esta parroquia (de los cuales se tratará más abajo), es muy probable que los *lazaristes* recurriesen no sólo al canto llano, sino también al *chant sur le livre* para solemnizar la misa, acompañados por el organista que prestaba sus servicios en dicha iglesia.

Casi con toda seguridad, las comunidades residentes en los centros donde se celebró esta festividad en presencia de los reyes fuera de Versailles, como la del monasterio de Saint-Corneille en Compiègne, o las parroquias de Passy o de Saint-Cloud, se encargasen también de solemnizar el oficio de acuerdo con sus costumbres locales. Más allá de eso, es difícil aventurar por el momento más hipótesis acerca del desarrollo musical que la *grande messe* del Corpus tuvo en cada una de estas iglesias.

#### **b) Las segundas vísperas de la Fête-Dieu en la Chapelle Royale.**

Al igual que sucedía cuando la Corte residía en París, las segundas *vísperas* del Corpus tenían lugar en Versailles en la capilla del palacio, pero a diferencia de lo que ocurría en Madrid, casi siempre contaron con la presencia de los soberanos. Durante las primeras décadas del reinado de Luis XV este oficio continuó siendo de *petite chapelle*, lo cual en principio hacía que no fuera necesaria la presencia de los instrumentistas. En la práctica, sin embargo, la eventual ejecución de un *psaume en musique* en caso de que el rey lo autorizara, o en su lugar de algunas estrofas de los himnos eucarísticos más importantes, como el *Pange lingua* o del *Sacris solemnii*<sup>1445</sup>, hizo que fuese habitual la presencia de los instrumentos en esta función, al estar obligados intervenir en cualquier caso en la ejecución de los *motets* que se interpretaban de forma preceptiva durante el *salut* que tenía lugar al término de las *vísperas*.

En principio, si estas eran de *petite chapelle*, no tenía por qué contar, según Chuperelle, con más música polifónica que el *Magnificat* en fabordón, ya que el resto del oficio se ejecutaba, como es sabido, haciendo uso simplemente del canto llano. No obstante, la participación del órgano era esencial en estas ceremonias. El autor del *Cérémonial historique* describió con gran precisión el modo en que el organista intervenía en la ejecución del cántico, supliendo al coro en algunos versículos, entre ellos el primero<sup>1446</sup>. De acuerdo con esta práctica, los versos pares debían ser cantados por las voces, mientras que los impares corrían a cargo del órgano, que

<sup>1445</sup> *Ibid.*, vol. 2, p. 686.

<sup>1446</sup> Chuperelle, *op. cit.*, vol. 4, p. 1084.

también se encargaba de doblar la antífona del *Magnificat* en lugar de los cantores<sup>1447</sup>. Chuperelle insistió mucho en que las intervenciones de los organistas durante la minoría de edad del rey debían ser extremadamente breves, con el fin de no aburrir al joven soberano<sup>1448</sup>. Esta circunstancia tan banal en apariencia debió condicionar enormemente, al menos durante este periodo, la práctica organística en la *Chapelle du roi*, hecho que, al margen de suponer un importante desafío para la creatividad de los intérpretes, muestra una vez más la profunda relación que existía en el ámbito cortesano del Antiguo Régimen entre práctica musical y las circunstancias personales que rodeaban a los soberanos.

### c) Las ceremonias de la infraoctava del Corpus: los *Saluts* y los *Reposoirs*.

A pesar de que el ceremonial romano prescribía, como ya se indicó, la celebración de primeras y segundas *vísperas* el primero y el último día de este ciclo festivo, la *Musique du roi* no solemnizaba más que las del día de la fiesta principal. Cabe la posibilidad, sin embargo, de que fuesen los *Missionnaires* quienes celebrasen estos oficios durante la infraoctava, si bien no es posible saber por ahora si el rey estaba presente en ellos habitualmente. Puede decirse, por tanto, que al margen de su participación en los *motets* que se cantaban en las *messes basses* que se celebraban esa semana ante el rey en los días de diario, la *Musique du roi* sólo era convocada para los *saluts* que tenían lugar todas las tardes en la Chapelle Royale, y para los *reposoirs*, es decir, las ceremonias eucarísticas que se celebraban en otros lugares de la ciudad de Versalles con el concurso de los músicos del rey.

**1. Los *saluts*.** La información que Chuperelle aportó acerca de los *saluts du Saint-Sacrement* oficiados en la Chapelle Royale de Versalles a lo largo de la infraoctava del Corpus durante las primeras décadas del reinado de Luis XV es bastante útil a la hora de poder reconstruir, de un modo más o menos preciso, la forma en que allí se celebraban estas ceremonias. Aunque, por cuestiones metodológicas, el desarrollo litúrgico y musical de los *saluts* de la infraoctava del Corpus se tratará conjuntamente en el siguiente epígrafe al analizar las variantes que presentaban estos oficios en las distintas iglesias de la Corte, conviene adelantar que aquellos que tenían lugar durante este ciclo festivo eran los más importantes de los que se celebraban a lo largo del año. Por la misma razón, también fueron los únicos que contaron con toda certeza, al menos durante el reinado de Luis XVI, con un repertorio específico de obas con acompañamiento instrumental, cosa que no parece tan clara en el caso de los *saluts* que tenían lugar el resto del año.

**2. Los *reposoirs*.** Mención aparte merece el análisis de los *reposoirs*, al constituir una manifestación devocional paralitúrgica iniciada a finales del siglo XVII a instancias, no de la corona, sino de uno de los músicos que estuvieron al servicio de la *Musique de la Chapelle* durante el reinado de Luis XIV. Con el paso del tiempo, sin

---

<sup>1447</sup> *Ibid.*, p. 1084-1085.

<sup>1448</sup> *Ibid.*, p. 1085.

embargo, el éxito de estas funciones, fruto en principio de una manifestación devocional espontánea surgida en el entorno particular de los músicos del rey, llevó a la corona a apropiarse de ellas confiriendo su organización a los *maîtres* de la *Chapelle-Musique*, y más tarde a los *maîtres* de la *Musique de la Chapelle*.

Los hermanos Bêche aportaron una información muy detallada sobre del origen y evolución de los *reposoirs* celebrados en Versalles a lo largo del siglo XVIII. Según su testimonio, fue Pièche, uno de los flautistas de la *Musique de la Chapelle*, quien en 1680 decidió organizar por primera vez en de Saint-Germain en Laye un *reposoir* durante la festividad del Corpus. Tales funciones, consistían inicialmente en la ejecución de varias piezas vocales sobre textos eucarísticos ante los altares callejeros (*reposoirs*) en los que había de ser depositado el Santísimo Sacramento durante las paradas que debía hacer en las procesiones de la infraoctava del Corpus. Con el tiempo sin embargo acabarían convirtiéndose en sesiones musicales que recordaban en cierto modo a las *siestas* que por entonces todavía se celebraban en la Capilla Real de Madrid. En principio las obras eran interpretadas gratuitamente, y a título particular, por un reducido número de cantantes e instrumentistas de la *Musique du roi*<sup>1449</sup>. A diferencia sin embargo de lo que sucedía en las funciones celebradas en las capillas palatinas o en las iglesias de la Corte, en los *reposoirs* se admitió desde un primer momento la participación de cantantes femeninas emparentadas con los intérpretes de la *Musique*<sup>1450</sup>. Debido al éxito de estas manifestaciones musicales, Luis XIV dio su consentimiento para que Pièche siguiera organizándolas anualmente una vez que la Corte se instaló definitivamente en Versalles. Pièche había conseguido por entonces que algunos de estos cantos se ejecutasen en el *reposoir* que el príncipe de Conti, Louis-Armand de Bourbon (1661-1685), hacía instalar durante esta festividad en su *hôtel particulier* de la *rue Dauphine*, próxima a la parroquia de Notre-Dame de Versalles. La popularidad que habían alcanzado en la Corte estos actos hizo que algunos miembros de la alta nobleza, como el mariscal de Noailles, decidieran emular el ejemplo del primo del rey, reclamando a partir de entonces la presencia de algunos de los músicos de la *Chapelle* para organizar en sus palacios sus propios *reposoirs*<sup>1451</sup>.

Durante décadas nadie se atrevió a disputar a Pièche el derecho a organizar estos actos hasta que, a mediados del siglo XVIII, el obispo de Rennes, *maître de la Chapelle-Musique*, pocos años después de concluir sus funciones como embajador en Madrid consideró la conveniencia de institucionalizarlos, haciendo que la organización y el desarrollo de los mismos fuera controlada en lo sucesivo por los *sous-maîtres* de la *Musique de la Chapelle*, despojando de este modo al ya octogenario Pièche de su legítimo derecho a seguir promoviéndolos a título privado<sup>1452</sup>. Hacia 1750 la organización de los *reposoirs* recayó primero en Le Prince, *sous-maître* encargado del *quartier des morts*. Sin embargo, tras la muerte de éste en 1757 su sucesor, Ducros, heredó esta responsabilidad durante algunos años, hasta que en 1761, con motivo de la reunión en un solo cuerpo de la *Musique de la Chambre* y de la *Chapelle*, Charles Gauzargues, *maître* de servicio durante el primer semestre del año,

---

<sup>1449</sup> Notes des frères Bêche sur la Musique de la Chapelle..., *doc. cit.*, p. 83.

<sup>1450</sup> *Ibid.*

<sup>1451</sup> *Ibid.*

<sup>1452</sup> *Ibid.*

asumió en lo sucesivo esta tarea. Aun así, las múltiples obligaciones que conllevaba preparar la música de todos los oficios de la festividad de Corpus hicieron que este maestro transfiriese a Blanchard la organización de los *reposoirs* durante todos los días de la infraoctava, salvo el último ya que, según Bêche, el día de la octava «[...] comme la procession ne va point à la dite Chapelle [royale], M<sup>r</sup> l'abbé Gauzargues reprend le service du reposoir comme maître de semestre à la Chapelle»<sup>1453</sup>.

Aunque se desconoce con precisión el repertorio de obras que se interpretaban inicialmente en estas ceremonias, cabe imaginar que debía tratarse de *petits motets*, o *élévations*, a una o dos voces con un reducido acompañamiento instrumental, compuestos sobre textos eucarísticos, bien por los *sous-maîtres* de la *Musique de la Chapelle*, o bien por cualquiera de los músicos que participaban en estos actos. A partir de 1750, sin embargo, tales repertorios debieron estar formados exclusivamente por obras compuestas por estos últimos. Hasta ahora no se ha efectuado ningún estudio acerca de este tipo de piezas, en parte quizás porque dentro de las obras eucarísticas producidas durante la segunda mitad del siglo XVIII en el entorno de la *Musique du roi* sólo existe una inequívocamente destinada a estas funciones. La obra en cuestión es el motete *Verbum caro*, escrito en 1787 por François Giroust, con el subtítulo *Élévation pour le reposoir du jour de la Fête-Dieu*, a partir de las dos estrofas del *Pange lingua* que precedían al *Tantum ergo*<sup>1454</sup>. Dicho motete, cuya transcripción se incluye en el apéndice musical nº 31, al margen de ser único en su género, ofrece importantes pistas acerca del tipo de acompañamiento que podían presentar al final del Antiguo Régimen algunas de las obras destinadas a este tipo de funciones. Lo primero que llama la atención en la distribución orgánica de este motete es la ausencia de instrumentos de cuerda, circunstancia poco habitual en aquellos que se ejecutaban en las ceremonias celebradas en las capillas palatinas, en las cuales la presencia de secciones de cuerda era inexcusable. Este hecho sugiere que el acompañamiento de los cantos destinados a los *reposoirs* podía resultar más efectivo si se confería a los instrumentos de viento, más fáciles de transportar y con una sonoridad mayor que la de las cuerdas. Al margen de esto, este motete muestra también el grado de influencia que durante aquellos años había alcanzado el lenguaje de la música escénica italiana en las obras litúrgicas de François Giroust. Dicha influencia se refleja no sólo en el uso de esquemas formales muy cercanos al *aria da capo*, sino también de recursos muy utilizados la música operística contemporánea que se traslucen sobre todo en un uso muy contrastado de las dinámicas y de giros armónicos propios de la música escénica.

## 6.2. Las ceremonias eucarísticas: La oración de las Cuarenta Horas y los *Saluts du Saint-Sacrement*.

Aparte de las celebraciones eucarísticas anuales asociadas a la festividad del *Corpus Christi* y de su octava, casi todos los soberanos católicos introdujeron en sus

<sup>1453</sup> *Ibid.*, p. 84.

<sup>1454</sup> François Giroust, *Élévation pour le reposoir du jour de la Fête-Dieu, 1787, Verbum caro*, BnF, Mus. Rés. H 643. Cfr. Apéndice musical nº 31.

capillas a partir del siglo XVII el culto permanente al Santísimo Sacramento. El extraordinario auge que éste comenzó a alcanzar, incluso antes de la conclusión del Concilio de Trento, hizo que Roma considerase muy seriamente reorientar esta devoción que en origen surgió como un movimiento espontáneo en el seno de algunas órdenes regulares, con el fin de asumir el control de la misma y hacer de ella uno de los pilares fundamentales de la Contrarreforma.

### 6.2.1. Las *Quarant' Ore* en la Corte de Roma.

Dentro de este proceso, la iniciativa de un sacerdote cremonés de exponer el Santísimo Sacramento durante cuarenta horas seguidas en una iglesia de Milán, tuvo una importancia crucial en el futuro desarrollo del culto eucarístico en todo el orbe católico, y por ende también, en la producción musical a él destinada. El éxito de esta iniciativa hizo que en cuestión de poco tiempo esta práctica se hiciera extensiva otras ciudades de la Lombardía, llegando incluso a la Corte de Roma en las décadas centrales del siglo XVI, en cuya iglesia de San Lorenzo y San Dámaso se llevó a cabo la primera exposición de las Cuarenta Horas<sup>1455</sup>. La fuerza que este nuevo culto había adquirido al cabo de pocos años obligó a la Santa Sede a reconducir esta corriente devocional, con el fin de evitar los excesos que podían derivarse del abuso de estas exposiciones públicas del Santísimo, que por entonces no estaban sujetas a la regulación que más tarde tuvieron. El primer paso para reorientar este proceso lo dio Pío IV en 1560, al aprobar oficialmente estos «píos y devotos ejercicios, para despertar en el corazón de los fieles el recuerdo de los cuarenta días en que Jesús ayunó en el desierto, y de las cuarenta horas que permaneció en el sepulcro»<sup>1456</sup>. A tal efecto erigió en la iglesia de Santa Maria dell'Orazione e Morte, situada en la *strada Giulia*, una *arciconfraternità* a la cual el pontífice concedió diversas indulgencias y privilegios, entre ellos el de exponer el Santísimo Sacramento el tercer domingo de cada mes. Sin embargo, el paso definitivo para asumir el control institucional del nuevo culto eucarístico lo dio en 1592 Clemente VIII al establecer en Roma un ciclo anual de exposiciones rotativas que comenzasen en la propia Capilla Pontificia y prosiguiesen en aquellas iglesias de la Corte cuyos titulares fuesen cardenales del Sacro Colegio. De acuerdo con este sistema, el oficio de las Cuarenta Horas se debía celebrar en la Capilla del papa tan sólo una vez al año, dando comienzo en la mañana del primer domingo de Adviento y concluyendo el martes siguiente<sup>1457</sup>.

El paso definitivo que debía dar el papado para asumir definitivamente el control de este movimiento devocional consistía en codificar el ceremonial que había de seguirse en estos oficios, incluyéndolos dentro del proceso global de reforma litúrgica emprendida después del Concilio de Trento. En principio, la Sacra Congregación de Ritos, responsable última de dirigir este ingente trabajo de reforma, no se decidió a incluir las Cuarenta Horas en el *Breviarium romanum*, lo cual dio pie a que los textos litúrgicos de los nuevos oficios empezasen a circular sin licencia, antes

<sup>1455</sup> Cancellieri, *op. cit.*, p. 316.

<sup>1456</sup> «Pio IV, nell'anno 1560, pienamente approvò questo pio e devoto Essercizio, per risvegliare nel cuore de' Fedeli la memoria de' 40. giorni, ne' quali Gesu Cristo digiunò nel Deserto, e dell' ore 40 in cui dimorò nel Sepolcro [...]», Cancellieri, *op. cit.*, p. 317.

<sup>1457</sup> *Ibid.*

incluso de su institucionalización definitiva en la Capilla Pontificia<sup>1458</sup>. En realidad tales publicaciones se limitaron a recoger únicamente las partes del *proprium* de las horas canónicas correspondientes a los tres días que debía durar este ciclo votivo, prestando particular atención a los himnos, las antífonas y las oraciones que habían de interpolarse en estas ceremonias. En realidad, estos textos de primera hora surgieron como respuesta a la urgente necesidad de dar forma al nuevo culto, sin embargo Roma nunca llegó a sancionarlos, de ahí que no acabaran formando parte ni del breviario ni del *antiphonarium romanum*, convirtiéndose finalmente en versiones espurias que nunca fueron admitidas oficialmente por la Iglesia. La clave de este rechazo debió residir en la resistencia de Roma a admitir nuevos textos, escritos *ad hoc*, para dar forma a este nuevo culto. Ello hizo que la solución que finalmente se consideró más adecuada consistiera simplemente en tomar algunas partes del oficio votivo del Santísimo Sacramento ya recogido en el Breviario, combinándolas eventualmente con los textos correspondientes a la festividad del *Corpus Christi* incluidos en el *processionale romanum*, como por ejemplo las letanías de los Santos recopiladas en este último<sup>1459</sup>. A partir de entonces y a lo largo del siglo XVII la oración u oficio de las Cuarenta Horas continuó siendo objeto de regulaciones periódicas por parte del papado, tanto en lo tocante a su desarrollo litúrgico como a las autorizaciones expresas que la Santa Sede exigió conceder para su celebración en los centros que lo solicitaran, especificando en dichos breves la frecuencia, bien mensual o bien anual, con la que podían oficiarse estas ceremonias en cada iglesia en particular<sup>1460</sup>.

Con respecto al desarrollo litúrgico y musical de las Cuarenta Horas, la normativa más importante que estableció la forma definitiva que habrían de tener a partir del siglo XVIII fue la instrucción *Essendo state fatte*, expedida por Clemente XI el 24 de enero de 1705, en la cual se regulaba el modo en que debían celebrarse estos oficios en las iglesias de Roma. Si bien esta norma sólo afectaba en principio a los santuarios de la Corte pontificia, la Sacra Congregación de Ritos decretó en 1749 que «sería muy loable que todas las Iglesias de la Cristiandad observasen en la exposición del Santísimo lo que se observa en Roma, que es cabeza y madre de las demás Iglesias [...]»<sup>1461</sup>. No obstante, puede decirse que en lo esencial el desarrollo litúrgico de estas funciones había quedado fijado ya en el siglo XVII.

La forma que adoptó por aquel entonces el oficio de las Cuarenta Horas en la Capilla Pontificia fue determinante para ofrecer un modelo a aquellas capillas reales que decidieran implantar este culto, si bien en éstas últimas el desarrollo ceremonial y musical acabó acusando notables diferencias con respecto al modelo pontificio, derivadas en parte de su propia tradición ceremonial, que acabarían afectando tanto a la frecuencia con la que habrían de celebrarse como a los días de la semana en que deberían tener lugar. Como ya se ha señalado, las Cuarenta Horas se celebraban en la

<sup>1458</sup> Un buen ejemplo de estas publicaciones, que incluían el oficio completo de las Cuarenta Horas sin licencia de la Santa Sede, *cfr.* Angelo Sangrini, *Opusculum de Nobilissima Oratione Quadraginta Horarum*, Florencia, Bartolomeo Sermantelli, 1581, p. 79-91.

<sup>1459</sup> *Breviarium romanum* [...], Amberes, 1747, «Officium de Sanctissimo Sacramento», p. ccxvii-ccxxv; *Processionale romanum...*, *op. cit.*, «In Festo Corporis Christi», p. 142-170; «Feria secunda Rogationum, Litaniae», p. 107-111.

<sup>1460</sup> *Cfr.* Agustín Álvarez Pato, *Tratado de la Festividad de Cuarenta Horas que se celebra patente el Santísimo Sacramento, en memoria de las que estuvo Christo, Nuestro Bien, en el Sepulcro*, Madrid, Benito Cano, 1789, p. 37-38.

<sup>1461</sup> *Ibid.*, p. 56-57.

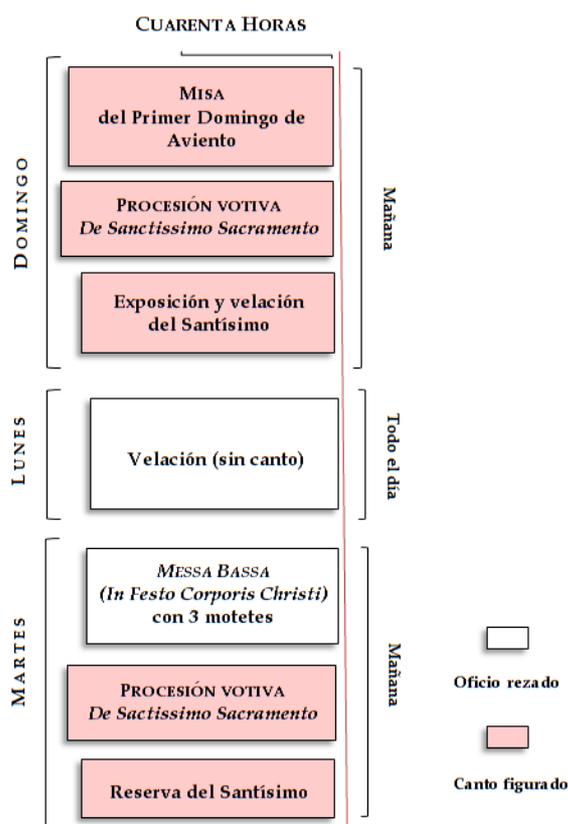


Fig. 75. Orden de las ceremonias y tipos de canto empleados en los oficios de las Cuarenta Horas celebrados en la Capilla Pontificia durante la segunda mitad del siglo XVIII. © Luis López Morillo.

Capilla Pontificia tan sólo una vez al año, comenzando no el jueves, como acabaría siendo habitual en la Capilla Real, sino al final de la misa del primer domingo de Adviento (*cfr.* Fig. 75). Las funciones debían empezar antes del término de la misma, y proseguían con la procesión que acompañaba al Santísimo desde la Capilla Sixtina hasta la Capilla Paulina del Vaticano, concluyendo con su exposición solemne en esta última.

En el segundo capítulo ya se indicó que las funciones de todos los domingos de Adviento tenían en Roma el rango de *cappelle papale* y por tanto solían contar siempre con la presencia del sumo pontífice. La misa del primero de estos domingos era oficiada siempre por un patriarca. Una jerarquía de prelados que en la Corte pontificia se situaba entre los obispos y los arzobispos<sup>1462</sup>. Durante el reinado Pío VI (1775-1799) el papa asistía a esta función revestido con capa pluvial roja, mitra de plata y un *formale* de perlas regalado a Pío V en el siglo XVI por Cosme I de Médicis<sup>1463</sup>. La del primer domingo de Adviento era, como de

costumbre, una misa solemne cantada, durante la cual se ejecutaban casi todas las partes del *proprium* en contrapunto, y las del *ordinarium* en canto figurado, del modo ya descrito en el capítulo cuarto al tratar de las misas solemnes celebradas en la Capilla Pontificia. El motete que habitualmente se cantaba al final del ofertorio era ese día *Salvatorem expectamus* de Palestrina<sup>1464</sup>.

Después de la elevación, mientras los cantores ejecutaban el *Benedictus*, comenzaba la preparación para el rito eucarístico con el reparto de las velas que los cardenales y los demás asistentes debían llevar encendidas durante la procesión que se celebraba al término de aquella<sup>1465</sup>. Mientras los cantores entonaban el último *Agnus Dei*, el celebrante introducía en la custodia el Santísimo Sacramento, que había de ser transportado entre las manos del pontífice<sup>1466</sup>.

A diferencia de lo que sucedería en Madrid durante el siglo XVIII, la procesión que tenía lugar a continuación no solía discurrir únicamente por el interior de la capilla, sino que cubría el trayecto que separaba en el interior del palacio apostólico la Capilla Sixtina de la Capilla Paulina, en la cual habían quedado centralizadas

<sup>1462</sup> Cancellieri, *op. cit.*, p. 311.

<sup>1463</sup> *Ibid.*, p. 312.

<sup>1464</sup> Adami, *op. cit.*, p. 96; *cfr.* Tabla nº 5.

<sup>1465</sup> *Ibid.*, p. 312.

<sup>1466</sup> *Ibid.*, p. 313.



Fig. 76. Francesco Piranesi, *Il Santo Padre in atto d'adorazione innanzi al Sacramento esposto da Lui nella Cappella Paulina in Vaticano la Domenica dell'Avvento. Si la grandiosa illuminazione, che tutto il rimanente della macchina, sono invenzione del Bernini*, Roma, 1787, © Universidad Complutense de Madrid.

diseñada por Gian Lorenzo Bernini (1598-1680) y alumbrada, según Cancellieri, por 562 velas<sup>1468</sup>.

La figura 76 muestra un interesante grabado realizado en 1787 por Francesco Piranesi (1756-1810) en el cual se recoge uno de los pocos testimonios gráficos que muestran el extraordinario esplendor que los oficios de las Cuarenta Horas podían presentar por aquel entonces en la Capilla Pontificia. En él se ha reproducido el momento en que Pío VI, después de haber impartido la bendición pontifical al final la función en la Capilla Paulina del Vaticano, procede a la adoración del Santísimo Sacramento, encerrado ya en la monumental custodia de Bernini, acompañado por la Corte pontificia. Al término de dicha adoración el papa abandonaba la capilla acompañado por los cardenales, quedando expuesto el Santísimo Sacramento para

desde hacía varios siglos las ceremonias eucarísticas más importantes que tenían lugar en el Vaticano. El desarrollo de esta procesión guardaba, como era de esperar, grandes semejanzas con la que se celebraba el día del Corpus. Al igual que ocurría en esta última, los cantores se desplazaban al inicio hasta la Sala Regia con sus *libretti* en las manos, y allí empezaban a cantar el himno *Pange lingua* justo en el momento que el papa, con la custodia entre las manos, atravesaba la puerta de la *Cancellata*, y continuaban haciéndolo una vez incorporados al cortejo hasta que el pontífice, esta vez siempre a pie y situado bajo un palio sostenido por varios obispos, atravesaba la puerta de la Capilla Paulina<sup>1467</sup>. En el momento en que el papa cruzaba el umbral de la misma, los cantores debían entonar la estrofa *Verbum caro*, y poco después, el *Tantum ergo*, pero no antes de que el primer cardenal diácono hubiese colocado el Santísimo en la custodia donde había de quedar expuesto. Durante la ejecución de este último el papa procedía a incensar dicha custodia,

<sup>1467</sup> *Ibid.*, p. 314.

<sup>1468</sup> *Ibid.*

ser velado por dos sacerdotes -entre ellos un cantor de la Capilla papal en calidad de capellán pontificio- turnándose cada hora con otros dos<sup>1469</sup>.

Al contrario de lo que se practicó en la Capilla Real donde, como se analizará más abajo, las ceremonias del primer día se repetían con muy pocas variaciones durante el segundo, en la Capilla Pontificia el Santísimo quedaba expuesto a lo largo del lunes siguiente, pero no se celebraba ante él ninguna ceremonia cantada hasta el martes. De hecho, la misa que tenía lugar ese tercer y último día era, como el día del Corpus, una *messa bassa* oficiada esta vez por el prelado que hubiese hecho las funciones de sacristán en las demás ceremonias<sup>1470</sup>. El desarrollo musical de esta misa era prácticamente idéntico a la de dicha festividad, ejecutándose, por tanto, el motete *Fratres ego enim* de Palestrina después del ofertorio, más otro durante la elevación, que en tiempos de Cancellieri era el *Comedite gentes* a dos coros del mismo compositor<sup>1471</sup>. Al término de la misa, el celebrante, revestido con capa pluvial roja, tomaba arrodillado el Santísimo de manos del clérigo más antiguo de la Capilla Paulina, momento en el cual dos contraltos comenzaban a entonar, como se hacía en Madrid, las letanías de los Santos. Una vez concluidas, el prelado impartía, con la custodia en las manos, la bendición episcopal, después de haber dicho el *Pater Noster* y cantado las oraciones previstas en el oficio, a todo lo cual los cantores debían responder, conforme a la costumbre, bien en canto llano, o bien en contrapunto<sup>1472</sup>. Acto seguido, se procedía a la reserva del Santísimo Sacramento, con la cual concluían las ceremonias de las Cuarenta Horas en la Capilla Pontificia hasta el año siguiente, sin que se celebrase después ningún otro oficio similar, ni rezado, ni cantado.

De acuerdo con los testimonios de Adami y Cancellieri, puede decirse que la música destinada a la liturgia de las Cuarenta Horas en la Capilla Pontificia se limitaba al himno *Pange Lingua*; a su versión reducida, *Tantum ergo*; a las Letanías de los Santos y a los dos motetes de Palestrina ejecutados durante la misa rezada del último día. Un despliegue musical relativamente modesto en comparación con el que tuvo lugar la Capilla Real desde 1644 hasta 1750.

Con respecto a las versiones de los himnos eucarísticos que pudieron interpretarse en estas ceremonias durante el siglo XVIII, aunque estos tratadistas no hacen ninguna alusión a los autores, cabe imaginar que, de acuerdo con su descripción, los músicos del papa debieron ejecutar una versión polifónica de ambos que podría haber coincidido con las que llevaban anotadas en los *libretti* de las funciones del Corpus. De acuerdo con la costumbre establecida en la Capilla Pontificia para la ejecución de los himnos, ya descrita anteriormente, las estrofas

<sup>1469</sup> *Ibid.*, p. 315.

<sup>1470</sup> «Novembre 1707./ [...] 27. Domenica p[rim]a dell'Advento. Capp[ell]a Papale in quella di Sisto, presente il N[ostro] S[ignore], e S[acro] Coll[egi]°. [...] Terminata la Messa, S[ua] San[t]ità processionalmente portò il Venerabile alla [Cappella] Paolina, dove fù esposto per le quarant' hore. [...] Fù principiato dalli Sig[nor]i Compagni ad assistere alle quarant' hore per anzianità, conforme il solito./ 28. Lunedì. Fù seguitato a far l'hore./ 29. Martedì. Furono levate le quarant' hore, essendosi prima cantate le Litanie de Santi da due soprani, e datasi dal sotto sacristà la Benedittione, fù anche dal mede[sim]o celebrata la Messa bassa, nella quale furono cantati li due soliti Mottetti. [...]», *Diario de' Cantori della Cappella Pontificia, scritto da Giuseppe Antonio Iacobelli, doc. cit.*, p. 125-126.

<sup>1471</sup> Cancellieri, *op. cit.*, p. 315.

<sup>1472</sup> *Ibid.*

pares del *Pange lingua* debían interpretarse en canto llano o en contrapunto, y las impares en canto figurado, exceptuando el verso inicial de la primera, que era entonado usualmente por dos contraltos<sup>1473</sup>. Esta forma de proceder difería notablemente de la costumbre establecida en la Capilla Real, donde las estrofas impares de los himnos *a facistol* se ejecutaban en canto llano, y las pares en canto figurado, tal como muestra el *Pange lingua* de José de Torres analizado en el capítulo cuarto.

No existe por ahora ninguna evidencia documental a favor ni en contra de que la versión de este himno incluida por Palestrina en su himnario polifónico, revisado a instancias de Urbano VIII en 1644, pudiera haber seguido sonando en estas funciones eucarísticas. Aun así, la estructura de esta obra aporta algunas pistas muy valiosas acerca del modo en que debió interpretarse este himno en las ceremonias de las Cuarenta Horas celebradas en la Capilla Pontificia desde finales del siglo XVI en adelante, sobre todo en lo tocante a los momentos en los que correspondía utilizar bien el canto llano (o el contrapunto) para cantar una estrofa determinada, o bien el canto figurado. En este sentido, las precisiones de Cancellieri indican, como se ha visto, que los cantores procedían a entonar la estrofa *Verbum caro* en el mismo instante en que el papa hacía su entrada en la Capilla Paulina. En caso de que los músicos pontificios hubiesen optado por interpretar la versión de Palestrina, esta estrofa se hubiera ejecutado en canto llano, posiblemente ornamentada en contrapunto<sup>1474</sup>. Por el contrario la primera estrofa del *Tantum ergo*, que se ejecutaba mientras el papa incensaba el Santísimo Sacramento tras ser colocado en la custodia, fue escrita por este compositor en canto figurado, concluyendo el himno con la última estrofa en canto llano (o en contrapunto).

A pesar de que en la Capilla Pontificia estos oficios tenían lugar anualmente, era frecuente que los papas se desplazaran, si no para presidir, sí al menos para hacer oración, a las iglesias de Roma en las cuales se celebraban las Cuarenta Horas con carácter rotativo. En 1755, el *Mercurio Histórico y Político* daba cuenta precisamente de la visita de Benedicto XIV a la iglesia de San Lorenzo in Lucina, en la cual estaba expuesto el Santísimo Sacramento por este motivo<sup>1475</sup>. El papa solía acudir anualmente también a la iglesia de San Luis de los Franceses por la misma causa, donde estos oficios solían tener lugar unos días después de la fiesta del santo, tal como sucedió, por ejemplo, en 1764<sup>1476</sup>.

### 6.2.2. Las Cuarenta Horas en la Capilla Real de Madrid.

La importancia política e institucional que tuvo para los reyes de la casa de Borbón en España el mantenimiento de los oficios de las Cuarenta Horas, instituidos

<sup>1473</sup> *Ibid.*, p. 314; Adami, *op. cit.*, p. 97.

<sup>1474</sup> Palestrina, *Hymni Sacri...*, *op. cit.*, f. lxxxvii.

<sup>1475</sup> *Mercurio Histórico y Político*, abril, 1755, p. 23.

<sup>1476</sup> *Gazette de France*, 12-IX-1764, n° 75, p. 301. Al término de una de estas visitas a la iglesia de San Rocco, el 19 de agosto, Clemente XIII sufrió un severo ataque de asma, que le colocó al borde de la muerte, lo cual obligó a administrarle con urgencia el *viático* y la extremaunción, *cfr. Ibid.*, 9-IX-1765, n° 72, p. 286. A pesar de que el pontífice sobrevivió a este episodio, detrás de este ataque se adivinaba ya la afección cardíaca que había de acabar con su vida cinco años después.

por los reyes de la anterior dinastía, se plasmó con toda claridad en las instrucciones dadas en 1724 por Felipe V a su hijo Luis I con motivo de su abdicación. En ellas el monarca encargaba al nuevo monarca que velase por la preservación en la Capilla Real del culto al Santísimo Sacramento, del mismo modo que habían hecho todos sus antecesores<sup>1477</sup>. Este mandato no obedecía en absoluto a un impulso espontáneo del primer Borbón. Bien al contrario, trataba de cumplir así con el ejemplo de sus bisabuelos españoles. Desde el siglo anterior, casi todos los reyes de España incorporaron este requerimiento en sus testamentos, con el fin de que sus sucesores perpetuasen el culto eucarístico en sus capillas como suprema garantía de prosperidad para el conjunto de la monarquía<sup>1478</sup>. Tal requerimiento hizo que la celebración de ceremonias eucarísticas con carácter votivo, y muy en particular de la oración de las Cuarenta Horas, acabara trascendiendo a la simple obligación moral de estos soberanos para convertirse en un verdadero legado político que los reyes de la casa de Borbón asumieron sin reservas, al constituir el núcleo de la tradición devocional de sus antecesores. Dada la urgente necesidad que los reyes de la nueva dinastía tuvieron por legitimar su acceso al trono español, el mantenimiento de dicha tradición resultaba crucial para establecer una continuidad con la imagen que los soberanos de la casa de Habsburgo habían proyectado sobre sus súbditos durante casi dos siglos. Por tanto, la instauración y la perpetuación del oficio de las Cuarenta Horas en la Capilla Real se inscribe de lleno dentro en este proceso de construcción de la imagen devocional de los soberanos españoles, en plena concordancia con la importancia política que el papado, como se ha podido ver, había otorgado desde el siglo XVI al culto eucarístico como instrumento de la Contrarreforma católica. Una devoción que, más que cualquier otra de las que profesaron públicamente los reyes de la casa de Austria, acabó teniendo una importancia crucial en el proceso de construcción de la imagen de la monarquía católica de España, tan solo comparable a la que más tarde tendría el culto a la Inmaculada Concepción, cuya institucionalización, incoada también por los reyes de aquella dinastía ante la Santa Sede, fue retomada por Carlos III en el último tercio del siglo XVIII con más fuerza, si cabe, que sus antecesores. Con todo, ninguna de las manifestaciones devocionales asociadas a los reyes de España adquirió nunca tanta trascendencia política como las que tuvieron lugar en torno al Santísimo Sacramento.

La presencia de los reyes en estas ceremonias era, como es de suponer, de la máxima importancia. Si bien por el momento es difícil saber la frecuencia con la cual Felipe V acudió a estos oficios, la participación de su hijo Fernando VI en gran parte de las funciones de las Cuarenta Horas que se celebraban en la Capilla Real de Madrid a lo largo del año hace pensar que durante el siglo XVIII los reyes acudieron

---

<sup>1477</sup> «[...] os encargo a vos, el referido Príncipe, mi hijo, en reconocimientos y obsequio de la suprema veneración que todo fiel cristiano y buen católico debe tener, y espero tendréis vos siempre, al soberano Misterio del Santísimo sacramento, es mi voluntad, y os encargo hagáis se continúe en la Capilla del Palacio de Madrid la solemnidad de las Cuarenta Horas, que en cada principio de mes fundó el Rey Don Felipe 4º, mi bisabuelo (que Dios haya), disponiendo se haga con toda aquella devoción, autoridad y decencia que más se pueda, y así mismo se continúen en la referida Capilla, los divinos oficios con el mismo cuidado, lucimiento y puntualidad que hasta aquí se han hecho [...]», *Renuncia de la Corona hecha por Su Mag<sup>d</sup> en su hijo, el Ser.<sup>mo</sup> señor Príncipe de Asturias, y consultas que por su muerte hizo el Consejo Real de Castilla para que volviese a admitirla como Rey y Señor natural de ella. Y así mismo está el parecer de los teólogos y los Decretos de S.M. sobre propio asunto.*, AHN, Estado, leg. 2453, nº 8, f. 17v-18v.

<sup>1478</sup> *Ibid.*

a estas celebraciones con bastante asiduidad. En 1751, el *Mercurio Histórico* informaba de la presencia de los monarcas en todos los oficios de este ciclo, cantados por los músicos de la Real Capilla en la iglesia de San Jerónimo el Real los días 4, 5 y 6 de marzo, y celebrados por el patriarca de las Indias revestido de pontifical<sup>1479</sup>. Al año siguiente los reyes acudieron, al menos, a las Cuarenta Horas que se celebraron también en dicha iglesia los días 3, 4 y 5 de febrero<sup>1480</sup>. Así mismo lo hicieron los días 13, 14 y 15 de abril, ya que ese mes las Cuarenta Horas no se celebraron, según la costumbre, los primeros días del mes, al coincidir con la Semana Santa, siendo transferidas por esta razón a la semana de Pascua<sup>1481</sup>. Desde entonces y hasta 1758, año de la muerte de la reina, la prensa periódica dio cuenta regularmente de la presencia de los reyes en estos oficios durante los meses en los que la Corte se hallaba en la capital del reino. Estas noticias, sin embargo, dejaron de publicarse repentinamente tras la subida al trono de Carlos III, coincidiendo con la intensificación del sistema de jornadas reales que, como es sabido, retenían al monarca fuera de Madrid durante casi todo el año. Por otra parte, no hay constancia de que en los reales sitios se celebrasen nunca las Cuarenta Horas durante el periodo estudiado. No al menos con los músicos de la Real Capilla. Aun así no es improbable que las comunidades religiosas residentes en estas localidades hubiesen obtenido permiso del papa para celebrar estos oficios en sus respectivas iglesias. De ser así, no existen hoy por hoy datos suficientes como para afirmar que el rey podría haber asistido a estas funciones.

Con todo, puede decirse que la implantación en la Capilla Pontificia de la *oración* de las Cuarenta Horas no supuso su incorporación inmediata a los ceremoniales de las capillas de los soberanos católicos. En la Capilla Real de Madrid estos oficios no comenzaron a celebrarse, en la forma en que lo harían durante el siglo XVIII, hasta 1644, es decir, casi ochenta años después de que se hubiesen institucionalizado en Roma. No obstante, a pesar del carácter relativamente tardío que tuvo su implantación en la Corte española, la celebración en la Capilla Real madrileña de ritos eucarísticos con carácter votivo es constatable al menos desde las primeras décadas del siglo XVII<sup>1482</sup>. Hasta el momento, el análisis más completo que se ha efectuado sobre las dimensiones que adquirió el desarrollo ceremonial y musical de las Cuarenta Horas en dicha capilla durante sus seis primeras décadas de existencia lo ha llevado a cabo Pablo L. Rodríguez, codirector de esta tesis<sup>1483</sup>. A partir de entonces estos oficios se celebraron en la Capilla Real sin interrupción, al menos hasta finales del siglo XVIII, lo cual hizo que la música a ellos destinada estuviese representada en la producción de casi todos los maestros de capilla.

No obstante, hacia 1750 se habían producido ya modificaciones muy significativas en el desarrollo ceremonial de estas funciones, que acabarían afectando

<sup>1479</sup> *Mercurio Histórico*, marzo, 1751, p. 76.

<sup>1480</sup> *Ibid.*, febrero, 1752, p. 78.

<sup>1481</sup> *Ibid.*, abril, 1752, p. 78.

<sup>1482</sup> Rodríguez, *Música, poder y devoción...*, *op. cit.*, p. 396.

<sup>1483</sup> *Ibid.*, p. 395-421. Un amplio estudio del repertorio en lengua vernácula utilizado en estos oficios durante el siglo XVII en Pablo L. Rodríguez, «Música, devoción y esparcimiento en la Capilla del Alcázar Real (siglo XVII): los villancicos y tonos al Santísimo Sacramento para Cuarenta Horas», *Revista Portuguesa de Musicología*, 7-8, 1997-1998, p. 31-46.

de plano a la naturaleza de las obras musicales ejecutadas en el transcurso de las mismas. La supresión de los estilos musicales en lengua vernácula ordenada por Fernando VI por aquel entonces afectó, como es lógico, a todas las ceremonias litúrgicas que tradicionalmente se habían servido de ellos, como los *maitines* de Navidad y Reyes, pero también a algunas celebraciones eucarísticas, como las Cuarenta Horas, que también se habían nutrido de composiciones en castellano en algunos de sus oficios. Esta circunstancia obligó a introducir importantes cambios que acabaron repercutiendo no sólo en el tipo de obras que en lo sucesivo iban a interpretarse en aquellos, sino también en su desarrollo ceremonial. En este sentido, el cambio más notable que se produjo con respecto a la práctica establecida del siglo XVII fue sin duda la suplantación de la *siesta*, que hasta 1750 había sido el lugar preferente destinado a los estilos vernáculos, por el oficio de *completas*.

En términos generales puede decirse que la estructura definitiva que adquirió allí el ciclo de las Cuarenta Horas durante de la segunda mitad del siglo XVII difirió sustancialmente del modelo romano, tanto en lo tocante al número y disposición de las ceremonias, como en lo referente al orden y tipos de canto empleados para solemnizarlas. A diferencia de Roma, la celebración de las Cuarenta Horas en Madrid quedó centralizada en la capilla de palacio. Esta circunstancia impidió que este ciclo tuviese el carácter rotativo que había adquirido en la Corte pontificia. En contrapartida, los reyes de España obtuvieron autorización para celebrar estos oficios, no a partir del domingo, sino del jueves, lo cual obligó a introducir cambios litúrgicos muy significativos con respecto al modelo romano. Esta circunstancia debió suponer un importante desafío para los maestros de ceremonias de la Capilla Real, teniendo en cuenta que esta vez la Capilla del papa no podía servirles como referente a la hora dar a estos oficios su forma definitiva, lo cual debió proporcionarles cierto margen para interpolar algunas ceremonias, como la ya mencionada *siesta*, que como se indicó más arriba, eran propios más bien de la tradición ceremonial de la Capilla Real de Madrid.

No obstante, la libertad con la que se habían acometido en el siglo XVII estos cambios con respecto al modelo romano, sirvió también para deshacerlos un siglo después, a fin de depurar este ciclo votivo de cualquier ceremonia que no estuviese contenida en el breviario romano. Esa fue la máxima que, en concordancia con la reforma emprendida por Fernando VI en la Capilla Real, parece que acabó inspirando los cambios que acabarían experimentando estos oficios durante la segunda mitad del setecientos.

La ordenación definitiva de las Cuarenta Horas en la Capilla Real dio como resultado una estructura mucho más compleja que en Roma (*cfr.* Fig. 77). De acuerdo con dicha ordenación las ceremonias acabaron secuenciándose, en parte como en la Corte pontificia, en torno a dos ejes principales que en cierto modo tendían a reproducir parcialmente, y a pequeña escala, algunas de las celebraciones asociadas al ciclo festivo del Corpus: el primero eran las misas votivas, que a diferencia de Roma no era una sino tres, todas ellas cantadas. El segundo eje eran las exposiciones y reservas del Santísimo Sacramento, cuya posición podía variar sustancialmente de un día a otro. Con respecto a las primeras, en Madrid se estableció que, tanto el jueves como el viernes, se cantase la misa votiva *de Sanctissimo Sacramento*, y el

sábado la misa votiva de *Sancta Maria in Sabbato*, al estar reservado ese día de la semana al culto de la Virgen. Todas ellas estaban recogidas en el *commune sanctorum* del misal romano. Estas misas iban seguidas el primero y el último día de una procesión, también votiva, al término de la cual se procedía a exponer o reservar – según el día– el Santísimo Sacramento. En torno a estas ceremonias principales tenían lugar otras que se examinarán a continuación, sobre las cuales se operarían en realidad los cambios más importantes que acusaron estos oficios durante la segunda mitad del siglo XVIII.

### 6.2.2.1. El jueves de las Cuarenta Horas.

Las ceremonias que tenían lugar en la Capilla Real de Madrid el primer día de la *oración* de las Cuarenta Horas comenzaban siempre por la misa votiva del Santísimo Sacramento, seguida de una procesión que concluía, al igual que el día del Corpus, con la exposición y velación de aquél en el altar de la capilla de palacio. Tras las velaciones, realizadas al igual que en Roma, por dos capellanes se celebraban las *completas*, al término de las cuales se procedía a la reserva del Santísimo.

**a) La misa votiva del Santísimo Sacramento.** A pesar del carácter solemne de estas celebraciones, ni esta ni ninguna de las misas que tenían lugar en los tres días que duraba este ciclo votivo eran en Madrid de pontifical. Por tanto, correspondía celebrarlas únicamente a un capellán de altar, estuviera o no el rey presente en la tribuna, a excepción de que uno de esos días coincidiese con una festividad clásica. En tal caso, el celebrante sí podía ser un prelado si se trataba de una celebración de primera clase, lo cual podía a su vez obligar al rey a tener que instalarse en la *cortina*. Por otra parte, de darse tal coincidencia era obligatorio sustituir el *proprium* de la misa votiva del Santísimo Sacramento por el de la festividad en cuestión, pero incluyendo en todo caso la oración conmemorativa de aquél<sup>1484</sup>.

Dado que estas misas debían cantarse siempre *a papeles*, los criterios que debieron regir para la elección de los ciclos del *ordinarium* con acompañamiento instrumental en los dos primeros días debieron ser los mismos que se analizaron al tratar de las misas mayores de la festividad del Corpus. Cabe suponer por tanto que los ciclos mencionados más arriba compuestos sobre himnos eucarísticos hubieran resultado también los más apropiados para las misas del jueves y del viernes, en caso de no darse la concurrencia de una festividad clásica.

No obstante, conviene señalar que el *proprium* de las misas votivas de *Sanctissimo Sacramento*, a pesar de estar basado casi por completo en el de la misa de la festividad del Corpus, podía presentar notables diferencias con respecto a esta última. Tales diferencias derivaban del hecho de que las misas votivas, al celebrarse en cualquier época del año, debían adaptarse a las salvedades que imponía el ceremonial en los diferentes tiempos litúrgicos. En el caso de la misas del Santísimo Sacramento que se celebraban después de la septuagésima, el verso *Alleluia* debía ser

<sup>1484</sup> Cfr. Apéndice Documental nº 12, «Parte II. Particulares ceremonias con que se celebran en la Real Capilla los Divinos Oficios en las seguidas Festividades del Año, con otros actos de la Real Piedad./ Artículo I. Modo de celebrarse la solemne Oración o exposición de las Cuarenta Horas», p. 90-115.

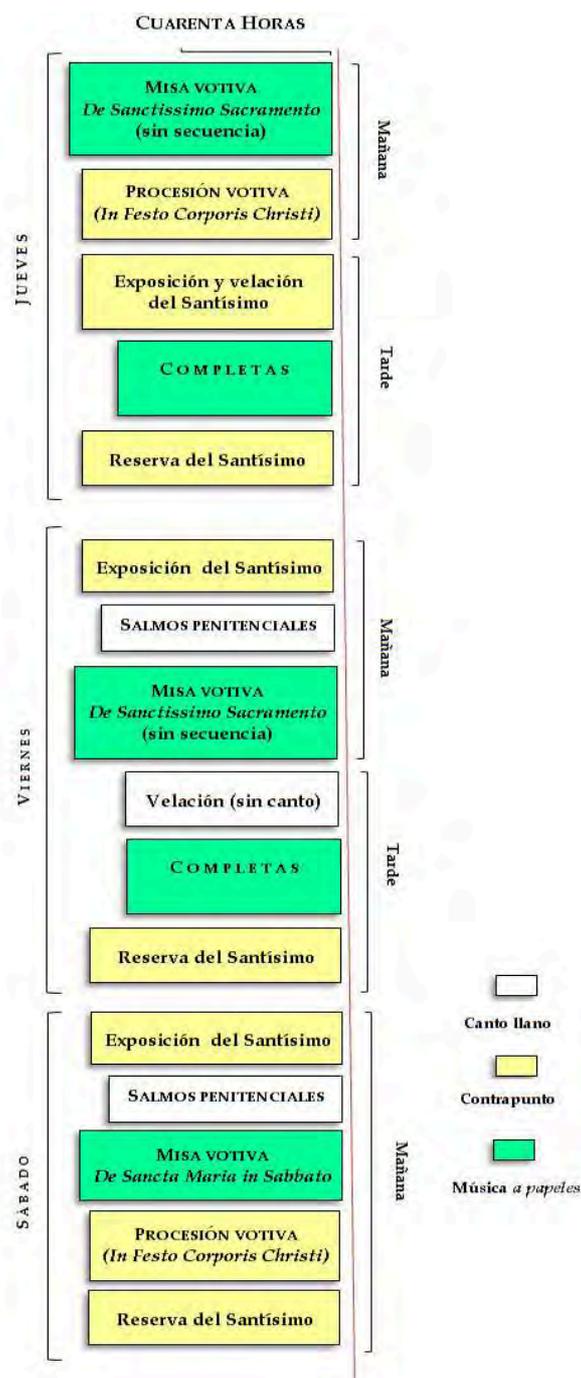


Fig. 77. Orden de las ceremonias y tipos de canto empleados en los oficios de las Cuarenta Horas celebrados en la Capilla Real de Madrid durante la segunda mitad del siglo XVIII. © Luis López Morillo.

contenida en aquellas<sup>1488</sup>.

A pesar de que hasta aquí la información incluida en el tratado de Fraso y en el *Ceremonial de la Real Capilla* de 1802 es coincidente, a partir de ese momento los datos que aportan ambos documentos presentan notables divergencias, particularmente en

sustituido por el tracto *Ab ortu solis usque ad ocassum*<sup>1485</sup>. Sin embargo, la modificación más importante con respecto a la misa del Corpus es que en las votivas nunca se cantaba la secuencia *Lauda Sion*<sup>1486</sup>, lo cual marcaba una diferencia sustancial que repercutía en el desarrollo musical de las dos primeras misas incluidas en estos oficios.

**b) La Procesión del Santísimo dentro de la capilla.** Al contrario que la misa, el ceremonial exigía que la procesión fuese oficiada por un prelado, al igual en que en las celebraciones del Corpus. La preparación del pontifical para la procesión tenía lugar, según la costumbre romana, antes de que aquella terminase. Después de que el celebrante anunciara el *Pax Domini*, el maestro de ceremonias enviaba a los once capellanes de honor que habían de asistir al prelado y llevar las varas del palio durante la procesión, a disponer todo lo necesario en la sacristía<sup>1487</sup>. La misa concluía con la bendición episcopal que impartía el prelado que fuese a officiar la procesión, que por lo general solía ser el patriarca de las Indias, al término de la cual los ministros del altar comenzaban a revestir al celebrante con los ornamentos pontificales. Esta era la señal a la cual el maestro de capilla debía estar atento para que los músicos comenzaran a cantar, según Fraso, las letanías del Santísimo Sacramento, durante las cuales el celebrante debía arrodillarse, una vez revestido, hasta que los cantores entonaban la invocación *Agnus Dei*

<sup>1485</sup> Cfr. *Graduale romanum...*, op. cit., «Missa votiva de SS. Eucharistiae Sacramento», p.lviii.

<sup>1486</sup> *Ibid.*

<sup>1487</sup> Fraso, *doc. cit.*, f. 124r.

<sup>1488</sup> *Ibid.*, f. 125r.

lo referente a las letanías. Mientras que Fraso indica efectivamente que debían cantarse las del Santísimo Sacramento, el ceremonial de 1802, prescribe que fuesen las de los Santos las que se ejecutasen<sup>1489</sup>. Sin pretender desmentir la información que aporta el primero, lo cierto es que, de acuerdo con lo prescrito en el *processionale romanum*, eran estas últimas, y no las letanías del Santísimo, las que debían cantarse en la procesión del Corpus, lo cual concuerda, no sólo con la práctica establecida en la Capilla Pontificia, sino también con la estructura de los ciclos de obras compuestas *ad hoc* por algunos maestros de la Real Capilla en el siglo XVIII para las Cuarenta Horas.

A diferencia de lo que sucedía en la festividad del Corpus, las procesiones de las Cuarenta Horas discurrían invariablemente por el interior de la capilla. El ritual que se empleaba en ellas era, en esencia, el mismo que el practicado en la procesión de dicha festividad, sin embargo, el orden de algunos cantos no era exactamente el mismo. Por otra parte, al ser el recorrido mucho más corto, estos cantos se reducían al mínimo. Según el ceremonial de 1802, el coro debía comenzar a cantar el *Tantum ergo* -en lugar del *O salutaris Hostia*, que se ejecutaba en la fiesta del Corpus- cuando el celebrante tomara de manos del diácono la custodia<sup>1490</sup>. En el momento en que la procesión iniciaba la marcha -que comenzaba por el lado del evangelio, y concluía, una vez recorrido en círculo el perímetro de la capilla, en lado de la epístola- los músicos de voz, que se incorporaban al cortejo siguiendo a los pajes del rey, comenzaban a entonar el *Pange lingua*<sup>1491</sup>.

En relación a este último, se sabe que durante la segunda mitad del siglo XVIII se ejecutó utilizando varios tipos de canto, con y sin acompañamiento instrumental. Desde mediados de dicha centuria, algunos compositores asociados a la Real Capilla produjeron varios ciclos de obras destinadas a estas celebraciones, integrados invariablemente por las letanías de los Santos y por el *Pange lingua*. Frente a esta evidencia, ya se indicó en el capítulo cuarto que el ceremonial de 1802 había estipulado que los músicos de voz de la Real Capilla hicieran uso regularmente del contrapunto para ejecutar este himno en las procesiones de las Cuarenta Horas, del cual se servían también para interpretar el *Tantum ergo*. De acuerdo con la lógica que subyacía en la elección de los tipos de canto empleados en la liturgia real española, no es descartable que las versiones *a papeles* del *Pange lingua* se hubieran reservado para las funciones en las que se esperaba la presencia del monarca, recurriéndose al contrapunto en aquellas otras en las cuales el soberano no fuera a estar presente.

No obstante, la posibilidad de intercambiar los tipos de canto en estas partes del oficio explica en parte que los ciclos de obras con acompañamiento instrumental producidos a lo largo del siglo XVIII para la Real Capilla fuesen relativamente poco numerosos. El inventario de Ugena indica que durante la segunda mitad de la centuria sólo estuvieron en uso dos: uno compuesto por Corselli en 1768, y otro muy anterior formado por unas letanías de los Santos a ocho voces de Sebastián Durón, a las cuales José de Torres había añadido una versión propia del *Pange lingua* con la misma distribución vocal<sup>1492</sup>. No obstante, los maestros de capilla también pudieron recurrir a las versiones *a papeles* de ambas partes del oficio que produjeron por

<sup>1489</sup> Cfr. Apéndice Documental nº 12, p. 98.

<sup>1490</sup> *Ibid.*

<sup>1491</sup> *Ibid.*, p. 102.

<sup>1492</sup> Cfr. Apéndice Documental nº 6, f. 172r, nº 2; f. 175v, nº 2.

separado al margen de estos ciclos, a pesar de no ser tampoco demasiado abundantes. Corselli compuso únicamente una versión independiente de estas letanías, fechada en 1770<sup>1493</sup>. Esta obra fue la única dentro de su estilo hasta que José Lidón escribió la suya en 1804, destinada específicamente a los oficios de las Cuarenta Horas<sup>1494</sup>. Con respecto a las versiones sueltas del *Pange lingua*, Corselli produjo tan sólo una, a cuatro voces, fechada en 1768<sup>1495</sup>. Al margen de esta última, ninguno de los maestros que le sucedieron se decidió a escribir ninguna otra versión de este himno.

Mención aparte merece el único ciclo sin acompañamiento instrumental producido para estos oficios durante el periodo estudiado. Se trata de la *Letanía de los S[an]tos y Pange lingua a 8 voces solas*<sup>1496</sup>, compuesto en 1775 por Ángel Herranz, a la sazón maestro de música del Real Colegio de Niños Cantores<sup>1497</sup>. La existencia de estas obras sugiere que parte de los oficios de las Cuarenta Horas podrían haberse solemnizado recurriendo a la música *a facistol* con más frecuencia de lo que cabría esperar, particularmente durante el reinado de Carlos III, durante el cual estas ceremonias se celebraban siempre, salvo en contadas ocasiones, en ausencia del monarca.

En caso de que los himnos eucarísticos fuesen cantados sin acompañamiento instrumental, tanto en las procesiones como en las exposiciones y reservas del Santísimo la participación del órgano *alternatim* debió ser frecuente, salvo en el caso de que estos oficios tuvieran lugar en Cuaresma. La recurrencia del uso de las melodías *more hispano* del *Pange lingua* y del *Sacris Solemniis* en las obras producidas por los organistas de la Real Capilla durante el último tercio del siglo XVIII se explica en parte por la frecuencia con la que se celebraban estos oficios eucarísticos en la Corte española, y por la asiduidad con la que los reyes solían ordenar la exposición del Santísimo Sacramento por razones de Estado. Las extensas series de *glosas* o variaciones sobre las melodías gregorianas de estos himnos, producidas en aquella época por algunos de los organistas de la Real Capilla, parecen responder precisamente a este cometido. En la Biblioteca Nacional se conservan dos de estas series: La primera, de José Teixidor (1750-1811), fechada en 1777<sup>1498</sup>, consta de ocho *glosas*, algunas de las cuales guardan estrechas semejanzas con la colección atribuida a José Lidón -a la sazón primer organista de la Real Capilla- compuesta probablemente por las mismas fechas<sup>1499</sup>. Esta segunda serie, cuya transcripción completa aparece recogida en el apéndice musical nº 32, incluye doce variaciones del *Pange lingua* concebidas, en sentido estricto, como contrapuntos a dos voces en los cuales la melodía gregoriana, expuesta alternativamente en cada glosa en el tiple o en el bajo, aparece en todo momento en su estado original, sin ser sometida a ningún proceso de fragmentación, retrogradación o inversión, respetando de forma estricta las tradicionales reglas del contrapunto sobre canto llano que se analizaron en el tercer capítulo para la música vocal, pero que podían regir igualmente en la música

<sup>1493</sup> *Ibid.*, f. 172r, nº 11.

<sup>1494</sup> *Ibid.*, f. 178r, nº 2.

<sup>1495</sup> *Ibid.*, f. 172r, nº 11.

<sup>1496</sup> *Ibid.*, f. 175v.

<sup>1497</sup> Ortega, *op. cit.*, p. 73.

<sup>1498</sup> José Teixidor, *Pagelinguas [sic] de D.<sup>n</sup> Josef Teixidor. Año de 1777*, BNE, Mp 3171, [s.p.].

<sup>1499</sup> *Glosas del Pangelingua [sic] y Salmodias para el Órgano, por los Maestros D. José Lidón y Félix Máximo López, D[e]. L[a]. R[éal]. C[apilla]*, BNE, Ms. 1187, f. 1r-6v.

de órgano. No obstante, estas extensas colecciones no debieron estar pensadas para ser utilizadas al completo en una sola función, sino más bien para seleccionar tantas *glosas* como estrofas del himno debiera suplir el órgano. Por otra parte, es muy posible que este tipo de variaciones pudieran haber sido improvisadas eventualmente sin demasiada dificultad por los organistas más experimentados. Aun así, ya se ha visto en otros capítulos que los músicos de la Real Capilla tendían a ser muy cautelosos con las prácticas improvisatorias, lo cual es posible que se hiciera extensivo también a los organistas, con el fin de no exponerse a errores innecesarios, y menos aún en aquellas funciones en las cuales estuviera prevista la presencia del monarca.

**c) *Siesta vs. Completas.*** Aunque el nombre de esta ceremonia parecía remitirse nominalmente a la hora sexta, en realidad se trataba de un oficio muy distinto, propio de la tradición local española, que carecía de texto litúrgico propio, al estar destinado más bien a la oración y a la devoción contemplativa del Santísimo Sacramento. Al carecer de una acción ritual precisa, la música cobraba en las *siestas* un extraordinario protagonismo. Ello dio paso en el siglo XVII a la interpretación de villancicos y otros géneros en lengua vernácula que iban alternándose con obras instrumentales u organísticas<sup>1500</sup>. Durante la primera mitad del siglo XVIII los maestros de la Real Capilla produjeron una cantidad importante de obras en castellano dedicadas al Santísimo, probablemente destinadas a ejecutarse en el curso de estas ceremonias, que se celebraba, por un lado, el domingo infraoctavo del Corpus, y por otro, los dos primeros días de las Cuarenta Horas después de las velaciones, y antes de la reserva del Santísimo Sacramento. Dentro de estos repertorios las *cantadas* y los villancicos formaron un repertorio muy nutrido, pero menos numeroso que las obras análogas destinadas a los *maitines* de Navidad y Reyes. Este conjunto de *cantadas* y villancicos al Santísimo estuvo formado, durante la primera mitad del siglo XVIII, tanto por obras de nueva composición, como por *contrafacta* de algunos villancicos destinados originalmente a dichos *maitines*, a los que se les había aplicado un nuevo texto de temática eucarística<sup>1501</sup>.

La supresión de la *siesta* en la liturgia de las Cuarenta Horas a partir de 1750 fue compensada, como quedó señalado, con la celebración en su lugar de las *completas*, oficiadas por un capellán de altar revestido de sobrepelliz (*cfr.* Fig. 77)<sup>1502</sup>. El oficio comenzaba, al igual que la *siesta*, después de la *velación* efectuada por los capellanes de honor turnándose cada hora para rezar sin interrupción, de dos en dos, hasta el inicio de las *completas*, «que se cantan a papeles, como también la Misa»<sup>1503</sup>.

<sup>1500</sup> Rodríguez, *Música poder y devoción...*, *op. cit.*, p. 402.

<sup>1501</sup> Antonio Ugena incluyó en su inventario veinte *cantadas* al Santísimo compuestas por Corselli, generalmente sin una datación precisa. *Cfr.* Apéndice Documental nº 6, f. 173r, nº 10. Entre las que pertenecen al primer grupo, compuestas sobre textos originales, cabe mencionar las *cantadas* para bajo solo, cuerdas y bajo continuo *Cruel Serpiente*, y las dos para soprano, dos violines y continuo, *O, Qué suerte* y *Cómo podrá mi lengua*, ambas sin fecha, *cfr.* Peris, *op. cit.*, nº 814, 845 y 846, p. 201 y 207. Con respecto a las adaptaciones de textos eucarísticos a la música de los villancicos de Navidad y Reyes, puede mencionarse el villancico segundo de Navidad de 1749, *Sacro Santo inocente pastorcico*, en cuyo título figura la anotación del compositor «*trovado al Santísimo*», *cfr.* Peris, *op. cit.*, nº 822, p. 203.

<sup>1502</sup> *Cfr.* Apéndice Documental nº 12, «Vela o adoración del Sacramentado Señor, y canto de las *Completas*, con la Bendición y Reserva», p. 102.

<sup>1503</sup> *Ibid.*

En el capítulo cuarto ya se indicó que la abundancia de ciclos de *completas* con acompañamiento instrumental a disposición de los músicos de la Real Capilla podía obedecer a su empleo en esta parte de los oficios de las Cuarenta Horas. Por tanto, cualquiera de los allí mencionados podría haber servido en principio para estas funciones. Con respecto a las antífonas marianas que se ejecutaban según el tiempo litúrgico al final de las *completas*, si bien en los repertorios de los maestros de la Real Capilla existen, como ya se vio, numerosas versiones a papeles del *Salve Regina*, y en menor medida, del *Regina Coeli* y del *Ave Regina Caelorum*, apenas si las hay del *Alma Redemptoris Mater*, dado que, como ya se explicó, era la única de las cuatro que solía ejecutarse habitualmente en contrapunto. Aun así, ni Fraso, ni el ceremonial de 1802 hacen referencia alguna al modo en que pudieron cantarse estas antífonas en las funciones de las Cuarenta Horas.

**d) La reserva del Santísimo.** Una vez concluidas las *completas*, se procedía a *encerrar* el Santísimo, nombre que se le dio en las fuentes de la Capilla Real a la acción de reservar, o retirar de la custodia el Santísimo Sacramento para guardarlo en el tabernáculo. El desarrollo ritual y musical de esta acción, que se ejecutaba siempre al término de las celebraciones eucarísticas, quedó regulado de un modo muy preciso en el ceremonial de la Real Capilla de 1802.

Esta ceremonia era oficiada siempre de pontifical, de acuerdo con un rito muy similar al observado en la exposición del Santísimo. Por tanto, los músicos de la Real Capilla cantaban, como el día anterior, las letanías de los Santos mientras el prelado era revestido por sus ministros en el presbiterio<sup>1504</sup>. A continuación el celebrante, después de cantar las oraciones prescritas en el ceremonial romano, se arrodillaba ante el Santísimo para incensarlo mientras el coro cantaba, al igual que en la Capilla del papa, el preceptivo *Tantum ergo*. Una vez terminada la incensación, el oficiante entonaba las oraciones que precedían a la bendición pontifical, que el prelado impartía sobre los asistentes con la custodia en las manos. Al concluir, el celebrante extraía la sagrada forma de la custodia y la depositaba en el copón para que el diácono la guardase en el sagrario. Mientras estas acciones tenían lugar, los pajes del rey debían situarse como de costumbre en el centro de la nave con sus hachas encendidas<sup>1505</sup>. Estas acciones, acompañadas casi siempre de los mismos cantos, se repetían con muy pocas variaciones a lo largo del año cada vez que el monarca ordenaba la exposición del Santísimo Sacramento en la Capilla Real al margen de estos oficios.

#### 6.2.2.2. El viernes.

Las ceremonias del viernes de las Cuarenta Horas comenzaban con un orden en cierto modo inverso al del día anterior, es decir, con la exposición del Santísimo antes de la misa, y no después, lo cual explica en parte que ese día no hubiese procesión. Por el contrario, las funciones vespertinas eran exactamente las mismas que las que

<sup>1504</sup> *Ibid.*, p. 106.

<sup>1505</sup> *Ibid.*, p. 107-108.

se celebraban la tarde del jueves: *completas* después de la velación y reserva del Santísimo al término de aquellas (cfr. Fig. 77).

**a) La exposición del Santísimo y los salmos penitenciales.** Esta ceremonia, tal como se desarrollaba ese día era una de las pocas en las cuales se exigía a los capellanes de honor –que a diferencia de los salmistas y de los capellanes de altar no formaban parte de la categoría de los músicos- participar en la liturgia cantada. Una vez expuesto en la custodia el Santísimo Sacramento correspondía a dichos capellanes cantar los siete salmos penitenciales distribuidos en dos coros, dispuestos uno enfrente de otro en la nave de la capilla<sup>1506</sup>. El ceremonial prescribía que estos salmos debían cantarse una vez que el prelado que oficiase esta ceremonia, o en su defecto el receptor de la Real Capilla, entonase la antifona *Ne reminisceris*, que debían proseguir los capellanes cantándola también a dos coros, después de que uno de ellos, que habría de actuar como diácono en la misa, colocase la custodia con el Santísimo bajo el dosel instalado sobre el altar mayor de la capilla. Dicha antifona se repetía al final del séptimo salmo, momento en el cual dos de los capellanes debían separarse del resto, y arrodillados frente al altar procedían a entonar las letanías respondidos por los demás capellanes antes de las oraciones del celebrante y de la entonación del tercer salmo de las *vísperas* del Corpus, *Credidi propter quod*, con el que concluía esta función, en la cual, por otra parte, el rey nunca estaba presente, ya que en caso de asistir lo hacía siempre momentos antes del comienzo de la misa<sup>1507</sup>. Según Fraso, esta ceremonia no debía durar, en conjunto, más de un cuarto de hora<sup>1508</sup>.

**b) La Misa.** La misa del viernes no comenzaba hasta que el rey se instalaba en la tribuna. La única diferencia con respecto a la del día anterior era que el celebrante –que también era un capellán de altar- y los ministros diaconales debían permanecer en todo momento de pie, al hallarse expuesto en el altar el Santísimo, salvo en el caso de que alguno de ellos, a causa de su salud, necesitara tomar asiento<sup>1509</sup>. Al término de la misa se iniciaban las velaciones del mismo modo que el día anterior, prolongándose hasta que por la tarde daban comienzo las *completas*.

**b) Las Completas y la reserva del Santísimo.** Por lo que respecta a las primeras, en caso de ejecutarse *a papeles* como el día anterior, es probable que los maestros de capilla escogieran otro ciclo distinto del que se había interpretado en la tarde precedente, siempre y cuando el oficio no fuese cantado *a facistol*, cosa que podía suceder en determinadas circunstancias. Durante el reinado de Fernando VI las *completas* de las Cuarenta Horas solían ser cantadas sin el concurso de los instrumentistas en el caso de concurrir con las primeras *vísperas* de alguna festividad clásica, dada la obligación que tenían de acudir preferentemente a solemnizar las *vísperas*, antes que las *completas*. De acuerdo con la declaración de uno de los sochantres del coro de canto llano en la causa abierta en 1759 contra los capellanes

<sup>1506</sup> *Ibid.*, p. 110.

<sup>1507</sup> *Ibid.*, p. 111-112.

<sup>1508</sup> Fraso, *doc. cit.*, f. 133r.

<sup>1509</sup> «[...] a los q[u]e padecen achaque q[u]e les impide estar en pie, es permitido tomar asiento en el segundo banco, no en el primero.», *ibid.*, f. 133r.

cantores por haberse negado a cantar los oficios vespertinos de la festividad de San Andrés, patrón de la Orden del Toisón de Oro, correspondía cantar las *completas* de las Cuarenta Horas, haciendo uso del *canto de órgano*, a las voces de la Real Capilla, pero sin la participación de los salmistas, ya que, según el ceremonial este cuerpo estaba exento en principio de participar en las funciones de las Cuarenta Horas<sup>1510</sup>. No obstante, la información recogida en dicha declaración, a pesar de resultar un tanto confusa, parece indicar que hubo ocasiones en las que al darse la concurrencia de estos oficios con los de alguna festividad clásica, estos capellanes ejecutaron las *completas* de estos últimos íntegramente en canto llano, sin intervención de la Real Capilla de música, encargada de solemnizar en esos días las *completas* de las Cuarenta Horas haciendo uso del canto figurado. Esta circunstancia muestra una vez más que las prescripciones del ceremonial no siempre se observaban al pie de la letra en las capillas palatinas.

Al término de las *completas* se debían cantar ese día, además, las letanías de los Santos, procediéndose a efectuar la *reserva* del Santísimo con las mismas ceremonias y cantos que el día anterior<sup>1511</sup>.

### 6.2.2.3. El sábado.

En esencia, casi todos los oficios del sábado de las Cuarenta Horas eran similares a los que se celebraban el primer día, salvo por lo que respecta a la misa, que como ya se indicó debía ser votiva de la Virgen, siendo precedida como el día anterior por la ceremonia de la exposición del Santísimo y el canto de los salmos penitenciales. Ese día la bendición y reserva del Santísimo tenía lugar inmediatamente después de la procesión que se celebraba, al igual que el jueves, al término de la misa, ya que el último día el ceremonial no contemplaba la celebración de funciones vespertinas (*cfr.* Fig. 77). Aunque el ritual que se observaba era esencialmente el mismo que el del día anterior, el celebrante encargado de officiar la procesión y la reserva del Santísimo debía ser ese día un prelado, pero sólo en el caso de que el rey asistiese<sup>1512</sup>.

### 6.2.3. Las Cuarenta Horas y los *Saluts du Saint-Sacrement* en la Corte de Francia.

Las noticias relativas a la celebración de las Cuarenta Horas en Versalles son bastante escasas. Los documentos relativos al ceremonial concedieron a estos oficios

<sup>1510</sup> «[...] se han excedido [los salmistas] en cumplir con lo que no les corresponde, como se verificó la víspera de N.<sup>ra</sup> Señora de la Concepción de ese año; que habiendo de ser los Oficios a Música con motivo de las Cuarenta Horas, de cuya asistencia se hallan los susodichos exonerados, sucedió que debiendo ser las *Completas* solas aquella tarde a Canto de Órgano por razón de las Cuarenta Horas, se dijeron las *Vísperas* a Música y las *Completas* las cantaron el declarante y sus compañeros a Cantollano, lo que ejecutaron, sin embargo de no ser de su obligación, porque no hubiese escándalo. [...]», Confesión del sochantre D. Mariano Corella, en la causa abierta contra los Capellanes Cantores, Madrid, 19-XII-1759, AGP, Real Capilla, caja 76, exp. 6.

<sup>1511</sup> *Cfr.* Apéndice Documental n.º 12, p. 114.

<sup>1512</sup> *Ibid.*, p. 115.

una importancia mucho menor que a los *saluts*, hasta el punto de que ninguno de ellos llegó a preocuparse por explicar el modo en que se celebraba este ciclo votivo en la Chapelle Royale, ni tampoco la frecuencia con la que tenían lugar.

Ciertas noticias aparecidas en la prensa periódica durante las primeras décadas del reinado de Luis XV sugieren que las Cuarenta Horas se celebraron en la *Chapelle du roi* con carácter extraordinario, coincidiendo, por ejemplo, con el restablecimiento del monarca de alguna dolencia grave. Así sucedió en octubre de 1728, con motivo de la recuperación del rey de una enfermedad infecciosa que hizo temer por su vida. En aquella ocasión se celebró un *salut* en la capilla del palacio de Fontainebleau, donde el Santísimo Sacramento se hallaba expuesto con motivo, precisamente, de las Cuarenta Horas<sup>1513</sup>. Luynes refiere en sus memorias la celebración de estos oficios en mayo de 1743, coincidiendo con la marcha del rey hacia el frente de Flandes durante la Guerra de Sucesión de Austria, pero sin aportar ningún detalle acerca del desarrollo ceremonial de estas funciones<sup>1514</sup>. En ocasiones, la *Gazette de France* informó también de la presencia de la reina en la *grande messe* que se celebraba en la parroquia de Saint-Louis de Versailles durante los oficios de las Cuarenta Horas. La soberana acudió por ejemplo a estas misas, el 17 de mayo de 1744, es decir, el mismo día en que comenzaron estos oficios en esta parroquia real, asistiendo también los dos días siguientes al *salut* que se celebraba el mismo día por la tarde<sup>1515</sup>. Estas noticias, sin embargo, no hicieron mención alguna de la presencia de los músicos del rey en estas funciones, lo cual sugiere que eran solemnizadas muy probablemente por los *Lazaristes* que servían dicha iglesia. Con posterioridad a esa fecha la prensa no volvió a incluir ninguna información referida a la celebración de las Cuarenta Horas en Versailles, lo cual no indica en absoluto que no siguieran celebrándose eventualmente, tanto en las parroquias reales, como en la Chapelle Royale.

La importancia de los *saluts du Saint-Sacrement* dentro de la liturgia real francesa fue considerablemente mayor que la que tuvieron los oficios de las Cuarenta Horas, cuyo peso en los ceremoniales de la *Chapelle du roi* durante el Antiguo Régimen fue relativamente escaso, en comparación con el que habían adquirido en las cortes de Roma y Madrid a partir del siglo XVII<sup>1516</sup>. El carácter transversal que tuvieron en la liturgia real francesa los *saluts*, o bendiciones del Santísimo Sacramento, como colofón de una gran parte de las ceremonias tanto ordinarias, como extraordinarias, que se celebraban en las capillas palatinas en presencia del soberano, hizo que este rito eucarístico propio del ciclo festivo del Corpus en aquella corte, se hiciese extensivo también al resto del año. Estas ceremonias, equivalentes en principio a la *exposiciones y reservas* del Santísimo que casi con la misma frecuencia se realizaban en la Capilla Real de Madrid, tuvieron una importancia política crucial, al constituir una de las expresiones más claras del modo en que los soberanos franceses decidieron

<sup>1513</sup> «De Fontainebleau, le 4 Novembre 1728./ [...] Le 28 du mois dernier et les deux jours suivants, la Reine assista au Salut dans la Chapelle du Chasteau, où le Saint Sacrement estoit exposé pour les Prières des Quarante Heures. [...]», *Gazette de France*, 6-XI-1728, p. 540.

<sup>1514</sup> Luynes, 4-V-1743, Tomo V, Dufourcq, *op. cit.*, p. 80.

<sup>1515</sup> El 17 de mayo, la reina no asistió por la tarde al *salut*, haciéndolo en su lugar el delfín y sus hermanas. *Gazette de France*, 23-V-1744, n° 21, p. 249.

<sup>1516</sup> Acerca de la importancia de los *saluts* en la liturgia francesa durante el Antiguo Régimen, *cfr.* Alexis Meunier, *Les saluts du Saint-Sacrement. Liturgie et musique en France (1600-1774)*, Tesis doctoral, París, École nationale des Chartes, 2004.

implantar en sus capillas el culto al Santísimo Sacramento de acuerdo con las consignas de la Contrarreforma católica pero al margen, en cierto modo, del modelo aportado por Roma.

A pesar de las semejanzas funcionales que los *saluts* guardaban con las *exposiciones y reservas* del Santísimo Sacramento que tenían lugar por razones de Estado tanto en Roma como en Madrid, las diferencias que presentaron desde el punto de vista del orden del canto y del desarrollo ceremonial con respecto a aquellas fueron bastante amplias. Incluso en la propia Corte francesa, las divergencias existentes entre los *saluts* que se celebraban en la Chapelle Royale, con respecto a los que tenían lugar en las iglesias de Versalles, fueron, como se verá enseguida, muy notorias. El desarrollo ceremonial de los *saluts* que se celebraron en Versalles durante el siglo XVIII podía variar ostensiblemente en función del escenario donde tuvieran lugar. Mientras que en la Chapelle Royale estas celebraciones debían atenerse en principio al rito romano, en las parroquias reales los *saluts* eran oficiados de acuerdo con el rito parisino. Incluso la iglesia de los *Récollets*, próxima al palacio, llegó a disponer de su propio ritual para los *saluts*, claramente distinto del practicado en la capilla del palacio y en las parroquias reales. Tales divergencias tuvieron, como es de suponer, una gran incidencia en el orden de los cantos que había de ejecutarse en estas ceremonias, y en última instancia, en los estilos musicales que se empleaban en cada caso para solemnizarlas.

### 6.2.3.1. Los *Saluts* en la *Chapelle du roi*.

Los *saluts* más importantes que se celebraban a lo largo del año en la Chapelle Royale tenían lugar, como se apuntó anteriormente, durante el ciclo festivo del Corpus. En esa semana estas ceremonias adquirían una particular relevancia que se manifestó, sobre todo, en la ejecución sistemática de obras con acompañamiento instrumental, a menudo compuestas para la ocasión por los *sous-mâîtres* de la *Musique de la Chapelle*.

Sin embargo, los *saluts* de la infraoctava del Corpus no eran en absoluto los únicos que allí tenían lugar a lo largo del año. Estas ceremonias se celebraban asiduamente todos los domingos, después de las *vísperas*, en presencia de la familia real. Los *saluts* dominicales podían ser oficiados, bien por los capellanes reales o por los *Missionnaires* y cantados por la *Musique du roi*, o bien oficiados y cantados íntegramente por estos últimos ante los reyes. Esta última circunstancia se dio con relativa frecuencia durante los años centrales del siglo XVIII, cuando se intensificó la presencia de la familia real en los oficios de estos religiosos, lo cual marcó una diferencia importante, no tanto quizás en el desarrollo ceremonial de estas celebraciones, como en el tipo de canto utilizado en cada caso. Si bien el uso de obras vocales con acompañamiento instrumental era obligado cuando la *Musique* solemnizaba estos *saluts*, no es probable que los *Missionnaires* hicieran uso más que

del canto llano, o eventualmente del contrapunto o del fabordón, para solemnizar estas ceremonias cuando lo hacían en solitario<sup>1517</sup>.

Esta situación solía producirse también durante las jornadas de los reyes en otros sitios reales, como Fontainebleau, donde los padres *Mathurins* solían officiar y cantar ellos mismos los *saluts* dominicales en la capilla de aquel palacio en presencia de la familia real. Por ejemplo, el 19 de octubre de 1753 se celebró en la capilla de Fontainebleau la festividad de Saint Savinien, primer obispo de Sens, diócesis de la cual dependía en última instancia el sitio de Fontainebleau. Aunque la reina acudió a estas funciones se sabe que la *Musique du roi* no intervino en ninguna de ellas, ya que tanto la *grande messe* como las *visperas* y el *salut* -que fue la única de estas ceremonias que contó en aquella ocasión con la presencia del Luis XV- fueron cantados íntegramente por los *Mathurins*<sup>1518</sup>. En Marly, los *Cordeliers* de Noisy, tuvieron el cometido de celebrar estos oficios ante los reyes cuando no querían desplazarse a la parroquia de esta localidad<sup>1519</sup>. Por lo que respecta a Compiègne, los *saluts* celebrados durante la estancia de los monarcas en aquel palacio solían tener lugar, al igual que otras ceremonias más solemnes, en la iglesia de la cercana abadía de Saint-Corneille, también sin la participación de los músicos del rey<sup>1520</sup>.

Con respecto al desarrollo ceremonial y musical de los *saluts* celebrados durante el ciclo festivo del Corpus, conviene precisar que la minoría de edad de Luis XV supuso, también en el caso de estas celebraciones, la introducción de algunos cambios con respecto al reinado anterior. Según Chuperelle, durante este periodo se solía prescindir a menudo de la celebración de las segundas *visperas*. Por el contrario, era inexcusable officiar ante el joven monarca un *salut* todos los días de la octava. Durante los años en los cuales la Corte estuvo instalada en París el *salut* correspondiente a la festividad principal se celebraba, por las razones ya mencionadas anteriormente, en la iglesia de los jesuitas de la *rue Saint-Antoine*, adonde los músicos del rey se desplazaban para cantar un *motet*, salvo que la comunidad residente en dicha iglesia fuese autorizada a officiar y cantar ella misma todo el servicio, cosa que podía suceder con relativa frecuencia, al contar los jesuitas

<sup>1517</sup> En 1751, por ejemplo, la *Gazette de France* informaba que le rey y la reina habían asistido en la capilla a las *visperas* y al *salut* los días 29 de agosto, así como los días 5 y 8 de septiembre. Cfr. *Ibid.*, 4-IX-1751, n° 36, p. 430; *ibid.*, 11-IX-1751, n° 37, p. 443. El 21 de septiembre la reina asistía en la Chapelle Royale a las *visperas* y al *salut*, cantados por los *Missionnaires*. *Ibid.*, 25-XII-1751, n° 52, p. 627. Todo apunta a que, salvo el 8 de diciembre, día de la Inmaculada Concepción, los demás días de esa semana los reyes, o en su caso la reina y sus hijas, asistieron a los oficios cantados por estos religiosos. En 1752, los reyes asistieron a las *visperas* y al *salut* cantados por los *Missionnaires* el 16 y el 30 de abril. Cfr. *Ibid.*, 22-IV-1752, n° 17, p. 201; *ibid.*, 6-V-1752, n° 19, p. 222. Al año siguiente, esta publicación dio cuenta al menos de la presencia de los reyes y de la familia real -incluida la duquesa de Parma, *Madame Infante*-, en los *saluts* cantados y celebrados en la Chapelle Royale por dicha comunidad el 8 de abril, el 17 de junio, y el 23 de septiembre. Cfr. *Ibid.*, 14-IV-1753, n° 15, p. 179; *ibid.*, 23-VI-1753, n° 25, p. 296; *ibid.*, 29-IX-1753, n° 39, p. 463.

<sup>1518</sup> *Ibid.*, 27-X-1753, n° 43, p. 513. El domingo 27 de octubre la reina asistió también en la Capilla Real de Fontainebleau a la misa, cantada por la *Musique du roi*, y por la tarde a las *visperas* y al *salut* cantados por los *Mathurins*. *Ibid.*, 3-XI-1753, n° 44, p. 525.

<sup>1519</sup> El domingo, 4 de mayo de 1755, y el 8 del mismo mes, festividad de la Ascensión, los *Cordeliers* solemnizaron la misa, las *visperas* y el *salut* en la capilla de Marly. *Ibid.*, 10-V-1755, n° 19, p. 227. El domingo 11, los reyes acudieron también a los oficios celebrados por estos religiosos. *Ibid.*, 17-V-1755, n° 20, p. 239.

<sup>1520</sup> La *Gazette* informaba en 1767 de la presencia, de la reina y sus hijas en las *visperas* y el *salut* celebrados en la abadía de Saint Corneille el domingo 19 de julio, uniéndose el rey a estas ceremonias únicamente durante el *salut*. Cfr. *Ibid.*, 22-VI-1767, n° 50, p. 226.

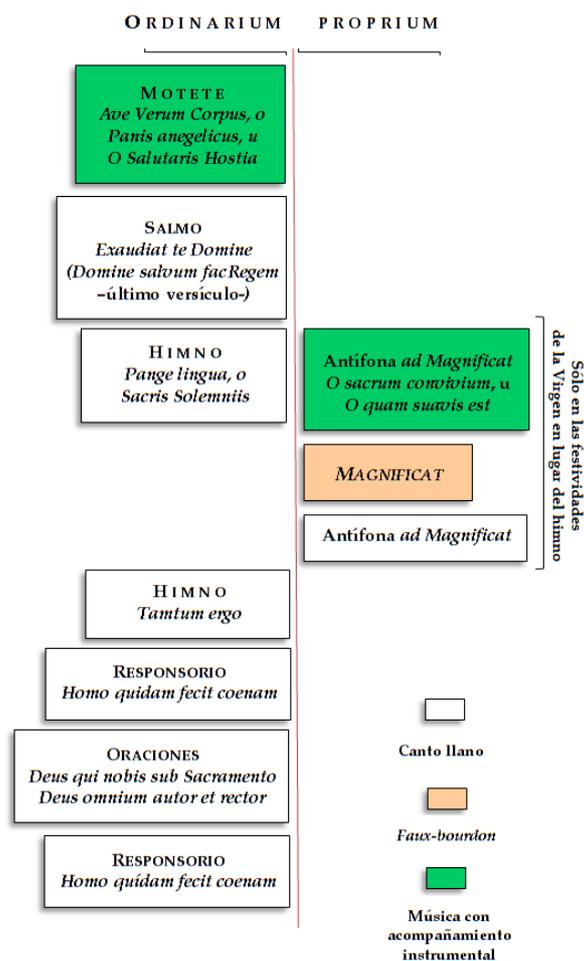


Fig. 78. Orden del canto en los *Saluts* celebrados en la Chapelle Royale de Versalles por la *Musique du roi* durante la segunda mitad del siglo XVIII. © Luis López Morillo.

con su propia capilla musical<sup>1521</sup>. No obstante, tras el regreso de la Corte a Versalles en 1722 la celebración de los *saluts* de la festividad del Corpus y de su infraoctava quedó centralizada en la Chapelle Royale, donde se celebraron siempre a partir de entonces, salvo en aquellos años en los que el monarca se encontraba fuera de Versalles, cosa que en determinadas épocas se produjo con cierta frecuencia.

A diferencia de lo que sucedía en las parroquias reales, los *saluts* celebrados en la Chapelle Royale presentaban el mismo desarrollo ceremonial a lo largo de todo el año, salvo que se tratase de un *salut* de acción de gracias, cuya estructura se analizará más abajo. En la figura 78 se ha reproducido el orden de canto prescrito para estas celebraciones por las *Heures à l'usage de la Chapelle et la Paroisse du Roy*<sup>1522</sup>. De acuerdo con esta estructura, la ceremonia comenzaba siempre por una sección tripartita formada por una *élévation*, nombre reservado por lo general a los *petits motets* sobre textos eucarísticos no necesariamente destinados a esta parte de la misa.

Después del *motet* se cantaba el salmo 19, *Exaudi te Domine*, cuyo último versículo no era otro que la consabida invocación por el rey, *Domine salvum fac Regem*, al término del cual se cantaba, bien el *Pange lingua* o bien el *Sacris Solemnis*.

Con respecto a la *élévation* inicial, esta podía estar basada indistintamente en tres textos diferentes, que podían ser, bien la *communio* del *proprium* de la misa de la Virgen, *Ave verum Corpus*; o bien uno de los himnos, *O salutaris Hostia*, o *Panis angelicus*. Esta flexibilidad en el orden de canto permitía realizar ciertas variaciones en la elección de las obras que se interpretaban al comienzo de estas ceremonias, particularmente durante la infraoctava del Corpus. Esta estructura sólo variaba en el caso de los *saluts* que se celebraban durante las festividades de la Virgen. En este caso, el himno que se interpretaba en tercer lugar era sustituido por el *Magnificat*, precedido por cualquiera de las dos antífonas propias de las *vísperas* del Corpus, *O quam suavis est*, o bien *O sacrum convivium* (cfr. Fig. 78). Cabe pensar que para ejecutar este cántico se pudo proceder del mismo modo que en las *vísperas* de *petite chapelle* ya

<sup>1521</sup> *Ibid.*, vol. 4, p. 1199-1200.

<sup>1522</sup> Cfr. *Heures à l'usage de la Chapelle et Paroisse du Roy...*, op. cit., «Prières qui se disent au Salut à la Chapelle du roi», p. 375-378; «Prières qui se disent aux Saluts de la Paroisse du Roy», p. 379-390; «Prières qui se disent au Salut, en l'Église des R.R. Pères Recolets [sic] à Versailles», p. 395-399

descritas en el epígrafe anterior, esto es, recurrir a la interpretación de algunos versículos en fabordón alternando, unas veces con el canto llano, y otras con el órgano.

La segunda parte de la ceremonia no estaba sometida a tantos cambios, y se iniciaba con el *Tantum ergo*, que como es sabido el rito romano reservaba para el momento de la incensación del Santísimo Sacramento, antes de la bendición que el celebrante impartía con la custodia entre las manos. La ceremonia solía concluir en la Chapelle Royale con el responsorio *Homo quídam*, que debía cantarse antes y después de las oraciones del celebrante. No obstante, las descripciones que ofrece Chuperelle en su *Cérémonial historique* de los *saluts* que se celebraban allí hacia 1730 durante la infraoctava del Corpus sugieren que el orden de canto establecido en las *Heures* admitía eventualmente ciertos cambios. Según este autor, una vez concluido el *Domine salvum fac regem*, el celebrante, el diácono y el subdiácono cantaban con voz alta y firme durante la incensación otro *motet* en honor al Santísimo Sacramento, al cual debía responder la *Musique*<sup>1523</sup>. Aunque Chuperelle no indica el tipo de canto que pudo emplearse para ejecutar esta parte de la ceremonia su descripción hace pensar en una interpretación de cualquiera de los himnos que se cantaban en tercer lugar, cuyas estrofas podrían haber sido interpretadas alternativamente por uno de los *chapelains* de la *Chapelle-Musique* y por los *chantres* de la *Musique de la Chapelle*. Chuperelle parece confirmar más adelante que el *motet* al que alude era efectivamente un himno, al precisar que si en la primera incensación el diácono y el subdiácono cantaban el *O salutaris Hostia*, en la siguiente debían optar por ejecutar el *Tantum ergo*<sup>1524</sup>. No obstante, la existencia de versiones con acompañamiento instrumental de la mayor parte de estos himnos en los repertorios de algunos de los *sous-mâîtres* de la *Musique* indica que este tipo de interpretaciones *alternatim* podían ser suplidas eventualmente por la ejecución de cualquiera de estas versiones *en symphonie*.

En circunstancias normales, la elección de la música que había que se había de cantar en estas ceremonias, estando el rey presente, recaía en el *sous-mâitre en quartier*<sup>1525</sup>. Durante la minoría de edad de Luis XV, lo habitual era que en estos oficios se interpretase con acompañamiento instrumental tanto el *motet* inicial, como el versículo *Domine salvum fac regem*<sup>1526</sup>. El duque de Luynes anotó en sus memorias que durante los *saluts* correspondientes a la infraoctava del Corpus de 1742, celebrados en la Chapelle Royale en presencia de los reyes, se ejecutó todos los días un *motet*<sup>1527</sup>. En 1746, el duque mencionaba que Blanchard había compuesto para estos mismos oficios ocho *petits-motets* que habían complacido bastante a los cortesanos<sup>1528</sup>. La primera mención que la *Gazette de France* hizo de la ejecución de una obra concreta en estas ceremonias data de 1752. En ella se indica que el 2 de junio

<sup>1523</sup> *Ibid.*, vol. 4, p. 1064.

<sup>1524</sup> *Ibid.*

<sup>1525</sup> *Ibid.*, vol. 4, p. 1060.

<sup>1526</sup> *Ibid.*, vol. 4, p. 1063.

<sup>1527</sup> «Aujourd'hui, jour de la Fête-Dieu, le Roi a été à la procession et à la messe à la paroisse, comme l'année passée. Cette après-dinée, il a entendu en haut les vêpres, chantées par les chantres de la chapelle ; il est revenu ensuite au salut, où il y a eu un motet comme cela se pratique pendant tout l'Octave.», Luynes, 24-V-1742, Tomo IV, Dufourcq, *op. cit.*, p. 74.

<sup>1528</sup> Luynes, 9-VI-1746, Tomo VII, Dufourcq, *op. cit.*, p. 101.

de dicho año, primer día de la octava del Corpus, los reyes habían asistido al *salut*, cantado por la *Musique de la Chapelle*, durante la cual se ejecutó una *élévation* de Blanchard, *sous-maître en quartier*<sup>1529</sup>. Desde entonces y hasta 1773, la *Gazette* no volvió a hacer mención a ninguna de las obras destinadas específicamente a estos oficios. Sin embargo, aquel año la publicación volvía a reseñar que durante el *salut* celebrado al término de las *vísperas* de la octava se cantó un *motet* de Gauzargues, quien como ya se dijo en el capítulo anterior, desempeñó su actividad como *maître* durante el primer semestre del año, hasta que fue sustituido en 1775 por François Giroust<sup>1530</sup>.

Examinando los repertorios de motetes eucarísticos incluidos en los *livres du roi* comprendidos entre los años 1762 y 1789, llama la atención que a pesar de la frecuencia con la que estas ceremonias se celebraban en la Corte francesa, tales obras ocupaban en realidad una parte relativamente pequeña en los catálogos de los cuatro *maîtres* que estuvieron al frente de la *Musique de la Chapelle* a lo largo de la segunda mitad del siglo XVIII.

En 1762 Charles Gauzargues contaba entre sus composiciones únicamente con cuatro *élévations* con acompañamiento instrumental, escritas respectivamente sobre los textos de los himnos *Tantum ergo* y *Panis angelicus*, y de las dos antifonas del *Magnificat*, destinadas a ser interpretadas con toda seguridad tan sólo en los *saluts* de las celebraciones marianas<sup>1531</sup>. A pesar de este corto número de obras, el *livre du roi* de 1775, correspondiente a su último año de servicio en la *Musique de la Chapelle*, muestra que en el momento de su retiro este compositor no había producido ni una sola composición eucarística más, aparte de las ya citadas<sup>1532</sup>.

El catálogo de Blanchard estaba sin embargo mucho mejor surtido de este tipo de obras. En 1762, este compositor tenía en su haber, además de las ocho *élévations* reseñadas por el duque de Luynes en 1746<sup>1533</sup>, una versión *en musique* del *Pange lingua*, y otra del *Sacris solemniis*, destinadas a la primera sección de estos *saluts*<sup>1534</sup>. Por el contrario, los *livres du roi* correspondientes a Julien-Amable Mathieu, quien recuérdese prestaba sus servicios durante el segundo semestre, no incluyeron entre sus obras ninguna composición eucarística. Aunque no existen datos suficientes para explicar esta inusual carencia, cabe suponer que Mathieu decidió seguir utilizando en los *saluts* celebrados durante su semestre las obras de Blanchard, que como es sabido siguieron en uso, al menos en parte, hasta el final del Antiguo Régimen. No obstante, conviene precisar que a finales de los años 1770 todas las obras eucarísticas de este último habían desaparecido ya de sus *livres du roi* -del mismo modo que se había hecho con los correspondientes al *quartier des morts*-, a excepción de su versión del himno *Sacris Solemniis*, al cual podría haber recurrido Mathieu para hacerlo ejecutar eventualmente durante los *saluts* solemnizados por la *Musique* durante la segunda mitad del año<sup>1535</sup>. Es posible concluir, por tanto, que desde 1762 hasta la muerte de

<sup>1529</sup> *Gazette de France*, 10-VI-1752, n° 24, p. 286.

<sup>1530</sup> *Ibid.*, 14-VI-1773, n° 48, p. 212.

<sup>1531</sup> Cfr. *Livre du Roi pour le quartier de M. Gauzargues*. 1762, BmV, Rés. G-81, p. 34-35.

<sup>1532</sup> Cfr. *Livre du Roi pour le quartier de M. Gauzargues*. 1775, BmV, Rés. G-115.

<sup>1533</sup> Cfr. *Livre du Roi pour le quartier de M. Blanchard*. 1762, BmV, Rés. G82. Estas ocho *élévations* eran: *Ecce panis angelorum*, p. 27; *Hic est panis*, p. 88; *Jesu, cordis jucunditas*, p. 81; *O quam suavis est*, p. 106; *Qui manducat*, p. 92; *Salve, caro Redemptoris*, p. 77; *Unus panis*, p. 97; *Vere tu es Deus*, p. 100.

<sup>1534</sup> *Ibid.*, p. 78 y 86.

<sup>1535</sup> Cfr. *Livre du Roi pour le quartier de M. Blanchard*. 1778, BmV, Rés. G-173, p. 80.

Luis XV en 1774, las obras de Gauzargues y Blanchard fueron las únicas que sonaron en estas ceremonias.

La producción de obras eucarísticas de François Giroust, si bien no tan escasa como la de su antecesor, Gauzargues, nunca llegó a superar en número a la de Blanchard. Aun así, las *élévations* de Giroust, aunque no muy numerosas, vinieron a renovar en gran parte el panorama estilístico de estas composiciones al haber adoptado sin reservas el estilo de la música escénica italiana contemporánea, mucho más acorde con los gustos de la reina María Antonieta<sup>1536</sup>. Cuando en 1775 Giroust accedió al cargo de *maître* de la *Musique du roi* no disponía entre sus obras de ningún *motet* eucarístico. Sin embargo, a partir del año siguiente los *saluts* celebrados durante su periodo de servicio pudieron contar ya con una versión *en musique* del *Tantum ergo*, y con otra de la antifona *O sacrum convivium*<sup>1537</sup>. En realidad estas fueron las únicas obras que debieron interpretarse en estas celebraciones, al menos hasta 1779, año en el cual Giroust produjo tres nuevos motetes eucarísticos: una versión del *Ave verum Corpus*, y dos *élévations* compuestas *pour le salut pendant l'octave*.

El *Ave verum Corpus* de Giroust, cuya transcripción se ofrece en el apéndice musical nº 33, fue titulado por el propio compositor *motet dialogué*. La distribución orgánica de esta obra hace gala de una gran inventiva, al estar formada por dos coros independientes: el primero, integrado por un soprano acompañado por un conjunto de instrumentos de viento, y el segundo, compuesto por un tenor bajo apoyado por un pequeño grupo de cuerda. La obra discurre efectivamente de forma dialogada, de tal manera que cada verso del himno es expuesto alternativamente por un cantante, arropado casi siempre por su propio conjunto instrumental. El contraste tímbrico producido por la intervención alternativa de cada pequeña formación parece remitirse, salvando las distancias, a la tradición policoral italiana del siglo XVII, aun cuando el lenguaje musical se inscriba de lleno en el estilo clásico de la segunda mitad del setecientos. Por lo demás, conviene apuntar que esta obra es la única versión compuesta durante el periodo estudiado sobre el primero de los textos eucarísticos prescrito por las *Heures à l'usage de la Chapelle* para la primera parte de los *saluts* celebrados en la capilla del palacio, lo cual indica que a partir de 1779 este motete podría haberse ejecutado con relativa frecuencia al inicio de estas ceremonias durante los diez años siguientes.

Los textos de los dos motetes compuestos específicamente para los *saluts* de la infraoctava del Corpus, *Lauda Sion*, y *Ecce panis Angelorum* (cuyas transcripciones se ofrecen en los apéndices musicales nº 34 y 35, respectivamente) están extraídos de la secuencia del Santísimo Sacramento, a pesar de que las *Heures* nunca la incluyeron como canto preferente para los *saluts* de la Chapelle. Aun así, la ejecución de obras con textos eucarísticos ajenos a los indicados por este libro debió ser bastante habitual durante la segunda mitad del siglo XVIII. Prueba de ello es que seis de las ocho *élévations* de Blanchard fueron compuestas sobre textos distintos a los que allí se prescribían, entre ellas una versión compuesta también sobre la estrofa *Ecce panis*. Estos dos motetes de Giroust participan igualmente del mismo estilo italianizante que el *Ave verum Corpus*, lo cual se muestra no sólo en el lenguaje, sino también en la

<sup>1536</sup> Cfr. Jack Eby, «À la recherche de la symphonie : Marie-Antoinette, la Chapelle Royale et la révolution classique à Versailles», Jean Duron (éd.), *Regards sur la Musique au temps de Louis XVI*, París, Mardaga, 2007, p. 139-168.

<sup>1537</sup> Cfr. *Livre du Roi pour le quartier de M. Giroust. 1776*, BmV, Rés. G-117, p. 48.

estructura de estas obras, particularmente en la primera, *Lauda Sion*, en cuya segunda parte Giroust hizo uso de la forma *rondeau* que por entonces se había puesto de moda en ciertas arias de ópera.

A lo largo de la década de 1780 Giroust produjo algunas obras más sobre textos eucarísticos, pero no tantas como hubiera exigido una renovación más o menos frecuente de los repertorios destinados a estas ceremonias. En junio de 1781 el maestro concluyó una versión del *Panis angelicus*, cuyos textos volvían a ajustarse a lo prescrito en las *Heures à l'usage de la Chapelle*<sup>1538</sup>. El segundo motete, *Iste dies*, probablemente compuesto ese mismo año, vuelve a prescindir sin embargo del orden de canto fijado en dicho libro<sup>1539</sup>. La distribución orgánica de estas últimas obras es más amplia y compleja que las anteriores. La primera fue escrita para coro a cuatro voces, dos oboes, dos trompas y cuerda (más tarde Giroust añadió también dos partes para clarinete). La segunda, para dos solistas y coro a cinco voces, presenta una instrumentación más completa que incluyó desde el principio las partes para fagots y clarinetes. Ambos motetes fueron en sentido estricto las últimas obras eucarísticas que se compusieron para la *Chapelle Royale* de Versalles. El *livre du roi* de Giroust correspondiente al año 1789 muestra que este maestro no había vuelto a producir ninguna obra nueva de este tipo, lo cual permite afirmar que en los *saluts* que se celebraron en la *Chapelle Royale* desde 1781 hasta la Revolución durante el semestre de servicio de Giroust no debieron tener cabida más composiciones que las siete que este maestro había producido a partir de 1775.

### 6.2.3.2. Los *Saluts* en las parroquias reales.

La presencia de los reyes en los *saluts* celebrados en las parroquias reales está bien documentada gracias, una vez más, a las crónicas de la *Gazette de France*. El 30 de junio de 1753 los reyes y la familia real asistieron en la parroquia de Notre-Dame de Versalles a la *grande messe*, *visperas* y *salut* de la festividad del Sagrado Corazón de Jesús. En la noticia no se menciona la participación de la *Musique du roi*, lo cual sugiere que, al igual que sucedía con la *grande messe* de la festividad del Corpus y de su octava, los reyes debieron permitir a los *Lazaristes* solemnizar estas funciones en su presencia<sup>1540</sup>. Al año siguiente, la *Gazette* informó de la asistencia del delfín y de sus hermanas a la misa y al *salut* del Sagrado Corazón, pero no a las *visperas*<sup>1541</sup>. Esta festividad, instituida en la Corte de Francia por la reina María Leczynska, siguió celebrándose en la parroquia, aun después de su muerte, en presencia de sus hijas y de sus nietos. No así de Luis XV, del cual no hay constancia de que hubiera seguido asistiendo a estas funciones después de la desaparición de su esposa. En 1773, por ejemplo, la fiesta tuvo lugar el 18 de junio, es decir, al día siguiente de la octava del Corpus de aquel año, en presencia de la familia real al completo, pero no del monarca<sup>1542</sup>.

<sup>1538</sup> François Giroust, *Panis Angelicus, Élévation pour les saluts pendant l'octave du St. Sacrement/1781*, BnF, Mus. Rés. H-548 (B).

<sup>1539</sup> François Giroust, *Iste dies Motet pour le St. Sacrement*, [c. 1781], BnF, Mus. Rés. H-548 (C).

<sup>1540</sup> *Gazette de France*, 7-VII-1753, n° 27, p. 320.

<sup>1541</sup> *Ibid.*, 29-VI-1754, n° 26, p. 310.

<sup>1542</sup> *Ibid.*, 21-VI-1773, n° 50, p. 224.

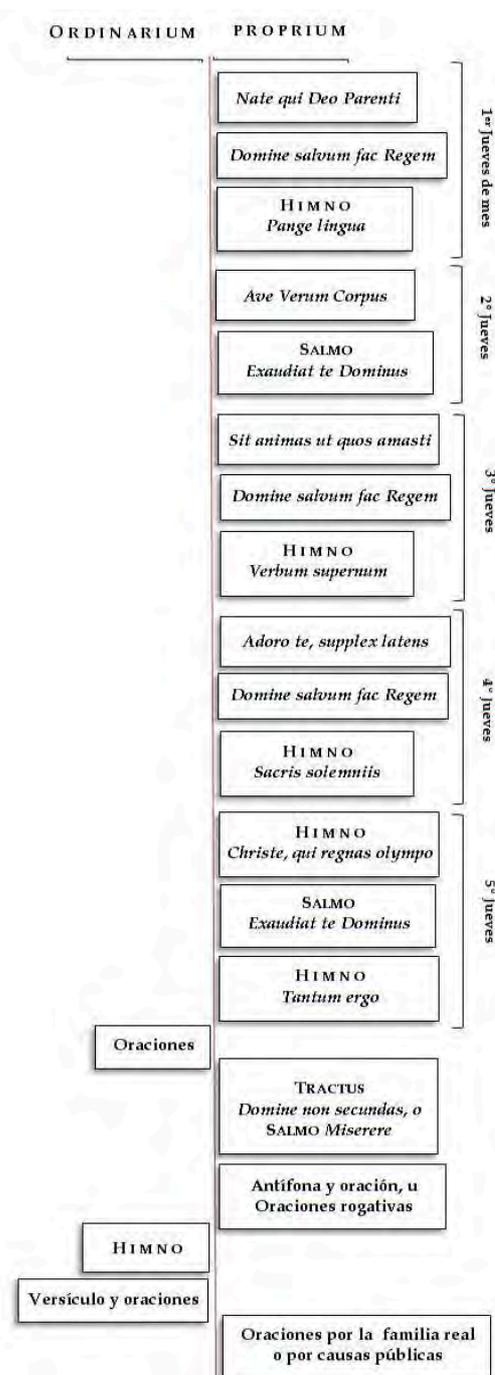


Fig. 79. Orden de canto en los *saluts* celebrados en las parroquias de Notre-Dame y de Saint-Louis de Versalles durante la segunda mitad del siglo XVIII. © Luis López Morillo.

La estructura de los *saluts* que se celebraban en las parroquias reales durante la segunda mitad del siglo XVIII difirió sensiblemente de los que tenían lugar por las mismas fechas en la Chapelle Royale. La diferencia más notable estribaba en la inclusión en la primera parte de la ceremonia de un *proprium* para cada uno de jueves de mes en los que estaba prevista la celebración de *saluts* en la parroquia de Notre-Dame de Versalles, y más adelante en la iglesia de Saint-Louis<sup>1543</sup>. La figura 79 muestra los cambios que se producían jueves a jueves en el orden de canto de estos oficios. A pesar de estas divergencias es posible apreciar que casi todas estas secciones iniciales, salvo la correspondiente al segundo jueves de mes, presentaban un estructura tripartita muy similar a la observada en los *saluts* de la Chapelle, integrada casi siempre por un texto eucarístico que eventualmente podía servir de base a un *motet*, seguido por el salmo 19, *Exaudiat te, Dominus*, o bien por su último versículo, *Domine salvum fac Regem*, concluyendo esta primera sección con uno de los himnos eucarísticos más importantes. Los cambios en la segunda parte eran todavía más apreciables, ya que incluían la posibilidad de cantar, según la ocasión, bien un *tractus* o bien el salmo *Miserere* después de las oraciones del celebrante. Por otro lado, el himno final que se interpretaba antes de la bendición del Santísimo Sacramento podía ir precedido por una antífona dedicada, bien a la Virgen o bien a Santa Genoveva, patrona de París, que eventualmente podía ser sustituida por algunas oraciones rogativas por diversas causas de Estado, como el embarazo de la reina, o el restablecimiento

del rey de alguna enfermedad grave, entre otras. En cualquier caso, estas oraciones, u otras de la misma naturaleza volvían a cantarse al final del oficio, después de la bendición del Santísimo Sacramento.

<sup>1543</sup> Cfr. *Heures à l'usage de la Chapelle et Paroisse du Roy...*, op. cit., «Prières qui se disent aux Saluts de la Paroisse du Roy», p. 379-390.

Con respecto al estilo de canto empleado en este tipo de *saluts*, las fuentes documentales ofrecen muy poca información. Es posible imaginar que la base de estos oficios, solemnizados casi siempre por las comunidades residentes con ayuda de un organista, sería simplemente el canto llano. No obstante, hay constancia de que los *Lazaristes* hicieron uso en la parroquia de Notre-Dame del *chant sur le livre*, para ornamentar las melodías de los himnos eucarísticos que se cantaban en ciertos *saluts* con carácter solemne, tal como se explicará más abajo con más detalle.

### 6.2.3.3. Los *Saluts* en los *Récollets*.

A diferencia de Luis XV, la presencia de la reina María Leczynska y de sus hijas en los *saluts* celebrados en la iglesia del convento real de los *Récollets* en Versalles fue constante a lo largo de varias décadas, particularmente en las ceremonias que allí se celebraban con motivo de ciertas festividades que, como la de San Juan Nepomuceno, contaban con una *grande messe*, segundas *visperas* y un *salut* que concluía con la lectura del panegírico del santo<sup>1544</sup>. El compromiso que esta soberana asumió para no faltar a su cita anual en los *Récollets* durante esta festividad fue tan firme, que hubo algunos años en los que la reina se desplazó *ex profeso* desde Marly tan sólo para cumplir con esta obligación, regresando de nuevo a esta residencia el mismo día por la tarde, una vez concluidas las ceremonias<sup>1545</sup>. Al margen de esas funciones, la prensa informó ocasionalmente de la presencia de la reina en esta iglesia con motivo de la festividad de San Francisco, el 2 de octubre<sup>1546</sup>. También de forma esporádica dio cuenta de la asistencia de la soberana a los *saluts* celebrados por los *Récollets* durante la octava del Corpus<sup>1547</sup>.

Tras la muerte de María Leczynska fueron sus hijas las que asumieron la obligación de acudir regularmente a los *saluts* de estos religiosos. A partir de 1772, la prensa empezó a informar de la asistencia a estas ceremonias de *Mesdames*, Adélaïde, Victoire y Sophie de France<sup>1548</sup>. En 1777, imitando el ejemplo de su madre, estas princesas se desplazaron desde Choisy hasta Versalles para acudir al *salut* de los *Récollets* el 16 de septiembre<sup>1549</sup>. Este compromiso, sin embargo, nunca pareció preocupar del mismo modo a su sobrina política, la reina María Antonieta, cuya presencia en las iglesias de Versalles fue, a tenor de las noticias incluidas en la prensa de la época, mínima en comparación con la asiduidad con la que su antecesora había frecuentado estos santuarios.

<sup>1544</sup> La *Gazette de France* dio cuenta de la presencia de la reina en todas estas ceremonias, habitualmente acompañada por sus hijas, en 1749 y en 1750. Cfr. *Ibid.*, 24-V-1749, n° 22, p. 275-276 ; *ibid.*, 6-VI-1750, n° 23, p. 273.

<sup>1545</sup> Así sucedió en los años 1751, 1753, 1755 y 1763. Cfr. *Ibid.*, 22-V-1751, n° 21, p. 232; *ibid.*, 19-V-1753, n° 20, p. 236-237; *ibid.*, 24-V-1755, n° 21, p. 248; *ibid.*, 27-V-1763, n° 42, p. 196.

<sup>1546</sup> Al igual que en la de San Juan Nepomuceno, la reina asistió en 1749 a la *grande messe*, durante la cual comulgó de manos de su *premier aumônier*, el obispo de Chartres, y por la tarde a las *visperas* y al *salut*. Cfr. *Ibid.*, 11-X-1749, n° 42, p. 516.

<sup>1547</sup> *Ibid.*, 16-VI-1753, n° 24, p. 286.

<sup>1548</sup> *Ibid.*, 25-IX-1772, n° 77, p. 255; *ibid.*, 24-IX-1773, n° 77, p. 346.

<sup>1549</sup> *Gazette de France*, 22-IX-1777, n° 76, p. 381.

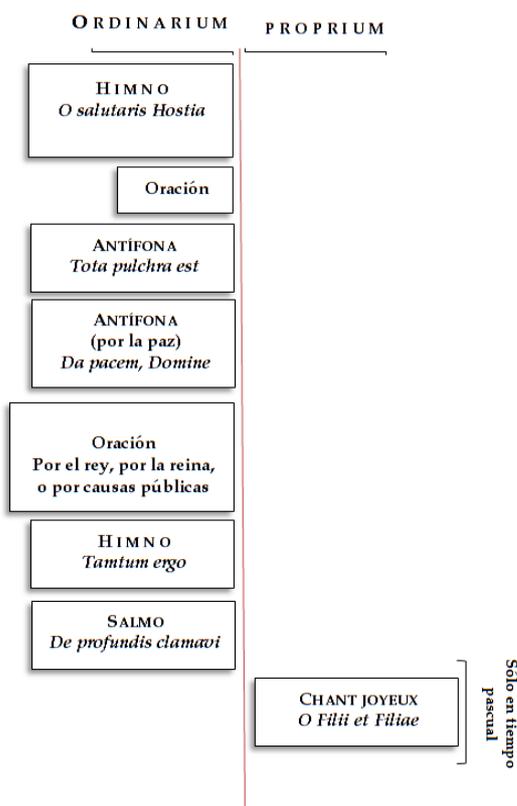


Fig. 80. Orden de canto en los *saluts* celebrados en la iglesia del convento de los *Récollets* de Versalles durante la segunda mitad del siglo XVIII. © Luis López Morillo.

El desarrollo ceremonial de los *saluts* celebrados en la iglesia del convento de los *Récollets* presentaba ciertas semejanzas, pero también importantes divergencias con los que tenían lugar tanto en la Chapelle Royale como en las parroquias reales<sup>1550</sup>. Al igual que los *saluts d'action de grâces* que se analizarán más abajo, el rito eucarístico se iniciaba en este caso con el himno *O salutaris Hostia* (cfr. Fig. 80). Sin embargo, al término del mismo no se cantaba el salmo *Exaudiat*, ni tampoco su último versículo, *Domine salvum fac Regem*, sino las primeras oraciones del celebrante. El rasgo más característico de los *saluts* de los *Récollets* fue sin duda la inclusión de la antífona *Tota pulchra est* en honor de la Virgen, o en su caso de la antífona por la paz, *Da pacem, Domine*, prevista para los *saluts* rogativos que allí se celebraran en tiempos de guerra.

La última parte de la ceremonia presentaba también importantes diferencias con respecto a los *saluts* de la Chapelle y de las parroquias reales. Si bien es cierto que el *Tantum ergo* se interpretaba, como en aquellos, durante la incensación del Santísimo Sacramento, al término del himno no se

cantaban las oraciones, sino el salmo *De profundis*, con el cual concluía la ceremonia, salvo en tiempo pascual. En esa época del año los *saluts* de los *Récollets* terminaban con el *chant joyeux*, *O Filii et Filiae*, que en la Chapelle Royale estaba reservado, como se indicó en el capítulo quinto, tan sólo a las funciones del Sábado Santo y del Domingo de Resurrección.

Si las noticias acerca del tipo de canto utilizado en los *saluts* celebrados en las parroquias de Notre-Dame y de Saint-Louis son escasas, en el caso de aquellos que tenían lugar en la iglesia de los *Récollets*, son prácticamente inexistentes. Aun así, no es posible descartar que, al margen del canto llano, que probablemente debió servir de base al desarrollo musical de las funciones que allí se celebraban, estos religiosos pudieron haber utilizado también el contrapunto y el fabordón para ornamentar algunos cantos, como los himnos eucarísticos, del mismo modo que solían hacer los *Lazaristes* en las parroquias reales.

<sup>1550</sup> Cfr. *Heures à l'usage de la Chapelle et Paroisse du Roy...*, op. cit., «Prières qui se disent au Salut, en l'Église des R.R. Pères Recolets [sic] à Versailles», p. 395-399.

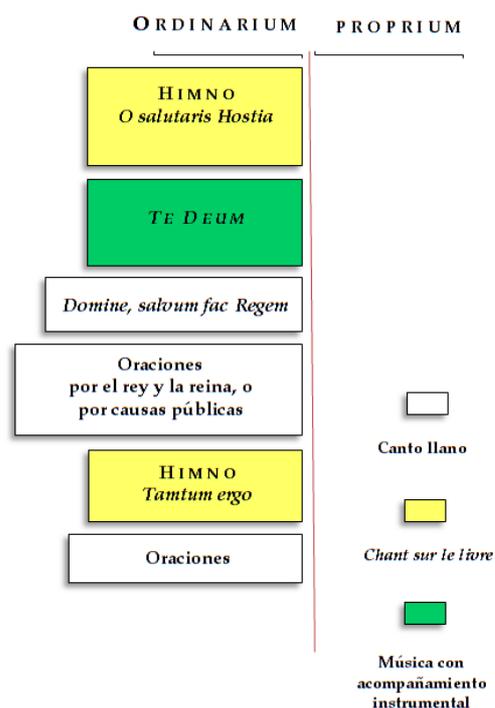


Fig. 81. Orden y tipos de canto en los *Saluts d'action de grâces* celebrados en Versalles durante la segunda mitad del siglo XVIII. © Luis López Morillo.

#### 6.2.3.4. Los *Saluts d'action de grâces*.

Al margen de los *saluts* que se celebraban ordinariamente en la Chapelle Royale, en las parroquias reales y en el convento de los *Récollets*, existía un tipo especial de ceremonia eucarística cuyo desarrollo acabó siendo el mismo en todas estas iglesias: los *saluts d'action de grâces*. Esta modalidad quedó reservada únicamente para ocasiones extraordinarias, como victorias militares, el restablecimiento de los soberanos de dolencias importantes, o los cumpleaños del soberano, durante los cuales era costumbre en la Corte de Francia exponer el Santísimo Sacramento. El desarrollo litúrgico de estas ceremonias era más sencillo que el de los *saluts* ordinarios, siendo su rasgo más significativo la interpolación del himno *Te Deum laudamus* entre el primer himno eucarístico y el *Domine salvum fac Regem* (cfr. Fig. 81)<sup>1551</sup>.

A pesar de no existir apenas testimonios acerca del desarrollo musical de este tipo de *saluts*, el duque de Luynes llegó a hacer

referencia en sus memorias a un *Te Deum* celebrado en la Chapelle Royale el 23 de enero de 1757, cuyo desarrollo litúrgico parece coincidir en todo con el de los *saluts d'action de grâces*. Según el relato del duque, tras el restablecimiento de Luis XV de las heridas causadas por el atentado sufrido a manos de Damiens, el 5 de enero de 1757, la *Musique de la Chapelle* quiso, a iniciativa propia, cantar un *Te Deum* con el fin de dar «une marque d'attachement à Sa Majesté»<sup>1552</sup>. Una vez obtenido el permiso real y la garantía de que la reina y sus hijos iban a estar presentes en la tribuna de la Chapelle Royale, se decidió que fuese el *curé* de la parroquia de Notre-Dame el que oficiase la ceremonia en lugar de un *chapelain* de la *Chapelle-Musique*, como hubiera correspondido en tales circunstancias. Se sabe que la versión del *Te Deum* escogida en esta ocasión por los músicos no fue la del *sous-maître en quartier*, sino la de Henri Madin, fallecido hacía ya casi diez años<sup>1553</sup>. De acuerdo con el rito reservado a este tipo de *saluts*, el *Te Deum* se veía precedido, como quedó dicho, por la ejecución de un himno eucarístico interpretado, al menos en aquella ocasión, en contrapunto.

<sup>1551</sup> *Ibid.*, «Saluts d'Action de Grâces», p. 391-394.

<sup>1552</sup> Luynes, 23-I-1757, Tomo XV, Dufourcq, *op. cit.*, p. 176.

<sup>1553</sup> *Ibid.* El duque prosiguió su relato describiendo el aspecto de la Chapelle Royale durante esta ceremonia: «[...] La Chapelle étoit très fort bien éclairée ; il y avoit un lustre dans chaque travée, et deux girandoles sous la grande tribune. On avoit formé un carré qui demeura vide, depuis la marche du chœur jusque vis-à-vis la chapelle de la Vierge ; dans ce carré étoient les *chevaulegers* en uniforme. Le *Te Deum* seul dura plus de trois quarts d'heure.», *Ibid.*

[...] avant et après le *Te Deum* on chanta des hymnes du Saint-Sacrément ; c'étoit sur le chant de Notre-Dame de Paris, qui est une espèce de chant sur le livre, et qui fut trouvé très-beau. Il y eut salut et bénédiction du Saint-Sacrément suivant l'usage du jeudi<sup>1554</sup>.

Luynes habla de la ejecución de varios himnos antes y después del *Te Deum*, lo cual parece desviarse, aparentemente, del orden de canto establecido en las *Heures à l'usage de la Chapelle et Paroisse du Roy* para los *saluts d'action de grâces*. No obstante, ya se ha visto al tratar del desarrollo ceremonial de otros tipos de *saluts* que en lo referente a las ceremonias eucarísticas las prescripciones de este libro no eran excesivamente rígidas. Con respecto al himno con el que pudo abrirse la ceremonia descrita por Luynes, las *Heures* preveían la posibilidad de que el Santísimo Sacramento estuviese ya expuesto al comienzo de estas funciones. En tales casos los cantores debían entonar el himno *O salutaris Hostia* inmediatamente antes del *Te Deum*, al término del cual se cantaba el consabido *Domine salvum fac Regem*, y posiblemente, en el caso de los *saluts d'action de grâces* celebrados en las parroquias reales, un segundo himno eucarístico, lo cual parece concordar con la distribución de la sección inicial de los *saluts* que allí se celebraban todos los jueves del año, tal como precisa el propio Luynes.

Al terminar el *Te Deum* y en su caso el segundo himno, se cantaban dos oraciones: la primera relativa al suceso que se celebraba, y la segunda la oración preceptiva por los soberanos, tal como se hacía en los demás *saluts*. La ceremonia concluía con el *Tantum ergo* durante la incensación del Santísimo, y una oración final (cfr. Fig. 79). Es bastante probable, por tanto, que el himno que según Luynes se cantó después del *Te Deum* no fuese sino este último.

Al margen de la información relativa al desarrollo ceremonial de estos *saluts*, el testimonio del duque es igualmente valioso por los datos que aporta acerca del tipo de canto empleado en la ejecución de los himnos eucarísticos. De acuerdo con su relato, los dos himnos que menciona se ejecutaron en aquella ocasión en contrapunto, de acuerdo con lo establecido en la catedral de París, y por extensión en la parroquia de Notre-Dame de Versailles. Por lo que respecta a la Chapelle Royale este testimonio es crucial, ya que vendría a desmentir la creencia de que allí no se llegó a utilizar el *chant sur le livre*, ni siquiera después de las tentativas realizadas en este sentido durante la década de 1740, ya comentadas en el capítulo cuarto. Aun admitiendo que el memorialista hubiese reconocido en este tipo de canto una novedad asociada más bien a los usos musicales de la parroquia de Notre-Dame, el empleo de este tipo de contrapunto en ciertas ceremonias solemnes celebradas en la Chapelle Royale es probable que no fuese tan raro. Por otra parte, el agrado con el cual la Corte recibió dicha novedad, aun sin ser un argumento suficiente como para sostener que este estilo pudo ejecutarse en lo sucesivo de manera sistemática en la capilla palatina, sí permite considerar que podría haber seguido utilizándose al menos en el marco de estas celebraciones eucarísticas cuando eran oficiadas por el párroco de Notre-Dame. Por otra parte, el relato de Luynes parece confirmar indirectamente que el uso del *chant sur le livre* en dicha iglesia era ya por entonces una práctica habitual, al menos por lo que respecta a este tipo de ceremonias solemnes.

---

<sup>1554</sup> *Ibid.*

A partir de 1753 la *Gazette de France* empezó a informar con cierta regularidad de la celebración de un *salut* de acción de gracias en todas las iglesias de Versalles con el Santísimo Sacramento patente con motivo del cumpleaños del rey<sup>1555</sup>. A pesar de que la información contenida en estas noticias acerca del desarrollo de estas ceremonias solía ser muy escasa, es muy probable que el desarrollo musical de estas ceremonias fuese muy parecido al ya descrito en el capítulo anterior con motivo del *Te Deum* celebrado en 1724 por este motivo, al menos por lo que respecta a estilo de canto empleado por los Lazaristes para ejecutar este himno.

### 6.3. Las ceremonias eucarísticas extraordinarias: la administración del *viático* a los soberanos moribundos.

La última ceremonia eucarística que se celebraba en vida de un soberano católico con la participación de los músicos de su capilla era la administración del *viático* cuando se hallaba en trance de muerte. Dicha ceremonia podía coincidir o no con el sacramento de la extremaunción, que a menudo solía impartirse a los monarcas moribundos horas, e incluso días, después del *viático*, pero siempre momentos antes de su fallecimiento. El despliegue ceremonial que tenía lugar para el traslado solemne del Santísimo Sacramento desde el tabernáculo de la capilla palatina hasta la cámara del moribundo guardaba una estrecha relación con el rito procesional observado en la festividad del Corpus, y en el caso de la Corte española, con algunas de las ceremonias incluidas en los oficios de las Cuarenta Horas.

#### 6.3.1. La administración del *viático* al sumo pontífice.

Los datos existentes acerca del ritual que se observaba en la Corte romana a este respecto son muy escasos. Al igual que se hacía en el caso de los reyes, cuando un pontífice enfermaba de gravedad se ordenaba exponer el Santísimo Sacramento en todas las iglesias de Roma el mismo día en que se le iba administrar el *viático*, lo cual debía activar a las capillas musicales de estos santuarios para ejecutar los cantos eucarísticos previstos por el ceremonial en las exposiciones y reservas del Santísimo. Aparte de esta medida, el cardenal vicario ordenaba también la inclusión de la oración *Pro Pontifice infirmo* en las misas que se celebrasen a partir de ese día hasta la muerte del papa<sup>1556</sup>.

Las únicas referencias incluidas en la prensa periódica durante el periodo estudiado acerca de la administración del *viático* a un pontífice fueron publicadas por el *Mercurio Histórico y Político* con motivo de la muerte de Clemente XIV, acaecida el 22 de septiembre de 1774<sup>1557</sup>. A pesar de que la repentina enfermedad del papa le hizo entrar muy pronto en agonía, hubo tiempo suficiente para administrarle el *viático* antes de expirar, si bien la crónica incluida en esta publicación no llegó a aportar ningún detalle relevante acerca del ritual que se practicó en esta ceremonia,

<sup>1555</sup> *Gazette de France*, 24-II-1753, n° 8, p. 91-92 ; *Idem*, 21-II-1756, n° 28 p. 95

<sup>1556</sup> *Mercurio Histórico y Político*, septiembre, 1774, p. 14-15.

<sup>1557</sup> *Ibid.*

más allá de reseñar que le fue administrado el Sacramento por su primer capellán, el cardenal Boschi, y que al mismo tiempo le impartió la extremaunción, debido al riesgo de muerte inminente en que se hallaba el pontífice<sup>1558</sup>.

A pesar de estas lagunas, se sabe que los papas habían establecido desde la Edad Media que en las procesiones del *viático* se observase el mismo rito que en las procesiones de la festividad del Corpus y de su octava, concediendo una serie de indulgencias a todos aquellos que acompañasen dichas procesiones<sup>1559</sup>. Cabe suponer, por tanto, que la administración del *viático* a los pontífices moribundos se debió realizar de acuerdo con el ceremonial descrito más arriba al tratar de las procesiones eucarísticas. Ello suponía el traslado en procesión solemne del Santísimo Sacramento por el cardenal que hubiese de officiar la ceremonia desde la capilla de la residencia donde se hallara el pontífice hasta su dormitorio. Desde el punto de vista musical, pueden haber pocas dudas de que los cantores pontificios debieron formar parte del cortejo, con el fin de ejecutar a lo largo del recorrido algunos de los himnos eucarísticos más importantes, como el *Pange lingua*, haciendo uso probablemente del canto figurado y del contrapunto, del mismo modo que solían hacer con el resto de los himnos procesionales. Una vez administrado el sacramento al enfermo, el cortejo de vuelta a la capilla debió contar con algunos de los cantos previstos en el *processionale romanum* (a excepción claro está del *Te Deum*), concluyendo con la ejecución del *Tantum ergo* durante la ceremonia de incensación y reserva del Santísimo Sacramento, como sucedía en la tercera jornada de las Cuarenta Horas celebradas en la Capilla Pontificia.

### 6.3.2. Las ceremonias del *viático* en la Corte de España.

Más que en cualquiera de las otras cortes estudiadas, las ceremonias asociadas a la administración del *viático* a los reyes de España fue objeto de especial atención por parte de los ceremoniales elaborados para la Capilla Real. Estos documentos hicieron referencia explícitamente a la estrecha relación que guardaba esta ceremonia con los ritos procesionales de las Cuarenta Horas. Una relación que también se hizo extensiva al desarrollo musical de estas ceremonias. La secuenciación de estos actos y la gran importancia que tuvo el canto en su desarrollo tuvo su reflejo en el *Ceremonial de la Real Capilla* de 1802, así como en los relatos incluidos en la prensa periódica con motivo de la enfermedad y muerte de Carlos III en 1788.

Cuando los médicos del rey declaraban que la enfermedad del soberano era irreversible, o suponía al menos un grave peligro para su vida, llegaba el momento de disponerlo todo para recibir el *viático* en el dormitorio real. De acuerdo con la

<sup>1558</sup> *Ibid.*

<sup>1559</sup> «Lo primero, que [...] en toda la Iglesia Occidental se celebra la Fiesta del Corpus y se hace solemne Procesión. Lo segundo, que de esta Procesión se ha originado la que se hace llevando el *Viático* a los enfermos. Y por esto, sin duda, el papa Martino V [...] después de haber añadido más Indulgencias a los que acompañaren la solemne Procesión que se hace el día del Corpus, o las que se hicieren en la misma octava, hace participantes de este mismo tesoro a los que acompañaren al Señor cuando se lleva por *Viático* a los enfermos. [...]», Benedicto XIV, papa, *Pastoral de N[uestro] SS.<sup>mo</sup> Padre Benedicto XIV, de gloriosa memoria, siendo Cardenal Arzobispo de la Santa Iglesia de Bolonia [...]. Tomo Primero*, Madrid, Joaquín Ibarra, 1764, p. 21-22.

mentalidad de los contemporáneos este acto era de la máxima trascendencia, ya que esta vez era *Su Divina Majestad* la que salía de su tabernáculo para visitar a la Majestad terrena con el fin de asegurar su salvación eterna. Ello implicaba un cambio sustancial en los escenarios donde habían de transcurrir estas ceremonias, ya que además de la capilla palatina y de las galerías por las que habitualmente discurrían las procesiones eucarísticas dentro del palacio, el Santísimo Sacramento había de penetrar en los salones que formaban el *cuarto del rey*, que en estas circunstancias recibían excepcionalmente a los músicos de la Real Capilla para acompañar con sus cantos los últimos momentos de la vida del soberano. A pesar de las circunstancias en las que transcurría este acto devocional, no podía tener en absoluto un carácter privado. Bien al contrario, requería un despliegue ceremonial de la mayor solemnidad, al estar obligados a participar en él los futuros reyes, acompañados de casi toda la Corte. La ceremonia, oficiada por el patriarca de las Indias revestido de pontifical requería, además de los músicos, la presencia de casi todo el personal de la Capilla Real, tanto eclesiástico como seglar: lo cual incluía a los capellanes de honor, los capellanes de altar, y a los salmistas del coro de canto llano. Por su parte, la Real Capilla de música debía contar en esas ocasiones al menos con los músicos de voz, y con algunos de los niños del Real Colegio, todos ellos al frente del maestro de capilla. No así de los instrumentistas que, salvo el organista, no estaban obligados en principio a estar presentes en estas funciones.

El capítulo incluido en el ceremonial de 1802 donde se describe la administración del *viático* a los reyes de España, parece tomar como punto de referencia, a la hora de elaborar la normativa que había de regir el desarrollo de esta ceremonia, lo practicado en el palacio real de Madrid durante la agonía y muerte de Carlos III en diciembre de 1788<sup>1560</sup>. El relato de lo que sucedió en aquella ocasión y de todos los actos que tuvieron lugar tras la muerte del este monarca, fue publicado por la prensa periódica con un grado de precisión inusual, sobre todo en lo tocante a la música ejecutada en el transcurso de estas ceremonias<sup>1561</sup>. Aun así, es de imaginar que estos actos apenas si debieron sufrir cambios sustanciales con respecto a lo observado en ocasiones anteriores. Con respecto al desarrollo de estas ceremonias, el núcleo en torno al cual se estructuraba toda la acción era la procesión votiva del Santísimo Sacramento que iba desde la capilla al cuarto del rey y, una vez administrado el *viático*, regresaba de nuevo a la capilla. Ambos recorridos estaban precedidos y seguidos, respectivamente, por el rito eucarístico previsto por el ceremonial romano para la preparación de la procesión al comienzo de la ceremonia, y para la exposición del Santísimo Sacramento al final de la misma. La acción principal, esto es, la administración de la eucaristía al monarca quedaba enmarcada, por tanto, entre ambos recorridos, si bien no contaba con ningún acompañamiento musical.

**1. La preparación de la procesión.** El rito de preparación de la procesión votiva del Santísimo Sacramento transcurría siempre en la capilla del palacio donde se

<sup>1560</sup> Cfr. Apéndice Documental nº 12, «[Parte III]. Artículo 14. Ceremonial para administrar en público a los Reyes el Sagrado *Viático*», p. 381-405.

<sup>1561</sup> «Noticia y ceremoniales de todo lo ocurrido, desde que se dio orden de administrar el *Viático* al Señor Rey D. Carlos III, hasta después de finalizado el entierro», *Memorial literario, instructivo y curioso de la Corte de Madrid*, Tomo XV, Parte Primera, diciembre de 1788, p. 529-583.

hallase el monarca moribundo, y a ella debían acudir el príncipe de Asturias y el resto de la familia real para presidirla. No obstante, antes de la llegada del futuro rey, el celebrante debía ser revestido por los ministros del pontifical con el ornamento blanco propio de las celebraciones eucarísticas. La función comenzaba una vez que la familia real, escoltada por los guardias de Corps y acompañada por los grandes de España, los altos oficiales de la casa del rey y de los gobernadores de los Consejos, penetraba en la capilla. En ese momento se iniciaba el reparto de las velas que debían llevar todos los asistentes durante la marcha<sup>1562</sup>.

A pesar de tratarse este acto de una función eucarística, el ceremonial obligaba a introducir algunos cambios al preconizar las ceremonias fúnebres que habrían de tener lugar tras el fallecimiento del monarca, que podía estimarse más o menos próximo. Entre estas modificaciones, estaba la obligación de iniciar el oficio cantando los versículos *In Nomine Patris, etc.*, en el tono ferial propio de las misas de *Requiem*, de acuerdo con la práctica habitual en las iglesias de España<sup>1563</sup>. Acto seguido, el patriarca de las Indias recibía arrodillado, y cubierto con el *humeral* que debía colocarle el sacristán mayor, el copón donde debía portar el Santísimo Sacramento.

**2. La marcha hacia el cuarto del rey.** Al igual que en las procesiones del Corpus y de las Cuarenta Horas, seis capellanes de honor debían llevar las varas del palio bajo del cual marcharía el patriarca con el Santísimo entre las manos, y al igual que en aquellas, los cantores debían comenzar a entonar la primera estrofa del *Pange lingua* en el momento mismo en que el celebrante recibiese entre sus manos el Sacramento. Al igual que en dichas procesiones, los músicos iban a la cabeza del cortejo, precedidos por el sacristán que debía ir tocando la campanilla a lo largo del recorrido; el *guion* de la Real Capilla; varios criados de la casa, y una parte de los pajes del rey. La familia real, en cambio, caminaba inmediatamente detrás del patriarca<sup>1564</sup>.

En el capítulo cuarto ya se mencionó que el ceremonial de 1802 estipulaba que el *Pange lingua* debía cantarse alternando los cantores las estrofas en contrapunto y en canto llano, conforme se solía hacer en las procesiones de las Cuarenta Horas<sup>1565</sup>. Por las mismas razones que ya se expusieron en dicho capítulo, es muy probable que con motivo de la administración del *viático* a Carlos III en 1788 se ejecutase durante la procesión el *Pange lingua* a cuatro voces de José de Torres que, como ya se analizó, presentaba todas las características del contrapunto sobre canto llano que requería la ejecución de este himno en las procesiones eucarísticas. También se indicó allí que las estrofas impares eran ornamentadas con polifonía, alternando con las pares en canto llano, ejecutadas respectivamente por las voces de la Real Capilla y por los capellanes de altar y los salmistas, tal como se refleja también en referido relato incluido en la prensa periódica<sup>1566</sup>.

<sup>1562</sup> Cfr. Apéndice Documental nº 12, p. 385-386.

<sup>1563</sup> *Ibid.*, p. 386.

<sup>1564</sup> *Ibid.*, p. 389.

<sup>1565</sup> *Ibid.*, p. 388.

<sup>1566</sup> «Después de haber hecho oración los Príncipes Nuestros Señores, sirvieron las velas a Sus Altezas sus respectivos Mayordomos Mayores, e inmediatamente el Excmo. Sr. Patriarca, que ya estaba vestido de pontifical, tomó en sus manos el Copón con el *Viático*, y el Excmo. Sr. Arzobispo de Toledo el Farol, empezando al mismo tiempo a cantar la Música el himno *Pange lingua*, según se acostumbra en la Real Capilla en las Cuarenta Horas, y

No obstante, si se examina la versión de Torres, transcrita en el apéndice musical nº 4, podrá apreciarse que se trata de una obra bastante breve. Hay que tener en cuenta que, en caso de que la procesión transcurriese en el palacio real de Madrid, tal como sucedió durante la agonía de Carlos III en 1788, la considerable distancia que hay entre la capilla, ubicada en el lado norte del palacio, y el cuarto del rey, situado en tiempos de Carlos III en el ángulo suroeste del mismo, los cantores hubieran terminado de ejecutar el himno mucho antes de que la procesión hubiese llegado siquiera a los primeros salones oficiales del soberano. Durante la Edad Moderna las procesiones eucarísticas no solían concebirse sin la presencia constante de un trasfondo musical, de ahí que, como se indicó más arriba, el *procesionale romanum* hubiese dispuesto para casi todas ellas una gran cantidad de melodías que podían ser ejecutadas, *ad libitum*, mientras durase la marcha, contemplando la posibilidad de repetir las si hiciera falta en caso de que aquella se prolongase más de lo previsto. De acuerdo con esta premisa, no hubiera sido extraño que el *Pange lingua* hubiera sido ejecutado por los músicos de la Real Capilla tantas veces como hubiera sido necesario hasta llegar al cuarto de rey. La otra opción, es decir, interpretar otros himnos eucarísticos, si bien no es en absoluto descartable, no estaba en principio contemplada en el ceremonial de 1802. Lo que sí se indicaba de forma explícita, es que al entrar el Santísimo en el salón de Embajadores -actual salón del Trono-, los cantores debían comenzar a cantar la estrofa *Tantum ergo*, hasta llegar a la sala de comer del rey -hoy en día saleta de Carlos III-<sup>1567</sup>. Una vez dentro de esta sala -la primera de las siete que por entonces formaban el cuarto del rey- todos los individuos de la Capilla Real debían arrodillarse una vez que la cabecera de la procesión hubiese llegado a la cámara real -actual salón de Gasparini- en la cual penetraban únicamente los capellanes que sostenían el palio, los príncipes y los infantes, permaneciendo los cantores en la saleta<sup>1568</sup>.

**3. La administración del viático al monarca.** El umbral del dormitorio real lo traspasaban tan sólo el patriarca de las Indias con el Santísimo en las manos, seguido por el prelado que había llevado el farol durante la procesión, los ministros del pontifical, el maestro de ceremonias, y dos sacristanes, entre ellos el sacristán mayor<sup>1569</sup>. A partir de ese momento, y durante el tiempo que duraba la ceremonia de impartir el viático al soberano, los cantores debían permanecer en silencio, hasta que, una vez concluido el acto, la procesión se ponía en marcha de nuevo para que los príncipes recondujesen al Santísimo Sacramento de vuelta a la capilla<sup>1570</sup>.

---

alternado los Capellanes de Altar y de Coro con otro versículo a canto llano [...]], *Memorial literario...*, *op. cit.*, p. 532.

<sup>1567</sup> Cfr. Apéndice Documental nº 12, p. 392.

<sup>1568</sup> «Al entrar en el salón de embajadores los Músicos empezaron a cantar a media voz el versículo *Tantum ergo*, hasta llegar a la pieza en que S.M. comía [actual saleta de Carlos III]. Aquí se pusieron de rodillas los cantores de la Real Capilla, los Ayudas de Oratorio y otros. En la sala más adentro hicieron lo mismo los Grandes, Confesores reales y Capellanes de Honor, y en la antecámara quedaron arrodillados Sus Altezas y los Capellanes de Honor que llevaban el Palio. [...]], *Memorial literario...*, *op. cit.*, p. 533-534.

<sup>1569</sup> Cfr. Apéndice Documental nº 12, p. 392-393.

<sup>1570</sup> El desarrollo de esta ceremonia en el dormitorio real aparece descrito con detalle en el ceremonial de 1802. *Ibid.*, p. 393-402.

**4. El retorno de la procesión a la capilla.** A lo largo del trayecto que debía recorrer la procesión desde la cámara real hasta la capilla, los cantores debían ejecutar, en lugar de los himnos eucarísticos, los salmos incluidos en el *proprium* de *laudes* del oficio del Corpus, comenzando con el 148, *Laudate Dominum de Caelis*<sup>1571</sup>. El ceremonial no indicaba el tipo de canto que debía emplearse para interpretar estos salmos, sin embargo el relato incluido en el *Memorial literario* indicaba claramente que, al menos el primero, era ejecutado en fabordón por los músicos de voz, los capellanes de altar y los salmistas<sup>1572</sup>. En cualquier caso, la entonación de estos salmos procesionales correspondía al patriarca de las Indias<sup>1573</sup>.

Una vez que la procesión llegaba a la puerta de la capilla, el organista tomaba el relevo, debiendo empezar a tocar hasta que todos los participantes en la procesión se hubieran colocado en sus respectivos lugares. A continuación los músicos de voz comenzaban a cantar el *Tantum ergo*, al término del cual los niños del Real Colegio interpretaban el versículo *Panem de caelo* mientras el celebrante incensaba el Santísimo y lo preparaba para impartir la bendición pontifical con él entre las manos. El ceremonial de 1802 es bastante explícito con respecto a la música que debía sonar en ese momento: «[...]Después se allega el Patriarca al medio del Altar, y tomando con sus dos manos el Copón, dará la acostumbrada Bendición, cantando entretanto uno de los Músicos el [O,] *Admirable*»<sup>1574</sup>. Al concluir este canto, el Santísimo era expuesto y velado por los capellanes de honor, conforme a lo practicado en las funciones de las Cuarenta Horas, concluyendo de este modo la ceremonia<sup>1575</sup>.

Con respecto al *O, Admirable* -llamado en las fuentes documentales relativas la Capilla Real, simplemente *Admirable*, y en las fuentes musicales, *adoración al Santísimo*- fue, como ya se indicó en el capítulo anterior, el único canto en lengua vernácula procedente de la tradición austríaca que los reyes de la casa de Borbón decidieron conservar en la liturgia real después de la consabida prohibición ordenada por Fernando VI en 1750. La razón de su permanencia en las ceremonias eucarísticas celebradas en la Corte española reside, por un lado, en el enorme peso que desde principios del siglo XVII tuvo este canto en el culto eucarístico de tradición hispana, y por otro, por el vínculo que en él se establecía entre los dos grandes polos sobre los cuales descansaba en España la devoción de Estado: el Santísimo Sacramento y el misterio de la Inmaculada Concepción, del cual los reyes españoles fueron, como es sabido, acérrimos defensores<sup>1576</sup>.

<sup>1571</sup> *Ibid.*, p. 403; *cfr. Officium et Missa in Festo et per octavam Corporis Christi...*, *op. cit.*, p. 82-85.

<sup>1572</sup> «Volvió la Procesión por donde había venido con la misma forma, solemnidad y ceremonia, cantando los Músicos, Capellanes de Altar y de Coro el Salmo *Laudate Dominum de Caelis* a fabordón, hasta la puerta de la Capilla, que empezó a tocar el órgano.», *Memorial literario...*, *op. cit.*, p. 535.

<sup>1573</sup> *Cfr.* Apéndice Documental nº 12, «Vuelta de la Procesión y fin del Santísimo *Viático*», p. 403.

<sup>1574</sup> *Ibid.*, p. 404.

<sup>1575</sup> *Cfr.* Apéndice Documental nº 12, p. 404.

<sup>1576</sup> «[...] Año 1635. Celebrábase la fiesta de la Concepción, cuyo aumento fue creciendo siempre antes con grandeza, y con la asistencia del Cabildo de la Ciudad [de Sevilla] que ahora se continúa, aunque sin el octavario [...] y había introducido el uso reverente (dimanado a todos los demás Templos) de rematar sus oficios y fiestas con aquellas repetidas y veneradas palabras: *Alabado sea el Santísimo Sacramento del Altar, y la Inmaculada Concepción de la Virgen María, Nuestra Señora, concebida sin mancha de pecado original*, que algunos han puesto en metro para la música: *O, admirable Sacramento/ de la Gloria dulce prenda./ Por los siglos de los siglos/ tu nombre alabado sea./ Y la pura Concepción/ del Altar de gracia llena/ sin Pecado Original,/ por siempre alabada sea.*», Diego Ortiz de Zúñiga, *Annales Eclesiásticos y Seculares de la muy noble, y muy leal Ciudad de Sevilla [...]*, Madrid, Imprenta Real, 1677, p. 755.

Conviene aclarar que si bien el ceremonial de 1802 menciona el *O Admirable* asociado únicamente a las ceremonias del *viático*, hay constancia de que los músicos del rey lo ejecutaban también en algunas de las ceremonias que precedían tanto a la exposición como a la reserva del Santísimo Sacramento en ciertas festividades, o bien en algunas funciones extraordinarias que exigían realizar estas acciones. En el siglo XVII, la ejecución de este canto era habitual en ciertas ceremonias eucarísticas celebradas en presencia del monarca<sup>1577</sup>. Su interpretación en el mismo contexto durante la primera mitad del siglo XVIII hizo que su posición en la liturgia real quedase plenamente consolidada, sobre todo después de haber sido recogido explícitamente por las constituciones de la Real Capilla de 1756 dentro del conjunto de cantos que debían ser memorizados por los músicos de voz, junto con los fabordones (y contrapuntos) que se ejecutaban allí con más frecuencia<sup>1578</sup>. En una de las anotaciones marginales a la *Nueva Tabla* de asistencias de los músicos de la Real Capilla, se indica que el *O Admirable* se interpretaba todavía durante el siglo XIX durante las exposiciones del Santísimo que tenían lugar en la capilla de palacio durante el parto de las reinas. Así sucedió, por ejemplo, con motivo del alumbramiento de la infanta Luisa Fernanda de Borbón en 1832<sup>1579</sup>. El mismo documento refiere que este canto se interpretaba también al final de la *Nona* de la Ascensión, durante la reserva del Santísimo, junto con el *Tantum ergo*, que en este caso era cantado por las voces de la Real Capilla acompañadas únicamente por un bajón y el órgano<sup>1580</sup>. El *O Admirable* se ejecutaba del mismo modo, junto con este himno eucarístico, el día de Todos los Santos, durante la reserva del Santísimo que tenía lugar antes del comienzo de las segundas *vísperas* de esta festividad<sup>1581</sup>.

Quedaría por determinar de un modo más concreto cómo se interpretaba en la Capilla Real este canto en lengua vernácula sin precedentes en otras cortes católicas. Más arriba se ha visto que el ceremonial de 1802 prescribía que un cantor interpretase el *O Admirable* durante la bendición del Santísimo Sacramento con la cual concluían las ceremonias del *viático*. Ello implicaría que este canto se podría ejecutarse en principio a solo, no se sabe si con acompañamiento instrumental o sin él. Sin embargo, las fuentes musicales actualmente conservadas indican que esto no siempre fue así. La existencia de varias versiones polifónicas producidas por Francesco Corselli sobre el texto del *O Admirable* indica que durante la segunda mitad del siglo XVIII este canto se ejecutaba habitualmente a varias voces. Las cinco *Adoraciones al Santísimo*, compuestas por el maestro italiano en 1759, a dos, tres, cuatro voces y bajo continuo forman parte del grupo de motetes eucarísticos sin acompañamiento instrumental, ya mencionados en el primer epígrafe, que Corselli compuso durante la década de 1760<sup>1582</sup>. A diferencia de lo que sucedió en Versalles, estas obras, y en general todas las composiciones eucarísticas producidas para la Capilla Real de Madrid, estuvieron siempre más cerca, desde el punto de vista estilístico, de la tradición de la música *a facistol* que de la música escénica italiana, cuyo estilo había

<sup>1577</sup> Rodríguez, *op. cit.*, p. 177.

<sup>1578</sup> «100. [...] Aprenderán (los que lo ignoren), el *Admirable Sacramento*, y los fabordones, cada uno en su cuerda respectiva. [...]», *Constituciones de la Real Capilla...*, *doc. cit.*

<sup>1579</sup> *Cfr.* Apéndice Documental nº 8, f. 61r.

<sup>1580</sup> *Ibid.*, f. 62v.

<sup>1581</sup> *Ibid.*, f. 66v.

<sup>1582</sup> Francesco Corselli, Nº 13 [...] *Adoraciones al SS.º a 4º, a tres y a Dúo/ de Francisco Corselli/ Año de 1759*, AGP, Real Capilla, Fondo de Música, leg. 1461/261-265, *cfr.* Peris, *op. cit.*, nº 681, p. 170-171.

irrumpido con gran fuerza, como ya se vio, en las obras eucarísticas producidas por François Giroust para la *Chapelle Royale* a partir de 1775.

### 6.3.3. La administración del *viático* en la Corte de Versalles.

Las noticias acerca del modo en que se desarrolló en Versalles este tipo de ceremonias eucarísticas son muy escasas. Al igual que sucedió con la Corte de Roma, los documentos relativos al ceremonial producidos en la Corte francesa no llegaron a incluir ningún capítulo específicamente dedicado a explicar el desarrollo de estos actos. Los pocos datos que existen a este respecto son los que aportó la prensa periódica de la época con motivo de la enfermedad y muerte de Luis XV en 1774. Gracias a las crónicas publicadas por la *Gazette de France* durante los últimos días de vida de este monarca, es posible establecer ciertas semejanzas desde el punto de vista ritual entre el modo en que se desarrollaban estas ceremonias en Madrid y en Versalles. Sin embargo esta información es a todas luces insuficiente como para reconstruir con la misma precisión el desarrollo musical que tuvieron en la Corte francesa.

Al igual que en Madrid, el *viático* era transportado allí en solemne procesión desde la capilla del palacio donde se hallara el rey moribundo hasta la cámara real, siendo reconducido de nuevo a la capilla una vez administrado al monarca. La familia real, los príncipes de la Sangre y los altos oficiales de la corona se unían también al cortejo, tanto a la venida como a la vuelta. Esta ceremonia tuvo lugar por última vez en Versalles el 6 de mayo de 1774, cuatro días antes del fallecimiento de Luis XV. Al igual que sucedió en Madrid en 1788, el *viático* le fue administrado al rey en su dormitorio por su capellán mayor, es decir, el *grand aumônier de France*<sup>1583</sup>. Dos días después el monarca, viendo agravarse su estado, pidió la extremaunción, administrada en aquella ocasión por el obispo de Senlis, *premier aumônier du roi*. El rey fallecería a las tres de la tarde del 9 de mayo. Dos horas después, los nuevos reyes, Luis XVI y María Antonieta, acompañados por la familia real al completo, partían hacia Choisy para pasar el duelo, después de haber recibido el reconocimiento de la Corte como nuevos soberanos<sup>1584</sup>.

Al margen de estos datos, no existe por el momento ninguna información adicional que permita reconstruir sobre una base documental sólida el desarrollo musical de esta ceremonia. Dado que el *Cérémonial historique* de Chuperelle pasó por alto cualquier tipo de descripción de la misma, tampoco es posible contar como en otros casos con un referente anterior como punto de partida para efectuar un análisis más o menos fundamentado. Aun así, dadas las semejanzas que, como ya se vio en el caso español, guardaba la ceremonia de administración del *viático* con las procesiones del Corpus y con las de las Cuarenta Horas, es bastante probable que entre los cantos eucarísticos que se hubieran interpretado en la *Chapelle Royale* de Versalles aquel 6 de mayo de 1774 se contasen al menos los himnos *Pange lingua* al inicio de la procesión, y el *Tantum ergo* al final de la misma para la incensación del Santísimo

<sup>1583</sup> *Gazette de France*, 9-V-1774, n° 37, p. 166.

<sup>1584</sup> *Gazette de France*, 13-V-1774, n° 38, p. 170-171.

antes de la bendición pontifical, tal como solía procederse en este último caso en los *saluts* que tenían lugar allí. Más difícil es determinar el tipo de canto utilizado en aquella ocasión para interpretar estos himnos, en caso de que efectivamente se hubieran cantado. Teniendo en cuenta que la dirección musical de la ceremonia debió correr a cargo del *maître de la Musique de la Chapelle en semestre*, a la sazón Charles Gauzargues, de haberse interpretado algún fragmento de música con acompañamiento instrumental hubiera sido con toda seguridad de este maestro. Conviene recordar que por entonces Gauzargues contaba con una versión *en musique* del *Tantum ergo*, que eventualmente podría haberse ejecutado en aquella ceremonia antes de la bendición pontifical.

No obstante, todas estas consideraciones, aun estando dentro de la lógica que rigió el empleo de la música en las ceremonias eucarísticas celebradas en la Corte francesa, no pueden dejar de mantenerse en el terreno de la mera hipótesis en tanto no aparezcan nuevas fuentes documentales que permitan confirmarlas de forma concluyente.

\* \* \*

A lo largo de este capítulo se ha examinado, de acuerdo con los criterios de análisis establecidos en los capítulos anteriores, el papel fundamental que jugó la música sacra en el desarrollo de las ceremonias eucarísticas que se celebraron durante la segunda mitad del siglo XVIII en las cortes de Roma, Madrid y Versalles. La importancia que las mismas tuvieron en la construcción de la imagen devocional que los soberanos católicos quisieron proyectar sobre sus súbditos durante el Antiguo Régimen, hizo que la música a ellas destinada fuese objeto de una atención especial por parte de los compositores que desempeñaron su labor en las capillas palatinas de cada una de estas cortes. La trascendencia política que para estos reyes tuvo el mantenimiento en sus capillas del culto al Santísimo Sacramento se reflejó en la extensión del rito eucarístico fuera del marco de la festividad del *Corpus Christi* y de su octava, para ser interpolado con carácter votivo en otras ceremonias, tanto ordinarias, como extraordinarias, que se celebraban a lo largo del año. A pesar de que, en términos generales, el desarrollo ceremonial de las funciones eucarísticas siguió muy de cerca en todas estas cortes las prescripciones del ceremonial romano, las variantes que a lo largo de los siglos se habían producido en el ámbito local, hizo que dicho desarrollo presentase, a la larga, importantes divergencias.

La primera parte se ha dedicado al análisis de estas diferencias en el desarrollo ceremonial y musical de los oficios previstos en ciclo festivo del *Corpus Christi* y de su octava, y el modo en que aquellas, una vez sancionadas por la tradición ceremonial de cada capilla, condicionaron un uso relativamente distinto de los tipos de canto en cada una de estas ceremonias. Este hecho acabó condicionando de un modo determinante la producción de obras musicales destinadas a las ceremonias eucarísticas celebradas durante el mismo periodo en la Capilla Pontificia, y en las capillas reales de España y Francia, ya que los compositores tendieron a respetar en

todo momento lo dispuesto por la tradición musical de cada uno de estos centros en lo tocante al uso de los distintos tipos de canto.

Tales divergencias fueron aún más acusadas en las funciones eucarísticas que acabaron extrapolándose al resto del año, debido sobre todo a la influencia mayor que la tradición local ejerció en el modo en que dichas ceremonias acabaron configurándose en cada una de aquellas capillas. Mientras que en Madrid el peso ejercido en la liturgia real por el modelo pontificio llevó a los reyes de España a adoptar sin reservas en la Capilla Real los ciclos votivos de las Cuarenta Horas instituidos en Roma durante la segunda mitad de siglo XVI, en la Corte francesa la importancia que estos oficios tuvieron fue considerablemente menor en comparación con la que acabaron adquiriendo los *saluts du Saint-Sacrement*, cuyo desarrollo ceremonial, hibridado de elementos propios del rito romano y del rito parisino, estuvo siempre más cerca de la tradición galicana que del modelo pontificio

En el último epígrafe se ha analizado uno de los ejemplos más relevantes de la extrapolación del rito eucarístico a las ceremonias del ciclo vital de los soberanos: la administración del *viático* a los monarcas moribundos. Las lagunas existentes en las fuentes relativas al ceremonial con respecto a este tipo de actos, no ha permitido un análisis comparativo tan exhaustivo como en otros casos acerca del modo en que se desarrollaron estas ceremonias en las cortes de Roma, Madrid y Versalles. Aun así, la estrecha conexión ritual de estos actos con el oficio del Corpus, y en el caso de la segunda, con las funciones procesionales de las Cuarenta Horas, permiten considerar que, a pesar de las variantes lógicas que, por las razones ya expuestas, pudo presentar en cada una de estas cortes la ceremonia de administración de *viático*, las semejanzas pudieron haber sido igualmente importantes.

Aunque en las conclusiones finales se llevará a cabo una reflexión más exhaustiva acerca del alcance político y devocional de estas celebraciones, cabría adelantar que las profundas divergencias que presentaron algunas ceremonias eucarísticas en las tres cortes estudiadas ponen en evidencia la existencia de tres modelos de representación distintos dentro de la liturgia de Estado. Tales divergencias fueron en este caso más acusadas, si cabe que en otros oficios, plasmándose sobre todo en el diferente peso que tuvieron los oficios de las Cuarenta Horas en Madrid y en Versalles debido, por un lado, al carácter relativamente tardío de la regulación que llevó a cabo la Santa Sede sobre el culto eucarístico, en comparación con otros tipos de celebraciones incluidas, a diferencia de estas, en el breviario romano, y por otro, a la influencia mayor que la tradición local tuvo en el desarrollo ceremonial y musical de las celebraciones eucarísticas durante el Antiguo Régimen.

\* \* \*

# Conclusiones

\* \* \*

A lo largo de las siguientes páginas se examinará en qué medida el estudio realizado en estos seis capítulos ha dado respuestas solventes a las cuestiones formuladas en los objetivos planteados en la introducción, y en qué grado este análisis ha contribuido a aportar una información útil sobre ciertos aspectos relativos al funcionamiento de la música sacra dentro de la liturgia de Estado que hasta el momento no habían sido abordados en otros trabajos del mismo modo. Conviene aclarar que a pesar de las divergencias que se dieron en el desarrollo ceremonial y musical de las celebraciones que conformaron dicha liturgia en las cortes de Francia y España, ambas estuvieron unidas, no sólo por formar parte sus respectivos soberanos de una misma dinastía, sino también por compartir unos códigos de representación que se remitían en última instancia a un referente común: la Capilla Pontificia.

Antes de exponer individualmente las conclusiones relativas a cada uno de los aspectos relacionados con los objetivos planteados en la introducción, conviene resaltar una idea central que se desprende de la mecánica funcional del hecho estudiado en esta tesis, esto es, la liturgia de Estado como un *sistema* de representación del poder real cuya finalidad última era reproducir, en todas las ceremonias a él asociadas, la sacralidad del soberano, como fundamento esencial de la legitimidad del ejercicio del poder político, y por ende, de la obligación moral de sus súbditos a obedecerle.

A esta idea debían coadyuvar por igual todos los elementos constitutivos de dicho sistema: desde el escenario, concebido como el espacio donde este hecho debía materializarse ante los asistentes; pasando por el ceremonial, encargado de establecer y regular el guion de la acción escénica, y terminando con la música, cuya misión era servir de vehículo de transmisión auditiva no sólo del mensaje contenido en el texto litúrgico, sino también de potenciar los *afectos*, es decir, excitar el componente emocional (*pathos*) y moral (*ethos*) inherente al texto cantado, que la palabra por sí sola no era capaz de conseguir con la misma eficacia.

Para llevar a cabo estas reflexiones conclusivas se seguirá el mismo orden adoptado a la hora de exponer los objetivos, tomando como punto de partida los tres elementos citados, a partir de los cuales se ha articulado el discurso a lo largo de los seis capítulos que forman el cuerpo central de esta tesis.

## **a) El escenario de las ceremonias de la liturgia de Estado:**

**1. La proyección de la liturgia de Estado sobre otros santuarios de la corte, y las motivaciones políticas que subyacieron en la creación y modificación de este sistema de representación.**

A lo largo del primer capítulo se ha analizado en profundidad cómo las ceremonias asociadas a la liturgia de Estado nunca se celebraron en un único escenario, a pesar de que la mayor parte de los trabajos que han abordado el estudio de las capillas palatinas desde un punto de vista musicológico se hayan contentado, en términos generales, con estudiar lo que sucedía únicamente en el interior de aquellas. Es indudable que dichas capillas fueron el marco prioritario en el cual tuvieron lugar la mayor parte de estas celebraciones. Sin embargo, la necesidad que los soberanos tuvieron durante el Antiguo Régimen de proyectar fuera de los muros de sus palacios el mensaje político inherente a estas ceremonias, hizo que determinados santuarios situados en las ciudades donde se habían establecido sus sedes principales las monarquías pontificia, francesa y española, respectivamente, acabaran siendo, a partir sobre todo del siglo XVII, el marco idóneo para celebrar algunas de las ceremonias más solemnes del calendario litúrgico, y del ciclo vital de los soberanos, en las cuales la presencia de los músicos al servicio de los monarcas era casi siempre obligada, incluso cuando aquellos no se hallaran presentes.

Cabe afirmar que la pionera en poner en marcha este complejo sistema de representación fue la corte romana, donde a mediados del siglo XV, tras el regreso definitivo del papado a la Ciudad Eterna, la celebración anual de ciertas *cappelle papale* en presencia del pontífice había quedado fijada con carácter permanente en algunas de las principales basílicas de Roma, como San Juan de Letrán, o Santa Maria Maggiore, entre otras. A estas se sumarían otras iglesias que sirvieron de escenario a las *cappelle cardinalizie* que tenían lugar en ausencia del papa, sólo con los cardenales del sacro colegio, pero también con el concurso de los cantores pontificios. La reproducción de este sistema de representación en las cortes de Madrid y Versalles es, a todas luces, un hecho incuestionable que tuvo lugar con posterioridad a su establecimiento y consolidación en la corte de Roma, de la cual se importó, en cierto modo, el modelo a otras monarquías católicas, coincidiendo con uno de los periodos de mayor reafirmación contrarreformista, subsiguiente al estallido de la Guerra de los Treinta Años. Este sistema permitía hacer extensivo el carácter ejemplarizante que debía impregnar todas las manifestaciones públicas de la fe del soberano, no sólo a las funciones en las cuales el monarca estaba presente, sino también a aquellas otras que, instituidas a instancias de la *real piedad*, debían ser solemnizadas por los músicos del rey en su ausencia, fuera de la capilla palatina, del mismo modo que hacían los cantores pontificios en las iglesias de la corte romana.

Otra conclusión importante, derivada de lo anterior, es que la puesta en práctica de este modelo de representación llevó aparejada, necesariamente, la creación de unas capillas de música lo suficientemente articuladas como para desplazarse con facilidad de un sitio a otro, e incluso, para desdoblar sus efectivos con el fin de solemnizar, llegado el caso, dos funciones simultáneamente. Este modelo, adoptado por las capillas reales de España y Francia a partir del siglo XVII, era en principio contrapuesto al modelo catedralicio, caracterizado por la existencia de una comunidad religiosa o cabildo residente, encargado en esencia de cantar el Oficio divino dentro del espacio de la catedral, y de una capilla de música, compuesta principalmente

por músicos seculares, con una movilidad mucho más reducida, en comparación con la que tuvieron la capilla pontificia, y las capillas reales, cuya actividad no estaba vinculada a un solo edificio, al hacerse extensiva a múltiples escenarios, dentro y fuera de los muros del palacio.

Este sistema –podría decirse *pontificio*– de funciones litúrgicas celebradas bajo los auspicios del monarca en el ámbito de la corte, concebida desde esta óptica como un escenario extenso que excedía el limitado marco de los palacios reales, se organizó progresivamente en torno a una red de santuarios, cuya elección obedeció esencialmente a dos criterios: uno, de orden jerárquico, por el cual se dio prioridad a aquellas iglesias cuya importancia estaba suficientemente acreditada desde la época medieval; y otro, de orden político, que llevó a determinados soberanos a ampliar por propia decisión el número de santuarios en función de ciertas coyunturas políticas.

a) El criterio jerárquico, daba prioridad a los santuarios más próximos a la institución monárquica, principalmente a las iglesias que hubiesen adquirido un estatus superior antes, incluso, de la puesta en marcha de este sistema de representación, al haber estado desde antiguo al amparo del soberano.

De acuerdo con este principio, la investigación ha revelado que las funciones más solemnes, celebradas en la corte romana fuera de las capillas palatinas, tuvieron lugar en las siete iglesias principales de la ciudad, cuyo rango superior había quedado reafirmado por los pontífices durante la Edad Media, situando al frente de cada una de ellas a los cardenales de mayor rango del sacro colegio.

En España, una vez que Madrid se consolidó definitivamente a principios del siglo XVII como sede principal de la monarquía hispánica, esta red de santuarios quedó encabezada por las iglesias de los tres monasterios de patronato regio más importantes, es decir, las Descalzas Reales, la Encarnación y Santa Isabel. Ello hizo que la mayor parte de las ceremonias más solemnes asociadas a la liturgia de Estado, como los ciclos de exequias celebrados por el alma de los reyes de España, y de otros soberanos extranjeros estrechamente emparentados con aquellos, tuvieran lugar preferentemente en las iglesias de los dos primeros conventos. Junto a estos escenarios, las parroquias más próximas al palacio acabaron incorporándose tempranamente también a este amplio circuito anual que debían realizar los músicos del rey en ciertas iglesias de Madrid.

Este mismo sistema de representación estaba plenamente consolidado en la monarquía francesa al menos desde la segunda mitad del siglo XVI. Al margen de las funciones más solemnes asociadas al ciclo vital de los soberanos, que ya en tiempos de los reyes de la casa de Valois habían quedado centralizadas casi en su totalidad en la iglesia metropolitana de Notre-Dame, las iglesias más próximas al palacio del Louvre fueron escenario habitual de ciertas celebraciones asociadas al calendario litúrgico, como la iglesia de Saint-Germain l'Auxerrois, en la cual tenían lugar las *grandes messes* de la festividad del *Corpus Christi* una vez que esta iglesia adquirió el estatus de parroquia real. Puede decirse

que tras el traslado de la corte a Versalles en 1682, la necesidad de reproducir en la nueva sede de la monarquía este sistema de representación hizo que Luis XIV se viera obligado a crear con cierta rapidez nuevos santuarios que cumplieran con la función que habían tenido en París los ya citados. Por tanto, cabe afirmar que la construcción en un corto espacio de tiempo de la parroquia real de Notre-Dame, y del monasterio de los *Récollets*, obedeció en gran medida a este propósito, que también pareció mostrar Luis XV al promover la construcción, durante el segundo tercio del siglo XVIII, de la nueva parroquia real de Saint-Louis.

Puede decirse que, en términos generales, la lista de iglesias que encabezaron esta red de santuarios en las tres cortes estudiadas, sufrió muy pocas variaciones a lo largo del tiempo, en comparación con las modificaciones que se operaron en aquellos otros cuya incorporación a este circuito se debió a motivaciones políticas.

b) El criterio político. Al margen de los centros citados, ciertos soberanos decidieron ampliar esta red de santuarios por propia iniciativa, muy a menudo como respuesta a la necesidad de reafirmar en determinadas coyunturas políticas su imagen devocional.

En el primer capítulo pudo verse que en Roma, Benedicto XIV, seriamente preocupado por la creciente falta de rigor con la que se estaban celebrando las ceremonias litúrgicas en los Estados Pontificios, instituyó durante el segundo tercio del siglo XVIII la celebración de todas las funciones asociadas a la infraoctava de San Pedro y San Pablo -que hasta entonces no se habían celebrado ni siquiera en las capillas palatinas-, con el concurso de los cantores pontificios. Estas nuevas funciones habrían de tener lugar a partir de entonces en ciertas iglesias de la corte romana, algunas de las cuales no habían formado parte hasta entonces del circuito de santuarios asociados a la liturgia pontificia.

Este recurso había sido utilizado también por algunos reyes de la casa de Austria en España durante el siglo XVII, instituyendo determinados ciclos de funciones eucarísticas en santuarios de nueva creación, como la iglesia del convento de los Capuchinos del Cristo de la Paciencia, fundado por Felipe IV, coincidiendo con el extraordinario impulso que este monarca quiso dar al culto al Santísimo Sacramento en la corte española en plena Guerra de los Treinta Años. Del mismo modo, los primeros reyes de la casa de Borbón en España, en su decidido afán por imitar el ejemplo de sus antecesores de la anterior dinastía, establecieron nuevas funciones para los músicos de la Real Capilla en otros santuarios donde hasta entonces no habían existido, a las cuales se unieron más tarde aquellas otras que estos soberanos crearon en las iglesias de los monasterios construidos a instancias de algunas soberanas, como el convento de las Salesas Reales, fundado por la reina Bárbara de Braganza a mediados del siglo XVIII.

Por lo que respecta a Versalles, la expansión de ciertas ceremonias a las iglesias de la ciudad, fue un hecho que se acrecentó durante el reinado de Luis XV. Dentro de este proceso, hay que incluir la celebración en la

parroquia de Saint-Louis, a partir de la década de 1760, de los capítulos de las Órdenes militares de Notre-Dame de Mont-Carmel y de Saint-Lazare, cuya recuperación estuvo íntimamente asociada a la coyuntura política adversa creada a raíz de la Guerra de los Siete Años. De igual manera, la institución a instancias de la reina María Leczynska de la festividad del Sagrado Corazón en la parroquia de Notre-Dame, respondió en la misma forma al intento de reforzar la imagen devocional de la corona, en un momento en que la imagen de la monarquía francesa se hallaba seriamente menoscabada a causa, entre otras razones, de dicho conflicto bélico. Por otra parte, la reproducción a escala local de este sistema de representación se manifestó con mucha más claridad que en Roma y en Madrid, al hacerse extensivo a otros sitios reales que, como Compiègne o Marly, la familia real empezó a frecuentar de forma intensiva, principalmente en época estival, a partir de los años 1740. El modo de proceder establecido en Versalles, trasladando a las parroquias reales la celebración de ciertas ceremonias en presencia de los monarcas, se reprodujo también en dichas localidades, en las cuales las iglesias más próximas a aquellos palacios acabaron asumiendo a nivel local la función que en la corte tenían dichas parroquias.

## **2. La disposición de los actores en cada uno de los escenarios en los que tuvieron lugar estas ceremonias, tanto en las capillas palatinas, como en los santuarios a los que aquellas se hicieron extensivas.**

Del mismo modo que los estudios musicológicos no han tendido a abordar en su totalidad el desarrollo de las ceremonias celebradas fuera de las capillas palatinas, tampoco han hecho, salvo en casos muy contados, un análisis de la distribución espacial que los ceremoniales vigentes en las tres cortes estudiadas dispusieron para los actores en otros escenarios que no fueran dichas capillas. En los dos primeros capítulos de esta tesis se ha tratado en profundidad este aspecto fundamental de la liturgia de Estado. A través de este análisis es posible llegar a dos conclusiones:

a) La disposición de los actores en las ceremonias litúrgicas celebradas en el entorno de la corte respondía, en casi todos los santuarios donde tenían lugar, a un esquema de distribución que, con muy pocos cambios, tendía a reproducir el adoptado en las capillas palatinas.

b) La aparente rigidez que presentó dicho esquema se explica, en términos sociológicos, por la necesidad de representar, a ojos de todos los presentes, la jerarquía de cada uno de los actores. Esta jerarquía se manifestaba en las ceremonias más solemnes mediante una doble ordenación que regía, respectivamente, para los seglares y para los eclesiásticos casi de forma independiente. En el caso de los seglares, su rango quedaba expresado en estas ceremonias por su grado de proximidad física al soberano. En el caso de los eclesiásticos, la jerarquía de los prelados y capellanes reales quedaba explicitada, por su grado de

proximidad al altar, y la de los ministros asistentes, por su situación espacial con respecto al celebrante.

Partiendo de estas dos premisas, cabe pensar que la reproducción sistemática de este esquema de distribución -que, en última instancia, venía a ser el reflejo del orden social imperante en casi todas las cortes del Antiguo Régimen- obedecía también a una razón de orden práctico: dadas las enormes diferencias que podían existir en la estructura espacial de todos los santuarios a los cuales se hizo extensiva la celebración de estas ceremonias en presencia de los soberanos, el único modo de preservar la uniformidad de su desarrollo era asegurar una misma distribución de los actores, con independencia del espacio donde aquellas tuvieran lugar. En el segundo capítulo pudo verse también que casi todos los ceremoniales vigentes en las cortes de Roma, Madrid y Versalles durante el periodo estudiado, solían incluir una parte relativamente extensa destinada a describir con detalle la distribución de los actores en las ceremonias solemnes. Aun así, también se ha podido observar en otros capítulos que esta ordenación estandarizada podía verse sometida a cambios importantes en determinadas ceremonias en las cuales no se requería la presencia de algunos actores que ordinariamente estaban obligados a acudir. Esto sucedía por ejemplo, con los monarcas reinantes en las honras fúnebres celebradas por los soberanos difuntos, a las cuales rara vez solían asistir. De igual manera, los capellanes reales tampoco estaban presentes en ciertas ceremonias, particularmente en los capítulos de algunas órdenes militares, en caso de no detentar la dignidad de comendadores de las mismas.

### **3. El espacio reservado a los actores en las capillas palatinas en función del tipo y del rango de las celebraciones.**

Puede decirse que la construcción de las capillas palatinas en la mayoría de los palacios reales europeos, incluidos los palacios apostólicos, fue una tarea que exigió, por parte de los arquitectos que tuvieron este cometido, un profundo conocimiento de la tradición ceremonial que regía el desarrollo de las ceremonias que habrían de tener lugar en dichos espacios. En este sentido, la morfología de las capillas palatinas debía permitir no sólo la ubicación de los actores de acuerdo con la doble ordenación señalada más arriba, sino también la visibilidad de los celebrantes y de sus ministros, como encargados de la acción escénica principal, y la circulación de todos los actores en determinadas ceremonias procesionales que requerían una movilidad mayor por parte de todos ellos en el interior de estos escenarios. Por otra parte, estas capillas debían disponer también de espacios reservados para el rey y para la familia real en aquellas ceremonias menos solemnes en las cuales el soberano no estaba obligado a ocupar el sitio reservado para él en la nave de la capilla. La existencia de la tribuna real, o *cancel* -como también se llamó en España-, obligaba reubicar a los actores de forma sustancialmente distinta cuando los reyes la ocupaban, suprimiéndose muchas de las ceremonias preceptivas cuando el rey se situaba en el trono.

Cabría afirmar que todos estos requisitos, junto a los que se expondrán en el punto siguiente, explican en buena medida que los reyes de la casa de Borbón mostrasen, tanto en Francia como en España, una cierta indecisión a la hora de escoger un diseño definitivo para las capillas de sus respectivos palacios, seguramente conscientes de la trascendencia política que en aquel entorno tenía la celebración del culto divino con la *majestad* y *gravedad* requeridas. Exceptuando la corte romana, donde casi todas las capillas de los palacios apostólicos estaban ya prácticamente concluidas a comienzos del siglo XVII, en Madrid y en Versalles, la fijación definitiva de los espacios destinados a la liturgia real fue un proceso más lento que requirió, por lo general, la implicación personal de los soberanos.

En Madrid, la práctica totalidad de las capillas de los palacios reales que los reyes de España frecuentaban a lo largo del año fueron construidas a partir del segundo tercio del siglo XVIII, lo cual favoreció una cierta homogeneidad en el diseño de casi todas ellas, a partir sobre todo del peso que tuvieron para los arquitectos reales los modelos aportados por Filippo Juvarra y por su alumno, Giambattista Sacchetti, para la capilla del nuevo palacio real de Madrid, concluida en 1764, pero cuyos diseños ya estaban perfilados desde comienzos de la década de 1740.

En Versalles, la construcción de varios proyectos que precedieron al de Robert de Cotte, a partir del cual se erigió la Chapelle royale actual, muestra con claridad la importancia que tuvo para Luis XIV el dotar a las ceremonias litúrgicas celebradas en el espacio palatino de un escenario lo más espléndido posible. Ello hizo que el monarca se decidiese muy tardíamente por el que habría de ser el proyecto definitivo, concluido en 1710, es decir, tan sólo cinco años antes de su muerte.

#### **4. El espacio reservado a los músicos en cada uno de estos escenarios y la distribución que aquellos adoptaron durante la segunda mitad del siglo XVIII dentro y fuera de las capillas palatinas. Las distintas combinaciones de voces e instrumentistas al servicio de las capillas reales en función del espacio disponible, y en qué forma estos espacios pudieron condicionar el resultado sonoro de las obras interpretadas.**

La importancia que la música tuvo en las ceremonias asociadas a la liturgia real se manifestó, entre otros aspectos, en la ubicación de los músicos en los escenarios donde aquellas tenían lugar. Por el momento, ha sido posible reconstruir con cierto detalle la disposición de los ejecutantes en buena parte de las capillas palatinas de las tres cortes estudiadas, tal como quedó configurada durante la segunda mitad del siglo XVIII. Por el contrario, la ausencia de datos ha impedido efectuar dicha reconstrucción con el mismo grado de concreción en todos los santuarios a los cuales se hicieron extensivas durante el mismo periodo las ceremonias de la liturgia de Estado. Esta circunstancia se debe, en gran medida, a la ambigüedad que presentan la mayoría de los planos que se han conservado de algunas de estas iglesias, en los cuales no siempre se especifica el lugar destinado a todos los cuerpos musicales que estaban obligados a concurrir a estas celebraciones.

Por lo que respecta a las capillas palatinas, en el capítulo primero se ha podido observar que la ubicación de los ejecutantes en cada una de ellas no fue algo improvisado, sino que respondió, más bien, a una cuidada planificación por parte de los arquitectos que se encargaron de diseñar estos escenarios. Aunque en términos generales dicha planificación estuvo condicionada, en gran medida, por la distribución espacial prevista en las capillas construidas antes del setecientos, persisten ciertas dudas, particularmente en lo referente a la corte romana. En este sentido, no ha sido posible constatar la existencia de planos que permitan reconstruir con precisión la ubicación de los cantores pontificios en todas las capillas de los palacios apostólicos en las cuales solían desarrollar parte de su actividad. Si bien las fuentes documentales e iconográficas parecen coincidir en que la posición de dichos cantores en la Capilla Sixtina no varió demasiado desde finales del siglo XVI, dichas fuentes no han permitido, en cambio, determinar de modo concluyente la ubicación concreta que aquellos tuvieron en la Capilla Paulina del Vaticano, ni tampoco en la capilla homónima del palacio del Quirinal, donde casi todos los pontífices del siglo XVIII acabaron residiendo durante la mayor parte del año.

En lo concerniente a la corte española, se ha podido establecer con cierta exactitud la posición de los músicos en casi todas las capillas palatinas, bien gracias a la existencia de planos, o bien de documentos donde se regulaba de forma muy precisa la ubicación que aquellos debían tener en ciertas ceremonias celebradas en los palacios que los reyes frecuentaron con creciente asiduidad a lo largo de la segunda mitad del setecientos. De este modo, ha sido posible realizar una reconstrucción, lo más aproximada posible a la realidad, de la colocación de los individuos que integraban los diferentes cuerpos musicales que formaban parte de la Capilla Real en la mayoría de las capillas palatinas españolas. En el caso de la capilla del palacio nuevo de Madrid, algunos de los planos realizados por los arquitectos reales muestran el modo en que éstos se vieron obligados a adaptar sus diseños a la evolución que experimentaron las plantillas de músicos asociados a dicha institución a causa de las profundas reformas emprendidas durante la década de 1750 por Fernando VI, encaminadas a introducir en la capilla real madrileña el modelo musical catedralicio. Ello dio pie, entre otras cosas, a la creación de un nuevo coro en el cual acomodar al nuevo cuerpo de capellanes cantores o *salmistas*, encargados de ejecutar en canto llano todas las horas canónicas asociadas al nuevo culto. La de este nuevo espacio encima del presbiterio de la capilla, destinado específicamente a albergar a los *salmistas* y a los capellanes de honor, y enfrentado al coro de los músicos de la Real Capilla, ha pasado hasta ahora completamente desapercibida en los estudios que han abordado la historia de esta institución. El diseño de este segundo coro destinado específicamente al canto llano no es en absoluto un hecho casual, sino que está íntimamente conectado con el proceso de reorganización institucional y musical emprendido por Fernando VI, dentro del cual se inscribe también la creación de una de las colecciones más *completas* y suntuosas de libros manuscritos de canto llano realizadas a lo largo del Antiguo Régimen para las capillas reales europeas.

En la corte francesa, puede decirse que la estructura física de las capillas palatinas fue extremadamente desigual, de ahí que, en comparación con la homogeneidad que presentaron los diseños de las capillas reales españolas, la colocación de los músicos en estos espacios variase sustancialmente de un palacio a otro. En Versalles, la ubicación de la *Musique du roi* en el proyecto definitivo de Robert de Cotte, en una tribuna alta situada sobre el altar mayor de la capilla, enfrente de la tribuna real, parecía remitirse claramente a la tradición establecida, no tanto en las capillas palatinas construidas con anterioridad, sino más bien a la disposición de los músicos en las ceremonias más solemnes de la liturgia real francesa: la coronación de los reyes de Francia en la catedral de Reims. Las numerosas fuentes iconográficas conservadas que muestran el desarrollo de estas ceremonias, indican con claridad que, al menos desde la coronación de Luis XIII en 1610, la tribuna destinada a los músicos del rey se dispuso invariablemente en el presbiterio, detrás del altar mayor. Esta misma disposición se mantuvo en todas las coronaciones que se celebraron durante el Antiguo Régimen, incluida la de Luis XVI en 1775. Hasta el momento no se ha llevado a cabo detenidamente ningún análisis de la estructura que adoptaban los músicos del rey en otras capillas palatinas francesas, a pesar de la existencia de una colección de planos, fechados en los últimos años del reinado de Luis XV, que reproducen la distribución exacta de estos músicos en las capillas reales de los palacios de Versalles, Compiègne y Fontainebleau. Ello ha permitido constatar que, en términos generales, la distribución de la *Musique du roi* estaba profundamente condicionada por la morfología de cada capilla, adoptando a veces esta una organización casi inverosímil desde el punto de vista de las leyes de la acústica, como sucedía en la capilla principal del palacio de Fontainebleau. En relación a otras capillas, nunca mencionadas en los trabajos que han abordado el estudio de la actividad de esta institución, la de Marly no recibió con frecuencia los músicos del rey, debido precisamente a su reducido tamaño, sin embargo, la de Compiègne contó regularmente con su presencia durante las temporadas estivales de Luis XV, si bien la disposición que adoptaba *la Musique* en la tribuna de la capilla de este palacio nada tenía que ver con la de Versalles, y aún menos con la de Fontainebleau.

Uno de los aspectos más interesantes del desarrollo musical de la liturgia real francesa fue la participación sistemática, más que en ninguna de las otras dos cortes estudiadas, de las comunidades religiosas residentes en casi todos los santuarios adonde se hicieron extensivas estas ceremonias, principalmente en la ciudad de Versalles. Los planos correspondientes a los distintos proyectos elaborados para la construcción de las iglesias de Notre-Dame y de Saint-Louis muestran la existencia de una distribución espacial que parece remitirse abiertamente a la de las catedrales, incorporando un amplio coro destinado a la comunidad residente situado a espaldas del altar mayor. Este hecho apunta claramente hacia un cambio en el modelo musical que durante el reinado de Luis XIV se operó, en términos generales, en las ceremonias asociadas a la liturgia real, y a su aspiración por igualar en brillantez al resto de las catedrales de Francia. En este sentido, dichos planos revelan que, al igual que las iglesias metropolitanas, la sillería se dispuso en torno a un gran facistol, lo cual indica, a

su vez, que estas comunidades estaban obligados a cantar, si no todas, sí al menos una buena parte de las ceremonias del Oficio divino. Con todo, ninguno de estos documentos gráficos indica la existencia de un espacio específico destinado a la *Musique du roi*, a pesar de que la asidua presencia de esta institución en las parroquias reales, y en la iglesia del convento de los *Récollets* en Versalles, está ampliamente avalada por las fuentes documentales, lo cual hace que su colocación exacta en estas iglesias sea por el momento una incógnita, en tanto no aparezcan nuevos testimonios que permitan establecer de forma concluyente la distribución que los músicos del rey adoptaban en los distintos tipos de ceremonias a las que solían ser convocados durante la segunda mitad del siglo XVIII en estos espacios.

## b) El ceremonial como *guion* de la representación sacro-política:

### 5. El origen de las fuentes que sirvieron como base para la construcción de los distintos ceremoniales de las capillas palatinas en las cortes de Roma, Madrid y Versalles durante el periodo estudiado.

A lo largo del segundo capítulo se ha analizado el papel que jugó el ceremonial elaborado por las capillas palatinas en el desarrollo de las ceremonias asociadas a la liturgia de Estado, y en qué medida este conjunto de normas, agrupadas a menudo en forma de tratados manuscritos, constituía un verdadero *guion* que regulaba con gran precisión todos los aspectos de la representación sacro-política, incluyendo desde luego la participación de la música dentro de la misma.

Puede decirse que dichos tratados fueron, en las tres cortes estudiadas, el resultado de la adaptación de la tradición ceremonial establecida en las capillas palatinas a las prescripciones del ceremonial romano, publicado a principios del siglo XVII a instancias del papado, con la intención de servir de marco normativo para asegurar un desarrollo litúrgico uniforme en las principales iglesias del mundo católico. Dado que el referente principal para la fabricación del ceremonial romano fue la práctica establecida en la capilla del papa -tenida en este sentido como ejemplo máximo para todas las iglesias- la elaboración de los ceremoniales que habían de regular el desarrollo de las ceremonias de la liturgia real estuvo implícitamente mediatizada por la liturgia pontificia. A ello coadyuvó en gran medida la naturaleza monárquica del rito católico, apoyada en la concepción teológica del poder subyacente en el Antiguo Testamento, lo cual favoreció que la liturgia papal acabara siendo desde finales del siglo XVI el principal referente a la hora de organizar el desarrollo de las ceremonias de la liturgia real.

Con todo, el peso que aquella tuvo en el diseño definitivo de los ceremoniales de las capillas palatinas de España y Francia fue, por razones políticas, muy desigual. En Madrid, la capilla del papa fue un punto de referencia insoslayable para los maestros de ceremonias al servicio de la Capilla Real, debido en parte a las óptimas relaciones que los reyes de la casa de Austria mantuvieron durante la mayor parte del siglo XVII con la corte romana. En Francia, sin embargo, el peso que la liturgia pontificia tuvo en el desarrollo

de las ceremonias de la liturgia real fue sensiblemente menor, debido por una parte a las difíciles relaciones que mantuvo la corte francesa con el papado durante dicha centuria, y por otra, al gran influjo político que la iglesia galicana siguió ejerciendo también por aquél entonces.

En este sentido, la influencia de la propia tradición ceremonial establecida en las capillas palatinas de España y Francia durante el seiscientos acabó siendo tanto o más determinante que el influjo de la liturgia pontificia en el diseño definitivo de las ceremonias de la liturgia de Estado en la forma en que finalmente llegarían hasta la segunda mitad del siglo XVIII. En España, en particular, la tradición de la Capilla Real, tal como había sido perfilada por los reyes de la casa de Austria durante el seiscientos, fue observada celosamente por sus sucesores de la casa de Borbón a lo largo de la siguiente centuria, implementándola si cabe, de acuerdo con los mismos criterios que habían regido en tiempos de los Habsburgo. Es posible afirmar, por tanto, que detrás del respeto que los Borbones mostraron por la tradición austríaca, subyacía la necesidad de reafirmación dinástica de los nuevos soberanos, cuya legitimidad, a ojos de sus súbditos, dependía en gran medida de su capacidad de proyectar una imagen de continuidad con respecto a sus antecesores. No obstante, dicha tradición, forjada en parte, y con importantes salvedades por lo que respecta a la Capilla Real, a imagen de la Capilla Pontificia, hizo que indirectamente persistieran muchos más rasgos de esta última -incluso a nivel musical- en el desarrollo de la liturgia real española a lo largo del siglo XVIII, que en la francesa.

Con respecto al papel que las fuentes periódicas tuvieron en la conservación de la tradición ceremonial de las capillas palatinas en las tres cortes estudiadas puede decirse que, al margen de su valor actual como fuente primaria para llevar a cabo cualquiera análisis relacionado con el desarrollo ceremonial y musical de las celebraciones vinculadas a la liturgia de Estado, puede decirse que en su día las publicaciones periódicas fueron, sobre todo en la corte francesa, una extraordinaria fuente de información para los *maîtres des cérémonies* a la hora de preservar la tradición ceremonial de la *Chapelle du roi*.

En el presente estudio este tipo de publicaciones han aportado una cantidad considerable de datos de un gran valor contextual que difícilmente se encuentran en los documentos administrativos. Al margen de poder constatar, gracias a ellas, la regularidad con la cual los soberanos asistían o se ausentaban de determinadas ceremonias litúrgicas, estas fuentes han aportado una información muy valiosa acerca de la disposición del escenario y de los actores en algunas de las ceremonias más solemnes e incluso, en algunos casos, acerca de las obras musicales que se ejecutaron concretamente en estas celebraciones. Esta información ha hecho posible contrastar a menudo la fiabilidad de la información contenida en las fuentes de archivo, que por lo general presentaban un carácter mucho más impreciso y genérico que las fuentes periódicas.

## **6. La suspensión de las normas prescritas por el ceremonial en función de las circunstancias personales que rodeaban a los soberanos.**

Uno de las conclusiones más relevantes a las que ha sido posible llegar en el curso de la investigación es que, durante el Antiguo Régimen, el carácter prescriptivo que tuvieron los ceremoniales realizados en el entorno de las capillas palatinas para regular el desarrollo de la liturgia de Estado no impidió la suspensión eventual de dichas normas, si éstas se oponían a determinadas soluciones prácticas que, por determinadas circunstancias, podían convenir mejor al soberano. Este hecho me ha obligado a reflexionar ampliamente acerca del alcance real que algunas de estas normas tuvieron en el desarrollo ceremonial y musical de ciertas celebraciones.

En el caso de la corte de Roma, las fuentes documentales revelan que, a pesar de que el ceremonial pontificio había establecido la celebración de algunas ceremonias en determinados santuarios, el estado de salud, o simplemente la avanzada edad de algunos papas, hicieron que aquellas tuvieran lugar con carácter preferente en la capilla del palacio donde residiera el papa. En este sentido, la Capilla Paulina del palacio del Quirinal acabó siendo el lugar donde se desarrollaron la mayor parte de las celebraciones asociadas a las festividades del calendario litúrgico que tuvieron lugar en la corte romana a lo largo del siglo XVIII, aun cuando el ceremonial prescribía que muchas de ellas tuvieran lugar, bien en las capillas del palacio Vaticano, como sede principal de la monarquía pontificia, o bien en las principales iglesias de Roma.

En España, parte de las normas contenidas en los ceremoniales del siglo XVII, si bien en la teoría siguieron vigentes durante la segunda mitad de la siguiente centuria, en la práctica habían dejado de aplicarse, debido sobre todo a la ausencia sistemática de los reyes de la ciudad de Madrid durante la mayor parte del año. Dicha ausencia que, durante los reinados de Carlos III y Carlos IV acabó convirtiéndose en un elemento estructural en la mecánica de la corte española, obligó a actualizar ciertos preceptos en los ceremoniales elaborados a principios del siglo XIX, con el fin de adecuarlos a los nuevos usos, incorporando las variaciones que podía presentar el desarrollo de ciertas celebraciones solemnes en presencia y en ausencia de los soberanos.

En Francia, durante la minoría de edad de Luis XV, se suspendió sistemáticamente la aplicación de ciertas normas relativas al ceremonial que durante el reinado anterior habían sido de obligado cumplimiento, algunas de las cuales fueron recuperadas tan sólo parcialmente una vez declarada la mayoría de edad del monarca. Por otra parte, una buena parte de los relatos incluidos en las fuentes periódicas que describen el desarrollo de algunas ceremonias celebradas en la corte francesa durante las décadas centrales del siglo XVIII, indican que determinadas prescripciones incluidas en tratados de gran relevancia, como el *Cérémonial historique* de Jérôme Chuperelle, concluido durante los años 1730, habían perdido vigencia, o simplemente se habían dejado de aplicar, cuarenta años después.

Al margen de las repercusiones que en lo musical tuvo la suspensión, eventual o permanente, de las normas prescritas por los ceremoniales, tales cambios muestran que el desarrollo de la liturgia de Estado no estaba constreñido por unos principios que pudieran oponerse a las exigencias dictadas por la práctica. Este hecho obliga a replantearse si es procedente utilizar la información contenida en algunas de estas fuentes sin haber sido

contrastadas con otros documentos que permitan confirmar la vigencia de estas normas en el momento estudiado.

### **7. La estructura cíclica adoptada por las ceremonias litúrgicas celebradas de acuerdo con el rito romano, y su traslado a las celebraciones de la liturgia de Estado en las cortes de Roma, Madrid y Versalles.**

El análisis llevado a cabo en el segundo capítulo acerca de la forma en que, en términos globales, se organizaron desde la Edad Media las ceremonias litúrgicas celebradas de acuerdo con el rito romano, revela que esta ordenación se llevó a cabo partiendo de un doble criterio:

a) La organización cíclica de todas las ceremonias litúrgicas asociadas a una determinada celebración en torno a la misa y a las horas canónicas que integraban el Oficio divino.

b) La clasificación jerárquica de las festividades asociadas al calendario litúrgico y, al menos en parte, de algunas ceremonias extraordinarias, de acuerdo con sistema de clasificación que asimiló a cada rango de festividades una conformación estructural diferente de la misa y del Oficio divino a ellas asociado.

Esta lógica, dominada en todo momento por el mismo principio de jerarquía que rigió, en última instancia, todos los aspectos de la organización social del Antiguo Régimen, acabó haciéndose también extensivo a la ordenación interna de los distintos tipos de ceremonias vinculadas a la liturgia romana.

La aspiración de la Santa Sede a uniformar el desarrollo de la liturgia en todo el mundo católico hizo que este tipo de ordenación, revisada a fondo por el papado después del Concilio de Trento, acabara haciéndose extensiva a todas las iglesias que habían adoptado el rito romano, entre las cuales se encontraban, desde el siglo XVI, las capillas reales de España y Francia. Este hecho, fue otro de los factores que contribuyó a facilitar que la liturgia pontificia se convirtiese en uno de los principales referentes de la liturgia real, sin perjuicio del influjo que sobre dichas capillas ejercieron las grandes iglesias locales, en particular las de Toledo y París, cuya tradición ceremonial se había consolidado mucho tiempo antes de que el ceremonial de estas capillas tomase la forma definitiva que habría de presentar durante el siglo XVIII.

### **8. La elección de las celebraciones en las cuales los monarcas debían estar presentes.**

Otro de los aspectos en los cuales es posible admitir que la liturgia pontificia jugó un papel determinante en la conformación definitiva de la liturgia real francesa y española fue la elección de las ceremonias en las cuales la presencia del monarca era preceptiva, y en cuáles no. A pesar de que la

implantación del culto catedralicio en las capillas reales de España y Francia a finales del siglo XVII y a mediados del XVIII, respectivamente, significó la multiplicación de las ceremonias que habían de tener lugar en estos escenarios, nunca se planteó, ni mucho menos, que los reyes tuvieran que estar presentes en todas ellas. En este sentido, tanto en Roma, como en Madrid y en Versalles, las ceremonias en las que cabía esperar la asistencia de los soberanos eran aquellas que ocupaban el rango más alto dentro de la ya aludida estructura cíclica fijada por la Iglesia, esto es, las misas mayores y, las *vísperas* de las festividades más solemnes, es decir, aquellas que el breviario romano había clasificado como dobles de primera y segunda clase, y que en España acabaron siendo denominadas festividades *clásicas*. Con todo, a lo largo de este estudio se ha podido comprobar que las diferencias que se dieron entre las tres cortes fueron, en este sentido, bastante apreciables, particularmente en lo tocante a las *vísperas* solemnes en las cuales podía esperarse la presencia del monarca. Mientras que en Roma y en Madrid los soberanos solían acudir únicamente a las primeras *vísperas*, los reyes de Francia tendieron a hacerlo preferentemente a las segundas. Este hecho tuvo, a la larga, consecuencias importantes, no sólo en lo referente al desarrollo litúrgico de estos oficios, sino también en su desarrollo musical.

En lo tocante al resto de las ceremonias en las cuales la presencia de los monarcas no era preceptiva, cabe afirmar que su valor litúrgico, devocional y representativo fue en teoría el mismo que el de aquellas otras en las cuales la asistencia de los soberanos estaba asegurada. En este sentido, las diferencias que se dieron durante la segunda mitad del siglo XVIII entre las tres capillas estudiadas fueron muy notables. Tanto en Roma como en Versalles las ceremonias litúrgicas solemnes celebradas en las capillas palatinas casi siempre contaron con la presencia de los soberanos y con el concurso de sus músicos. En Madrid, por el contrario, del total de las celebraciones que tenían lugar en la capilla de palacio a lo largo del año, los reyes acudieron durante ese periodo únicamente a aquellas que coincidían con sus cortas estancias en la corte. Esta circunstancia nunca eximió a los distintos cuerpos de músicos y capellanes que integraban la Capilla Real de seguir desempeñando sus funciones del mismo modo que si el rey estuviera presente. Ello vino a reforzar, sin duda, el carácter representativo que esta institución poseía en los demás santuarios de la corte a los cuales estaba obligada a asistir, también en ausencia del monarca. Esta fórmula de representación *in absentia* de la imagen devocional del rey, que la capilla real madrileña acabó proyectando sistemáticamente fuera de los muros de palacio, fue uno de los rasgos definitorios de la actividad de esta institución durante el periodo estudiado. A pesar de que las capillas de músicos y de eclesiásticos al servicio del papa y de los reyes de Francia no carecieron en absoluto de esta representatividad, por las razones ya expuestas nunca llegaron a mostrarla en el mismo grado.

Las divergencias entre los tres centros fueron mayores, si cabe, en lo tocante al dispositivo ceremonial que debía corresponder a cada rango de celebraciones. Este dispositivo había quedado regulado con gran precisión por el ceremonial romano, y estaba determinado esencialmente por la dignidad del

celebrante al cual correspondía officiar las funciones más solemnes, es decir, si éste debía ser o un prelado revestido de pontifical, o bien simplemente un presbítero ordenado *in sacris*. Mientras que en Roma la práctica totalidad de las *cappelle papale*, y gran parte de las *cardinalizie*, que se celebraban a lo largo del año eran celebradas bien por el pontífice, o bien por un cardenal del sacro colegio revestido de pontifical, en Madrid, el número de funciones celebradas por prelados no sólo fue menor, sino que tendió a reducirse a lo largo del siglo XVIII, debido sobre todo a la consabida ausencia sistemática de los reyes, pero también a la recalificación de algunas de estas funciones de *cortina* en funciones de *cancel*, lo cual permitió a los monarcas, en caso de hallarse en Madrid, asistir a estas funciones simplemente en la tribuna, al no ser preceptivo en estos casos que oficiase un prelado, bastando con que lo hiciera en su lugar un capellán de altar asistido por otros dos.

En Versalles, el número de funciones de pontifical, o de *grande chapelle* fue desde el reinado de Luis XIV muy reducido, y así se mantuvo hasta el final del Antiguo Régimen. Esta circunstancia hizo que desde el último tercio del siglo XVII empezara a recurrirse a la liturgia rezada para solemnizar determinadas misas mayores de ciertas festividades clásicas, en el transcurso de las cuales se ejecutaba un *motet à grand choeur*. Este tipo de dispositivo ceremonial eximía a los prelados, al igual que en Madrid, de tener que celebrar el oficio, lo cual permitía al rey situarse también en la tribuna. A pesar de que se ha tratado de ver en esta medida una solución original ideada por Luis XIV, a lo largo de este estudio se ha demostrado que la fórmula *misa rezada con motete* ya se utilizaba en la corte romana en ciertas festividades solemnes, como en la misa mayor del *Corpus Christi*. Dicha fórmula permitió a este monarca hacer extensivo a ciertas festividades clásicas el modelo musical implantado en la misa diaria del rey, haciendo interpretar *motets* en ceremonias que otrora habían sido íntegramente cantadas.

Aun así, puede decirse que, al margen de estas divergencias, la elección de las ceremonias en las cuales los soberanos católicos debían estar presentes tuvo en las tres cortes estudiadas el mismo carácter selectivo. Este hecho es uno de los factores determinantes que explican no sólo la estructura de los repertorios de obras musicales producidas e interpretadas en las ceremonias asociadas a la liturgia de Estado, sino en general, del destino funcional de toda la música que sonó en estas celebraciones.

### **c) La integración de la música en el desarrollo ceremonial de la liturgia de Estado.**

#### **9. La integración del canto litúrgico en la estructura de las ceremonias dispuestas por la Iglesia católica después del Concilio de Trento.**

Uno de los aspectos más importantes asociados a la génesis misma de la liturgia de Estado fue el proceso de integración de la música sacra en el desarrollo de las ceremonias a ella vinculadas. Por tanto, resultaba oportuno mostrar que, desde sus inicios, dicho proceso estuvo plenamente ligado a la forma en que, a su vez, el canto litúrgico se había integrado desde la Edad

Media en la liturgia romana, y la forma en que esta correspondencia dio como resultado, a la larga, una cierta homologación en las prácticas musicales desarrolladas en las capillas palatinas de las tres cortes estudiadas, a pesar de las variaciones que aquellas experimentaron con el paso del tiempo, debido sobre todo al peso que tuvieron en todas estas capillas sus respectivas tradiciones musicales.

Las dos premisas que se han establecido para poder analizar la naturaleza de este proceso han sido, por un lado, la primacía otorgada por la Iglesia a la liturgia cantada sobre la rezada, y sobre todo, el carácter sagrado con el cual la Santa Sede revistió al canto gregoriano, cuyas melodías acabaron adquiriendo, en términos generales, la misma fuerza normativa que los textos litúrgicos a los que acompañaban. Las razones teológicas que subyacían en este hecho hicieron que el criterio básico que rigió la integración del canto en la liturgia romana fuese la identificación entre dicho canto y el texto del cual era portador, lo cual llevó a clasificar las melodías gregorianas de acuerdo con los mismos principios jerárquicos que el misal y el breviario romanos habían establecido con respecto a los textos sagrados. Por otra parte, también se ha tratado de clarificar que las motivaciones que llevaron a la Iglesia a emprender, después del Concilio de Trento, una reforma de la liturgia romana, formaban parte del programa contrarreformista promovido por el papado, quien se esforzó por hacer extensiva esta revisión al canto gregoriano, haciendo desaparecer del rito católico muchos melodías paralitúrgicas que hasta entonces habían sido tácitamente admitidas por la Iglesia, pero que a partir de ese momento dejaron de tener cabida en las ceremonias celebradas de acuerdo con el rito romano. La publicación a principios del siglo XVII, bajo la supervisión directa de ciertos pontífices, de las nuevas versiones del *Graduale* y del *Antiphonarium Romanum*, vino a elevar al rango de norma el uso de estas melodías en todas las iglesias del orbe católico sujetas a dicho rito. Aun así, los esfuerzos del papado por uniformar el canto litúrgico en todo el orbe católico nunca se vieron coronados por el éxito, debido sobre todo al reconocimiento tácito que algunos papas hicieron de las importantes modificaciones a las que se habían visto sometidas las melodías gregorianas en ciertas iglesias, como las de Toledo o París, a las cuales la Santa Seda había reconocido la validez de sus propios ritos locales.

En este sentido, tanto las fuentes documentales, como las musicales, han mostrado que la utilización pura y simple en las ceremonias de la liturgia de Estado del *Graduale* y del *Antiphonarium Romanum* en las tres capillas estudiadas estuvo sujeta a importantes salvedades relacionadas, precisamente, con el peso que la tradición musical establecida en las iglesias locales más importantes de cada monarquía acabó teniendo en las capillas palatinas. El caso español es quizá el más relevante en este sentido, ya que, a diferencia de Versalles, donde existe constancia del uso sistemático en la *Chapelle du roi* de estos libros litúrgicos, y por ende del canto romano, en la corte española, por el contrario, el canto toledano se impuso con mucha más fuerza desde finales del siglo XVI, gracias a la intervención personal del rey Felipe II ante la Santa Sede, a fin de preservar el canto litúrgico de tradición hispana de la consabida pretensión uniformadora del papado. Esta medida de cariz regalista, tuvo su secuela siglo y medio más tarde con la reconstrucción de la librería de canto llano de la

Capilla Real, auspiciada por Fernando VI, a partir de los cantorales de la catedral de Toledo. A lo largo del capítulo tercero se ha mostrado que la influencia del canto toledano en la liturgia real española no sólo se materializó en el canto de los celebrantes, sino también en los himnos, algunos de los cuales dispusieron de sus propias melodías gregorianas, muy a menudo mensurales, que nada tenían que ver ya con el canto romano. Este hecho, fundamental desde el punto de vista musical, se ha retomado en el capítulo sexto con el fin de poner de relieve la importancia que los himnos de tradición hispana tuvieron en el desarrollo de las ceremonias eucarísticas celebradas en el entorno de la Capilla Real de Madrid. La pervivencia en el siglo XVIII del canto toledano en la liturgia real española, al menos en partes tan significativas como los himnos, evidencia, una vez más, el respeto que los reyes de la casa de Borbón mostraron por la tradición musical establecida en la capilla palatina por los reyes de la dinastía anterior, al menos en lo tocante al canto llano, y a los estilos polifónicos de él derivados.

En el capítulo tercero se ha mostrado también la forma en que la ordenación del canto litúrgico en todas las ceremonias celebradas de acuerdo con el rito romano se llevó a cabo partiendo de los mismos principios que regían la ordenación textual de la misa y el Oficio divino. Si se comparan algunos de los esquemas que reproducen el orden de canto de estas ceremonias en dicho capítulo, con los incluidos en el capítulo sexto, podrá apreciarse fácilmente que dicha ordenación se trasladó sin apenas modificaciones a la mayor parte de las ceremonias de la liturgia de Estado celebradas en las tres cortes estudiadas, y que los cambios más importantes que experimentó este orden de canto se produjo en los ciclos de ceremonias eucarísticas, que en su mayor parte se crearon con posterioridad al Concilio de Trento. En este sentido, el método comparativo ha resultado bastante efectivo para poner de relieve, a través de las convergencias y divergencias que se produjeron en cada caso en este orden de canto, que el diseño adoptado por algunas ceremonias asociadas a la liturgia de Estado no siempre tuvo el carácter estático que cabría imaginar, sino que estuvo sujeto a diversos cambios producidos al hilo de determinadas coyunturas políticas.

## **10. La integración de la música en el ceremonial romano y su incorporación a los ceremoniales de las capillas palatinas.**

Al igual que la regulación del orden de canto dentro del rito romano, la reglamentación de la práctica musical en el desarrollo ceremonial de la misa y del Oficio divino fue otras de las medidas tomadas a comienzos del siglo XVII por la Santa Sede en su constante aspiración por uniformar la liturgia en todo el orbe católico. El contexto político en que se produjeron estas reformas, en una Europa dividida por las guerras de religión, dio muy pocas opciones a los soberanos europeos que decidieron hacer causa común con el papado para poder negarse a trasladar al ceremonial de sus propias capillas las directrices marcadas por la Santa Sede en lo tocante al desarrollo del rito. Ello explica que,

tras la publicación en 1600 del *Caeremoniale Episcoporum*, conocido también como *ceremonial romano*, los maestros de ceremonias al servicio de dichos monarcas tuvieron siempre esta obra como libro de cabecera, no sólo a la hora de organizar el desarrollo ceremonial de las celebraciones que tenían lugar en estas capillas, sino también de conciliar la tradición musical establecida en aquellas con las nuevas directrices exigidas por Roma, a través de las cuales el papado, consciente o inconscientemente, acabó elevando implícitamente al rango de norma de obligado cumplimiento el ceremonial pontificio, del cual el *Caeremoniale Episcoporum* se ha demostrado que fue una versión ampliada, revisada y adaptada para su aplicación en el ámbito de todas las iglesias, catedrales y colegiatas del orbe católico.

No obstante, en el capítulo tercero también se ha mostrado que, a pesar de los límites que la Iglesia impuso a través de dicho ceremonial a la práctica musical en las ceremonias litúrgicas, el carácter genérico de esta regulación dejó el camino abierto para utilizar en ellas determinados estilos polifónicos, como el *canto figurado*, cuya uso en la Capilla Pontificia estaba por entonces plenamente consolidado. Así mismo, la Iglesia tampoco quiso dejar al azar la participación del órgano dentro la liturgia. Al ser éste el único instrumento que, en puridad, la Iglesia admitió dentro del culto, su utilización debía estar sujeta a una serie de condiciones igual de estrictas que las que regían para la música vocal, de la cual el órgano, en cierto modo, dependía subsidiariamente. La cuestión más problemática que la Santa Sede decidió dejar abierta, al menos hasta mediados del siglo XVIII, fue el uso en la liturgia romana de la música con acompañamiento instrumental, cuyo peso creciente, a partir sobre todo de la segunda mitad del siglo XVII, en las ceremonias asociadas a la liturgia real francesa y española –y en gran medida también en la liturgia catedralicia romana–, fue un hecho imparable que la Santa Sede no tuvo autoridad suficiente para contener, salvo en la propia capilla del papa.

### **11. La codificación del uso de los distintos tipos de canto, o estilos de música sacra, en los ceremoniales de las capillas palatinas de Roma Madrid y Versalles durante la segunda mitad del siglo XVIII.**

Uno de los aspectos centrales de esta investigación ha sido determinar el modo en que quedó codificado el uso de los distintos estilos de música sacra en las capillas palatinas de las tres cortes estudiadas. El carácter abierto que tuvo la regulación establecida por el ceremonial romano dejaba, en principio, el camino libre para utilizar potencialmente cualquier tipo de canto en el curso de las ceremonias litúrgicas celebradas en el ámbito cortesano. Sin embargo, cabe preguntarse cuáles fueron las razones por las cuales los soberanos católicos no hicieron tabla rasa con las prescripciones establecidas por la Santa Sede, inclinándose por el contrario a preservar en sus capillas palatinas determinadas prácticas musicales que parecían remitir claramente a las empleadas en la Capilla Pontificia. Esta cuestión ha obligado a examinar muy de cerca los criterios que rigieron el funcionamiento de los distintos estilos de música sacra, no sólo en las celebraciones que tuvieron lugar allí durante el periodo estudiado, sino también a lo largo de la centuria anterior, ya que no era posible

determinar los cambios, a veces muy significativos, que se habían producido en las prácticas musicales de estas capillas durante la segunda mitad del siglo XVIII sin tener en cuenta la posición que cada uno de los estilos de música sacra había adquirido durante el siglo anterior en las ceremonias asociadas a la liturgia de Estado.

La primera conclusión a la que se puede llegar al examinar el funcionamiento de los distintos estilos es que, a excepción del canto llano, cuyo carácter sagrado le hizo adquirir una posición superior, fija e inamovible, en el desarrollo musical de estas celebraciones, todos los demás tuvieron por definición un carácter supletorio e intercambiable, al ser su principal función la de suplir eventualmente al canto llano en determinados momentos de la liturgia, con el fin de dar mayor relieve a determinadas partes del rito. Este hecho permitió en las capillas palatinas un uso discrecional de la música polifónica que hubiera favorecido, en principio, múltiples combinaciones en el empleo de los estilos musicales que, a la larga, podrían haberse alejado en gran medida del modelo pontificio, cosa que finalmente no sucedió. Durante el siglo XVII dicha combinación fue, con muy pocas variaciones, un reflejo de la adoptada en la capilla del papa, cuyas prácticas musicales acabaron siendo, por razones de prestigio, un referente fundamental en las capillas de los soberanos católicos, particularmente en lo tocante al uso de los tipos de canto sin acompañamiento instrumental.

Aun así, ha sido preciso determinar el alcance de estas variaciones, que en el caso de algunas capillas, como la francesa en tiempos de Luis XIV, fueron particularmente acusadas. La política regalista mantenida por este soberano frente al papado durante la mayor parte de su reinado acabó reflejándose en el desarrollo musical de las ceremonias asociadas a la liturgia real francesa, al separarse, como ningún monarca católico lo había hecho hasta entonces, del modelo musical pontificio, no sólo reduciendo al mínimo la liturgia cantada en las ceremonias solemnes, sino también relegando a un plano marginal los estilos polifónicos sin acompañamiento instrumental, particularmente el *canto figurado*, cuyo predominio absoluto en la liturgia pontificia acabó contrastando con la posición incierta que mantuvo en la liturgia real francesa hasta el final del Antiguo Régimen.

## **12. La función que tuvo el canto gregoriano como fundamento de las ceremonias cantadas celebradas en las capillas palatinas de las tres cortes estudiadas. El valor otorgado al canto llano por los reyes de la casa de Borbón.**

La importancia que la Iglesia católica otorgó al canto llano como fundamento musical de las ceremonias de la liturgia cantada fue, por las razones políticas ya expuestas anteriormente, un hecho determinante para que los soberanos católicos hicieran de él, en términos generales, la base del desarrollo musical de las ceremonias asociadas a la liturgia de Estado. El carácter transversal que acabó adquiriendo el canto gregoriano en la misa y en las ceremonias del Oficio divino en la Capilla Pontificia, tuvo su correlato en las capillas palatinas, en algunas de las cuales, como la francesa, determinadas

misas solemnes acabaron celebrándose, al igual que en la capilla del papa, recurriendo únicamente al canto llano. A lo largo del capítulo cuarto se ha podido mostrar el papel determinante que este estilo jugó en la implantación del culto catedralicio en las capillas reales de Francia y España, y el cuidado que los reyes de la casa de Borbón pusieron, en determinados momentos históricos, en la elaboración de amplias colecciones de libros manuscritos de canto gregoriano destinados a estas capillas.

Hasta el momento, el análisis global desde el punto de vista funcional de dichas colecciones se había realizado parcialmente sólo en el caso de las fuentes francesas, pero no de las españolas, y tampoco, en sentido estricto, de las romanas. En el capítulo cuarto se ha llevado a cabo un estudio exhaustivo de las segundas, proponiéndose una reconstrucción hipotética de la librería de canto llano de la Capilla Real de Madrid creada por Fernando VI, e implementada durante la segunda mitad del siglo XVIII por sus sucesores, en función de los criterios que rigieron la distribución del canto a lo largo de los numerosos volúmenes que acabaron integrando algunas de estas series. Dichos criterios, vinieron a ser, en general, los mismos que se habían seguido en el *Graduale* y en el *Antiphonarium Romanum*.

Esta ordenación no pareció tan clara en las fuentes francesas, en las cuales se optó, más bien, por agrupar el canto llano de la misa y del oficio por festividades, en lugar de hacerlo separadamente, como en Madrid. Con respecto a aquellas, el descubrimiento del que he denominado *Antiphonarium de Madrid* entre los citados libros de coro conservados en la Real Biblioteca, ha abierto, por otra parte, una posible vía de análisis en lo referente a la circulación de las fuentes relativas al canto llano entre las cortes de Madrid y Versalles durante el siglo XVIII, que bien podría ser objeto de un nuevo estudio. Así mismo se han incluido, dentro de este examen, los libros de canto llano redactados para la Chapelle royale durante el reinado de Luis XV, los cuales no habían sido tenidos en cuenta hasta el momento en ninguno de los trabajos referidos a la liturgia real francesa durante este periodo, aun cuando la estructura interna de algunos de ellos reflejase, en cierto modo, el escaso grado de tolerancia de este monarca hacia las ceremonias litúrgicas excesivamente largas, al haberse suprimido, por orden expresa de Luis XV, parte del texto musical.

En lo concerniente a los libros de canto llano utilizados en la Capilla Pontificia, la reconstrucción efectuada en el caso de las fuentes españolas y francesas no se ha podido realizar, en parte debido a la gran cantidad de volúmenes de diversa procedencia cronológica y con un texto musical muy heterogéneo, cuyo análisis detallado hubiera excedido con mucho el limitado marco de esta tesis. Aun así, el examen de una parte de los libros de coro utilizados por los cantores pontificios durante el siglo XVIII revelan una práctica inusitada en otras capillas palatinas: la elaboración de códices mixtos para ciertas festividades, en los cuales se incluían, dentro de un mismo libro, el canto gregoriano y ciertas obras polifónicas, como el motete destinado al ofertorio de la misa mayor de la fiesta en cuestión, o algunas respuestas del coro escritas en contrapunto simple.

### **13. La codificación de uso del *contrapunto* y del *fabordón* en la liturgia de Estado como indicio de la pervivencia en las capillas palatinas de Madrid y Versalles del modelo musical pontificio. Las técnicas utilizadas para la ejecución de ambos tipos de canto.**

El uso de los estilos derivados de la ornamentación polifónica de las melodías gregorianas ha sido uno de los puntos tratados con mayor atención en este estudio, no sólo por el hecho de que estos tipos de canto no han suscitado hasta el momento un gran interés entre los musicólogos que han estudiado la música sacra producida en el entorno cortesano, sino también, y sobre todo, por el carácter central que tuvieron en el desarrollo de la mayoría de las ceremonias celebradas en las capillas palatinas de las tres cortes estudiadas. Por otra parte, desde el punto de vista musical, las transcripciones de algunos ejemplos escritos de contrapuntos y fabordones asociados a la práctica de las capillas palatinas de Roma, Madrid y Versalles que se han incluido, bien en el cuerpo del texto del capítulo cuarto, o bien en los apéndices musicales del segundo volumen, muestran el grado de elaboración que podían alcanzar en algunos casos este tipo de ornamentaciones polifónicas, y la brillantez que podían aportar a las ceremonias celebradas en presencia de los soberanos. Aun así, parte del desinterés mostrado por la musicología tradicional por estos estilos se explica, no sólo por haber dado prioridad a los criterios de creatividad artística, antes que al valor funcional de las obras analizadas, sino también por la distinción que en su momento la propia teoría musical de los siglos XVII y XVIII estableció entre estilos *con arte*, como el contrapunto, y *sin arte*, como el fabordón. Aun así, la identificación pura y simple que hicieron algunos de estos teóricos entre ambos tipos de canto y el canto llano, puso de manifiesto la posición central que estos estilos tenían por aquel entonces en la liturgia romana, y por ende, también en la liturgia de Estado.

Dada la escasez de trabajos centrados en exclusiva en el contrapunto y el fabordón, ha sido necesario, antes de proceder a analizar su papel en las ceremonias de las capillas palatinas, definir previamente la naturaleza de cada uno de ellos, y sobre todo, el ámbito funcional al cual estuvieron destinados dentro de la liturgia romana en general, y a la liturgia de Estado en particular. Esta definición era tanto más necesaria en cuanto las fuentes españolas y francesas (no así las italianas) producidas a lo largo del siglo XVIII, tendieron a confundir el contrapunto y el fabordón, aun tratándose de tipos de canto con una naturaleza musical netamente distinta.

El siguiente paso ha sido analizar la forma en que quedó codificado el uso de estos dos estilos en las capillas palatinas de Madrid, Roma y Versalles durante la segunda mitad del siglo XVIII, y cuáles fueron las técnicas empleadas por los músicos adscritos a cada una de ellas para la ejecución de estos tipos de canto. A lo largo del capítulo cuarto se ha llevado a cabo un profundo examen de las fuentes documentales que, junto con la información aportada por algunas fuentes musicales, han permitido establecer la posición exacta de uno y otro estilo en las distintas ceremonias de la liturgia de Estado. De dicho examen se deduce que, si bien el uso del contrapunto no fue coincidente en todas las capillas palatinas, sí mostró ciertas semejanzas,

particularmente en lo tocante a su empleo en la misa (en los introitos o en ciertas responsiones del coro a los celebrantes), y en algunas partes del oficio, particularmente en ciertos himnos eucarísticos que solían cantarse a menudo en Madrid y en Versalles haciendo uso de este estilo. Estas coincidencias fueron mucho mayores en el caso del fabordón, particularmente en lo tocante a la ejecución del cántico de *vísperas*, *Magnificat anima mea*, que tanto en Roma como en Versalles tendió a interpretarse empleando este tipo de canto, al menos durante la primera mitad del siglo XVIII.

Uno de los aspectos más interesantes que han puesto de relieve tanto las fuentes documentales, como las propias fuentes musicales, ha sido el modo en que estos estilos solían ejecutarse en estas capillas. Hasta el momento existía el firme convencimiento de que, tanto el contrapunto como el fabordón, se interpretaron recurriendo fundamentalmente a técnicas de improvisación. Sin embargo, la existencia de ejemplos escritos de uno y otro estilo, directamente asociados a la práctica musical de algunas de estas capillas, como la del papa, así como las indicaciones consignadas por algunos maestros de la Real Capilla de música acerca del modo en que estos tipos de canto debían interpretarse en Madrid, sugieren que durante el periodo estudiado los cantores encargados de hacerlo recurrieron con mucha más frecuencia de lo que cabría esperar a soportes escritos, bien para una ejecución directa a partir de la propia fuente, como sucedió a menudo en la Capilla Pontificia, o bien como base para la memorización de las partes correspondientes a cada cantante, recurso este último que durante la segunda mitad del siglo XVIII fue utilizado regularmente en la capilla real madrileña. Una de las hipótesis que pueden explicar el uso recurrente de soportes escritos, renunciando con ello a la improvisación, es la gran cantidad de errores que algunos cantores, incluso los más experimentados, podían cometer en la ejecución de determinadas partes de la liturgia cuando empleaban estos tipos de canto. A ello se unía el menoscabo que para el prestigio de estas instituciones, y para el de los propios soberanos, podía suponer una mala ejecución de la música destinada a una determinada ceremonia que podía contar, no sólo con la presencia del monarca reinante, sino también con la de embajadores y observadores extranjeros que, en última instancia, podían dar cuenta de la falta de rigor con la que los músicos ejecutaban las funciones de capilla.

#### **14. El papel del *canto figurado* en la liturgia de Estado en las cortes de Roma, Madrid y Versalles, y la pervivencia desigual del modelo pontificio. Las plantillas encargadas de ejecutarlo.**

Podría decirse que el *canto figurado*, en términos musicales, fue una emanación del contrapunto, en la cual la polifonía ya no estaba necesariamente supeditada a la ornamentación pura y simple de una melodía gregoriana, al poder recurrirse (partiendo, eso sí, de las mismas reglas armónicas del contrapunto) a unas técnicas más sofisticadas para poner en música determinadas partes de la misa o del Oficio divino. Esta circunstancia ha hecho que, a diferencia del contrapunto y del fabordón, el canto figurado haya

suscitado un interés mucho mayor en la musicología tradicional, lo cual no ha supuesto, paradójicamente, grandes avances en lo referente al análisis funcional de estas obras, y menos aún en el entorno de las capillas reales de Francia y España, en las cuales, al contrario de lo que sucedió en la Capilla Pontificia, este estilo acabó siendo parcialmente desplazado a lo largo del siglo XVIII por la música con acompañamiento instrumental.

Si bien este hecho resulta incuestionable en el caso de la liturgia real francesa, en el capítulo cuarto se ha mostrado que el uso intensivo que siguió haciéndose del canto figurado en las capillas palatinas de Roma y Madrid durante el periodo estudiado, impide sostener la idea de una decadencia en el empleo de este estilo en la liturgia real española, y menos aún en la pontificia. En lo tocante a esta última, la investigación ha permitido mostrar que, a pesar del aparente estatismo que presentaron en la capilla del papa los repertorios correspondientes a este tipo de canto -integrados todavía a finales del setecientos mayoritariamente por obras de Palestrina- se produjo una cierta renovación de los mismos, ejecutándose en ocasiones, incluso en las funciones más solemnes, obras de compositores contemporáneos adscritos a la Capilla Pontificia. Cabe afirmar, por consiguiente, que a diferencia de lo que sucedió en la capilla real francesa, la utilización sistemática del canto figurado en casi un tercio del total de las ceremonias solemnizadas por la Real Capilla de música, tanto en las capillas palatinas, como en algunos santuarios de la corte, fue otro claro indicio de la pervivencia del modelo musical pontificio en la liturgia real española a lo largo del siglo XVIII. Dicha pervivencia ha quedado atestiguada en el presente estudio no sólo por el hecho de que casi todos los maestros de la Real Capilla siguieran produciendo, en mayor o menor medida, obras en *stile osservato* a lo largo de la centuria, sino también por la presencia entre los libros de coro pertenecientes a esta institución de ciertas obras de Palestrina, que durante el siglo XVIII siguieron ejecutándose en la capilla del papa. Por otra parte, la pervivencia del canto figurado en la liturgia real española durante el setecientos puede interpretarse también como un indicio más del peso que sobre ella siguió teniendo la tradición musical heredada de los reyes de casa de Austria, incluso hasta la primera mitad del siglo XIX. Buena prueba de ello es el hecho de que, durante esos años, siguieron ejecutándose eventualmente obras procedentes de la corte romana en determinadas ceremonias solemnes, como las exequias de algunos miembros de la familia real española celebradas en determinados santuarios de la ciudad de Madrid.

Desde el punto de vista funcional, en el capítulo cuarto se ha tratado de ofrecer un amplio marco de análisis que permitiese estudiar la forma en que se integraron los distintos repertorios de obras en canto figurado producidos y/o interpretados en las capillas palatinas de Roma, Madrid y Versalles durante la segunda mitad del siglo XVIII. Hoy en día dichos repertorios aparecen disgregados en fuentes musicales muy dispersas, o bien agrupadas en forma de colecciones manuscritas o impresas cuyo examen aislado no permite explicar muchos aspectos relacionados con el contexto funcional en cual se interpretaron en su momento estas obras.

De dicho análisis se desprenden varias conclusiones:

a) La primera es la semejanza que presentó, en ciertos aspectos, el uso del canto figurado en las capillas palatinas de Roma y de Madrid, particularmente en algunas misas solemnes, en las cuales se emplearon sistemáticamente ciclos del *ordinarium* compuestos en este estilo, así como en algunas ceremonias del Oficio divino, como las *vísperas*, en las cuales se hizo un uso parecido de este tipo de canto –aunque con ciertas salvedades– en la ejecución de ciertos salmos. Tales semejanzas redundan, una vez más, en favor de la idea de la pervivencia del modelo musical pontificio en la liturgia real española. Una prueba evidente de este hecho fue la alta consideración que la Capilla Pontificia, como institución musical, siguió mereciendo para algunos compositores asociados a la Real Capilla de música, como el vicemaestro José de Nebra, quien en 1759 decidió remitir al papa Clemente XIII una copia de sus salmos de *vísperas a facistol* que aún se conserva entre los fondos de lo que fue el antiguo archivo de los cantores pontificios.

b) La segunda conclusión hace referencia a las divergencias que se dieron, por el contrario, en el uso de motetes en canto figurado entre Roma y Madrid. Frente al carácter central que tuvieron estas obras tanto en la misas, como en las *vísperas* solemnes celebradas en la Capilla Pontificia –dentro de las cuales los *mottecta ad obedientiam* nunca habían sido con anterioridad objeto de ningún estudio–, en el caso de la Capilla Real el uso de este tipo de obras quedó relegado durante el siglo XVIII, en el mejor de los casos, a ciertas ceremonias eucarísticas. En Francia, por su parte, el motete pasó, desde el reinado de Luis XIV, al dominio de la música con acompañamiento instrumental, si bien desprovisto casi por completo de la lógica funcional que había regido su utilización en la liturgia pontificia.

Por lo que respecta a los músicos encargados de ejecutar las obras en canto figurado, hasta ahora ha sido posible determinar con cierta precisión la composición de las formaciones vocales que lo hacían en Roma y en Madrid, pero no así en Versalles, donde ciertas correspondientes a este estilo, a menudo confundido por los contemporáneos con el fabordón, solían emplearse en determinadas funciones solemnes en forma de arreglos con acompañamiento instrumental, de los cuales han subsistido muy pocos ejemplos. Aun así, también se ha mostrado en este estudio que algunas fuentes relativas al ceremonial de la *Chapelle du roi*, indicaban con claridad que en ciertas ocasiones, como las misas de aniversario celebradas por el alma de reyes y príncipes de la casa de Francia en la abadía de Saint-Denis, estas obras eran interpretadas en su estado original, sin ningún tipo de acompañamiento instrumental.

**15. La integración de la música con acompañamiento instrumental en las ceremonias de la liturgia de Estado en las cortes de España y Francia, y el abandono del modelo pontificio en las ceremonias más solemnes asociadas a la liturgia de Estado. La reacción estética del papado.**

El enorme interés que, como ya se ha indicado en repetidas ocasiones, la musicología tradicional ha mostrado por las obras litúrgicas con acompañamiento instrumental, se debe sobre todo al convencimiento de que, desde el punto de vista artístico, aquellas constituyen, en su conjunto, la expresión más elevada de la música sacra producida en occidente tras la muerte de Palestrina, Victoria y Allegri. Aun así, y a pesar de la relativa abundancia de estudios dedicados al análisis de los repertorios de este tipo de obras, producidos a lo largo del Antiguo Régimen en una cantidad innumerable de capillas, iglesias, catedrales y colegiadas del orbe cristiano, han sido muy pocos los que han abordado en profundidad el análisis del destino funcional de estas composiciones.

La introducción de la música con acompañamiento instrumental en las ceremonias litúrgicas fue un fenómeno que se produjo, en mayor o menor medida, y a un ritmo variable, en la mayor parte de las principales cortes europeas a partir de la segunda mitad del siglo XVII, incluida la corte de Roma. Este hecho denotaba un cambio estético muy profundo que se había venido gestando desde las últimas décadas de la centuria anterior, gracias a la introducción en el ámbito cortesano de la música litúrgica policoral, y de la incorporación de conjuntos instrumentales cada vez más amplios que acabaron suplantando el lugar de uno o varios de estos coros. Por otra parte, el vínculo cada vez más estrecho que se estableció a lo largo del siglo XVII entre la música sacra con acompañamiento instrumental, y la música escénica que por entonces se ejecutaba en casi todas las cortes europeas, hizo que las posibilidades expresivas de la música operística acabaran siendo transferidas a la música sacra, reforzando con ello su capacidad para canalizar, con una eficacia mucho mayor, si cabe, el mensaje político-doctrinal del cual era portadora.

La primera conclusión que se desprende de este proceso es, que la introducción de la música con acompañamiento instrumental en las capillas palatinas de España y Francia, a diferencia de lo que había sucedido con otros tipos de canto, estuvo íntimamente ligada a la decisión personal y consciente de los monarcas reinantes durante la segunda mitad del siglo XVII de hacer ejecutar en sus capillas este tipo de música. Mientras que el empleo en la liturgia real del canto llano y de los estilos polifónicos de él derivados, incluso del canto figurado, estaba fuera de cualquier cuestionamiento a ojos de la Iglesia, al haber quedado incorporados con anterioridad a la tradición musical de las capillas palatinas, la introducción de la música con acompañamiento instrumental en las ceremonias litúrgicas celebradas en el ámbito cortesano fue un hecho que dependió de la voluntad de ciertos monarcas, quienes viendo las posibilidades expresivas de este tipos de canto, y el efecto de suntuosidad sonora que podía producir, acabaron asociándolo a su ideal de música sacra, haciendo de él el medio más adecuado para representar la majestad real dentro del templo, al margen esta vez de los preceptos del ceremonial romano.

Como era de esperar, la reacción del papado, si bien no se produjo hasta que el uso de esta música estuvo ya plenamente consolidado en buena parte de los templos más importantes del mundo cristiano, fue muy contundente a la

hora de reprobar, no ya el empleo de instrumentos dentro de la liturgia, sino también, y sobre todo, el uso de obras sacras que se sirviesen de recursos estéticos procedentes de la música teatral. Una postura que no debió sorprender a los contemporáneos, al hallarse, a fin de cuentas, en plena concordancia con las prescripciones incluidas a principios del siglo XVII en el ceremonial romano. Aun así, la investigación ha revelado que el alcance de las medidas tomadas por la Santa Sede para contener esta tendencia tuvo un alcance más limitado de lo que se ha sugerido en algunos trabajos. La encíclica *Annus Qui*, publicada en 1749 por Benedicto XIV, cuyo ámbito de aplicación se limitó en exclusiva a los Estados Pontificios, contribuyó, sin embargo, a fijar la posición estética de la Iglesia frente a la creciente influencia de la música escénica sobre la música sacra, pero no supuso en ningún momento el abandono de estas prácticas, ni en el ámbito catedralicio, ni mucho menos en el ámbito cortesano, exceptuando, claro está, la Capilla Pontificia, en la cual, por diversas razones teológicas nunca se había permitido el uso de instrumentos, o al menos no abiertamente. En este sentido, se ha podido mostrar en este estudio que el uso de instrumentos – cuando menos del órgano– en ciertos oficios celebrados con carácter semiprivado en la cámara del pontífice, como los *vesperi segreti*, fue una práctica regular durante los siglos XVII y XVIII. Sin embargo, ni este hecho, ni tampoco el uso sistemático de instrumentos en las ceremonias solemnizadas desde mediados del siglo XVII, al menos, por la Cappella Giulia en la basílica vaticana, fueron obstáculo para que la Iglesia adoptase una posición claramente contraria al uso de obras con acompañamiento instrumental en la liturgia católica. Esta aparente contradicción tiene, sin embargo, una explicación razonablemente lógica: frente al canto llano, y a los estilos polifónicos de él derivados, cuya naturaleza aseguraba a la Iglesia, como “propietaria intelectual” de las melodías gregorianas, una cierta capacidad de control sobre la música litúrgica, la música con acompañamiento instrumental, desvinculada en principio de la base musical gregoriana, que hasta entonces había sido la columna vertebral de la mayor parte de las obras polifónicas ejecutadas en la liturgia cristiana, pasaba a formar parte del dominio de la música teatral, sobre la cual la Iglesia carecía de capacidad para ejercer ningún tipo de control estético.

#### **16. La influencia de factores políticos y estéticos en la estructura de los repertorios de obras sacras con acompañamiento instrumental producidos para las capillas palatinas de Madrid y Versalles durante el periodo estudiado.**

No obstante, y a pesar del carácter irreversible que tuvo este proceso, la introducción de la música con acompañamiento instrumental en las ceremonias asociadas a la liturgia de Estado se realizó a un ritmo distinto en las cortes de España y Francia. Mientras que en Madrid, la *música a papeles* todavía cohabitaba a mediados del siglo XVIII en algunas ceremonias solemnes con el canto figurado, en Francia, las obras sacras *avec symphonie*, transustanciadas en forma de *motet à grand chœur*, o de *petit motet*, se introdujeron rápidamente en las *messes basses* del rey ya en la década de 1660, y de allí, con el paso del

tiempo, pasaron a ejecutarse en algunos oficios solemnes, como las *vísperas* celebradas en presencia del monarca, en las cuales podía interpretarse un *motet* sobre el texto de alguno de los salmos.

Aun así, la investigación ha revelado que a diferencia de lo que sucedió en la corte española, la presencia del *motet* con acompañamiento instrumental se consolidó rápidamente en las *messes basses* celebradas en la Chapelle royale, pero no en las *grandes messes*, y menos aún en las ceremonias del Oficio divino, donde su posición fue muy inestable a lo largo de todo el siglo XVIII, debido sobre todo al carácter discrecional que en ellas tuvieron los *psaumes en musique*, cuya ejecución durante el reinado de Luis XV quedó supeditada en cada ceremonia a la autorización expresa del monarca.

Puede decirse que en Madrid, en parte por estas razones, el uso de música con acompañamiento instrumental en las ceremonias solemnes fue mucho más homogéneo y estuvo, a la larga, mucho más reglamentado que en Versalles. Ello acabó reflejándose inevitablemente en la estructura de los repertorios producidos por los maestros de la Real Capilla, mucho más articulada, en términos generales, que la producida por los *sous-maîtres* de la *Musique de la Chapelle*, al tener cabida esta música en una cantidad de oficios comparativamente mayor que en Versalles, donde la ejecución de *motets*, fuera de la *messe basse*, y de las *vísperas*, se limitó a algunos *maitines* solemnes, y eventualmente a algunas ceremonias eucarísticas, como los *saluts du Saint-Sacrement* que se celebraban en la Chapelle royale durante la infraoctava del *Corpus Christi*.

Uno de los aspectos más controvertidos de la comparación entre las prácticas musicales establecidas en ambas capillas sigue siendo el empleo de música con acompañamiento instrumental en las misas solemnes. A pesar de que a lo largo de la investigación se ha tratado de dilucidar algunas cuestiones relativas a estos oficios que nunca han llegado a resolverse del todo, las respuestas que se han podido ofrecer a este respecto no son todo lo concluyentes que hubiera cabido esperar, debido en gran parte a la ambigüedad de los datos aportados por la mayoría de las fuentes documentales consultadas. Aun así, parece un hecho claro que mientras en Madrid el uso de ciclos del *ordinarium* con acompañamiento instrumental en las misas solemnes de la mayoría de las festividades clásicas se había regularizado a comienzos del siglo XVIII, en Versalles, sin embargo, el empleo de este tipo de ciclos en el reducido número de *grandes messes* celebradas a lo largo del año no se consolidó del mismo modo hasta la muerte de Luis XV en 1774. Esta divergencia se explica, en parte, debido al enorme peso que durante el segundo tercio del siglo XVIII siguió teniendo en Versalles el modelo musical establecido por Luis XIV, consistente en solemnizar las *grandes messes* sirviéndose únicamente del canto llano, o todo lo más, haciendo ejecutar ciertas partes del *ordinarium* recurriendo al arreglo de misas impresas en canto figurado -por lo general de compositores ajenos a la *Musique du roi*-, a las cuales se añadían posteriormente partes instrumentales con el fin de permitir la participación de todos los músicos de la *Musique de la Chapelle* en dichas interpretaciones. Ello dio como resultado una ausencia casi total, en los repertorios de los *sous-maîtres*, de ciclos del *ordinarium* compuestos *ad hoc* para estas ceremonias. Desde mi punto de vista, estos

cambios tan radicales en el corazón mismo de la liturgia real francesa fueron un indicio más de la reafirmación política de Luis XIV frente al papado. Un intento más, en definitiva, por emanciparse de la tutela moral que Roma seguía ejerciendo sobre el desarrollo litúrgico en toda la Europa católica. No sería hasta el reinado de Luis XVI cuando la práctica de ejecutar, total o parcialmente ciclos del *ordinarium* en el curso de las misas de *grande chapelle*, llevó a algunos *maîtres* (no a todos) a producir obras destinadas específicamente a estas ceremonias, homologándose de este modo, aunque tardíamente, con la práctica musical establecida hacía ya casi un siglo en la Capilla Real de Madrid.

Al margen de estas divergencias, la introducción de música sacra con acompañamiento instrumental en las ceremonias asociadas a la liturgia de Estado afectó por igual a la estructura de las capillas reales de España y Francia, al ser necesario incorporar nuevas plantillas de instrumentistas, lo cual dio origen a importantes cambios que habrían de marcar profundamente la evolución de estas instituciones. La estrecha conexión estética que estas obras mantuvieron con la música escénica hizo que las nuevas plantillas de instrumentistas adoptaran una composición orgánica muy similar a la requerida para ejecutar las obras operísticas que por entonces se representaban paralelamente en los teatros de corte. Por tanto, la evolución de las plantillas de estas capillas a lo largo del siglo XVIII corrió en paralelo a la de los conjuntos instrumentales que participaban en la ejecución de música escénica, en la misma medida en que las obras litúrgicas con acompañamiento instrumental destinadas a las funciones solemnes acabaron incorporando una distribución orgánica muy similar.

Otra de las conclusiones que se deducen de este hecho es que la composición de este tipo de obras durante el periodo estudiado estuvo condicionada en ambas capillas, mucho más que en las de cualquier otro estilo, por las normas que regían la producción artística en el ámbito cortesano. Tales normas supeditaron la producción de música sacra con acompañamiento instrumental, no sólo a su función representativa, como agentes sonoros de la devoción pública del monarca, sino también a las circunstancias personales de los soberanos, a sus gustos estéticos, y en general a su grado de tolerancia hacia la música. Todos estos factores condicionaron enormemente en ambas cortes la producción de este tipo de obras, dando como resultado repertorios de obras con una extensión y un estilo a veces muy contrastado, que trataban de ajustarse, no sólo al ideal de música sacra de cada soberano, sino también a la duración media que, de acuerdo con su criterio, debían tener las ceremonias litúrgicas a las cuales estaban destinadas.

### **17. La interacción de todos los elementos constitutivos de la liturgia de Estado en el marco de las celebraciones del ciclo festivo del *Corpus Christi* y en las ceremonias eucarísticas que tenían lugar a lo largo del año en las cortes de Roma, Madrid y Versalles durante el periodo estudiado.**

En general podría decirse que cualquiera de los ciclos festivos vinculados al calendario litúrgico católico habría sido un marco adecuado para analizar el modo en que interactuaron todos los elementos constitutivos de la liturgia de

Estado en las tres cortes estudiadas. Sin embargo, por las razones ya expuestas en la introducción, el ciclo festivo del *Corpus Christi* y las ceremonias eucarísticas que se celebraron a lo largo del año en las capillas palatinas, resultaban las más idóneas para mostrar el funcionamiento de la música sacra dentro de este complejo sistema de representación de la devoción pública de los soberanos católicos durante el Antiguo Régimen que fue la liturgia de Estado.

La identificación que la Iglesia había potenciado entre la imagen de la *majestad divina*, representada en la figura de Cristo transustanciado en la Sagrada Forma, y la *majestad terrena* como un reflejo de la anterior, representada por la figura del soberano, hizo del culto al Santísimo Sacramento un rito esencialmente monárquico que coadyuvó, más que ningún otro, a la formación de la imagen devocional de los monarcas católicos a lo largo del Antiguo Régimen. Todo ello hizo que las ceremonias eucarísticas demandasen, en general, un despliegue escénico, ceremonial y musical superior al de otras celebraciones litúrgicas.

Desde el punto de vista escénico, las ceremonias eucarísticas requirieron en las tres cortes estudiadas una variedad mucho mayor de espacios que otras celebraciones. Este hecho está en íntima relación con la proyección exterior que aquellas debieron tener con respecto a otras, en las cuales no era necesaria la exhibición del soberano ante sus súbditos rindiendo culto públicamente al Santísimo Sacramento. A lo largo de la investigación se ha podido constatar que, por lo general, las ceremonias más solemnes asociadas al ciclo festivo del *Corpus Christi*, como las misas mayores de la festividad y de su octava, así como las procesiones que se celebraban, en cada caso, antes o después de la misa, no tuvieron como escenario principal las capillas palatinas, sino algunos santuarios de la ciudad donde residía el soberano, particularmente las parroquias reales más próximas al palacio, o bien, como en el caso de Roma, la basílica de San Pedro del Vaticano. En estas celebraciones el rito central era la procesión solemne del Santísimo Sacramento, en la cual los súbditos tenían la oportunidad de contemplar juntas *ambas majestades*. En este sentido, el espacio de las capillas palatinas funcionó más bien en estas ceremonias como un marco auxiliar dentro del conjunto de escenarios en los que, casi de forma simultánea, aquellas transcurrían. No obstante, dichos escenarios podían cambiar en función de las circunstancias personales que rodearan a los soberanos. A lo largo del capítulo sexto se han analizado cuáles fueron las transformaciones más importantes que sufrió la puesta en escena de estas ceremonias en Roma, Madrid y Versalles durante el siglo XVIII. Aun así, puede decirse que dichos cambios tendieron a realizarse con el menor menoscabo posible de la brillantez requerida por tales celebraciones, a pesar de que en ocasiones pudieran imponer importantes modificaciones en lo tocante a su desarrollo ceremonial.

En este sentido, todos los ceremoniales elaborados para las capillas palatinas incorporaron un amplio capítulo dedicado a describir el modo en que habían de desarrollarse las celebraciones asociadas al ciclo festivo del *Corpus*. Lo primero que llama la atención, al examinar el modo en que se celebraron algunas de las ceremonias más importantes de esta festividad, es el apego

mostrado en las tres cortes estudiadas a la tradición ceremonial propia. Las divergencias que se dieron entre estos tres centros en el desarrollo de algunas de estas funciones fueron muy considerables, tanto en lo referente al desarrollo ceremonial, como al musical. La solución adoptada en Roma, de celebrar una misa rezada, o *messa bassa*, oficiada personalmente por el pontífice, en lugar de una misa cantada, como en otras festividades solemnes, no deja de ser cuando menos sorprendente. A pesar de que la aparente sobriedad derivada de la liturgia rezada era contrarrestada con la ejecución de dos o tres motetes en el transcurso de la misa, este modelo no debió resultar del todo convincente a los maestros de ceremonias al servicio de las capillas reales de España y Francia para solemnizar una festividad tan señalada, de ahí que en estas cortes se optase por el modelo tradicional de misa cantada.

Aun así, las divergencias que se dieron en Madrid y Versalles en el desarrollo de esta misa mayor fueron muy notables. Si bien es cierto que, desde el punto de vista escénico, tanto en una como en otra, estas ceremonias se celebraron, por regla general, en las parroquias reales más próximas al palacio, debieron diferir notablemente en lo tocante al desarrollo musical, ya que mientras en Madrid correspondía a los músicos de la Real Capilla solemnizar esta función, incluso en los años en los que tuvo lugar en Aranjuez, en Versalles, por el contrario, los reyes tendieron a perpetuar a lo largo del siglo XVIII la costumbre de permitir a las comunidades residentes en dichas parroquias celebrar y cantar en su presencia las *grandes messes* de la festividad y de su octava. Estas divergencias estaban, desde luego, en la base misma de la tradición ceremonial de cada una de estas capillas. Aun así, ello no impidió que en determinados momentos dicha costumbre originase ciertos conflictos de competencia entre la *Musique du roi* y dichas comunidades. Tales situaciones rara vez se dieron, sin embargo, en la corte española, donde los reyes de España otorgaron, ya desde el siglo XVII, una clara preminencia a los individuos de su capilla frente a las demás comunidades religiosas de la corte, asegurándoles de este modo una representatividad mucho mayor, sobre todo en aquellas ceremonias en las cuales el monarca habitualmente no asistía.

La información referida al resto de los oficios que tenían lugar en estas cortes durante la infraoctava del *Corpus Christi* indica que las divergencias entre ellas fueron también importantes. Exceptuando las *vísperas*, que solían celebrarse invariablemente en las capillas palatinas de acuerdo con un desarrollo ceremonial y musical muy parecido al de otras festividades clásicas, las ceremonias que tenían lugar durante la octava de esta festividad estuvo sometida a cambios muy considerables. Sorprendentemente, en la Capilla Pontificia apenas si se celebraban más oficios solemnes durante la infraoctava del *Corpus* que la misa mayor del domingo, y las segundas *vísperas* del día de la octava, que solían concluir con una procesión solemne. En Madrid, en cambio, los músicos del rey debían solemnizar no sólo la misa, las *vísperas* y la procesión del domingo infraoctavo, sino también las funciones que se celebraban a mediados del siglo XVIII el martes y el jueves siguientes en otros santuarios de la corte, siempre en ausencia de los monarcas. Por su parte, en la corte francesa, las únicas ceremonias a las que acudía la *Musique du roi* durante esa semana eran, aparte de las *messes basses* diarias del rey, los *saluts* que tenían lugar todas

las tardes en la Chapelle royale en presencia del monarca, y en su defecto, de la familia real. Tales diferencias muestran, una vez más, el modo en que la tradición propia de cada capilla influyó en el desarrollo final de estas ceremonias, y en qué medida tales divergencias apuntaban a tres modelos distintos de representación sacro-política, que quedaron reflejados tanto en el número, como en la naturaleza de las ceremonias que se celebraban, en cada caso, durante este ciclo festivo.

Estas divergencias fueron mucho más acusadas, si cabe, en lo concerniente a las ceremonias eucarísticas que se celebraron a lo largo del año en estas tres cortes a partir del siglo XVII. El desarrollo del culto al Santísimo Sacramento en la corte de Roma desde mediados del siglo anterior, dio como resultado la institucionalización del oficio votivo de las Cuarenta Horas, destinado a convertirse en el núcleo principal de estas celebraciones. Sin embargo, la tardía regulación que efectuó la Santa Sede acerca del desarrollo ceremonial de este ciclo, unido a su decisión de no incluirlo dentro del breviario romano, dio la oportunidad de introducir a escala local importantes variaciones, tanto en lo referente al número de ceremonias que habrían de integrarlo, como en la frecuencia con la que habrían de celebrarse, así como en los días de la semana en que debían tener lugar.

Todo ello ofreció a los maestros de ceremonias de las capillas reales un amplio margen, no sólo para dar a estos oficios la forma que más conviniese a la imagen devocional de sus soberanos, sino para modificar su desarrollo cuando las circunstancias políticas aconsejaban suplantarse unos oficios por otros, tal como sucedió a mediados del siglo XVIII en la Capilla Real de Madrid con la sustitución de la *siesta* por las *completas*. Mientras que en Roma los papas se contentaron con establecer un sistema rotativo de celebraciones, mediante el cual estas ceremonias tendrían lugar en la Capilla Pontificia tan sólo una vez al año, celebrándose el resto en otras iglesias de la corte romana, en Madrid, la importancia política que los reyes de la casa de Austria otorgaron al culto al Santísimo Sacramento les llevó a una solución muy diferente. En primer término, estos oficios se celebrarían únicamente en la capilla palatina. En segundo lugar, tendrían lugar con una frecuencia mensual, y no anual, a ser posible en presencia del monarca. El valor político y devocional que Felipe IV, y más tarde sus sucesores de la casa de Borbón, otorgaron a este ciclo de celebraciones, dio como resultado una configuración estructural de una complejidad inusitada, en comparación con la relativa simplicidad del modelo romano original. Este hecho parecía reflejar en cierto modo el ideario que nutría la concepción devocional con la cual los reyes de España acabaron identificándose. Dicha concepción se apoyaba en la idea, expresada por los propios maestros de ceremonias de la Capilla Real en siglo XVII, de que el rey era el único mortal capaz de comunicarse directamente con la divinidad a través de la contemplación y adoración del Santísimo Sacramento. Este convencimiento estaba en la base misma de la condición sacra de los reyes españoles, que no hay que olvidar, no eran consagrados ni coronados como otros soberanos europeos.

Esta formulación teológica en la cual el rey de España era comparado en algunos documentos con Moisés, nunca apareció reflejada en las fuentes

francesas del mismo modo, en parte porque, durante el Antiguo Régimen, la argumentación acerca de la sacralidad de la persona del monarca nunca fue formulada en relación con el vínculo del monarca con el Santísimo Sacramento, sino en torno a la unción *pseudo-sacerdotal* que el soberano recibía durante la doble ceremonia de consagración y coronación, cuyo ritual, de origen medieval, y por tanto mucho más antiguo que el rito eucarístico en sí mismo, no exigía la mediación de Cristo transustanciado para conferir al soberano su condición sagrada, pero sí en cambio la del Espíritu Santo, cuyo culto, por llamarlo de algún modo, estuvo, a decir verdad, mucho más presente en el desarrollo de las ceremonias más solemnes celebradas a lo largo del año en la corte francesa, que el culto eucarístico, como muestran las funciones asociadas a *l'Ordre du Saint-Esprit*, que acabaron contándose entre las más solemnes de las que se celebraban en la Chapelle royale. Esta circunstancia podría explicar en parte que la celebración de los oficios de las Cuarenta Horas tuviese en la corte de Francia un carácter mucho más ocasional y discontinuo que en la corte española.

En contrapartida, el culto eucarístico alcanzó su mejor expresión en los *saluts du Saint-Sacrement*, cuya importancia en la liturgia real francesa fue tradicionalmente mucho mayor que la que tuvieron los oficios de las Cuarenta Horas. Otra de las razones que podrían explicar esta divergencia con respecto al modelo romano estriba una vez más en el peso que, por razones políticas, tuvo la reafirmación de la tradición local en la conformación de dicha liturgia. Prueba de ello es la diversidad de ritos con los cuales acabaron celebrándose estas ceremonias en la Chapelle royale y en las demás iglesias de Versalles, en las cuales convivían elementos procedentes, indistintamente, de los ritos parisino y romano, lo cual reflejaba a su vez la importancia que en el seno mismo de la corte siguió teniendo la tradición galicana hasta la víspera de la Revolución.

Por todas estas razones puede decirse que las ceremonias eucarísticas, fueron, en mayor medida que otras celebraciones litúrgicas, las que más divergencias presentaron entre las distintas cortes estudiadas, sobre todo en lo tocante al desarrollo ceremonial, a pesar de que, en apariencia, el predominio de los himnos en el orden de canto fijado en todas ellas pudiera dar una falsa impresión de homogeneidad.

Por lo que respecta a los estilos musicales, las ceremonias eucarísticas celebradas en el entorno cortesano fueron un claro reflejo del sincretismo estilístico subyacente en todas las ceremonias asociadas a la liturgia de Estado, en las cuales el canto llano se entremezclaba con el contrapunto, el canto figurado, o la música con acompañamiento instrumental en el curso de la misma celebración. Aun así, no deja de llamar la atención que, a pesar del despliegue musical que tanto el ciclo festivo del *Corpus Christi*, como las ceremonias eucarísticas solían requerir, el número de obras compuestas *ad hoc* por los maestros de capilla durante el siglo XVIII para estas celebraciones fuese, en términos generales, relativamente corto. Ello se debe, en parte, al limitado número de los himnos eucarísticos, que constituían la base del desarrollo musical de la mayor parte de estas ceremonias, y sobre todo, a la posibilidad de

ejecutar dichos himnos empleando cualquier tipo de canto, lo cual hacía que la composición orgánica de las formaciones que se encargaban de solemnizar estas ceremonias pudiera estar sometida, a su vez, a importantes cambios en función de la solemnidad con la que se celebrasen: En Roma, no consta, por ejemplo, que cuando el papa se desplazaba a las iglesias de la corte donde se hallaba expuesto el Santísimo Sacramento, o se celebraban las Cuarenta Horas, fuese siempre acompañado por los cantores pontificios. Lo cual sugiere que en tales casos podían ser las comunidades residentes en dichas iglesias las encargadas de solemnizar estas funciones, de acuerdo con sus propios usos musicales, que podían ser muy diferentes de los establecidos en la capilla del papa. En Madrid, es sabido que, durante el periodo estudiado, gran parte de las ceremonias asociadas a los ciclos de las Cuarenta Horas podían cantarse sin instrumentos cuando los reyes no estaban presentes, de ahí la existencia de versiones *a facistol* de algunas de sus partes más significativas, como los himnos o las letanías de los Santos. En Versalles, la *Musique du roi*, al igual que en Roma, tampoco intervino siempre en todos los *saluts* a los que acudía la familia real, no ya en otras iglesias de la corte, sino en la propia Chapelle royale, donde casi todos los domingos estas ceremonias eran celebradas -y en determinados periodos, también cantadas- por los *Missionnaires* residentes en la Chapelle royale.

Para concluir estas reflexiones finales, conviene señalar que esta tesis ha sido realizada en un momento en el cual la musicología se inclina cada vez con más fuerza hacia una visión que intenta abandonar el paradigma tradicional de la música, considerada como una obra de arte aislada de su contexto funcional, por otro donde es concebida más bien como una parte integral de un sistema orgánico de representación social, político y religioso en el cual los aspectos performativos han acabado constituyendo el núcleo central del análisis musicológico en un sentido más amplio. Desde esta óptica, el presente estudio ha intentado aportar, dentro del marco de este nuevo paradigma, nuevas vías para analizar el papel desempeñado en el proceso de construcción de la liturgia de Estado en las tres cortes estudiadas, no sólo las obras de música sacra producidas *ad hoc* por los maestros de capilla, sino también aquellas otras músicas que, aun formando parte del mismo sistema, tuvieron su origen en tradiciones musicales de origen medieval basadas en la improvisación o en la memorización, muy alejadas de la concepción tradicional de la obra musical como creación artística desvinculada del medio social y político en el cual fue producida. Partiendo de este planteamiento, esta tesis ha tratado de ofrecer, de cara a futuros estudios sobre esta temática, un marco analítico que contemple los elementos constitutivos de la liturgia de Estado como un todo global donde la interacción recíproca de todos ellos podía condicionar no sólo el influjo ejercido por el contexto funcional sobre la música sacra ejecutada en estos espacios de poder, sino también el modo en que esta música podía influir sobre dicho contexto.

\* \* \*

# Fuentes documentales

\* \* \*

## FUENTES MANUSCRITAS

### Roma

#### Biblioteca Apostolica Vaticana

##### Cappella Sistina Diari.

84. *Libro di Punti dell'Anno MDCLXVII, scritto da Michele Pellini.*

116. *Diario della Cappella Pontificia scritto da me Francesco di Rossi, eletto Puntatore per l'anno MDCXCVII, sedente la Santità di N[ost]ro Signore Papa Innocentio XII l'anno VI del Suo Pontificato, sotto la Protezione dell'E[minentissi]mo et R[everendissi]mo Signor Cardinal Maidalchini.*

127. *Diario de Cantori della Cappella Pontificia scritto da Giuseppe Antonio Iacobelli, Eletto Puntatore e segretario per l'anno MDCCVII, sedente la Santità Sua di Clemente XI, Anno VII da suo pontificato. Protettore l'Emo e Reomo Signore il Signor Cardinale Pietro Ottoboni.*

### España

#### Archivo General del Palacio Real de Madrid

##### Sección: Real Capilla

###### Caja 1.

Expediente (Exp.) 3. 1601-1817. Expedientes sobre ceremonial a seguir en los actos religiosos de la Real Capilla, relativos a personas reales.

###### Caja 2.

Exp. 4. 1754-1879. Reglamentos dados por el Patriarca a distintas dependencias de la Real Capilla.

###### Caja 4.

Exp. 3. 1674-1758. Breves, encíclicas y constituciones apostólicas.

###### Caja 5.

Exp. 2. 1753. Breve de Benedicto XIV convirtiendo a la Capilla Real en iglesia parroquial.

Exp. 7. 1751-1760. Expediente sobre inventario de obras de música.

Exp. 8. 1735-1758. Expediente sobre copia de libros de canto llano de Toledo y El Escorial.

###### Caja 9.

Exp. 3. S.f. Reglamento de ordenación del ceremonial de estado en que participa el rey.

Exp. 7. 1796. Expediente relativo a la impresión de libros de coro de la Capilla Real por José Doblado.

**Caja 12.**

Exp. 1. 1626-1788. Reales Órdenes sobre ceremonias religiosas a oficiar en la Capilla Real con motivo de partos, bodas y fallecimientos de personas reales.

**Caja 23.**

Exp. 2. 1757. Constituciones de la Capilla Real promulgadas por Fernando VI.

Exp. 3. S.f. Reglamentos del ceremonial a seguir en los oficios celebrados en la RC.

Exp. 5. 1799-1805. Correspondencia relativa a erigir la Capilla Real como iglesia o catedral.

**Caja 64.**

Exp. 1. 1474-1753. Bulas y breves concedidas por diversos papas a los reyes de España sobre materias diferentes.

**Caja 66.**

Exp. 1. 1586-1779. Memoriales y consultas al Patriarca y al rey, y resoluciones reales sobre gobierno de la Real Capilla, en especial sobre competencia de sus ministros.

**Caja 66.**

Exp. 6. 1562-1572. Estatutos y constituciones de la RC.

**Caja 71.**

Exp. 1. 1610-1761. Reales órdenes, consultas y órdenes emitidas por el Patriarca sobre la asistencia de la RC a determinadas funciones religiosas.

**Caja 72.**

Exp. 2. 1757. Orden de asiento dispuesto por Carlos III en el coro de la Capilla Real para los eclesiásticos y seglares.

Exp. 3. 1699-1751. Tablas de las funciones de la Real Capilla, de los días en que S.M. sale a la tribuna o cortina, y de las horas en que se empezaban los oficios divinos.

Exp. 6. Oficios dirigidos al Patriarca y al Puntador acerca de las nuevas constituciones de la Capilla Real.

Exp. 8. Memoriales de la Real Capilla de músicos. Organización de sus miembros.

Exp. 9. Comentario de la probable bula de Benedicto XIV concediendo la parroquialidad a la Capilla Real.

**Caja 73.**

Exp. 1. 1734-1758. Servicios de la Capilla Real en las jornadas reales.

**Caja 76.**

Exp. 4. 1735-1761. Informes, memoriales y decretos acerca de las ceremonias a celebrar en la Capilla Real y las obligaciones de los Capellanes de Altar y demás personal de la Real Capilla de música.

**Caja 77.**

Exp. 2. 1615-1793. Memoriales, informes y correspondencia elevada al Patriarca sobre los matrimonios de miembros de la familia real española con otras casas reales europeas.

**Caja 78.**

Exp. 1. 1598-1788. Expedientes sobre las ceremonias a celebrar por diversos acontecimientos tocantes a personas reales (nacimientos, juras, fallecimientos).

Exp. 2. 1621-1760. Memoriales, consultas y decretos reales sobre nombramiento de maestros de ceremonias y tenientes de maestros, sus obligaciones y emolumentos.

**Caja 79.**

Exp. 2. 1665-1773. Decretos para que los músicos de la Real Capilla asistan a funciones en iglesias de Madrid.

Exp. 3. 1601-1684. Obligaciones del Maestro de Capilla. Cómo debe asistir a los músicos, componer villancicos, etc.

Exp. 5. 1798-1799. Autos de las visitas efectuadas al Real Colegio de Niños Cantores por orden del Patriarca de las Indias.

Exp. 6. Documentación relativa al Real Colegio: dotación, jurisdicción. Contabilidades anuales de cargo correspondiente a los años 1764 y 1776. Documentación relativa al nombramiento de Rector del Real Colegio y Maestro de Capilla.

#### **Caja 93.**

Exp. 3. [s. XVII]. Memoriales e informes relativos al ceremonial de la Capilla Real

Exp. 7. 1747-1762. Correspondencia de los Patriarcas de las Indias, cardenales Mendoza y de la Cerda, con diferentes dignatarios europeos.

#### **Caja 95.**

Exp. 1. 1610-1642. Órdenes, memoriales e informes sobre las ceremonias que se celebran en la Capilla Real.

#### **Caja 101.**

Exp. 8. 1746-1782. Asignación de personal eclesiástico de la Capilla Real al servicio de la familia real.

#### **Caja 103.**

Exp. 3. 1672-1765. Actas de visitas al Real Colegio de Niños Cantores.

Exp. 4. 1599-1705. Expedientes relativos al vestuario de los Niños Cantores.

#### **Caja 104.**

Exp. 1. 1601-1776. Contabilidad del Real Colegio entregada por el Rector al Patriarca de las Indias.

Exp. 2. 1667-1783. Expedientes de concesión de plazas de Niños Cantores.

Exp. 3. 1728-1776. Expedientes de concesión de plazas vacantes en la Real Capilla de música.

#### **Caja 105.**

Exp. 1. 1720-1796. Contabilidad cuatrimestral entregada por el Rector del Real Colegio al Patriarca.

Exp. 3. 1599-1792. Informe, comisión y mandatos de visita al Real Colegio.

Exp. 4. 1627-1766. Expediente de concesión de plazas en la Real Capilla de música a alumnos del Colegio de Niños Cantores y oficios del rector, y del maestro de música del Real Colegio.

Exp. 6. 1689-1770. Expedientes de concesión de plazas en el Real Colegio.

#### **Caja 106.**

Exp. 1. 1680-1788. Cuentas del Rector del Real Colegio.

Exp. 2. 1624-1787. Expedientes relativos a la administración de la Capilla Real.

#### **Caja 233.**

Exp. 6. 1757. Decretos del Patriarca acerca de la obligación de los Capellanes de Honor y de asistir a las misas mayores, y preeminencia para los sacerdotes músicos para decir misa.

Exp. 9. 1752-1760. Informes enviados al puntador sobre faltas de asistencia de Capellanes cantores.

### **Sección Administrativa**

#### **Caja 6749.**

1789-1862. Patriarcado de las Indias. Oposiciones a Capellanes de Altar.

**Legajo 1115.**

Dependencias de la Real Casa. Capilla Real. Real Capilla de música.

1746. Expediente en que el Patriarca y el maestro de la Capilla musical hacen presente el estado en que se encuentran de no poder satisfacer las necesidades de las funciones de Semana Santa por falta de Capellanes de Altar que canten, a causa de la inasistencia por falta de gajes.

1746. Comunicación fecha 14 de junio en que el Marqués de Villarias dice de Orden de S.M. al Duque de la Mirándola que se satisfaga a los músicos de la Real Capilla sus respectivos sueldos con la mayor puntualidad por el atraso que experimentan.

1752. Creación de dos plazas de músicos instrumentistas de fagot en la Real Capilla.

1754. Tabla de las festividades de la Real Capilla durante el año de 1754.

1756. Aumento de sueldo a los copiantes de música de la Real Capilla.

1757. Reducción y aumento de sueldo de los organistas de la Real Capilla y creación de la cuarta plaza de esta clase en 22 de febrero de 1757.

**Legajo 1132.**

1747. Relación de los individuos de la Real Capilla, sueldos que gozaban, pensiones y mercedes situadas sobre ella.

1749. Planta del personal de la Real Capilla de Palacio en el año 1749.

**Legajo 1132.**

1749. Reglamento de la Capilla Real del año 1749.

1749. Reglamento de coro de la Capilla Real de 18 de marzo.

1753. Reglamento de las voces y de los instrumentos que ha resuelto el rey se haga en su Real Capilla y de los goces anuales que se ha dignado señalar a los músicos de ella desde el 1º de mayo de 1753.

1756. Reglamento de voces e instrumentos de la Capilla Real de 3 de mayo de 1756.

1756. Constituciones de la Real Capilla de 21 de diciembre de 1756.

**Sección: Reinados (Carlos III)****Legajo 102.**

1760-1788. Relación de mesillas y gastos de las Jornadas de Aranjuez durante los dichos años.

**Legajo 120.**

1760-1788. Jornadas a San Ildefonso y San Lorenzo. Relaciones de mesillas y gastos.

**Legajo 130.**

1760-1788. Relación de mesillas y gastos de las Jornadas de El Pardo durante los dichos años.

**Madrid, Biblioteca Nacional de España****Sección de Manuscritos**

Ms. 762. Papeles referidos en todo o en parte a la Capilla Real de Madrid.

Ms. 14018-17. PÉREZ, Vicente, *Semana Santa del Año de 1780. Celebrada en la Real Capilla del Sitio de El Pardo. Siendo Patriarca de las Indias el Cardenal Arzobispo de Sevilla D. Franco. Delgado,*

Ms. 14018-14. Idem, *Semana Santa celebrada en el Real Sitio de Aranjuez. Año de 1791. Reinando D. Carlos IV de Borbón, a donde pasó de Real Orden la Capilla a hacer los Oficios Divinos, siendo Patriarca de las Indias, y Capellán Mayor de S. M. el Eminentísimo Señor D. Antonino de Sentmanat. Vicente Pérez. 1792,*

**Madrid, Archivo Histórico Nacional****Sección de Estado**

**Legajo 2453, n° 8.**

*Renuncia de la Corona hecha por Su Mag<sup>d</sup> en su hijo, el Ser.<sup>mo</sup> señor Príncipe de Asturias, y consultas que por su muerte hizo el Consejo Real de Castilla para que volviese a admitirla como Rey y Señor natural de ella. Y así mismo está el parecer de los teólogos y los Decretos de S.M. sobre el propio asunto.*

**Legajo 2826, n° 3.**

1774-1787. Correspondencia del conde de Aranda, embajador de España en Versalles con su secretario en Madrid, Bernardo del Campo.

**Francia****París, Archives nationales****Série K : Monuments historiques****K 577-578.**

Dossiers relatives aux princes du Sang. Documents recueillis par le duc de Penthièvre, Louis-Jean-Marie de Bourbon, [XVIIIe siècle].

**K 1712.**

2. Extraits de plusieurs cérémoniaux français du XVIe et du XVIIIe siècle
4. 1560-1665. Note sur le cérémonial suivi dans les assemblées.
5. [XVIIe siècle]. ]Inventaire des papiers de M. de Saintot, maître des cérémonies de France, sur le cérémonial.
6. [XVIIe siècle]. Extraits tirés des mémoires de M. de Saintot.

**K. 1714.**

[XVIIe-XVIIIe siècles].]Notes manuscrites (extraites de chroniques ou du Cérémonial français), extraits imprimés, relatifs aux sacres des rois de France.

**K. 1715.**

[XVIIIe siècle]. Documents relatifs au cérémonial concernant les mariages, naissances et baptêmes de princes de la famille royale.

**K. 1716.**

[XVIIe-XVIIIe siècles]. Pompes funèbres. Prérégatives des religieux de Saint-Denis.

**K 1717-1718.**

1514-1773. Cérémonies funèbres : correspondance, états (papiers provenant principalement du Grand Ecuyer de France). Funérailles et services solennels pour l'âme des princes et rois de France, et des souverains étrangers parentés avec la maison de France.

**K 1719.**

[XVIIe-XVIIIe siècles]. Cérémonies publiques : Entrées des reines des rois de France ; entrées et audiences des ambassadeurs ; transports de drapeaux ; *Te Deum* ; processions ; Pâques ; Pain-bénit du roi et de la reine.

**K 1720.**

1724. Réception des chevaliers du Saint-Esprit à la Chapelle royale de Versailles.

**Série KK : Monuments historiques (registres)****KK 544.**

1551-1625. Recueil d'ordonnances et de règlements relatifs à la Maison du Roi.

**KK 1424.**

Cérémonial de Godefroy [XVIII<sup>e</sup> siècle] : copies de documents (avec quelques originaux et imprimés) réunis en cahiers, jadis conservés aux archives de la Pairie. Copies de documents relatifs aux cérémonies religieuses (canonisations, réception de nouveaux cardinaux, messes du roi, présentation des reliques de la Sainte-Chapelle, toucher des écrouelles, pain bénit, Cène, bénédiction des cloches...). Copies de documents relatifs aux cérémonies festives (feux de joie, bals et ballets du roi, dîners du roi, pose de première pierre, cérémonies de la ville de Paris pour le roi).

**KK 1430.**

Cérémonial de Godefroy [XVIII<sup>e</sup> siècle] : Copies de documents relatifs aux mariages : fils et filles, frères et soeurs, petits-fils et petites-filles de France ; princes de sang, légitimés de France, ducs et pairs, seigneurs de France, princes et seigneurs étrangers.

**KK 1432.**

Cérémonial de Godefroy [XVIII<sup>e</sup> siècle] : Copies de documents relatifs aux ordres de chevalerie : Ordre du Saint-Esprit, Ordre de saint Michel, Toison d'or, ordre de Malte. Copies de documents relatifs aux décès et aux obsèques des rois de France.

**KK 1433.**

Cérémonial de Godefroy [XVIII<sup>e</sup> siècle] : Copies de documents relatifs aux décès et aux obsèques: rois et reines de France.

**KK 1436.**

Cérémonial de Godefroy [XVIII<sup>e</sup> siècle] : Copies de documents relatifs aux décès et aux obsèques : empereurs, rois et princes étrangers ; cardinaux et prélats, évêques puis archevêques de Paris ; souverains et princes étrangers.

**KK 1437.**

Cérémonial de Godefroy [XVIII<sup>e</sup> siècle] : Copies de documents relatifs aux processions et aux messes solennelles. Copies de documents relatifs aux rangs et préséances entre les souverains d'Europe et entre leurs ambassadeurs.

**KK 1439.**

Cérémonial de Godefroy [XVIII<sup>e</sup> siècle] : copies de documents (avec quelques originaux et imprimés) réunis en cahiers, jadis conservés aux archives de la Pairie. Copies de documents relatifs aux sacres et couronnements. (I) : rois et reines de France ; papes, empereurs et rois des Romains ; rois et reines des pays européens, doges vénitiens, électeurs et princes de l'Empire.

**Série M : Ordres militaires**

**M 41.**

[XVII<sup>e</sup>-XVIII<sup>e</sup> siècles]. Ordres de Saint-Lazare et de Notre-Dame du Mont-Carmel. Mémoires imprimés et manuscrits, gravures sur l'histoire et le cérémonial de l'ordre, privilèges, correspondance et pièces diverses.

**M 63.**

[XVII<sup>e</sup>-XVIII<sup>e</sup> siècles]. Ordre de la Toison d'Or. Statuts, bulles, privilèges, listes de chevaliers et de commanderies.

**M 64.**

[XVII<sup>e</sup>-XVIII<sup>e</sup> siècles]. Ordre de Saint-Michel : statuts, règlements, assemblées capitulaires, privilèges, listes de chevaliers, correspondance. Ordre du Saint-Esprit : statuts, cérémonial, mémoires historiques, inventaires de bibliothèque.

### Série O<sup>1</sup> : Maison du Roi

#### O<sup>1</sup> 85.

1741. Règlement de la Musique de la Chapelle.

#### O<sup>1</sup> 820.

[XVIIIe siècle]. Mémoires sur les attributions du grand chambellan et des gentilshommes de la Chambre.

#### O<sup>1</sup> 823.

1760-1780. Registres des cérémonies.

#### O<sup>1</sup> 823.

1781-1785. Registres des cérémonies.

#### O<sup>1</sup> 842.

1700-1792. Musique du roi : édits, règlements du roi et du premier gentilhomme de la Chambre ; mémoires des surintendants et maîtres ; gages, brevets, gratifications, états du personnel ; ordres de dépenses.

#### O<sup>1</sup> 1042-1044.

[XVIe-XVIIIe siècles]. Papiers du grand maître des cérémonies sur des questions d'étiquette et de cérémonial.

#### O<sup>1</sup> 3250-3258.

[XVIIIe siècle]. Relations de cérémonies à l'occasion des obsèques de Louis XV, du sacre de Louis XVI et de plusieurs mariages princiers.

#### O<sup>1</sup> 3250-3258.

[XVIIIe siècle]. Dossiers de recherches, formés par Papillon de La Ferté, sur les fêtes, cérémonies et spectacles de la cour.

### Série Z/ 1a : Cour des Aides de Paris

#### Z/ 1a 486.

1631-1780. États des officiers de la Chapelle-Musique.

#### Z/ 1a 517.

1631-1709. États des officiers de la Maison de Monsieur, frère du roi (duc d'Orléans).

#### Z/ 1a 518.

1724-1787. États des officiers de la Maison de Monsieur (duc d'Orléans ; comte de Provence).

### Paris, Bibliothèque nationale de France

Clairembault 1323. Documents relatifs à l'Ordre du Saint-Esprit.

Rés. Vm<sup>8</sup> 27. *Bibliothèque royale. Catalogue de la Musique théorique et pratique par l'abbé Martin*, BnF,

Rés. QB-201 (18). François Quesnel, *Le Sacre du Roy Louis treziesme fait à Reims le dimanche, 17 octobre 1610*.

Rés. Vm<sup>8</sup> 20. BROSSARD, Sébastien de, *Catalogue des livres de musique theorique et pratique, vocalle et instrumentalle, tant imprimée que manuscrite, qui sont dans le cabinet du S.<sup>r</sup> Sébastien de Brossard chanoine de Meaux, et dont il supplie très humblement a Majesté d'accepter le Don, [...], 1724.*

Rés. Vm<sup>8</sup> 26. *Catalogue des Livres de la Bibliothèque du Roi, qui traitent de la Musique. 1787.*

Rés. Vm<sup>8</sup> 27<sup>bis</sup>. *État des Livres de Musique qui se trouvent en place à la Bibliothèque du Roy. [ca.1747].*

Rés. Vm<sup>8</sup> 28. ROUALLE DE BOISGELOU, Paul-Louis, [*Catalogue des livres sur la musique conservés à la Bibliothèque royale*] élaboré par Paul Louis Roualle de Boisgelou [Entre 1787 et 1800].

Rés. Vma. Ms. 857. *Inventaire général des Effets existans dans la Bibliothèque-Musique du Roi à Versailles fin de Décembre 1765. [1769].*

Ms. Fr. 14447. *Cérémonies observées à la prise d'habit de Madame Louise de France chez les Carmélites de St-Denis, en 1770, [XVIIIe siècle].*

Ms. Fr. 14453. *Coutumier général pour la Chapelle royale du Château de Versailles. [XVIIIe siècle].*

Ms. F-1668. *Notes des frères Bêche sur la Musique de la Chapelle du roi. [XVIIIe siècle].*

Ms. Fr. 14121. *Remarques sur ce qu'il y a à faire d'extraordinaire à la Chapelle du Château de Versailles le Roy y étant, en 1725.*

Ms. Fr. 16633. *Cérémonies du règne de Louis XIV. Recueil formé, au moins en partie, d'après le Journal de Mr De Sainctot (1666-1671 et 1682-1691). [XVIIe siècle].*

### **Versailles, Bibliothèque municipale**

Ms. F 87. MÉTOYEN, Jean Baptiste, *Plans des Tribunes & Orchestres de la Musique du Roy, avec les noms des Sujets qui en occupent les Places. En l'Année 1773 [...].*

### **Rouen, Archives départementales de la Seine Maritime**

28 F 45-48. CHUPERELLE, Jérôme, *Cérémonial historique, contenant, en quatre volumes, tout ce qui s'est passé d'édifiant, de curieux et d'intéressant dans l'oratoire et la chapelle de nos roys chrétiens, depuis la conversion de Clovis jusqu'au règne de Louis XV [...], 3 vols, [XVIIIe siècle].*

## FUENTES IMPRESAS

## Roma

ADAMI, Andrea, *Osservazione per ben regolare il Coro de la Cappella Pontificia, tanto nelle Funzione ordinarie che straordinarie, fatte da Andrea Adami da Bolsena, tra gl'Arcadi Caricle Piseo, Maestro della Medesima Cappella, e Benefiziato di S. Maria Maggior, sotto il glorioso Pontificato di Papa Clemente XI, e dedicate alla Santità Sua*, Roma, Antonio de' Rossi, 1711.

*Antiphonarium seu Vesperale Romanum totius anni, juxta ritum Sacrosancti Concilij Tridentini [...]*, Toulouse, Guillemette, 1750.

*Breviarium Romanum ex decreto Sacro-Santi Concilii Tridentini restitutum, S. Pii V. Pontificis Max. Iussu editum, et Clementis VIII. Primum, nunc denuo Urbani PP. VIII. Auctoritate recognitum [...]. Pars Hiemalis*, Amberes, Archytipographia Plantiniana, 1747

BURNEY, Charles, *La musica che si canta annualmente nelle funzione della Settimana Santa, composta dal Palestrina, Allegri e Bai. Raccolta e pubblicata da Carlo Burney, Mus. D., Londres, Robert Bremner, 1771.*

*Caeremoniale Episcoporum Clementis VIII primum, dein Innocentii X, nunc denuo Benedicti PP. XIII auctoritate recognitum. Pro omnibus Ecclesiis, praecipue autem Patriarchalibus, Metropolitans, Cathedralis, et Collegiatis*, Roma, Carlo Giannini y Girolamo Mainardi, 1729.

CANCELLIERI, Francesco, *Descrizione de' Tre Pontificali che si celebrano per le Feste di Natale, di Pasqua e di S. Pietro*, Roma, Stamperia Vaticana, 1788.

-----, *Descrizione delle Cappelle Pontifizie e Cardinalizie di tutto l'anno, e de' Concistori Publici e Segretti*, Roma, Luigi Perego Salvioni, 1790.

*Esattissima Descrizione delle Cerimonie fatte nella Coronazione di Nostro Signore Papa Alessandro VIII. Seguita il dì 16 d'Ottobre 1689*, Roma, Giovanni Francesco Buagni, 1689.

*Decreta Sacrae Rituum Congregationis in lucem primum edita a Reverendissimo Patre Batholomaeo Gavanto [...], continens decreta, quae ad generales, et particulares Rubricas Breviarii pertinent*, Florencia, Pietro Gaetano Viviani, 1740.

DUMONT, ROUSSET, « Cérémonial de la Cour de Rome », *Le Cérémonial Diplomatique des Cours d'Europe, ou Collection des Actes, Mémoires et Relations qui concernent [...] les fonctions publiques des Souverains, leurs Sacres Couronnements, Mariages, Baptêmes & Enterrements, [...] Tome Second*, Amsterdam, Chez les Janssons, 1739, p. 1-235.

GAVANTO, Bartolomeo, *Thesaurus sacrorum rituum seu commentaria in rubricae Missalis et Breviarii Romani [...]*, Milan, 1628.

GERBERT, Martin, *Scriptores Ecclesiastici de Musica Sacra potissimum, ex variis Italiae, Galliae, & Germaniae codicibus manuscripti collecti [...] Tomus III*, Monasterio de San Blas en Selva Negra, Typis San Blasianis, 1784.

GUIDETTI, Giovanni, *Directorium Chori ad usum omnium Ecclesiarum, Cathedralium, & Collegiatarum à Ioanne Guidetto olim editum & nuper ad novam Romanii Breviarii correctionem ex praecepto Clementis VIII impressam restitutum, et plurimis in locis auctum, & emendatum à Ioanne Francisco Massano [...]*, Roma, Stefano Paulino, 1604.

*Graduale de Sanctis, iuxta Ritum Sacrosanctae Romanae Ecclesiae, cum Cantu Pauli V. Pont. Max iussu reformato. Cum privilegio*, Romae, Typographia Medicaea, 1614.

*Graduale Romanum, juxta Missale ex decreto Sacrosancti Concilij Tridentini [...]*, Toulouse, Guillemette, 1729.

*Horae diurnae Breviarii Romani, ex decreto Sacrosancti Concilii Tridentini restituti, Pii V. Pont. Max. iussu editi, Clemens VIII & Urbani VIII auctoritate recogniti [...]*, Amberes, ex Architypographia Plantiniana, 1749.

LETI, Gregorio, *Il Ceremoniale Istorico e Politico, di Gregorio Leti. Parte Quinta [...]*, Amsterdam, Jansson, 1685.

*Missale Romanum ex decreto Sacrosancti Concilii Tridentini restitutum, S. Pii [V] Pont. Max. Jussu editum, et Clementis VIII primum, nunc denuo Urbani Papae Octavi auctotitate recognitum, et novis Missis ex Indulto Apostolico huc usque concessis auctum*, Amberes, Architypographia Plantiniana, 1759.

MORONI, Gaetano, *Le Cappelle Pontificie, Cardinalizie e Prelatizie. Opera storico-liturgica di Gaetano Moroni, romano, primo aiutante da camera di Sua Santità Gregorio XVI. Volume unico*. Venecia, Tipografia Emiliana, 1841.

*Notizie per l'Anno bisestile MDCCLXXXVIII, dedicate all'Emo. e Rmo. Principe, il Sgr Cardinale Romualdo Braschi Onesti, [...] Nipote e Segretario de Brevi de Sua Santità*, Roma, Stamperia Cracas, 1788.

*Officium et Missa in Festo et per octavam Corporis Christi, [...] secundum Missale & Breviarium romanum Pii V. Pont. Max. jussu editum, Clementis VIII. & Urbani VIII. auctoritate recognitum*, Amberes, viuda de Baldassare Moretti, 1702.

*Officium in Epiphania Domini, et per totam Octavam, iuxta Missale & Breviarium Romanum [...]*, Amberes, ex Architypographia Plantiniana, 1743.

*Officium de Septem Doloribus B. Mariae Virginis. Duplex Maius. Feria VI post Dominicam Passionis. Noviter celebrari concessum a SS. D. N. Clemente X, omnibus utriusque sexus Christi fidelibus, qui ad Horas Canonicas tenentur, in omni Ditione Regis Hispaniarum, & Inclitae Venetiarum Civitatis, &c.*, Venecia, Apud Cieras, 1675, p. 3-16.

*Pastoral de N[uestro] SS.<sup>mo</sup> Padre Benedicto XIV, de gloriosa memoria, siendo Cardenal Arzobispo de la Santa Iglesia de Bolonia [...]*. Tomo Primero, Madrid, Joaquín Ibarra, 1764.

PISCARA CASTALDO, Andrea, *Praxis Caeremoniarum seu Sacrorum Romanae Ecclesiae Rituum accurata Tractatio: In qua Ecclesiae ministri cuiuscumque ordinis, in omnibus functionibus etiam Pontificalibus exacte instruuntur*, Nàpoles, 1625.

*Pontificale Romanum Clementis VIII Pont. Max. Iussum restitutum atque editum*, Roma, Typographia Medicaea, 1611.

*Processionale, ritibus Romanae Ecclesiae accommodatum; Antiphonae & Responsoria aliaque in Supplicationibus decantari solita complectens [...]* Editio quarta ad exemplar Breviarii Romani Clementis VIII auctoritate recogniti, & Ritualis Romani Pauli V Pont. Max. iussu editi, recensita & innovata, Amberes, Baldassare Moretti, 1629.

*Relazione della publica solenne Coronazione della Santità di Nostro Signore Papa Clemente XIII, seguita il dì 16 Luglio 1758*, Roma, Nella stamperia del Chracas, 1758.

*Rituale Romanum Pauli V. Pont. Max. Iussu editum. Adita formula pro benedcendis Populo & Agris à S. Rituum Congregationis*, Amberes, Baldassare Moreti, 1688.

SANGRINI, Angelo, *Opusculum de Nobilissima Oratione Quadraginta Horarum*, Florencia, Bartolomeo Sermantelli, 1581, p. 79-91.

SANTARELLI, Giuseppe, *Informazione del Cantor Fra' Giuseppe Santarelli, Cappellano d'onore dell'Emminentissimo e Reverendissimo Signor Cardinale Alessandro Albani, come ministro plenipotenziario delle Loro M.M. Imp[eriali] e Reali presso la S. Sede, [...]*, Roma, Stamperia del Komarek, 1761.

*Supplementum ad Graduale Romanum, complectens Missam Defunctorum, nec-non Dies Irae, De Profundis, O Christe, &., notata ut Gallicae vocamus, en Faux-bourdon, [...]*, Toulouse, Jean Guillemette, 1727.

VACCONDO, Giovanni Battista, *Las cosas maravillosas de la Santa Ciudad de Roma, en donde se trata de las Iglesias, Estaciones, Reliquias y Cuerpos Santos que hay en ella*, Roma, Roque Bernabó, 1720.

## España

ALDEA, Joaquín, *Rasgo breve del heroico suceso que dio ocasión para que los dos nobles zaragozanos, y amantísimos hermanos, los Santos Voto y Félix, fundaran el Real Monasterio de San Juan de la Peña, Zaragoza*, Imprenta de Francisco Moreno, 1748.

ÁLVAREZ PATO, Agustín, *Tratado de la Festividad de Cuarenta Horas que se celebra patente el Santísimo Sacramento, en memoria de las que estuvo Christo, Nuestro Bien, en el Sepulcro*, Madrid, Benito Cano, 1789.

BUSTAMANTE, Juan de, *Tratado del Oficio Divino, y las Rúbricas para rezar conforme al Breviario Romano, últimamente reformado por N. muy S.P. Urbano Papa Octavo [...]*, Madrid, Imprenta Real, 1649.

CERONE, Pietro, *El Melopeo y el Maestro. Tractado de Música Theórica y Práctica, en que se pone por extenso lo que uno para hacerse Músico ha menester saber [...]*, Nápoles, Juan Bautista Gargano y Lucrecio Nucci, 1613, p. 368.

*Constituciones de la Real Congregación del Alumbrado y Vela al SS. Sacramento, establecida en la Capilla del Real Palacio desde el día quince de agosto de MDCCCLXXXIX, y que puede extenderse a las demás iglesias de esta Corte, sujetas a la jurisdicción espiritual del Em.<sup>mo</sup> Sr. Cardenal Patriarca de las Indias*, Madrid, Imprenta Real, 1790.

GALINDO, Gregorio, *Las Rúbricas del Misal Romano reformado, que salen a la luz bajo la protección de Nuestra Señora de Montserrat. Su autor, el Ilustrísimo Señor Don Gregorio Galindo, Obispo de Lérida, del Consejo de Su Majestad, etc.*, Barcelona, Narciso Oliva, 1739.

LOBERA, Antonio, *El porqué de todas las ceremonias y sus misterios. Cartilla de preladados y sacerdotes, que en forma de diálogo entre un vicario y un estudiante curioso compuso D. Antonio Lobera, presbítero y opositor a las Cátedras de la Universidad de Zaragoza*, Barcelona, Imprenta de los consortes Sierra y Martí, 1791.

LORENTE, Andrés, *El Porqué de la Música, en que se contiene los Quatro Artes de ella, Cantollano, Canto de Órgano, Contrapunto y Composición [...]*, Alcalá de Henares, Nicolás de Xamarés, 1672,

NASARRE, Pablo, *Segunda parte de la Escuela Música, que contiene quatro libros. [...] Compuesto por Fray Pablo Nasarre, Organista en el Real Convento de San Francisco de Zaragoza*, Zaragoza, Herederos de Manuel Román, 1723.

NIFO, Francisco Mariano, *Cartas importantes de Clemente XIV (Ganganelli) traducidas de Francés en Castellano por D. Francisco Mariano Nipho. Tomo III*, Madrid, Miguel Escribano, 1777.

OLAYA, Frutos Bartolomé, *Ceremonial de las Misas solemnes cantadas, con Diáconos, o sin ellos, según las Rúbricas del Missal Romano, últimamente recógnito por Su Santidad, Urbano VIII [...] compuesto por D. Frutos Bartholomé Olaya y Aragón, Maestro de Ceremonias de la Capilla Real de Su Majestad, el Rey nuestro Señor, D. Carlos Segundo*, Madrid, Juan García Infanzón, 1696.

ORTIZ DE ZÚÑIGA, Diego, *Annales Ecclesiásticos y Seculares de la muy noble, y muy leal Ciudad de Sevilla [...]*, Madrid, Imprenta Real, 1677.

PÉREZ DE CASTRO, Pedro Antonio, *Los Salmos del Santo Rey David, traducidos o parafraseados en verso castellano por varios y diferentes metros, dedicados al Rey Nuestro Señor*, Madrid, Jerónimo Ortega, 1789.

RIVAROLA Y PINEDA, Juan Francisco, *Tratado de la Augustissima Casa de Borbón, reinante en España, Francia y Nápoles [...]*, Madrid, Imprenta de Joaquín Sánchez, 1735.

ROJO, Juan Bernardino, *Thessalico Olympto, theologico y moral, legal, militar, politico y chronologico, cuya doctrina es conveniente a cortesanos curiosos, eruditos militares, estudiosos eclesiásticos [...]*, Sevilla, Viuda de Francisco Lorenzo de Hermosilla, 1733.

REYES, Fray Juan de los, *Ordinario y Ceremonial de la Misa y Oficio Divino, según el Orden de la Santa Iglesia Romana, [...] nuevamente añadido, corregido y enmendado, según los novísimos decretos de la Sacra Congregación de Ritos, [...] por el P. Fr. Juan de los Reyes, Monje profeso, y Maestro de Ceremonias del Real Monasterio de S. Lorenzo el Real*, Madrid, Antonio Marín, 1752.

SEVILLA, Feliciano de, *Los Angélicos Príncipes del Empyreo, cuántas y cuáles sean sus Excelencias [...]*, Sevilla, Herederos de Tomás López de Haro, 1711.

TORTORETTI, Vincenzo, *Capilla Real, con observaciones propias de la del Rey Catholico, N. S. D. Felipe IV, el Grande. Por D. Vicencio Tortoreti y Nápoles, su Capellán de Banco. Consagrada a Su Majestad*, Madrid, Francisco Martínez, 1630.

VEGA, Fray Diego de la, *Discursos predicables sobre los Evangelios de todos los dias de la Quaresma [...]*, Tomo segundo, Alcalá de Henares, Luis Martínez Grande, 1611.

## Francia

BOURDELOT, Histoire de la Musique depuis son origine ; les progrès successifs de cet Art jusqu'à présent ; et la comparaison de la Musique Italienne & de la Musique Française. Par M. Bourdelot, Tome Quatrième, La Haya y Frankfurt, 1743.

*Cérémonial du Sacre des Rois de France, précédé d'une Dissertation sur l'ancienneté de cet acte de Religion [...]*, París, chez G. Desprez, 1775, p. 46.

DU PEYRAT, Guillaume, *L'Histoire Ecclésiastique de la Cour ; ou les antiquitez et recherches de la Chapelle, et Oratoire du Roy de France, depuis Clovis I jusques à nostre temps. [...]*, París, Chez Henri Sara, 1645.

*Édit du Roi, concernant les deux différens Corps de Musique de la Chapelle & de la Chambre du Roi. Donné à Versailles au mois d'Août 1761*, París, Imprimerie Royale, 1762.

*Formule des Cérémonies et prières pour le Sacre de Sa Majesté Louis XVI, qui se fera dans l'Église Métropolitaine de Reims, le Dimanche de la Trinité, 11 juin 1775*, París, Chez Vente, 1775.

GODEFROY, Théodore, *Le Cérémonial François. Tome Premier, contenant les Cérémonies observées en France aux Sacres & Couronnements des Roys [...]; comme aussi aux à leurs Entrées solennelles [...] dans divers Villes du Royaume*, París, Sebastien Cramoisy, 1659.

-----, *Le Cérémonial François. Tome Second, contenant les Cérémonies observées en France aux Mariages & Festins ; Naissances et Baptêmes ; Majoritez des Roys [...]* París, Chez Sébastien Cramoisy, 1659.

GIROUST, François, *Analyse des Motets de Monsieur Giroust, Surintendant de la Musique du Roi, et Maître de Musique de la Chapelle de Sa Majesté. Ces Motets s'exécutent dans la dite Chapelle du Roi, pendant le semestre de Janvier*, [París], 1781.

*Heures à l'usage de la Chapelle et Paroisse du Roy. Contenant les prières qui se disent le Matin, le Midi, et le Soir, & au Salut. Avec les prières de la Messe, les Psaumes de la Pénitence, & les Vêpres des principales Fêtes de l'année, selon les usages de Rome & de Paris*, París, Jean-François Collombat, 1750.

*Journal du voyage du Roi à Rheims. Contenant ce qui s'est passé de plus remarquable à la Cérémonie de son Sacre, & de son Couronnement [...]. Premier Volume*, La Haya, Rutgert Alberts, 1723, p. 168.

LEBOEUF, Abbé, *Histoire de la Diocèse de Paris, contenant les Paroisses et terres du doyennat de Châteaufort [...]. Tome Septième*, París, Chez Prault, 1757.

*Livre du Roy pour le Quartier de Monsieur Giroust. 1776./ Motets pour la Chapelle du Roy, imprimés par ordre de Sa Majesté. Quartier de Janvier, Février & Mars 1776*, París, Pierre-Robert-Christophe Ballard, 1776.

*Livre du Roy pour le Quartier d'Octobre, Novembre & Décembre 1757./ Motets pour la Chapelle du Roy, imprimés par ordre de Sa Majesté. Quartier d'Octobre, Novembre & Décembre 1757*, París, Pierre-Robert-Christophe Ballard, 1757.

*Livre du Roy pour le Quartier de Monsieur Gauzargues. 1762./ Motets pour la Chapelle du Roy imprimés par ordre de Sa Majesté. Quartier de Janvier, Février & Mars 1762*, París, Christophe-Jean-François Ballard, 1762.

*Livre du Roy pour le Quartier de Monsieur Blanchard. 1779./ Motets pour la Chapelle du Roy, imprimés par ordre de Sa Majesté. Quartier de Janvier, Février, Mars, Avril, Mae & Juin 1779*, París, Pierre-Robert-Christophe Ballard, 1779.

*Livre du Roy pour le Quartier de Monsieur Blanchard. 1779./ Motets pour la Chapelle du Roy, imprimés par ordre de Sa Majesté. Quartier de Juillet, Août, Septembre, Octobre, Novembre & Décembre 1779*, París, Pierre-Robert-Christophe Ballard, 1779.

*Livre du Roy pour le Quartier de Monsieur Mathieu. 1786./ Motets pour la Chapelle du Roy, imprimés par ordre de Sa Majesté. Quartier de Juillet, Août & Septembre 1786*, París, Pierre-Robert-Christophe Ballard, 1786.

*Livre du Roy pour le Quartier de Monsieur Blanchard. 1789./ Motets pour la Chapelle du Roy, imprimés par ordre de Sa Majesté. Quartier de Janvier, Février, Mars, Avril, Mae & Juin 1789*, París, Pierre-Robert-Christophe Ballard, 1789.

*Livre du Roy pour le Quartier de Monsieur Giroust. 1790./ Motets pour la Chapelle du Roy, imprimés par ordre de Sa Majesté. Quartier de Janvier, Février & Mars 1790*, París, Pierre-Robert-Christophe Ballard, 1790.

MORAND, Sauveur-Jérôme, *Histoire de la S<sup>te</sup>-Chapelle Royale du Palais, enrichie de planches, par M. Sauveur-Jérôme Morand, Chanoine de la dite Église*, París, Chez Clousier, 1790.

*Motets de différens auteurs, pour le sémestre de Janvier, Février, Mars, Avril, Mai, Juin 1766./ Motets pour la Chapelle du Roy, imprimés par ordre de Sa Majesté*, París, Pierre-Robert-Christophe Ballard, 1766.

*Motets de différens auteurs, pour le sémestre de Juillet, Août, Septembre, Octobre, Novembre & Décembre 1766./ Motets pour la Chapelle du Roy, imprimés par ordre de Sa Majesté*, París, Pierre-Robert-Christophe Ballard, 1766.

*Motets de différens auteurs, pour le sémestre de Janvier, Février, Mars, Avril, Mai & Juin 1791./ Motets pour la Chapelle du Roi, imprimés par ordre de Sa Majesté*, París, Pierre-Robert-Christophe Ballard, 1791.

NIVERS, Guillaume-Gabriel, *Dissertation sur le Chant Grégorien, dédiée au Roy par le Sr Nivers, Organiste de la Chapelle du Roy, & Maître de Musique de la Reyne*, Paris, Aux dépens de l'Auteur, 1683,

*Ordre des Cérémonies qui doivent être observées pour la Bénédiction d'un Cloche en l'Église Paroissiale de Saint Eustache, laquelle sera nommée par S. A. S. Monseigneur le Duc de Penthièvre, et S. A. S. Madame la Princesse de Lamballe, le Mardi trente Janvier 1770, a trois heures précises*, Paris, Michel Lambert, 1770.

OROUX, Abbé, *Histoire Ecclésiastique de la Cour de France, où l'on trouve tout ce qui concerne l'histoire de la Chapelle, et des principaux Officiers Ecclésiastiques de nos Rois. [...] Tome Second*, Paris, Imprimerie royale, 1777.

*Relation de la Cérémonie du Sacre et Couronnement du Roy, de celles qui ont suivi, et de tout ce qui s'est passé pendant le voyage de Sa Majesté*, Paris, Bureau d'Adresse, 1722, [Supplément à la Gazette de France, 1722, n° 56], p. 685.

*Sacre et Couronnement de Louis XVI, Roi de France et de Navarre, à Rheims, le 11 juin 1775*, Paris, Chez Vente, 1775.

## FUENTES PERIÓDICAS

### Roma

*Diario di Roma*, n° 35, 1821.

### España

*Gazeta de Madrid*, Madrid, [Imprenta Real], [números consultados: 1764-1789].

*Memorial literario, instructivo y curioso de la Corte de Madrid*, Madrid, Imprenta Real, [número consultado: diciembre de 1788, parte primera, n° 75].

*Mercurio Histórico y Político, que contiene el estado presente de la Europa, lo sucedido en todas las Cortes, los intereses de los Príncipes, y generalmente todo lo más curioso [...], con reflexiones políticas sobre cada Estado. Compuesto por diferentes Diarios, Mercurios, Gazetas de todos Países, y sacado de otros Documentos y Noticias originales*, Madrid, Imprenta Real de la Gazeta, [números consultados: 1745-1789].

### Francia

*État général de la France, enrichi de gravures, contenant: 1°. Les qualités et prérogatives du Roi, la Généalogie abrégée de la Maison Royale, le Clergé de la Cour, les Officiers de la Musique du Roi, de sa Maison, de sa Chambre & de sa Garde-robe, de ses Bâtiments & Maisons Royales. [...]*, Paris, chez l'Auteur, [número consultado: 1789].

*Gazette de France*, Paris, Bureau d'adresse, [números consultados: 1722, 1728-1730, 1745-1790].

*Mercure de France, dédié au Roy*, Paris, [varios editores], [números consultados: 1724-1725, 1727, 1730, 1745-1747, 1751, 1754, 1770, 1774-1776, 1789].

*L'État de la France, où l'on voit tous les Princes, le Clergé, les Ducs & Pairs, les Maréchaux de France & les Grands Officiers de la Couronne & de la Maison du Roy [...] Paris, [varios editores], [números consultados: 1698, 1722, 1727, 1736, 1749].*



# Bibliografía

\* \* \*

ÁLVAREZ, María Salud, «Courcelle (Corselli), Francisco», en CASARES, Emilio (dir.), *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, Madrid, Instituto Complutense de Ciencias Musicales (ICCMU), Sociedad General de Autores y Editores de España, 1999, vol. 4, p. 152-155.

-----, *José de Nebra. Vida y obra*, Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 1993.

-----, *Cuatro villancicos y una cantada de José de Nebra*. Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 1995.

ÁLVAREZ-OSSORIO, Antonio, «Ceremonial de la majestad y protesta aristocrática: La Capilla Real en la corte de Carlos II», Juan José Carreras; Bernardo José García (eds.), *La Capilla Real de los Austrias: Música y ritual de corte en la Europa moderna*, Madrid, Fundación Carlos de Amberes, 2001, p. 449-478.

ANDERSON, Perry, *El estado absolutista*, Madrid, Siglo XXI, 1982.

ANNIBALDI, Claudio, *La Cappella Musicale Pontificia nel Seicento. Da Urbano VII a Urbano VIII (1590-1644)*, Palestrina, Fondazione Giovanni Pierluigi da Palestrina, 2011.

-----, «'The singers of the said chapel are chaplains of the pope': some remarks on the papal chapel in early modern times», *Early Music*, vol. 39, nº 1, 2011, p. 15-24.

ASENSIO, Juan Carlos, *El Canto Gregoriano*, Madrid, Alianza Música, 2003.

AUDÉON, Hervé; DAVY-RIGAUX, Cécile, « Jean-Baptiste Métoyen (1733-1822) : Parcours et œuvre d'un musicien de la Chapelle royale, de l'Ancien Régime au début de la Restauration », *Revue de Musicologie*, t. 94, nº 2, 2008, p. 347-385.

BARBEITO, José Manuel, «Espacios para la música cortesana», Juan José Carreras; Bernardo José García (eds.), *La Capilla Real de los Austrias: Música y ritual de corte en la Europa moderna*, Madrid, Fundación Carlos de Amberes, 2001, p. 279-304.

BASSANI, Florian, «On a Roman polychoral performance in August 1665», *Early Music*, vol. 33, nº 3, 2008, p. 415-432.

-----, «Polychoral performance practice and "maestro di cappella" conducting», *Performance Practice Review*, vol. 17, nº 1, 2012, p. 1-32.

BASURKO, Xabier, *Historia de la Liturgia*, Barcelona, Centre de Pastoral Litúrgica, 2006.

BECQUART, Paul, «Mateo Romero», en CASARES, Emilio (dir.), *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, Madrid, Instituto Complutense de Ciencias Musicales (ICCMU), Sociedad General de Autores y Editores de España, 1999, vol. 9, 381-383.

BENNET, Peter, «Collaborations between the Musique de la Chambre and the Musique de la Chapelle at the Court of Louis XIII: Nicolas Formé's *Missa Aeterna Henrici Magni* (1638) and the origins of the *grand motet*», *Early Music*, vol. 38, nº 5, 2010, p. 269-386.

BETTLEY, John, «North Italian 'Falsobordone' and Its Relevance to the Early 'Stile Recitativo'», *Proceedings of the Royal Music Association*, vol. 103, 1976-1977, p. 6-8.

BIANCONI, Lorenzo, *Il Seicento. Storia della Musica. A cura della Società Italiana de Musicologia*, 5, Turín, Edizione di Torino, 1991.

-----, *El siglo XVII. Historia de la Música*, 5, Madrid, Turner, 1982.

BORGHETTI, Vincenzo, «Music and representation of princely power in the fifteenth and sixteenth century», *Acta Musicologica*, vol. 80, 2, 2008, p. 179-214.

BRADSHAW Murray C., *The Falsobordone, a Study in Renaissance and Baroque Music*, Roma, American Institute of Musicology, 1978.

CAPDEPÓN, Paulino, «José de Nebra, vicemaestro de la Real Capilla», *Ritmo*, nº 594, p.176-177.

-----, PASTOR, Juan José (eds.), *Sebastián Durón y la música de su época*, Pontevedra, Academia del Hispanismo, 2013.

CARRERAS, Juan José; GARCÍA, Bernardo José (eds.), *La Capilla Real de los Austrias: Música y ritual de corte en la Europa moderna*, Madrid, Fundación Carlos de Amberes, 2001.

CARRERAS, Juan José, «La capilla en la corte: Perfil musical y contexto historiográfico de una institución», *ibid.*, p. 213-242.

-----, «José de Torres and the Spanish Musical Press in the early Eighteenth Century (1699-1736)», *Eighteenth Century Music*, vol. 10, 1, 2013, p. 7-40.

-----, «La música en las entradas reales», en ROBLEDOS, Luis; KNIGHTON, Tess; BORDAS, Cristina; CARRERAS, Juan José (eds.), *Aspectos de la cultura musical en la corte de Felipe II*, Madrid, Fundación Caja Madrid, 2000, p. 273-287.

CASARES, Emilio (ed.), *Francisco Asenjo Barbieri. Documentos sobre música española y epistolario*, vol. 2, Madrid, Fundación Banco Exterior, 1988.

CASTAGNA, Paulo, «A Encíclica *Annus Qui Hunc* do Papa Bento XIV (1749), e a definição de um modelo para o acompanhamento instrumental da música sacra», *VII Conferencia de la Asociación Argentina de Musicología. XIII Jornadas Argentinas de Musicología*, La Plata, Asociación Argentina de Musicología, 2006, p. 2-3.

CLAYTON, Martin; HERBERT, Trevor; MIDDLETON, Richard (eds.), *The Cultural Study of Music. A Critical Introduction. Second Edition*, Londres, Nueva York, Routledge, 2012.

COOK, Nicholas, *Beyond the Score. Music as Performance*, Oxford, Oxford University Press, 2013.

COOKE Peter, «Poliphony», *Grove Music Online*, [www.oxfordmusiconline.com](http://www.oxfordmusiconline.com), (última entrada, 18-III-2016).

CURTI, Danilo *et al.*, *Musica e liturgia nella riforma tridentina*, Trento, Servizio benedictino e archivistici, 1995.

CHECA, Fernando *et al.* (eds.), *De El Bosco a Tiziano: Arte y Maravilla en El Escorial*, Madrid, Patrimonio Nacional, 2014.

CHEMOTTI, Antonio, «Porta, Costanzo», *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 85, 2016, [www.treccani.it](http://www.treccani.it), (última entrada, 7-IV-2018).

CHEW, Geoffrey, «The Early Cyclic Mass as an Expression of Royal and Papal Supremacy», *Music & Letters*, vol. 53, n° 3, 1972, p. 254-269.

DAVY-RIGAUX, Cécile, «Plain-chant et liturgie à la Chapelle royale de Versailles (1682-1700)», en DURON, Jean (ed.), *Plain-chant et liturgie en France au XVII<sup>e</sup> siècle*, Paris, Editions Centre de Musique Baroque de Versailles, 1997, p. 217-236.

DE LA GORCE, Jérôme, «Les pompes funèbres de Paris et de Saint-Denis sous le règne de Louis XIV : l'avènement de la grandiloquence », en SABATIER, Gérard; SAULE, Béatrix (dir.), *Le Roi est mort. Louis XIV, 1715*, Paris, Tallandier, 2015, p. 92-101.

DE LA ROSA Y LÓPEZ, Simón, *Los seises de la Catedral de Sevilla. Ensayo de Investigación histórica*, Sevilla, Imprenta de Francisco de Paula Díaz, 1904.

DEQUEKER-FERGON, Jean-Michel, *Une Histoire de France*, Toulouse, Le Pérégrinateur, 2016.

DOWNS, Philip G., *La música clásica. La era de Haydn, Mozart y Beethoven*, Madrid, Akal, 1998.

DRUESEDOW, John Edward, *The Missarum Liber (1703) of José de Torres y Martínez Bravo (1665-1738)*, Tesis Doctoral, Indiana University, 1972.

DUFOURCET, Marie-Bernadette, «Le cantus firmus dans la polyphonie médiévale», WEBER, Edith, (comp.), *Groupe de recherche sur le Patrimoine musical, Itinéraires du cantus firmus*, vol. II : *De l'Orient à l'Occident*, Paris, Université Paris-Sorbonne, 1995, p. 44-55.

-----, «L'hymne Pange lingua et la Fête-Dieu des origines à la Contre-Réforme », *L'émoi de l'histoire, Bulletin de l'Association historique et archéologique des élèves du Lycée Henri IV*, Paris, juillet 1992, p. 39-65.

-----, «Musique sacrée pour le roi en France et en Espagne au XVII<sup>e</sup> siècle», en MAZOUER, Charles (ed.), *Actes du colloque La religion des élites au XVII<sup>e</sup> siècle*, Bordeaux, Université Michel de Montaigne-Bordeaux 3, 2006, p. 165-181.

DUFOURCQ, Norbert, *La musique à la cour de Louis XIV et de Louis XV d'après les Mémoires de Sourches et de Luynes (1681-1758)*, Paris, Picard, 1970, p. 61.

DYER, Joseph, «Roman Catholic Church Music», *Grove Music Online*, [www.oxfordmusiconline.com](http://www.oxfordmusiconline.com) (última entrada, 25-III-2016).

EBY, Jack, «À la recherche de la symphonie : Marie-Antoinette, la Chapelle royale et la révolution classique à Versailles», Jean Duron (éd.), *Regards sur la Musique au temps de Louis XVI*, Paris, Mardaga, 2007, p. 139-168.

-----, «A Requiem Mass for Louis XV: Charles d'Helpfer, François Giroust and the *Missa pro defunctis* of 1775», *Early Music*, n° 2, 2001, p. 218-234.

-----, *François Giroust (1737-1799) and the late Grand Motet in French Church Music*, Tesis Doctoral, Londres, King's College, 1986.

ESCALAS I LLIMONA, Romá, «La música para tecla de Joseph de Nebra», *Nasarre: Revista Aragonesa de Musicología*, vol. 3, n° 2, 1987, p. 9-18.

EZQUERRO, Antonio, «Nuevos datos para el estudio de los músicos Nebra en Aragón», *Anuario Musical*, 57, 2002, p. 113-152.

FAVIER, Thierry, «Genèses du grand motet», en DURON, Jean (dir.), *Regards sur la musique. La naissance du style français, 1650-1673*, Centre de Musique Baroque de Versailles, París, Mardaga, 2008 p. 89-114.

FAVIER, Thierry, *Le Motet à Grand Choeur (1660-1792). Gloria in Gallia Deo*, París, Fayard, 2009.

FENLON, Iain, «Ritos de paso: Música, ceremonia y dinastía en Florencia y Venecia durante el Renacimiento», en CARRERAS, Juan José; GARCÍA, Bernardo José (eds.), *La Capilla Real de los Austrias: Música y ritual de corte en la Europa moderna*, Madrid, Fundación Carlos de Amberes, 2001, p. 53-68.

FÉTIS, François-Joseph, «Allegri, Gregorio», *Biographie universelle des musiciens et bibliographie générale de la musique, Tome Premier*, París, Librairie de Firmin Didot Frères, 1860, p. 72-74.

FERNÁNDEZ DE LA CUESTA, Ismael; LÓPEZ ALBERT, Isabel, «Gregoriano, canto», en CASARES, Emilio (dir), *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, Madrid, Instituto Complutense de Ciencias Musicales (ICCMU), Sociedad General de Autores y Editores de España, 2002, vol. 5, p. 885-895.

-----, «Toledano, canto», *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, Madrid, Instituto Complutense de Ciencias Musicales (ICCMU), Sociedad General de Autores y Editores de España, 2002, vol. 10., p. 322.

FIorentino, Giuseppe, «Canto llano, canto de órgano y contrapunto improvisado: el currículo de un músico profesional en la España del Renacimiento», en GARCÍA PÉREZ, Amaya; OTAOLA GONZÁLEZ, Paloma (coord.), *Francisco de Salinas. Música, teoría y matemática en el Renacimiento*, Salamanca, Universidad de Salamanca, 2014, p. 147-160.

GIANTURCO, Carolyn, «'Cantate Spirituali e Morali', with a description of the Papal Sacred Cantata tradition for Christmas. 1676-1740», *Music & Letters*, vol. 73, nº 1, 1992, p. 1-31.

GONZÁLEZ VALLE, José Vicente, «La música litúrgica con acompañamiento orquestal, 1750-1800», en BOYD, Malcolm; CARRERAS, Juan José (eds.), *La música en España en el siglo XVIII*, Madrid, Cambridge University Press, 2000, p. 71.

-----, *La tradición del canto litúrgico de la Pasión en España. Estudio sobre las composiciones monódicas y polifónicas del «cantus passionis» en las catedrales de Aragón y Castilla*, Barcelona, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1992.

GUILLAUME-ALONSO, Araceli, «Tauromaquia para un rey: La fiesta de toros en la inauguración del Buen-Retiro», en GARCÍA-BAQUERO, Antonio; ROMERO DE SOLÍS, Pedro, *Fiestas de toros y sociedad*, Sevilla, Fundación de Estudios Taurinos-Universidad de Sevilla, 2003, p. 283-302.

HAMELINE, Jean-Yves, « Chanter Dieu sous Louis XIV », DURON, Jean (dir.), *Regards sur la musique au temps de Louis XIV*, Centre de Musique Baroque de Versailles, París, Mardaga, 2007, p. 25-49.

-----, « Le plain-chant dans la pratique ecclésiastique aux lendemains du Concile de Trente et des réformes postconciliaires », en DURON, Jean (ed.), *Plain-chant et liturgie en France au XVII<sup>e</sup> siècle*, París, Editions Centre de Musique Baroque de Versailles, 1997, p. 13-28.

JANZ, Bernhard, *Der Fondo Cappella Sistina der Biblioteca Apostolica Vaticana. Studien zur Geschichte des Bestandes*, Paderborn, Munich, Viena, Ferdinand Schöningh, 2000.

JOHNSTONE, Andrew, «'High' clefs in composition and performance», *Early Music*, vol. 24, nº 1, 2006, p. 29-53.

KAUFFMAN, Deborah, «Fauxbourdon in The Seventeenth and Eighteenth Centuries: 'Le secours d'une douce harmonie'», *Music & Letters*, vol. 90, no.1, 2008, p. 68-93.

KNIGHTON, Tess; TORRENTE, Álvaro (eds.), *Devotional Music in the Iberian World, 1480-1800. The Villancico and Related Genres*, Ashgate, Ashgate Publishing, 2007.

KURTZMAN, Jeffrey G., «Tones, Modes, Clefs and Pitch in Roman Cyclic Magnificats of the 16th Century», *Early Music*, vol. 22, n° 4, Palestrina Quatercentenary, noviembre 1994, p. 641-664.

LABRADOR, Germán, «Música, poder e institución: La Real Capilla de Carlos IV (1788-1808)», *Revista de Musicología*, XXVI, n.º 1, 2003, p. 233-266.

LECONTE, Thomas, « La musique dans le cérémonial des funérailles », en SABATIER, Gérard; SAULE, Béatrix (dir.), *Le Roi est mort. Louis XIV, 1715*, París, Tallandier, 2015, p. 102-111.

MACCHIARELLE, Guido, *Il Falsobordone, fra tradizione e tradizione scritta*, Lucca, Libreria Musicale Italiana, 1995.

LESPINARD, Bernadette, « Un grand d'Espagne refusé au Concert Spirituel. Essai d'attribution du manuscrite anonyme Vm<sup>1</sup> 1412 de la Bibliothèque nationale », *Revue de Musicologie*, t. 80, n° 1, 1994, p. 113-127.

LEZA, José Máximo, *José de Nebra: Cuatro villancicos a la Virgen del Monte de Piedad*, Madrid, Alpuerto, 2003.

----- (ed.), *La música en el siglo XVIII. Historia de la Música en España e Hispanoamérica*, volumen 4, Méjico, Fondo de Cultura Económica, 2014.

LIGHTBOURNE, Ruth, «Annibale Stabile and performance practice at two Roman institutions», *Early Music*, vol. 32, n° 2, 2004, p. 271-285.

LIONNET, Jean, «Another musical Medici Coat of Arms», *Early Music*, vol. 15, n° 4, 1987, p. 520-521.

-----, *La musique à Saint-Louis des Français de Rome au XVII<sup>e</sup> siècle*, Venecia, Edizioni Fondazione Levi, 1985 y 1986, 2 vols.

-----, «Performance practice in the Papal Chapel during the 17<sup>th</sup> Century», *Early Music*, vol. 15, n° 1, 1987.

-----, DEANE Norma, et al., «The Borghese Family and Music during the First Half of the Seventeenth Century», *Music & Letters*, vol. 74, n° 4, 1993, p. 519-529.

LOCKWOOD, Lewis; KIRKMAN, Andrew, «Mass», § 5. The cyclic mass in the later 15th century, *Grove Music Online*, [www.oxfordmusiconline.com](http://www.oxfordmusiconline.com) (última entrada, 16-IV-2016).

-----, «Mass», § 6. The mass in the earlier 16th century, *Grove Music Online*, [www.oxfordmusiconline.com](http://www.oxfordmusiconline.com) (última entrada, 16-IV-2016).

LOLO, Begoña, «Cristóbal Galán», en CASARES, Emilio (dir), *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, Madrid, Instituto Complutense de Ciencias Musicales (ICCMU), Sociedad General de Autores y Editores de España, 2002, vol. 5, p. 317-319.

-----, *La música en la Real Capilla de Madrid: José de Torres y Martínez Bravo (h. 1670-1738)*, Madrid, Universidad Autónoma de Madrid, 1988.

-----, «Phelipe Falconi, maestro de música de la Real Capilla (1721-1738)», *Anuario Musical: Revista de Musicología del C.S.I.C.*, vol. 45, 1990, p. 117-132.

LÓPEZ MARSÁ, Flor, *Guía del Palacio Real de El Pardo*, Madrid, Patrimonio Nacional, 2016.

LÓPEZ MORILLO, Luis, «La musique sacrée d'État dans la construction de l'image de la monarchie hispanique: la scène sacrée et politique sous Charles III», *e-Spania*, 23, février 2016, (último acceso: noviembre de 2017).

-----, «Madrid, invención real y escenario de poder: La Real Capilla de Carlos III en las iglesias de la corte», *Actes du Colloque international «L'invention de la Ville»*, Université Paris-Sorbonne, CLEA, París, 9-11 de junio de 2016, París, Éditions Hispaniques, (en prensa).

-----, «'Mirad nuestra Princesa...' Una lectura política del Villancico de Inocentes 'Alerta, moradores de Belén' de Antonio Ugena en la Capilla Real de Carlos III», *Cuadernos de Música Iberoamericana*, vol. 27, enero-diciembre 2014, p. 103-129.

-----, *Una lectura política de los villancicos de Santos Inocentes de Antonio Ugena en la Real Capilla de Carlos III*, Trabajo fin de Máster, Universidad de Granada-Universidad Internacional de Andalucía, 2012.

MARAL, Alexandre, *La Chapelle royale sous Louis XIV : Cérémonial, liturgie et musique*, Paris, Mardaga, 2002.

MARTÍN MORENO, Antonio, *Historia de la Música Española, 4. Siglo XVIII*, Madrid, Alianza Música, 1985.

MEUNIER, Alexis, *Les saluts du Saint-Sacrement. Liturgie et musique en France (1600-1774)*, Tesis doctoral, París, École nationale des Chartes, 2004.

MONTAGNIER, Jean-Paul C., « Chanter Dieu en la Chapelle royale. Le Grand Motet et ses supports littéraires », *Revue de Musicologie*, t. 86, n°2, 2000, p. 217-263.

-----, «French *grands motets* and their use at the Chapelle royale from Louis XIV to Louis XVI», *The Musical Times*, vol. 146, n° 1891, 2005, p. 47-57.

-----, «La messe polyphonique imprimée en France au XVIIIe siècle : survivance et décadence d'une tradition séculaire», *Acta Musicologica*, 77, 1, 2005, p. 47-69.

-----, «Le Chant sur le Livre au XVIIIe siècle : les Traités de Louis-Jospeh Marchand et Henry Madin», *Revue de Musicologie*, t. 81, n° 1, 1995, p. 37-63.

-----, « Le *Te Deum* en France á l'époque baroque: un emblème royal », *Revue de Musicologie*, t. 84, n° 2, 1998, p. 199-233.

-----, «Plainchant and its Use in French *Grands Motets*», *The Journal of Musicology*, vol. 16, n° 1, 1998, p. 110-135.

-----, *The Polyphonic Mass in France, 1600-1780. The Evidence of the Printed Choirbooks*, Cambridge, Cambridge University Press, 2017.

MARTÍNEZ GIL, Carlos, *El archivo de música de la Catedral de Toledo (1700-1764)*, Toledo, Junta de Comunidades de Castilla-La Mancha, 2003.

MOLEÓN, Pedro, et al., *La capilla de Felipe II en el Palacio Real de Aranjuez*, Madrid, Patrimonio Nacional, 2004.

MONTERO, Josefa, «La música de cámara de José Lidón (1748-1827)», *Actas del VI Congreso de la Sociedad Española de Musicología*, 1, 2005.

MORALES, Nicolás, «Artistas a la sombra del poder. Usos sociales y lucrativos de la comunidad musical palaciega en el siglo XVIII», *Campos Interdisciplinarios de la Musicología. V Congreso de la sociedad Española de Musicología (Barcelona, 25-28 de octubre de 2000)*, Madrid, Sociedad Española de Musicología, 2001, vol. 1, p. 67-86.

-----, «El Real Colegio de Niños Cantores y una práctica discutida a finales del siglo XVIII: la castración», *Revista de Musicología*, XX, 1, 1997, p. 417-431.

-----, *L'artiste de cour dans l'Espagne du XVIII<sup>e</sup> siècle. Étude de la communauté des musiciens au service de Philippe V (1700-1746)*, Madrid, Casa de Velázquez, 2007.

-----, «La Capilla Real y las “redes musicales”: Festería, hermandad y montepío de músicos en el Madrid del siglo XVIII», en CARRERAS, Juan José; GARCÍA, Bernardo José (eds.), *La Capilla Real de los Austrias: Música y ritual de corte en la Europa moderna*, Madrid, Fundación Carlos de Amberes, 2001, p. 195-206.

-----, «Real Capilla y festería en el siglo XVIII: nuevas aportaciones para la historia de la institución musical palatina», *Revista de Musicología*, XXII, 1, 1999, p. 175-208.

-----, *Las voces de palacio. El Real Colegio de Niños Cantores de Madrid*, Madrid, Ayuntamiento de Madrid-Área de Gobierno de las Artes, 2005.

NATTIEZ, Jean-Jacques, *Music and Discourse: Toward a Semiology of Music*, Princeton, Princeton University Press, 1990.

NEGREDO, Fernando, «La Capilla Real como escenario de la lucha política: Elogio y ataques al valido en tiempos de Felipe IV», en CARRERAS, Juan José; GARCÍA, Bernardo José (eds.), *La Capilla Real de los Austrias: Música y ritual de corte en la Europa moderna*, Madrid, Fundación Carlos de Amberes, 2001, p. 323-344.

NELSON, Bernadette, «Ritual and Ceremony in the Spanish Royal Chapel, c. 1559-c. 1561», *Early Music History*, vol. 19, 2000, p. 105-200.

O'REAGAN, Noel, «The performance of Palestrina: some further observations», *Early Music*, vol. 24, nº 1, 1996, p. 144-154.

-----, «Tomás Luis de Victoria's Roman Churches revisited», *Early Music*, vol. 28, nº 3, 2000, p. 403-418.

-----, «Victoria, Soto and the Spanish Archconfraternity of the Resurrection in Rome», *Early Music*, vol. 22, nº 2, Iberian Discoveries II, 1994, p. 279-295.

ORTEGA, Judith, *La Música en la Corte de Carlos III y Carlos IV (1759-1808): De la Real Capilla a la Real Cámara*, Madrid, Universidad Complutense, 2010.

-----, «La Real Capilla de Carlos III. Los músicos instrumentistas y la provisión de sus plazas», *Revista de Musicología*, XXIII, 2, 2000, p. 395-442.

-----, «Ugena, Antonio», en CASARES, Emilio (dir), *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, Madrid, Instituto Complutense de Ciencias Musicales (ICCMU), Sociedad General de Autores y Editores de España, 2002, vol. 10, p. 553-555.

PERKINS, Leeman L.; MACEY, Patrick, «Motet. §. II. Renaissance», *Oxford Music Online*, <http://www.oxford-musiconline.com:80/subscriber/article/grove/mu-sic/40086> (última entrada, 13-II-2018).

PERIS, José (dir.), *Catálogo del Archivo de Música del Palacio Real de Madrid*, Madrid, Patrimonio Nacional, 1993.

PHILLIPS, Peter, «Reconsidering Palestrina», *Early Music*, vol. 22, nº 4, 1994, p. 574-585.

RANUM, Patricia M., «'Le Chant doit perfectionner la prononciation et non pas la corrompre'. L'accentuation du chant grégorien d'après les traités de Dom Jacques Le Clerc et dans le chant de Guillaume-Gabriel Nivers », en DURON, Jean (ed.), *Plain-chant et liturgie en France au XVII<sup>e</sup> siècle*, Paris, Editions Centre de Musique Baroque de Versailles, 1997, p. 68-69.

RECKOW, Fritz, ROESNER Edward H., et al., «Organum», *Grove Music Online*, [www.oxfordmusiconline.com](http://www.oxfordmusiconline.com) (última entrada, 14-II-2018).

ROBLEDO, Luis, «Capilla Real», en CASARES, Emilio (dir), *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, Madrid, Instituto Complutense de Ciencias Musicales (ICCMU), Sociedad General de Autores y Editores de España, 1999,, vol. 2, p. 119-132.

-----, «Estructura y función de la capilla musical en la corte de Felipe II», en CARRERAS, Juan José; GARCÍA, Bernardo José (eds.), *La Capilla Real de los Austrias: Música y ritual de corte en la Europa moderna*, Madrid, Fundación Carlos de Amberes, 2001. p. 195-206.

-----, «Questions of performance practice in Philip's III chapel», *Early Music*, vol. 22, nº 2, 1994, p. 189-218.

RODRÍGUEZ, Pablo-L., «La música delle Quarantore nella Cappella Reale Spagnola nel XVII secolo», en COLZANI, Alberto; LUPPI, Andrea; PADOAN, Maurizio (dirs.), *Atti del XIII Convegno internazionale sulla musica italiana nei secoli XVII-XVIII*, Brescia, 18-20 luglio 2005, Como, Antiquae Musicae Italicae Studiosi, 2008, p. 325-341.

RODRÍGUEZ, Pablo-L., «Música, devoción y esparcimiento en la Capilla del Alcázar Real (siglo XVII): los villancicos y tonos al Santísimo Sacramento para Cuarenta Horas», *Revista Portuguesa de Musicología*, 7-8, 1997-1998, p. 31-46.

-----, *Música, poder y devoción: La Capilla Real de Carlos II*, Tesis doctoral, Universidad de Zaragoza, 2003.

-----, *Sebastián Durón. Oficio de Difuntos a tres y cinco coros*, Madrid, Fundación Caja Madrid, 2003.

-----, «Sólo Madrid es Corte: Villancicos de las Capillas Reales de Carlos II en la catedral de Segovia», *Artígrama*, nº 12, 1996-97, p. 237-256.

-----, «The Villancico as music of state in 17th-century Spain», en KNIGHTON, Tess; TORRENTE, Álvaro (eds.), *Devotional Music in the Iberian World, 1480-1800. The Villancico and Related Genres*, Ashgate, Ashgate Publishing, 2007, p. 189-198.

-----, «Villancicos and personal networks in Seventeenth-Century Spain», *Journal of The Institute of Romance Studies*, 8, 2000, p. 79-87.

RUBIO, Samuel, *La polifonía clásica*, Madrid, Biblioteca "Ciudad de Dios", Monasterio de El Escorial, 1983.

SÁNCHEZ BELÉN, Juan Antonio, «La Capilla Real de palacio a finales del siglo XVII», en CARRERAS, Juan José; GARCÍA, Bernardo José (eds.), *La Capilla Real de los Austrias: Música y ritual de corte en la Europa moderna*, Madrid, Fundación Carlos de Amberes, 2001, p. 411-448.

SANCHO, José Luis; JORDÁN, Javier, *et al.*, «Carlos III en los palacios reales», *Carlos III. Majestad y ornato en los escenarios del rey ilustrado*, Madrid, Patrimonio Nacional, 2016.

SANCHO, José Luis; APARICIO, Juan Ramón, *Guía de los Reales Sitios de San Ildefonso y Riofrío*, Madrid, Patrimonio Nacional, 2017.

SANDOVAL, Eva María, *Los Responsorios de Navidad de José de Nebra (1702-1768): Reformas en la Capilla Real de Madrid a mediados del siglo XVIII*, Trabajo de Investigación de Tercer Ciclo, Madrid, Universidad Complutense, 2011.

SABUGAL, Santiago, *Transcripción de un manuscrito del siglo XVIII de música de facistol de Antonio de Literes*, Trabajo Fin de Máster, Universidad de La Rioja, 2016.

SCHECHNER, Richard (ed.), BRADY, Sarah, *Performance Studies. An Introduction. Third edition*, Londres, Nueva York, Routledge, 2013.

SEIFERT, Herbert, «La institución de la Capilla Imperial de Maximiliano I a Carlos VI», en CARRERAS, Juan José; GARCÍA, Bernardo José (eds.), *La Capilla Real de los Austrias: Música y ritual de corte en la Europa moderna*, Madrid, Fundación Carlos de Amberes, 2001, p. 69-78.

SHERR, Richard, «Competence and Incompetence in the Papal Choir in the Age of Palestrina», *Early Music*, vol. 22, nº 4, Palestrina Quatercentenary, 1994, p. 606-629.

-----, «Performance practice in the Papal Chapel during the 16<sup>th</sup> Century», *Early Music*, vol. 15, nº 4, 1987.

-----, «The 'Spanish Nation' in the Papal Chapel, 1492-1521», *Early Music*, vol. 20, nº 4, Iberian Discoveries I, 1992, p. 601-609.

STARR, Pamela F., «Rome as the Center of the Universe: Papal Grace and Music Patronage», *Early Music History*, vol. 11, 1992, p. 223-262.

STIFFONI, Gian Giacomo, «La música teatral de Niccolò Conforto (Nápoles, 1718-Aranjuez, 1793). El estado de la investigación», *Artigrama*, nº 12, 1996-1997, p. 147-162.

STEVENSON, Robert, «Guatemala Cathedral to 1803», *Inter-America music review*, vol. 2, nº2, 1980, p. 27-73.

SUBIRÁ, José, «Músicas al servicio del culto. II. El Colegio de Niños Cantorcicos», *Temas musicales madrileños*, Madrid, Instituto de Estudios Madrileños, 1971, 227-234.

TORRENTE, Álvaro, *Fiesta de Navidad en la Capilla Real de Felipe V: Villancicos de Francesco Corselli, 1743*, Madrid, Alpuerto, 2002.

----- (ed.), *La música en el siglo XVII. Historia de la Música en España e Hispanoamérica*, volumen 3, Méjico, Fondo de Cultura Económica, 2016.

-----, «Las secciones italianizantes de los villancicos de la Capilla Real, 1700-1740», Malcolm Boyd; Juan José Carreras (eds.), *La música en España en el siglo XVIII*, Madrid, Cambridge University Press, p. 87-94.

-----, «'Misturadas de castelhanadas como Oficio divino': la reforma de los *maitines* de Navidad y Reyes en el siglo XVIII», Miguel Ángel Marín (ed.), *La ópera en el templo. Estudios sobre el compositor Francisco Javier García Fajer*, Logroño, Instituto de Estudios Riojanos, 2010, p. 193-235.

VITTORELLI, Paolo, «Lambardi, Girolamo», *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 63, 2004, [www.treccani.it](http://www.treccani.it) (última entrada, 6-IV-2018).

WATHEY, Adrew, «La Capilla Real inglesa: Modelos y perspectivas», en CARRERAS, Juan José; GARCÍA, Bernardo José (eds.), *La Capilla Real de los Austrias: Música y ritual de corte en la Europa moderna*, Madrid, Fundación Carlos de Amberes, 2001, p. 43-52.

\* \* \*







## Les Bourbons sacrés : Musique et liturgie d'État aux cours de Rome, Madrid et Versailles (1745-1789)

### Résumé

La présente thèse tente d'aborder, pour la première fois, une analyse comparative du rôle que la musique liturgique a joué dans le processus de construction de l'image sacrée des souverains de la maison Bourbon de France et d'Espagne dans le cadre des cérémonies religieuses célébrées aux cours de Madrid et de Versailles pendant les dernières décennies de l'Ancien Régime, ainsi que du rôle que l'exemple de la Chapelle pontificale a joué dans ce processus. Le but principal de cette étude a été d'apporter un cadre conceptuel et un modèle d'analyse qui permettraient d'aborder une étude globale de la musique sacrée destinée à ces cérémonies, sous un angle plus proche de l'histoire culturelle que de la musicologie traditionnelle, mais toujours partant de l'analyse des aspects performatifs qui permettaient dévoiler l'interaction réciproque entre la musique avec le contexte cérémonial, politique et historique duquel a fait partie.

Tout au long de six chapitres on examine les éléments qui conformaient les cérémonies de la liturgie d'État, conçues à cette époque comme des représentations sacrées : les différentes scènes où avaient lieu, les acteurs, le cérémonial, ainsi que le fonctionnement des différents styles de chant utilisés pour solenniser aussi bien les cérémonies ordinaires que les extraordinaires célébrées à Rome, à Madrid et à Versailles entre 1745 et 1789. Cela comprenait non seulement les œuvres de musique sacrée produites *ad hoc* par les maîtres de chapelle, mais aussi d'autres musiques, comme le plain-chant, le contrepoint où le faux-bourdon, qui faisant partie de ce même système de représentation étaient parfois exécutés par l'improvisation ou la mémorisation.

**Mots-clés :** Musique sacrée ; liturgie d'État ; liturgie royale ; liturgie romaine ; pouvoir royal ; Ancien Régime ; Maison de Bourbon ; cour de Espagne ; cour de France ; cour de Rome ; plain-chant ; contrepoint ; faux-bourdon ; chant figuré ; orgue ; cérémonial ; Chapelle pontificale ; Chapelle royale ; Capilla Real ; Madrid ; Versailles.

## The Sacred Bourbons: Music and liturgy of State at the Courts of Rome, Madrid and Versailles (1745-1789)

### Summary

This thesis attempts, for the first time, to address a comparative analysis of the role that liturgical music played in the process of building the sacred image of the sovereigns of the Bourbon House of France and Spain as part of the religious ceremonies celebrated in Madrid and Versailles during the last decades of the Ancien Régime, as well as the role that the example of the Pontifical Chapel played in this process. The main purpose of this study was to provide a conceptual framework and analytical model that would allow a global study of sacred music for these ceremonies to be approached from a perspective closer to cultural history than traditional musicology, but always starting from the analysis of the performative aspects that revealed the reciprocal interaction between music and the ceremonial, political and historical context of which it was a part.

Along six chapters, we examine the elements that shaped the ceremonies of the State liturgy, conceived at that time as sacred representations: the different scenes in which they took place, the actors, the ceremonial, as well as the functioning of the different styles of singing used to solemnize both the ordinary and extraordinary ceremonies celebrated in Rome, Madrid and Versailles between 1745 and 1789. This included not only sacred music works produced *ad hoc* by the choirmasters, but also other music, such as plainchant, counterpoint or *faux-bourdon*, which were sometimes performed by improvisation or memorization as part of this same system of representation.

**Keywords :** Sacred Musica; liturgy of State; Royal liturgy; Roman liturgy; House of Bourbon; Court of Spain; Court of France; Papal Court; plainchant; counterpoint; faux-bourdon; polyphony; organ; ceremonial; Papal Chapel; Royal Chapel of Versailles; Royal Chapel of Madrid.

UNIVERSITÉ SORBONNE UNIVERSITÉ

### ÉCOLE DOCTORALE :

ED 4 – Civilisations, cultures, littératures et société

Maison de la Recherche, 28 rue Serpente, 75006 Paris, FRANCE

**DISCIPLINE :** Études romanes espagnoles

**SORBONNE UNIVERSITÉ**  
**UNIVERSIDAD DE LA RIOJA**

**ÉCOLE DOCTORALE IV**  
**Laboratoire de recherche : CLEA (EA4083)**

**T H È S E**  
pour obtenir le grade de  
DOCTEUR DE L'UNIVERSITÉ SORBONNE UNIVERSITÉ

Disciplines : Études romanes espagnoles

Présentée et soutenue par :  
**Luis LÓPEZ MORILLO**

le : 07 décembre 2018

***Les Bourbons sacrés :***  
**Música sacra y liturgia de Estado en las cortes de Roma,**  
**Madrid y Versalles (1745-1789)**

**Volume II : Annexes**

**Sous la direction de :**  
Mme. Araceli GUILLAUME-ALONSO – Professeure émérite, Sorbonne Université  
M. Pablo-Lorenzo RODRÍGUEZ – Professeur, Universidad de la Rioja

**Membres du jury :**  
M. Juan José CARRERAS – Professeur, Universidad de Zaragoza  
Mme. Marie-Bernadette DUFOURCET – Professeur, Université de Bordeaux  
Mme. Michèle GUILLEMONT – Professeur, Université de Lille  
Mme. Béatrice PEREZ – Prfesseur, Sorbonne Université



# Índice

\* \* \*

<b>Los Apéndices Documentales</b> .....	<b>5</b>
Nº 1. Los libros de Canto Llano de la Capilla Real de Madrid en la segunda mitad del siglo XVIII. ....	11
Nº 2. Los libros de Canto de Órgano de la Capilla Real de Madrid en la segunda mitad del siglo XVIII. ....	32
Nº 3. Francesco, Corselli, <i>Lisas de los individuos de la R[ea]l Capilla de Su Majestad que han de asistir diariamente a la Misa en Palacio por turnos, 1749</i> .....	36
Nº 4. Juan Martínez Bravo, <i>Método y Gobierno que ha de haber en el Coro de la R[ea]l Capilla, que nuevamente se ha formado de R[ea]l Orden de Su Majestad [añadido:] en 10 de Mayo de 1756; y en qué días y en qué horas se han de celebrar los Oficios Divinos</i> .....	38
Nº 5. <i>Nota de la cantidad de cada especie de Obras Eclesiásticas que se requiere para formar con ellas en la R.ª Capilla de S. M. un surtimiento abundante y vario para las Funciones que en ella se hacen y celebran en el discurso del año, con distinción de clases., 1751.</i> .....	45
Nº 6. <i>Nómina e inventario de todas las obras de Música Eclesiástica, respectivas y propias de la R[ea]l Capilla de S.M. que existían en poder de D.ª Fran[cis]ª Courcelle como Maestro que fue de la misma, y entre las que se incluyen, así las q[u]e el mencionado S[eñ]or hizo para servicio de la expresada Capilla, como las otras de otros Autores q[u]e para d[ic]ho servicio se le entregaron. Todas se numeran, para mayor conocim[ien]to, y se ponen por sus clases y títulos, como sigue [...], 1778 y 1805.</i> .....	47
Nº 7. Louis-Charles, conde de Warroquier, <i>État général de la France, enrichi de gravures, contenant: 1º. Les qualités et prérogatives du Roi, la Généalogie abrégée de la Maison Royale, le Clergé de la Cour, les Officiers de la Musique du Roi, de sa Maison, de sa Chambre &amp; de sa Garde-robe, de ses Bâtimens &amp; Maisons Royales. [...] Tome Premier, Paris, Chez l'Auteur, 1789, p. 17-31.</i> .....	65
Nº 8. <i>Nueva Tabla en que S. Majestad manda y prescribe, por Real Resolución de 18º de Abril de 1757, todas las Asistencias que perpetuamente han de tener, y deberán cumplir, los Músicos de la Real Capilla, y los Capellanes de Altar, por lo respectivo al Canto-Llano y Canto de Órgano, así en Palacio como en S. Jerónimo, y las demás que están concedidas a las diferentes Iglesias de Madrid [...], 1757.</i> .....	74
Nº 9. Informe del maestro de capilla, Francesco Corselli al patriarca de las Indias, Madrid sobre las obligaciones del personal de la Real Capilla, agosto de 1754.....	82
Nº 10. <i>Règlement concernant la Musique de la Chapelle du Roi, Versailles, 9 novembre 1761</i> .....	88
Nº 11. Andrea Adami, <i>Osservazioni per ben regolare il Coro della Cappella Pontificia, tanto nelle Funzione ordinarie che straordinaria, fatte da Andrea Adami da Bolsena, M[aest]ro della medesima, sotto il glorioso Pontificato da Clemente XI, e dedicate alla Santità Sua, Roma, Antonio de' Rossi, 1711.</i> .....	91

Nº 12. <i>Ceremonial de la Real Capilla de Su Majestad Católica, formado de orden superior y dedicado a la Reina Nuestra Sra. D<sup>a</sup> María Luisa de Borbón. Año de 1802</i> .....	112
Nº 13. <i>Relación General del importe de todas las Mesillas que pertenecieron a los individuos de todas clases de la R[ea]l Casa, Capilla y Cám[a]ra que permanecieron sirviendo al Rey, N[uest]ro S[eñ]or, Seren[ísi]mos Príncipes, Infantes o Infantas en el R[ea]l Sitio de Aranjuez [...], 1775</i> .....	141

## **Los Apéndices Musicales**..... 149

Nº 1. Giovanni Matteo Asola, <i>Haec Dies</i> , In Resurrectione Domini, Ad Missam, Graduale (c. 1598).....	159
Nº 2. Girolamo Lambardi, <i>Ecce Sacerdos Magnus</i> , In Commune Confessorum Potificum, in Secundis Vesperis, [I] Antiphona (c. 1597) .....	162
Nº 3. [Anón. Cappella Sistina], <i>Viri Galilei</i> , In Ascensione Domini, ad Missam, Introitus (s. XVII).....	163
Nº 4. José de Torres, <i>Pange lingua</i> , In Festo Corporis Christi, [Hymnus] (c. 1735).....	168
Nº 5. Charles d’Helfer, <i>Missa pro Defunctis quatuor vocum</i> (c. 1656) .....	171
Nº 6. Henri Madin, «Troisième et dernière Leçon sur le <i>Regina Coeli</i> », <i>Traité de Contrepoint simple ou Chant sur le Livre</i> (1742).....	190
Nº 7. Giuseppe Ottavio Pitoni, <i>Dies irae à 6, quale si canta nella Cappella Pontificia, e tutte le volte che si fanno le Essequie solenni de’ Cardinali</i> (c. 1740) .....	192
Nº 8. Giovanni Biordi, <i>Ace maris Stella à 4</i> (c. 1723) .....	200
Nº 9. Arcangelo Crivelli, <i>Credidi</i> , In Primis Vesperis Corporis Xti., octo vocibus (c. 1600) .....	206
Nº 10. Luca Marenzio, <i>Magnificat, quod pro solemniori celebritate majorique coram Pontifice Vesperas canentium</i> (c. 1590).....	217
Nº 11. Giovanni Pierluigi da Palestrina, <i>Corona aurea</i> , In die Coronationis Pontificis, quinque vocibus (c. 1590).....	228
Nº 12. José de Torres, <i>Asperges me</i> , Aspersorium per Annum (c. 1735).....	230
Nº 13. José de Torres, <i>Vidi aquam</i> , Aspersorium Tempore Paschali (c. 1735) .....	233
Nº 14. José de Torres, <i>Gloria laus, a 4, para la Procesión del Domingo de Ramos</i> (1727) .....	237
Nº 15. Antonio Literes, <i>Dixit Dominus</i> , Liber ad Vesperas, 1754 (c. 1735).....	238
Nº 16. Antonio Literes, <i>In exitu Israël de Aegypto</i> , Liber ad Vesperas, 1754 (c. 1735).....	242
Nº 17. André Campra, <i>Missa quatuor vocibus, cui titulus Ad majorem Dei gloriam</i> (1700).....	252

Nº 18. Antonio Ugena, <i>Lamentación 3ª del Viernes, Lectio Tertia in Sabbato, à 3, con violines y flautas</i> (1774).....	268
Nº 19. Antonio Ugena, <i>Vilancico de Pastorela a 8 [...] para el día de los Santos Inocentes, "Alerta, moradores de Belén", nº 1. Entrada y Estribillo</i> (1774).....	278
Nº 20. Antonio Ugena, <i>Vilancico de Pastorela a 8 [...] para el día de los Santos Inocentes, "Alerta, moradores de Belén", nº 5. Andantino [Pastorela]</i> (1774) .....	329
Nº 21 François Giroust, <i>Exultavit cor meum, Motet à grand chœur tiré du Cantique de S.ª Anne</i> (1776) .....	373
Nº 22. François Giroust, <i>Magnificat, nº 1-3</i> (1777) .....	393
Nº 23. [Anón. Cappella Sistina], <i>Calicem Salutaris, In solemnitate Corporis Christi, ad Vesperas, [III] Antiphona</i> (s. XVII) .....	419
Nº 24. [Anón. Cappella Sistina], <i>Qui pacem ponit, In solemnitate Corporis Christi, ad Vesperas, [V] Antiphona</i> (s. XVII) .....	420
Nº 25. [Anón. Cappella Sistina], <i>O sacrum Convivium, In solemnitate Corporis Christi, in Secundis Vesperis, ad Magnificat, Antiphona</i> (s. XVII) .....	421
Nº 26. Francesco Corselli, <i>O Salutaris Hostia, Motete al SS.ª a cuatro [...] (c. 1771)</i> .....	424
Nº 27. Francesco Corselli, <i>Adoro te, latens Deitas, Cuatro Motetes al SS.ª a 4, nº 1</i> (1775).....	426
Nº 28. Francesco Corselli, <i>Visus, tactus, gustus, Cuatro Motetes al SS.ª a 4, nº 2</i> (1775).....	428
Nº 29. Francesco Corselli, <i>O, Memoriale mortis Domini, Cuatro Motetes al SS.ª a 4, nº 3</i> (1775) .....	430
Nº 30. Francesco Corselli, <i>Jesu, quem velatum, Cuatro Motetes al SS.ª a 4, nº 4</i> (1775) .....	432
Nº 31. François Giroust, <i>Verbum caro, Élévation pour le Reposoir du jour de la Fête-Dieu</i> (1787).....	434
Nº 32. José Lidón, <i>Glosas para órgano sobre el himno Pange lingua</i> (c. 1778) .....	441
Nº 33. François Giroust, <i>Ave Verum Corpus, Motet dialogué</i> (1779) .....	449
Nº 34. François Giroust, <i>Lauda Sion, Deux petits motets tirés de la prose du St. Sacrement pour les saluts pendant l'octave, nº 1</i> (1779).....	456
Nº 35. François Giroust, <i>Ecce panis Angelorum, Deux petits motets tirés de la prose du St. Sacrement pour les saluts pendant l'octave, nº 2</i> (1779).....	468



# Los Apéndices Documentales

\* \* \*

Los documentos transcritos en este volumen se han seleccionado de entre las fuentes primarias más representativas que se han citado a lo largo del estudio, pero que, dada su extensión no parecía pertinente incorporar en su integridad. Las transcripciones que aquí se ofrecen incluyen en la mayoría de los casos el texto íntegro del documento original. En otros, como por ejemplo el *Ceremonial de la Real Capilla* de 1802, o las *Osservazione* de Andrea Adami, cuya amplitud desaconsejaban una transcripción completa, se han incluido únicamente los capítulos que guardaban una relación más estrecha con los aspectos tratados en el estudio.

Exceptuando los apéndices números 1 y 2, esta recopilación incluye documentos relativos al ceremonial de las capillas palatinas de las cortes de Roma, Madrid y Versalles, que fueron redactados principalmente durante el segundo tercio del siglo XVIII. Todos ellos aparecen en el idioma original en que fueron escritos. Dado que el objetivo principal de la transcripción es facilitar la legibilidad y la comprensión del texto original sin alterar la esencia de su contenido, se han seguido una serie de normas de acuerdo con los estándares básicos que actualmente son de aplicación en la transcripción documental:

- a) La actualización de la puntuación y de la ortografía en consonancia con las reglas hoy en día vigentes para los idiomas italiano, español y francés. Con todo se ha tendido a respetar el empleo de las mayúsculas en la mayoría de los documentos, siempre que ello no afectase al sentido del texto.
- b) Respeto a la sintaxis del texto original.
- c) Respeto a las formas verbales de origen, particularmente en los textos franceses, en los cuales las divergencias con respecto a las formas actuales son bastante apreciables.
- d) Mantenimiento de las cursivas y subrayados del documento original.

Todos los documentos tienen ciertas particularidades referidas, en unos casos, a su procedencia, y en otros a la forma y al contenido, que conviene explicar, siquiera brevemente.

**Apéndices Documentales nº 1 y 2.** Los dos primeros apéndices merecen un comentario aparte, ya que consisten, como ya se explicó en el estudio, no en una transcripción de un texto original, sino en una reconstrucción actual de las librerías de canto llano y de *canto de órgano* de la Capilla Real de Madrid durante la segunda mitad del siglo XVIII. Dicha reconstrucción se ha llevado a cabo utilizando los títulos incluidos en las fichas catalográficas elaboradas por los técnicos de la Biblioteca del Palacio Real de Madrid, donde se hallan actualmente todos los libros de coro utilizados en su día por los distintos cuerpos de cantores vinculados a dicha capilla. En dichos títulos se ha tendido a actualizar la puntuación, pero no tanto la ortografía que se ha mantenido en la mayoría de los casos tal como aparece en la fuente.

**Apéndice Documental nº 3.** A pesar de su brevedad, este documento, redactado en 1749 por el maestro de capilla, Francesco Corselli, es la única referencia existente por el momento acerca de la distribución de los efectivos vocales de la Capilla Real en algunas de las funciones que se celebraban sin la participación de los instrumentistas. No obstante, conviene matizar que dicha distribución, prevista en principio para las misas diarias cuando todavía se celebraban *a facistol*, dejó de tener vigencia a partir de 1757, cuando la creación del nuevo coro de capellanes cantores permitió solemnizar la mayor parte de estas misas simplemente en canto llano. Aun así, es muy probable que esta división de las voces en dos turnos siguiera vigente para la mayoría de las segundas vísperas a facistol que siguieron celebrándose en Madrid durante la segunda mitad del siglo XVIII en las festividades clásicas.

Las divergencias existentes en ambos listados entre las voces agudas y las voces graves son muy considerables. Esta diferencia numérica se explica en parte porque Corselli, como él mismo indica en la primera nota, incluyó en el listado también a los capellanes de altar, entre cuyas obligaciones estaba participar junto a las voces de la Real Capilla en la ejecución del canto llano y del canto de órgano. Aun así, esta distribución no se corresponde del todo con la práctica real, precisamente porque en determinadas funciones los capellanes de altar, como es sabido, debían ejercer como celebrantes en todas las funciones que no eran de pontifical, asistidos por dos de sus compañeros en calidad de diacono y subdiacono, respectivamente. Por tanto, en los listados de Corselli habría que contar, por defecto, siempre con tres cantores menos.

Con respecto a las voces agudas, cuyos titulares eran mayoritariamente italianos, sorprende su escaso número con respecto a las voces graves, tanto en la cuerda de los tiples, como en la de los contraltos. Ello explica en gran parte la importancia que a mediados del siglo XVIII había adquirido el Real Colegio de Niños Cantores en el equilibrio sonoro de las voces de la Real Capilla de música.

Aún queda por aclarar, sin embargo, el significado de las “x” incluidas por Corselli al lado de la mayoría de los músicos que figuran en este listado, ya que no queda suficientemente claro con qué criterio se hicieron estas marcas.

**Apéndice Documental nº 4.** Ya se ha referido en numerosas ocasiones la importancia del *Método* del maestro de ceremonias Juan Martínez Bravo, fechado en 1756, así como de los inconvenientes que una lectura literal de este documento puede presentar a la hora de reconstruir la práctica musical en el coro de la Capilla Real de Madrid. No obstante, conviene añadir además algunas consideraciones que permitan contextualizar mejor el contenido de esta fuente. Hay que tener presente que el documento está dirigido a regular, en sentido global, la actividad desarrollada en el coro de esta institución no sólo por los músicos seculares adscritos a la Real Capilla de música, sino también por los capellanes de altar, y sobre todo por el recién creado coro de *salmistas* encargado, como es sabido, de solemnizar en canto llano (y eventualmente en fabordón) la mayor parte de las horas canónicas menores en las cuales la Real Capilla nunca intervenía.

El documento incluye en la segunda parte una información muy valiosa acerca de la disciplina que debía regir en dicho coro, y de las acciones que debían realizar los músicos en lo referente a inclinaciones de cabeza y otros gestos prescritos por el ceremonial romano.

**Apéndice Documental nº 5.** El listado de obras del vicemaestro José de Nebra es uno de los documentos más útiles para conocer la estructura ideal que, según su criterio, debían tener los repertorios de obras con y sin acompañamiento instrumental destinados a las ceremonias asociadas a la liturgia real española que se celebraban a lo largo del año. En el capítulo cuarto ya quedó de manifiesto la importancia de esta

fuente a la hora de determinar el número y la procedencia de las obras que este músico estimaba necesarias para solemnizar estas funciones a mediados del siglo XVIII. Si se compara este documento con el inventario de obras de Antonio Ugena de 1778, incluido en el Apéndice Documental nº 6, podrá verse que, en términos generales, hubo grandes coincidencias entre la planificación de los repertorios de la Real Capilla hacia 1750 y la estructura que éstos presentaron finalmente a lo largo de las siguientes décadas.

Con respecto a la procedencia de las obras incluidas en esta estimación, este documento es también muy revelador del enorme peso que la música teatral acabó teniendo en el ideal de música sacra que compartían por entonces los maestros de la capilla real madrileña. La mayor parte de las obras propuestas eran composiciones de operistas italianos de reconocido prestigio internacional, cuyo lenguaje no difería demasiado, en términos generales, de sus obras escénicas.

**Apéndice Documental nº 6.** Los inventarios de obras musicales realizados por el maestro de capilla, Antonio Ugena, en 1778 y 1805 respectivamente, es una fuente de inestimable valor, al ser la fuente que refleja con mayor exactitud la estructura exacta de los repertorios de obras, con y sin acompañamiento instrumental, que se encontraban en uso en la capilla real madrileña durante el último tercio del siglo XVIII, así como los criterios que regían por entonces la ordenación de las obras en el archivo de música de esta institución. Dichos fondos mantuvieron esta estructura hasta el siglo XX en su emplazamiento original, esto es, en una sala adyacente al coro de los músicos de la capilla del Palacio Real de Madrid, en la cual aún se conservan las estanterías donde se guardaban estas obras. Sin embargo, su traslado al Archivo General del Palacio Real de Madrid, y su posterior catalogación y distribución en cajas a lo largo de las últimas décadas, ha venido a desdibujar casi por completo esta clasificación original, al haberse seguido unos criterios de ordenación que poco tenían que ver ya con la lógica funcional que rigió durante la segunda mitad del setecientos en el archivo de la Real Capilla.

**Apéndice Documental nº 7.** *L'État de la France* fue una publicación periódica editada desde el siglo XVII, hasta finales del XVIII, en la cual se recogió con extraordinaria precisión la estructura orgánica de las instituciones que formaban parte, entre otras, de la casa real y de las principales casas nobiliarias de la monarquía francesa. En este apéndice se ha llevado a cabo una transcripción de los apartados relativos a la Chapelle royale incluidos dentro del capítulo dedicado a la *Maison du roi*, publicada en el *État general de la France* correspondiente al año 1789. El documento es muy útil para reconstruir la estructura institucional de la *Chapelle du roi*, tanto en lo referente al personal eclesiástico, como a los músicos y cantores.

Llama la atención, por un lado, el mantenimiento, al menos con carácter nominal, de algunas instituciones creadas en el siglo XVI, como la *Chapelle-Musique*, o la *Chapelle-Oratoire*, que en teoría se habían extinguido a raíz del edicto de reunión de la *Musique de la Chapelle* y de la *Musique de la Chambre* en un solo cuerpo. Aun así, el redactor de este documento fue muy explícito a la hora de incorporar todas las transformaciones institucionales originadas tanto por el mencionado edicto de 1761, como por las nuevas reformas emprendidas por Luis XVI, a partir de 1782, en el seno de la *Musique du Roi* con motivo del extraordinario déficit público ocasionado por la participación conjunta de Francia y España en la Guerra de Independencia de los Estados Unidos.

El valor de este documento estriba, sobre todo en la información que aporta acerca de las funciones en las que debían participar cada uno de los cuerpos musicales al servicio del monarca, principalmente en las ceremonias asociadas al calendario litúrgico que se celebraban en Versalles a lo largo del año, todavía en 1789.

De cara a la comprensión del contenido del documento, nótese que el autor ha incluido siempre la indicación “N...” para aquellos cargos en los cuales desconocía el nombre del titular en el momento en que se redactó el artículo.

**Apéndice Documental nº 8.** La Nueva Tabla de asistencias fijada por Fernando VI para los músicos de la Real Capilla es una de las fuentes más importantes para reconstruir con precisión su actividad tanto dentro como fuera de las capillas palatinas.

Además, figuran las indicaciones que incluye acerca del dispositivo musical requerido para solemnizar todas las funciones que se celebraban a lo largo del año, tanto en presencia, como en ausencia de los soberanos, bien con música *a papeles*, o *a facistol*. Tales indicaciones son muy útiles, sobre todo para contrastar la práctica real de esta institución con las prescripciones incluidas en otros documentos de carácter normativo, como el *Método* de Juan Bravo, con el cual parece diferir a menudo, sobre todo en lo tocante a las funciones *a facistol*, cuyo número parece ser mayor en esta tabla que en el *Método* de Bravo.

**Apéndice Documental nº 9.** El informe elevado por Francesco Corselli al patriarca de las Indias, cardenal Mendoza, en 1754 acerca del funcionamiento de los distintos cuerpos musicales adscritos a la Capilla Real de Madrid, es uno de los documentos más valiosos para reconstruir la práctica musical de esta institución durante el reinado de Fernando VI, cuya vigencia habría de prolongarse a lo largo de la segunda mitad del siglo XVIII, al menos. Dicho informe incluye una primera versión de lo que había de ser el reglamento que debía regir la actividad de estos cuerpos, que en las funciones más solemnes estaban bajo la autoridad del maestro de capilla, al intervenir en ellas conjuntamente. Por otra parte, como ya se ha señalado en el estudio, algunos apartados de este documento ofrecen indicaciones muy valiosas acerca del empleo de determinados tipos de canto, como el contrapunto o el fabordón para cantar determinadas partes de la liturgia; así como sobre los momentos en los que debía intervenir el órgano en ciertas ceremonias.

**Apéndice Documental nº 10.** El *Règlement* promulgado en 1761 para regular la actividad de la *Musique de la Chapelle* vino a establecer el marco normativo por el que había de regirse esta institución a raíz del edicto de reunión de dicho año, ~~desplazar~~ ~~coma~~ del cual, en cierto modo, es un desarrollo parcial de todo lo concerniente a los músicos de la capilla, que si bien orgánicamente se habían englobado en la *Musique du roi*, junto a los músicos *de la chambre*, y dependía de los *Premiers Gentiles hommes de la Chambre* seguían conservando en la práctica una cierta independencia, debido a la naturaleza de sus funciones. Aunque este documento no es tan preciso como el reglamento de Corselli a la hora de establecer las obligaciones que correspondían a los músicos, sí ofrece indicaciones muy valiosas para reconstruir la práctica musical en la Chapelle royale de Versailles durante las últimas décadas del Antiguo Régimen, tanto en lo tocante a la forma de ejecutar algunas partes de determinadas ceremonias, como en lo concerniente al régimen interno de este cuerpo de músicos.

**Apéndice Documental nº 11.** Las *Osservazione per ben regolare il Coro della Cappella Pontificia*, publicado en 1711 por Andrea Adami, es la fuente más importante para reconstruir la práctica musical de esta institución entre las últimas décadas del siglo XVII y la primera mitad del XVIII. El carácter eminentemente pragmático de este tratado, destinado a instruir, de un modo eficaz y conciso, a los maestro de capilla de esta institución en las obligaciones inherentes al ejercicio de su cargo, toma como punto de partida la descripción de las ceremonias más importantes de la liturgia papal en las cuales los cantores pontificios estaban obligados a intervenir. Lo más interesante de

esta fuente es que refleja con bastante claridad el modo en que los maestros de capilla debían esforzarse por sincronizar la intervención de los músicos con la acción de los celebrantes y de los actores en las funciones más solemnes. El tratado se organiza, de acuerdo con la lógica inherente a los ceremoniales de las capillas palatinas estudiadas, en torno a tres ejes: las ceremonias asociadas a las festividades del calendario litúrgico, y las ceremonias extraordinarias, tanto las referidas a la creación, coronación y muerte de los pontífices, como aquellas otras que, como las aperturas de la Puerta Santa en los años jubilares, o los *Te Deum* de acción de gracias, jalonaban a lo largo del año la actividad anual de la capilla del papa. Dada la extensión del tratado, se han transcrito tan sólo algunas de los capítulos más relevantes correspondientes a cada una de estas tres secciones.

De la primera parte, se han incorporado las primeras *vísperas* y la Misa Mayor de la Epifanía, cuyo desarrollo ceremonial y musical constituía la base del de la mayor parte de las festividades clásicas celebradas en la corte de Roma en presencia del pontífice. Así mismo, se han transcrito los capítulos correspondientes al ciclo completo de la Semana Santa, desde el domingo de Pasión hasta el domingo de Resurrección; el ciclo festivo del *Corpus Christi*; la festividad de San Pedro y San Pablo, al ser la más solemne de las celebradas en la corte de Roma; y, por último, el ciclo festivo de la Navidad.

Con respecto a la segunda parte, se han incluido los capítulos correspondientes a la creación, consagración, coronación y toma de posesión de nuevos pontífices, así como los concernientes a las exequias celebradas por los papas y cardenales difuntos.

**Apéndice Documental nº 12.** A pesar de la fecha relativamente tardía en que fue redactado, el *Ceremonial de la Real Capilla de Su Majestad Católica*, concluido en 1802, es el documento más importante producido en el seno de esta institución desde el *Tratado de Fraso*, elaborado en las últimas décadas del siglo XVII. En él se recoge la normativa por la cual se rigió, tanto la disposición del escenario sacro-político en las celebraciones asociadas a la liturgia real española, como el desarrollo ceremonial de las mismas. A pesar de que las indicaciones específicas acerca de los tipos de canto empleados en las celebraciones que describe son muy escasas, algunas de ellas son particularmente valiosas al no aparecer reflejadas en otros documentos.

Al igual que el tratado de Adami, el *Ceremonial* de 1802 se organiza en torno a dos grandes secciones que describen, respectivamente, las ceremonias asociadas al calendario litúrgico, y las ceremonias extraordinarias, principalmente aquellas que tenían que ver con el ciclo vital del soberano y de la familia real. Sin embargo, a diferencia del primero, el *Ceremonial* madrileño incluye además de las normas necesarias para la disposición adecuada del escenario en las funciones celebradas dentro y fuera de las capillas palatinas, una sección inicial en la que se describe de forma mucho más detallada, el desarrollo ceremonial de las funciones de pontifical y de las funciones solemnes celebradas ante el monarca por un capellán de altar.

Dada la extensión de este documento, se ha llevado a cabo únicamente la transcripción de los capítulos que presentaban una relevancia mayor para el estudio de los distintos elementos que configuraron la liturgia real española durante la segunda mitad del siglo XVIII. La primera parte se ha transcrito íntegra, mientras que de la segunda **sólo** se han incluido los artículos referidos a los oficios de las Cuarenta Horas, y al ciclo festivo del *Corpus Christi* y de su octava. En cuanto a la tercera, se ha integrado únicamente la descripción de las ceremonias vinculadas a la administración del viático a los reyes moribundos.

**Apéndice Documental nº 13.** Ya se indicó en el estudio la utilidad que algunos documentos contables podían tener para reconstruir la composición de las plantillas de

músicos que debían encargarse de solemnizar determinadas ceremonias. En este sentido, las relaciones de gastos generados por las *mesillas*, o gastos de desplazamiento, que la corona española abonaba a los oficiales de la casa del rey cuando acudían a los sitios reales en los que residía el monarca en determinadas épocas de año, ofrecen una información muy precisa sobre la composición exacta de las formaciones musicales que ocasionalmente se desplazaban desde Madrid a dichos sitios. En este caso, se ha transcrito la relación de gastos correspondientes a las mesillas abonadas a todos los miembros de la Capilla Real, seculares y eclesiásticos que se desplazaron en 1775 al palacio de Aranjuez para solemnizar aquel año tanto la Semana Santa ~~quitar coma~~ como la festividad del *Corpus Christi*. En el capítulo seis ya se indicó el carácter excepcional que presentaba esta relación en dicho año, al incluir un listado diferente para cada uno de estos ciclos festivos, así como las posibilidades que este documento ofrecía para establecer una comparación entre la distribución orgánica de los cantores e instrumentistas en las distintas funciones que integraban uno y otro.

\* \* \*

## Nº 1. Los libros de Canto Llano de la Capilla Real de Madrid en la segunda mitad del siglo XVIII.

### Reinado de Felipe III

*Incipit officiu[m] Nativitatis Domini n[os]t[ri] Jesuchristi : ad matutin[um], invitatori[um], 1605, RB, Cantoral, Tomo 14.*

f. 1v-46r, Nativitatis Domini, ad matutinum; f. 46v-51r, Primam missam; f. 51r-66r, Ad laudes et per horas; f. 66v-98r, In Epiphania Domini ad matutinum; f. 98r-102r, Ad laudes et per horas.

En f. 102v, rúbrica en color rojo enmarcada en caja en tinta azul: "Este libro se escribió en el monesterio de prado de la orden de sa[nc]t hieronimo, pro orde[n] y ma[n]dato de los sen[ñ]ores do[n] Alvaro de Carvajal limosnero y capella[n] mayor del rey n[uest]ro señor y de Antonio Voto su guardajoyas. Acabose vispera de Navidad del año de 1605 ad laude[s] dei".

### Reinado de Fernando VI

#### I. Para la Misa:

#### *Proprium de Tempore*

*Cantus gregoriani : ad regii sacelli usum continens missas a dominica prima adventus, usque ad dominicam in septuagesima exclusive : opus constructum regibus catholicis Ferdinando sexto et Maria Barbara : Indiarum Patriarcha em[inentissimo] d[omino] Cardinali de Mendoza, 1754, RB, Cantoral, Tomo 41.*

f. 1v-7v, Proprium missarum de tempore. Dominica prima adventus, ad Missam; f. 7v-13v, Dominica secunda adventus; f. 13v-19v, Dominica tertia adventus; f. 19v-25r, Dominica quarta adventus; f. 25v-31v, In vigilia Nativitatis Domini; f. 31v-36r, In Nativitate Domini ad primam missam in nocte; f. 36v-41v, Ad secundam missam in aurora in die Nativitatis Domini; f. 42v-46v, In Nativitate Domini ad tertiam missa; f. 46v-53r, In festo S. Estephani Protomartyris; f. 53v-59r, In festo S. Joannis apostoli et evangelistae; f. 59r-64v, In festo Sanctorum Innocentium; f. 64v-70r, In festo S. Thomae episcopi et martyris; f. 70r-76r, Dominca infra octavam Nativitatis Domini; f. 76r-81r, In festo Translationis S. Jacobi apostoli; f. 81v-87r, In festo S. Silvestri Papae et confessoris; f. 88v-93v, In Circumcisioni Domini et octava Nativitatis; f. 94v-100r, In Epiphania Domini; f. 100r-106r, Dominica infra octavam Epiphaniae; f. 106r-113r, Dominica secunda post Epiphaniam; f. 113r-120v, In festo Santissimi Nominis Jesu; f. 120v-126r, Dominica tertia post Epiphaniam et usque ad sextam inclusive omnia ut in tertia.

*Cantus gregoriani ad regii sacelli usum continens missas a dominica in septuagesima usque ad dominicam palmarum inclusive: opus constructum regibus catholicis Ferdinando sexto et Maria Barbara. Indiarum Patriarcha emm[inentissimo] d[omino] Cardinali de Mendoza, 1754, RB, Cantoral, Tomo 49.*

**Secuencias mensurales. Stabat mater, f. 88r.**

f. 2v-10r, Dominica in Septuagesima; f. 10r-17r, Dominica In Sexagesima; f. 17r-24v, Dominica In Quinquagesima; f. 25r-32v, Feria Quarta Cinerum ante Missam; f. 32v-40v, Ad Missam; f. 41r-47r, Dominica Prima In Quadragesima; f. 47r-55r, Dominica Segunda In Quadragesima; f. 55r-62r, Dominica Tertia In Quadragesima; f. 62v-68v, Dominica Quarta In Quadragesima; f. 69r-76v, Dominica de Passione; f. 77r-90r, In Feria Sexta Post Dominicam

Passionis Missa de Septem Doloribus B. Mariae Virginis; f. 90r-98v, Dominica in Palmis; f. 99r-107r, Quae si non sufficiant repetantur quousque fit Processio. Ad Missam; f. 108r-109r. Index.

*Cantus gregoriani : ad regii sacelli usum continens missas feriales, a feria jv. quatuor temporum adventus, usque ad jv. post dominica[m] iij. quadrag[esimae] inclus[ive] : opus constructum regibus catholicis Ferdinando sexto et Maria Barbara : Indiarum Patriarcha em[minentissimo] d[omino] Cardinali de Mendoza, 1756, RB, Cantoral Tomo 45.*

f. 2v-9r, Feria quarta. Quatuor temporum advent.; f. 9r-14r, Feria sexta. Quatuor Temporum Adventus; f. 14v-31v, Sabbato Quatuor Temporum Adventus; f. 31v-37r, Feria Quinta post Cineres; f. 37r-44r, Feria Sexta post Cineres; f. 44v-52r, Feria secunda post Domin. j. Quadragesimae; f. 52v-57r, Feria Tertia Post Dominicam j. Quadrages.; f. 57r-64r, Feria Quarta Quatuor Tempor. Quadrages.; f. 64v-69r, Feria Quinta Post Dominicam j. Quadrages.; f. 69r-76v, Feria Sexta Quatuor Tempor. Quadrages.; f. 76v-86r, Sabbato Quatuor Tempor. Quadrages.; f. 86r-91r, Feria Secunda Post Dominicam ij. Quadrages.; f. 91r-95r, Feria Tertia Post Dominicam ij. Quadrages.; f. 96v-100v, Feria Quarta Post Dominicam Quadrages.; f. 100v-106v, Feria Quinta Post Dominicam ij. Quadrages.; f. 106v-111r, Feria Sexta Post Dominicam ij. Quadrages.; f. 111r-115v, Sabbato Post Dominicam ij. Quadrages.; f. 116r-120v, Feria secunda post Dominicam iij. Quadrages., f. 121r-126r, Feria Tertia post Dominicam iij. Quadrages.; f. 126v-130v, Feria Quarta post Dominicam iij. Quadrages.; f. 131r-v, Index.

*Cantus gregoriani : ad regii sacelli usum continens missas feriales a feria v. post dominic[am] iij. quadrag[esimae] usque ad sabb[at]o quator temporum septembris : opus constructum regibus catholicis Ferdinando sexto et Maria Barbara : Indiarum Patriarcha em[minentissimo] d[omino] Cardinali de Mendoza, 1756, RB, Cantoral, Tomo 46.*

f. 2v-8r, Feria Quinta post Dominicam iij. Quadrages.; f. 8r-15v, Feria Sexta post Dominicam iij. Quadrages.; f. 15v-20v, Sabbato post Dominicam iij. Quadrages.; f. 20v-25r, Feria Secunda Post Dominicam jv. Quadrages.; f. 25v-30r, Feria Tertia Post Dominicam jv. Quadrages.; f. 30v-40r, Feria Quarta Post Dominicam jv. Quadrages.; f. 40r-44v, Feria Quinta Post Dominicam jv. Quadrages.; f. 45r-52r, Feria Sexta Post Dominicam jv. Quadrages.; f. 52v-57r, Sabbato Post Dominicam jv. Quadrages.; f. 57v-63v, Feria Secunda Post Dominicam Passionis; f. 64r-67v, Feria Tertia Post Dominicam Passionis; f. 68r-75v, Feria Quarta Post Dominicam Passionis; f. 75v-80r, Feria Quinta Post Dominicam Passionis; f. 80r-87v, Feria Sexta Post Dominicam Passionis; f. 88r-93r, In Litanis Majoribus, et Minoribus; f. 93v-100r, In Vigilia Ascensionis; f. 100r-107r, Post Dominicam xvij. Pentecost. Feria Quarta Quatuor Temporum Septembris; f. 107r-111v, Feria Sexta Quatuor Temporum Septembris; f. 111v-127v, Sabbato Quatuor Temporum Septembris; f. 128r-v, Index .

*Cantus gregoriani : ad regij sacelli usum continens missas feriae jv. et vj. quadrag[esimae] et v. in Coena D[omi]ni cu[m] vesp[erae] usq[ue] ad sa[bato] etiam missas de vigiliis per annu[m] : opus constructum regibus catholicis Ferdinando sexto et Maria Barbara : Indiarum Patriarcha em[minentissimo] d[omino] Cardinali de Mendoza, 1758, RB, Cantoral, Tomo 47.*

f. 2v-9v, Feria VI Post Cineres; f. 10r-17r, Feria IIII Quatuor Tempor. Quadrag.; f. 17v-22r, Feria VI Quatuor Tempor. Quadrag., f. 22v-28r, Feria IV Post Dominic. ij. Quadrag.; f. 28r-32v, Feria VI Post Dominic. ij. Quadrag.; f. 33r-37v, Feria VI Post Dominic. iij. Quadrag.; f. 37v-42v, Feria VI Post Dominic. iij. Quadrag.; f. 43r-50r, Feria IV Post Dominic. jv. Quadrag.; f. 50v-55v, Feria VI Post Dominic. jv. Quadrag.; f. 55v-61r, Feria IV Post Dominic. Passionis; f. 61v-66v, Feria V In Coena Domini; f. 67r-90v, Sequuntur Vesperae de Feria Quinta in Caena Domini; f. 91r-92v, Feria VI In Parasceve; f. 93r-95r, Feria Sexta In Parasceve ad Vesp.; f. 95v-104v, Sabbato Sancto; f. 105r-108v, Feria secunda majoris hedomadae (sic); f. 109r-114r, Missae de Vigiliis SS. In Vigilia S. Andreae Apost.; f. 114v-120r, In Vigilia Apostolorum Petri, et Pauli; f. 120r-125v, In Vigilia S. Jacobi Apostoli; f. 125v-130v, In Vigilia S. Laurentij Martyr.; f. 130v-136v, In Vigilia Apostol. Simonis, & Judae; f. 136v-141r, In Vigilia Omnium Sanctorum; f. 141v-142r, Index.

*Cantus gregoriani : ad regii sacelli usum continens missas majoris hebdomadae, a feria secunda usque ad sabbatum sanctum : opus constructum regibus catholicis Ferdinando sexto et Maria Barbara : Indiarum Patriarcha emm[inentissimo] d[omino] Cardinali de Mendoza, 1754, RB, Cantoral, Tomo 50.*

f. 1r-8v, Feria II. Majoris Hebdomadae; f. 9r-14r, Feria Tertia Majoris Hebdomadae; f. 14r-22r, Feria Quarta Majoris Hebdomadae; f. 22r-52v, Feria Quinta In Coena Domini (f. 32r. Vesperas); f. 52v-89v, Feria Sexta In Parasceve (f. 57r, Improperia; f. 84r. Vesperas); f. 90r-110v, Sabbato Sancto; f. 111r, Index.

*Cantus gregoriani : ad regii sacelli usum continens missas a sabbato in vigilia Pentecostes, usque ad dominicam tertiam post Pentecostes inclusive : opus constructum regibus catholicis Ferdinando sexto et Maria Barbara : Indiarum Patriarcha emm[inentissimo] d[omino] Cardinali de Mendoza, 1754, RB, Cantoral, Tomo 52.*

f. 1v-18r. Sabbato In Vigilia Pentecostes; f. 19v-28r, In Dominica Pentecostes; f. 28v-37r, Feria Secunda Post Pentecostes; f. 37r-42r, Feria Tertia Post Pentecostes; f. 42v-47r, Feria Quarta Quatuor Temporum Pentecostes; f. 47v-53r, Feria Quinta Post Pentecostes; f. 53v-58v, Feria Sexta Quatuor Temporum Pentecostes; f. 59r-71v, Sabbato Quatuor Temporum Pentecostes; f. 72v-78r, In Festo SS. Trinitatis; f. 78v-84r, Dominica Prima Post Pentecostes; f. 85v-98r, In Solemnitate Corporis Christi; f. 98v-103r, Dominica Infra Octavam Corporis Xpti. Secunda post Pentecostes; f. 103v-109r, Dominica III Post Pentecostes; f. 109v, Index.

*Cantus gregoriani : ad regii sacelli usum continens missas a dominica quarta post Pentecostes, usque ad ultimam : opus constructum regibus catholicis Ferdinando sexto et Maria Barbara : Indiarum Patriarcha emm[inentissimo] d[omino] Cardinali de Mendoza, 1754, RB, Cantoral, Tomo 53.*

f. 2v-8r, Dominica IV Post Pentecostes; f. 8v-13v, Dominica V Post Pentecostes; f. 14r-20r, Dominica VI Post Pentecostes; f. 20v-25r, Dominica VII Post Pentecostes; f. 25v-31r, Dominica VIII Post Pentecostes; f. 31r-36r, Dominica IX Post Pentecostes; f. 36v-42v, Dominica X Post Pentecostes; f. 42v-48v, Dominica XI Post Pentecostes; f. 48v-55r, Dominica XII Post Pentecostes; f. 55r-60v, Dominica XIII Post Pentecostes; f. 60v-65v, Dominica XIV Post Pentecostes; f. 66r-71r, Dominica XV Post Pentecostes; f. 71v-77r, Dominica XVI Post Pentecostes; f. 77v-83v, Dominica XVII Post Pentecostes; f. 84r-89v, Dominica XVIII Post Pentecostes; f. 89v-95v, Dominica XIX Post Pentecostes; f. 95v-101v, Dominica XX Post Pentecostes; f. 101v-108r, Dominica XXI Post Pentecostes; f. 108v-113v, Dominica XXII Post Pentecostes; f. 114r-119r, Dominica XXIII Post Pentecostes; f. 119v-120r, Index.

### *Proprium de Sanctis*

*Cantus gregoriani : ad regii sacelli usum continens missas omnium festivitatum Beatae Mariae Virginis per totum annum : opus constructum regibus catholicis Ferdinando sexto et Maria Barbara : Indiarum Patriarcha eminentissimo d[omino] Cardinali de Mendoza, 1755-1756, RB, Cantoral, Tomo 60.*

f. 2v-8v, Missae Omnium Festivitatum B. Mariae Virginis, quae per Annum celebrantur. Januarius Die xxiiij. In Festo Descensionis B. Mariae Virginis; f. 9r-14r, In Festo Purificationis B. Mariae Virginis. Cum sacerdos procedit ad [...] a choro cantatur antiphona; f. 15v-22r, In Festo Purificationis Beate Marie Virginis; f. 23v-31v, In Festo Annuntiationis B. Marie Virginis; f. 32r-44r, Feria vj. post Domin. Passionis. Missa De Septem Doloribus BMV; f. 44r-47v, In Festo Visitationis B. Mariae Virginis; f. 47v-52r, In Festo BMV De Monte Carmelo; f. 52v-55v, In Dedicatione S. Mariae ad Nives; f. 55v, In Vigilia Assumptionis BMV; f. 56v-61v, In Assumptione B. Marie Virginis; f. 62v-67v, In Nativitate B. Marie Virginis; f. 68r-71r, In Festo Nominis B. Mariae Virginis; f. 71v-76r, In Festo B. Mariae Virg. de Mercede; f. 77r-81v, In Festo

Desponsationis B. Mariae V.; f. 82v-88v, In Conceptione BMV; f. 88v-94r, In Festo Translationis Almae Domus B. Mariae Virginis; f. 94v-100r, In Festo Expectationis B. Mariae V.; f. 101r, Sequentur Missae Votivae B. Mariae V.; f. 101v-107r, Missa de S. Maria ab Adventu usque ad Nativitatem Domini; f. 107v-113v, Missa de S. Maria a Nativitate Domini usque ad Purificationem; f. 113v-119v, Missa de S. Maria a Purificatione usque ad Pascha; f. 120r-125v, Missa de S. Maria a Pascha usque ad Pentecostem; f. 126r-130v, Missa de S. Maria a Pentecoste usque ad Adventum; f. 131r-133v, Index.

*Cantus gregoriani ad regii sacelli usum continens missas proprias sanctorum a festo apparitionis S. Michael[is] arch[angelis] usque ad vigil[iam] S. Joan[nis] Bap[tistae] opus constructum regibus catholicis Ferdinando sexto et Maria Barbara. Indiarum Patriarcha emm[inentissimo] d[omino] Cardinali de Mendoza, 1756-1757, RB, Cantoral, Tomo 56.*

f. 2v-9r, In Apparitione S. Michaelis Archangeli; f. 9r-14v, In Festo SS. Nerei, Achillei et Domitillae Virg. atque Pancratii Martyris; f. 15r-21r, In Festo S. Isidori Confessoris Matriri Patroni; f. 21v-27v, In Festo S. Torquati Episcopi et Martyr; f. 27v-34r, In Festo S. Felicis a Cantalicio Confessor; f. 34v-40r, In Festo Aparitionis S. Jacobi Apostoli; f. 40v-45v, In Festo S. Urbani Papae et Martyris; f. 46r-51v. In Festo S. Philippi Nerii Confessor; f. 52v-60r, In Festo S. Ferdinandi III Castellae Regis; f. 60v-65v, Festa Junii. SS. Martyrum Marcellini, Petri, atque Erasmi; f. 66r-71r, In Festo SS. Martyrum Primi et Feliciani; f. 71v-76v, In Festo S. Barnabae Apostoli; f. 77r-83r, In Festo SS. Basilidis, Cyrini, Naboris et Nazarii Martyrum; f. 83r-88r, In Festo S. Antonii de Padua Confessor.; f. 88r-92r, In Festo S. Basilii Episcopi et Confessor.; f. 92v-97v, In Festo SS. Viti, Modesti atque Crescentiae Martyrum; f. 98r-101r, In Festo SS. Martyrum Cyriaci et Paulae Virginis. Pro Regnis Castellae et Legionis; f. 101r-105v. In Festo Marci er Marcelliani Mart.; f. 105v-108r, In Festo SS. Gervasii et Protasii Martyr.; f. 108v-112v, In Festo S. Aloysii Gonzagae Confessor.; f. 113r-117v, In Festo S. Paulini Episcopi et Confessor.; f. 118r-123v. In Vigilia S. Joannis Baptistae; f. 124r-125v, Index.

*Cantus gregoriani : continens missas proprias sanctoru[m] mensis Januarij, et Februarij usque ad diem S. Mathiae apostoli inclus[sive] : opus constructum regibus catholicis Ferdinando sexto et Maria Barbara : Indiarum Patriarcha emm[inentissimo] d[omino] Cardinali de Mendoza, 1753, RB, Cantoral, Tomo 54.*

f. 2v-9v, Januarius. In Festo Sanctissimi Nominis Jesu; f. 9v-15v, In Festo S. Pauli Primi Eremitae; f. 16r-22v, In Festo S. Marcelli Papae et Martyris; f. 22v-28r, In Festo S. Antonii Abbatis; f. 28r-34r, In Festo Cathedrae S. Petri, qua Romae primum sedit; f. 34v-39v, In Festo SS. Marii, Marthae, Audifacis et Abachum Martyrum; f. 40r-46v, In Festo SS. Fabiani et Sebastiani Martyr; f. 46v-54r, In Festo S. Agnetis Virginis et Mart.; f. 54v-60v, In Festo SS. Vincentii et Anastasii Martyr; f. 61r-67r, In Festo S. Ildefonsi Archiepis. Toletani; f. 67v-69v, In Festo S. Timothei Episcopi et Mart.; f. 69v-76r, In Conversione S. Pauli Apostoli; f. 76v-81r, In Festo S. Joannis Chrysostomi Episc. et Confessoris; f. 81r-87r, In Festo S. Juliani Episcopi Conchensis Confessoris; f. 87v-94r, In Festo S. Agnetis Secundo; f. 94v-100v, Festa Februarii. In Festo S. Ignatii Episcopi et Martyr; f. 101r-106v, In Festo S. Agathae Virginis et Mart.; f. 107r-113r, In Festo Primae Translationis S. Eugenii Archiepiscopi Toletani; f. 113v-119v, In Festo S. Helladii Archiepisc. Toletani; f. 119v-124v, In Festo Cathedra Antiochenae S. Petri; f. 125r-130v, In Festo S. Mathiae Apostoli; f. 131r-132v, Index.

*Cantus gregoriani : ad regii sacelli usum continens missas propias santoru[m] a die primo mensis Martij, usque ad sextum Maji : opus constructum regibus catholicis Ferdinando sexto et Maria Barbara : Indiarum Patriarcha emm[inentissimo] d[omino] Cardinali de Mendoza, 1756, RB, Cantoral, Tomo 55.*

f. 2v-8v, Festa Martii. In Festo Angelorum Custodum; f. 8v-14v, In Festo SS. Hemetherii et Celidonii Martyrum; f. 14v-19r, In Festo SS. Quadraginta Martyrum; f. 19v-25r, In Festo S. Gregorii Papae, Confessoris et Ecclesiae Doctor; f. 25v-33v, In Festo S. Gabrielis Archangeli; f. 34r-41v, In Festo S. Joseph Confessoris; f. 42r-49r. Festa Aprilis. In Festo S. Vincentii Ferreri

Confessoris; f. 49v-56v, In Festo S. Leonis Papae et Confessoris; f. 57r-63r, In Festo S. Hermenegildi Martyris Hispaniae Regis; f. 63v-70r, In Festo S. Petri Gonzalez vulgo Santelmi; f. 70v-75v, In Festo SS. Martyrum Tiburtii, Valeriani et Maximi; f. 75v-81v, In Festo S. Marci Evangelistae; f. 82r-87r, In Festo Translationis S. Leocadiae Virginis et Martyris; f. 87v-92v, In Festo S. Turibii Archiepisc. Limani Confessoris; f. 93r-98v, In Festo S. Catharinae Senensis Virginis; f. 99r-105v, Sequuntur Festa Maji. In Festo SS. Appostolor. Philippi et Jacobi; f. 105v-111r, In Festo S. Athanasii Episcopi et Confess.; f. 111v-117r., In Festo Inventionis S. Crucis; f. 117v-124r, In Festo Conversionis S. Augustini Episc. et Confessor. et Ecclesiae Doctor.; f. 124v-130r, In Festo S. Joannis ante Portam Latinam; f. 130v-132r, Index.

*Cantus gregoriani : ad regij sacelli usum continens missas proprias sanctoru[m] a Nativitate S. Joannis Baptistae usque ad diem quartam Augusti : opus constructum regibus catholicis Ferdinando sexto et Maria Barbara : Indiarum Patriarcha emm[inentissimo] d[omino] Cardinali de Mendoza, 1755, RB, Cantoral, Tomo 57.*

f. 2v-7v, In Nativitate S. Joannis Baptistae; f. 8r-13r, In Festo SS. Joannis et Pauli Martyrum; f. 13v-18v, In Festo SS. Apostolorum Petri et Pauli; f. 19r-24v, In Festo Commemorat. S. Pauli Apostoli; f. 24v-29r. Festa Julii. In octava S. Joannis Baptistae dicitur Missa ut in ejus die fol. 3. Infra Octavam SS. Apostolorum Petri et Pauli; f. 29v-34v, In Octava SS. Apostolorum Petri et Pauli; f. 35r-39r, In Festo S. Firmini Episcopi et Martyr.; f. 39v-45r, In Festo S. Elisabeth Reginae Portugalliae; f. 45v-50v, In Festo SS. Septem Fratrum, ac Rufinae et Secundae Virginum et Martyrum; f. 51r-56r, In Festo S. Bonaventurae Episc. et Conf.; f. 56v-62r, In Festo Triumpho S. Crucis; f. 62r-64v, In Festo S. Symphorosae cum septem Filiis Martyribus; f. 65r-70v, In Festo S. Liberatae Virginis et Martyr.; f. 70v-75r, In Festo S. Praxedis Virginis; f. 75v-80r, In Festo S. Mariae Magdalena; f. 80v-84v, In Festo S. Apollinaris Episcopi et Mart.; f. 85r-88r, In Festo Sancti Jacobi Apostoli; f. 88v-91r, In Festo Annae Matris B. Mariae Virgin.; f. 91v-97v, In Festo SS. Abdon et Sennen Martyr. ; f. 98r-102v, In Festo S. Ignatii Confessoris; f. 102v-106v, Festa Augusti. In Festo S. Petri ad Vincula; f. 106v-110v, In Festo S. Stephani Papae et Martyris; f. 111r-116r, In Inventionem S. Stephani Protomartyris; f. 116v-121r, In Festo S. Dominici Confessoris; f. 122r-123v, Index.

*Cantus gregoriani : ad regij sacelli usum continens missas proprias sanctoru[m] a die sexta Augusti usque ad vigesimam quintam Octobris : opus constructum regibus catholicis Ferdinando sexto et Maria Barbara : Indiarum Patriarcha emm[inentissimo] d[omino] Cardinali de Mendoza, 1756, RB, Cantoral, Tomo 58.*

f. 2v-7v, In Festo Transfigurationis Domini nostri Jesu Christi; f. 8r-13r, In Festo SS. Cyriaci, Largi et Smaragdi Martyrum; f. 13v-19r, In Festo SS. Justi et Pastoris Martyrum; f. 19r-23v, In Festo S. Laurentii Martyris; f. 24r-29r, In Festo S. Joachim Confessoris et Patris B. Virginis Mariae; f. 29r-33v, In Octava Sancti Laurentii; f. 34r-38v, In Festo S. Bartholomaei Apostoli; f. 39r-43r, In Festo S. Agapiti Martyris Praenestini; f. 43v-48v, In Festo S. Augustini Episcopi et Confess. Et Ecclesiae Doctoris; f. 48v-53v, In Decollatione Sancti Joannis Baptistae; f. 54r-58v, Festa Septembris In Commemoratione S. Juliani Episcopi et Confessor.; f. 59r-63v, In Festo S. Rosaliae Virginis Panormitanae; f. 64r-69v, In Festo S. Mariae de Capite Sponsae sancti Isidori Agricolae; f. 69v-75v, In Festo Exaltationis S. Crucis; f. 75v, In festo Sacrorum Stigmatum in corpore B. Francisci Missa Mihi autem absit ut in Quarto die Octobris; f. 76r-80v, In Festo S. Mathaei Apostoli et Evangel.; f. 81r-87r, In Festo SS. Martyr. Cosmae et Damiani; f. 87r-92v, In Dedicatione Sancti Michaelis Archangeli; f. 93r-97v, In Festo S. Hieronymi Presbyt. Confessor. Et Ecclesiae Doctoris; f. 98r-99v, Festa Octobris. In Festo SS. Angelorum Cust.; f. 100r-105r, In Festo S. Francisci Confessoris; f. 105r-109v, In Festo S. Callisti Papae et Martyris; f. 110r-115r, In Festo Sanctae Theresiae Virginis; f. 115v-120r, In Festo Sancti Lucae Evangelistae; f. 120v-126r, In Festo S. Raphaelis Archangeli; f. 126v-131v, In Festo Dedicationis Ecclesiae Matricis Toletanae; f. 132r-133v, Index.

*Liber iste continet diversas missas : Benedictionem Candelarum, Cinerum et Palmarum : etia[m]que partem officii hebdomadae majoris : scriptus rege catholico Ferdinando sexto, Indiarum Patriarcha Em[minentissimo] D[omino] Cardinali Mendoza, 1759, RB, Cantoral, Tomo 66.*

f. 2v-8v, In Festo S. Francisci Salesij Episcopi; f. 9v-15r, In Festo S. Francisci Xaverii Confess.; f. 15r-21r, In Festo S. Marci Evangelistae; f. 21r-28r, In Festo S. Isidori Agricolae Confes. Matriti patroni; f. 29v-33v, In Festo Aparitionis S. Jacobi Apost.; f. 34r-39v, In Festo S. Philippi Nerii Confes.; f. 40v-52v. In Solemnitate Corporis Christi; f. 53r-57v, In Festo Visitationis B. Mariae Virgin.; f. 58r. Misa votiva de S. Maria a Petecn. usq. ad Advet.; f. 58v-63r. Misa In Festo S. Jacobi Apostoli; f. 63v-68r. In Nativitate B. Mariae Virginis; f. 68v-77v. In Festo S. Mariae de Capite; f. 77v-86r, In Anniversario Dedicationis Ecclesiae; f. 86r-91r, In Festo S. Petri de Alcantara Conf.; f. 91r-96r, Dominica Prima Adventus; f. 96v-101v, In Festo S. Francisci Borgiae Confes.; f. 102r-109v, Misa Pro Infirmis; f. 110r-118v, In Dominica Pentecostes; f. 119r-122v. In Festo Purificationis BMV [...] Post orationes... ; f. 123r-129v, Feria IV Cinerum Ante Missam; f. 130r-138r, Dominica In Palmis finito aspersionis & c.; f. 138v-141r, Feria V In Cæna Domini Ad Processione.; f. 141r-154v, Feria VI In Parase. Post j. Prophet.; f. 155r-156v, Misa BMV in Adventu.; f. 156v-159r, A nativitate Dni. usq. ad purificatione.;- f. 159r-160r, A purificatione usq. do. Pasca. alia misa; f. 160r-161v, Misa SS. Corporis Christi; f. 162r-170r, Post benedict. fontis ubi fuerit cantantur Litaniae; f. 170v-171v, Index.

### *Commune Sanctorum*

*Cantus gregoriani : ad regij sacelli usum continens missas communes sanctorum, a vigilia unius apostoli, usque ad missam pro Abbatibus : opus constructum regibus catholicis Ferdinando sexto et Maria Barbara : Indiarum Patriarcha emm[inentissimo] d[omino] Cardinali de Mendoza, 1755, RB, Cantoral, Tomo 61.*

f. 2v-7v, Commune Sanctorum. In Vigilia Unius Apostoli; f. 7v-14r, Commune Unius Martyris Pontificis; f. 14v-20v, De Eodem Communi Alia Missa; f. 20v-27r, Commune Unius Martyris non Pontificis; f. 27v-34r, De Eodem Commun Alia Missa; f. 34v-40v, Commune Martyrum Tempore Paschali Pro uno Martyre; f. 40v-45v, De Pluribus Martyribus Tempore Paschali; f. 45v, In Communi Confessor. et Virgin. et in aliis Missis tempore Paschali omnia dicuntur...; f. 46r-53r, Commune Plurimorum Martyrum extra tempus Paschale; f. 53v-59r, De Eodem Communi Alia Missa; f. 59v-65v, De Eodem Communi Alia Missa; f. 66r-74r, Commune Confessoris Pontificis; f. 74v-83v, De Eodem communi Pontificis Confessoris Alia Missa; f. 83v-92r, Commune Doctorum; f. 92v-101r, Commune Confessoris non Pontificis; f. 101v-110r, De Eodem Communi Confessoris non Pontificis Alia Missa; f. 110v-119r, De Eodem Communi Missa pro Abbatibus; f. 119v-123r, Index.

*Cantus gregoriani : ad regij sacelli usum continens missas communes, et votivas sanctorum a missa pro virgine, et martyre usque ad ultimam : opus constructum regibus catholicis Ferdinando sexto et Maria Barbara : Indiarum Patriarcha emm[inentissimo] d[omino] Cardinali de Mendoza, 1755, RB, Cantoral, Tomo 62.*

f. 2v-11v. Commune Virginum Pro Virgine et Martyre; f. 12r-21r, Alia Missa Pro Virgine et Martyre ; f. 22r, Commune plurium Virginum Et Martyrum Omnia dicuntur ut supra pro Una Virgine et Martyre; f. 22v-31v, Misa Pro Virgine Tantum; f. 31v-40r, Alia Missa Pro Virgine Tantum; f. 40v-49v, Commune Non Virginum Pro una Martyre non Virgine; f. 50r-59v, Pro Nec Virgine Nec Martyre; f. 60r-69r, In Anniversario Dedicationis Ecclesiae; f. 69r-78r, Misa De SS. Trinitate; f. 78v-88r, Misa De Angelis; f. 89v-97v., Misa De Spiritu Sancto; f. 97v-107v, Misa per Annum De SS. Eucharistiae Sacramento; f. 108r-115v, Misa Pro Pace; f. 116r-123r, In Festo Coronae Domini nostri Jesu Christi; f. 124r-127v, Feria 3<sup>a</sup> post Dom. Septuages. In Festo Orationis Dni. in Horto Montis Oliveti. Ad Missam; f. 128r, Feria 3<sup>a</sup> post Dom. Sexagesimae. In Solemni Commemoratione Dominicae Passionis ad Missam; f. 128v-132r, Feria 6<sup>a</sup> post Cineres In Festo Sacratissimae Spinae Coronae Dni.; f. 132v-138r, Feria 6<sup>a</sup> post Dom. I Quadr. In festo Sacrae Lanceae et Clavorum Dni.; f. 138r-139v, Feria 6<sup>a</sup> post Dom. 4 Quadr. Fest. Sacrae Sindonis Dni. nostri JC.; f. 139v, In Feria 6<sup>a</sup> post Dom. 2 Quadr. Fest. Quinq. Plagar. Dni. ntri. JC

Missa ut in folio 128; f. 139v-146v, Feria 6<sup>a</sup> post Dom. 3 Quadrag. In Fest. Pretiosissimi Sanguinis Dni. ntri. JC; f. 147r-152v, Die 28 Aprilis In Festo Sti. Pauli a Cruce Conf. ad Missam; f. 152v-158r, Die 31 Maii Fest. BMV sub titulo Regin. Sancto omnium et Matris Pulchrae Dilectionis; f. 158r-163v, Die 5 Junii In Festo S. Bonifacii Episcopi et Martyris ad Missa; f. 163v-166v. Dom. 3<sup>a</sup> Post Pentecost. In festo Purissimi Cordis BMV ad Missam; f. 167r-168v, Index; f. 169r-v, Index Supplementi.

### *Ordinarium missae*

*Cantus gregoriani : ad regij sacelli usum continens aspersoria, kyries, glorias, credos, sanctus, agnus, & c. : opus constructum regibus catholicis Ferdinando sexto et Maria Barbara : Indiarum Patriarcha emm[inentissimo] d[om] Cardinali de Mendoza, 1755, RB, Cantoral Tomo 44.*

f. 2v-4r, Aspersorium per annum; f. 4v-6v. Aspersorium Temp. Pasch; f. 7r-13r, Kyries; f. 14v-30r, Glorias; f. 31v-53v, Credos; f. 54v-59v, Sanctus; f. 59v-62r. Agnus; f. 62v-65v, Ad ferias; f. 66v-78v, Missa Imperialis; f. 78v-81r, Ite missa est; f. 81r-82r, Benedicamus Domino; f. 82v-83r, Index; f. 83v-95r, Missa in Duplicibus Majoribus.

## II. Para el Oficio Divino:

### *Psalterium*

*Cantus gregoriani : ad regij sacelli usum continens vespas de dominica, et feriis, cum commemorationibus occurrentibus : opus constructum regibus catholicis Ferdinando sexto et Maria Barbara : Indiarum Patriarcha emm[inentissimo] d[omino] Cardinali de Mendoza, 1755, RB, Cantoral Tomo 9.*

f. 2v-20v, Dominica ad vespas; f. 21r-39v, Feria secunda ad vespas; f. 40r-51v, Feria tertia ad vespas; f. 52r-63v, Feria quarta ad vespas; f. 63v-83r. Feria quinta ad vespas; f. 83r-101r, Feria sexta ad vespas; f. 101r-118r, Sabbato ad vespas; f. 118v-119r, Pro S. Michaelis; f. 119v-120v, Commemoratio de Cruce; f. 120v-122r, Commemoratio de S. Maria; f. 122r-v, Commemoratio de apostolis; f. 123r-124r, Pro S. Jacobo; f. 124r-125r, Pro S. Isidoro agricolae; f. 125r-v, Pro S. Eugen. et Idelfonso; f. 125v-126r, Pro pace; f. 126r-138r, Commemorationes diversae; f. 138v-139r, Benedicamus Domino; f. 139v-140v, Index.

*Cantus gregoriani : ad regij sacelli usum continens psalterium ad vespas, et completorium omnium festivitatum per annum : opus constructum regibus catholicis Ferdinando sexto et Maria Barbara : Indiarum Patriarcha emm[inentissimo] d[omino] Cardinali de Mendoza, 1755-1819, RB, Cantoral, Tomo 6.*

f. 2v-26v, Psalmi ad vespas; f. 27r-36r, Psalmi in secunda vespas apostolorum; f. 37r-51v, Officium BMV ad vespas; f. 51v-60v, In festo septem dolorum BMV ad vespas psalmi; f. 60v-64r, Benedicamus Domino per totum annum; f. 64v-85v, Antiphonae de omnibus communibus ad Magnificat et Benedictus; f. 85v-143v, Antiphonae ad commemorationes in octavis per annum; f. 144r-151v, Officium parvum BMV ad vespas; f. 152v, Ad completorium. In officio parvo BMV; f. 159v-160v, Preces; f. 161r-162v, Índice .

*Cantus gregoriani : ad regij sacelli usum continens antiphonas ad B[e]n[edictu]s et M[a]g[nifica]t a iij domin[ica] et sab[bato] post Pentec[ostes] usq[ue] ad ultim[a] missam et laudes in Nativit[atis] et in Epiph[aniae] D[omi]ni : opus constructum regibus catholicis Ferdinando sexto et Maria Barbara : Indiarum Patriarcha emm[inentissimo] d[omino] Cardinali de Mendoza, 1758, RB, Cantoral, Tomo 25.*

f. 2v-30r, Antiphonae [ad Magnificat] a sabbato ante dominica post Pentecostes usque ad ultima; f. 30r-33r, [Antiphonae ad Benedictus] in quatuor temporum Septembris; f. 33r-73v, Antiphonae de dominicis ad Benedictus et Magnificat a iij. post Pentecostes; f. 74r-81r, Dominicae, quae superfuit post Epiphaniam; f. 81r-83r, Dominica XXIV semper ultima post Pentecostes; f. 83v-88r, In Nativitate Domini ad I. missam in nocte; f. 88v-117r, Ad laudes et per horas in Nativitate Domini; f. 117v-143v, In Epiphania Domini ad laudes et per horas; f. 144r-v, Index.

***Cantus gregoriani : ad regij saccelli usum continens psalterium de dominica, et de feria secunda ad matutinum : opus constructum regibus catholicis Ferdinando sexto et Maria Barbara : Indiarum Patriarcha emm[inentissimo] d[omino] Cardinali de Mendoza, 1757, RB, Cantoral, Tomo 2.***

f. 2v-72r, Dominica ad matutinum; f. 72r-96v, Dominica ad laudes; f. 97v-144r, Feria secunda ad matutinum; f. 144v-157v, Feria secunda ad laudes; f. 158r-159r, Índice.

***Cantus gregoriani : ad regij saccelli usum continens feriam tertiam, quartam et quintam ad matutinum : opus constructum regibus catholicis Ferdinando sexto et Maria Barbara : Indiarum Patriarcha emm[inentissimo] d[omino] Cardinali de Mendoza, 1757, RB, Cantoral, Tomo 3.***

f. 2v, Feria tertia. Ad matutinum. Inv. Jubileus Deo [salutari]; [psalmus 94: Venite exultemus Domino]; f. 2v-3v, H: Consors paterni; f. 3v, Per annum, A: Ut non delinquam [in lingua]; f. 4r, Tempore paschali, A: Alleluia, [alleluia]; f. 4r-7r, Psalmus 38: Dixi custodiam; f. 7r-11r, Psalmus 39: Expectans expectavi; f. 11r, A: Ut non delinquam in lingua; A: Sana [Domine]; f. 11r-14r, psalmus 40: Beatus qui intelligit; f. 14r-16v, Psalmus 41: Quemadmodum desiderat; f. 17r, A: Sana Domine; A: Eructavit [cor meum]; f. 17r-21v, psalmus 43: Deus auribus; f. 21v-25r, Psalmus 44: Eructavit cor meum; f. 25r, A: Eructavit cor meum; A: Adjutor [in tribulationis]; f. 25v-27r, Psalmus 45: Deus noster; f. 27r-28v, Psalmus 46: Omnes gentes; f. 28v, A: Adjutor in tribulationis; A: Magnus Dominus [et laudabilis]; f. 28v-31r, Psalmus 47: Magnus Dominus et laudabilis; f. 31r-34v, Psalmus 48: Audite haec omnes; f.34v-35r, A: Magnus Dominus et laudabilis; f. 35r, A: Deus Deorum [Dominus]; f. 35r-38v, Psalmus 49: Deus Deorum Dominus; f. 38v-40v, Psalmus 51: Quid gloriaris; f. 40v, A: Deus deorum Dominus; per annum, V: Immola Deo; in adventu, V: Emitte agnum; f. 41r, In quadragesimae, V: Scapulis suis; tempore passionis, V: De ore leonis ; tempore paschali, A: Alleluia, alleluia ; V: Surrexit Dominus; f. 41v, Pro uno vel pluribus martyribus, tempore paschali, V: Lux perpetua; pro uno martyre extra tempus paschale, V: Posuisti Domine; pro pluribus martyribus, V: Exultent justi; pro confessore pontifice, V: Elegit eum; f. 42r, Pro confessore non pontifice, V: Os justi ; pro una sancta, V: Adjuvabit eam; f. 42v, Ad laudes, f. 42v, Tempore paschali dicuntur psalmus et antiphona de dominica, A: Dele [Domine]; f. 42v-46r, Psalmus 50: Miserere mei Deus secundum; f. 46r, A: Dele Domine; A: Salutare [vultus]; f. 46r-47r, Psalmus 42: Iudica me Deus; f. 47v, A: Salutare vultus; A: Ad te [de luce]; f. 47v-49r, Psalmus 62: Deus Deus meus ad te; f. 49v-50v, Psalmus 66: Deus misereatur; f. 50v, A: Ad te de luce; A: Cunctis diebus [vitae]; f. 50v-53v, Canticum Ezechiae: Ego dixi; f. 53v, A: Cunctis diebus vitae; A: Omnes Angeli [ejus]; f. 53v-55v, Psalmus 148: Laudate Dominum de caelis; f. 56r-57r, Psalmus 149: Cantate Domino canticum novum, laus; f. 57r-58r, Psalmus 150: Laudate Dominum in sanctis; f. 58r-v, A: Omnes Angeli ejus; f. 58v-59v, H: Ales diei; f. 59v, V: Repleti sumus; f. 60r, Ad Benedictus, A: Erexit nobis [Dominus]; f. 60r-62r, Canticum Zachariae: Benedictus Dominus; f. 62r, A: Erexit nobis Dominus; f. 62r-64v, Preces; f. 64v-67r, Deinde psalmus 129: De profundis clamavi; f. 67v, Feria quarta. Ad matutinum; f. 67v, Inv: In manu tua; [psalmus 94: Venite exultemus]; f. 67v-69r, H: Rerum creator; f. 69, Per annum, A: Avertit Dominus [captivitatem]; tempore paschali, A: Alleluia, [alleluia]; f. 69v-70v, Psalmus 52: Dixit insipiens-facti sunt in iniquitatibus; f. 71r-75r, Psalmus 54: Exaudi Deus orationem meam et ne despexeris; f. 75r-v, A: Avertit Dominus captivitatem; f. 75v, A: Quoniam [in te]; f. 75v-77v, Psalmus 55: Miserere mei Deus quoniam, f. 77v-80r, Psalmus 56: Miserere mei Deus miserere; f. 80r, A: Quoniam in te ; A: Justa iudicate [filii]; 80r-82r, Psalmus 57: Si vere utique; f. 82r-85v, Psalmus 58: Eripe me de inimicis; f. 86r, A: Justa

judicate filii; A: Da nobis [Domine]; f. 86r-88r, Psalmus 59: Deus repulisti nos; f. 88r-89v. Psalmus 60: Exaudi Deus deprecationem; f. 89v, A: Da nobis Domine; A: Nonne Deo [subjecta]; f. 89v-92r, Psalmus 61: Nonne Deo subjecta; f. 92r-93v, Psalmus 63: Exaudi Deus orationem meam cum; f. 94r, A: Nonne Deo subjecta; A: Benedicite [gentes]; f. 94r-97v, Psalmus 65: Iubilare Deo omnis terra, psalmus; f. 97v-104r, Psalmus 67: Exsurgat Deus; f. 104r, A: Benedicite gentes ; per annum, V: Deus vitam; f. 104r-v, In adventu, V: Egredietur Dominus; f. 104v, In quadragesimae, V: Scuto circumdabit ; tempore passionis V: Ne perdas; tempore paschali, A: Alleluia, alleluia; f. 105r. V: Gavisi sunt ; pro uno vel pluribus martyribus tempore paschali, V: Laetitia sempiterna; pro uno martyre extra tempus paschale, V: Magna est; f. 105r-v, Pro pluribus martyribus, V: Justi autem; f. 105v, Pro confessore pontifice, V: Tu es sacerdos ; pro confessore non pontifice, V: Lex Dei ejus ; pro uno sancta, V: Elegit eam; f. 106r, Ad laudes; f. 106r, Tempore paschali dicuntur et antiphona de dominica, A: Amplius lava me; [psalmus 50: Miserere mei Deus secundum]; A: Te decet [hymnus]; f. 106r-108v, Psalmus 64: Te decet hymnus; f. 108v, A: Te decet hymnus; f. 109r, A: Labia mea; [psalmus 62: Deus Deus meus ad te] ; A: Dominus judicabit [fines]; f. 109r-111v, Canticum Annae: Exultavit cor meum; f. 111v-112r, A: Dominus judicabit fines; f. 112r, A: Caeli caelorum; [psalmus 148: Laudate Dominum de caelis]; f. 112r-113v, H: Nox, et tenebrae; f. 113v, V: Repleti sumus; ad Benedictus, A: De manu omnium; [canticum Zachariae: Benedictus Dominus]; [preces]; f. 114v, Feria quinta. Ad matutinum; f. 114v, Inv: Dominum qui fecit; [psalmus 94: Venite exultemus Domino]; f. 114v-116r, H: Nox atra rerum; f. 116r. Per annum, A: Domine Deus [in adjutorium]; tempore paschali, A: Alleluia, [alleluia]; f. 116r-123r, Psalmus 68: Salvum me fac Deus; f. 123r-124r, Psalmus 69: Deus in adjutorium; f. 124r, A: Domine Deus in adjutorium; f. 124v, A: Esto mihi [Domine]; f. 124v-129r, Psalmus 70: In te Domine speravi-aurem tuam et eripe me; f. 129r-132v. Psalmus 71: Deus judicium; f. 132v, A: Esto mihi Domine; A: Liberasti virgam [hereditatis]; f. 132v-137r, Psalmus 72: Quam bonus Israel; f. 137r-141v, Psalmus 73: Ut quid Deus; f. 141v, A: Liberasti virgam hereditatis; A: Et invocabimus [nomen]; f. 141v-143r, Psalmus 74: Confitebimur tibi Deus; f. 143r-145r, Psalmus 75: Notus in Judaea; f. 145r., A: Et invocabimus nomen; A: Tu es Deus [qui facis]; f. 145v-148v, Psalmus 76: Voce mea ad Dominum clamavi-et intendit mihi; f. 148v-161v, Psalmus 77: Attendite populo; f. 161v, A: Tu es Deus qui facis; f. 162r, A: Propitius esto [peccatis]; f. 162r-165r, Psalmus 78: Deus venerunt gentes; f. 165r-168r, Psalmus 79: Qui regis Israel; f. 168r, A: Propitius esto peccatis; f. 168v, per annum, V: Gaudebunt labia; in adventu, V: Ex Sion ; in quadragesimae, V: Ipse liberavit ; tempore passionis, V: Erue a framea; f. 169r, Tempore paschali, A: Alleluia, alleluia; V: Surrexit Dominus; pro uno vel pluribus martyribus tempore paschali, V: Sancti et justi ; pro uno martyre extra tempus paschale, V: Gloria et honore -- f. 169v. Pro pluribus martyribus, V: Laetamini in Domino ; pro confessore pontifice, et non pontifice, V: Amavit eum; pro uno sancta, V: Specie tua; f. 170r, Ad laudes; f. 170r, Tempore paschali dicuntur psalmus et antiphona de dominica, A: Tibi soli; [psalmus 50: Miserere mei Deus secundum]; A: Domine [refugium]; f. 170r-173v, Psalmus 89: Domine refugium; f. 173v, A: Domine refugium; A: In matutinis; [psalmus 62: Deus Deus meus ad te]; A: Cantemus [Domino]; f. 174r-178r, Canticum Moysi: Cantemus Domino; f. 178r, A: Cantemus Domino; f. 178v, A: In sanctis ejus; [psalmus 148: Laudate Dominum de caelis]; f. 178v-180r, H: Lux ecce surgit; f. 180r, V: Repleti sumus; ad Benedictus, A: In sanctitate serviamus; [canticum Zachariae: Benedictus]; [preces]; f. 180v-181v, Índice de salmos.

*Cantus gregoriani : ad regij saccelli usum continens feriam psalterium ad matutinum in feria sexta, et sabbato : opus constructum regibus catholicis Ferdinando sexto et Maria Barbara : Indiarum Patriarcha emm[inentissimo] d[omino] Cardinali de Mendoza, 1756, RB, Cantoral, Tomo 4.*

f. 2v, Feria sexta. Ad matutinum; f. 2v, Inv: Adoremus Dominum; psalmus 94: Venite exultemus; H: Tu Trinitas uñitas; f. 4v, Per annum, A: Exultate [Deo]; tempore paschali, A: Alleluia, [alleluia]; psalmus 80: Exultate Deo; f. 7v, Psalmus 8: Domine Dominus noster; f. 8v, A: Exultate Deo; A: Tu solus [Altissimus]; f. 9r, Psalmus 82: Deus quis similis; f. 11v, Psalmus 83: Quam dilecta; f. 14r, A: Tu solus Altissimus; A: Benedixisti [Domine]; f. 14v, Psalmus 84: Benedixisti Domine; f. 16v, psalmus 85: Inclina Domine; f. 20r, A: Benedixisti Domini; A: Fundamenta ejus [in montibus]; Psalmus 86: Fundamenta ejus in montibus; f. 21r, Psalmus 87: Domine Deus salutis; f. 24v, A: Fundamenta ejus in montibus; A: Benedictus [Dominus];

Psalmus 88: Misericordias Domini; f. 33v, Psalmus 93: Deus ultionum; f. 37v, A: Benedictus [Dominus]; A: Cantate [Domino]; Psalmus 95: Cantate Domino canticum novum, cantate; f. 40r, Psalmus 96: Dominus regnavit; f. 42v, A: Cantate Domino; per annum, V: Intret oratio; in adventu, V: Emitte agnum; in quadragesimae, V: Scapulis suis; f. 43r, Tempore passionis, V: De ore leonis; tempore paschali, A: Alleluia, alleluia; V: Surrexit Dominus; pro uno vel pluribus martyribus tempore paschali, V: Lux perpetua; f. 43v, Pro uno martyre extra tempus paschale, V: Posuisti Domine; pro pluribus matyribus, V: Exultent justii; pro confessori pontifice, V: Elegit eum; pro confessore non pontifice, V: Os justii; f. 44r, Pro una sancta, V: Adjuvabit eam; f. 44v, Ad laudes; f. 44v, Tempore paschali dicuntur psalmus et antiphona de dominica, A: Spiritu [principali]; Psalmus 50: Miserere mei Deus secundum; f. 48r, A: Spiritu principali; A: In veritate [tua exaudi]; Psalmus 142: Domine exaudi orationem meam, auribus; f. 51r, A: In veritate tua exaudi; A: Illumina [Domine vultum]; Psalmus 62: Deus deus meus ad te de; f. 53r, Psalmus 66: Deus misereatur; f. 54r, A: Illumina Domine vultum; f. 54v, A: Domine [audivi auditum]; canticum Habacuc: Domine audivi auditum; f. 59v, A: Domine audivi auditum; A: In tympano [et choro]; Psalmus 148: Laudate Dominum de caelis; f. 61v, Psalmus 149: Cantate Domino canticum novum, laus; f. 63r, Psalmus 150: Laudate Dominum in sanctis; f. 64r, A: In tympano et choro; f. 64v, H: Aeterna caeli gloria; f. 66r, V: Repleti sumus; f. 66v, A: Per viscera [misericordiae]; Canticum Zachariae: Benedictus Dominus; f. 68v, A: Per viscera misericordiae; preces; f. 71v, Deinde psalmus 129: De profundis clamavi; f. 73v, Sabbato. Ad matutinum; f. 73v: Inv: Dominum Deum; psalmus 94: Venite exultemus [Domino]; H: Summae parens; f. 75r, Per annum, A: Quia mirabilia [fecit]; tempore paschali, A: Alleluia [alleluia]; f. 75v, Psalmus 97: Cantate domino canticum novum; f. 77r, Psalmus 98: Dominus regnavit irascantur; f. 79r, Quia mirabilia fecit; Sequens antiphona et psalmus Jubilate hic praetermittitur si dicitur in laudibus ut in sabbatis in quibus fit officium de S. Maria et in vigilia Nativitatis Domini in sabbato occurrente, et ejus loco dicuntur antiphona et psalmus 91; f. 79v, A: Jubilate [Deo omnis]; Psalmus 99: Jubilate Deo omnis terra, servite; f. 80v, Vel Psalmus 91: Bonum est confiteri; f. 83v, Psalmus 100: Misericordiam et iudicium; f. 85v, A: Jubilate Deo omnis; vel A: Bonum est confiteri; A: Clamor meus [ad te]; Psalmus 101: Domine exaudi orationem meam, et clamor; f. 90v, Psalmus 102: Benedic anima mea Domino, et omnia; f. 94v, A: Clamor meus ad te; A: Benedic [anima mea]; Psalmus 103: Benedic anima mea Domino; f. 100v, Psalmus 104: Confitemini Domino et invocate; f. 107v, A: Benedic anima mea; A: Visita nos [Domine]; f. 108r, Psalmus 105: Confitemini Domino-quis loquetur; f. 116r, Psalmus 106: Confitemini Domino; f. 123v, A: Visita nos Domine; A: Confitebor Domino [nimis]; Psalmus 107: Paratum cor meum; f. 126r, Psalmus 108: Deus laudem meam; f. 131v, A: Confitebor Domino nimis; per annum, V: Domine exaudi; in adventu, V: Egredietur Dominus; in quadragesimae, V: Scuto circumdabit; tempore passionis, V: Ne perdas; f. 132v, Tempore paschali, A: Alleluia, alleluia; pro beata Maria, V: Diffusa est; f. 133r, Ad laudes; f. 133r, Tempore paschali dicuntur psalmus et antiphona de dominica, A: Benigne fac; [Psalmus 50: Miserere mei Deus secundum]; A: Bonum est [confiteri]; Psalmus 91: Bonum est confiteri; f. 136r, A: Bonum est confiteri; A: Metuant Dominum; [Psalmus 62: Deus Deus meus ad te]; A: Date magnitudinem [Deo]; f. 136v, Canticum Moysi: Audite caeli; f. 147r, A: Date magnitudinem Deo; A: In cymbalis; Psalmus 148: Laudate Dominum [de caelis]; H: Aurora jam spargit; f. 148v, V: Repleti sumus; ad Benedictus, A: Illuminare Domine; [Canticum Zachariae: Benedictus Dominus]; [preces]; f. 149r, Índice.

*Liber iste continent psalmu[s] Venite exultemus ad invitatoria a primo tono usque ad octavum : Hymnum etiam Te Deum laudamus : denisque commemorationes ad laudes in communi sanctor[um] : scriptus ad usum regiae capellae, 1758, RB, Cantoral, Tomo 1.*

f. 2r-56v, Ad invitatoria, psalmus 94 [Venite exultemus]: primi toni, II toni, III toni, IV toni, ad V tonum, V toni, VI toni, VII toni, VIII toni; f. 57v-66r, H: Te Deum laudamus; f. 66v-74v, Commemorationes. De commune sanctorum ad laudes. Ad Benedictus; f. 75r-v, Pro commemoratione in festo Corporis Christi ad Benedictus, A: Ego sum panis; f. 76r-v, Índice.

### *Horas menores*

*Cantus gregoriani ad regij saccelli usum continens primam, tertiam, sexta[m], et nonam per totum annum. Etiamque horas B[eata] Mariae Virg[ini]s : opus constructum regibus catholicis Ferdinando sexto et Maria Barbara. Indiarum Patriarcha emm[inentissimo] d[omino] Cardinali de Mendoza, 1755, RB, Cantoral, Tomo 5.*

f. 2v-62v, Ad primam; f. 63r-84v, Sequitur tertia; f. 85r-105v, Sequitur Sexta; f. 106r-126v, Sequitur Nona; f. 127v-150v, Officium Beatae Mariae Virgine; f. 151r. Índice.

*Liber iste continent hymnos ad horas per totum annum, & antiphon[ae] ad tertiam in communi sactorum cum psalmis : scriptus rege catholico Ferdinando sexto : Indiarum Patriarcha em[minentissimo] d[omino] Cardinali Mendoza, 1759, RB, Cantoral, Tomo 40.*

La mayoría de los himnos son mensurales (algunos incluyen la indicación "3"); contiene alteraciones (si, mi bemol; do, fa sostenido), ligaduras, pausas y puntillos. Los salmos (f. 69r-77r) no llevan notación musical; líneas de división textual sobre el pentagrama; custos. Copia de José López Rico.

f. 2r-63r, Hymnorum ad horas per totum annum; f. 64r-68v, Antiphonae ad tertiam in omnibus communibus; f. 69r-77r, Psalmi ad tertiam; f. 77v-111r, Hymnorum in utrisque veperis et laudes.

### *Proprium de Tempore*

*Cantus gregoriani : ad regij saccelli usum continens officium proprium de tempore a sabb[ato] ante domin[icam] primam adven[tus] usque ad fes[to] S. Joannis evang[elistae] : opus constructum regibus catholicis Ferdinando sexto et Maria Barbara : Indiarum Patriarcha emm[inentissimo] d[omino] Cardinali de Mendoza, 1755, RB, Cantoral, Tomo 12.*

f. 2v-11r, Sabbato ante dominicam j. adventus; f. 11v-12v, Feria II; f. 13r-14r, Feria III; f. 14r-15r, Feria IIII; f. 15v-16v, Feria V; f. 16v-17v, Feria VI; f. 18r-v, Sabbato; f. 19r-24v, Dominica II adventus ad laudes et per horas; f. 25r-26r, Feria II; f. 26r-27r, Feria III; f. 27r-28v, Feria IV; f. 28v-29v, Feria V; f. 30r-31r, Feria VI; f. 31r-32r, Sabbato; f. 32v-37r, Dominica III. Adventus ad laudes et per horas; f. 37r-43v, Sequentes antiphonae majores ad Magnificat inchoantur die xvij. Decembris; f. 44r-46v, Feria II. Ad laudes et per horas; f. 46v-49r, Feria III. Ad laudes et per horas; f. 49v-51v, Feria IV. Ad laudes et per horas; f. 51v-54v, Feria V. Ad laudes et per horas; f. 54v-57r, Feria VI. Ad laudes et per horas; f. 57r-59v, Sabbato. Antifonae pro suo ordine; f. 59v-61r, Feria II; f. 61r-62r, Feria III; f. 62r-63r, Feria IV. Quatuor temporum adventus; f. 63r-64v, Feria V; f. 64v-66r, Feria VI. Quatuor temporum adventus; f. 66r-67r, Sabbato. Quatuor temporum adventus; f. 67v-71r, Dominica IV. Adventus ad laudes et per horas; f. 71r-72v, Feria II. Ad laudes; f. 72v-73r, Feria III; f. 73r-v, Feria IV; f. 74r-v, Feria V; f. 74v-76r, Feria VI; f. 76r-85r, In vigilia Nativitatis Domini. Ad laudes et per horas; f. 86v-111v, In festo S. Stephani protomartyris, ad matutinum; f. 112r-117v, Ad laudes et per horas; f. 117v-125v, Ad vesperas; f. 125v-127r, In octava S. Stephani; f. 127v-133r, In II vesperis; f. 133r-135v, Die III augusti in festo Inventionis S. Stephani; f. 136r-160v, In festo S. Joannis apostoli et evangelistae. Ad matutinum; f. 161r-167r, Ad laudes et per horas; f. 167r-168r, Ad vesperas; f. 168r-172v, In octava S. Joannis; f. 173r-175r, Index.

*Cantus gregoriani : ad regii sacelli usum continens vesperas, matutinum, et laudes in Nativitate Domini : opus constructum regibus catholicis Ferdinando sexto et Maria Barbara : Indiarum Patriarcha emm[inentissimo] d[omino] Cardinali de Mendoza, 1753, RB, Cantoral, Tomo 13.*

f. [1]v-17r, In Nativitate Domini ad vesperas; f. 17v-112v. In Nativitate Domini ad matutinum; f. 113r-117v, In Nativitate Domini ad primam missam in nocte; f. 118r-151v, In Nativitate Domini ad laudes; f. 152r-161v, In secundis vesperis; f. 162r, Index.

*Cantus gregoriani : ad regii sacelli usum continens officia propria de tempore a festo s[anctorum] Innocentium usque ad circumcissione[m] d[omi]ni inclu[sive] : opus constructum regibus catholicis Fernando sexto et Maria Barbara : indiarum patriarcha emm[inentissima] d[omino] cardinali de Mendoza. Anno Domini MDCCLV, 1755, RB, Cantoral, Tomo 15.*

f. 2v-29r, In festo Sanctorum Innocentium. Ad matutinum; f. 29v-45v, Ad laudes; f. 46r-v, In octava Sanctorum Innocentium; f. 47r-52r, Dominica infra octavam Nativitatis; f. 52v-60v, Ad laudes et per horas; f. 60v-69r, In festo translationis S. Jacobi apostolic; f. 69v-76r, Commemorationes de octavis; f. 76v-80r, In Circumcissione Domini et octava nativitatis; f. 80r-130r, Ad Matutinum; f. 130r-142v, Ad laudes et per horas; f. 143r-151v, In Epiphania Domini et in dominica infra octavam; f. 152r-v, Index.

*Cantus gregoriani : ad regii sacelli usum, continens vespervas, matutinum , et laudes in Epiphania Domini : opus constructum regibus catholicis Ferdinando sexto, et Maria Barbara : Indiarum Patriarcha emm[inentissimo] d[omino] Cardinali de Mendoza, 1754, RB, Cantoral, Tomo 16.*

f. 1v-21r, In Epiphania Domini ad vespervas; f. 21v-102r, In Epiphania Domini ad matutinum; f. 102v-135r, In Epiphania Domini ad laudes; f. 135r-142r, In secundis vespervis; Infra octavam omnia dicuntur ut in die praeter antiphonaes ad Benedictus et Magnificat; f. 142v-144r, Secunda die; f. 144v-145v, Tertia die; f. 146r-147r, Quarta die; f. 147v-148v, Quinta die; f. 148v-149v, Sexta die; f. 149v-151r, Sabbato; f. 151r-v, Dominica infra octavam; f. 151v-154r, In ij. Vespervis.

71 x 47cm.

*Cantus gregoriani : ad regii sacelli usum, continens matutinum , et laudes in feria quinta coenae Domini : opus constructum regibus catholicis Ferdinando sexto, et Maria Barbara : Indiarum Patriarcha emm[inentissimo] d[omino] Cardinali de Mendoza, 1754, RB, Cantoral, Tomo 18.*

f.1v-72v, Feria quinta in Coena Domini ad matutinum (Primo nocturno, f. 1v-25r; secundo nocturno, f. 25r-51v; tertio nocturno, f. 51v-72v); f. 73r-103,. Ad laudes.

*Cantus gregoriani : ad regii sacelli usum, continens matutinum , et laudes in feria sexta in Parasceve : opus constructum regibus catholicis Ferdinando sexto, et Maria Barbara : Indiarum Patriarcha emm[inentissimo] d[omino] Cardinali de Mendoza, 1754, RB, Cantoral, Tomo 19.*

f. 1v-75r, Feria sexta ad Parasceve. Ad matutinum; f. 75v-106r, ad laudes.

*Cantus gregoriani : ad regii sacelli usum, continens matutinum , et laudes in feria sexta in sabbato sancto : opus constructum regibus catholicis Ferdinando sexto, et Maria Barbara : Indiarum Patriarcha emm[inentissimo] d[omino] Cardinali de Mendoza, 1754, RB, Cantoral, Tomo 20.*

f. [1]v-54v, Sabbato Sancto ad matutinum; f. 54v-81r, Ad laudes.

*Liber iste continet lamentationes in triduo majoris hebdomadae : scriptus ad usum regiae capellae catholicae majestatis, 1759, RB, Cantoral Tomo 21.*

35x24cm.

f. 1v-16r, Feria V. in Coena Domini; f. 16r-28v, Feria VI. In Parasceve; f. 29r-42r, Sabbato Sancto; f. 42v, Index.

*Cantus gregoriani : ad regii sacelli usum continens officia propria de tempore a matutino paschae resurrectionis usque ad festum pentecost[es] exclu[sive] : opus constructum regibus catholicis*

***Ferdinando sexto et Maria Barbara : Indiarum Patriarcha emm[inentissimo] d[omino] Cardinali de Mendoza, 1757, RB, Cantoral, Tomo 22.***

f.2v-11v, Dominica Resurrectionis ad matutinum; f. 12r-17v, Ad laudes; f. 17v-24v, Feria II. Omnia ut in die Resurrectionis; f. 25r-30v, Feria III; f. 31r-32r, Feria IV; f. 32v-33v, Feria V; f. 33v-34v, Feria VI; f. 34v-40r, Sabbato in Albis. Ad Vesperas; f. 40r-41v, Dominica in Albis; f. 41v-46v, Ad vesp[er]as; f. 46v-47v, Feria II, in vesp[er]as; f. 48r-v, Feria III; f. 48v-49r, Feria IV; f. 49v-50r, Feria V; f. 50v-51r, Sabbato; f. 51v-52r, Dominica II post Pascha; f. 52r-v, Feria II; f. 53r-v, Feria III; f. 54r-v, Feria IV; f. 54v-55v, Feria V; f. 55v-56v, Sabbato; f. 56v-57v, Dominica III post Pascha; f. 57v-58r, Feria II; f. 58v-59r, Feria III; f. 59r-v, Feria IV; f. 59v-60v, Feria V; f. 60v-61r, Sabbato; f. 61r-62r, Dominica IV post Pascha; f. 62r-v, Feria II; f. 63r-v, Feria III; f. 63v-64v, Feria IV; f. 64v-65v, Feria V; f. 65v-66r, Sabbato; f. 66r-67r, Dominica V post Pascha; f. 67r-v, Feria II in Rogationibus; f. 67v-68v, Feria III in Rogationibus; f. 68v-72v, In Ascensione Domini, ad vesp[er]as; f. 72v-121r, Ad matutinum; f. 121v-127r, Ad laudes et per horas; f. 127v-140r, In Ascensione Domini ad nonam; f. 140v-141v, Ad II vesp[er]as (omnia ut in I); f. 141v-142v, Sabbato ante dominica infra octavam Ascensionis; f. 143r-144r, Dominica infra octavam Ascensionis; f. 144r-145v, In II vesp[er]is (ut in die Ascensionis); f. 146r-154v, Festum patrociniij S. Joseph in dominica iij. post Pascha, ad vesp[er]as; f. 155r-157r. Index.

***Cantus gregoriani : ad regij sacelli usum continens officia propria de tempore ad vesp[er]as] et matutin[um] a festo Pentecost[es] usque ad festum Sanctissima Trinitatis: opus constructum regibus catholicis Ferdinando sexto et Maria Barbara : Indiarum Patriarcha emm[inentissimo] d[omino] Cardinali de Mendoza, 1758, RB, Cantoral, Tomo 23.***

f.2v-47r, In festo Pentecostes (f. 2v-7r, Vesp[er]as; f. 7r-35v, Matutinum; f. 35v-42r, Laudes et per horas; f. 42r-47r, In II vesp[er]is); f. 47v-55r, Feria II post Pentecostes; f. 55r-60v, Feria III post Pentecostes; f. 60v-61v, Feria IV; f. 62r-v, Feria V infra octavam Pentecostes; f. 62v-63v, Feria VI quatuor temp[or]um; f. 64r-109v, In festo SS. Trinitatis (f. 64r-67r, Vesp[er]as; f. 67v-99r, Matutinum; f. 99r-105v, Laudes et per horas; f. 105v-109, In II vesp[er]is); f. 110r-v, Index.

***Cantus gregoriani : ad regij sacelli usum continens vesp[er]as, et matutinum in festivitate Corporis Christi : opus constructum regibus catholicis Ferdinando sexto et Maria Barbara : Indiarum Patriarcha emm[inentissimo] d[omino] Cardinali de Mendoza, 1754, RB, Cantoral, Tomo 24.***

f. 2v-129r, In festo Corporis Christi (f. 2v-20r, Vesp[er]as; f. 21v-99r, Matutinum; f. 99v-127v, Laudes et per horas; f. 128r-129r, In secundis vesp[er]is, omnia sicut in primis); f. 129v-130r, Sabbato et dominica ad vesp[er]as; f. 130v-132v, Dominica infra octavam, responsorium; f. 132v-133v, Ad laudes et per horas; f. 134r-v, Ad vesp[er]as; f. 135r-137r, Commemoratio S. Joannis Baptistae; f. 137v, Index.

***Cantus gregoriani : ad regij sacelli usum continens hymnos, antiphonas ad Magnific[at], Benedict[us] et horas de prop[ri]um temp[or]e] a D[om]inica ij epiph[aniae] ad Fer[ia] jv maj[or]is hebdomadae] : opus constructum regibus catholicis Ferdinando sexto, et Maria Barbara : Indiarum Patriarcha emm[inentissimo] d[omino] Cardinali de Mendoza, 1757, RB, Cantoral, Tomo 17.***

f. 2v-4v, Dominica II post Epiph[ani]am; f. 4v-7r, Dominica III post Epiph[ani]am; f. 7v-9r, Dominica IV post Epiph[ani]am; f. 9r-11r, Dominica V post Epiph[ani]am; f. 11v-13r, Dominica VI post Epiph[ani]am; f. 13v-16v, Sabbato ante septuagesimam. Ad vesp[er]as; f. 17r-27v, Dominica in septuagesima. Ad laudes et per horas; f. 28r-v, Feria II; f. 28v-29v, Feria III; f. 29v-30r, Feria IV; f. 30v-31r, Feria V; f. 31r-32r, Sabbato ante sexagesimam. Ad vesp[er]as; f. 32v-36v, Dominica in sexagesima. Ad laudes; f. 36v-37r, Feria II; f. 37v-38r, Feria III; f. 38r-v, Feria IV; f. 39r-v, Sabbato ante quinquagesimam. Ad vesp[er]as; f. 39v-45r, Dominica in quinquagesima. Ad laudes; f. 45r-46r, Feria II; f. 46r-v, Feria III; f. 46v-47v, Feria IV Cinerum. Ad laudes et per horas; f. 48r-49r, Feria V; f. 49v-50v, Feria VI; f. 50v-51r, Sabbato; f. 51r-54r, Sabbato I in quadragesima. Ad vesp[er]as; f. 54v-61r, Dominica in quadragesima. Ad laudes; f. 61v-62v, Feria II; f. 62v-64v,

Feria III; f. 65r-66r, Feria IV; f. 66v-67v, Feria V; f. 68r-69r, Feria VI; f. 69r-70v, Sabbato; f. 70v-73v, Dominica II in quadragesima. Ad laudes; f. 74r-75r, Feria II; f. 75r-76v, Feria III; f. 77r-78r, Feria IV; f. 78r-79r, Feria V; f. 79v-80v, Feria VI; f. 81r-82v, Sabbato; f. 82v-87r, Dominica III in quadragesima. Ad laudes; f. 87r-88r, Feria II; f. 88r-89v, Feria III; f. 90r-91r, Feria IV; f. 91r-92v, Feria V; f. 92v-93v, Feria VI; f. 94r-95r, Sabbato; f. 95v-100r, Dominica IV in quadragesima ad laudes; f. 100r-101v, Feria II; f. 101v-102v, Feria III; f. 103r-104v, Feria IV; f. 104v-106r, Feria V; f. 106r-107r, Feria VI; f. 107v-108r, Sabbato; f. 108r-113r, Sabbato ante Dominicam Passionis. Ad vespervas; f. 113r-121v, Dominica de Passione. In laudes; f. 121v-123r, Feria II; f. 123r-124r, Feria III; f. 124v-125v, Feria IV; f. 125v-126v, Feria V; f. 127r-138r, Feria VI post Dominicam Passionis. In festo Septem Dolorum BMV. Ad vespervas; f. 138r-139r, Sabbato ante dominicam in Palmis; f. 139v-141v, Dominica in Palmis; f. 141v-144r, Feria II. Ad horas; f. 144v-148r, Feria III; f. 148v-152r, Feria IV; f. 152v-155r, Index; f. 155v-158r, In dominica in Palmis ad horas antiphonae.

### *Proprium de Sanctis*

*Cantus gregoriani : ad regii sacelli usum continens officia propria sanctorum a festo Annuntiationis B[eatae] Mariae V[irginis] usque ad S. Joanne[m] Baptist[am] exclu[sive] : opus constructum regibus catholicis Ferdinando sexto et Maria Barbara : Indiarum Patriarcha eminentissimo d[omino] Cardinali de Mendoza, 1757, RB, Cantoral, Tomo 27.*

f. 2v-32r, In festo Annuntiationis Beatae Mariae Virginis. Ad matutinum; f. 32v-38v, Ad laudes et per horas; f. 39r-44r, In festo S. Hermenegildi martyris. Ad vespervas; f. 44v-54v, In festo SS. Philippi, et Jacobi apostolorum. Ad vespervas; f. 55r-67r, In festo Inventionis S. Crucis. Ad vespervas; f. 67v-75v, In festo Conversionis S. Augustini episcopi ut in Communi Confessoris Pontificis. Ad vespervas; f. 76r-v. In festo S. Joannis ante portam Latinam... in utrisque vespervis; f. 77r-87v, In apparitione S. Michaelis Archangeli. Ad vespervas; f. 87v-89v, In festo S. Isidori Agricolaе confessoris; f. 89v-91r, In festo S. Torquati episcopi et martyris; f. 91v-97v, In festo S. Venantij martyris; f. 98r-111r, In festo Apparitionis S. Jacobi apostoli, ad vespervas; f. 111v-114v, In festo S. Julianae de Falconeris virginis. Ad vespervas; f. 115r-116r, Index.

*Cantus gregoriani : ad regii sacelli usum continens officia propria sanctorum a Nativitate S. Joannis Baptistae usque ad diem 23 Julij : opus constructum regibus catholicis Ferdinando sexto et Maria Barbara : Indiarum Patriarcha eminentissimo d[omino] Cardinali de Mendoza, 1757, RB, Cantoral, Tomo 28.*

f. 2v-51r, In Nativitate S. Joannis Baptistae; f. 51v-69r, In festo SS. Martyrum Joannis et Pauli; f. 69v-112v, In festo SS. Apostolorum Petri et Pauli; f. 112v-116r, In commemoratione S. Pauli Apostoli; f. 116v-125r, In festo Visitationis B. Mariae Virginis; f. 125v-131r, In festo S. Elisabeth Reginae Portugalliae; f. 131r-140v, In festo Triumpho S. Crucis; f. 141r-143r, In festo B. Mariae Monte Carmelo ut in Off. ad Nives: sed in I vespervis; f. 143r-146v, In festo S. Justae et Rufinae virginum et martyrum; f. 147r-149r, In festo S. Liberatae virginis et martyris; f. 149v-154v, In festo S. Mariae Magdalenaе; f. 155r-156v, Index.

*Cantus gregoriani : ad regii sacelli usum continens officia propria sanctorum a die 25. Julij usque ad octavam Assu[m]ptionis B[eata]e Mariae Virginis : opus constructum regibus catholicis Ferdinando sexto et Maria Barbara : Indiarum Patriarcha eminentissimo d[omino] Cardinali de Mendoza, 1757, RB, Cantoral, Tomo 29.*

f. 2v-47v. In festo S. Jacobi Apostoli, et Hispaniarum Apostoli, et Patroni; f. 48r-58r, In festo S. Pantaleonis Martyris; f. 58v-66r, In festo S. Petri ad vincula; f. 66r-70r, In Inventione S. Stephani protomartyr; f. 70v-74v, In festo S. Mariae ad Nives; f. 74v-86v, In festo Transfigurationis Domini nostri Jesu Christi; f. 86v-87r, In festo S. Cajetani confessoris; f. 87r-97v, In festo SS. Justi, et Pastoris martyrum; f. 98r-104v, In festo Laurentij martyris; f. 105r-144r,

Festivitas Assumptionis Beatae Mariae Virginis; f. 144r-145r, In festo S. Joachim confessoris patris BMV; f. 145v-146v, Index.

*Cantus gregoriani :ad regii sacelli usum continens officia propria sanctorum ad vespervas, et matutinum, a die 18. Augusti, usque ad 29. Septemb[er] inclus[ive] : opus constructum regibus catholicis Ferdinando sexto et Maria Barbara : Indiarum Patriarcha eminentissimo d[omino] Cardinali de Mendoza, 1757, RB, Cantoral, Tomo 30.*

f. 2r-9r, In festo S. Agapiti martyris; f. 9v-14v, In festo S. Theresiae secundo; f. 15r-22r, In festo Decollationis S. Joannis baptistae; f. 22v-63r, In Nativitate Beatae Mariae Virginis; f. 63v-72r, In festo Exaltationis S. Crucis; f. 72v-76r, In festo Impressionis SS. Stigmatum in corpore B. Francisci; f. 76r-v, In festo S. Thomae de Villanova; f. 77r-86r, In dominica III septembris festum septem dolorum BMV; f. 86v-152v, In dedicatione S. Michaelis archangeli; f. 153r-154r, Index.

*Cantus gregoriani : ad regii sacelli usum continens officia propria sanctorum ad vespervas et matutinum a die 2. Octobris usque ad 23. Novemb[ris] inclus[ive] : opus constructum regibus catholicis Ferdinando sexto et Maria Barbara : Indiarum Patriarcha eminentissimo d[omino] Cardinali de Mendoza, 1757, RB, Cantoral, Tomo 31.*

f. 2v-9v, In festo SS. Angelorum custodum; f. 10r-11r, Dominica I octobris. Solemnitas Rosarii BMV; f. 11v-14v; In festo S. Teresiae virginis; f. 14v-22r, In festo S. Raphaelis archangeli; f. 22v-30r, In festo S. Fructi confessoris; f. 31v-97r. In festo Omnium Sanctorum; f. 98v-107v, In festo S. Martini episcopi et confessoris; f. 107v-108v, In festo Presentationis BMV; f. 109r-116v, In festo S. Caeciliae virginis et martyris; f. 116v-123r, In festo S. Clementis papae et martyris; f. 123v-124v, Index.

*Cantus gregoriani :ad regii sacelli usum continens officia propria sanctorum ad vespervas et matutinum a die 26. Novembris usque ad 21. Decembris : opus constructum regibus catholicis Ferdinando sexto et Maria Barbara : Indiarum Patriarcha eminentissimo d[omino] Cardinali de Mendoza, 1758-1759, RB, Cantoral, Tomo 32.*

f. 2v-11r. In festo Desponsationis BMV; f. 11v-51v, In festo S. Andreae apostoli; f. 52v-92r, In festo Conceptionis BMV; f. 92v-99v, In festo Translationis Almae Domus BMV; f. 100r-109v, In festo S. Eulaliae Emeritensis virginis et martyris; f. 110r-117r, In festo S. Luciae virginis et martyris; f. 117v-125v, In festo Expectationis BMV; f. 125v-126r, In festo S. Thomae apostoli; f. 126v-127v, Index.

### *Commune Sanctorum*

*Cantus gregoriani : ad regij sacelli usum continens officium commune apostoloru[m] et evangelist[orum] unius, et plurimoru[m] martyr[um] per annum et temp[ore] pasch[ali] : opus constructum regibus catholicis Ferdinando sexto et Maria Barbara : Indiarum Patriarcha eminentissimo d[omino] Cardinali de Mendoza, 1755, RB, Cantoral, Tomo 34.*

f. 2r-44r, Commune apostolorum et evangelistarum (f. 2r, Vespervas; f. 5v, Matutinum; 29r, Laudes et horas; f. 39r, Secundis vespervis); f. 44v-78r, Tempore paschali; f. 79r-113v, Commune unius martyris extra tempus paschale (f. 79r, Vespervas; f. 82r, Matutinum; f. 103r, Laudes et horas; f. 111r, Secundis vespervis); f. 114v-148r, Commune martyrum tempore paschali (f. 114v, Vespervas; f. 120r, Matutinum; f. 139r, Laudes et horas; f. 145v, Secundis vespervis); f. 148v-149v, Index.

*Cantus gregoriani : ad regij sacelli usum continens officium commune plurimoru[m] martyr[um] confessoris pontificis] et no[n] pontificis atque virginum : opus constructum regibus catholicis Ferdinando sexto et Maria Barbara : Indiarum Patriarcha emm[inentissimo] d[omino] Cardinali de Mendoza, 1755, RB, Cantoral, Tomo 35.*

f. 2v-39v, Commune plurimorum martyrum extra tempus paschale (f. 2v, Vesperas; f. 6r, Matutinum; f. 30r, Laudes et horas; f. 35r, II vesperis); f. 40v-80v, Commune confessoris pontificis (f. 40v, Vesperas; f. 44v, Matutinum; f. 71v, Laudes et horas; f. 77r, II vesperis); f. 81v-113v, Commune confessoris non pontificis (f. 81v, Laudes; f. 84v, Matutinum; f. 107r, Laudes et per horas; f. 113r, In II vesperis); f. 114v-148v, Commune virginum (f. 114v, Vesperas; f. 118r, Matutinum; f. 143r, Laudes et horas; f. 148r, Secundis vesperis); f. 149r-v, Index.

*Cantus gregoriani : ad regij sacelli usum continens officium commune S. Martyris, et nec virg[inis] nec martyr[is]. Dedicat[ionis] ecclesiae, et festum B[eata] M[ariae] ad Nives : opus constructum regibus catholicis Ferdinando sexto et Maria Barbara : Indiarum Patriarcha emm[inentissimo] d[omino] cardinali de Mendoza, 1755, RB, Cantoral, Tomo 36.*

f. 2v-31v, Commune Sanctae Martyris tantum et nec Virginis, nec Martyris (f. 2v, Vesperas; f. 5v, Matutinum; f. 25v, Laudes et horas; f. 31r, II vesperis); f. 32v-68r, Commune Dedicacionis Ecclesiae (f. 32v, Vesperas; f. 37v, Matutinum; f. 60r, Laudes et horas; f. 67v, II vesperis); f. 69v-105r, In festo S. Mariae ad Nives (f. 69v, Laudes; f. 73v, Matutinum; f. 99v, Laudes et horas; f. 104v, II vesperis); f. 105v-106r, Index; f. 107v-131v, In festo Sancti Angeli regnum custodiam (f. 107v, Vesperas; f. 126v, Ad horas); f. 131v, Ad Missam.

*Liber cantus gregoriani : ad regii sacelli usum diversas continens vesperas, an[tiphon]as, et completorium : scriptus regibus catholici Fernando sexto, et Maria Barbara : Indiarum Patriarcha em[inentissimo] d[omino] Cardinali Mendoza, 1754, RB, Cantoral, Tomo 39.*

f. 1r-6r, Commune apostolorum ad vesperas; f. 6r-9r, Commune apostolorum et martyrum, tempore paschali ad vesperas; f. 10r-11v, Commune confessoris pontificis ad vesperas; f. 12r-14v, Commune virginum ad vesperas; f. 15v-23r, In festo S. Isidori Agricolae Confessoris ad vesperas; f. 23r-32v, In festo Apparitionis S. Jacobi Apostoli; f. 32v-43r, In festo Visitationis Beatae Mariae Virginis ad vesperas; f. 43v-63r, In festo S. Jacobi apostoli et Hispaniarum apostoli et patroni ad vesperas; f. 63v-76v, In festo Translationis S. Jacobi Apostoli ad vesperas; f. 77r-92v, Commune Sanctae Martyris tantum et nec virginis nec martyris. Ad vesperas; f. 93r-168r, [Antífonas del Magnificat para el Tiempo Ordinario]; f. 168r-178v, Litaniae; f. 179r-182r, Commemorationes de communi sanctorum. De apostolis et Evangelistae; f. 182r-183v, Unius martyris extra tempus Paschale; f. 183v-185v, Plurimorum martyrum extra tempus Paschale; f. 185v-188v, Pro Confessoris Pontificis; f. 188v-189v, Pro Confessore non Pontifice; f. 190r-190v, Pro virginibus; f. 190v-192v, Pro Martyre tantum et nec virgine, nec martyris; f. 192v-194r, Pro Dedicacione Ecclesiae; f. 194v-260r, [Sábados y domingos del Tiempo Ordinario después de Pascua]; f. 260v-292r, Ad Completorium; f. 292v-296v, Index.

*Cantus gregoriani ad regij sacelli usum continens psalterium ad matutinum omnium communitum, et B. Mariae virginis, cum psalmis ad laudes: opus constructum regibus catholicis Ferdinando sexto et Maria Barbara: Indiarum Patriarcha eminentissimo domino Cardinali de Mendoza, 1755, RB, Cantoral, Tomo 37. Sin notación musical.*

#### 72x49.

f. 2v-23r, Psalterium ad matutinum commune apostolorum et evangelistarum; f. 24v-40r, Commune unius martyris per annum et in tempore paschali; f. 40v-60r, Commune plurimorum martyrum per annum et in tempore paschali; f. 60v-77v, Commune confessoris pontificis et non pontificis, doctorum et abbatum; f. 78r-98v, Commune virginum et non virginum, S. Martyris tantum et nec virginis nec martyris; f. 99r-119r, Commune dedicationis ecclesiae; f. 119v-139r, Psalmi Beatae Mariae Virginis (f. 119v, Matutinum; f. 139v, Laudes); f. 155v-156r, Index.

En f. 155r, firma del copista: "Josephus López Rico valentinus natione scripsit Matriti" Enc. por Hipólito Rodríguez; adornos de bronce y grabación en esc. Juan de Figueroa; cordones de los registros realizados por Francisco Cancela (JUNQUERA, PAULINA, 1965)

## *Oficio de Difuntos*

*Cantus gregoriani : ad regij sacelli usum continens vespervas, matutinum, et laudes, atque missam in officio defunctorum : opus constructum regibus catholicis Ferdinando sexto et Maria Barbara : Indiarum Patriarcha emm[inentissimo] Cardinali de Mendoza, 1757, RB, Cantoral Tomo 10.*

f. 2v-132r, Officium defunctorum: (f. 2v-19v, vespervas; f. 20r-27v, matutinum; f. 28r-35v, ad matutinum, aliud invitatorium; f. 36r-57r, in primo nocturno. Pro feria secunda et quinta; f. 57r-77r, in secundo nocturno. Pro feria tertia et sexta; f. 77r-105r, in tertio nocturno. Pro feria quarta et sabbato; f. 105r-132r, ad vespervas); f. 132v-150v, Missa pro defunctis; f. 151r-153v, Kyries in missa defunctorum; f. 154r. Index.

**[Officium defunctorum], mediados s. XVIII, RB, Cantoral, Tomo 11.**

Música manuscrita. Versículos sálmicos separados por línea roja horizontal; primer verso de los salmos llevan notación musical. Restos de cera.

f. 1v-19r, Officium defunctorum (f. 1v-19r, vespervas; f. 19v-93v, ad matutinum: f. 26v-47r, primo nocturno; f. 47r-67r, secundo nocturno; f. 67r-93v, tertio nocturno; f. 94r-122r, laudes); f. 122v-137r, Missa pro defunctis; f. 137v-152r, Ordo sepeliendi; f. 152r-166r, Ordo sepeliendi parvulos; f. 167r, Index.

## **Reinado de Carlos III**

### **I. Para la Misa**

*Tomo de misas : para la Real Capilla de Palacio de nuestro Católico monarca y señor Don Carlos III, 1780, RB, Cantoral, Tomo 65.*

f. 1r-5r, Do[minic]<sup>a</sup>. 1 Adventus; f. 5r-8v, Dominica 2 Adventus; f. 8v-12r, Dominica Advent.; f. 12r-15v, Dominica 4 Adventus; f. 15v-18v, Ad 3 Missam Nativitatis Dm.; f. 18v-21v, In festo S. Sstefani (sic) Protomartiris; f. 21v-25r, In festo S. Ioanis. App. & Evag.; f. 25r-28r, In Festo SS. Innocentium; f. 28r-29r, Circucisio. D.N.J.C.; f. 29r-31v, In Epifania Domini; f. 31v-35v, Festu. Dulcissimi nominis Jesu; f. 36r-39r, Domi<sup>a</sup>. Resurreccionis Dni.; f. 39r-41r. Fer<sup>a</sup>. 2; f. 41r-44r, Feria 3; f. 44r-46v, Feria 4; f. 46v-49r, Feria 6; f. 49r-51v, Sabbato in Albis; f. 52r-54v, In die Ascensionis Domini; f. 55r-58v, Ad Nona; f. 59r-62r, Dominica Pentecostes; f. 62v-64r, Feria 2 Pentecostes; f. 64v-66v, Feria 3 octav. Pentecost.; f. 66v-69r, Feriæ 6; f. 69r-73v, Sabato 4 temporum Pentecostes; f. 73v-76v, In Festo SSæ. Trinitatis; f. 77r-81v, In Solemnitate SS. Corporis Christi Ad Missam; f. 81v-85r, Dominica infra octava SS. Corporis Christi ad Misam; f. 85r-88v, In Festo Inventionis Sæ. Crucis; f. 88v-91r, Incipiunt festivitates B. Marie Virginis tan votiv. quam particulares 1æ & 2æ clasis. Ab Adventu usque ad Nativitate. Dni.; f. 91r-95v, A nativitate Dni. usque ad Purificationem & in Descensione Bæ. Mariæ Vs.; f. 95v-98r, A Purificatione usque ad Pascha; f. 98r-102r, In festo Purificationis Bæ.Mæ.; f. 102r-v, Annuntiatio BMV; f. 102v-105v, Asuptio. B.Mæ.Vs.; f. 106r-v, Nativitas Bæ.Mæ.Vs.; f. 107r-110r, Imaculata. Coceptio. Bæ.Mæ; f. 110v-113r, Festu. S. Micaelis Arcageli; f. 113v-117r, Festu. S. Joanis. Baptiste; f. 117v-120r, In festo S. Mathiæ Apostoli; f. 120r-123v, Festu. S. Marci Evang.; f. 123v-127r. In fest. SS. Appost. Philipi & Jacobi; f. 127r-130r, In festo SS. Apostoloru. Petri & Pauli; f. 130v-133v. In fest. S. Jacobi Apost.; f. 133v-135r. In festo S. Bartolomei Apost.; f. 135r-137r. Festu. S. Matei Apostoli; f. 137r-138r. Festu. S. Lucæ Evagelistæ.; f. 138r-139r. In festo SS. Apostoloru. Simonis & Judæ; f. 139r-140v, In festo S. Andræ Apostol.; f. 140v-141v, In festo S. Thome Apost.; f. 142r-145v, In fest. S. Ildefosi. & in fest. S. Isidori Archiep.; f. 146r-149v, In fest. S. Juliani Episco.; f. 149v-152r, In festo S. Joseph. C.; f. 152r-155v, Fest. S. Isidori Agricol. C.; f. 155v-159r, Fest. Sæ. Elisavet. Viduæ; f. 159r-162v, Fest. Sæ. Liberatæ Virginis; f. 163r-166r, Fest. SS. Justi &

Pastoris; f. 166v-169r, Fest. S. Laurentii Ms.; f. 169r-v, Fest. S. Francisci Borgiæ C.; f. 170r-173v, Fest. Omniu. Sanctorum; f. 174r-177r, In Vigilia Epiphaniæ; f. 177r-180v, Vigilia Pentecostes; f. 181r-184v, Dominica Resurrectionis ad vespervas; f. 184v-185r, Feria 2 ad vesps.; f. 185r-v, Feria 3 ad vesps.; f. 185v-189r, Ascensio DNJC ad vesps.; f. 189v-194v, Dominica Pentecostes ad vespervas; f. 195r-v, Feria 2 ad vespervas; f. 195v-196r, Feria 3 ad vespes.; f. 196v-202v, Festum SSæ. Trinitatis ad vesps.; f. 203r-206v. Vigilia Nativitatis DNJC Ad Misam; f. 207r-209r, Index Misarum huius Tomi.

*Missarum : ad regii saceli usum continens missas quatuor dominicarum Adventus : Resurrectiones, cum octava : Ascensionis : Pentecostes, cum octava : Trinitatis : Corporis Christi, cum votivis ejusdem, et Beatae M. V. : opus constructum Carolo III rege et Ex[celentissi]mo d[omino] Sentmanat Patriarcha, 1788, RB, Cantoral, Tomo 48.*

f. 1v-7r, Dominica I. Adventus; f. 7v-12v, Dominica 2. Adventus; f. 12v-17r, Dominica 3. Adventus; f. 17v-22v, Dominica 4. Adventus; f. 23v-28r, Dominica Resurrectionis; f. 28r-31v, Feria 2; f. 32r-36r, Feria 3; f. 36r-40r, Feria 5; f. 40r-44r, Feria 6; f. 44r-47v, Sabbato in Albis; f. 47v-57v, In Ascensione Domini; f. 58r-66v, Dominica Pentecostes; f. 66v-70v, Feria 2; f. 70v-75r, Feria 3; f. 75v-80r, Feria 6 quatuor Temporum; f. 80r-87r, Sabbato Quatuor Temporum; f. 87r-91r, Dominica Sanctissimæ Trinitatis. Ad Missam; f. 91v-103v, In Solemnitate Corporis Christi; f. 103v-107v, Dominica infra Octavam Corporis Christi; f. 107v-113v, Missa Votiva Sacramento (sic); f. 114r-117r, Missæ Votivæ Beatae Mariæ Virginis. Ab Adventu usque ad Nativitatem Domini; f. 117r-122r, A Nativitate Domini usque ad Purif.; f. 122r-127r, A Purificatione usque ad Pascha; f. 127r-131r, A Pascha usque ad Pentecostes; f. 131v-134v, A Pentecoste usque ad Adventum; f. 135r-147v, Kyries de segundo Tono [Gloria, Credo, Agnus Dei]; f. 148r-157v, Littaniae; f. 158r-v, Index.

## II. Para el Oficio Divino

*Tomo de Visperas : para la Real Capilla de Palacio de nuestro catholico monarca y señor Don Carlos III, 1780, RB, Cantoral, Tomo 38.*

Contiene las antífonas de salmos y antífonas ad Magnificat para las primeras y segundas visperas de todo el año, y algunas antífonas para ciertas conmemoraciones. Himnos mensurales. 59x41cm.

*Liber cantus gregoriani : ad regij sacelli usum continens Officium novum Conceptionis V.B.M. a beatiss[imo] Papa nost[ro] Clemente XIII., elargitum precibus hispaniar[um] catholicae regiae majestatis Caroli tertii : opus constructum Indiarum Patriarcha (sic) eminentissimo d[omino] Cardin[ali] De la Cerda, 1763, RB, Cantoral, Tomo 33.*

El puntador Francisco Osorio fue el encargado de ordenar la obra, escrita e iluminada por Manuel Vidal y Egea. Contiene pausas, ligaduras, pequeñas notas de adorno en algunas piezas; himnos y responsorios breves mensurales.

f. 2r-57r, Die VIII. decembris officium in festo Conceptionis Beatae Mariæ Virginis, hispaniarum ac indiarum patronae. Duplex primæ classis cum octava; f. 58v-65r, Missa in festo Conceptionis SS. Dei genitricis Mariæ, hispaniarum patronae, duplex primæ classis; f. 65r-74v, In festo Apparitionis S. Jacobi apostoli, hispaniarum patroni; f. 74r bis-80r, In festo Jacobi apostoli, hispaniarum patroni; f. 80r-87r, In festo Translationis S. Jacobi; f. 87r-92v, In festo B. Mariæ virginis sub titulo de Guadalupe; f. 92v-101v, Missa pro quacumque necessitate; f. 101r-112v, Missa pro Tempore Belli; f. 113r, Index.

## Reinado de Carlos IV

## I. Para la Misa

*Missarum : ad regii sacelli cultum proprium de tempore : continens missas proprias mensium diebus fixis et missam pro pluribus martiribus tempore paschali : elaboratus Carolo IV rege Mariaque Aloysia regina, 1789, RB, Cantoral, Tomo 42.*

f. 1v-5v, In Festo Conceptionis Beatae Mariae V.; f. 5v-9r, In Festo Sancti Thomae apostoli; f. 9r-14v, In Vigilia Nativitatis Domini; f. 14v-18v, Ad tertiam missam Nativitatis Domini nostri Jesu Christi; f. 18v-23r, In Festo Sancti Stephani Proto martyris; f. 23r-27v, In Festo Sancti Joannis Apostoli et Evangelistae; f. 27v-33r, In Festo Sanctorum Innocentium; f. 33r-34v, In Circumcisione Domini... (ut in Missa Tertia Nativitatis...); f. 34v-38v, In Epiphania Domini; f. 38v-44r, In Festo Santissimi Nominis Jesu; f. 44r-48v, In Festo Sancti Ildefonsi Archiepiscopi Toletani Conf.; f. 49r-53v, In Festo Descensionis BMV; f. 53v-58r, In Festo Sancti Juliani Episcopi Conchensis et Confessoris; f. 58v-63r, In Festo Purificationis BMV; f. 63r-66v, In Festo Sancti Mathiae Apostoli; f. 66v-71v, In Festo Sancti Joseph Sponsi Beatae Mariae Virginis, Confessoris; f. 71v-76v, In Festo Annuntiationis Beatae Mariae Virginis; f. 76v-81v, In Festo Sancti Isidori Archiepiscopi Hispalensis Conf. et Doct.; f. 81v-86r, In Festo Sancti Marci Evangelistae; f. 86r-90v, In Festo Sanctorum Apostolorum Philippi et Jacobi; f. 90v-94v, In Festo Inventionis Sanctae Crucis; f. 94v-98v, In Festo Sancti Isidori Agricolae; f. 99r-102v, In Festo S. Ferdinandi Regis Hispaniae; f. 102v-107r, In Nativitate S. Joannis Baptistae, f. 107r-111r, In Festo Ss. Apostolorum Petri et Pauli; f. 111r-115r, In Festo S. Elisabeth Reginae Portugalliae Viduae; f. 115r-119v, In festo Sancte Liberatae Virginis et Martiris; f. 119v-123v, In Festo S. Jacobi Apostoli Hispaniarum Patroni; f. 124r-127v, In Festo Ss. Justi et Pastoris; f. 128r-132r, In Festo S. Laurentii Martiris; f. 132r-136r, In Assumptione Beatae Mariae V.; f. 136r-139v, In Festo S. Bartholomaei Apostoli; f. 140r-143v, In Nativitate Beatae Mariae Virginis; f. 143v-147r, In Festo S. Mathaei Apostoli et Evangelistae; f. 147r-151r, In Dedicatione S. Michaelis Archang.; f. 151r-155r, In Festo S. Francisci Borgiae. Confes.; f. 155r-159r, In Festo S. Lucae Evangelistae; f. 159r-162v, In Festo S. Apostolorum Simonis et Judae; f. 163r-168r, In Festo Omnium Sanctorum; f. 168r-171v, In Festo S. Andreae Apostoli; f. 171v-175v, Pro pluribus Martiribus. Tempore Paschali; f. 176r-179v, Dominica Infra Octava Epiphaniae; f. 180r-181r, Index.

*Missarum : continens missas de feriis quadragesimae missas communes et proprias quae in ea accidere posunt cum missis tempore belli pro pace et pro infirmis : elaboratus Carolo IV rege Mariaque Aloysia regina, 1790, RB, Cantoral, Tomo 43.*

f. 2v-8r, Feria VI Post Cineres; f. 8r-14r, Feria IV quatuor temporum post dominicam I quadragesimae; f. 14v-19v, Feria VI quatuor temporum; f. 19v-25r, Feria IV post Dominicam II quadragesimae; f. 25r-30r, Feria VI post dominicam II quad.; f. 30r-35r, Feria IV post dominicam III quadrag.; f. 35v-40v, Feria VI post dom. III quadrages.; f. 41r-46v, Feria IV pos dominicam IV quadrag.; f. 47r-51r, Feria VI post dom. IV quadrages.; f. 51v-57r, Feria IV post dom. Passionis; f. 57r-61r, Commune unius martiris pontificis; f. 61r-64v, De eodem communi alia missa; f. 64v-68v, Commune unius martiris non pontif.; f. 68v-72r, De eodem communi alia missa; f. 72r-76r, Commune plurimorum martirum extra tempus paschale; f. 76r-79r, De eodem communi alia missa; f. 79r-82v, De eodem communi alia missa; f. 82v-86r, Commune confessoris pontificis; f. 86r-90r, De eodem communi alia missa; f. 90r-94r, Commune Doctorum; f. 94r-97v, Commune confessoris non pontificis; f. 97v-101r, De eodem communi alia missa; f. 101r-104v, De eodem communi missa pro abbatibus; f. 105r-109r, Commune virginum pro virgine et martire; f. 109r-113v, Pro virgine et martire alia missa; f. 113v-117v, Pro virgine tantum; f. 117v-121v, Item pro virgine tantum alia missa; f. 121v-126r, Commune non virginum pro una martire non virgine; f. 126r-130r, Pro nec virgine nec martire; f. 130r-133v, Die X martii. In festo quadraginta martirum; f. 134r-137v, Die XVIII martii. In festo S. Gabrielis archangeli; f. 137v-140v, Die XIV aprilis. In festo Beati Petri Gonzalez, S. T. Telmi vulgo appellati; f. 140v-161r, Missa pro Tempore Belli; f. 162v-163v, Index.

## II. Para el Oficio Divino

*Tomus I de Vesperis : Ad regij saccelli usum continens omnes antifonas dominicales et feriales totius anni ad Magnificat : elaboratus Carolo IV rege Mariaque Aloisia regina : emm[inentissimo] Antonio cardinali Sentmanat Patriarcha, 1790, RB, Cantoral, Tomo 7.*

71x49cm.

Incluye todas las antífonas de los oficios dominicales y feriales incluidos en el *psalterium*.

*Tomus II ad Vesperas : continens omne quod pertinet ad primas et secundus clases : elaboratum, Carolo IV rege reginaque Aloisia : emm[inentissimo] Antonio Sentmanat Patriarcha Yndiarum, c. 1790, RB, Cantoral, Tomo 8.*

f. 2v-25r, In communi apostolorum et evangelistarum; f. 25v-32v, Commune apostolorum et evangelistarum. Tempore paschali; f. 32v-35r, In communi martirum tempore paschali ut in tempore paschali apotolorum; f. 35v-37v, Pro pluribus martiribus; f. 37v-43v, In communi confessoris pontificis; f. 44r-45v, Pro doctoribus in utrisque vespers; f. 45v-58v, In communi confessoris non pontificis; f. 58v-63r, Commemorationes sanctorum commune unius martyris; f. 63r-66r, Plurimorum martyrum; f. 66r-v, Pro solis summis pontificibus; f. 66v-67r, Pro virgine; f. 67v-70r, Pro pluribus virginibus; f. 70r-76r, In festo S. Andreae apostoli; f. 76r-84v. In festo conceptionis B.M. Virginis; f. 84v-85r, In festo S. Tomae apostoli. Omnia de communi apostolorum; f. 85r-92v, In festo S. Stephani protomartyris; f. 93r-96r, In festo S. Joannis evangelistae; f. 96v-104v, In festo SS. Innocentium; f. 104v-115v, In Circumcisione Domini et octava Nativitatis ejusdem; f. 116r-122v, In festo Sanctissimi Nominis Jesu; f. 122v-123r, In Cathedra S. Petri; f. 123r-v, Pro S. Paulo; f. 124r-v, In secundis vespers pro S. Pedro; f. 124v-132r, In festo descensionis BMV; f. 132v-137v, In festo Purificationis BMV; f. 137v-139v, In festo septem dolorum BMV; 139v-141v, In festo S. Gabrielis archangeli; f. 141v-153v, In festo S. Joseph sponsi BMV; f. 153v-158v, In festo Annuntiationis BMV; f. 158v-164v, In Resurrectione Domini; f. 164v-169r, In festo S. Philippi et Jacobi apostolorum; f. 169r-170v, In festo Patrocinii S. Joseph confessoris; f. 171r-179v, In festo Inventionis Sanctae Crucis; f. 181v-182v, Pro commemoratione S. Joanis ante portam Latinam; f. 185v-186r, In festo S. Isidori agricolae confessoris; f. 186r-187v, Commemoratio S. Torquati; f. 187v-188r, Pro apparitione S. Jacobi apostoli; f. 188v-192v, In Ascensione Domini; f. 193r-202v, In festo Pentecostes; f. 203r-211r, In festo Ss. Trinitatis; f. 211-220r, In festo Corporis Christi; f. 220r-227r, In festo Sancti Joannis Baptistae; f. 227v-232r, In festo SS. apostolorum Petri et Pauli; f. 232r-237r, In festo S. Elisabeth reginae Portugalliae; f. 237v-244v, In festo liberatae virginis et martyris; f. 244v-250r, In festo S. Jacobi apostoli; f. 250r-255v, In festo SS. Martyrum justi et pastoris fratres; f. 255v-262v, In festo S. Laurentii martyris; f. 262v-267r, In festo Assumptionis B.M. Virginis; f. 267r-268v, Pro sancto Joachim P. BMV commemoratio ; f. 269r-274v, In festo Nativitatis B.M. Virginis; f. 274v-276v, In festo septem dolorum BMV; f. 276v-282r, In festo dedicationis S. Michaelis archangeli; f. 282r-288v, In festo Omnium Sanctorum; f. 289v-301r, Ad Completorium; f. 301v-315v, Supplementum ad commemorationes quae (licet raro) occurrere posunt in aliquibus festivitatibus 1 et 2 clasis (S. Eulaliae Emeritensis, S. Luciae, S. Agnetis, S. Agatae, S. Pantaleonis, S. Fructi, S. Clementis); f. 316r-318r, Index.

*Officia diurna cum notis gregoriani cantus: ad usum chori regiae capellae, in duos libros distributa : in quibus missae, et officia a dominica palmarum, usque ad feriam tertiam post dominicam resurrectionis Jesu Christi D.N. inclusive, continentur. Liber primus, a dominica palmarum usque ad feriam V. in Coena Domini : Regibus catholicis Carolo IV et Maria Ludovica Indiar[um] Patriarcha emm[inentissimo] D.D. Cardinalis de Sentmanat, 1793, RB, Cantoral, Tomo 76.*

En port.: "Elaboratus a Fr. Antonio a Villaseca, laico, ordinis minorum discalceatorum"; en plano ant. en hierros dorados: "Para los Reales Sitios"

f. 1r-2v, Asperges me; f. 3r-14v, Dominica in Palmis; f. 15r-26v, Quae si non sufficient repetantur quousque ramorum distrib. finiat. postea fit processio ad Missam; f. 27r-37v, Feria II ad Missam; f. 37v-45r, Feria Tertia Ad Missam; f. 45r-56r, Feria Quarta Ad Missam; f. 56r-63r, Feria V In Coena Domini; f. 64r-65v, Hymnus Pange lingua gloriosi [Texto] -- f. 66r-88v. Feria V Ad Vesper. [Texto].

*Officia diurna : cum notis gregoriani cantus ad usum chori Regiae Capellae, in duos libros distributa. Liber II continens a feria sexta in Parasceve, usque ad feriam tertiam post dominicam Resurrectionis inclusive : regibus catholicis Carolo IV et Maria Ludovica Indiarum Patriarcha emm[inentissimo] D.D. Cardinalis de Sentmanat, 1794, RB, Cantoral, Tomo 77.*

61x45 cm. En port.: "Exaratus a Fr. Antonius a Villaseca"; en plano ant. en hierros dorados: "Para los Reales Sitios".

f. 2r-24r, Feria VI in Parasceve; f. 24v-40v, Ad Vesperas [Texto]; f. 40v-65r. Sabbato Sancto; f. 66r-70r, Aspersorium Tempore Paschali; f. 70r-81v, Dominica Resurrectionis Ad Missam; f. 82r-89v, Feria II Post Pascha. Ad Missam; f. 89v-98v, Feria III Post Pascha.

*Feria quinta in Coena Domini ad matutinum : elaboratus Carolo IIII rege, regina que Aloysia, Eminentissimo Antonino Sentmanat Patriarcha, 1793, RB, Cantoral, Tomo 79.*

La mayor parte del texto de salmos y lecciones sin notación musical. En port.: "Á Vincentio Marin"; en plano ant. en hierros dorados: "Para los Reales Sitios".

f. 2v-35v, In I Nocturno; f. 35v-65v, In II Nocturno; f. 66r-90v, In III Nocturno; f. 90v-121r, Ad Laudes.

*Feria sexta in parasceve ad matutinum : elaboratus Carolo IIII. Regina que Aloysia : emminentissimo Antonino Sentmanat Patriarcha Yndiarum, 1794, RB, Cantoral, Tomo 80.*

La mayor parte del texto de los salmos y lecciones sin notación musical. En port. : "Á Vincentio Marin"; en plano ant. en margen inf., en letras doradas: "Para los Reales Sitios".

f. 2v-34r, In I Nocturn.; f. 34r-67v, In II Nocturno; f. 68r-96v, In III Nocturno; f. 97r-128r, Ad Laudes.

*Sabbato Sancto ad matutinum : elaboratus Carolo IIII rege, regina que Aloysia, Emminentissimo Antonino Sentmanat Patriarcha Yndiarum, c. 1793, RB, Cantoral, Tomo 78.*

En port. : "Á Vincentio Marin"; en plano ant. en hierros dorados: "Para los Reales Sitios".

f. 2v-24r, In I Nocturn.; f. 24r-49r. In II Nocturno; f. 49r-70v, In III Nocturno; f. 71r-98r, Ad Laudes.

\* \* \*

**Nº 2. Los libros de Canto de Órgano de la Capilla Real de Madrid en la segunda mitad del siglo XVIII.**

**I. Para la Misa**

**[Música vocal religiosa] / [de Diego de Pontac y Ludovico de Garay], s. XVII segunda mitad, RB, Cantoral Tomo 108.**

f. 1v-3r, Asperges, a 4, Didaci de Pontac; f. 3v-5r, Vidi aquam a 4, Didaci de Pontac; f. 5v-8r, Missa de feria, Didaci de Pontac; f. 8v-10r. Officium Defunctorum, voci pari, Didaci de Pontac; f. 10v-18r, Missa pro defunctis, voci pari, Didaci de Pontac; f. 18v-30r. Missa Tribus miraculis, a 4, Didaci de Pontac; f. 30v-46r. Missa Quam Pulchri sunt, a 4, Didaci de Pontac; f. 46v-60r, Missa In exitu Israel de Aegypto, a 4, Didaci de Pontac; f. 60v-78r, Missa Beatus Laurentius, a 4, Didaci de Pontac; f. 78v-98r, Missa Nos autem Gloriarum, Ludovico Garay; f. 98v-115r, Missa Per signum Crucis, quatuor vocum, Ludovico Garay; f. 115v-136r. Missa Dedisti Domine habitaculum, quatuor vocum, Ludovico de Garay; f. 136v-156r, Missa Magnum hereditatis misterium, Ludovico Garay.

*Missarum liber ad usum sanctarum ecclesiarum utilissimus : in quo continentur octo missae ex quibus quinque sunt quatuor vocum, alia quinque vocum, alia sex vocum & vltima Deffunctorum & etiam Aspersorium per annum & tempore Paschali / a Iosepho de Torres, matritensi, uno ex primis regiae capellae organedis, Madrid, ex Typographia Musicae, 1703, RB, Cantoral Tomo 104.*

f. [2]v-[4]r, Aspersorium per annum; f. [4]v-1r, Aspers. tempore paschali; h. 1v-16r, Miss. Glorissae [sic] virginis Mariae; f. 16v-30, Miss. nativitas est hodiè; f. 30-44, Miss. templum in temple; f. 44 v-57r, Missus est Gabriel Angelus; f. 57v.-70r, Miss. Assumpta est Maria; f. 70v-85r, Miss. exurgens Maria; h. 85v-102r, Miss. nunc dimittis; f. 102v-112r, Miss. Deffunctorum; f. 112v, Index missarum et fugarum.

*Compendium missarum quinque quatuor vocibus concinendarum cum aspersorio per annum / auctore Joanne Petro Aloysio Praenestino sacrosanctae basilicae vaticanae cappellae magistro, 1729, RB, Mus/Mss/1543.*

f. 5v-f. 8r, Aspersorium per annum; f. 9v-30r, Missa brevis; f. 31v-52r, Missa Iste Confessor; f. 53v-73r, Missa sexti toni; f. 74v-95r, Missa Aeterna Christi Munera; f. 96v-119r, Missa Emmendemus.

*Compendium missarum quinque quadruplici voce concinendarum cum duobus aspersoriis / authore Joanne Petro Ludovico Praenestino sacrosanctae basilicae vaticanae mesochoro, c. 1729, RB, Cantoral Tomo 106.*

f. [2]v-3r, Aspersorium Per Annum; f. 4v-8r, Aspersorium Per Annum; f. 9v-30r, Missa brevis; f. 31v-52r, Missa Iste Confessor; f. 53v-73r, Missa sexti toni; f. 74v-95r, Missa Aeterna Christi Munera; f. 96v-119r, Missa Emmendemus.

*Liber hic sex continet missas : aspersorumque per annum quae in regali catholicae majestatis sacello, quator sunt psallendae vocibus a D. Iosepho Torres praefati sacelli mesochoro, compositae, 1744, RB, Cantoral Tomo 100.*

f. [2]v-3r, Aspersorium per annum; f. 3v-8r, Aspersorium tempore paschali; f. 8v-33r, Missa quatuor vocum; f. 33v-56r, Missa brevis quatuor vocum; f. 56v-84r, Missa super tonos quatuor vocum; f. 84v-109r, Misa brevis quatuor vocum; f. 109v-134r, Missa quatuor vocum; f.

134v-158r, Missa quatuor vocum; f. 158v, Missa super inventus oppositos quatuor vocum [Incompleta].

*Liber hic differentes continet missas aspersionumque per annum : quae quatuor sunt psallendae vocibus a variis compositae auctoribus / [José de Torres], 1744, RB, Cantoral Tomo 105.*

f. [2]v-3r, Aspersionum per annum; f. 3v-8r, Aspersionum tempori paschali; f. 8v-26r, Missa ferialis quatuor vocum; f. 26v-54r, Missa ad memoriam primorum musicalium; f. 54v-77r, Missa dominicalis quatuor vocum; f. 77v-108r, Missa super inventus oppositos; f. 109r-117r, Turba a III<sup>o</sup> de la Passion de el Domingo de Ramos; f. 118r-123r, Turba a III<sup>o</sup> de la Passion de el Martes Sto.; f. 124r-129r, Turba a 4<sup>o</sup> de la Passion de el Miercs. Sto.; f. 130r-135r, Turba a III<sup>o</sup> de la Passion de el Viernes Sancto.

*Liber hic differentes continet missas aspersionumque per annum : quae quatuor sunt psallende vocibus / a variis compositae auctoribus [G. P. da Palestrina y Alonso Xúarez], 1744, RB, Cantoral Tomo 107.*

f. [2]v-3r, Aspersionum Per Annum, [Joannis Praenestini]; f. 3v-7r, Aspersionum Per Annum, [Joannis Praenestini]; f. 7v-28r, Missa Iste Confessor, Joannis Praenestini; f. 28v-49r, Missa Brevis; Joannis Praenestini; f. 49v-70r, Missa Aeterna Xpi munera, Joannis Praenestini; f. 70v-91r, Missa Sexti Toni, Joannis Praenestini; f. 91v-114r, Missa Emendemus, Joannis Praenestini; f. 115v-137r, Missa Quatuor Vocum, Alfonsi Juarez.

*Liber hic differentes continet missas aspersionumque per annum : quae quatuor sunt psallendae vocibus a variis compositae auctoribus [Alonso Lobo, José de Cáseda y Tomás Luis De Victoria], 1744, RB, Cantoral Tomo 109.*

f. [2]v-4r, Aspersionum per annum, Alfonsi Lobo; f. 4v-8r, Aspersionum per annum, Alfonsi Lobo; f. 8v-31r, Missa Petre Ego pro te rogavi, Alfonsi Lobo; f. 31v-55r, Missa Simile est Regnum Celorum, Alfonsi Lobo; f. 55v-79r, Missa O Rex Gloriam, Alfonsi Lobo; f. 79v-103r, Missa Ecce Sacerdos Magnus, Josephi de Cáseda; f. 103v-127r, Missa Quatuor Vocum, Josephi de Cáseda; f. 128v-151r, Missa Quatuor Vocum, Thomae Ludovici de Victoria.

*Liber in quo continentur quinque missae et alia defunctorum : quatuor vocibus concinendae cum duobus aspersionibus / auctore D. Josepho de Torres cappellae regiae olim magistro, 1754, RB, Cantoral Tomo 101.*

f. 1v-4r, Aspersionum per Annum; f. 4v-9r, Aspersionum Tempori Paschali; f. 9v-36r, Missa Gloriosae virgines Mariae; f. 36v-61r, Missa Nativitas est hodie; f. 61v-90r, Missa Templum in templo; f. 90v-117r, Missa est Gabriel Angelus; f. 117v-141r, Missa Assumpta est Maria; f. 141v-163r, Missa Defunctorum (f. 150v, Libera animas omnium; f. 156v; Versa est in luctum; f. 158v, Agnus Dei; f. 160v, Lux aeterna luceat).

*Liber in quo continentur quinque missae cum duobus aspersionibus : quatuor vocibus / concinendae a variis compositae auctoribus [Josephi de Torres, Antonij Litteres, Dominici Scarlati, Thomae Ludovici de Victoria], 1754, RB, Cantoral Tomo 102.*

f. 1v-4r, Aspersionum per annum, Josephus de Torres; f. 4v-9r, Aspersionum Tempore Paschali, Josephi de Torres; f. 9v-39r, Missa Quatuor Vocum, Antonij Litteres; f. 39v-71r, Missa Quatuor Vocum, Antonij Litteres; f. 71v-102r, Missa Quatuor Vocum, Antonij Litteres; f. 103v-138r, Missa Quatuor Vocum, Dominici Scarlati; f. 139v-171r, Missa Ave Maris Stella, Ludovici de Victoria.

[Música vocal religiosa] / [Joannis Roldan y Emmanuelis Guerra], mediados del s. XVIII, RB, Cantoral, Tomo 110.

f. [1]v-4r, Aspersorium per annum, Joannis Roldan; f. 4v-8r, Aspersorium per annum, Joannis Roldan; f. 11v-36r, Missa Sancta & Immaculata Virginitas, Joannis Roldan; f. 37v-62r, Missa Quatuor Vocum, Joannis Roldan; f. 63v-88r, Missa in Exitu Israel, Joannis Roldan; f. 89v-111r, Misa pro Defunctis quatuor vocum, Joannis Roldan; f. 112v-134r, Missa Quatuor Vocum, Emmanuelis Guerra; f. 135v-157r, Missa In Cimbali Quatuor Vocum, Emmanuelis Guerra.

## II. Para el Oficio Divino

*Liber ad vespervas quatuordecim continens psalmos, octoque Magnificat a primo usque ad ultimum tonum : quatuor psallenda vocibus/auctore D. Antonio Literes, regiae cappellae musico. [Nunc dimittis / Francisco Courcelle], 1754, RB, Cantoral Tomo 114.*

f. 1v-6r, Psalmus Dixit Dominus, Antonij Literes; f. 6v-12r, Psalmus Confitebor tibi Domine, Antonij Literes; f. 12v-17r, Psalmus Beatus vir, Antonij Literes; f. 17v-22r, Psalmus Laudate pueri Dominum; f. 22v-25r, Psalmus Laudate Dominum, Antonij Literes; f. 25v-30r, Psalmus Laetatus sum, Antonij Literes; f. 30v-35r, Psalmus Nisi Dominus, Antonij Literes; f. 35v-40r, Psalmus Lauda Jerusalem, Antonij Literes; f. 40v-45r, Psalmus Credidi propter, Antonij Literes; f. 45v-50r, Psalmus In convertendo, Antonij Literes; f. 50v-59r, Psalmus Domine probasti me, Antonij Literes; f. 59v-64r, Psalmus Beati omnes, Antonij Literes; f. 64v-73r, Psalmus Memento Domine David, Antonij Literes; f. 73v-84v, Psalmus In exitu Israel, Antonij Literes; f. 85v-96r, Magnificat I toni, Antonij Literes; f. 96v-106r, Magnificat II toni, Antonij Literes; f. 106v-116r, Magnificat III toni, Antonij Literes; f. 116v-126r, Magnificat IV toni, Antonij Literes; f. 126v-137r, Magnificat V toni, Antonij Literes; f. 137v-147r, Magnificat VI toni, Antonij Literes; f. 147v-157r, Magnificat VII toni, Antonij Literes; f. 157v-167r, Magnificat VIII toni, Antonij Literes; f. 167v-171r, Nunc dimittis III toni, Francisci Courcelle.

*Liber hic necessarios regio suae maiestatis sacello continet hymnos /concentu musicali exaratos a D. Josepho Torres praefati sacelli mesochoro. [Hymnos / Antonio Literes], 1744, RB, Cantoral Tomo 112.*

f. [2]v-2r, Hymnus in Nativitate et Circumcisione Domini, Josephus de Torres; f. 2v-5r, Hymnus in Epiphania Domini, Josephus de Torres; f. 5v-15r, Hymnus in Festo Beatae Mariae Virginis, Josephus de Torres; f. 15v-20r, Hymnus in Natali Apostolorum et Evangelistarum, Josephus de Torres; f. 20v-25r, Hymnus in Communi Apostol. & Euangel. Tempori paschali, Josephus de Torres; f. 25v-32r, Hymnus in festo Inventionis S. Crucis, Josephus de Torres; f. 32v-39r, Hymnus in Apparitione S. Michaelis Archangeli, Josephus de Torres; f. 39v-42r, Hymnus in Comm. Confessor. Pontific. & non Pontificis, Josephus de Torres; f. 42v-49r, Hymnus in Nativitate S. Joannis Baptistae, Josephus de Torres; f. 49v-52r, Hymnus in Festo SS. Apostolorum Petri & Pauli, Josephus de Torres; f. 52v-55r, Hymnus in Festo S. Laurentij, Josephus de Torres; f. 55v-57r, Hymnus in Festo Omnium Santorum, Josephus de Torres; f. 57v-62r, Hymnus in Ascensione Domini, Josephus de Torres; f. 62v-71r, Hymnus in Festo Pentecostes, Josephus de Torres; f. 71v-74r, Hymnus in SS. Trinitatis, Josephus de Torres; f. 74v-78r, Hymnus in Corporis Xti, Josephus de Torres; f. 78v-80r, Hymnus ad Completorium, Josephus de Torres; f. 81v-85r, Hymnus in Com. Apostolorum, Antonij Literes; f. 85v-89r, Hymnus in Com. Unius Marty., Antonij Literes; f. 89v-94r, Hymnus in Com. Plurim. Marty., Antonij Literes; f. 94v-98r, Hymnus in Com. Confes. Pontis. & non, Antonij Literes; f. 98v-102r, Hymnus in Com. Virgin., Antonij Literes; f. 102v-106r, Hymnus in Com. non Virg., Antonij Literes; f. 106v-112r, Hymnus in dedicat. Eccles., Antonij Literes; f. 112v-118r, Hymnus B. Mariae Virg., Antonij Literes.

Giovanni Nasco, [*Passio Domini nostri Iesu Christi secundum Mattheum*], s. XVII, 1<sup>a</sup> mitad, RB, Cantoral Tomo 113.

\* \* \*

Nº 3. Francesco, Corselli, *Lisas de los individuos de la R[ea]l Capilla de Su Majestad que han de asistir diariamente a la Misa en Palacio por turnos, 1749, BNE, Ms. 762, f. 57r-v.*

[f. 57r.]

Listas de los individuos de la R[ea]l Capilla que han de asistir diariamente a la Misa en Palacio por turnos.

*Primer Turno.*

Tiples.....	D. <sup>n</sup> Francisco Giovanini. x
Contraltos.....	D. <sup>n</sup> J[ose]ph Galicani. x
Tenores.....	D. <sup>n</sup> J[ose]ph Canovay. D. <sup>n</sup> J[ose]ph Lucholi. x D. <sup>n</sup> J[ose]ph Galicani. x D. <sup>n</sup> Manuel Fernández. x D. <sup>n</sup> Manuel Rico. x D. <sup>n</sup> Antonio Bertolini. x
Bajos.....	D. <sup>n</sup> Antonio Montañana. x D. <sup>n</sup> Antonio Carmona. x D. <sup>n</sup> Miguel Martínez. x
Bajones.....	D. <sup>n</sup> Juan Pérez. x D. <sup>n</sup> Justino Canterio. x
Organísta.....	D. <sup>n</sup> Joaquín de Oxinaga. x visto

Todo el [Real] Colegio [de Niños Cantores]

[f. 57v.]

*Segundo Turno.*

Tiples.....	D. <sup>n</sup> Mariano Bufaldini. x D. <sup>n</sup> Narciso Alonso.
Contralto.....	D. <sup>n</sup> Ignacio Ribero. x
Tenores.....	D. <sup>n</sup> J[ose]ph Ricarte. D. <sup>n</sup> J[ose]ph Pérez. D. <sup>n</sup> Phelipe Herranz. x D. <sup>n</sup> Francisco Barreda. x
Bajos.....	D. <sup>n</sup> Joaquín Dacosta. D. <sup>n</sup> Francisco Gómez. x D. <sup>n</sup> Antonio Marías. x
Bajón.....	D. <sup>n</sup> Joaquín Ferrer. x
Organista.....	D. <sup>n</sup> Antonio Literes.

Todo el Colegio

[Nota de Francesco Corselli:] Los Capellanes [de Altar] van insertos en estas listas, por no saber cómo se distribuirán para el Altar.

[Nota de Vicente Pérez:] Esta lista es original del Maestro de Capilla, D.<sup>n</sup> Fran[cis]<sup>co</sup> Corselli, a cuyo oficio le pertenece el nombrar los individuos de Capilla q[u]e han de asistir a las funciones; y esta distribución se hizo el año de 1749.

\* \* \*

**Nº 4. Juan Martínez Bravo, *Método y Gobierno que ha de haber en el Coro de la R[ea]l Capilla, que nuevamente se ha formado de R[ea]l Orden de Su Majestad [añadido:] en 10 de Mayo de 1756; y en qué días y en qué horas se han de celebrar los Oficios Divinos*, BNE, Ms. 762, f. 41r-47v.**

[f. 41r.] **Método y Gobierno que ha de haber en el Coro de la R[ea]l Capilla, que nuevamente se ha formado de R[ea]l Orden de Su Majestad [añadido:] en 10 de Mayo de 1756; y en qué días y en qué horas se han de celebrar los Oficios Divinos.**

*De la Misa Mayor.*

La Misa Mayor se cantará en la R[ea]l Capilla con la Solemnidad que pide el Rito, todos los días del año, a excepción de cuando S[u]. M[ajestad]. la pida en San Jerónimo o en otra Igl[esi]a<sup>a</sup>.

En todos los días de Fiesta, empezará a las Diez, y a esta misma hora se empezará también en los demás días, desde primero de Octubre, hasta fin de Abril; y a las nueve, desde primero de Mayo, hasta fin de Septiembre<sup>1585</sup>.

*Maitines y Laudes.*

Los Maitines y Laudes empezarán siempre a las seis de la tarde, y los habrá en la R[ea]l Capilla (si no es que S.M. los pide en San Jerónimo) en las Festividades siguientes<sup>1586</sup>:

Circuncisión del Señor.  
 La Epifanía.  
 S[a]n José<sup>1587</sup>.  
 Víspera de la Domínica de Resurrección<sup>1588</sup>.  
 [f. 41v.] Domingo y Lunes de Pascua.  
 Ascensión del Señor.  
 Víspera de Pentecostés.  
 Domingo y Lunes de Pascua.  
 La S[antí]S[im]a Trinidad.  
 Corpus Christi, y todos los días de su Octava.  
 Las Cinco Festividades de Nuestra Señora: De Concepción, Natividad, Encarnación, Purificación y Anunciación [Asunción].  
 S[a]n Fernando, Rey de España.  
 S[a]n Juan Bautista.  
 S[a]n Pedro y S[a]n Pablo.  
 Santiago, Patrón de España.  
 S[a]n Miguel Arcángel, Titular de la R[ea]l Capilla.  
 Todos los Santos.  
 La Conmemoración de los Difuntos.  
 S[an]ta Bárbara, Virgen y Mártir<sup>1589</sup>.  
 La Natividad del Señor.  
 S[a]n Esteban.  
 S[a]n Juan Evangelista.  
 Los Santos Inocentes.

*Horas menores.*

<sup>1585</sup> [Nota al margen:] «Después que se formó este Gobierno del nuevo Culto, y fue aprobado por el Card[ena]l Patriarca, y hecho presente a S.M., se modificaron muchas cosas de las q[u]e aquí se previenen.»

<sup>1586</sup> [Nota al margen:] «Los Maitines se empiezan a la hora que da el Receptor, y no como aquí se expresa.»

<sup>1587</sup> [Nota al margen:] «Se han quitado en 1794.»

<sup>1588</sup> [Nota al margen:] «Si la Capilla va al Sitio a la Semana Santa, no hay estos Maitines, ni los días sig[uient]es.»

<sup>1589</sup> [Nota al margen:] «Estos se quitaron luego que murió la Reina [Bárbara de Braganza], pues se pusieron por adulación.»

Las Cuatro Horas menores se Cantarán en los días de Primera y Segunda Clase; todos los Domingos y Fiestas de guardar, o de solo precepto de oír Misa; en las Dobles mayores; y siempre que haya Maitines, excepto el día de la Conmemoración de los Difuntos.

[f. 42r.] La Tercia sola se cantará en las Dobles comunes, porque en los Semidobles y Simples se cantará únicamente la Misa mayor.

En los días que debe decirse Prima y Tercia, se empezará Prima media hora antes de la Misa, y cuando se diga solo Tercia, se anticipará ésta a la Misa un cuarto de hora.

Sexta y Nona, en los días que toquen, se empezarán concluida la Misa mayor, sin intermisión alguna. Pero en los días que S.M. pida Misa mayor en San Jerónimo, o en otra Iglesia, no se cantará ninguna de las Horas menores.

### *Vísperas y Completas.*

Primeras y Segundas Vísperas se cantarán en los días de primera y segunda Clase, y siempre que haya Maitines.

Segundas Vísperas, sin las primeras, se cantarán en los Domingos de todo el año y en las Fiestas de guardar, o de solo precepto de oír Misa.

Se comenzarán en todo tiempo a las tres y media de la tarde, excepto en la Cuaresma, que se dirán por la mañana según Rúbrica<sup>1590</sup>.

Completas se cantarán siempre que haya Vísperas, y seguirán inmediatamente a éstas, excepto en la Cuaresma, que se dirán solas por la tarde, a la hora regular de Vísperas<sup>1591</sup>.

### **[f. 42v.] *Distinción del Canto que se debe observar según la Clase de cada festividad.***

#### *En los días de 1ª Clase.*

La Misa se cantará toda a papeles, y lo mismo sucederá en los días de Segunda Clase, y generalmente siempre que haya habido Maitines.

En las primeras Vísperas se cantarán a papeles el 1º, 3º y 5º Salmo; el Himno y el Magnificat; y el 2º y 4º Salmo a fabordón.

Las Completas que le corresponden serán todas a fabordón, excepto el Nunc dimitis, que será a facistol<sup>1592</sup>.

Los Maitines y Laudes serán siempre a Cantollano, excepto el Benedictus, que se cantará a fabordón.

Las Horas menores, serán siempre a Cantollano, excepto la Tercia, que en los días de 1ª Clase se cantará a fabordón.

<sup>1590</sup> [Nota al margen:] «No se comienzan las Vísperas a d[ic]ha hora en lo más riguroso del Invierno, pues siempre se va alterando la hora conforme la estación del tiempo.»

<sup>1591</sup> [Nota al margen:] «En la Cuaresma nunca se cantan Completas por la tarde a Cantollano, como no ocurra haber Maitines.»

<sup>1592</sup> [Nota al margen tachada:] «Se ordenó q[u]e las Completas, así en las primeras Clases, como en las Segundas, fuese todo a Cantollano, y lo mismo en los Maitines, Tercia, etc.»

En las Segundas Vísperas se cantará a facistol el 1º, 3º y 5º Salmo; y el 2º y el 4º a Cantollano, como también el Himno, y la Magnificat a papeles, siguiéndose inmediatamente las Completas a Cantollano<sup>1593</sup>.

*En los días de 2ª Clase.*

La Misa, Maitines, Laudes y Horas menores, todo ut supra, excepto a la Tercia, que se dirá a Cantollano como las demás Horas.

[f. 43r.] En las primeras Vísperas, se cantarán a papeles el 1º, 3º y 5º Salmo; segundo y cuarto a fabordón, y el Himno y Magnificat a papeles.

Las Completas que correspondan serán a Cantollano.

Las segundas Vísperas, se cantarán el 1º, 3º y 5º Salmo a fabordón; el Himno a Cantollano, el Magnificat a facistol, y las Completas a Cantollano.

*En las Dobles mayores y Domínicas.*

La Misa será a facistol, y todo lo demás a Cantollano, excepto que en las Vísperas, cuando fuesen de Dominica, el Salmo In exitu se cantará un verso a facistol, alternando con el órgano<sup>1594</sup>.

*Observancias y Ceremonias que se deben practicar en el Coro.*

En los Oficios del Coro, deberá cuidar el Presidente que se guarde la mayor Compostura, gravedad, silencio y devoción, y se observe la Solemnidad del Canto que corresponde a cada Clase; y si alguno faltare a su obligación, lo advertirá una vez, y no corrigiéndose, le multará en lo que le parezca justo<sup>1595</sup>.

El Coro se dividirá en dos, rigiendo en cada uno de ellos un Sochantre, el cual procurará que los de su Coro vayan acordes en el Canto, y hagan en la Salmodia mediación en los versos, distinguiendo las Clases en la mayor o menor pausa, y gravedad del Canto.

[f. 43v.] En las entonaciones de Antífonas, Salmos e Himnos, y en lo demás que pertenece al régimen del Canto, alternarán los dos Sochantres por Semanas, comenzando la de cada uno el Sábado a Vísperas; y cada Sochantre alternará también con su respectivo Coro, empezándolo éste a seguir el primero, luego que haga las entonaciones.

El Sochantre de Semana deberá estar en el Coro, media hora antes de empezar, para disponer que se coloquen en el facistol los libros necesarios, y tenerlos registrados, de modo que no haya suspensión, tropiezos, ni confusiones después de comenzado el Coro<sup>1596</sup>.

<sup>1593</sup> [Nota al margen tachada:] «En las Segundas Vísperas de las Primeras Clases siempre se ha cantado y canta la Magnificat a papeles, como los Salmos 1º, 3º y 5º.»

<sup>1594</sup> [Nota al margen] «Nota. En las Dobles mayores y Domínicas, excepto las de Adviento, Septuagésima y Cuaresma, siempre que las Misas [son] a [añadido: facistol] Cantollano, son las Vís[era]s, Misas y Comp[le]tas a Cantollano.»

<sup>1595</sup> [Nota al margen parcialmente tachada] «Nota. Vale. [Tachado:] Nunca ha sido cargo del Presidente el tener cuidado de los Individuos que hacen falta, ni prevenírsela, sino del Puntador, descontándole lo que le corresponda a la falta, ni menos [fin del texto tachado:] el graduar la Clase, pues esto, siendo a Música, le toca al M[ae]str[o] de Capilla, y si es a Cantollano, al Cap[ellá]n de Altar que sea más antiguo; y en el Coro de los Sochantres a estos; ni tampoco multar a nadie, sino dar cuenta el Prelado.»

<sup>1596</sup> [Nota al margen] «Esta carga se la apropió así el Puntador, D[o]n Fran[cis]co Ossorio, por sus fines particulares, en perjuicio de los q[ui]n le han seguido en el Oficio.»

Al tiempo de dar la hora para empezar los Oficios, procurarán ya estar todos en el Coro, y si alguno llegare comenzado ya el Oficio, entrará saludándose con recíproca inclinación de cabeza al Coro por donde pasa, y sin detenerse hasta su asiento, en donde puesto de rodillas, y hecha breve oración, se levantará, y haciendo venia al Presidente, se incorporará con el Coro en la forma en que lo encuentre; lo que se observará siempre que alguno entre en el Coro formado. Pero si cuando llega cantan el *Gloria Patri, &c.*, o alguna otra cosa de aquellas a que se hace inclinación de cabeza o genuflexión, esperará fuera, haciendo la respectiva reverencia hasta que en el Coro se haya concluido la acción expresada, e inmediatamente entrará en la forma sobredicha.

Dada la hora, se pondrán todos en pie, rezarán en secreto *Pater Noster, Ave Maria* y *Credo*, si fuere antes de Maitines y Prima; o *Pater Noster* y *Ave Maria*, si fuese antes de las demás Horas, excepto Completas, y hecha señal por el Presidente, empezará el Hebdomadario, o Capellán de Altar más moderno: *Domine, labia mea &c.*<sup>1597</sup>, [f. 44r.] o *Deus in adjutorium &c.*, con la Solemnidad que pide cada Clase, y con la misma responderá todo el Coro.

Por el Hebdomadario se empezarán los Maitines, Laudes y Vísperas, pero las Horas menores por el Capellán de Altar más moderno que se halle en el Coro; y este mismo orden se guardará en Cantar Capítulos y Oraciones. La Lección breve al fin de Prima se cantará por el que dijo el Martirologio, que será el Capellán de Epístola, diciendo antes el *Jube Domine benedicere*, inclinado hacia el que hace de Preste, quien dará la bendición: *Dies et actus, &c.* Al principio de Completas pedirá la bendición y cantará la Lección breve el Capellán de Epístola en la forma que se dijo de Prima, y el Hebdomadario dirá *Noctem quietam; Adjutorium, &c.* y lo demás, según el Breviario, hasta *Deus in adjutorium* inclusive. La Antífona *Miserere* se cantará por un Colegial, el que también cantará los VV[Versículos]. del R[esponsorio]. Breve.

Empezada, pues, cualquiera de las Horas Canónicas, proseguirán todos en pie hasta que se haya cantado en el primer Salmo la mitad de su primer verso. Pero si hubiese de cantarse toda entera la primera Antífona, como sucede en Maitines, Laudes y Vísperas dobles, se pondrá el Coro en ala delante del facistol para cantarla, y concluida que sea, volverá cada uno a su lugar a sentarse durante el primer Salmo. Al *Gloria Patri, &c.*, se levantarán todos; harán inclinación de cabeza, y Cantadas las Antífonas delante del facistol como antes, se sentarán después de empezado el segundo Salmo en la forma que se ha dicho del primero. Deste modo continuarán, sucesivamente, [f. 44v.] hasta el *Gloria Patri, &c.* del último Salmo, excepto el Símbolo de San Atanasio, que se cantará todo en pie, desde el cual continuarán levantados hasta el fin, si no es en Prima, que se sientan mientras el Martirologio, el cual se dice inmediatamente antes del V[ersículo]. *Preciosa, &c.*

Lo mismo que se ha dicho de las Horas, debe extenderse también en Maitines, con la diferencia que a las Lecciones se sentarán todos, excepto el que las Canta; pero el Evangelio antes de la Homilía estarán todos en pie, y lo mismo a los Responsorios, Versículos, al Te Deum y al Invitatorio. La primera Lección la Cantará un Colegial, las Cinco que siguen los Capellanes de Honor, y las tres últimas los Capellanes de Altar.

Cuando en Tercia se llega al verso *Portio mea, q[u]e* está en medio del segundo Salmo de esta Hora, se levantarán el Celebrante y Vestuarios, los cuales harán junto a su Sitio genuflexión hacia el Altar, y venia al Presidente; y después, saludando a todos sin detenerse al pasar por delante del Coro, se irán a revestir para la Misa mayor<sup>1598</sup>.

<sup>1597</sup> [Nota al margen] «Para comenzar el Coro no hay más señal que el toque de la Campanilla de q[u]e es la hora, y cuando hay Música, el comenzar el Preste.»

<sup>1598</sup> [Nota al margen] «Esto nunca se ha ejecutado, ni se ejecuta, porque como es diferente el Coro de Cantollano de la Clase de Capellanes de Altar, estos se visten a la hora que deben, y por lo tanto se están en la Sacristía.»

Al fin de Laudes y de Nona, rezando en secreto *Pater Noster*, y dicho el V[ersículo]. *Dominus det nobis, &c.*, se pondrá el Coro genuflexo, excepto el tiempo Pascual y los Domingos desde las Vísperas del Sábado, y concluirá con la Antífona de N[uest]ra Señora, según el tiempo, levantándose siempre a la Oración el que la dice solamente; y éste también dirá, por último, el V[ersículo]. *Divinum Auxilium, &c.* Pero al fin de Completas, dicho por el Hebdomadario *Benedicat et custodiat*, inmediatamente [f. 45r.] se dirá, en pie o genuflexo, ut supra, la Correspondiente Antífona de N[uest]ra Señora; y en la misma positura [sic] que ésta se diga, se rezará después *Pater Noster, Ave Maria* y *Credo*, todo en secreto.

Si hubiere incensación, se hará en Laudes mientras el *Benedictus*, y en Vísperas mientras el *Magnificat*.

Si el Santísimo estuviere patente, ninguno se sentará mientras se cantan los Oficios Divinos a la Misa mayor, si no es a los Salmos y Lecciones de los Maitines, y al Sermón si lo hubiere.

Si mientras se celebran los Divinos Oficios anduviere algún Ministro por la Iglesia en ocasión que se cante el *Gloria Patri, Et incarnatus*, o alguna otra Cosa de aquellas a que se debe hacer en él inclinación de Cabeza o genuflexión, como se notará después, se tendrá dicho Ministro en el Sitio que le coja, y hará la misma reverencia que haría si se hallase en el Coro.

### *De lo que debe observarse durante la Misa mayor.*

Luego que el Celebrante y Vestuarios hayan salido del Coro mientras se canta Tercia en el tiempo y forma que se dijo arriba, se encaminarán uno detrás de otro por orden, y el Celebrante el último, hacia el Altar mayor, en donde poniéndose los Ministros a los lados, y el Celebrante en medio, harán todos tres genuflexión, y se entrarán a la Sacristía [f. 45v.] en la conformidad que antes venían. Revestidos aquí, esperarán para salir a la Misa a que en el Coro hayan Cantado el *Gloria Patri* del Introito.

Ínterin que los Ministros de la Misa se preparan en la forma expresada, proseguirá el Coro la Tercia, y concluida con el V[ersículo]. *Benedicamus D[omi]no*, sin decir el V[ersículo] *Fidelium animae*, ni otra cosa, se empezará el Introito sin intermisión alguna, poniéndose el Coro en ala delante del facistol para cantarlo<sup>1599</sup>.

Si la Misa fuere a papeles, acabado de cantar el Introito, se irá cada uno a su sitio, donde en pie dirán rezados, alternando de dos en dos, los *Kyries, Gloria, Credo, Sanctus* y *Agnus*; y se sentarán siempre que lo haga el Celebrante, como también mientras se canten los *Kyries, Epístola, Gradual, Secuencia* y *Ofertorio*, observando en todo lo demás lo que se dice de la Misa que no es a Canto de Órgano.

La Misa que no fuere a papeles, después del Introito seguirán inmediatamente en la misma postura los *Kyries*, cantándolos todos por entero, o alternando con el órgano, y la *Gloria* si la hubiese. Concluida ésta, si la hay, y no habiéndola, después de los *Kyries*, se irá cada uno a su sitio, donde continuarán en pie a las Oraciones, hasta que empezando el Subdiácono a Cantar la Epístola se sienten<sup>1600</sup>.

Acabada la Epístola, volverán delante del facistol, como antes, a cantar el *Gradual, Tracto, &c.*, y para el Evangelio se pondrán todos en su lugar en pie.

<sup>1599</sup> [Nota al margen] «Los Sochantres y Salmistas siempre cantan desde sus respectivos [tachado: asientos] lugares.»

<sup>1600</sup> [Nota al margen] «[Tachado: Los del] El Coro de Cantollano siempre cantan desde su puesto, sin salir fuera, como aquí aparece.»

Si la Misa tiene Credo, mientras el Celebrante [f. 46r.] lo entona, se pondrán delante del facistol para Cantarlo, donde continuarán haciendo genuflexión al *Incarnatus*, los que no lo Cantan, hasta concluido el V[ersículo]. del Ofertorio si se hubiere de Cantar, como sucede en los días que no hay órgano.

Después del V[ersículo] de Ofertorio, o si éste no se canta, después de haber respondido al *Dominus vobiscum*, se sentarán todos hasta el Prefacio; pero mientras la incensación del Coro (si la hubiere), estarán todos en pie.

Al empezar el Prefacio se levantarán, y cantando los Sanctus delante del facistol, se arrodillarán, cada uno en su sitio, mientras la Elevación de la Hostia y Cáliz<sup>1601</sup>.

Hecha le Elevación, se pondrán todos en pie, y de este modo continuarán hasta acabarse la Misa, si no es a los Agnus, que los cantarán delante del facistol, como también el Post-Comunio, pero a éste se sentarán los que no le cantan.

En las Misas de Difuntos y de Ferias de Adviento, Cuaresma, cuatro Témperas y Vigilia de Ayuno, excepto la Vigilia de Navidad, Vigilia y cuatro Témperas de Pentecostés, estará todo el Coro genuflexo mientras las Oraciones antes de la Epístola y Post-Comunio, y desde el Sanctus hasta el Past [sic] Domini, observando en lo demás todo ut supra.

Concluida la Misa mayor, se irán el Celebrante y los Ministros a desnudar a la Sacristía<sup>1602</sup>, [f. 46v] y volverán al Coro antes de que se acabe Sexta, si la hubiere.

***De las reverencias más notables  
que se deben hacer  
mientras se está en el Coro.***

Se hará genuflexión en el Coro a lo siguiente:

En el Invitatorio, a las palabras, *Adoremus et procidamus*. Al *Tu autem D[omi]ne miserere nobis* del fin de las Lecciones, bien que solo lo hará el que las dice, y lo mismo en las Lecciones breves al fin de Prima, y principio de Completas. En los Himnos *Veni Creator Spiritus*, y *Ave Maris Stella*, mientras se canta toda la primera estrofa. Al V[erso] *O Crux ave* [en el *Vexilla Regis*]. En el *Pange lingua* (si el Santísimo está patente) al V[erso] *Tantum ergo*. En el *Te Deum laudamus*, mientras se canta el V[erso] *Te ergo quaesumus*. Fuera del tiempo Pascual, todos los días la Antífona de n[ue]stra Señora que se dice al fin del Oficio; al *Pater Noster*, *Ave María*, y *Credo*, excepto los Sábados, que desde Vísperas se dice en pie hasta el Domingo, concluidas las Completas. Al *Verbum caro factum est* del Evangelio último, o cuando se canta en la 3ª Misa de Navidad. Cuando el D[ia]cono canta en el Evangelio de la Epifanía, *Et procedentes adoraverunt eum*; y en el de la Feria 4ª post Dominicam 4ª Quadragesimae al [f. 47r] *Et procedens adoravit eum*. En la Pasión, cuando se canta *Emisit Spiritum &c*. Cuando el Subd[ia]cono canta *In nomine Jesu omne genuflectatur* en la Epístola del Domingo de Ramos, y Misas de Cruz. Al *Flectamus genua*. Al *Adjuva nos, &c*. Al *Veni Sancte Spiritus*, en las Misas de Espíritu Santo; y al *Incarnatus*. Advirtiendo que en estos tres últimos versos no se ponen de rodillas los que cantan, sino sólo hacen genuflexión luego que los acaben de cantar.

***De las inclinaciones de***

<sup>1601</sup> [Nota al margen:] «[En] la Capilla hay abuso de q[u]e los Capellanes de Honor [y] los demás, se hincan de rodillas al Sanctus, lo mismo los días de Función, q[u]e en los días de Rogación.»

<sup>1602</sup> [Nota al margen:] «Concluida la Misa, se desnudan los Ministros de ella, y cada uno se va donde quiere; como que es diferente clase la de los Capellanes de Altar a [la de] los Capellanes del Coro de Cantollano.»

**Cabeza.**

Se hace inclinación de cabeza a lo siguiente<sup>1603</sup>:

Al *Gloria Patri*, y siempre que se nombren las Personas de la SS[antísi].<sup>ma</sup> Trinidad, como regularmente sucede en la última estrofa de los Himnos. Al nombre de Jesús, de María, y del Santo de quien es el Oficio. Al nombre del Papa viviente, y del Rey Reinante. Al *Confiteor*, y *Misereatur* que se dice en las Preces de Prima, y antes de Completas. Al *Jube D[omi]ne Benedicere*, sólo el que lo dice, hacia el Hebdomadario, manteniéndose inclinado hasta que éste acabe la Bendición. En los Salmos, en los Versos siguientes: *Sit nomen D[omi]ni Benedictus; Sanctum et terribile nomen ejus; Benedictus D[omi]nus die quotidie; Bededictum nomen majestatis; Benedicamus Patrem, &c.* En la *Gloria* y *Credo*, cuando [f. 47v] el Celebrante, entonándolas, profiere *Deo* y *Deum*, y cuando se cantan y rezan en el Coro, alternatim, a las palabras del *Gloria: Adoramus te; Gratias agimus tibi; Jesu Christe; Suscipe deprecationem nostram;* y a las del *Credo, Jesum Christum; Simul adoratur;* y a las últimas palabras de uno y otro, concluirán haciéndose la Señal de la Cruz.

En el Coro, siempre que asistan los Capellanes de Honor, estarán con sobrepelliz, y también los Capellanes de Altar y Sochantres<sup>1604</sup>.

**Dictamen del Maestro de Ceremonias  
del Monasterio del Escorial, sobre este  
Reglamento de Coro.**

Habiendo visto con la mayor atención y cuidado este papel<sup>1605</sup>, digo que está muy arreglado y Conforme a las Sagradas Rúbricas del Misa, al Ceremonial de Obispos, Decretos Pontificios, y últimas decisiones de la S[acra]. C[ongregación]. de Ritos. Y por ser así, lo firmo en este Real Monasterio de S. Lorenzo, en 6 de Noviembre de 1756. = Fr. Antonio de Cepeda. S.C.M.

\* \* \*

<sup>1603</sup> [Nota al margen:] «Nada de esto se ha hecho, ni [se] hace en el Coro de la Música, ni [en] el del Cantollano.»

<sup>1604</sup> [Nota:] «Este Reglam[en]<sup>to</sup> de funciones le hizo el M[astr]<sup>o</sup> de Ceremonias, Bravo, por q[u]e su Comercio y ganancia era imponiendo obligaciones y cargas a los Músicos y Capellanes de Altar, por q[u]e aún no estaba creada la clase de Sochantres y Salmistas, o Capellanes de Coro.»

<sup>1605</sup> [Nota al margen:] «El dictamen que se pidió a este fraile, acredita el monipodio [sic] del M[astr]<sup>o</sup> de Cerem[onia]<sup>s</sup>, cuanto que no se pidió Censura a ningún M[astr]<sup>o</sup> de Ceremonias de Iglesia Catedral en donde los [ilegible] muy prácticos e inteligentes, y sí a un fraile, que por lo regular sus Ceremonias y gobierno son muy diferente de lo que se practica en las S[an]<sup>tas</sup> Igl[esia]<sup>s</sup> Catedrales.»

Nº 5. *Nota de la cantidad de cada especie de Obras Eclesiásticas que se requiere para formar con ellas en la R.<sup>1</sup> Capilla de S. M. un surtimiento abundante y vario para las Funciones que en ella se hacen y celebran en el discurso del año, con distinción de clases., 1751, BNE, Ms. 762, f. 29v-31r.*

#### Para Días Festivos.

. Misas completas con Kyries, Glorias, Credos, Santus y Agnus.....	6 docenas.
. Vísperas de Nra Sra.....	media docena.
. Vísperas Comunes de los Santos.....	media docena.
. Himnos de Vísperas de la Virgen, de los Santos, y demás festividades del años, de cada uno.....	media docena.
. Letanías de la Virgen.....	1 docena.
. Salves.....	1 docena.
. Te Deum laudamus.....	media docena.
. Secuencias, o Prosas de Pascua de Resurrección, de Pentecostés, Corpus, [y] de los Dolores; de cada una.....	4.
. Lamentaciones de Semana Santa, con Instrum[ento] <sup>s</sup> , con ripienos y sin ellos, como a 4º, a 3º, a Dúo, y a solo, de Tiple, Contralto, Tenor y Bajo, para cada día.....	4 juegos.
. Misereres.....	1 docena.
. Oficios de Difuntos completos, de Maitines con tres Nocturnos; Misas con su Secuencia; Motete para el Ofertorio; Sanctus; otro Motete para alzar; Agnus y Post-Comunio.....	4.

#### Para Días Feriales.

. Seis Libros de a 6 Misas cada uno con sus Asperges, y Vidiaquam de Facistol.

Las Obras para Días Festivos con todos Instrumentos, y otras con violines y Oboes solamente, se podrán encontrar de los Maestros, y en los parajes que luego se dirán, y quizás con la proporción al tiempo que hayan de durar.

#### En Roma.

De Berencini; de Terradellas, y otros Maestros.

#### En Nápoles.

De D.<sup>n</sup> Alejandro Scarlatti; de D.<sup>n</sup> Domingo Sarro; de D.<sup>n</sup> Leonardo Leo; de D.<sup>n</sup> Francisco Durante; de D.<sup>n</sup> Farantino; de Pergolesi y otros.

#### En Bolonia.

De D.n Jaime Perti; de Predieri; de Carretti; de Ricieri y otros.

#### En Milán.

De Cozzi; de Gio[vanni] Baptt[ist]<sup>a</sup> S. Martín [Sammartini]; de Regrini, y otros Maestros.

#### En Venecia.

De Lobtti [sic]; Porpora; Galuppi; Pesceri y otros.

\* \* \*

Nº 6. *Nómina e inventario de todas las obras de Música Eclesiástica, respectivas y propias de la R[ea]l Capilla de S.M. que existían en poder de D.<sup>n</sup> Fran[cis]co Courcelle como Maestro que fue de la misma, y entre las que se incluyen, así las q[u]e el mencionado S[eñ]or hizo para servicio de la expresada Capilla, como las otras de otros Autores q[u]e para d[ic]ho servicio se le entregaron. Todas se numeran, para mayor conocim[ien]to, y se ponen por sus clases y títulos, como sigue, BNE, Ms. 762, f. 170r-176v.*

[f. 170r]

### Misas.

- Legajos. Nº 1. Misa a 4 y a 8 con Violines y oboes. Título: *Exultent Gentes*. Año 1747. De D.<sup>n</sup> Fran[cis]co Courcelle, con su respectivo original, o Partitura.
- N.º 2. Misa a 8 con Violines, Oboes y Clarines, de d[ic]ho D.<sup>n</sup> Fran[cis]co Courcelle. Su título: *Psallite Domino*, año de 1747. Tiene su respectivo original.
- N.º 3. Misa a 5 y a 8 con Violines, Oboes, Trompas y Clarines, del referido d[ic]ho D.<sup>n</sup> Francisco. Su título: *Exurgat Deus*, año de 1748. Tiene su respectivo original.
- N.º 4. Misa a 4 y a 8 con Violines, Oboes, Flautas, Clarines y Trompas, de d[ic]ho D.<sup>n</sup> Fran[cis]co. Su título: *Assumpta est Maria*. Año de 1749. Con su correspondiente Partituras [sic].
- N.º 5. Misa a 8 con Violines, Oboes y Trompas, del mencionado D.<sup>n</sup> Fran[cis]co. Su título: *O gloriosa virginum*, año de 1750. Tiene su propio original.
- N.º 6. Misa a 8 con Violines, Oboes, Trompas y Clarines, de d[ic]ho S[eñ]or D.<sup>n</sup> Fran[cis]co Courcelle. Su título: sobre el himno *Ave Maris Stella*, año 1750. Tiene su Partitura.
- N.º 7. Misa a 8 con Violines, Oboes, Flautas y Trompas del mencionado D.<sup>n</sup> Francisco. Su título: *Laudate pueri Dominum*. Año de 1751. Tiene su propia Partitura.
- N.º 8. Misa a 8 con Violines, Oboes y Trompas, de D.<sup>n</sup> Fran[cis]co Courcelle. Su título: *Omnis Spiritus laudet Dominum*, año de 1759. Tiene su propio borrador.
- N.º 9. Misa a 8 con Violines, Oboes y Trompas, de D.<sup>n</sup> Fran[cis]co Corselli. Su título: *Exultabunt Sancti in gloria*, año de 1763. Tiene su respectiva partitura.
- N.º 10. Misa a 4 con Violines, Oboes y Trompas, de d[ic]ho S[eñ]or Corselli. Su título: *Servite Domino in laetitia*. Sin fecha y sin original.
- N.º 11. Misa a 5 voces con Violines y Trompas, del mismo Autor. Su título: *Brevis oratio*, a[ño]. 1742. Tiene el respectivo original.
- N.º 12. Otra breve a 8 voces del mismo Autor, con Violines, Oboes, Clarines y Trompas. Su título: *Ecce Sacerdos Magnus*. Año 1750. Tiene su original o Partitura.
- N.º 13. Otra breve del mismo Autor a 8 voces, con Violines, Oboes, Trompas y Clarines. Su título: *Festinate*. Año 1752. Tiene su Partitura, u original.
- N.º 14. Otra Misa breve del mismo Autor a 4, y a 8 voces con Violines, Oboes y Trompas. Su título: *Laetamini in Domino*. Año de 1754. Tiene su original.
- N.º 15. Otra Misa a 4 voces del mismo Autor, con Violines, Oboes, Trompas y Clarines. Su título: *Vigilate*. Año 1756. Tiene su Partitura, u original.
- N.º 16. Otra Misa breve del mismo Autor a 8 voces con Violines, Oboes y sin ellos. Su título: *Cantemus Domino*. Año 1760. Tiene el respectivo original.
- N.º 17. Misa a 4, y a 8 voces del mismo Autor, con Violines, Oboes y Trompas. Su título: *Domine, saloum fac regem*. Año de 1763. Tiene su original.
- N.º 18. Otra Misa a 8 voces del mismo Autor con Violines y Oboes. Su título: *Salua nos*. Año de 1766. Tiene su original.
- N.º 19. Otra Misa a 5 voces del mismo Autor, con Violines y Oboes. Su título: *Gloria tibi Domine*. Año de 1766. Tiene su original, o Tablatura.
- N.º 20. Misa a 4 voces breve del mismo Autor con Violines, Oboes y Trompas. Su título: *Jubilare Deo*. Año de 1767. Tiene su Tablatura, u original.
- N.º 21. Misa concertada a 8 voces del mismo Autor con Violines y Oboes. Su título: *Dirige me, Domine*. Año 1771. Tiene su original.

[f. 170v]

- N.º 22. Misa a 8 voces del mismo Autor con Violines, Oboes y Trompas. Su título: *Jubilemus Deo*. Año de 1772. Tiene su original, o Partitura.
- N.º 23. Misa a 8 voces del mismo Autor con Violines, Oboes y Trompas. Su título: *In Nomine Domini*. Año 1773. Tiene el respectivo original.
- N.º 24. Misa a 8 voces del mismo Autor con Violines, Oboes y Trompas. Su título: *Psallite Domino*. Año de 1776. Tiene el respectivo original.
- N.º 25. Misa a 4, y a 8 voces del mismo Autor con Violines, Oboes, Clarines y Viola. Su título: *Jesu, tibi sit gloria*. Año de 1776. Tiene su original.
- N.º 26. Misa de Difuntos a 8 con Violines, Flautas, Sordinas y Trompas. Año de 1765. Tiene su original.
- N.º 27. Prosa de Difuntos a 8 con Violines, Flautas y Clarines. Año de 1747. Tiene su respectivo original.
- N.º 28. Oficio de Difuntos a 8 voces con Violines, Flautas y Clarines con Sordinas. Año de 1764. Contine el Invitatorio; *Domine, ne in furore tuo; Parce mihi; Taedet anima meam; Homo natus; Pellimeae consumptis; Libera me, Domine*. Copiadas sueltas las mencionadas obras, q[u]e van bajo de un original q[u]e existe en el legajo q[u]e se expresa, con cuyo número va cada especie señalada.
- N.º 29. Invitatorio de Difuntos a 8 con Violines, Flautas y Clarines con Sordinas. Año de 1746. Tiene su original.
- N.º 30. Otra Misa a 4. Su título: *Servite Domino in laetitia*. Breve con Instrumentos. Año de 1726. Tiene el Credo separado solo en el original, como también es original solo el Gloria, sin q[u]e tenga otra copia que la del *Qui tollis*. Ambos originales de Gloria y Credo expresados van numerados con el citado num. 30.
- N.º 31. Misa a 5 concertada, y a 8 con Instrumentos. Año de 1731. Esta no es más q[u]e el Gloria in excelsis con las respectivas copias.
- N.º 32. Misa a 5 voces con Violines y Oboes. Año de 1729. Tiene original. Es solo el *Gloria in excelsis* con sus respectivas copias.
- N.º 33. Otra Misa, solo en original, cuyo título: *Dirige me, Domine*, la que es correspondiente a la misma que se cita n.º 21 de esta especie. Se conoce ser este original q[u]e aquí se expresa el primero q[u]e hizo, y el otro citado, el renovado de éste. Carece de fecha.

[f. 171r]

### *Sequencias del mismo Autor.*

- Legajos. N.º 1. Seqüencia de Dolores a 8 con Violines y Flautas, de D.<sup>n</sup> Fran[cis]<sup>co</sup> Corselli. Año de 1752. Tiene su respectivo original.
- N.º 2. Seqüencia *ad Resurrectionem* a 8 con Violines, Oboes, Trompas y Clarines de d[ic]ho D.<sup>n</sup> Fran[cis]<sup>co</sup> Corselli. Año de 1752. Tiene original.
- N.º 3. Seqüencia *ad Resurrectionem* a 8 con Violines, Oboes, y Trompas de d[ic]ho D.<sup>n</sup> Fran[cis]<sup>co</sup> Corselli. Año de 1745. Tiene su Partitura, u original.
- N.º 4. Seqüencia de Corpus a 8 con Violines, Oboes, Clarines y Trompas del mencionado D.<sup>n</sup> Fran[cis]<sup>co</sup> Corselli. Año de 1756. Con su proprio [sic] original.
- N.º 5. Seqüencia de Corpus a 8 con Violines y Clarines del expresado Autor. Año 1745. Tiene el respectivo original.
- N.º 6. Otra Seqüencia de Corpus, y del enunciado Autor, a 5 con Violines y Trompas. Año 1742. Tiene el respectivo original.
- N.º 7. Otra Seqüencia *In Pentecostes*, su Autor el referido S[añ]<sup>or</sup>, a 8 con Violines, Oboes, Trompas y Clarines. Año 1749. Tiene su respectivo original.
- N.º 8. [Tachado todo el ítem:] Cuatro Motetes al Santísimo, el 1º a 8: *O sacrum Convivium*; el 2º a 4: *O salutaris Hostia*; 3º a 4: *O quam suavis es, Domine*; 4º a 8, *O Sacramentum pietatis*. Todos con Instrumentos. Su Autor D.<sup>n</sup> Fran[cis]<sup>co</sup> Corselli. Año 1759. Tie[n]e su original, en q[u]e se incluyen los mencionados Motetes.
- N.º 9. Otros 4 Motetes al Santísimo a 4 y sin Instrumentos. Son del citado Autor. Año de 1766. Tienen su propio original.

- N.º 10. Otros 4 Motetes al Santísimo a 4 con Violines, Flautas, Violas y Bajo del enunciado Autor. Año de 1775. Tiene su original.
- N.º 11. *Pange lingua* a 4 con Violines, Oboes, Flautas y Trompas de D.ª Fran[cis]<sup>co</sup> Corselli. Año de 1768. Tiene su propio [sic] original.
- N.º 12. Psalmos de Nona a 8 con Violines, Oboes, Clarines y Trompas del mencionado Autor. Año de 1756. Tienen el correspondiente original.
- N.º 13. Cinco Adoraciones, o Admirables, al Santísimo, a 4, a 3 y a 2 sin Instrumentos por el expresado D.ª Fran[cis]<sup>co</sup> Corselli. Año 1759. Tiene propio [sic] original.
- N.º 14. *Te Deum laudamus* por d[ic]ho S[eñ]or Corselli, a 8 voces con Violines, Oboes, Clarines. Año 1744. Tiene el respectivo original.
- N.º 15. Otro *Tedeum* a 8 voces del mismo Autor con Violines, Oboes, Trompas y Clarines. Año de 1751. Tiene su respectivo original.

### **Himnos.**

- Legajos. N.º 1. Himno de Santiago Apóstol a 8 con Violines, Oboes y Trompas, de d[ic]ho D.ª Fran[cis]<sup>co</sup> Corselli. Año de 1764. Tiene su original.
- N.º 2. *Ave Maris Stella* del mismo Autor a 4 voces con versos solos, y a 3, con Violines y Oboes. Año de 1761. Se advierte q[u]e este citado Himno es un duplicado del que se halla incorporado en las Vísperas de N[uest]ra [Señora] del año 1752, q[u]e se copió suelto para comodidad<sup>1606</sup>.

### **Psalmos sueltos y Vísperas del mismo Autor.**

- Legajos. N.º 1. Vísperas de la Virgen a 8 voces con Violines, Oboes, Clarines y Trompas. Año de 1752. Tiene su respectivo original, q[u]e incluye el del Ave Maris Stella q[u]e anteriormente se citó.
- N.º 2. Vísperas de los Santos y de la Virgen a 4, breves, con Violines, Oboes, Clarines y Trompas. Año de 1758. Tiene su propio original.
- N.º 3. Vísperas de los Santos a 8 voces con Violines, Oboes, Trompas y Clarines. Año de 1757. Tiene su original.
- N.º 4. Vísperas a 8 voces con Violines y sin ellos para todos los tiempos del año. Año 1764. Tiene su original.
- N.º 5. Vísperas de los Santos y de la Virgen a 4 voces con Violines y Oboes. Año de 1769. Tiene su original.

[f. 171v]

- N.º 6. Cuatro Psalmos de Vísperas de los Santos, y son: *Dixit Dominus* a 8 con Violines, Oboes, Clarines y Trompas. Año 1761. *Beatus vir* a 8 con Violines, Oboes y Clarines. *Laudate Dominum* a 8 con Violines y Oboes. *Magnificat* a 8 con Violines, Oboes, Trompas y Flautas. Estos tres últimos Psalmos son del año 1766. Se incluyen todos 4 en un original q[u]e existe en el mismo legajo, o del mismo número 6.
- N.º 7. Otros 4 Psalmos q[u]e son: *Dixit Dominus* a 8 voces con Violines, Oboes y Trompas. *Beatus vir* a 6 voces con Violines, Flautas y Trompas. *Laudate Dominum* a 6 voces con Violines, Oboes, Clarines y Trompas. *Magnificat* a 8 voces con Violines, Oboes y Trompas. Año de 1774. Todos y cada uno tiene su original junto con cada Salmo.
- N.º 8. Otros 4 Psalmos q[u]e son: *Dixit Dominus* a 4 voces y ripienos con Violines, Oboes y Trompas. *Beatus vir* a 4 voces y ripienos con Violines, Flautas y Trompas. *Laudate Dominum* a 4 y ripienos con Violines, Flautas y Trompas. *Magnificat* a 4 y ripienos con Violines, Oboes y Clarines. Todos son del año de 1777 y se incluyen bajo de un original q[u]e con ellos existe.

<sup>1606</sup> [Nota al margen:] «Ojo al suplem[en]to de esta especie.»

- N.º 9. Otros 3 Psalmos q[u]e son: *Beatus vir* a 8 con Violines y Flautas. *Laudate Dominum* a 6 voces con Violines, Oboes y Trompas. *Magnificat* a 8 con Violines, Oboes y Trompas. Todos bajo de la fecha del año de 1761. Todos, y tienen consigo su original separado.
- N.º 10. Salmo suelto, q[u]e es: *Laetatus sum* a 8 con Violines y Oboes. Año de 1766. Tiene su original.
- N.º 11. Otro y es: *Lauda Jerusalem* a 8 con Violines, Oboes, Trompas y Fagot obligado. Año de 1748. Tiene su original.
- N.º 12. Otro q[u]e es: *Credidi* a 8 con Violines, Oboes y Trompas. Año de 1759. Tiene su original.
- N.º 13. Otro q[u]e dice: Quinto Salmo de Segundas Vísperas de Ángeles a 8 con Violines y Oboes. Año de 1761. Tiene su original.
- N.º 14. Otro y es: *Domine, probasti me* a 8 con Violines, Oboes y Viola. Año de 1764. Tiene su original.
- N.º 15. Otro q[u]e dice: Salmo *In exitu Israël de Aegypto* a 8 con Violines y Oboes. Año de 1764. Tiene su original. 36 papeles. Tiene su original.
- N.º 16. Otro q[u]e es: *Memento, Domine, David* a 8 con Violines y Oboes. Año de 1764. Tiene su original.
- N.º 17. Otro q[u]e es: *Domine, probasti me* a 4 con Violines. Su original está incluido en las Vísperas del n. 2, y año de 1758.
- N.º 18. Otro q[u]e es: *Memento, Domine, David* a 4 voces con Violines, cuyo original se incluye en el del citado del n. 2, y año de 1758.
- N.º 19. Otro, y es: *Credidi* a 4 con Violines, cuyo original asimismo está incorporado con el mencionado del n. 2, y año de 1758.
- N.º 20. *Dixit* a 4 voces con Instrumentos. Año 1729. Tiene original.
- N.º 21. Otro *Dixit Dominus* a 8 con Violines y Oboes. Año de 1747. Con original y [texto cortado].
- N.º 22. Otro. *Magnificat* a 5 con V[ioline]<sup>s</sup>, Oboes y Clar[ine]<sup>s</sup>. Año de 1748. Con original y Copias.
- N.º 23. Original del Salmo *Credidi* a 5 con V[ioline]<sup>s</sup>, Oboes, Flautas y Violoncelo. Año de 1747.

[f. 172r]

### ***Completas del mismo Autor.***

- Legajos. N.º 1. Completas a 8 voces con Violines, Oboes y Trompas. Año de 1748. Tiene su original.
- N.º 2. Otras Completas breves a 8 voces con Violines, Oboes, Clarines y Trompas. Año de 1753. Tiene su original.
- N.º 3. Otras Completas a 8 voces con Violines, Oboes, Trompas y Clarines. Año de 1751. Tiene su original.
- N.º 4. Otras Completas a 8 voces con Violines, Oboes, Trompas y Clarines. Año de 1767. Tiene su original.
- N.º 5. Otras Completas a 4 voces con Violines, Oboes y Trompas. Año de 1768. Tiene su orig[ina]<sup>l</sup>.
- N.º 6. Otras Completas a 8 voces con Violines, Oboes, Trompas y Clarines. Año de 1772. Tiene su original.
- N.º 7. Completas a 8 voces con Violines, Oboes, Flautas, Clarines y Violoncelos. Año de 1773. Tiene su original. Se advierte q[u]e esta obra es [texto tachado] abreviada, y la principal, dilatada, es la q[u]e se cita en el legajo número siguiente, 8.
- N.º 8. Completas a 8 con Violines, Flautas, Oboes, Clarines, Trompas y todos obligados. Año de 1749. Tiene su propio [sic] original dilatado del q[u]e se abrevió la obra q[u]e antes se cita en el num. 7.

***Obras de Navidad y Reyes,  
con Salves y Letanías.***

- Legajos. [Tachado:] N.º 1. Letanía y Salve a 8 con Violines, oboes, flautas y Trompas. Año 1754. Esta es obra dilatada que tiene su original. La abreviada de esta es el sig[uien]te número.
- [Tachado:] N.º 2. La misma Letanía y Salve, abreviada de la antecedente en el Año de 1767. Tiene su original.
- [Tachado:] N.º 3. Dos Letanías y una Salve en dos legajos, bajo de d[ic]ho número 1. El primer legajo contiene Letanía y Salve, obra dilatada, con fecha del año 1754, con su respectivo original. El segundo incluye la misma obra sin Salve con su original, abreviado en el año de 1767.
- N.º 1. Dos legajos numerados con el expresado número 1. Contiene el primero Letanía y Salve, obra dilatada de 1754, con su original. El segundo incluye la misma Letanía con su original, abreviada en el año de 1767.
- N.º 2. Letanía y Salve a 8 voces con Violines, Oboes, y Clarines, y Flautas. Año 1766. Tiene su original correspondiente, y tiene otra copia de la misma Letanía del año 1767.
- [Tachado: el mismo ítem del número 2]
- N.º 3. Letanía a 8 y Salve a 6 con Violines, Oboes, Flautas, Clarines, y Trompas. Es obra larga del año 1756 con propio [sic] original.
- N.º 4. Letanía de N[uest]ra Señora a 8 con Violines, Oboes y Trompas con su original. Año 1775.
- N.º 5. *Salve Regina*. Tiple solo con Violines y Oboes, y su original. Año 1761.
- N.º 6. Otra *Salve Regina*. Tiple solo con Violines, Flautas, y su original. Año 1761.
- N.º 7. Otra Salve a 8 con Violines y Oboes. Año 1766. Tiene su original.
- N.º 8. Otra *Salve Regina* a 6 de Tiple y Contralto, con Violines y Flautas. Año 1773. Tiene su original.
- N.º 9. Otra *Salve Regina* de Contralto solo con Violines, Oboes y Trompas. Año de 1773. Tiene su original.
- N.º 10. Otra *Salve Regina* de Tiple solo con Violines, Flautas y Trompas. Año 1773. Tiene su original<sup>1607</sup>.

***Responsorios de d[ic]has Festividades.***

- Legajos. N.º 1. *In Nativitate Domini, ad Matutinum. Responsorio octonis vocibus*. Año 1750.
- N.º 2. Invitatorio e Himno de Navidad a 8 con Violines, Oboes, Trompas y Clarines. Año de 1757. Ambas tienen su respectivo original.
- [f. 172v]
- N.º 3. Responsorios de Navidad a 8 con Violines, Oboes, Trompas y Clarines. Tiene su original. Año de 1774.
- N.º 4. *In Epiphania Domini, ad matutinum. Responsorio octonis vocibus*. Tiene su original. Año de 1750.
- N.º 5. *In Epiphania Domini, ad matutinum. Primus Psalmis tertit nocturni octo vocibus cum instrumentis*. Tiene su original. Año de 1757.
- N.º 6. Responsorios de Reyes a 8 con Violines y Oboes, Flautas, Trompas y Clarines. Tiene su original. Año de 1761.
- N.º 7. *In Nativitate Domini, ad matutinum in primo Nocturno Responsorium octo vocibus cum VV[ioline]s. Ob[oe]s. Tromp[a]s*. Año de 1757. Tiene su original.
- N.º 8. Villancicos de Navidad de varias distribuciones, variedad de instrumentos y de diversos años. Forman 3 legajos, cada uno numerado con d[ic]ho núm. 8. Contiene el primero 24 villancicos, con sus respectivos originales. El segundo incluye 16 sin original, de q[u]e carecen, y el tercero tiene 20, también sin original. Muchos de ellos están trovados al Santísimo. Son en todos 59 villancicos.
- N.º 9. Para el suplemento, pag. 7 en las obras de este Autor.

<sup>1607</sup> [Nota al margen:] «Pag. 7. Ojo al suplem[en]to de esta especie.»

### *Semana Santa.*

- Legajos. N.º 1. Seis Lamentaciones para varias noches, de las cuales dos carecen de original, señaladas con el número 1, y hechas desde el año de 1742, al de 1752, ambos inclusive.
- N.º 2. Cuatro Lamentaciones para el Sábado. Todas tienen su original respectivo, y están señaladas con d[ic]ho número 2, y hechas desde el año 1746 al de 1750 inclusive ambos.
- N.º 3. Siete Lamentaciones, también para varias noches, de las cuales una carece de original, y otra está defectuosa, falta y sin original. Señaladas con el expresado n. 3 y hechas desde el año 1743 hasta el de 1749, ambos inclusive.
- N.º 4. Veintidós Lamentaciones para el Miércoles Santo de varias distribuciones, con varios Instrumentos, y con sus respectivos originales, señaladas todas con el expresado número 4, y hechas desde el año 1739 hasta el de 1777, ambos términos inclusive.
- N.º 5. Diez y siete Lamentaciones para el Jueves Santo, también de varias distribuciones y variedad de Instrumentos, con sus respectivos originales todas, y señaladas o notadas con el número 5. Hechas desde el año de 1749 hasta el de 1774, ambos términos inclusive. Advirtiendo q[u]e el primer término, esto es, la del año 1749, dice q[u]e se renovó en el de 1775.
- N.º 6. Catorce Lamentaciones para el Viernes Santo, asimismo de varias distribuciones y variedad de Instrumentos, con sus correspondientes originales todas, y notadas con el d[ic]ho número 6. Hechas desde el año 1751 hasta el de 1773, ambos términos inclusive.
- N.º 7. Miserere a 8 con Violines y Flautas. Año de 1748. Tiene dos originales con alguna variedad.
- N.º 8. Otro Miserere a 5 con Violines. Año de 1748. Tiene dos originales con alguna variedad.
- N.º 9. Otro Miserere a 5 y ripienos con Violines y Flautas. Año de 1777. Tiene su original.
- N.º 10. Otro Miserere a 8 y a 4 con Violines, Oboes y Trompas. Año de 1749. Tiene su original.
- N.º 11. Otro Miserere a 8 con Violines y Flautas, y sin ellos. Año de 1761. Se junta con este otra copia del mismo sin violines del año de 1762, notados ambos con d[ic]ho número 11, y van bajo de un mismo original, q[u]e incluye el notado legajo.
- N.º 12. Otro Miserere a 4 a Fabordón. Año de 1766. Tiene su original.
- N.º 13. Otro Miserere a 8 sin Instrumentos. Año de 1763. Tiene su original.

[f. 173r]

### *Suplemento de las Obras de D.<sup>n</sup> Fran[cis]º Corselli.*

- (Letanías). N.º 11. Letanías de los Santos a 8, a Bajo solo y voces. Tiene su original. Año de 1770.
- N.º 2. Letanías de los Santos a 8, a Bajo solo y voces, con el Himno *Pange lingua*. Tiene su original. Año de 1768.
- ([Ilegible]). N.º 12. Otra Letanía al Santísimo a 8, de D.n Carlos Patiño, con Violines, Oboes, Trompas y Clarines, estos puestos por D.<sup>n</sup> Fran[cis]º Corselli. Año de 1746. Tiene su original.
- ([An]tiphonas). N.º 3. Antiphona *de Communi non virginum* a 5, con Violines, Oboes y Trompas. Año de 1752. Tiene su original.
- N.º 4. *Regina Coeli laetare* a 8 con Violines, Oboe, Trompas y Clarines. Año de 1751. Tiene su original.
- N.º 5. Otras 4 Antiphonas *Regina Coeli laetare* a solo con Instrumentos. Año de 1750. Tiene cada una su respectivo original.
- (Reyes [y] SS[antísi]º). N.º 9. Veintitrés Villancicos de Reyes con varias distribuciones e Instrumentos, hechos en distintos años. Forman dos legajos, numerado cada uno con d[ic]ho n. 9. Contiene el uno 9 villancicos con sus respectivos originales. El segundo incluye 19 sin originales. Están asimismo varios de ellos trovados al Santísimo. Son 26 villancicos y distintos años.
- N.º 10. Originales, sin sus respectivas copias, de Cantadas al Santísimo con Instrumentos, para varias voces, hechos en distintos años. Son 20 Cantadas.

([Sal]ves y [Le]tanías). N.º 14. Dos Letanías de N[uest]ra S[eño]ra con dos Salves a 8, todos [sic] con Violines y Oboes. Año de 1740. Todas carecen de original. Todo en un legajo con d[ic]ho n. 14.

Ojo a la pag. 8 a la vuelta, donde hay obras de oposición, hechas por D.n Fran[cis]º Corselli y otros Autores.

### *Suplemento a las Obras de Nebra.*

Legajos. N.º 8. Salve a 8 con Violines. Año de 1760. Sin original.

N.º 4. Vísperas del Común de los Santos y de la Virgen, a 4, a Facistol con 19 partes, o libritos encuadernados. Año de 1759. Tiene su original, advirtiendo que sólo este referido original, y el primer librito de este legajo, van notados con el expresado n. 4.

[f. 173v]

### *Obras para Oposición.*

Legajos. N.º 1. *In aparitione Sancti Michaelis Archangeli*. Son dos obras, una Latina, y Vulgo otra, para Tenor. Año de 1769, de D.n Fran[cis]º Corselli, con originales y copias, y n. 1.

N.º 2. Un verso de Completas: *In pace in idipsum*. Otro de Magnificat: *Deposuit potentes*. Otro: *Gloria Patri*, hechos de D.n Fran[cis]º Corselli para D.n Nicolás Masiello. Año de 1769. Con originales y copias, señalado con d[ic]ho n. 2.

N.º 3. *Ad matutinum, in tertio Nocturno. Communi unius Martyris: Corona aurea*, para Tenor. Año de 1770. De D.n Fran[cis]º Corselli. Es una sola obra, con original y copia.

N.º 4. Antiphona del Común de Confesores no Pontífices, para Tenor. *Beatus vir, qui in Lege Domini*. Año 1771. De D.n Fran[cis]º Corselli. Una sola obra, con orig[ina]l y cop[i]a.

N.º 5. *In Festo Conceptionis B.M.V. ad matutinum in secundo nocturno: Cum jucunditate*. Verso *Domine Deus*. Ambos del año 1772, para Tiple. De D.n Fran[cis]º Corselli, con copias y originales. Cada pieza de los dos con d[ic]ho n. 5.

N.º 6. *In dedicatione Sancti Michaelis Archangeli ad matutinum, in primo Nocturno. Stetit Angelus*. Otro: *Deus Pater Omnipotens*. Ambas obras para Contralto, de D.n Fran[cis]º Corselli. Sin año. Con originales y copias. Cada una señalada con d[ic]ho n. 6.

N.º 7. Ocho Sonatas de Violín y bajo, hechas por D.n Fran[cis]º Corselli en distintas oposiciones del mencionado instrumento, señalada cada una con el expresado num. 7.

N.º 8. Sinfonía de trompas para la oposición del año 1764. Con dos originales y una copia.

N.º 9. Concertino a 4 para la del año 1770. De D.n Fran[cis]º Corselli con original y copia.

N.º 10. *Laudate Dominum omnes gentes* a 8, para la oposición de contrabajo. Año de 1765. De D.n Fran[cis]º Corselli con original y copia.

N.º 11. Responsorio a S[an]ta Cecilia de Contralto solo con Violines y Viola obligada, para la oposición de Viola del año 1778. De D.n Fran[cis]º Corselli, con original y copia. Con esta obra se junta una Sonata de Viola sola y bajo, hecha para la misma oposición por D.n Felipe de los Ríos, señaladas ambas obras con d[ic]ho num. 11.

N.º 12. Motete de Tenor solo, con Violines, Oboes y Clarines obligados, para la oposición de Clarín del año 1775, hecho por D.n Fran[cis]º Corselli; con copia y original. Con esta se junta un Alegro de concierto de Clarín, original y copia, hecho para la misma oposición por D.n Manuel Cavaza, señaladas ambas obras con d[ic]ho num. 12.

N.º 13. Una Sonata de Oboe solo y bajo, con otra igual para Flauta traversera, hechas por D.n Manuel Cavaza para oposición del 1777, señaladas ambas con d[ic]ho num. 13.

N.º 14. Tres copias de la Sonata a solo y bajo para Bajón, hecha para la oposición de d[ic]ho Instrum[en]to.

[f. 174r]

***Obras de D.<sup>n</sup> Joseph Nebra, vice Maestro q[u]e fue de la expresada R[ea]l Cap[ill]a.  
Cada una de ellas tiene su respectivo original. La que no le tenga, se advierte  
en el respectivo Legajo.***

### ***Misas.***

- Legajos. N<sup>o</sup> 1. Misa a 8 voces con Violines, Oboes y Viola. Su título: *Laudate nomen Domini*. Año de 1748.
- N.<sup>o</sup> 2. Otra Misa a 8 voces con Violines y Viola. Su título: *In viam pacis*. Año de 1748.
- N.<sup>o</sup> 3. Otra Misa breve a 8 voces con Violines, Oboes, Trompas y Clarines. Su título: *Cantate, et exultate, et psallite*. Año 1755.
- N.<sup>o</sup> 4. Otra Misa breve a 8 voces con Violines, Oboes y Trompas. Su título: *Labia mea laudabunt te*. Año de 1752.
- N.<sup>o</sup> 5. Otra Misa a 8 voces sobre el Himno *Pange lingua* con Violines y demás Instrumentos. Año de 1747.
- N.<sup>o</sup> 6. Otra Misa a 8 voces con Clarines y Trompas sobre el Himno *Sacris solemnibus*. Año de 1749.
- N.<sup>o</sup> 7. Otra [tachado]. *Te Deum laudamus, Deus noster*. Misa a 8 breve con Violines, Oboes y Trompas. Año 1756.
- N.<sup>o</sup> 8. Otra Misa breve a 8 con Violines, Oboes y Trompas no obligados. Su título: *Domine, exaudi vocem meam*. Año de 1758.
- N.<sup>o</sup> 9. Otra Misa breve a 8 con Violines, Oboes, Trompas y Clarines. Su título: *Sic benedicam Domino*. Año 1759.
- N.<sup>o</sup> 10. Otra Misa a 8 con Violines y Oboes. Su título: *Per singulos dies benedicimus te*. Año de 1763.
- N.<sup>o</sup> 11. Otra Misa a 8 voces con Violines y Oboes. Su título: *Benedicamus Domino*. Año de 1764.
- N.<sup>o</sup> 12. Otra Misa a 8 de Bajo con Violines, Oboes y Viola. Su título: *De profundis clamavi*. Año de 1766.
- N.<sup>o</sup> 13. Otra Misa breve a 8 con Violines y Oboes. Carece de título, de original y de fecha.
- N.<sup>o</sup> 14. Otra Misa breve a 8 con Violines y Clarín. Carece asimismo de título, original y fecha.
- N.<sup>o</sup> 15. Otra Misa breve a 8 con Violines, Oboes y Clarines. Sin título, ni original. Su año, 1753.
- N.<sup>o</sup> 16. Otra Misa a 8. Su título: *Laudate Dominum de terra*. Con Violines, Oboes y Trompas. Año de 1748.
- N.<sup>o</sup> 17. Otra Misa a 8. Su título: *In sono tubae*. Con Violines, Oboes, Trompas y Viola. Año de 1748.
- N.<sup>o</sup> 18. Otra Misa a 8. Su título: *Canticum novum*. Con Violines, Oboes y Viola. Año de 1748.
- N.<sup>o</sup> 19. Otra Misa a [8]. Su título: *Jubilate in conspectu Regis Domini*, a 8 con Violines, Oboes, Trompas y Clarines. Año de 1751.
- N.<sup>o</sup> 20. Otra Misa breve a 6 con Violines, Oboes y Viola. Su título: *Servite Domino in laetitia*. Año de 1754.
- N.<sup>o</sup> 21. Misa de *Requiem* a 8 con Violines y Flautas. Año 1758.
- N.<sup>o</sup> 22. Invitatorio a 8 con Violines y Flautas. Año 1759. Este es un original suelto de Difuntos. Hay otro q[u]e incluye un Invitatorio, que se dice *Imperial*, cuyas copias no se encuentran. Así mismo incluye un Salmo y dos Lecciones, todo de Difuntos, con sus respectivas copias, y es del año de 1758.

[f. 174v]

### ***Vísperas.***

- Legajos. N<sup>o</sup> 1. Vísperas de los Santos con Violines, Oboes, Clarines y Trompas. Año de 1749.
- N.<sup>o</sup> 2. Las mismas Vísperas con los mismos Instrumentos, abreviadas p[o]r D.<sup>n</sup> Antonio Ugena.

N.º 3. Vísperas de la Virgen a 8 con Violines, Oboes y Trompas. Año de 1750.<sup>1608</sup>

### *Himnos.*

- Legajo. N.º 1. Veinte Himnos para todas las Festividades, q[u]e son al presente de costumbre de la R[ea]l Capilla, hechos en diferentes años, todos señalados con d[ic]ho num. 1, a reserva de Navidad y Reyes, que van en las propias [sic] Festividades.
- N.º 2. Tres Villancicos a 4 al Santísimo con Instrumentos. Año de 1750. Carecen de original. Va señalado cada uno con d[ic]ho num. 2 de este legajo.

### *Completas.*

- Legajos. N.º 1. Completas a 8 con Violines, Oboes y Trompas. Año de 1749.
- N.º 2. Otras Completas a 8 con Violines, Oboes y Clarines. Año de 1749.
- N.º 3. Completas breves a 8 con Violines, Oboes y Trompas. Año 1757.

### *Obras de Navidad y Reyes, Salves y Letanías.*

- Legajos. N.º 1. Letanía a 8 con Trompas, y Salve a 5. Año 1752.
- N.º 2. Otra Letanía a 8 y Salve a 5, a voz sola de Tenor. Año de 1753.
- N.º 3. Otra Letanía y Salve a 8 y a 6, con Violines, Oboes, Trompas y Clarines. Año de 1752. De esta hay otra copia suelta de la Letanía, q[u]e es a 8, del Año de 1767. Se incluye bajo de d[ic]ho n. 3.
- N.º 4. Otra Letanía a 9, primero y segundo Coro, y 3 Bajos unisonus, con Violines y Viola. Salve Regina a 6 con Violines, Oboes y Trompas. Todo del año de 1756. Se abrevió la Letanía en la misma copia en el año de 1767.
- N.º 5. Letanía a 8 y Salve a 8 con solos de Tiple y Contralto, con Violines, Oboes, Flautas, Trompas y Clarines. Año de 1753. Abreviadas en el de 1767, bajo de una sola copia. Asimismo, y en la misma copia y original, se incluye otra Salve a 6 de Tiple.
- N.º 6. Salve a 8 con Violines y Oboes. Año de 1761.
- N.º 7. Salve de Alto solo con Violines, Violas y bajo. Año de 1751. Esta obra carece de Autor, y tiene su original.

### *Responsorios de d[ic]has Festividades.*

- Legajos. N.º 1. *In Nativitate Dominum ad matutinum* [tachado] Responsoría. Con Violines, Oboes, Clarines y Trompas. Año de 1752.
- N.º 2. Responsorios de Navidad a 8 con Violines, Oboes, Trompas y Clarines. Año de 1760.
- N.º 3. Responsoría in Epiphania Domini ad matutinum con Violines, Oboes, Clarines y Trompas. Año de 1753.
- N.º 4. Principio de Maitines, Invitatorio e Himno de Navidad a 8 con Violines, Oboes, Trompas y Clarines. Año de 1751.

[f. 175r]

- N.º 5. Himno de los S[an]tos Reyes a 8 con Violines. Año de 1751. En este original está incluso el Invitatorio de la misma Festividad a 4 voces solas.
- N.º 6. Responsorio 3º del primer Nocturno de Reyes a 6 con Violines, Oboes, Clarines y Trompas. Año de 1758.

<sup>1608</sup> [Nota al margen:] «Ojo, pag. 7, al suplem[en]to.»

- N.º 7. Responsorio 2º de los Maitines de la Nativi[da]<sup>d</sup> de N[uestro] S[eñor] a dúo, Tiple y Contralto, con Violines y Oboes. Año de 1756. Este Responsorio es solo el original sin copias.

***Semana S[an]<sup>ta</sup> del mismo Autor.***

- Legajos. N.º 1. Lamentación 2ª del Miércoles S[an]<sup>to</sup> a voz sola de Contralto con Violines, Oboes y Flautas. Año de 1758.
- N.º 2. Tres Lamentaciones brevísimas del Miércoles S[an]<sup>to</sup>. Año de 1761. Están bajo de una misma copia y de un original solo.
- N.º 3. Otras 3 Lamentaciones de d[ic]ho Miércoles S[an]<sup>to</sup>. La 1ª a 8 con Violines. La 2ª a dúo, y la 3ª a 5. Año 1752. Están bajo un original solo y en copia separada cada una, notada cada especie en dicho n. 3 del legajo.
- N.º 4. Lamentación 2ª del Jueves S[an]<sup>to</sup> de Tiple solo con Violines y Flautas. Año de 1759.
- N.º 5. Tres Lamentaciones del expresado día Jueves S[an]<sup>to</sup>. La 1ª a 8. La 2ª a dúo, y la 3ª a 5, todas con variedad de Instrumentos, en copias y originales con separación, notado todo también con el número 5 del legajo. Su fecha, año 1753.
- N.º 6. Las tres Lamentaciones del Jueves, la 1ª a 8. La 2ª a Solo, y la 3ª a 12. Todas: Año de 1764. Van copiadas con separación, y bajo de un mismo original, notado todo con d[ic]ho n. 6 del legajo.
- N.º 7. Tres Lamentaciones del Viernes S[an]<sup>to</sup>. La 1ª a 8 con Violines, Oboes y Violas: *Misericordiae Domini quia non sumus, &c.* La 2ª a dúo, con Violines, Oboes y Viola: *Quomodo obscuratum est aurum.* 3ª, Oración de Jeremías a 8 con Violines y Viola: *Recordare, Domine.* Los originales y copia están con separación, señalados con el número 7 del legajo. La fecha de todas, 1754.
- N.º 8. Lamentaciones 1ª, 2ª, 3ª del Viernes S[an]<sup>to</sup> a 8, copiadas aparte. Su fecha 1765, bajo de un original.
- N.º 9. Miserere a 8 con Violines, Trompas, Oboes y Flautas. Año de 1750.
- N.º 10. Miserere breve a 8 con Violines, Oboes y Flautas. Se cortó [el] año 1761.
- N.º 11. Miserere a 12 voces solas. Año de 1763.

***Obras de D.<sup>o</sup> Antonio Ugena, Vice maestro de la enunciada Real Capilla, y Vice-Rector del Colegio de Niños Cantores de S.M. Con sus originales.***

***Varias obras***

- Legajos. N.º 1. Misa a 8 con Violines, Oboes, Flautas, Trompas, Viola y Bajo. Año de 1766.
- N.º 2. Vísperas de los Santos a 4 con Violines y Oboes. Año de 1770.
- N.º 3. *Te Deum laudamus* a 8 con Violines, Oboes, Trompas y Clarines. Año de 1770.

[f. 175v]

- N.º 4. Dos Secuencias, la una de Resurrección, y la otra de Corpus, [tachado], aquella a 8, y del año 1778, y ésta a 6, del año 1774, ambas con varios Instrumentos.
- N.º 5. Seis Lamentaciones del Viernes Santo, 3 del año de 1770, y las otras 3 del año del de 1774 [sic], todas con variedad de Instrumentos. Forman un legajo solo.
- N.º 6. Nueve Lamentaciones para los tres días de Semana Santa, con variedad de Instrumentos, y hechas en el año de 1775. Forman un solo legajo.
- N.º 7. Miserere a 8 voces solas. Año de 1770.
- N.º 8. Cinco Villancicos de Inocentes con varias distribuciones e Instrumentos. Hechos desde el año de 1770 hasta el de 1775, ambos términos inclusive. Van en 5 legajos, señalados con el n. 8 cada uno.

### *Obras de Varios Autores.*

- Legajos. N.º 1. Miserere con voces solas, q[u]e se dice el de Roma, por habersele remitido a S.M. desde allá. Su Autor: El Allegri. Tiene dos originales, es el uno el q[u]e se copió aquí, y el otro, el mismo q[u]e se remitió de la expresada ciudad.
- N.º 2. Miserere a 4 con Violines, del S[añ]or Leonardo Leo. Año de 1757. Tiene original.
- N.º 3. Miserere a 8 voces solas de D.<sup>n</sup> Joseph Lidón. Año de 1769. Tiene original.
- N.º 4. Villancico de Inocentes con Violines, Oboes, Trompas y Viola. De D.<sup>n</sup> Manuel Cavaza. Año de 1776. Tiene su original.
- N.º 5. Salve a 8 con Violines de D.<sup>n</sup> Ángel Herranz. Año de 1776.
- N.º 6. Letanía de los S[an]tos y Pange lingua a 8 voces solas. Año de 1775. De D.<sup>n</sup> Ángel Herranz.
- N.º 7. Completas a 8 con V[ioline]s, Oboes y Viola de d[ic]ho D.<sup>n</sup> Ángel Herranz. Año de 1776. No tienen original.

### *Obras de D.<sup>n</sup> Sebastián Durón, Maestro q[u]e fue de la mencionada R[ea]l Capilla.*

- Legajos. N.º 1. Tres Psalmos de Completas a 8 con Violines *ad placitum*. Los Instrumentos están puestos por D.<sup>n</sup> Fran[cis]co Corselli. Sin original.
- N.º 2. Letanías de todos los Santos, y Pangelingua [sic] a 8. Con original. El Pangelingua es de Torres.
- N.º 3. Misa de Difuntos a 8 con Violines. Sin original, ni año.
- N.º 4. *Magnificat* y *Benedictus* de Fabordón por 7<sup>o</sup> tono para Oficio de Difuntos. Tiene original.
- N.º 5. *Taedet animam* a 10 con Violines y Flautas. Tiene original, y no año.
- N.º 6. *Pelli meae consumptio* a 8 con Violines. Sin original, ni año.
- N.º 7. Responso de Difuntos de D.<sup>n</sup> Carlos Patiño. Sin año, ni original.
- N.º 8. Un *Magnificat* a 8 con Violines. Su Autor el d[ic]ho D.<sup>n</sup> Carlos Patiño. Sin original, y sin año.
- N.º 9. Un Libro de borrador de Psalmos de todas Vísperas para facistol. De D.<sup>n</sup> Antonio Literes, violón q[u]e fue de d[ic]ha R[ea]l Capilla.
- N.º 10. Otro Libro de borrador del mismo Autor, q[u]e contiene tres Misas de facistol, de igual nota y letra que el anterior<sup>1609</sup>.

[f. 176r]

### *Obras de D.<sup>n</sup> Joseph de Torres, Maestro q[u]e asimismo fue de la expresada R[ea]l Capilla, cuyos originales no existen. Si alguno se encontrase, se advertirá en su propio [sic] lugar.*

#### *Misas.*

- Legajos. N.º 1. Misa a 8 con Violines y Clarín, brevísima. Su título: *Velociter currit*. Año 1727.
- N.º 2. Otra Misa a 4 y a 8 con Violines. Su título: *Legem, pone mihi, Domine*. Año 1727.
- N.º 3. Otra Misa a 8. Su título: *Super tonos*, con Violines y Clarín *ad placitum*. Año 1732. Esta tiene original.
- N.º 4. Misa breve a 8 con Violines. Su título: *Civabit eos*. Año 1733.
- N.º 5. Otra Misa a 5. Su título: *Omnis Spiritus laudet Dominum*. Con Violines, Oboes y Clarines. Año de 1725.
- N.º 6. Otra Misa a 8 con Violines y Oboes. Su título: *Cantemus Domino*. Año de 1724.
- N.º 7. Otra Misa con Violines, y Oboe *ad placitum*. Su título: *Ludovicus primus*. Año de 1724.
- N.º 8. Otra Misa a 8 con Violines y Oboe. Su título: *Annuntiate nobis*. Año de 1722.
- N.º 9. Otra Misa a 12 con Violines, Oboes y Clarines. Primero y 2<sup>o</sup> Coro obligados Su título: *Iste Confessor*. Año de 1727.
- N.º 10. Otra Misa de Difuntos *ad Exequias Ludovici primi*. Año 1725.

<sup>1609</sup> Este *item* presenta una caligrafía diferente al resto. Debió ser añadido con posterioridad.

### *Seqüencias [sic], e Himnos.*

- Legajos. N.º 1. Cuatro Seqüencias: Dolores, año 1737; de Resurrección, año de 1727; de Pentecostés, año de 1726; y Corpues, año de 1727. Cada una va notada con el número 1 de este legajo. Todas son a 8 con Instrumentos.
- N.º 2. Himno del Espíritu Santo a 4 voces solas, sin año y sin original.
- N.º 3. Cantos llanos de varios Himnos. Son 3 cuadernos.

### *Psalmos.*

- Legajos. N.º 1. Vísperas de los Santos a 8 con Violines, Oboes, Clarines y Trompas. Año de 1734.
- N.º 2. Se compone este legajo de Quince Psalmos, q[u]e son *Tres Dixit Dominus*, el uno a 8 con Violines y Oboes, primer tono. Otro también a 8 con Violines y Clarín de 5º tono. El último a 5 con Violines, Oboe, Viola y Clarín. Éste tiene el año 1726. Los otros no tienen fecha. *Dos Confitebor tibi, Domine*, ambos a 8 con Instrumentos. El uno del año 1718, y el otro de 1726. *Tres Beatus vir*, el uno a 5 con Violines y Oboes, al que se le nombra *Laberinto*. Los otros dos son a 8 con Violines y Oboes, el uno de 8º y el otro de 5º tono. Ninguno tiene año. *Un Laudate, pueri, Dominum* a 8 con Violines y Oboes. Año de 1729. *Un Credidi* a 8 con Violines, Oboe y Viola, sin año. *Tres Laudate Dominum*, todos a 8, los dos con Violines y Oboes, y el otro con Violines y Clarines. Uno es 4º tono punto alto; otro 3º tono; y otro 5º tono punto alto. Sin año conocido, ni notado. *Cinco Magnificat anima mea*, los tres a 8 con Violines y Oboe del año 1724, el otro con el título *Benecidite lux, et Tenebrae Domino* del año 1734, con Violines y Clarines. El tercero del año [nota al margen: 1727]. Los otros dos restantes, es el uno a 12 con Violines y Oboe. Año de 1723, y el otro, el q[u]e dicen el grande, con Violines, Oboe y Clarín, es de 5º tono punto alto, y año de 1727. Todos estos Psalmos van bajo el n. 2 q[u]e comprende d[ic]ho legajo.
- N.º 3. Este legajo contiene *Ocho* Psalmos, y son Cuatro *Laetatus sum*, los 3 a 8 y uno a 5, todos con Instrumentos. El de a 5 es del año 1728, los otros no tienen año. *Cuatro*

[f. 176v]

*Lauda Jerusalem*. El uno a 5 y solos con Instrumento[s]. Del año 1734. Los otros a 8, también con Instrumentos. Año de 1738.

- N.º 4. Vísperas breves a 8 sin Violines, y sin año.

### *Completas, cuyos Instrumentos están puesto[s] por D.<sup>n</sup> Fran[cis]co Corselli.*

- Legajos. N.º 1. Completas a 8 con Violines y Oboes. M[aest]ros Torres y Corselli. Año 1719.
- N.º 2. Otras Completas a 8 breves con Violines y Oboes. D[ic]hos M[aest]ros. Año 1736.
- N.º 3. Otras Completas brevísimas con Violines. D[ic]hos M[aest]ros. Año 1737.
- N.º 4. Dos *Te Deum laudamus* a 8 ambos, y con Violines. El uno sin año, y el otro de 1718.
- N.º 5. Un Invitatorio festivo a 8 con Violines, Oboe y Clarín con el Himno de facistol que sigue en d[ic]ho Invitatorio. Año de 1735.
- N.º 6. Dos Misereres a 4 con Violines. Los dos, año de 1738.
- N.º 7. Tres Letanías de N[uest]ra S[eñor]a, las dos a 8, y la otra a 4 y a 8, todas con Instrumentos, y del año 1734.
- N.º 8. Dos Salves a 8 con Violines. Ambas del año 1734.
- N.º 9. Invitatorio de Difuntos con Violines y Flautas. Acompañan a éste un Salmo, *Domine, ne in furore*, a 8 con Violines. Un *Parce mihi, Domine* a 4 con Violines. Un *Homo natus de muliere* a 8 con Violines. Y un *Taedet animam meam, vitae meae*, a 8, y tercer coro *ad placitum*. Todos con fecha de 1729, y señalada cada pieza de las d[ic]has con d[ic]ho n. 9 del legajo.

- N.º 10. Otro Invitatorio de Difuntos a 3 coros con Violines, Flautas y Sordinas. A este acompaña el Salmo: *Domine, ne in furore* a 12 con Violines y Flautas. Ambos con fecha del año 1734, y cada uno señalado con el n. 10 del legajo.
- N.º 11. Copias de las Cuatro Pasiones para los cuatro días de Semana Santa, con el *Gloria laus* del Domingo de Ramos, y los Pasillos, señaladas las 6 cosas d[ic]has con el n. 11 del legajo cada una.
- N.º 12. Tres Lamentaciones de Capilla con Violines, Flautas y Violón. Dos son del año de 1720, y la otra de 1726.

***Libros de Facistol que se hallan inventariados en la R[ea]l Capilla expresada, según consta del Libro de Inventario de la misma, y que es antecedente a este, y fueron del cargo del antes mencionado Maestro D.º Fran[cis]co Corselli. Son dichos Libros con el número de Obras que cada uno contiene, y nombre de los Autores de ellas<sup>1610</sup>, los sig[uien]tes***

1. Un Libro de 6 Misas a 4. Su Autor, *Palestrina*.
2. Otro de otras 6 Misas a 4, hechos por los Maestros Cáseda, Lobo y Suárez [añadido:] y Victoria.
3. Otro de 4 Misas a 4 con las Turbas de todas las Pasiones. Su Autor D.º Joseph de Torres.
4. Otro de 6 Misas a 4, hechas por el citado D.º Joseph de Torres.
5. Otro impreso de 7 Misas, las 5 a 4 voces, y de las dos, es la una a 5, y la otra a 6, con más una Misa de Difuntos del expresado Autor D.º Joseph de Torres. Cada Libro de los expresados tiene *Asperges*, y *vidi aquam* para los dos tiempos del año.
6. Otro de todos los Himnos q[u]e se necesitan para las Vísperas de las Festividades q[u]e se celebran en la mencionada R[ea]l Capilla.
7. En otra partida de dicho Inventario, q[u]e dice: *Obras propias de la R[ea]l Capilla*, se hallan 9 Misas, y un Oficio de Difuntos también a Facistol del M[ae]stro Pontac, escrito en letra gótica, y del M[ae]stro Garay [texto tachado] encuadernadas en otro Libro, con el q[u]e resultan ser 8 los Libros de Facistol.

[f. 177r]

8. Otro de 6 Misas a 4, las 5 festivas, y la otra de Difuntos. Todas del M[ae]stro Torres.
9. Otro de todas las Vísperas del año a 4, es copia del Original de D.º Antonio Literes, q[u]e se citó bajo del nombre de borrador en la pag. 12 entre las obras de D.º Sebastián Durón, n. 9.
10. Otro con todo el texto del Domingo de Ramos a 4 voces, escrito a mano en pergamino, portada en blanco, a reserva de que en la 1ª hoja en blanco, a la vuelta, dice, de carácter regular a mano: *Parece fue dádiva del Duque de Calabria*; y más abajo expresa, en letras hechas con lápiz plomo: *Del Duque de Calabria*.
11. Otro con 6 Misas a 4; tres son de Gloria; y una de Difuntos. Su Autor el M[ae]stro Roldán. Las otras dos también de Gloria, su autor el M[ae]stro Guerra.
12. Otro con 5 Misas a 4. De éstas las 3 son de D.º Antonio Literes. Una de Escarlata [sic], y otra del M[ae]stro Victoria.

<sup>1610</sup> [Nota al margen izquierdo:] «Libros parte escritos a mano y parte impresos»; [Nota al margen derecho:] «Otros se han encontrado fuera de d[ic]ho Inventario q[u]e ahora se ponen.»

En el Año de 1778 que entré a servir a la Maestría de Capilla, me hice cargo de todas las Obras de Música mencionadas en este Inventario. = Antonio Ugena [rúbrica]

\* \* \*

**«Sigue el Inventario del Aumento de obras Eclesiásticas q[u]e [h]a tenido la R[e]al Capilla desde el año 1778, en q[u]e entró a servir la Maestría de Capilla D.n Antonio Ugena, hasta el Mes de Abril de 1805 q[u]e S. M. le concedió la jubilación. Y asimismo las de otros AA[utores] que abajo se expresan.»**, BNE, Ms. 762, f. 177r-182r.

**Obras de D.<sup>n</sup> Antonio Ugena.  
Todas tienen su respectivo original.**

*Misas, Vísperas y Completas.*

- [Legajo]<sup>1611</sup>. N.º 2. Misa, a 8. Su título: *Adjuva me, D[omi]ne*. Año de 1778.  
 N.º 3. Otra Misa, a 8. Título: *In Conceptione tua, &c.* Año de 1779.  
 N.º 4. Otra Misa, a 4. Título: *Justus est D[omi]ne*. Año 1780.  
 N.º 5. Otra Misa, a 4. Título: *Gloria in excelsis Deo*. Año de 1782.  
 N.º 6. Otra Misa, a 4. Título: *Pax vobis*. Año de 1785.  
 N.º 7. Otra Misa, a 8. Título: *In consilio Justorum*. Año de 1790.  
 N.º 8. Otra Misa, a 5 y a 8. Título: *Exaudi nos Deus*. Año de 1795.  
 N.º 9. Otra Misa, a 4 y a 8. Título: *Gaudete in D[omi]no semper*. Año de 1800.  
 N.º 10. Vísperas de los Santos a 4. Año de 1781.  
 N.º 12. Completas a 8. Año de 1779.

*Sequencias [sic], Motetes y Te Deum.  
Con sus originales.*

- [Legajo]. N.º 1. Secuencia [sic] de Pentecostés. A 8. Año de 1778.  
 N.º 2. Otra Secuencia de Corpus. A 4. Año de 1783.  
 N.º 3. Cuatro Motetes al Santísimo. En un legajo.

[f. 177v]

- Con Violines, Flautas, etc. Año de 1780  
 N.º 4. Un *Te Deum laudamus*. A 8. Año de 1782.  
 N.º 5. Otro *Te Deum laudamus*. A 8. Año de 1802.

*Letanías y Salves.  
Con sus originales.*

- [Legajo]. N.º 1. Letanía y Salve, a 8. Año de 1778. En un legajo.  
 N.º 2. Otra Letanía y Salve a 8. Año de 1781. En un legajo.  
 N.º 3. Otra Letanía y Salve a 8. Año de 1785. En un legajo.  
 N.º 4. Otra Letanía y Salve a 8. Año de 1793. En un legajo.  
 N.º 5. Una Salve a 8. Año de 1786. Está suelta.  
 N.º 6. Otra Salve a 4 y a 8. Año de 1785. En una cartera

<sup>1611</sup> La numeración de los legajos empieza aquí en el n.º 2.

*Semana Santa.*

**Lamentaciones a Solo, con varios Instrumentos, y con sus originales respectivos. Las tres que corresponden a cada una de las noches de Tinieblas, están bajo una sola cartera, con los números siguientes:**

- N.º 1. Tres Lamentaciones del Miércoles S[an]<sup>to</sup>. Año de 1779.
- N.º 2. Otras tres Lamentaciones del Jueves S[an]<sup>to</sup>. Año de 1779.
- N.º 3. Una Lamentación *Tercera* del Viernes. Año de 1779. Con su cartera.
- N.º 4. Tres Lamentaciones del Viernes S[an]<sup>to</sup>. Año de 1780.
- N.º 5. Otras tres Lamentaciones del Miércoles. Año de 1782.
- N.º 6. Otras tres Lamentaciones del Jueves. Año de 1783.
- N.º 7. Otras tres Lamentaciones del Viernes. Año de 1784.
- N.º 8. Otras tres Lamentaciones del Miércoles. Año de 1791.
- N.º 9. Otras tres Lamentaciones del Jueves. Año de 1792.
- N.º 10. Otras tres Lam[entacio]<sup>nes</sup> del Miércoles. Año de 1793.
- N.º 11. Otras tres Lamentaciones del Viernes. Año de 1794.
- N.º 12. Otras tres Lamentaciones del Viernes. Año de 1797.
- N.º 13. Otras tres Lamentaciones del Jueves. Año de 1798.
- N.º 14. Otras tres Lamentaciones del Miércoles. Año de 1800.
- N.º 15. Otras tres Lam[entacio]<sup>nes</sup> del Viernes. Año de 1800, 1801 y 1802.
- N.º 16. Otras tres Lamentaciones del Miércoles. Año de 1801 y 1802.
- N.º 17. Otras tres Lamentaciones del Jueves. Año de 1802.
- N.º 18. Otras tres Lamentaciones del Miércoles. Año de 1803.

[f. 178r]

- N.º 19. Otras tres Lamentaciones del Viernes. Año de 1804.
  - N.º 20. Tres Lamentaciones sin cartera. En un legajo. Las tres son de Tiple, año de 1787. Se puede cantar. Otra del año de 1782. Y la otra del año de 1784. Estas dos últimas se hallan arregladas en los Legajos anteriores.
- Un Miserere con el Num. 2. A 8 voces solas, con 2 Flautas y un Violón. Año de 1781.

**Obras de D. Joseph Lidón, Vice-Maestro de la Enunciada R[ea]<sup>l</sup> Capilla. Todas tienen sus respectivos originales.**

*Misas.*

- [Legajo]. N.º 1. Misa a 8, sobre los Himnos *O gloriosa Virginum, &c.* Año de 1788.
- N.º 2. Otra Misa a 8, sobre los dos Himnos *Pange lingua, &c.* Año de 1789.
  - N.º 3. Otra Misa a 4. Su título: *Domine, exaudi orationem meam.* Año de 1797.

*Vísperas con sus originales.*

- [Legajo]. N.º 1. Vísperas de los S[an]<sup>to[s]</sup> a 8. Año de 1788.
- N.º 2. Otras de los Santos y de la Virgen a 4 y a 8, año de 1790.
- Dos Himnos señalados con el Num.º 1. El uno, *Ave Maris Stella*; y el otro *Iste Confessor*. Ambos del año 1788.

*Completas.*

[Legajo]. N.º 1. Unas Completas a 4. Año de 1782.

### *Letanías.*

[Legajo]. N.º 1. Letanía a 8 y Salve a Cinco. Año de 1782.

N.º 2. Letanía de los S[an]tos para Quarenta [H]oras, a 8. A bajo solo. Año de 1804.

Un Villancico de Inocentes a 5. Año de 1789.

### *Semana Santa.*

**Lamentaciones a Solo, con varios Instrumentos, y con originales respectivos. Las tres q[u]e corresponden a cada una de las noches de Tinieblas, están bajo una sola cartera, con los Números siguientes:**

[Legajo]. N.º 1. Tres Lamentaciones del Miércoles S[an]to. Año 1789.

N.º 2. Otras tres Lamentaciones del Viernes. Año de 1790.

N.º 3. Otras tres Lamentaciones del Jueves. Año de 1797.

[f. 178v]

N.º 4. Otras tres Lamentaciones del Miércoles S[an]to. Año de 1797.

N.º 5. Otras tres Lamentaciones del Jueves S[an]to. Año de 1799.

N.º 6. Otras tres Lamentaciones del Viernes S[an]to. Año de 1803.

Dos Mise[re]res a 8 voces solas, con Violón. El uno es del año de 1789, y el otro del año de 1802.

Ambos están debajo de una sola cartera, con los Num.<sup>os</sup> 1 y 2.

### *Varias Obras p[ar]a Oposición.*

De D.<sup>na</sup> Antonio Ugena. Un Responsorio para la oposición de Tiple, con Viola Obligada y acomp[añamien]to. Año de 1787. Su letra dice: *Vidi speciosam sicut columbam ascendentem, &c.*

Un *Adjubanos [sic]*, con un Responsorio de Adviento, para la Oposición de Tenor. Con Violón solo. Año de 1793.

Un Responsorio de Adviento p[ar]a la primera Oposición de Contralto en el año 1794. Su letra dice: *Audite Verbum Domini.* Con Violón solo.

Un Motete al SS[antísi]mo p[ar]a la segunda Oposición de Contralto q[u]e se hizo en el mismo año de 1794. Con Violón solo. Su letra dice: *Laudo te et Exalto te.*

Una Pieza de Examen p[ar]a Trompa. Año de 1804.

Son en todas seis piezas con sus originales.

De D.<sup>na</sup> Joseph Lidón. Un Quarteto a dos Violines, Violón y Trompa Obligada en forma de Concierto, p[ar]a un Examen de Trompa en el año de 1800<sup>1612</sup>.

Un Responsorio p[ar]a la Oposición de Contralto, con Viola Obligada y acomp[añamien]to. Año del 1804. Su letra dice: *Verbum caro factum est, &c.* Estas dos piezas tienen sus respectivos originales.<sup>1613</sup>

<sup>1612</sup> [Nota al final del epígrafe:] «Quedan otras Piezas de Oposición dispuestas por otros Autores para varios Instrumentos.»

<sup>1613</sup> [Folios 179r-180r:] «Borrador de Nómina e Inventario de todos los Papeles de Música, y Libros de Facistol pertenecientes a la R[ea]l Capilla de S. M. [En f. 180r:] Año de 1778. // Borrador de Nómina e Inventario de todos los Papeles de Música, y Libros de Facistol, pertenecientes a la R[ea]l Capilla de S. M. / Inventario de la R[ea]l

[f. 181r]

**Obras de D. Joseph Teixidor, Vice-Maestro q[u]e fue  
de la misma R[ea]l Capilla. Todas tienen sus originales.**

*Misas.*

- [Legajo]. N.º 1. Una Misa a 8. Su título: *Soli Deo honor, &c.* Año 1780.  
N.º 2. Otra Misa a 8. Su título: *Eripe me, Domine, &c.* Año 1779.  
N.º 3. Unas Vísperas de los S[an]tos a 8, del año 1781.

***Obras de Varios Autores que las presentaron  
a Su Maj[esta]d, y por esta razón existen en esta Archivo.***

Una Misa festiva con todos los Instrumentos a 4 de D.<sup>n</sup> Francisco Fortunati, Maestro de Capilla en Parma, q[u]e la dedicó a la Reina, N[uest]ra S[eñ]ora. Tiene su original completado en dos Libros encuadernados en pasta. El uno contiene los *Kyries* y la *Gloria*, y el otro el *Credo* solamente. No tiene *Sanctus*, ni *Agnus*. Año de 1799.

- [Legajo]. N.º 1. Tres Lamentaciones del Miércoles S[an]to a solo, con varios instrumentos, de D. Cayetano Brunetti. Y un Miserere a 4 voces con Violón. Año de 1794. Todo lleva el N.º 1<sup>1614</sup>.
- N.º 2. Tres Lamentaciones del Miércoles S[an]to a solo, con varios instrumentos, de D. Francisco Federichi [sic]. Año de 1804. Las tres están bajo de un solo original encuadernado a la rústica.
- N.º 3. Otras tres Lamentaciones del Viernes S[an]to a solo con varios instrumentos, y un Miserere a 4 voces con instrumentos, pero sin Violines. Con su original respectivo en cada una de las cuatro piezas. Y todo compuesto en el año de 1805<sup>1615</sup>.
- N.º 4. Una Misa a 4 con varios instrumentos. Sin título, como su original. Año de 1805. *Del d[ic]ho Federichi.*
- N.º 5. Un Miserere a 8 con varios instrumentos. Del S[eñ]or Almeida. Tiene su original, pero sin año.
- N.º 6. Nueve Lamentaciones, con varios instrumentos, y su original en cada una. Las tres del Miércoles. Las otras tres del Jueves. Y las otras tres del Viernes. No tienen año, y solo hay puesto el de 1799 en q[u]e se ejecutaron.

[f. 181v]

Todas Nueve son del Enunciado S[eñ]or Almeida

- N.º 7. Otras tres Lamentaciones, a solo, con varios Instrumentos, del Miércoles. Del mismo Almeida. No tienen año. Y un Miserere a 4 voces solas, con Violón. Todo bajo el N.º 7. Todas tienen su original separado.
- N.º 8. Otras tres Lamentaciones del Jueves, a solo, con varios instrumentos, del citado Almeida. Y un Miserere a 4 voces solas, con Violón. Todo bajo el N.º 8, con sus originales separados.

---

*Capilla.* / En el día 31 de Mayo de 1805, recibí de D. Ant[oni]o Ugena, Maestro Jubilado de la R[ea]l Capilla, todas las Obras, Papeles, legajos, Libros de Facistol, Papeleras y demás mencionados y contenidos en las Once [h]ojas útiles de este Inventario, a excepción de la Lamentación a Dúo N.º 3 de D.n J[osep]h de Nebra, y el original de un Credidi antiguo a 8, N.º 23 de D.n Fran[cis]o Corselli, q[u]e se han traspapelado, y p[ar]a q[u]e conste, lo firmo como M[ae]stro de la R[ea]l Capilla, en Madrid a tres de Junio de 1805.»

<sup>1614</sup> [Nota al margen:] «Estas tienen su original.»

<sup>1615</sup> En este ítem no se menciona al autor. Probablemente se trata también de Francesco Federici.

- N.º 9. Un Admirable Sacramento, con varios Instrum[en]tos a 4 voces. De D. Antonio Rodríguez de Ita [sic]. Tiene su original, pero carece de año.
- N.º 9. Un Libro forrado en pergamino, que contiene el Gloria Laus, p[ar]ª la procesión del Domingo de Ramos. Los pasillos a tres de las Pasiones. Y las Turbas a 4 de las Quatro Pasiones. Que todo lo ha puesto en borrador D. Antonio Ugena. Aunque su Autor fue D.ª Joseph de Torres, q[u]e se mencionó antes, en la pag. 13.
- [s.n.]. Un Legajo de Papeles que contiene varias órdenes pertenecientes a la R[ea]ª Capilla.
- [s.n.]. Una Papelera grande, que está fijada en el Estudio, o Cuarto del Rector del Colegio de Niños Cantores. Dada de color de Porcelana. Tiene cuatro portezuelas con Enrejado de Alambre dorado, y cubiertas de Tafetán verde, con dos portezuelas de tablas en el cuerpo bajo.
- [s.n.]. Una Papelera portátil, en h[echura] de Arca, forrada por dentro en Gamuza Encarnada, con sus divisiones para los Papeles de Música que se conducen a los Sitios R[eale]s. Está chapeada por defuera [sic] con Cantoneras de hierro, y tiene su Cubierta de Encerado.

[f. 182r]

- [s.n.]. Veinte y dos Atriles, y Catorce Bancos dados de Color, éstos con los Pies de doblar y las trabas de hierro con muelles. Para las funciones de Música fuera de la R[ea]ª Capilla, y para las que se celebran en el Crucero de Ella.
- [s.n.]. Treinta y nueve Arandelas, o Candeleros de Bronce, con un tornillo cada una, para poner en los Atriles. Están en una Bolsa de Baqueta.
- [s.n.]. Dos Bolsas de Cordobán, y una de Terciopelo verde, para conducir los papeles de la R[ea]ª Capilla a donde haya que usar de ellos.
- [s.n.]. Quedan también varios papeles sueltos y muy viejos de Talemi. [Rúbrica].

\* \* \*

N° 7. **Louis-Charles, conde de Warroquier, État général de la France, enrichi de gravures, contenant: 1°. Les qualités et prérogatives du Roi, la Généalogie abrégée de la Maison Royale, le Clergé de la Cour, les Officiers de la Musique du Roi, de sa Maison, de sa Chambre & de sa Garde-robe, de ses Bâtimens & Maisons Royales. [...] Tome Premier, Paris, Chez l'Auteur, 1789, p. 17-31.**

[p. 18]

## MAISON DU ROI.

### *Chapelle du Roi.*

#### GRAND-AUMONIER DE FRANCE.

[III] A 1.200 [livres]. d'anciens gages, 1.200 l. de pension, 600 l. pour son plat, & livrée, & 6.000 l. de l'Ordre du S. Esprit; ce qui fait en tout 14.400 l.

Louis Joseph de *Montmorency-Laval*, premier Baron de Chrétien, Évêque de Metz, nommé Grand-Aumônier de France et Commandeur de l'Ordre du S. Esprit, en 1786, sur la démission de Louis-René-Edouard de Rohan, Prince Louis, qui avoit succédé au Cardinal de la Roche-Aimon, en Novembre 1777. Voyez *Rohan* et *Laval*.

Le Grand-Aumônier de France est Commandeur de l'Ordre du S. Esprit tant qu'il est revêtu de de cette charge, que Rouillard, Loiseau, Marcel, le Père Anselme, et quelques autres, mettent au nombre des Grands Officiers de la Couronne et de la Maison du Roi. ([Note] 1. Voyez *l'Histoire de la Chapelle du Roi*, par Archon, 2 vol. in 4°. 1704 et 1711. Année 1789.)

Cet office est en France le comble des honneurs Ecclésiastiques de la Cour; aussi a-t-il été très fortement honoré de la pourpre, et depuis 1606, il n'a été possédé que par des Cardinaux.

Quoique de tout temps il y a eu un Chef des Ecclésiastiques de la Cour, néanmoins il n'a porté le titre de Grand-Aumônier que sous François premier, qui par ses lettres du 7 Août 1543, créa Antoine *Sanguin*, Archevêque de Toulouse, Cardinal de *Meudon*, Grand-Aumônier de France. C'est que sous Charles VIII, Geoffroy de *Pompadour*, Evêque du Puy, puis de Périgueux, avoit commencé de prendre la qualité de Grand-Aumônier, comme on le voit à la Chambre des Comptes par le compte des aumônes du Roi, rendu en 1489. Mais auparavant celui qui possédoit cette charge, ne prenoit que le titre de Chapelain, ou d'Aumônier du Roi.

Le Grand-Aumônier prête serment de fidélité entre les mains de S. M.

Les prérogatives du Grand-Aumônier sont de donner le certificat de serment de fidélité que prêtent au Roi su l'Évangile, les nouveaux Archevêques et Evêques de France, et autres *in paribus*, les Généraux des Ordres, le Grand Maître de l'Ordre de Saint-Lazare, et les six Grands-Prieurs de l'Ordre de Malte en France, et encore quelques Abbés. Autrefois, tous les Abbés et Abbesses faisoient au Roi serment de fidélité.

[p. 18] Le Grand-Aumônier présente aussi au Roi le livre des Évangiles pour faire le serment d'alliance, lorsque l'occasion se présente; comme cela se pratiqua dans l'Église de Notre-Dame de Paris, au renouvellement d'alliance avec les Ambassadeurs des Treinte-Cantons Suisses, le 18 Novembre 1663. Il marche à la droite du Roi aux Processions; et lorsque le Roi permet à quelques Grands Officiers de sa Maison de s'asseoir pendant le Sermon, ou autre service d'Église, le siège du Grand-Aumônier est à la droite de S. M.

Le Grand-Aumônier a la charge de la délivrance des prisonniers, qui se fait de la part du Roi, pour son joyeux avènement à la Couronne, en faveur du Sacre des Rois et des Reines, de

leurs mariages, de leurs premières entrées dans les villes du Royaume, pour la naissance des enfants de France, aux grandes Fêtes annuelles, aux Jubilés, au sujet de quelque victoire ou conquête signalée, et pour d'autres occasions. C'est lui qui dispose des fonds destinés pour les aumônes du Roi, et qui fait faire les ornements nécessaires pour la Chapelle.

Le Grand-Aumônier vient, quand bon lui semble, pour faire le service, comme au lever et au coucher du Roi, pour assister aux prières de S. M. Il est présent aux festins Royaux, même au dîner et au souper du Roi, pour la bénédiction et les grâces, et à la Messe, où il reçoit de la main des Clercs de la Chapelle et Oratoire, les heures du roi, pour les lui présenter, et le goupillon à la fin de la Messe, pour lui donner de l'Eau-bénite. Il accompagne le Roi quand il vient à l'offrande, depuis le prie-Dieu jusqu'à l'Autel. Il donne au Roi la Communion, et autres Sacrements. Il baptise les Dauphins et Filles de France, les Princes, et autres dont le Roi est parrain. Il fiance et marie en présence du Roi, les Princes et Princesses.

Il est d'usage que le jour de la Cène, le Grand-Aumônier, quand il est Evêque, donne l'absoute ayant la crosse et la mitre. C'est lui, quand il se trouve à la Chapelle, qui fait baiser l'Evangile et la Paix au Roi à quelques Fêtes de l'année. Il donne les Cendres à S. M., et lui accorde la dispense pour faire gras la Carême, etc.

Le pouvoir du Grand-Aumônier s'étend encore, en quelque manière, au dehors de la Chapelle et de la Maison du Roi, puisqu'il a l'intendance de quelques Hôpitaux, en particulier de celui des Quinze-Vingts aveugles de Paris, et de plusieurs Couvents de Religieuses. Il établit sous lui un Vicaire-Général de la Grande-Aumônerie, qui donne aux Officiers Ecclésiastiques de la Maison du Roi les certificats de service, en vertu desquels ils jouissent de leurs droits de commensalité. Avant qu'un Chevalier entre dans l'Ordre du S. Esprit, il est obligé de faire profession de Foi entre les mains du Grand-Aumônier, ou de l'un des Prélats associés à l'Ordre.

Le Grand-Aumôniers dispose de différentes bourses dans les Collèges de Louis-le-Grand, de Navarre et de Sainte-Barbe. [...]

[p. 19] Par décision du Roi, du 29 Mars 1782, le Grand-Aumônier a seul le pouvoir de donner des ordres, tant à la Musique de S. M., que dans l'enceinte qu'elle occupe les jours de grande Chapelle.

#### **PREMIER AUMONIER.**

Jean-Armand de *Bussuejouis* de Roquelaure, né à Roquelaure, Diocèse de Rodez, en 1721, sacré Evêque de Senlis le 16 Juin 1754, nommé premier Aumônier du Roi, sur la démission de Nicolas de *Bouillé*, Evêque d'Autun, en Juillet 1764. Conseiller d'État ordinaire, 1767. Commandeur de l'Ordre du S. Esprit, 1779. L'un des Quarante de l'Académie Française. Ses gages sont de 1.200 liv[res], 6.000 liv. pour sa bouche, et 3.000 liv. de pension au Trésor-Royal.

Le premier Aumônier donne certificat aux Evêques et autres Ecclésiastiques, du serment de fidélité qu'ils prêtent au Roi en l'absence du Grand-Aumônier. Il peut avoir des fonctions et du service en présence même de ce dernier.

Quand le premier Aumônier se trouve le Dimanche à la Messe du Roi, il présente le pain-béni à S. M. à la Reine et aux Enfants [sic] de France, de même qu'aux Princesses leurs épouses. Puis un Aumônier de quartier en donne aux autres Princes et Princesses du Sang. Le premier Aumônier, et un autre de quartier, tiennent les deux coins de la nappe de Communion, du côté de l'Autel, quand le Roi fait ses dévotions, et deux Princes ou autres Seigneurs, tiennent les deux autres coins de cette nappe, du côté de S. M., ou bien deux Chevaliers des Ordres.

#### **AUMONIER ORDINAIRE.**

*A 1.200 liv. de gages.*

Henri-Eléonore *le Cornu* de Balivière, Vicaire-Général de Noyon, Abbé de Royaumont. Nommé en 1776.

Cette charge a été créée en 1761, pour suppléer au défaut des Aumôniers de quartier.

#### MAITRE DE L'ORATOIRE.

Florimond de *Maffrey* de Cezargues, Docteur en Sorbonne, Chanoine de Vienne, Abbé de Saint-Euverte, nommé le 2 Septembre 1769. Cette charge a été créée par Louis XIV, quoique Pierre Palmier, Archevêque de Vienne, se soit qualifié Maître de l'Oratoire du Roi, dans le contrat de mariage de Jean *Bayart*, son cousin-germain, l'an 1551. Il a 120 liv. de gages, et 3.600 liv. pour les livres et la bouche à la Cour.

Le Maître de l'Oratoire est le troisième Officier Ecclésiastique de la Maison du Roi. Il a les entrées de la chambre et le droit de *committimus* au grand sceau; il est réputé présent toute l'année aux Bénéfices qu'il peut posséder, exigeant résidence. La finance de son Office est de 120.000 liv.

[p. 20]

#### CONFESSEUR DU ROI.

Jean Jacques *Poupart*, Curé de Saint-Eustache, nommé en 1778. 1.200 liv. de gages sur l'état des grands Officiers, et sur celui des livrées, 2.654 liv. d'une part, et 300 liv. pour l'entretien de son carrosse.

Aux grandes Fêtes, et lorsque le Roi fait ses dévotions, le Confesseur se trouve à l'Église auprès de S. M., revêtu de surplis sur le manteau, avec le bonnet carré. Aux autres jours de l'année il assiste quand il lui plait à la Messe du Roi, mais sans surplis ne bonnet.

Il a été jusqu'au règne de Charles VIII le premier Officier Ecclésiastique de la Cour, après le Grand-Aumônier, mais depuis François premier, il n'est que le quatrième.

Le Confesseur est au nombre des Commensaux, et en cette qualité ses causes commises aux Requêtes du Palais, et de l'Hôtel, et est réputé présent aux Bénéfices dont il est pourvu.

#### HUIT AUMONNIERS PAR QUARTIER.

*A 300 liv. de gages, et 5 liv. par jour pour nourriture.*

[...] Les Aumôniers ont la qualité de Conseillers du Roi. Celui qui est de service doit assister aux prières de S. M., tant à son lever qu'à son coucher, comme aussi aux Offices de l'Église, avec les livres convenables, que le Grand-Aumônier présente au Roi, après avoir reçu le chapeau de S. M., que l'Aumônier de jour garde. Si c'est le premier Aumônier qui sert, il reçoit le chapeau des mains du Roi, et l'Aumônier du jour présente le livre et garde le chapeau pendant l'Office, pour le rendre à S. M. quand le premier Aumônier en a reçu le livre, qu'il remet à l'Aumônier. Il donne aussi l'Eau-bénite au Roi à la fin de la Messe en absence du grand et du premier Aumônier. Les Aumôniers se trouvent aussi au dîner et au souper du Roi, pour y donner la bénédiction aux viandes, et pour dire grâces. Si la nef étoit sur la table du Roi, l'Aumônier auroit soin de découvrir à chaque fois que le Gentilhomme servant en tireroit une serviette pour S. M., et à la fin du repas, l'Aumônier doit lever cette nef de dessus la table. Les Aumôniers se trouvent les jours des Fêtes solennelles, et quand le Roi [p. 21] communie, revêtus de rochet sous le manteau, à la Messe, aux Processions, et quand ils vont rendre les Pains-bénis.

Ils prêchent en rochet, soit devant le Roi, ou autre part ; ils communient le Roi ; ils vont présenter les Pains-bénis de la part de S. M. Ils délivrent aussi les prisonniers. Enfin, ils font dans la Chapelle toutes les fonctions du grand et du premier Aumônier, lorsque ceux-ci sont absents.

*Prédicateur ordinaire du Roi.*

Employé sur l'état général de la Maison du Roi pour 300 liv. Antoine *Guilhou*, Prieur du Collège des Dominicains de la rue S. Jacques, pourvu = N... *Rely*, Religieux de l'Ordre de S. Dominique, le 29 Mai 1783.

Le Prédicateur en charge jouit des privilèges des Commensaux. Les Ecclésiastiques qui prêchent l'Avent ou la Carême à la Cour, sont dans l'usage de prendre le titre de Prédicateur ordinaire du Roi, et celui qui ne prêche qu'un sermon particulier, prend la qualité de Prédicateur du Roi. Le Roi a décidé, le 3 Mars 1785, que les Ecclésiastiques dignitaires ou Chanoines des Églises Cathédrales ou Collégiales qui auroient l'honneur de prêcher à la Cour, et l'année précédente aux

Quinze-Vingts, les stations de l'Avent et du Carême, seroient réputés présents à leur Chapitre, et jouiroient sans aucune exception de tous les fruits de leurs Bénéfice pendant tout le temps que dureroient leurs stations ; qu'il leur seroit accordé un mois pour se rendre à leurs stations, et un mois pour retourner à leur Chapitre, conformément à ce qui se pratique à l'égard des Officiers Commensaux de la Chapelle du Roi qui ont un service personnel près de la personne du Roi.

*Chapelain ordinaire.*

Charles *Busnel* de Beaumais, Chanoine de Noyon, et Honoraire de Varsovie, Doyen des Chapelains, Abbé de Dillon, nommé en 1777. Jean-François *Durand* du Pujet, Chanoine de Metz, Aumônier des Trianons, reçu en survivance en 1782. Il a 1.200 liv. de gages, et 1.095 liv. pour sa dépense de bouche. Le Chapelain ordinaire fut créée par Henri IV en 1593, pour suppléer au défaut des Chapelains de quartier, lorsque ceux-ci seroient malades ou absents [sic], et doit être toujours à la suite de la Cour.

Il est à remarquer une fois pour toutes, que dans toute la Maison du Roi, les Officiers qui ont le titre d'ordinaire ne font les fonctions de leurs charges qu'en l'absence ou au défaut de ceux de quartier.

*Huit Chapelains.*

Servant deux par quartier, qui sont pour dire tous les jours une Messe basse devant le Roi. Les deux de quartier servent ordinairement par semaine, et celui qui n'est pas de semaine se tient, s'il veut, à genoux dans la Chapelle pendant la Messe du Roi, après le Aumôniers, à la main droite de Sa Majesté. Ils ont 240 liv. de gages, et bouche à Cour à la table dite des Aumôniers, pendant leur quartier.

Ils étoient douze autrefois, et étoient employés sur l'état des domaines et bois de Paris, *chapitre de Provins*, pour deux muids, trois setiers, les deux tiers froment, et l'autre tiers moitié seigle et orge.

Ils n'étoient nommés alors que Chapelains de l'Oratoire, parce que les Rois n'entendoient ordinairement la Messe durant le cours de la semaine que dans leur Oratoire. Louis XIII, dans le cours de son règne, voulut entendre la Messe tous les jours de l'année en public [p. 22] dans sa Chapelle, comme il avoit coutume de le faire les Fêtes et Dimanches, où elle étoit célébrée et chantée par les Chapelains de sa Chapelle et Musique. Louis XIV, étant devenu majeur, suivit cette pieuse institution de son père. Huit ou neuf ans après, les Chapelains de l'Oratoire prirent la qualité de Chapelains de la Chapelle-Oratoire du Roi, parce que qu'ils commencèrent alors à

dire la Messe basse que S. M. entendoit ; et les Chapelains de la Chapelle-Musique qui la célébroient auparavant, furent réservés pour le faire aux jours solennels [sic].

Ils ont part aux serments de fidélité qui se font à la Chapelle.

Les Chapelains, outre les cérémonies ordinaires, vont, avant que de commencer la Messe, donner de l'eau-bénite à Leurs Majestés. Ils font aussi à la fin de la Messe baiser au Roi et à la Reine le Corporal sur lequel ils ont célébré. Ils bénissent un pain tous les Dimanches, qui est présenté au Roi quand Sa Majesté est en bas avec un prie-Dieu.

Les Chapelains de la Grande-Chapelle ont succédé à la Chapelle-Musique et à la Chapelle de plain-chant. La première étoit composée d'habiles Musiciens, et l'autre de Chantres et d'Ecclésiastiques.

Louis XV, par Édit du mois d'Août 1761, supprima la charge de Maître de la Chapelle-Musique, et réunit la Musique de sa chambre à celle de sa Chapelle, et fixa le nombre des Ecclésiastiques en charge à un Chapelain ordinaire ou Sous-Maître, [et] huit Chapelains par quartier.

JANVIER. Jean Baptiste Courtalon, Prieur de Dampierre.  
Jean-Baptiste Pourret, Chanoine de Nismes, reçu = Claude-François Joseph Labegue, en 1786.

AVRIL. Jacques-Blaise *Clesdat* de Mazeaux, Chanoine d'Alais.  
N... *Grelles*.

JUILLET. 178... , N... *Le Brasseur*, reçu = N... *Beranger*, 1784.

N... *Caillau* de Baudimont, reçu = Dauphin-Louis *Frottier*.

OCTOBRE. Jean-François Durand de Pujet, Chanoine de Metz.  
Jean-Emmanuel-Marie Blanchemain, Chanoine de S. Quentin.

#### *Clercs ordinaires* de la Chapelle et Oratoire du Roi.

Créés le 26 Février 1718, et en faveur desquels le Roi donna une déclaration du premier Janvier 1719, pour faire jouir le possesseur des privilèges des Officiers de sa Maison, et de 900 liv. de gages., et de 1.500 liv. pour nourriture.

Antoine *Raffenau* de Lisle, Chanoine de Péronne.

Huit Clercs de Chapelle et Oratoire, qui servent à la Messe devant le Roi.

Ils n'avoient autrefois que le titre de Clercs de l'Oratoire, qu'au même temps que les Chapelains commencèrent à se qualifier Chapelains de la Chapelle et Oratoire. Ils n'étoient même jadis que simples Clercs ; mais Louis XIV ordonna en 1677 que ces charges ne seroient plus remplies à l'avenir que par des Prêtres, pour suppléer dans le service au défaut des Chapelains qui seroient dans l'impuissance de remplir leur ministère devant le Roi, et pour dire aussi les Messes basses pour les Enfants de France qui n'entendoient pas celle de S. M. [...]

[p. 23] Ils ont chacun 180 liv. de gages payés par les Trésoriers des offrandes pour les fournitures de la Chapelle du Roi, et tant par jour pour la table.

Ils ont part aux serments de fidélité des Evêques, et autres Prélats, faits au Roi dans sa Chapelle et Oratoire. De plus, lorsque S. M. donne le deuil aux Officiers de sa Maison, elle le donne aussi à ceux de sa Chapelle. Aux mariages et baptêmes administrés en la présence du Roi, les offrandes payées par le Trésorier sont partagées entre les Chapelains et les Clercs de la Chapelle du Roi.

Ceux d'entre eux qui se retrouvent, hors de leur quartier, à la Messe du Roi, ont leur rang à la main droite du prie-Dieu de S. M., ensuite des Aumôniers, et immédiatement après les Chapelains.

Les jours de grande Messe, les Chapelains et Clercs de Chapelle et Oratoire qui ne sont que pour les Messes basses, ne servent point, à moins que ces jours-là le Roi ne communie.

Par Arrêt du Grand Conseil du 12 janvier 1785, il a été ordonné que tous les Clercs des Chapelles Oratoires de S. M. et de la Famille Royale seront réputés présents, en tel nombre qu'ils puissent être, en toutes les Églises du Royaume, pour tous les bénéfices, offices et dignités dont chacun d'eux est ou sera pourvu.

Il est à remarquer que les Chapelains et Clercs de Chapelle, tant ordinaires que de quartier, ne peuvent plus disposer de leurs charges, ayant toutes été remboursées au mois d'Avril 1720 ; mais en même temps ils ont été conservés, aussi-bien que leurs survivanciers, dans les fonctions et jouissance de leurs gages durant leur vie.

*Sacristain de la Chapelle et Oratoire.*

Créé le 2 Décembre 1681, a 900 liv. de gages et 1095 liv. pour sa dépense de bouche. Ils est aussi nommé dans ses provisions Garde des ornements de ladite Chapelle et Oratoire ; et c'est en vertu de cette charge qu'il a son logement au grand Commun à Versailles, et au vieux Louvre à Paris. Il Prête serment de fidélité entre les mains du Grand-Aumônier. [...]

*Sommier ordinaire.*

N... Magnier.

*Sommiers servants par semestre.*

600 liv. chacun, tant pour leurs gages entiers qu'entretienement de mulet ou sommier pour porter les coffres de la Chapelle et Oratoire par les champs, et au lieu de séjour les faire porter d'une Église à autre ; faire blanchir le linge toutes les semaines, et fournir les clous pour tendre le parement et drap de pieds.

[...] Après leur semestre chez le Roi, ils passent au service des Enfants de France.

[p. 24]

### CHAPELLE-MUSIQUE DU ROI.

Chapelain ordinaire Sous-maître, Thomas *Le Rat*, Chanoine de Rouen, Abbé de Bellebosane, et ancien Secrétaire de la Feuille. Il a de gages 1.200 liv., 3.000 liv. pour sa bouche à la Cour, 1.500 liv. au Trésor Royal. Il jouit des privilèges et autres avantages dont jouissent les Officiers commensaux de la Maison du Roi, suivant l'Édit du mois d'Août 1761.

Sa juridiction [sic] s'étend sur deux sortes d'Officiers, savoir : sur les Officiers de la Chapelle pour les Grand' Messes, ou qui sont pour servir à l'Autel les jours des grandes Fêtes, et sur le Corps de la Musique qu'on appelle Musique de la Chapelle.

L'on donnera le dénombrement des uns et des autres, tel qu'il a été réglé par Édit du mois d'Août 1761, par lequel S. M. a séparé du Corps de la Musique les Officiers Ecclésiastiques qui en faisoient ci-devant partie, après avoir rapporté ce qui concerne le service de la Chapelle-Musique. Il consiste au chant des Grand' Messes, et à celui des Vêpres et de quelques autres Offices qui se célèbrent dans la Chapelle.

Le même Édit de 1761 a fixé le nombre des Chapelains à huit, lesquels jouissent des gages, appointements et privilèges qui leur avoient été attribués auparavant.

Les Messes où un Evêque officie sont : 1°. Celle des Fêtes de l'Ordre du S. Esprit, qui sont la Pentecôte, la Circoncision et la Purification ; et en ces jours on choisit toujours un des Prélats de l'Ordre ; 2°. Les fêtes de Pâques, Toussaint et de Noël. Que si dans tous ces jours ne se trouvoit pas d'Evêque pour célébrer la Grand' Messe, ce seroit le plus ancien [des chapelains] qui rempliroit la place ; et même quand il y en auroit un de retenu, il est obligé de rester à jeun, pour pouvoir suppléer à son défaut en cas d'accident.

Ce même Chapelain chante toutes les autres Grand' Messes que le Roi veut entendre dans le cours de l'année, et officie le Dimanche des Rameaux, le Jeudi Saint et le Vendredi Saint.

Dans tous les autres jours, c'est un des Chapelains du Roi qui dit une Messe basse devant S. M. durant laquelle la Musique chante un Motet.

Quant aux Vêpres, elles étoient autrefois chantées, aussi régulièrement que la Messe, les jours de Dimanches et de Fêtes, dans la Chapelle du Roi, par les Chapelains de la Chapelle-Musique. Mais vers l'an 1669, S. M. voulut bien les en dispenser, et ordonna que cette partie de l'Office-Divin se seroit plus chantée qu'aux jours solennels.

Ces jours sont ceux de la Circoncision, de la Chandeleur, de l'Annonciation et des Rameaux ; et c'est le Chapelain ordinaire des Grand' Messes qui y officie.

Il le fait aussi aux Ténèbres du Mercredi, Jeudi et Vendredi-Saint, et aux Complies du Samedi-Saint ; de plus, aux Vêpres de l'Ascension, de la Fête-Dieu, de la veille et du jour de l'Assomption, de même qu'à la Procession de ce jour, laquelle se fait immédiatement après Vêpres ; enfin aux Vêpres de la Nativité de la Sainte Vierge, et de [p. 25] la Conception, et aux Matins du jour de Noël. Mais aux Vêpres de Pâques, de la Pentecôte, de la Toussaint et de Noël, l'Evêque qui a chanté la Grand' Messe le matin, continue d'officier l'après-midi.

C'est aussi le Chapelain ordinaire des Grand' Messes qui bénit les cierges le jour de la Purification, et les rameaux le jour de Pâques fleuries, et qui présente ceux-ci au Roi. Enfin, c'est lui qui entonne le *Te Deum*, quand on le chante dans la Chapelle du Roi, ou dans quelques autres Églises où S. M. veut l'entendre ; de même qu'il officie aux Églises où le Roi veut aller entendre le Service, lorsque S. M. ordonne que sa Chapelle-Musique s'y trouve.

À la grande et à la petite Fête-Dieu, le Roi va quelquefois entendre la Grand' Messe de Paroisse, après avoir assisté à la Procession, et alors ce ne sont pas les Chapelains de Musique, ni ceux de sa Chapelle qui officient.

Ces Chapelains de la Chapelle-Musique, ayant toujours l'honneur d'officier à l'Autel en présence de S. M., les Rois Louis XIII et XIV, durant la plus considérable partie de leur règne, les ont gratifiés chacun à leur tour, suivant leur antiquité de réception, des Canonicats vacants à la nomination de S. M.

La Chapelle-Musique a part aux serments de fidélité des Evêques, de même qu'aux offrandes ; et tous les Musiciens qui sont sur son état, ayant à certaines Fêtes de l'année du pain, du vin et quelques pièces de viande, sont censés commensaux de la Maison du Roi.

Après avoir servi le quartier chez le Roi, un Aumônier, un Chapelain et un Clerc de Chapelle passent au service de Mgr. le Dauphin lorsqu'il a une Maison, ainsi qu'à celui des Enfants de France, avec la moitié des appointements ordinaires, 5 liv. par jour délivrées à l'Aumônier. Les Chapelains et les Clercs de Chapelle servent encore les autres Enfants de France, où ils ont 5 liv. de nourriture et les mêmes appointements que pour le service du Dauphin.

Tout le Corps de la Chapelle-Musique est composé d'un Sous-Maître. Louis XIV, voulant avoir de la musique tous les jours à sa Messe, et trouvant difficile de remplir lesdites charges par des Ecclésiastiques qui eussent de belles voix, changea le titre de Chapelain en celui de Chantre, et en destina deux pour des cornets ou serpents, pour pouvoir remplir lesdites charges par des Laïques, et ne laissa le titre de Chapelain qu'à quatre charges, ou huit semestres. Il y a, outre cela, une charge d'Organiste divisée aussi en quatre quartiers, créée par le même Roi Louis XIV, et deux charges de la création de Louis XIII, qui n'ont point le droit de commensalité.

Les deux Maîtres de Musique servant par semestre ont chacun 900 liv. de gages, et 150 liv. en qualité de *Compositeurs* de la Musique-Chapelle. Ce sont N... *Giroust*, et Julien-Amable [sic] *Mathieu*.

*Chapelains* réglés à huit par Edit du mois d'Août 1761, à 450 liv. de gages chacun.

JANVIER. Paul de *Ganderatz*, Chanoine de Meaux.

N... *Fayden*.

N... *Gaverel*.

N... *Bechaut*.

[p. 26]

JUILLET. N... *Foyon*.

N... Le *Mercier* des Hautes-Loges.

N... *Clément*.

N... *Mabire*.

Avertisseur pour la Messe, N... *Bazire*.

N... *Durais*, en survivance, et N... *Pussenau*.

### MUSIQUE DU ROI.

Louis XV ayant, par son Édit du mois d'Août 1761, supprimé une grande partie du Corps de la Musique de sa Chapelle et de sa Chambre, régla le nombre des personnes qui devoient la composer à l'avenir, avec l'attribution de leurs gages. Mais par autre Édit du mois de Mai 1782, S. M. régnante a jugé à propos de réduire le Corps de la Musique, et de leur attribuer les gages, ainsi qu'on va le voir par le Règlement attaché audit Édit. [...] <sup>1616</sup>.

[p. 31]

*Deux Surintendans [sic] de la Musique,*  
à raison de 6.000 liv. chacun, servant par semestre.

Premier. N... *Giroust*, reçu = Jean-Louis de *Bury*.

Second. N... *Dauvergne*, Chevalier de S. Michel, reçu = François *Françœur*.

*Deux Maîtres de Musique de la Chapelle,*  
à 4.500 liv. chacun.

Premier. N... *Giroust*.

Second. N... Julien-Amable *Mathieu*, Chevalier de S. Michel, a été d'abord Musicien du Roi en 1745, Maître de Musique en survivance de M. Blanchard en 1765, titulaire en 1770.

<sup>1616</sup> El artículo continúa con la transcripción del reglamento incluido en el Edicto de mayo de 1782 sobre la reforma de la *Musique du roi* [p. 26-31].

*Deux Maîtres de la Musique de la Chambre, à 3.000 liv. chacun.*

Premier. N... de *Cardonne*, et N... de *Rey*, en survivance.

Second. N... *Dauvergne*, et Louis-Joseph *Francaeur*, neveu, en survivance.

*Un Claveciniste,*  
*à 2.000 liv.*

N...

*Un Facteur de Clavecin,*  
*à 800 liv.*

Louis *Chiquelier*, et *Pascastaskin* en survivance.

*Six Pages employés à la Musique,*  
*à raison de 1.000 liv. chacun.*

MM. *Quinebeaux*, *Platel*, *Marie*, *Félix*, *Belleville*, *Gaillard*, et MM. *Sotton*, *Lefèvre*, *Durais* et *Placet cadet*, surnuméraires.

*Précepteur des Pages*, 600 liv., N... *Gerbal*.

Maître de Chant, 1.000 liv. N... *Bêche*.

Maître de Violon, 400 liv. N... *Delcambre*.

Maître de Violoncelle, 400 liv. N... *Huet*.

Maître de Clavecin, 400 liv. N... *Bourgeois*, reçu = N... *Paulin*.

Deux Avertisseur pour la Messe, à 600 livres chacun, N... *Pussenau* et N... *Durais*.

Un Bibliothécaire, 2.000 liv. N... *Dumas*.

Un Copiste, 1.000 liv. N... *Dumas*, fils.

Un Secrétaire de la Musique, 800 liv. Louis de *Mornard*.

Deux Garçons de Musique, à 1.200 liv. chacun. N... *Belloc*, et N... *Cendre*.

Un Porteur d'Instrumens [sic], 800 liv. N... *Antoine*, reçu = N... *Brière*.

[...]

\* \* \*

Nº 8. *Nueva Tabla en que S. Majestad manda y prescribe, por Real Resolución de 18º de Abril de 1757, todas las Asistencias que perpetuamente han de tener, y deberán cumplir, los Músicos de la Real Capilla, y los Capellanes de Altar, por lo respectivo al Canto-Llano y Canto de Órgano, así en Palacio como en S. Jerónimo, y las demás que están concedidas a las diferentes Iglesias de Madrid [...], BNE, Ms. 762, f. 61r-68v.*

[f. 61r.]

**Nueva Tabla en que S. Majestad manda y prescribe, por Real Resolución de 18º de Abril de 1757, todas las Asistencias que perpetuamente han de tener, y deberán cumplir, los Músicos de la Real Capilla, y los Capellanes de Altar, por lo respectivo al Canto-Llano y Canto de Órgano, así en Palacio como en S. Jerónimo, y las demás que están concedidas a las diferentes Iglesias de Madrid, sin que subsista cuanto se pueda reproducir de los estilos que hayan antecedido para celebrar las Festividades con la solemnidad que corresponde, observando los Ritos de la Iglesia Romana, en las primeras y segundas Clases, cuando caen en su propio día o se transfieren a otro, según práctica inconcusa, y que debe regir hallándose S.M. así en Buen-Retiro, como ausente de la Corte, o habitando en su R[ea]l Palacio Nuevo.**

[f. 61v.]

#### *Advertencias.*

1ª. Las Horas en que se han de empezar los Divinos Oficios en las Funciones de S. Jerónimo serán las que se avisen de Orden de S.M.; y en Palacio, según las Estaciones del año.

2ª. Todos los Domingos, y días Festivos del año, cuando asiste Su Majestad a Misa Mayor, es con Instrumentos, a excepción de las Dominicas de Adviento, Septuagésima, Cuadragésima, y Ferias de estas, en que es a Facistol, como se expresa en esta Tabla.

#### *Nota.*

Téngase presente que en este tiempo [1757] se hacían en la Iglesia del Monasterio de S. Jerónimo las Funciones principales a que asistían Sus Majestades, por residir en el Palacio de Buen-Retiro a causa de estarse haciendo Palacio Nuevo, que se había quemado la Noche Buena del año de 1734, y que las funciones que se refieren celebrarse en Palacio eran en la Capilla de la Calle del Tesoro, que en el año de 1756 se erigió en Parroquia Ministerial. Todo lo cual cesó el año de 1764, con motivo de haberse transferido los Reyes a vivir al R[ea]l Palacio nuevo, desde cuyo tiempo se han celebrado en la Capilla de éste los Divinos Oficios.

[Añadido posteriormente: El día 30 de enero de 1832 parió la Reina, N.ª S.ª una Infanta. Mientras va de parto se descubre [el Santísimo Sacramento] y se cantan los *Maitines*; luego que avisan q[u]e ha parido, se canta el *Te Deum* y se reserva. Hay *O admirable*. El día siguiente a las 12 fue el Bautizo. Mientras entran en la Capilla los S.ªs, toca el Órgano lo mismo que en una capilla pública. Al principiar el bautizo, toca la Orquesta oberturas hasta que se concluye, o hacen señal con la campanilla para que paren. El día 2 de febrero se cantó el *Te Deum* a las 11. El día 1º de Marzo salió la Reina a Misa en la Capilla. Mientras la Misa, tocó la Orquesta, luego entonaron el *Te Deum* y se cantó; las respuestas los Capellanes de Altar solo.]

[f. 62r.]

#### **Tabla de Festividades.**

##### *Fiestas Móviles.*

Los Domingos de Adviento, de Septuagésima y Cuaresma, con los Miércoles y Viernes de ella, se cantará a Facistol la Misa, si acaso en algunas no se celebrare festividad de N.ª Señora. En todos estos días hay Sermón. El primer día de la Cuaresma no le hay, pero se celebra de Pontifical la Bendición de la Ceniza.

*Semana Santa.*

Domingo de Ramos, sale Su Majestad a la Cortina, y hay Pontifical para la Bendición de las Palmas, y Procesión. Misa y Pasión.

Martes: Misa y Pasión.

Miércoles: Misa y Pasión, y a la tarde Tinieblas.

Jueves Santo: [añadido más tarde: Misa con orquesta], Oficios y Tinieblas.

Viernes Santo: Pasión sola, Oficios y Tinieblas.

Sábado Santo: Oficios y Misa. Los Instrumentos asistirán sólo a la Misa.

[Añadido posteriormente: Las voces se quedan para las respuestas. Las Vísperas son a canto llano.]

*Tiempo Pascual.*

Domingo de Resurrección, sale Su Majestad a la Cortina a Misa Mayor, la cual es de Pontifical, y hay Secuencia. Las segundas Vísperas son a papeles.

[f. 62v.]

Lunes de Pascua. Sale S.M. a la Tribuna a Misa Mayor. Hay segundas Vísperas a papeles.

Martes de Pascua. Sale S.M. a la Tribuna a la Misa Mayor. Hay segundas Vísperas a facistol.

*Ascensión del Señor.*

El miércoles, víspera de esta Festividad, hay Vísperas a papeles, a las cuales asisten SS. MM. en la Tribuna.

La Ascensión. Sale S.M. a la Cortina a la Misa, y a la Tribuna a Nona. Hay segundas Vísper[er]as a papeles.

[Anadido posteriormente: Nota. Para reservar desp[ue]s de Nona se canta el *Tantum ergo*, con los bajones y órgano, lo mismo q[u]e para descubrir, y hay *O Admirable*.]

*Pentecostés.*

Sábado Vigilia de Pentecostés. Sale S.M. a Vísperas a la Tribuna.

Domingo. 1ª Clas[e]. Sale S.M. [a misa] a la Cortina, la que es de Pontifical. Hay Secuencia en la Misa, y las Segundas Vísperas son a papeles.

Lunes de Pascua [de Pentecostés]. Sale S.M. a la Tribuna a la Misa Mayor.

Martes de Pascua [de Pentecostés]. Sale S.M. a la Tribuna a la Misa Mayor. Hay Segundas Vísperas a Facistol.

*[La Santísima Trinidad.]*

Sábado, Víspera de la SS.<sup>ma</sup> Trinidad. Sale S.M. a Vísperas a la Tribuna.

Domingo de la SS.<sup>ma</sup> Trinidad. 2ª Clas[e]. Sale S.M. a Cortina a la Misa Mayor. Hay Segundas Vísperas a Facistol.

[f. 63r.]

*Octava de Corpus.*

Si la Capilla estuviere ausente de Madrid a solemnizar la Misa y Procesión del Jueves de esta Festividad, no asistirá a Palacio hasta el Sábado a Vísperas, y concluida la función principal del Domingo infraoctavo, sólo irá a cantar la Misa en los días sucesivos. Si no faltare de la Corte,

concurrirá también a las Vísperas el Miércoles, y el Jueves a la Misa y Segundas Vísperas, pero el Viernes y el Sábado a la Misa y nada más.

El Martes infraoctavo hay Misa y Completas, y Procesión, en S.<sup>ta</sup> Isabel, y para la Misa se distribuirá la Capilla.

[Añadido posteriormente: A S.<sup>ta</sup> Isabel va la Capilla el día 2 de julio, y no el Martes infraoctavo, por haberla trasladado. En la Procesión se cantan cuatro Motetes.]

El Jueves, día octavo. Hay Misa y Procesión en las Comendadoras de Santiago, para lo cual se comparte la Capilla.

[Añadido posteriormente: *Nota.* El año 1832 no asistió la Capilla a las Comendadoras por haber ido doce individuos, con licencia del Em.<sup>o</sup> S.<sup>r</sup> Patriarca a la función de la Bendición de Banderas, y los restantes hicimos la función de la R[ea] Capilla.]

### *Advertencias.*

Todas las Primeras Vísperas de primera y segunda Clase, que no son de Cancel o Cortina, y se solemnizan en Palacio, debe la Capilla asistir, aunque en el mismo día haya habido Misa en S. Jerónimo.

A las Segundas Vísperas de primera y segunda Clase, asistirá sólo cuando no concurra alguna función por la mañana en el Retiro, previniendo, que en las Segundas Vísperas de primera Clase, se han de cantar a papeles con Instrumentos, y las de segunda a facistol.

[f. 63v.]

El Viernes y Sábado de las Cuarenta Horas asistirán las Voces y todos los Capellanes que no sirvan a el Altar, los Bajones y Organista, para cuando se manifieste el Santísimo Sacramento, ejecutando lo propio en los demás descubiertos que hubiere en Palacio.

Siempre que el Canto llano en Palacio se debilite sensiblemente, por ausencia o enfermedad de los Sochantres y Salmistas, según la necesidad que se advirtiere, deberán ir uno, dos o tres Capellanes de Altar más modernos en cuanto exista el motivo.

### *Fiestas de Primera y Segunda Clase en los Meses del Año*

#### *Enero.*

1. Día de la Circuncisión del Señor. 2<sup>a</sup> Clase. Salen Sus Majestades a la Tribuna a Misa Mayor. Hay Segundas Vísperas a Facistol.

5. Víspera de la Epifanía. Salen Sus Majestades a la Tribuna a Vísperas, y a la noche, a Maitines y Laudes.

6. La Epifanía. 1<sup>a</sup> Clase. Sale S. Majestad a la Cortina a Misa Mayor, que es de Pontifical. Hay Segundas Vísperas a papeles.

\* En la Domínica Infraoctava de la Epifanía, salen Sus Majestades a la Tribuna a Misa M[ay]or y Sermón.

\*\* Víspera del Dulcísimo Nombre de Jesús. Vísperas a papeles.

\*\* El Dulcísimo Nombre de Jesús. Misa a papeles, y Vísperas a facistol.

[Añadido posteriormente: 19. Honras por el S.<sup>r</sup> Carlos Cuarto. La víspera, Vísperas y Maitines [de difuntos], y el día Misa y Responso.

21. Vísperas a papeles.

22. San Vicente Mart[i]r. Misa a pap[ele]s, y 2.<sup>s</sup> Vísperas a facistol.]

[f. 64r.]

22. Vísperas a papeles.

23. S. Ildefonso. 2<sup>a</sup> Clase. Salen Sus Majestades a la Tribuna a Misa Mayor. Hay Segundas Vísperas a Facistol.

[Añadido posteriormente: 24. La Descensión de N.<sup>ra</sup> S.<sup>ra</sup>. 1.<sup>as</sup> Visp[era]s y Misa, y 2.<sup>s</sup> Visp[era]s a facistol.]

27. Vísperas a papeles.

28. S. Julián, Obispo de Cuenca. 2ª Clase. Misa a papeles y Segundas Vísperas a Facistol.  
[Añadido posteriormente: 29. S. Fran.º de Sales. Misa y Completas en las Salesas. Media Capilla.]

### Febrero.

1. Víspera de la Purificación. Salen Sus Majestades a la Tribuna a Vísperas.

[Añadido posteriormente: Año 1834. *Te Deum* en S. Ginés por los bautizos de madre y dos hijos ingleses. Fue padrino [sic] la Reina.]

2. La Purificación de N.ª S.ª. 2ª Clase. Sale S.M. a la Cortina a Misa y Procesión. Hay Segundas Vísperas a Facistol.

[Añadido posteriormente: 9. Las S.ªs Reliquias. 2ª Clase. 1.ªs Visp[eras], y Misa [con] Orq[ues]ª. 2.ªs Visp[eras] a Facistol.]

23. Vísperas de S. Matías Apóstol. Hay Vísperas a papeles, y si viene en Cuaresma son por la mañana, a menos que no sean en Domingo, que en este caso serán por la tarde.

24. S. Matías Apóstol. 2ª Clase. Salen Sus Majestades a la Tribuna a Misa Mayor. Hay Segundas Vísperas a Facistol.

### Marzo.

4. Este día asiste toda la Capilla al Colegio Imperial de la Compañía de Jesús, en donde hay Misa y Com[pleta]ªs.

[Añadido posteriormente: No hay tal función. Se hace el día 12. Media Capilla.]

10. Este día se celebra en la Rª Capilla la Traslación del Santísimo Sacramento a ella en semejante día [del] año de 1639. Hay Misa y Completas con descubierto.

[f. 64v.]

18. Víspera de S. José. Vísperas a papeles. Si esta Festividad viene en Cuaresma, son por la mañana, y el Domingo, por la tarde.

19. S. José. 2ª Clase. Salen SS. MM. a la Tribuna a Misa Mayor. Hay Segundas Vísperas a Facistol.

24. Víspera de la Encarnación. Vísperas a papeles. Si es Domingo, asisten SS.MM. a ellas en la Tribuna, pero si cae en otro día, respecto de que son por la mañana, no asisten.

[Añadido posteriormente: En 1832, día 26, entrada de una monja en la Encarnación. Completas, *Veni Creator Spiritus* e Himno de San Agustín.]

25. Día de la Encarnación. 2ª Clase. Sale S.M. a la Cortina a Misa Mayor. Hay Segundas Vísperas a Facistol.

### Abril.

3. Víspera de S. Isidoro, Arzobispo de Sevilla. Vísperas a papeles.

4. Día de S. Isidoro. 2ª Clase. Misa a papeles, y Segundas Vísperas a facistol.

24. Víspera de S. Marcos. Vísperas a papeles.

25. Día de S. Marcos Evangelista. 2ª Clase. Concorre toda la Capilla a la Iglesia del Santo, a Misa y Completas.

[Nota: Esta fiesta la instituyó el S.º D. Felipe 5º en la Parroquia del Santo el año de 1707.]

30. Víspera de S. Felipe y Santiago. Vísperas a papeles.

### Mayo.

1. Día de S. Felipe y Santiago. 2ª Clase. Salen SS.MM. a la Tribuna a Misa Mayor. Hay Segundas Visp[era]ªs a facistol.

2. Víspera de la Santa Cruz. Vísperas a papeles.

3. Día de la Invención de la S.ª Cruz. 2ª Clase. Salen SS.MM. a la Tribuna a Misa Mayor. Hay Segundas Vísperas a facistol.

[Añadido posteriormente: 16. Vísperas de Difuntos y Oficio por la difunta Reina Amalia. Se cantó *Magnificat* a 8, *Invitatorio* y *Tedet* [sic] con Orquesta. *Benedictus* a 8. Oficio de Ducasi.

17. Misa de Requiem de Nebra [con] Orquesta y Responso a 8 después del Sermón.]

[f. 65r.]

14. Víspera de S. Isidro Labrador. Vísperas a papeles.

15. Día de S. Isidro Labrador. 1ª Clase. Salen Sus Majestades a la Tribuna, a Misa Mayor.

Hay Segundas Vísperas a papeles.

[Añadido posteriormente: Se divide la Capilla, y van a Misa y Completas a S. Isidro.]

22. Víspera de la Aparición de Santiago. Vísperas a papeles en las Comendadoras.

23. Día de la Aparición. Misa a papeles en las Comend[adora]s.

29. Víspera de S. Fernando. Vísperas a papeles.

30. Día de S. Fernando. 1ª Clase. Salen Sus Majestades a la Tribuna, a Misa Mayor. Hay Segundas Visp[era]s a papeles.

### *Junio.*

15. Este día hay Maitines y Laudes de Difuntos por celebrarse Honras de la Señora Reina Dª María Luisa de Saboya, cuya función es de Pontifical.

16. Este día hay Misa de Requiem de Pontifical, Sermón y Responso a Música.

23. Víspera de S. Juan. Vísperas a papeles.

24. Día de S. Juan Bautista. 1ª Clase. Salen Sus Majestades a la Tribuna, a Misa Mayor.

Hay Segundas Vísperas a papeles.

[Añadido posteriormente: 27. En San Gil, por la Orden de Carlos 3º, Vísperas de Difuntos. *Magnificat* a 8.

28. Oficio y Misa de Nebra, y Responso a 8. *Parce [mihi]* un colegial, *Taedet* a Música.]

28. Víspera de S. Pedro. Vísperas a papeles.

29. Día de S. Pedro y S. Pablo. 1ª Clase. Salen Sus Majestades a la Tribuna, a Misa Mayor.

Hay Segundas Vísperas a papeles.

### *Julio.*

[Añadido posteriormente: Julio. Día 2. Media Capilla en S.ª Isabel. Misa y Completas, y Motetes a la Procesión. Por la mañana se reparte la Capilla, porque hay misa con orquesta en Palacio.]

7. Víspera de S.ª Isabel. Vísperas a papeles.

8. Día de S.ª Isabel, Reina de Portugal. 2ª Clase.

[f. 65v.]

Este día se omiten las Segundas Vísperas, por ocurrir las de Difuntos con Maitines y Laudes, todo de Pontifical, por las Honras del Señor Rey D.º Felipe 5º.

[Añadido posteriormente: No hay Pontifical ni honras el día 9.]

9. Este día hay Misa [de difuntos] de Pontifical, Sermón y Responso.

[Añadido posteriormente: 16. El Triunfo de la S.ª Cruz.]

19. Víspera de S.ª Librada. Vísperas a papeles.

20. Día de S.ª Librada, Virgen y Mártir. 2ª Clase. Misa a papeles, y Segundas Vísperas a facistol.

24. Por decreto de S.M. asiste toda la Capilla al Convento de las Comendadoras de Santiago, a Vísperas del Santo.

25. Día de Santiago, Patrón de España. 1ª Clase. Salen Sus Majestades a la Tribuna, a Misa Mayor. Hay Segundas Vísperas a papeles. Hoy se divide la Capilla para la Misa en las Comendadoras.

[Añadido posteriormente: 1831. Día 30. Entrada de una Religiosa en las Maravillas. Por ser padrinos SS.MM. se cantó el *Veni Creator Spiritus* con Música. Salmo y Respuestas a Canto llano, y la Orquesta tocó tres sinfonías.]

### *Agosto.*

[Añadido posteriormente: 1832. Día 1. Fue la Profesión. Dos *Te Deum*, dos *Veni Creator Spiritus* y Misa.]

8. Víspera de S. Justo y Pastor. Vís[era]s a papeles.  
 9. Día de S. Justo y Pastor. 2ª Clase. Misa y Vísperas a papeles, siendo estas de S. Lorenzo.  
 10. Día de S. Lorenzo Mártir. Salen SS.MM. a la Tribuna, a Misa Mayor. Hay Segundas Vísperas a facistol.  
 15. Día de la Asunción de N.ª S.ª. 1ª Clase. Sale Su Majestad a la Cortina, a Misa Mayor. Hay Segundas Vísperas a papeles.  
 [Añadido posteriormente: Día 21. Misa y Completas en las Salesas. Media Capilla, de S.ª Juana Fran[cis]ca.]  
 23. Día de S. Bartolomé. Vísperas a papeles.  
 24. Día de S. Bartolomé Apóstol. 2ª Clase. Salen Sus Majestades a la Tribuna, a Misa Mayor.

[f. 66r.]

Hay Segundas Vísperas a facistol.

Nota. Uno de los últimos días de este mes asiste toda la Capilla a Misa y Completas en la Parroquia de S.ª María.

### Septiembre.

7. Víspera de la Natividad. Salen Sus Majestades a Vísperas a la Tribuna.  
 8. Día de la Natividad de Nuestra Señora. 2ª Clase. Sale Su Majestad a [la] Cortina, a Misa Mayor. Hay Segundas Vísperas a Facistol.  
 [Añadido posteriormente: 1831. Día 8. Entrada de una monja en las Descalzas R[eale]s. Obertura, *Veni Creator Spiritus*, y respuestas a las preces. Al cumpleaños [sic] se hizo la Profecía, *Te Deum* y Misa.  
 Día 15 en S. Gil, a las 4h, *Placebo*, *Magnificat* a 8.  
 Día 16. Oficio [de difuntos], *Parce [mih]i* un colegial. *Taedet [a]* Música. Misa de Nebra. Responso a 8 a la fin [sic].]  
 17. Desde este día, hasta el 24, asiste toda la Capilla a Misa y Completas a la Iglesia de [los] PP. Capuchinos de la Paciencia, para solemnizar la octava del SS.º Cristo.  
 [Añadido posteriormente: 1832. Día 19. Se hizo la función en San Gil, y tres días de rogativas con Misa en la R<sup>l</sup> Capilla por la salud del Rey N.º S.ª. Se partió la capilla en estas dos [funciones]. Martes y esta mañana no fuimos a Capuchinos. Fue el organista solo.]  
 20. Víspera de S. Mateo. Vísperas a papeles.  
 [21.] Día de S. Mateo Apóstol. 2ª Clase. Asisten Sus Majestades a la Tribuna, a Misa Mayor. Hay Segundas Vísperas a Facistol.  
 [Añadido posteriormente: Día 25 [de] septiembre. Misa y Completas en las Salesas.]  
 28. Víspera de S. Miguel. Vísperas a papeles.  
 [29.] Día de S. Miguel Arcángel, Titular de la R<sup>l</sup> Capilla. 1ª Clase. Misa y Segundas Vísperas a papeles.

### Octubre.

- [Añadido posteriormente: Día 1º [de] Octubre, lo mismo. Día del S.º Rosario. Misa y Salve al Retiro.  
 Octubre, 1. Primeras Vísperas y Misa con Orquesta, y 2.ªs Vísperas a 4.º. Después de la Misa, *Te Deum*.]  
 9. Víspera de S. Francisco de Borja. Vísperas a papeles.  
 10. Día de S. Francisco de Borja. 2ª Clase. Misa a papeles, y Segundas Vísperas a Facistol.  
 17. Vísperas de S. Lucas. Vísperas a papeles.  
 [f. 66v.]  
 18. Día de S. Lucas Evangelista. 2ª Clase. Misa a papeles, y Segundas Vísperas a Facistol.  
 19. Día de S. Pedro [de] Alcántara. Asiste la Capilla a Misa y Completas en el R<sup>l</sup> Convento de S. Gil.  
 27. Vísperas de S. Simón y Judas, Apóstoles. 2ª Clase. Vísperas a papeles.  
 28. Día de S. Simón y Judas. 2ª Clase. Salen Sus Majestades a Tribuna, a Misa Mayor. Hay Segundas Vísperas a Facistol.

31. Víspera de Todos los Santos. Salen Sus Majestades a la Tribuna a Vísperas, que son a papeles.

### *Noviembre.*

1. Día de Todos los Santos. 1ª Clase. Sale Su Majestad a la Cortina, a Misa Mayor.  
[Añadido posteriormente: Después de la Misa hay *Te Deum* y *Salve*. Antes de Vísperas se reserva y canta el *O Admirable*.]  
Hay Segundas Vísperas de la Solemnidad a papeles, y después Vísperas.  
[Añadido: *Magnificat* a 4º y a 8º], Maitines y Laudes de Difuntos,  
[Añadido: Oficio de Ducasi. Invitatorio y 2.ª lección. La 1ª un Colegial.]
2. Día de la Conmemoración de los Difuntos. Salen Sus Majestades a la Tribuna a Misa [añadido: con Orquesta. Misa de Nebra. Misa de Corselli, buena] y Responso [añadido: a 8 y contrabajos].  
[Añadido posteriormente: Día 3. Misa y *Salve* en Santa María. Media Capilla. Si viene en Domingo, hay Sermón y Asperges. Se reserva acabada la Misa.]  
[Tachado: Nota. En un día de la Octava de las Ánimas se celebra en el Hospital Real de la Corte un Nocturno, Misa y Responso por el Emperador Carlos V.]  
[Añadido posteriormente: En la Encarnación, por la Hermandad R<sup>l</sup> hubo Vísperas, Nocturno de Nebra, Misa y Responso a 8.  
En S. Isidro, los Militares, Nocturno y Misa, Responso a 8 después del Sermón.]  
\* En una Dominica de este mes se celebra la Fiesta del Patrocinio de Nuestra Señora, y sale S.M. a la Cortina a Misa Mayor, que es de Pontifical.
29. Víspera de S. Andrés. Vísperas a papeles.
30. Día de S. Andrés Apóstol. 2ª Clase. Salen SS.MM. a la Tribuna, a Misa Mayor. Hay Segundas Vísperas a facistol.

[f. 67r.]

- \* Dominica 1ª de Adviento. Este día se divide la Capilla y asiste a la Parroquia de S.ª María, a la función de la Publicación de la Bula; y hay Misa a facistol.  
[Añadido posteriormente: A S.ª María van 4.º voces y un bajón. Los nombra el Maestro.]

### *Diciembre.*

- [Tachado:] 3. Víspera de S.ª Bárbara. Vísperas a papeles.  
[Tachado:] 4. Día de S.ª Bárbara, Virgen y Mártir. Misa a papeles.  
[Nota al margen tachada: Esta festividad se instituyó en la R<sup>l</sup> Capilla en el recuerdo de los Reyes D. Fernando VI y la Reina Dª Bárbara de Portugal, la cual, después de muertos dichos Reyes se dejó de celebrar.]
7. Víspera de la Concepción. Salen Sus Majestades a la Tribuna, a Vísperas, si no ocurriere caer en Domingo esta festiv[ida]<sup>d</sup>.
8. Día de la Concepción de N.ª Señora. [Tachado: 2ª; añadido: 1ª] Clase. Sale S.M. a la Cortina, a Misa Mayor, la cual es de Pontifical. Hay Segundas Vísperas a facistol.
10. Este día se celebra la función de los Desagravios del SS.º Sacramento, con descubierto. Hay Misa de Pontifical y Sermón, a todo lo cual asiste S.M.; y a la tarde Completas y reservar.  
[Nota:] Esta función la instituyó el Rey D.ª Felipe 5º en el año 1711, hallándose en Zaragoza.
15. Este día por la tarde, y los ocho siguientes, salen Sus Majestades a la Tribuna, a la Letanía y *Salve*.  
[Nota:] Estas *Salves* las instituyó la Reina Dª Mariana de Austria, mujer del Rey D.ª Felipe Cuarto, y se hacían en su oratorio.
20. Víspera de S.º Tomás. Vísperas a papeles.
21. Día de S.º Tomás Apóstol. 2ª Clase. Salen SS.MM. a la Tribuna, a Misa Mayor. Hay Segundas Vísper[era]<sup>s</sup> a facistol.
24. Víspera de la Natividad. Vísperas a papeles. Salen SS.MM. a la Tribuna, y a la noche a Maitines y Laudes.  
[Añadido posteriormente: 1.ªs Vísperas cortas.]
25. Día de la Natividad de N.º Señor Jesu-Cristo. 1ª Clase. Sale S.M. a la Cortina, a Misa m.º, que es de Pontifical. Hay Segundas Vísperas a papeles.

26. Día de S. Esteban. Salen SS.MM. a la Tribuna, a Misa Mayor. Hay Vísperas a papeles de S. Juan.

27. Día de S. Juan Evangelista. 2ª Clase. Salen SS.MM. a la Tribuna, a Misa m.<sup>or</sup> y Sermón. Hay Vísperas a facistol.

[f. 67v.]

28. Día de los Santos Inocentes. 2ª Clase. Salen SS.MM. a la Tribuna, a Misa Mayor.

29. Víspera de la Traslación de Santiago. Asiste la Capilla a Vísperas en el Convento de las Comendadoras.

30. Día de la Traslación de Santiago. Asiste la Capilla a Misa m.<sup>or</sup> en el referido Convento.

31. Día de S. Silvestre, Papa. Salen SS.MM. a la Tribuna a Misa Mayor. Hay Visp[era]s a papeles de la Circuncisión.

\* \* \*

Decreto. Su Majestad aprueba esta Tabla, y manda que se observe. Buen Retiro, a diez y ocho de Abril de 1757. El Conde de Valparaíso.

Em.<sup>mo</sup> Señor.

Habiéndose dignado el Rey [a] aprobar la adjunta Nueva Tabla de las asistencias que han de tener y cumplir los Individuos de su R<sup>l</sup> Capilla, y los Capellanes de Altar por lo respectivo al Canto llano y Canto de Órgano, para celebrar las Festividades que ha de haber, así en Palacio como en S. Jerónimo, y diferentes Iglesias de Madrid, con arreglo a los Ritos de la Iglesia Romana, y distinción de Clases que previene, la remito a V. Eminencia de orden de Su Majestad, a fin de que disponga su puntual cumplimiento. Dios gu[ard]e a V. Em<sup>a</sup> muchos años, como deseo. Buen Retiro, a 18 de Abril de 1757 = El Lic[encia]<sup>do</sup> Valdés = Em<sup>o</sup> Cardenal Mendoza.

\* \* \*

**Nº 9. Informe del maestro de capilla, Francesco Corselli al patriarca de las Indias, cardenal Mendoza, sobre las obligaciones del personal de la Real Capilla, Madrid, agosto de 1754, AGP, Real Capilla, caja 2, exp. 4, [sin foliar].**

Em[inentísi]mo Señor.

Señor,

Obedeciendo a la venerada orden de V[uestra]. E[xcelencia]. de 13 del cor[rien]te en punto de formar las apuntaciones que yo hallare por más oportunas y convenientes a todo aquello que incumbe a mi empleo, siendo de mi cargo el mayor cuidado y celoso desvelo para el mayor servicio del Culto Divino, y el mayor esmero para que todas las funciones se hagan con la más respetosa [sic] y puntual asistencia, de modo que se vea en los Individuos que componen la R[ea]l Capilla, así de voces como instrumentos, la más ciega obediencia a la circunspección, respeto y Devoción con que Su Maj[esta]d quiere que se hagan todas las funciones que pertenecen al Culto Divino, como muchas veces lo tiene mandado V[uestra] E[minencia], procuraré de ir apuntando cuanto se ofreciere a mi corta capacidad sobre tan importante asunto.

Obligación del M[aest]ro de Capilla.

Debe el Maestro de la R[ea]l Capilla surtir de todas las obras que se estilan en ella en el discurso del Año, con la propiedad adecuada a las mayores y menores solemnidades según sus Clases, y si fuere del R[ea]l Agrado de Su Maj[esta]d se podrían cantar Motetes a cuatro o más voces al tiempo del Ofertorio en lugar de Sinfonías, cuya música, aunque armoniosa y rumbosa, no tiene por su estilo la seriedad que corresponde al Templo de Dios, [margen:] entendiéndose esto solamente en las funciones de prim[er]a y segunda Clase concurriendo en ellas los instrumentistas, y en las que no, como son las Dominicas de Adviento y de Septuagésima, etc., se ejecuten en música de Facistol, y en todas las demás festividades del año, c[uan]do sean a Cantollano.

Debe disponer las pruebas que considere más necesarias (para las obras q[u]e se ofrezcan) en el R[ea]l Colegio de Su Maj[esta]d o en la misma R[ea]l Capilla conforme a la oportunidad que se presente, celando la puntualidad, decencia, modestia, silencio y obediencia de todos los Individuos músicos de cualquier Clase y Cuerda, rigiendo con sosiego, y comunicando su intención a los Profesores, y reconviéndoles con suavidad y caridad.

Debe concurrir a todas las funciones señaladas en la Tabla y a la hora prescrita con puntualidad, siempre que su salud lo permita, y alguna composición en que estuviere dedicado, y si alguno de los expresados motivos, o el estar ocupado en otro encargo de su facultad que mire al R[ea]l Servicio de Su Maj[esta]d, avisará con tiempo al Vice Maestro para que asista en su lugar.

Debe gobernar y regir el Coro disponiendo todo lo necesario para el Divino Culto, así en la R[ea]l Capilla de Su Maj[esta]d, como fuera de ella en las Iglesias en donde hayan de asistir los Individuos de Orden de Su Maj[esta]d.

Debe hacer distribuir los papeles en la forma que tuviere por más conven[nien]te, p[ar]a la más acertada ejecución de sus obras, a cuyo fin destinará en su beneplácito las voces en primero, o segundo Coro, y así mismo a los Capellanes, sea al Altar, sea al Coro.

Debe ir conforme al Ceremonial para advertir cuándo se haya de empezar cualquiera obra, y cuándo haya de responder el Coro, observando en esto la mayor atención.

Debe, con su buen ejemplo, celar las obligaciones de todos los Individuos, y en caso de contravención les debe avisar, y si no se enmendasen, dar cuenta a Su Em[inenci]ª para su providencia.

Debe emplear sus buenos oficios en tiempo oportuno con Su Em[inenci]ª para el alivio y descanso proporcionado a la necesidad y mérito de los Individuos.

Debe proponer a Su Em[inenci]ª, el S[añ]or Card[ena]l Patriarca a los sujetos de todas clases y cuerdas más dignos p[ar]ª los ascensos que corresponden al mérito de cada uno, atendiendo también a su antigüedad, juntándose esta con igual grado de habilidad, y no de otra suerte. Y en caso de no haber en la R[eal]ª Capilla sujeto en voz y cuerda proporcionado para ocupar la vacante que hubiere, o faltando en ella el número completo, así de voces, como de instrum[en]tos según su último establecim[ien]to, y más siendo esenciales, debe hacerlo presente a Su Em[inenci]ª, y proponerle los que supiese fuesen más hábiles y más útiles para el R[eal]ª Servicio, precediendo siempre antes el examen competente para informar sobre sus circunstancias con verdad y justicia. Y si hubiere entre los Colegiales alguno de igual mérito y habilidad, le propondrá en prim[er]º lugar.

Debe tener la llave del Archivo que compone todos los libros de Cantollano, y de Facistol, y de todos los papeles de música pertenecientes a la R[eal]ª Capilla, de q[u]e debe ser responsable, y representará a Su Em[inenci]ª cuanto ocurriere para el R[eal]ª Servicio de Su Maj[esta]ª p[ar]ª su Providencia, cuyas obligaciones observará el Vice M[aest]ro, así en el trabajo de componer, como en la asistencia en ausencias y enfermedades del M[aest]ro de Capilla, con quien pasará de buena inteligencia para cuanto ocurriere al servicio Su Maj[esta]ª.

#### Obligac[ione]s de los Sochantres.

Debe haber cuatro Sochantres sacerdotes de voz corpulenta y sonora, de habilidad correspond[ien]te para el Cantollano, de buena vida y costumbres, que no tengan más cargo que el de regir el Cantollano para este efecto.

Deben los Sochantres todos los días concurrir al Coro de la R[eal]ª Capilla media hora antes de empezarse los Divinos oficios para registrar en los libros las Misas y Vísperas que correspondan a la Celebridad de cada día observando las rúbricas del Rito Romano, para que esté todo prevenido al tiempo de empezar.

Debe Cad[aun]º regir por semana el Cantollano, observando un grande cuidado, y dando el tono proporcionado para todos; deben cantar en voz sonora, celando una perfecta unión entre los Capellanes y demás voces, las que deben estarles sujetos [sic] en este acto, observando puntualmente lo que está escrito, y no de memoria, o a capricho, o a costumbre de cada uno, y harán lo mismo en responder puntualm[en]te en el tono que deja el Prelado o el Preste, Diácono y Subdiácono, en la forma más posible, y en los Fabordones, cantando cad[aun]º la voz q[u]e le corresponde.

#### Obligación de los Capell[ane]s de Altar.

Debe haber doce Capell[ane]s de Altar. Deben los Capellanes de Altar concurrir puntualm[en]te a la R[eal]ª Capilla, y tomar el destino que les diere el M[aest]ro de Ceremonias y el M[aest]ro de Capilla: si fuera al Altar deben procurar prudentem[en]te de dar lugar a que acabe el Coro lo que estuviere cantando para ir unánimes en el Divino Culto; y si estuviesen destinados al Coro, deben ejecutar el Cantollano y el Canto de órgano en voz sonora, y estar sujetos en el Prim[er]º a los Sochantres que rigiere[n], observando antentam[en]te lo que está escrito, y no de memoria, o a capricho, y costumbre de cada uno; y en el segundo al Maestro de Capilla, tomando el lugar que les señalare.

### Obligaciones de los organistas.

Deben los organistas tener cuidado de que el órgano esté siempre bien afinado y de hacer avisar al organero en caso de no estarlo, y lo mismo deben practicar con el clave cuando se ofrezca.

Deben dar tono media hora antes que se empiecen las funciones, para que todos los Instrumentos se afinen con tiempo y cuidado.

Deben estar atentos al Ceremonial para cuando hayan de tocar o callar, y siempre que haya música a papeles deben responder con el Coro, y no habiendo instrum[en]tos deben responder los Bajones solamente, tomando el tono que deja el Preste, Diácono y Subdiácono, así mismo como el organista cuando le corresponda.

Deben tañer el órgano en las funciones que celebra el Prelado mientras se viste y desnuda de los sagrados ornamentos, y en los demás días después de dada la Bendición hasta q[u]e los Celebrantes se hayan retirado del Altar; y cuando el Rey sale a Capilla Pública, desde que entra en ella hasta que se haga señal para empezar la Misa, y [al] finalizar, hasta haberse ausentado de la misma R[ea]l Capilla.

### Oblig[acion]es de las Voces.

Deben las voces de cualquiera cuerda que sean, como principales partes de la ejecución de las obras, atendiendo al Divino Culto y al servicio de Su Maj[esta]d, cuidar prudentem[en]te de su conservación para cantar con sonoridad y bizarría. Y estando con resfriado, o otra cualquiera incomodidad que les impida el cantar, se quedarán en su casa, y pasarán un aviso a la Capilla al Puntador con tiempo para que éste lo comunique al Maestro, antes q[u]e empiece la función, para su gobierno. Y si se averiguare que usasen de este pretexto para no asistir, o se les encontrase a paseo, menos que no sea por conocida convalecencia, se dará cuenta al Em[inentísi]mo S[eñ]or Card[ena]l Patriarcha.

Deben tomar los papeles que les distribuyeren los Colegiales Cantores de orden del M[ae]stro de Capilla, y no deberán trocárselos entre compañeros sin su participación y licencia; y tomarán el lugar que les señalare, pasando de primero a segundo [coro], o al contrario, como más bien le pareciere a d[ic]ho M[ae]stro.

Deben en los ripienos cantar con voz sonora, con [e]spíritu y firmeza de tiempo, y entonación, no haciendo quiebros, glosas, ni inflexiones ningunas, [y] sí solo la pura nota y con puntualidad. En los tríos, dúos y solos deben usar del método y estilo más propio y oportuno que les dictare el buen gusto y la expresión.

Deben repasar en su casa las cosas que hubiere de empeño y particular lucimiento.

Deben saber si no saben, y si no supieren aprender, los fabordones que se estilan en la R[ea]l Capilla y cantarlo en la cuerda que corresponde a cad[aun]o, y en ella responden todos, sin excepción de ninguno, menos en las funciones sin Órgano, en que no deben responder más que la voces gruesas, Bajos y Tenores, unísonos.

### Obligaciones de los Músicos Instrumentistas.

Deben los Músicos de cualquier Instrumento usar de los más selectos y tocar sin embarazo, con bizarría, y firmeza de tiempo, atendiendo al compás del M[ae]stro de Capilla, advirtiendo todas las apuntaciones y acompañando con discreción los solos, dúos y tríos, siguiendo en esto el ejemplo del Primero Violín, quien debe celar la más perfecta unión en la ejecución de las obras del Maestro, como el mayor desvelo en la afinación y cuidado en

mantenerla en el progreso de las funciones, templándose los que no lo estuviesen con tal delicadeza y curiosidad que no se les oiga.

#### Obligaciones de los Bajones.

Deben los Bajones (cuidando entre sí de la mayor afinación y unión) tocar las obras de facistol, y en el segundo Coro, o ripienos, de obras a papeles, y en los fabordones, y no han de tocar ningún Cantollano, menos en caso de que falte en el Coro un número suficiente de voces gruesas; y deben responder en el Coro cuando no hay órgano, y lo harán con firmeza de entonación.

#### Obligaciones del Puntador.

Debe el Puntador puntar exactam[en]<sup>te</sup> los que sin preventivo aviso y a tiempo faltasen a la Capilla y de hallarse en el Coro al punto de empezar, y teniendo aviso, debe comunicarlo con tiempo al M[aest]<sup>ro</sup> de Capilla antes de empezar las funciones p[ar]<sup>a</sup> su gobierno; y advirtiendo notable descuido en algunos, dará cuenta a Su Em[inenci]<sup>a</sup> p[ar]<sup>a</sup> su Providencia.

Debe formar los roles todos los meses, desfalcando las faltas, para el pago de los Individuos de la R[ea]<sup>l</sup> Capilla.

#### Obligaciones de los Furrieres.

Deben los Furrieres comunicar a todos los Individuos de la R[ea]<sup>l</sup> Capilla las [h]oras que mandare el Em[inentísi]<sup>mo</sup> S[eñ]<sup>or</sup> Card[ena]<sup>l</sup> Patriarca, yendo para este efecto a las casas de cada uno cuando hubiese algún extraordinario, o habiendo alteración en las horas señaladas en la Tabla, y notorias a todos. Y siempre que haya pruebas tomarán la hora que les diere el M[aest]<sup>ro</sup> de Capilla p[ar]<sup>a</sup> comunicarla exactam[en]<sup>te</sup> a todos los Individuos.

Deben guardar las llaves del Coro de la R[ea]<sup>l</sup> Capilla, y no dejar entrar a nadie que no sea Individuo de ella; y mandar limpiar los bancos y atriles por el entonador, y asistir a poner el Coro en el Presbiterio cuando ocurra, celando que no falte nada de cuanto es necesario para este fin.

Concurriendo la R[ea]<sup>l</sup> Capilla a algunas Iglesias de afuera, de orden de Su Maj[esta]<sup>d</sup>, debe asistir a ellas un Furrier para lo que pueda ocurrir, como de hacer poner el Coro y cuidar que nadie entre ni se sienta en él que no sea Individuo de ella. Y así mismo debe asistir a las pruebas de obras de capilla por lo q[u]<sup>e</sup> pueda ofrecerse.

#### Oblig[acion]<sup>es</sup> del organero.

Debe el organero asistir al Coro de la R[ea]<sup>l</sup> Capilla en todas las Funciones p[ar]<sup>a</sup> remediar a los accidentes que puedan acontecer al órgano, y debe cuidar que esté siempre afinado y limpio.

Debe hacer llevar un organillo a las Iglesias en donde concurra la R[ea]<sup>l</sup> Capilla de Su Maj[esta]<sup>d</sup>, y en el Presbiterio de ella, y así mismo un clavicordio p[ar]<sup>a</sup> las Funciones de Semana Santa y para las pruebas en casa del M[aest]<sup>ro</sup> de la R[ea]<sup>l</sup> Capilla, y afinará estos instrumentos estando colocados en el paraje donde estuvieren destinados.

#### Obligaciones del Entonador.

Debe el Entonador procurar de tener el Coro siempre limpio y aseado, y que esté esterado en invierno y en verano con las esteras que correspondan a cada estación para la mayor limpieza y decencia de los Individuos.

Debe poner el Coro en el Presbiterio conforme lo dispusiere el M[aest]<sup>ro</sup> de Capilla, y así mismo en las Iglesias en donde concurriere la R[ea]<sup>l</sup> Capilla de orden de Su Maj[esta]<sup>d</sup>.

Debe estar en el Coro media [h]ora antes que empiecen las Funciones, así en la R[ea]<sup>l</sup> Capilla, como en las Iglesias su[so]d[ic]has para entonar, lo cual ejecutará con grande cuidado, y a satisfacción de los organistas.

#### Obligación de los Copiantes.

Deben los Copiantes de Música copiar todas las obras que dispusiere el M[aest]<sup>ro</sup> de la R[ea]<sup>l</sup> Capilla conforme a su satisfacción, con la correspond[ien]<sup>te</sup> inteligencia, fidelidad, puntualidad, claridad y curiosidad, y cotejar todas las partes para que no haya errores, y deben traerlas a las pruebas, en donde deben asistir con decencia hasta fin de ellas para todo lo que se ofrezca de su empleo; y faltando en ello serán puntados, menos que no conste al Maestro y al Puntador estén enfermos. Y si fuere larga la enfermedad, y que por este motivo quedasen pendientes las obras de música, dará cuenta el M[aest]<sup>ro</sup> a Su Em[inenci]<sup>a</sup> para su providencia, hasta q[u]<sup>e</sup> estén totalm[en]<sup>te</sup> recobrados y en aptitud de trabajar, todo lo cual debe constar por certificación del médico q[u]<sup>e</sup> les asista.

#### Obligaciones generales.

Deben todos los Individuos de la R[ea]<sup>l</sup> Capilla concurrir a ella para todas las festividades, y a las horas de Tabla, y estar en el Coro media [h]ora antes de empezarse las funciones para templar sus instrumentos, poderse repartir los papeles con anticipación, y prevenir todo lo necesario para la celebridad de ellas, dejando en la pieza anterior al Coro sus capas, sombrero, chanelas, y todos los estuches o fundas de sus instrumentos, y ponerse al lugar q[u]<sup>e</sup> les corresponde, y cuando las func[ione]<sup>s</sup> se celebren en San Jerónimo, ejecutarán lo mismo en la pieza q[u]<sup>e</sup> estuviere destinada a este efecto, con la precaución de que no siendo día de lluvia, o riguroso por los aires o hielos, no podrán presentarse con ninguno de los trastos referidos.

[Nota al margen:] Deben observar en el Coro la debida reverencia y silencio desde que entren hasta salir de él, ocupando Cad[aun]<sup>o</sup> su lugar, y no andar entrando y saliendo, ni formar corrillos, ni menos estar con una pierna sobre otra.

No deberá ninguno el tiempo de las Funciones ponerse a oír misa, ni rezar, ni hacer otros ejercicios q[u]<sup>e</sup> no sean del cumplim[en]<sup>to</sup> de su obligación; y deben todos quedarse en el Coro hasta finalizarse del todo las funciones, como lo tiene mandado Su Maj[esta]<sup>d</sup>.

Deben todos guardar ceremonia conforme a los Capellanes de Honor, y no habiéndolos, siguiendo el buen ejemplo que debe dar el Maestro, o el eclesiástico que presidiere en el Coro.

Los tiempos en que está la Iglesia de Penitencia, como el Adviento y Cuadragésima, y en las Funciones de Difuntos y de Aniversarios, deben todos los Individuos, desde el Maestro de Capilla, hasta el Entonador, concurrir a la R[ea]<sup>l</sup> Capilla vestidos de negro, y en los demás tiempos, vestidos decentem[en]<sup>te</sup> y sin colores sobresalientes.

Deben practicar el debido respeto a los Individuos Sacerdotes, quienes lo exigirán con la dignidad y el buen ejemplo propio de su venerable carácter.

Concurriendo la R[ea]<sup>l</sup> Capilla de orden de Su Maj[esta]<sup>d</sup> a algunas funciones en otras Iglesias, y siendo convidada a algunos refrescos por aquellas comunidades, o hermandades, recibirá el agasajo en forma de comunidad en la forma sig[uien]<sup>te</sup>.

Si el M[aest]<sup>ro</sup> de Capilla fuere sacerdote, debe tener la precedencia a todos, y si no lo fuere, deben tenerla los Individuos Sacerdotes, y después el Maestro de Capilla, a quien se les siguen los organistas, y demás Individuos, ocupando cada uno el lugar que le corresponda por antigüedad; y disfrutarán todos d[ic]ho favor con la cortesía, compostura y aseo propio de una comunidad tan respetable.

Siempre que falleciere algún Individuo del Coro de la R[ea]<sup>l</sup> Capilla, deberán los demás asistir a su entierro, y ejecutar la música de réquiem que corresponde, a cuyo fin les avisarán los Furrieres, y para esto ejecutarán lo mismo que por este trabajo se les aumenta.

Todo lo referido es cuanto me ha ocurrido para asegurar el mejor régimen del Coro de la R[ea]<sup>l</sup> Capilla de Su Maj[esta]<sup>d</sup> y la buena armonía que no puede dejar de haber en una Comunidad Consonante y tan distinguida.

N[uest]<sup>ro</sup> S[eñ]<sup>or</sup> guarde la vida de V[uestra] Em[inenci]<sup>a</sup> muchos años, como d[ese]<sup>o</sup>.  
Madrid y Agosto de 1754.

Em[inentísi]<sup>mo</sup> S[eñ]<sup>or</sup>.

A los pies de V[uestra] Em[inenci]<sup>a</sup>,

Francisco Corselli.

Em[inentísi]<sup>mo</sup> S[eñ]<sup>or</sup> Card[ena]<sup>l</sup> de Mendoza.

\* \* \*

**N° 10. Règlement concernant la Musique de la Chapelle du Roi, Versailles, 9 novembre 1761, BnF, VZ-2517.**

**Article Premier.**

Les Musiciens de la Chapelle du Roi, sans exception, assisteront à toutes les répétitions ordonnées par les Maîtres, & indiquées par les Avertisseurs, sous peine de douze livres d'amende au premier coup d'archet.

**Article II.**

À l'heure et à la minute assignée pour la Messe du Roi, chacun sera à sa place; les contrevenants seront piqués de six livres.

**Article III.**

Il y aura une pointe d'une pareille somme envers ceux qui ayant pris dans la Chapelle même, l'intelligence du Motet qu'on doit exécuter, sortiront de l'Orchestre & ne s'y trouveront pas au premier coup d'Archet.

**Article IV.**

Tous les Musiciens se conformeront aux ordres du Maître de Musique sur ce qui regardera la décence à observer pendant le Service Divin, et aux Répétitions.

**Article V.**

Le premier Violon de chaque côté prendra lui seul l'accord; il le fera passer ensuite à ses Confrères. Il en fera de même des Violoncelles et autres Intrumens [sic]. L'accord une fois pris, pointe prélude.

**Article VI.**

Les Récitans (sic) indistinctement chanteront dans les Chœurs, à moins qu'ils n'ayent à chanter quelque récit forcé qui demande du repos.

**Article VII.**

La Messe du Roi étant finie, chacun restera à sa place jusqu'à ce que le Roi & la Famille Royale soient sortis de la Chapelle, sous peine de trois livres de pointe.

**Article VIII.**

Toute la partie vocale chantera le *Domine salvum fac Regem*, l'Orgue, les Bassons, les Violoncelles & les Contrebasses l'accompagneront.

**Article IX.**

Les personnes chargées des portes des grilles, ne laisseront entrer qui que ce soit dans l'Orchestre, autre que les Musiciens du Roi, sans une permission expresse et par écrit des Supérieurs.

**Article X.**

Aucun musicien ne pourra s'éloigner de la Cour pour vingt-quatre heures sans permission, sous peine de cent livres d'amende, indépendamment de la pointe journalière.

**Article XI.**

Ceux qui tomberont malades, feront sçavoir leur indisposition au Maître de quartier, afin qu'il puisse prendre des arrangements pour les Pièces qu'il doit faire exécuter; sans cette précaution, les malades seront regardéz comme absents, et piqués en conséquence.

**Article XII.**

Si arrive que sous prétexte d'indisposition, on use de supercherie pour se soustraire à son devoir, croyant par-là manquer impunément, on sera amendé de cent livres pour la première fois. Un pareil abus réitéré sera puni d'une façon exemplaire.

**Article XIII.**

On ne sera censé malade que lorsqu'on sera obligé de garder la chambre.

**Article XIV.**

Les Pointeurs iront visiter les malades; sçavoir s'ils ont besoin de quelque secours, et en rendront compte.

**Article XV.**

La Messe de la Reine exigeant la même attention & la même assiduité que celle du Roi, l'accord sera renouvelé, et il y aura un pointe de six livres au premier coup d'archet envers les absents (sic).

**Article XVI.**

Depuis Pâques jusqu'à la Toussaint, après que l'Accord et l'intelligence du Motet auront été pris, personne ne sortira de l'Orchestre que la Messe du Roi ne soit dite. Depuis la Toussaint jusqu'à Pâques il sera permis d'aller se chauffer dans la salle des répétitions jusqu'au premier avis.

**Article XVII.**

Les Avertisseurs ayant pris l'ordre pour la Messe du Roi & de la Reine, le communiqueront au Maître et aux Musiciens; ils auront soin en outre de l'afficher. S'il arrive quelque changement dans l'ordre donné pour l'heure de la Messe, ils sont tenus d'avertir ou de faire avertir le Maître et les Musiciens chez eux.

**Article XVIII.**

Dans les voyages que fait le Roi, les Avertisseurs ne pouvant pas sçavoir précisément l'heure à laquelle le Roi veut entendre la Messe, le jour ou le lendemain de son arrivée, iront prendre l'ordre à son retour & le communiqueront au Maître & aux Musiciens chez eux.

**Article XIX.**

Un Page de la Musique viendra tous les Matins prendre les ordres du premier Gentilhomme sur le Motet.

Arrêté à Versailles le 9 Décembre 1761. *Signé,*

Le Duc d'Aumont.

Le Duc de Fleury.

Le Maréchal Duc de Richelieu.  
Le Duc de Duras.

\* \* \*

**N° 11. Andrea Adami, Osservazioni per ben regolare il Coro della Cappella Pontificia, tanto nelle Funzione ordinarie che straordinarie, fatte da Andrea Adami da Bolsena, M[aest]ro della medesima, sotto il glorioso Pontificato da Clemente XI, e dedicate alla Santità Sua, Roma, Antonio de' Rossi, 1711.**

[p. 1]

## Parte Prima

### Primo Vespero dell'Epifania, e prima Funzione Del nuovo Signor Maestro di Cappella. Cap. I.

Si parte il Pontefice dalla stanza de' Paramenti vestito col Pluviale, e coperto con Mitra, ed in Sala Ducale si pone in Sedia Gestatoria, e preceduto dalla Prelatura, e del Sagro Collegio [sic] viene in Cappella; quivi dopo aver fatta breve Orazione avanti all'Altare, sale al Soglio, dove riceve all'obbedienza il Sagro Collegio, e poi levatagli dal Cardinal Secondo Diacono Assistente la Mitra, s'alza in piede, e detto piano il *Pater Noster*, e l'*Ave Maria*, dà principio al Vespero dicendo *Deus in adjutorium meum intende*, a cui risponde il nostro Coro a [p. 2] bell'agio, e con modo assai grave, come è solito. Dipoi, l'Anziano de' Soprani intona la prima Antifona, che dee proseguire il Coro in contrapunto, e finalmente dallo stesso Anziano, si distribuiscono le Antifone, che seguono agli altri Soprani, come è costume del nostro Collegio.

Terminato l'ultimo Salmo, e replicata l'Antifona, un Soprano deputato dall'Anziano [de' Soprani] canta il Capitolo, per la qual cosa dee il Signor Maestro avvertire, che verso il fine della detta Antifona sia aperto il Finestrino del Coro, e che il Soprano eletto per dir detto Capitolo abbia fatta genuflessione, prima all'Altare, poi al Papa, e finalmente, che il Pontefice sia alzato in piede sul Trono colla Mitra in testa.

Finito il Capitolo, il Signor Maestro farà cenno a i due Soprani Anziani, i quali, dopo che il Papa deposta la Mitra si sarà alzato in piede, intoneranno l'Inno, dopo di che i medesimi diranno il Versetto, e poi l'Anziano intonerà l'Antifona [p. 3] del *Magnificat*, avvertendo di prender una voce comoda, perche per lo più tutte le Antifone di questo Cantico hanno la Cantilena assai alta. Terminata la sudetta Antifona, i due Soprani Anziani intonano il *Magnificat*.

Il Signor Maestro, a sua disposizione, farà dire in Falsobordone quei Versetti che più gli torneranno in acconcio per ben regolare la Funzione, dovendo in questo tempo il Papa incensare l'Altare, e poi tornato al Soglio, esser incensato dal Cardinal primo Prete, il quale vene poi incensato dall'Acolito Votante di Segnatura, come pure i due Cardinali Diaconi Assistenti, e finalmente tutto il Sagro Collegio. Avverta per tanto il Signor Maestro, che il Gloria Patri no si dee dire, se non dopo che saranno incensati tutti i Cardinali Preti, e se vi fosse solo un Cardinale Diacono, che in tal caso de star al Bancone de' Preti, il Signor Maestro aspetterà che sia incensato ancor questo, e poi farà subito dire il *Gloria Patri*, [p. 4] e il *Sicut erat* in Falsobordone andante. Se poi vi fossero molti Cardinali Diaconi, potrà far dire il *Sicut erat* in Canto figurato, oppure come sopra, in Falsobordone, dovendo terminare quando sia incensato l'ultimo Cardinale Diacono, perche a la repetizione dell'Antifona i Cardinali si pongono a sedere. E però deono essere incensati tutti quando il Signor Maestro dà l'ordine per la replica dell'Antifona, la quale si intona da due Contralti, e dee terminare quando sieno [sic] stati incensati i Vescovi Assistenti, il Governatore di Roma, e i Principi del Soglio, e poi rispondere al Papa. Finalmente, da due Soprani Anziani si dice il *Benedicamus Domino*, ed il Coro risponde *Deo gratias*, dopo di che al solito il Papa dà la benedizione, alla quale si risponde, come è notato nella Tabella che si tiene assissa su' l nostro Coro.

Non intervenendo il Papa, intona il Vespero un Cardinal Vescovo, e per il nostro Coro la Funzione à la medesima.

[p. 5] Essendosi di sopra fatta più volte menzione del Canto detto comunemente Falsobordone, non sarà, cred'io, fuor di propòsito il dire qualche cosa intorno al significato, o derivazione di esso.

Questa parola Falsobordone pare che derivi dalla lingua Francese, e può essere gli fosse dato questo nome quando la Santa Sede era in Avignone. Si vede per tanto chiaramente che è un unione di consonanze, sopra li quale si va scherzando qualche legatura, o poche note Musicali.

Non v'ha dubio, che questo modo di cantare in Falsobordone è antichissimo, e vi è qualche opinione che sia stato inventato nello stesso tempo che Guido Aretino compose il suo Sistema Musicale, come ne fan fede diversi antichi Falsobordoni che si conservano nel nostro Archivio, de' quali il nostro Collegio giornalmente si serve. Il Dentice ha composto sopra il Falsobordone, e Francesco Severi, Cantore della nostra Cappella, nell'anno [p. 6] 1605 diede alle stampe alcuni Salmi sopra i Falsibordoni di tutti toni Ecclesiastici. Lascio al giudizio di altri più eruditi di me, il darne maggior contezza, giacchè per molti diligenze fatte su tal propòsito, non hò trovata nè più adeguata interpretazione, nè chi abbia saputo, o in voce, o in stampa, di cosa più propria, o del suo vero significato farmi avvertito.

## Alla Messa dell'Epifania. Cap. II.

Viene il Papa parato con Pluviale e col Triregno in Cappella, preceduto dal solito corteggio, come abbiamo detto di sopra, e inginocchiatosi avanti al Faldistorio, fa una breve Orazione, dopo la quale, levatosi in piede, si tira un passo indietro, e unito al Celebrante, dà principio alla Mesa col segno della Croce; per la qual cosa dovrà il Signor Maestro osservar dal Finestrino del Coro tutte queste Cerimonie per poter a suo tempo [p. 7] ordinar subito a i Contralti l'intonazione dell'Introito, che dee durar fin tanto che il Papa abbia fatta la Confessione; dopo la quale si dice il Verso del Salmo, avvertendo però, che il *Gloria Patri* non si comincia se non quando il Para si è messo a sedere, e con lui i due Cardinali Assitenti. Il Sicut era si dee dire adagio, nel qual tempo comincia il Sagro Collegio ad andare all'obbedienza, e poi si replica l'Introito, e si principiano i *Kyrie*, de' quali il Signor Maestro ne farà dire quanti vuole, nè gli deve terminare fin che il Papa ne abbia letto l'Introito, avvertendo di ritoivarsi colla Cantilena al mezzo dell'ultimo *Kyrie*, quando la Santità sua principia a leggere l'Introito, che così facilmente gli tornerà tutto bene, e si potrà contenere, o presto, o adagio, per terminare insieme col Pontefice.

Il Celebrante intona di por il *Gloria in Excelsis Deo*, ed il Signor Maestro dee star attento per dar il cenno al Coro.

[p. 8] Risposto *Amen* all'Orazione, e terminata l'Epistola, il Signor Maestro darà l'ordine per dire il Graduale, che deesi intonare da i due Contralti Eddomadarii, proseguendo il Coro il resto de i Versi, come è costume. Questo Graduale non dovrà terminar prima che il Papa non abbia letto al Soglio l'Epistola, e l'Evangelio, perche dipoi pone subito l'Incenso nel Turibolo, e il Diacono col libro dell'Evangelio, accompagnato da Ceroferarii, và appiè del Soglio a prender la benedizione, e dipoi al suo luogo canta l'Evangelio, per la qual cosa dovrebbe, a mio credere, il Signor Maestro far principiare il secondo *Alleluia*, quando il Diacono và con i Ceroferarii a prendere la Benedizione.

Cantato l'Evangelio, e terminata l'Orazione latina, solita dirsi in questa Solennità dal P. Procuratore Generale de' Servi. Dopo che il Diacono averà fatta appiè del Soglio la Confessione, e pubblicate dall'Oratore l'Indulgenze, il Papa, dopo le solite Orazione, dà solenne Benedizione [p. 9], alla quale si risponde tre volte *Amen* nel modo che vien prescritto dalla Tabella che abbiamo nel nostro Coro; dipoi il Celebrante intona il *Credo*. Avverta il Signor Maestro di non far dire *Et incarnatus est*, fin che il Papa, terminato il *Credo*, non si sia posto a sedere insieme con

gli altri Cardinali che assistono al Soglio, perche di poi può farlo proseguire con qualche sollecitudine.

Per ben regolare il Offertorio, deve il Signor Maestro usar molte diligenze. Osserverà per tanto quati sieno i Signori Cardinali Preti; se il Celebrante sia agiato, o sollecito nel dir la Messa; se l'Offertorio sia lungo, o corto; e finalmente, se il Mottetto abbia la seconda parte; essendo tutte queste cose necessarie, non solo in questa Funzione, mà ancora in tutte le altre che nel corso dell'anno si celebrano.

Terminato per tanto il Credo, dee il Signor Maestro stare attento per dare il cenno per l'Offertorio, che si dovrà dire [p. 10] andante, perche avendo il Mottetto la seconda parte, e dovendosi dire con spirito, possa prender una giusta misura di terminarlo secondo il costume della nostra Cappella, ciò è a dire, quando il Diacono incensa il penultimo Cardinal Prete.

Il Mottetto *Surge illuminare Jerusalem*, che in tal giorno si canta, è del Palestrina nel libro 109, a carte 46.

Il nostro Collegio a molti Mottetti nella Custodia, e benche sieno concepiti con l'istesse parole, nondimeno son diversi gl'Autori che gli anno posti in musica, de' quali il Signor Maestro potrà scegliere quello che più piacerà.

Al *Sanctus* potrà il Signor Maestro contenersi secondo che il Celebrante sarà presto o tardo nelle Cerimonie, pur che termini la Cantilena avanti l'Elevazione. Per altro è in suo arbitrio di far replicare l'*Osanna* quante volte gli parrà, pur che termini nel tempo detto di sopra, e poi tacere fin tanto che il Celebrante, dopo fatta l'Elevazione del Calice, abbia [p. 11] ancor fatta la genuflessione. Ed allora il Signor Maestro farà cenno al Coro per dire il *Benedictus*, che dovrà durare fin tanto che il Celebrante sia per dire il *Per omnia saecula saeculorum*, avanti al *Pater Noster*, e subito terminerà l'*Osanna*, che potrà farlo ripetere quante volte a lui piacerà.

All'*Agnus Dei*. Dovrà il Signor Maestro far terminar l'ultimo *Agnus Dei* quando il Celebrante averà consumato il Sangue, ed allora oridnerà che si dia principio al Communio, che durerà fin tanto che il Celebrante abbia fatta la Purificazione, e si sia lavate le Mani; e quando se le asciuga, ordinerà la prima cadenza, mentre subito legge il Communio, che per lo più e di poche parole, ed il Signor Maestro in tal caso ha campo di tener lunga la seconda cadenza, per terminare in tempo che il Celebrante abbia finito di leggere.

Quando in questa Funzione non assiste il Papa, dovrà il Signor Maestro far [p. 12] dire l'Introito andante, e terminare il Verso del Salmo quando il Celebrante sarà salito all'Altare, e poi farà dire il *Gloria Patri*; nè gli corre altr'obbligo se non di terminare l'ultimo *Kyrie* dopo che il Celebrante, incensato l'Altare, e portatosi al Faldistorio, abbia letto l'Introito.

Il Graduale si dovrà dire più presto, perche non essendovi il Papa, tutta la Funzione è regolata dal Celebrante, e per conseguenza riesce più corta, e sollecita. Si dovrà così parimente contenere all'Offertorio, e dirlo un poco più andante, e terminare il Mottetto come si è riferito di sopra.

Nel resto della Funzione non v'è cosa d'altra osservazione; ma si contenga il Signor Maestro come ho detto di sopra.

\* \* \*

[p. 28]

**Nella Domenica di Passione.  
Cap. X.**

Canta Messa un Vescovo Assistente col Sermone del P. Procuratore Generale de' Servi. L'Introito, i *Kyrie*, il Graduale e il Tratto vanno detti in canto fermo, non così l'Offertorio, che va in contrapunto, ma però andante, per cantar poi à bell'agio il Mottetto *Salvum me fac* del Palestrina, al lib. 177, parte sola, carte 8.

Il Lunedì di Passione si suole dal nostro Collegio far le Prove de' Concerti per la Settimana Santa, che però sarà cura del Signor Maestro di far portare del Puntatore le Liste dell'anno scorso, e porterà egli [p. 29] stesso il Corista per dare a i Cantori una voce giusta. Dipoi farà tutte le diligenze per unire le migliori voci che sono a proposito per la materia che si deve cantare, e sentirà l'opinione de tutti i nostri Compagni, la quale dee essere senza veruna passione, ma unicamente diretta al servizio di Dio, del Sommo Pontefice, e a onore del nostro Collegio. Terminate le suddette prove, i Soprani prendono i libri delle Lamentazioni in Canto piano, toccando al più Anziano scegliere quella che vuole, e por al secondo, e così agli altri con quest'ordine.

## Nella Domenica delle Palme.

### Cap. XI.

Canta Messa un Cardinale Prete, alla quale, si assiste il Papa, benedice egli stesso, e distribuisce le Palme, e in sua assenza il Cardinal Celebrante. Alla benedizione il nostro Coro non risponde mai, per esser fatta leggendo.

[p. 30] Si regola la distribuzione delle Palme nella stessa forma di quella delle Candele, e delle Ceneri; sicchè, quando il Cardinal Decano prende la Palma dal Papa, o pure dal Cardinale Celebrante, dovrà il Signor Maestro far cenno a i due Contralti Eddomadarii, i quali intoneranno subito l'Antifona *Pueri Haebreorum*, che si dee dire in Canto fermo, e terminata la prima, i suddetti intoneranno la seconda, e per essere due sole Antifone, potrà il Signor Maestro tornar da capo a suo arbitrio quante volte gli piacerà, e finche venga il tempo d'andar a prender la Palma al solito posto.

Ricevuta la Palma, si ritorna in Coro, perche terminata la distribuzione, il Papa, o il Cardinale Celebrante, si lava le Mani, e poi dice *Dominus vobiscum*, R. *Et cum spiritu tuo*, e dopo l'Orazione si risponde *Amen*.

Prendendo i più novizii delle parti i soliti libri, si partono i Cantori dal Coro, e vanno in Sala Regia. Ed allo spuntar [p. 31] della Croce fuori della Cancellata, il Signor Maestro farà cenno a i Contralti, i quali intoneranno la prima Antifona *Cum appropinquaret*, ed il Coro proseguirà col resto dell'altre Antifone processionalmente per la Sala Regia, il tutto in Canto piano, e per essere le dette Antifone assai lunghe si dovranno dire con qualche sollecitudine, per terminarle quando la Croce giunge avanti la Porta della Cappella.

Entrato il Papa, o pure il Celebrante, in Sala Regia col resto della Prelatura, due Soprani Anziani entrano in Cappella, e serrata la porta dicono subito il Verso *Gloria laus*, ed alternando col Coro, proseguiscono tutti gli altri Versi fin tanto che piace al Signor Maestro di Cerimonie, al quale si riportaranno, non solo in questa, ma in ogn'altra Funzione, e ciecamente a lui ubbidiranno, perche tutto ciò che fa è per comodo del Sommo Pontefice, e per regolamento delle Funzioni Ecclesiastiche. Terminati le suddetti Versi, chi porta la Croce percuote con [p. 32] l'Asta della mede[s]ma Croce alla Porta, la quale subito s'apre, ed all'entrare che fa il nostro Collegio, i Contralti intonano il Responsorio *Ingrediente Domino*, ed entrati i Cantori si fermano avanti alla alla Porta della Balaustrata, e non terminano il detto Responsorio fin tanto che non cominciano ad entrare la Porta della Cappella i Signori Cardinali, ed allora due Soprani Anziani dicono tutto il Verso *Cum audisset Populus*, ed il Coro prosegue *Cum ramis*, avvertendo il Signor Maestro di non far terminare questo Verso fin tanto che il Papa, o il Cardinale Celebrante, non sia entrato nella Balaustrata della Cappella.

Alla Messa si dice l'Introito senza contrapunto, ed il Sagro Collegio non v'è all'ubbidienza per esservi andato prima che si benedicessero le Palme. Solo dal Celebrante s'incensa l'Altare, e dal Cardinale primo Prete il Papa.

I *Kyrie* vanno in Canto fermo, col Graduale e col Tratto, e si deono dire [p. 33] con sollecitudine. Avverta il Signor Maestro di far dire l'ultimo Verso del Tratto *Populo qui nascetur*, quando i tre Cantori, che deono cantare il Passio, vanno a bacciare il Piede al Papa, e in sua assenza quando i suddetti Cantori si partono per andar al luogo dell'Evangelio, e terminarlo al tempo debito.

L'Offertorio va detto in contrapunto, ma con qualche sollecitudine, per esser assai lungo, e per dar campo di dire adagio il Mottetto *Stabat Mater dolorosa* a due Cori del Palestrina con seconda parte, al lib. 109, carte 78, del quale è solito dire solamente la prima parte, ma assai agiatamente. Il Communio si discie senza contrapunto, ed il *Deo gratias* non si canta.

[p. 34]

### **Mercordì Santo il giorno al Mattutino. Cap. XII.**

Quando in questo, e negli altri due giorni che seguono, è presente il Papa in Cappella, egli stesso fa l'Uffizio; quando che nò, tocca al Cardinale più degno. Ed al cenno del Signor Maestro de Cerimonie, il nostro Signor Maestro dar'ordine all'Anziano de' Soprani, il quale intonerà la prima Antifona *Zelus*, che si proseguirà dal nostro Coro col resto del Mattutino, tutto in Canto piano, e li Salmi si dovranno dire andanti, e puntati. In tanto che si replica la terza Antifona, il Signor Maestro dovrà far mettere in ordine i Cantori destinati a cantare la prima Lamentazione in Canto figurato di Gregorio Allegri a quattro voci nel lib. 89, a carte 29, la quale non farà principiare fin tanto che il Papa, o pure il Cardinale che fa l'Offizio, non si sia posto a sedere, e coperto. Terminato il *Jerusalem*, il Signor [p. 35] Maestro farà cenno per cantare i Responsorii, che si dovranno dire con sollecitudine. La seconda e terza Lamentazione, secondo il nostro costume, si dicono in Canto piano da' Soprani. Le Lezioni del secondo, e terzo Notturmo si sogliono dire con quest'ordine, cioè: l'ultimo Cantore dirà la prima, il penultimo la seconda, e successivamente con questo metodo si continua per tutti i tre giorni, e questo è l'uso inveterato della Cappella Pontificia. Circa i Responsorii sogliono i Contralti Eddomadarii avvisare quelli che li deono dire. Tutte le Antifone s'intonano da i Soprani, e l'Anziano di essi avvisa di mano in mano quei Soprani che vuole che l'intonino. Egli però deve intonare la prima d'ogni Mattutino, la prima delle Laudi, e quella del *Benedictus*. L'ultimo Verso del *Benedictus* v'è terminato quando è smorzata l'ultima candela dell'Altare, e l'ultima Torcia della Balaustrata, ed immediatamente, da i due Soprani Anziani si dee intonare la repetizione dell' [p. 36] Antifona *Traditor autem*, che deve durare fin tanto che il Papa sceso dal Soglio siasi inginocchiato avanti il Faldistorio, ed allora il Signor Maestro deve far cenno alli due Soprani Anziani, che subito intoneranno il Verso *Christus factus est*, nel qual tempo dovrà egli far preparare i Cantori eletti, secondo la lista, per cantare il *Miserere* a due Cori di Gregorio Allegri, lib. 88, a carte 49. Avvertendo di non farlo cominciare se non avuto il cenno del Signor Maestro de Cerimonie, dopo che Sua Santità averà detto secretamente il *Pater Noster*. Avverta pure il Signor Maestro che l'ultimo Verso del Salmo termina a due Cori, e però farà la battuta adagio, per finirlo piano, smorzando a poco, a poco l'Armonia.

Li Sommi Pontefici (come abbiam detto di sopra, nella Prefazione) hanno sempre procurato d'aver per la loro Cappella i migliori soggetti d'Europa, quali conosciuta la deformità della Musica di quei tempi, impiegorno tutta la loro abilità per ridurla [p. 37] nella miglior forma possibile, cercando di quando in quando con nuove composizioni il vero stile Ecclesiastico, come in prova di ciò si legge nel Diario di Paride de Grassi, ne tempo di Papa Leone X, nell'anno 1514, che nel Mercordì Santo i Cantori della Cappella cantorno un nuovo *Miserere*, il primo Verso *Sinfonizando*, ed il secondo *Alternando*, e ben poco, o nulla fosse gradito, non per questo quei virtuosi Uomini deono esser privi di lode, avendo dal canto loro fatte tutte

le necessarie diligenze. Da questo essemplio animati i successori dotati di miglior gusto, [h]anno fatto pompa, l'un dopo l'altro, d'un profondo sapere, lasciando tante belle composizioni que son il lustro maggiore del nostro Archivio. E tra questi degni composizioni, merita al par d'ogn'altro una lode eterna il già nostro Compagno Gregorio Allegri, il quale con poche note, ma sì ben modulate, e meglio intese, hà composto il *Miserere*, che in tal giorno ogn'anno [p. 38] si canta, reso in vero la meraviglia de' nostri tempi, per esser concepito con proporzioni tali, che rapisce l'animo di chi l'ascolta.

### **Il Giovedì Santo alla Messa. Cap. XIII.**

A l'Introito si fa il contrapunto. Avverta il Signor Maestro che li Signori Cardinali non prestano a Sua Santità l'ubbidienza in questa Messa, ma bensì nella Loggia della Benedizione con li Paramenti Sacri, e però lo dovrà far dire andante, non essendovi il *Gloria Patri*, e terminar li *Kyrie* quando il Papa, o il Celebrante, averà letto l'Introito.

Al Graduale vi sono due soli Versi, che s'intonano da i Contralti. Avverta il Signor Maestro di farli dire adagio per finirli quando il Diacono sia giunto al luogo dell'Evangelio.

L'Offertorio si dice col contrapunto, e con qualche sollecitudine, per poter [p. 39] dire a tempo giusto il Mottetto *Fratres ego enim* del Palestrina, nel libro 177, carta 1, parte sola, e terminarlo come si è detto di sopra.

Il primo *Agnus Dei* si deve dire adagio, ed all'ultimo si dice *Dona nobis pacem*. Avverta il Signor Maestro di non far terminare il *Agnus Dei* se prima il Celebrante non averà accomodato il Venerabile; ed allora darà il cenno per il Communio, che si dovrà dire in Canto fermo. Inoltre starà attento per osservare le Cerimonie del Celebrante, perche purificato il Calice e lavate le mani, legge il Communio, ed allora dovrà il Signor Maestro far terminare la Cantilena.

Il *Deo gratias* si canta.

Terminata la Messa, i Cantori più novizii delle parti prendono i libri, e tutto il nostro Collegio v'è in Sala Regia per la Processione.

Quando la Croce esce fuori della Balaustrata, il Signor Maestro farà cenno a i Contralti per intonare l'Inno *Pange lingua* [p. 40], avvertendo di far la Strofa *Verbum caro* quando il Papa, o il Celebrante col Venerabile, entra la Porta della Cappella Paolina. Non si dovrà dire il *Tantum ergo* fin tanto che il Venerabile non sia posto al suo luogo. Il *Genitori* si deve dire andante.

Si va dipoi alla Loggia della Benedizione, dove il Papa riceve dal Sagro Collegio l'ubbidienza, fa legger la Bolla *in Coena Domini*, e poi gettata la Torcia, dà la Benedizione solenne al Popolo, alla quale si risponde trè volte *Amen*, come altre volte si è detto.

Dopo si v'è alla Sala Ducale per la Funzione della Lavanda, dove un Cardinale Diacono Canta l'Evangelio, e se non assiste a tal Funzione il Papa, si Canta dal Diacono dell'Evangelio. Avverta il Signor Maestro di far principiare la Cantilena quando il Papa, o il Celebrante, v'è sopra lo steccato degli Apostoli, la quale dee dirsi con qualche sollecitudine, e non terminerà l'ultimo Verso, *Saecula saeculorum*, Amen, fin tanto che il Papa, o [p. 41] il Cardinale che fa la Funzione, no si sia lavate, ed asciugate le mani, dopo di che, alzandosi il Papa in piedi, dice *Pater noster*, a cui si risponde nella forma che st'è notata nel libro, e terminata l'Orazione, si risponde *Amen*; e così si dà fine alla Funzione di questa mattina.

### **Giovedì Santo il giorno al Mattutino Cap. XIV.**

Si dovrà contenere il Signor Maestro in questo giorno come abbiam detto nell'altro, non essendovi alcuna cerimonia particolare. La Lamentazione in Canto figurato a quattro voci è del Palestrina, nel lib. 89, a carte 10. Al *Jerusalem* entra a cantare un Basso.

Il Miserere è di Alessandro Scarlatti a due Cori, l'altro è di Felice Anerio a due Cori, lib. 88, a carte 28, onde il Signor Maestro potrà sceglierne uno a suo piacere

[p. 42]

### Il Venerdì Santo alla Messa. Cap. XV.

Il più novizio fra tutti i Cantori deve andare all'Altare per dire la Profezia, dopo la quale il Signor Maestro darà l'ordine a i Contralti, che subito dovranno cominciare il Tratto, ed il Coro lo proseguirà andante.

Terminato il Tratto, il Signor Cardinal Penitenziere, a cui tocca questa Funzione, dice l'Orazione, alla quale si risponde *Amen*.

Dopo la seconda Profezia, che il Suddiacono canta in tono di Epistola, vi è l'atro Tratto, e il Signor Maestro potrà fare dire tanti Versi quanti bastano a dar tempo a i Cantori che deono dire il *Passio* d'accostarsi al solito luogo, avvertendo, che si assiste il Papa, non vanno al bacio del Piede, come la Domenica delle Palme si è detto. Terminato il *Passio* e l'Evangelio, vi è il Sermone, che è solito [p. 43] farsi da un Padre della Compagnia di Gesù, e dopo dal Celebrante si dicomo molte Orazioni, alle quali si risponde come è notato nel Messale.

Verso il fine di dette Orazioni, partono dal Coro due Tenori trascelti dal loro Anziano, e vanno all'Altare per rispondere al Celebrante, quando stando nell'Angolo dell'Altare dalla parte dell'Epistola, e scoprendo parte della Croce presentatagli dal Diacono dell'Evangelio, canta l'Antifona *Ecce lignum Crucis*, a cui i sudetti Tenori deono rispondere *In quo salus*, e poi tutto il nostro Coro *Venite adoremus*, e ciò segue per tre volte, alternado como si è detto di sopra, dovendo il Celebrante ogni volta alzar un tono di voce.

Posata la Croce sopra nobilissimo Cuscino su i gradini del Presbiterio, il Papa, o il Celebrante, vanno all'adorazione di essa, facendo tre genuflessioni, e quando, o l'uno o l'altro, è in atto di far la prima, il Signor Maestro darà principio [p. 44] agl'Improperii, che sono a due Cori del Palestrina, al lib. 88, carta 1, e si deono dire adagio, e con voce sommessa, perche la loro soavissima armonia rende un interna devozione, e compunzione. Dee per tanto il Signor Maestro star bene avvertito di non far terminare i suddetti Improperii prima che non sia andato all'adorazione e tutto il Sagro Collegio, tornando a principiarli da capo se bisogna.

Quando por la Prelatura, andando successivamente all'adorazione, principia la prima genuflessione, il Signor Maestro darà cenno a i due Soprani Anziani, i quali subito intoneranno l'Antifona *Crucem tuam*, che si prosegue dal Coro assai andante. Dopo i due soprani intonano il Salmo *Deus misereatur nostri*, con tutto il resto notato nel libro. Dopo il Verso *Crux fidelis*, si dà principio all'Inno *Pange lingua gloriosi*, che si dee dire andante, alternando sempre col Coro, ed il Signor Maestro potrà far terminare il Verso *Sempiterna sit beata* quando vanno all'adorazione [p. 45] gli Avvocati Concistoriali, lasciando quei versi che gli parerà, per esse l'Inno suddetto assai lungo, e poi al solito posto anderà egli con tutto il Collegio all'adorazione.

Terminata l'adorazione, l'ultimi Cantori delle parti prendono i libri soliti, ed il nostro Collegio si porta in Sala Regia, e diviso in due Cori si ferma avanti alla Porta della Cappella Paolina, aspettando che il Papa, o il Celebrante, con tutto il Sagro Collegio e Prelatura venghino processionalmente a prendere il Venerabile.

Quando esce fuori della porta di detta Cappella, il Signor Maestro farà principiare l'Inno *Vexilla regis prodeunt* dal primo Coro, ed il secondo Coro successivamente dirà la seconda strofa, e processionalmente si porterà il nostro Collegio in Cappella Sistina, e si fermerà avanti alla porta della Balaustrata, diviso come sopra in due Cori; avvertendo però il Signor Maestro che all'apparire che fa il Papa, o il Celebrante, alla porta della Cappella [p. 46] Sistina, si dee dire la Strofa *O Crux ave spes unica*, e terminarla con la seguente, quando il Papa o il Celebrante entra la Porta della Balaustrata.

In tutto il resto della Funzione di questa mattina il nostro Coro non hà a rispondere se non che *Sed libera nos a malo*, dopo il *Pater noster*; e *Amen* al fine dell'Orazione *Libera nos quaesumus Domine*, che si dice immediatamente dopo dal Celebrante in tono feriale, e perciò non si descrive più ampiamente, perche in nulla altro a noi s'appartiene.

Terminato il suddetto Ufficio di questa mattina, e partito il Celebrante con tutti i Ministri dall'Altare, il Signor Maestro di Cerimonie (non essendo presente il Papa) vò dal Signor Cardinale anziano, e l'avvisa, che dica il *Pater noster*, e l'Ave Maria per il Vespro, e si comincia l'antifona al cenno che darà.

Il Signor Maestro nostro dee per tanto star attento al suddetto cenno per far subito dar principio. Le Antifone, e Salmi [p. 47] di questo Vespro s'intonano tutte da i Contralti. L'Antifona del Cantico *Magnificat* va un tono più alto. Avverta il Signor Maestro che si assiste il Pontefice, la replica dell'Antifona del *Magnificat* deve durar tanto fin che sceso il Papa dal Soglio siasi ignocchiato avanti al Faldistorio, e scoperto di Mitra; ed allora potrà far dire il Verso *Christus factus est*, e proseguirlo come è notato nel libro.

### Venerdì Santo il giorno al Mattutino.

#### Cap. XVI.

Sin conterrà il Signor Maestro in tal Funzione, come nelle due antecedenti, non essendovi cosa di particolare osservazione. La Lamentazione in Canto figurato è di Gregorio Allegri a quattro voci, a carte 33. Al *Jerusalem* entra un Soprano.

Il Miserere a due Cori è di Gregorio Allegri, a carte 49, col secondo Coro al lib. 88, carte 52.

[p. 48]

### Sabbato Santo alla Messa.

#### Cap. XVII.

Comincia questa Funzione il Diacono dell'Evangelio, il quale vicino alla Porta della Cancellata accende una delle tre Candele posta sopra la Canna, e intona *Lumen Christi*, ed il nostro Coro risponde *Deo gratias*. In mezzo della Cappella accende la seconda Candela, e replica come sopra un Tono più alto; e poi accende la terza avanti all'Altare, e alzando un altro Tono, replica lo stesso, a cui risponde sempre il nostro Coro come di sopra abbiam detto.

Fra tanto, il Diacono suddetto prende il Libro, e vò dal Celebrante, se non assiste il Papa, a prender la benedizione, e poi vò al luogo dell'Evangelio, e dopo incensato il libro, comincia a cantar *Exultet iam Angelica turba Caelorum*, in fine della quale dice *Per omnia saecula saeculorum*.

[p. 49]

R. *Amen.*

V. *Dominus vobiscum.*

R. *Et cum spiritu tuo.*

V. *Sursum corda.*  
 R. *Habemus ad Dominum.*  
 V. *Gratias agamus Domino Deo nostro.*  
 R. *Dignum et iustum est.*

Proseguisce il Diacono a cantare il rimanente fino a tanto che sia il tempo di porre nel Cero i cinque grani d'Incenso, e poi di accenderlo, e dopo terminato si risponde *Amen*.

In tanto, il più novizio de' Cantori starà pronto alla porticella dello Steccato, perche al comando del Signor Maestro de Cerimonie darà principio alla prima Profezia, avvertendo di dirla andante, e distinta, dopo la quale se assiste il Papa anderà al bacio del Piede, ed in tanto si troverà all'ordine il penultimo Cantore, e così con quest'ordine tutti gli altri per dire il resto delle Profezie. Nelle fine d'ogni Profezia, il Celebrante dice l'Orazione, alla quale si risponde *Amen*. Dopo la quarta [p. 50] vi è il Tratto, che deesi intonare da i Contralti, e si dice andante, nè s'intona altro che il primo Verso, e così si conterrà il Signor Maestro dopo l'ottava, e l'undecima.

Terminata la duodecima Profezia, si troveranno alla Porta dello Steccato due Soprani eletti dall'Anziano, quali dopo che il Celebrante col Diacono e Suddiacono si saranno postrati sù gradini dell'Altare, al cenno del Signor Maestro de Cerimonie, ingnocchiati nel mezzo della Cappella con un sgabello avanti, daranno principio alle Litanie maggiori, che troveranno nel libro delle Profezie.

Terminate le Litanie, tanto il Pontefice che il Celebrante si vestono de' Paramenti bianchi, ed il Sagro Collegio fa la mutazione delle Cappe. Si accosta dipoi il Celebrante al Papa appiè de' gradini dell'Altare, e Sua Santità dà principio alla Messa, e se non vi assiste, il sua vece il Celebrante, il Signor Maestro allora dovrà far cominciare da' Contralti i Kyrie in canto [p. 51] fermo, e adagio, i quali dovranno durare fin tanto che il Celebrante abbia incensato l'Altare, sia stato incensato lui, e il Papa se v'assiste. Parte il Celebrante, e va al Faldistorio, e quando vi sia giunto il Signor Maestro, farà terminar l'ultimo *Kyrie*, perche ivi intona il *Gloria in excelsis Deo*, e si ripiglia in Canto figurato.

Terminata l'Epistola, se assiste il Papa, un Auditore di Rota parato con Tonicella va appiè del Soglio ad annunziargli l'*Alleluia*. Poscia il Celebrante l'intona tre volte, alzando ogni volta un tono di voce, e tre volte gli risponde il nostro Coro in contrapunto, avvertendo di non far cadenza finale se non la terza volta. Dipoi da i due Soprani Anziani s'intona il Verso *Confitemini*, e scelte dall'Anziano, due coppie de' Soprani dicono il Tratto, che deve durare fin tanto che il Diacono sia giunto al solito luogo per dir l'Evangelio, che farà appunto dopo che il Papa, o il Celebrante, averà posto l'Incenso [p. 52] nel Turibulo, el che il Diacono abbia presa la solita benedizione.

In questa Mattina non si canta nè *Credo*, nè Offertorio, nè Motteto, si risponde bensì al *Dominus vobiscum, Et cum spiritu tuo*, e por al *Praefatio*.

Si dice il *Sanctus*, ed il *Benedictus*, che dovrà terminare al solito. Si risponde al *Pax Domini sit semper vobiscum, Et cum spiritu tuo*, ma non si dice l'*Agnus Dei*. Dopo che il Celebrante averà consumato il Sacramento, il Signor Maestro farà cenno all'Anziano de' Soprani, il quale intonerà l'Antifona del Vespero *Alleluia*, come è notato nel libro, e poi due Soprani Anziani il Salmo *Laudate Dominum omnes gentes*, che dal nostro Coro si ripiglia in Falsobordone. Terminato il detto Salmo, i sue Soprani Anziani replicano l'Antifona *Alleluia*. Non v'è in questo Vespero, nè Capitolo, nè Inno, nè Verso, e però l'Anziano de' Soprani, terminata dal Coro la repetizione della detta Antifona, intonerà *Vespere autem Sabbati*, e [p. 53] dopo terminata dal Coro, i due Soprani intoneranno il Magnificat di Luca Marenzio, il quale stà nello sterro libro, e deve durare fin tanto che siasi fatta dal Celebrante l'Incensatura, como si è veduro nel Vespero della Epifania, ripetendosi in fine da i due Soprani Anziani l'Antifona suddetta.

Dopo il Celebrante dice *Dominus vobiscum, Et cum spiritu tuo*, e terminata l'Orazione, si risponde *Amen*. All'*Ite Missa est, Alleluia, Alleluia*, si risponde *Deo gratias, Alleluia, Alleluia* in canto figurato, essendo ciò distintamente notato nel libro.

**La Mattina di Pasqua di Resurrezione  
alla Messa.  
Cap. XVII.**

Quando in tal giorno celebra la Messa il Papa, si parte dalla stanza de' Paramenti vestito di Pluviale, coperto di Tiriagno, e giunto alla Sala Ducale si pone in Sedia Gestatoria, e sotto il Baldacchino [p. 54] preceduto dal Sagro Collegio in Paramenti Sagri, scende nella Chiesa di S. Pietro, dove fatta breve Orazione all'Altare del Sacramento, si porta all'Altare Papale, ed inginocchiato per breve spazio avanti il Faldistorio, v'è al Soglio eretto dalla parte dell'Epistola, ed ivi riceve alla solita ubbidienza al Sagro Collegio, Patriarchi, Arcivescovi, e Vescovi Assistenti e non Assistenti, Abbati Mitrati, e Penitenzieri di San Pietro parati, dopo la quale da principio a Terza, intonando *Deus in adiutorium meum intende*, ed il nostro Coro prosegue il resto come st'è notato nel libro, intonando tutto i Contralti. Avverta il Signor Maestro, che mentre il nostro Coro canta Terza, il Papa al Soglio legge la Preparazione per la Messa, onde dovrà usare tal prudenza nel salmeggiare, che quando il Papa ha terminato di leggere, il Coro altresì abbia finito di cantare li tre Salmi. Allora s'alza Sua Santità in piedi con la Mitra all'Antifona *Haec dies*, dopo la quale siede, depone [p. 55] la Mitra, ed alzatosi nuovamente in piedi, canta *Dominus vobiscum, R. Et cum spiritu tuo*, e dopo l'Orazione si risponde *Amen*, e detto di nuovo *Dominus vobiscum, R. Et cum spiritu tuo*, i due Soprani Anziani dicono il *Benedicamus Domino, R. Deo gratias*, e così termina Terza.

Vestitosi poi il Papa de' Paramenti Sagri per dir la Messa, scende dal Soglio, e girando intorno alla Cappella gli vanno incontro i tre ultimi Cardinali Preti, i quali, un dopo l'altro, gli ammette all'Amplexo. Quindi avvicinati a i gradini dell'Altare, col segno della Croce da principio alla Messa. Starà per tanto attento il Signor Maestro, e subito ordinerà l'Introito, che si deve intonare da i Contralti, e deve durare la prima replica col Salmo *Domine probasti me*, fin tanto che il Papa sia salito all'Altare, ed allora farà dire il *Gloria Patri*, perche in tal forma non si dà incomodo al Papa, il quale deve allora chinare la testa, nè s'interrompe la [p. 56] Funzione. Il *Sicut erat* si dovrà dire adagio, e dopo la replica dell'Introito si principieranno i *Kyrie*, i quali il Signor Maestro farà durare quanto richiederà il bisogno, fin che il Papa, dopo incensato l'Altare, e ricevuta rispettivamente l'incensazione dal Cardinal Diacono dell'Evangelio, passando dall'Altare al Soglio, avrà quivi finito di leggere tutto l'Introito. Ed allora dovrà il Signor Maestro terminare l'ultimo *Kyrie*, avvertendo che il Papa si serve sempre del medesimo ed unico libro, tanto per intonare il canto, che per leggere tutta la Messa, con questa differenza: che quando canta, sostiene il libro il Signor Cardinale Vescovo, e quando legge semplicemente, lo sostiene il Vescovo Assistente.

Cantata dipoi dal Papa l'Orazione, e rispostosi dal nostro Coro *Amen*, dopo che il Suddiacono Auditore di Rota sarà terminata l'Epistola latina, e dall'Alunno del Collegio Greco l'Epistola Greca, il Signor Maestro farà cenno per dire il Graduale [p. 57] che v'è detto andante, con la sequenza de Matteo Simonelli. In questo, mentre il Cardinal Diacono dell'Evangelio, bagiata prima la mano al Papa, e presso dall'Altare il libro, accompagnato di sette Ceroferarii, si porta al Soglio a chiedere la benedizione, e poi va al luogo dell'Evangelio, nel qual tempo il Signor Maestro farà terminare il secondo *Alleluia*.

Terminato dal Cardinal Diacono l'Evangelio latino, e da un'Altro Alunno del suddetto Collegio Greco l'Evangelio Greco, la Santità del Nostro Signore CLEMENTE XI, imitando con applauso universale gli esempj di S. Gregorio Magno, e di S. Leone, suoi gloriosissimi Predecessori, recita una dottissima Omelia, dopo la quale, cantato dal Cardinal Diacono il *Confiteor*, il Pontefice dà la benedizione, alla quale si risponde tre volte *Amen*, e subito intona il *Credo*.

Avverta il Signor Maestro di non far dire *Et incarnatus est* se prima non [p. 58] sia a sedere, e coperto di Mitra, e non sieno pur anche a sedere tutti gli Assistenti, e Ministri parati.

L'Offertorio si dovrà dire andante, ma non così il bellissimo Mottetto *Christus resurgens* de Felice Anerio, al libro 175, a carta 1, parte sola. Nel mezzo di questo Mottetto vi è un sito a proposito dove si può replicare, quando vi sia il bisogno, e se pare al Signor Maestro, potrà ritornar da capo a suo arbitrio, essendo la Funzione assai lunga, avvertendo però di terminarlo al solito degli altri, e di farlo dire sbattuto.

In ciò che poi segue della presente Funzione, deve il nostro Collegio regolarsi in tutto conforme le altre Cappelle, fin che dopo l'Elevazione si farà cantato il *Benedictus qui venit*. Quando in questa mattina, avanti del *Pater noster* il Papa dice *Per omnia saecula saeculorum*, avverta il Signor Maestro di non far rispondere *Amen*, perche in tal giorno, mentre un Sommo Pontefice celebrò in [p. 59] S. Giovanni in Laterano, gli Angeli dal Cielo risposero *Amen*; onde in venerazione di questo prodigio non si risponde dal nostro Coro.

In prova di ciò non sarà, cred'io, cosa fuor di proposito, anzi molto adattata, e confacevole a questo luogo, e al mio asunto, che io trascriva quì il capitolo 51 delle nostre Costituzione, dove in tal forma si legge: *Cantores sint semper advertentes in respondendo Summo Pontifici, & praesertim in diebus Paschatis Resurrectionis, quando Sanctitas Sua dicit: Per omnia saecula saeculorum, dum vult dicere Pater noster; Cantores non debent respondere Amen, ex eo, quod in tale die dum quidam Summus Pontifex celebraret, ad Per omnia saecula saeculorum ante Pater noster Angeli responderunt Amen*. E benchè in questo Capitolo non si legga registrato il nome del Pontefice a cui succedè tal miracolo, nulla di meno ho sempre inteso dire che ciò accadesse a S. Gregorio; anche per molte diligenze [p. 60] da me fatte, non abbia potuto trovar documento alcuno certo, e indubitato. È ben vero però, che se ciò è equivoco, ha nondimeno qualche fondamento sù quello, che al suddetto Santo Pontefice accadde mentre celebrava in S. Maria Maggiore il giorno di Pasqua, perche dopo aver detto *Pax Domini sit semper vobiscum*, un Angelo rispose *Et cum spiritu tuo*, come narra Durando nel *Rationale Divinorum Officiorum*, lib. 6, cap. 88, num. 1. Onde cred'io che abbiano confuso un fatto coll'altro.

Comunque ciò sia, egli è certo che in tal giorno dal nostro Coro si traslascia di dire quest' *Amen*, e pare che oltre al testimonio riferito di sopra nel mentovato Capitolo, Innocenzo III, *Misteriorum Missae*, lib. 5, cap. 12, tacitamente ne assegni la ragione; imperochè il suddetto *Amen* significa il pianto de' Fedeli per la morte del Salvatore; sicchè essendo questo giorno di allegrezza per la di lui Resurrezione, con molta gran ragione non si risponde *Amen*, per non rammemorare la suddetta [p. 61] mestizia. Rimettendomi sempre a qualche ingengo cospicuo che possa meglio di me darne la vera cagione.

Il Signor Maestro dovrà replicare più volte l'Agnus Dei con qualche prestezza, per esser la Funzione che segue assai lunga, e per render meno incomodo a i Cantori, avvertendo di non fare dir mai *Dona nobis pacem* fin tanto che non saranno terminate tutte le Funzioni che quì appresso diremo.

Quando il Papa, dopo l'Agnus Dei, e letta la prima Orazione, *Domine Jesu Christe, qui dixisti*, e data la Pace al Signor Cardinale Decano, e Signori Cardinali Diaconi Assistenti, sarà partito dall'Altare e giunto al Soglio, allora il Cardinal Diacono dell'Evangelio, che è restato presso il medesimo Altare, prende la Patena sopra della quale sta l'Ostia consagrada coperta con stella d'oro, ed alzatala in alto fino alla sua fronte, fa un mezzo giro, voltandosi dalla sua mano destra fin che appunto riguarda con la faccia al Papa, il [p. 62] quale si trova al Soglio, e poi nella medesima forma ritorna indietro, e passando a fare l'altro mezzo giro, si rivolta agiatamente e con gravità dalla man sinistra, fin tanto che sia come sopra colla faccia verso il Papa. Dipoi consegna la Patena al Suddiacono Auditor di Rota genuflesso dalla parte dell'Evangelio, il quale con gravità si porta al Soglio, dove appena giunto, il Papa fa la genuflessione, indi alzatosi resta in atto di adorazione, ed il Suddiacono si ferma in piede alla sinistra del Pontefice.

Il Cardinal Diacono dell'Evangelio prende il Calice, e alzatolo, e girandosi nella stessa forma appunto che abbiam detto parlandosi della Patena, il Signor Maestro di Cerimonie lo cuopre con un piccolo cuscinetto ricamato; ed il Diacono si parte dall'Altare, e v'è al Soglio, e quando vi giunge, il Papa fa la genuflessione; indi s'alza, e il Diacono resta in piede alla di lui destra. Dopo se gli presenta il libro, e dice le due Orazioni, *Domine Jesu Christe, Fili Dei vivi, &c., Perceptio corporis* [p. 63] *tui, &c., e Panem coelestem*, e poi tre volte *Domine, non sum dignus*, dopo di che comunica con una metà dell'Ostia, dicendo prima *Corpus Domini nostri*, servendo l'altra metà per la comunione del Diacono, e Suddiacono. Por sorbisce parte del sangue con la fistola d'oro, ed allora il Signor Maestro di Cappelle farà terminare l'ultimo *Agnus Dei*, e poi farà tacere il coro fin tanto che il Diacono e il Suddiacono, partiti dal Soglio, e giunti all'Altare, abbiano consumato il residuo del sangue, dopo di che il Cardinal Diacono dell'Evangelio v'è al Soglio, e canta il *Confiteor* alla sinistra del Papa, che sta in piedi scoperto, e chi dipoi canta le due Orazioni *Misereatur, e Indulgentiam*, alle quali due volte si risponde *Amen*. Indi si tace fin tanto che siano stati comunicati dal Papa i Signori Cardinali Diaconi, gli Ambasciatori Regii, i Principi del Soglio, i Conservatori di Roma, gl'Ambasciatori di Bologna, o Ferrara, ed il Maestro del Sagro Ospizio.

Terminata la Comunione, il Papa [p. 64] sedendo si purifica prima le dita, poi presa la Mitra si lava le mani, e coperto parte del Soglio, e quando principia a scendere i gradini, il Signor Maestro farà cominciare il *Communio*, che dovrà durare fin tanto che la Santità Sua, giunta all'Altare, e baciato, sia andata al luogo dell'Epistola per leggere il *Communio*, ed allora il Signor Maestro farà fare la prima cadenza, e subito la seconda, essendo il *Communio* di poche parole.

Terminata la Messa si v'è alla Loggia dove il Papa dà la solenne Benedizione al Popolo, alla quale tre volte si risponde *Amen*.

Il Signor Maestro deve fare ogni diligenza per sapere se il Papa vuole i concerti alla sua mensa, a più anche per aver l'ora determinata in cui si debba il giorno cantare il Vespero segreto.

E perche abbiam fatta menzione de i concerti, che dal nostro Collegio alla Mensa del Papa si soglion cantare, egli è da sapersi ciò che in tal proposito riferisce [p. 65] Benedetto, Canonico di S. Pietro, nel 1130. Dice dunque, che il giorno di Pasqua alla Mensa del Papa, *Cantores etiam ex praecepto Domini Pontificis cantam sequentiam, quae sit conveniens Paschae, modulatis organis; eaque finita eum, & osculant Pedes Pontificis, qui dat eis coppam plenam potione, qui bibunt, & accipiunt à Sacellarium unum Bizantium*. Manoscritto della Biblioteca Otthoboniana, al foglio 22, da che chiaro si socorge che il costume, che per oggi dura, d'aver l'Agnello e le Paste nella Mensa del Papa, e un Doblone per mancia, è veramente un uso antichissimo.

Quando in tal giorno non canta Messa il Papa, si fa la Cappella, e celebra un Cardinal Vescovo, e la Funzione e la stessa di quella del giorno dell'Epifania, nulla di meno si fa la Comunione de i Cardinali Diaconi, alla quale non si risponde.

Il giorno, all'ora prescritta dal Papa, si troverà il nostro Collegio nella stanza avanti la Cappella segreta per cantare [p. 66] con l'Organo il Vespero, che s'intona da uno de i nostri Compagni Sacerdote con la sola stola sopra la Cotta, il quale così parimente dice l'Orazione nel fine. E tanto i Salmi che le Antifone, devono essere corti, ed allegri, e di buoni Autori, ed il Signor Maestro regolerà il tutto colla battuta.

[p. 77]

**Primo Vespero del Corpus Domini.  
Cap. XXIX.**

Non occorre descrivere questa Funzione, essendosi praticata nelle Vesperi antecedenti, quali daranno norma al Signor Maestro per regular questo.

[p. 78]

**La Mattina alla Messa bassa.  
Cap. XXX.**

Si raduna il Sagro Collegio nella Cappella di Sisto, nel Palazzo Vaticano, dove viene il Papa, e fatta la Preparazione, e vestito de' Paramenti Sagri, dà principio alla Messa bassa. All'Offertorio si canta il bellissimo Mottetto *Fratres ego enim* del Palestrina, nel libro 177, carta 1, parte sola.

Il Signor Maestro dovrà a suo piacere scegliere cinque Cantori per il Concertino che nella Processione deve andare dopo il Papa, e questi medesimi cantano dopo l'Elevazione un Mottetto eletto dal Signor Maestro ne i libri che i detti Cantori portano in Processione.

Terminata la Messa, il nostro Coro v'è in Sala Regia, avendo preventivamente i più novizii delle quattro parti presi i libri per la Processione, e quando la Croce esce fuori della Cancellata, il Signor Maestro [p. 79] farà cenno a i Contralti, i quali intoneranno l'Inno Pange lingua gloriosi, e s'incammineranno per la Sala processionalmente al solito luogo.

Il Signor Maestro farà dire la seconda strofa dell'Inno, quando il nostro Collegio entra nella Scala di Costantino; la terza, quando giunge al detto Costantino; la quarta, quando scende la cordonata per entrar nel Colonnato; la quinta, a mezzo Colonnato; e la sesta, verso il fine del Colonnato. E quando s'entra nella strada, il Signor Maestro farà principiare i Mottetti, de' quali ne farà dire quanti vorrà, e quando gli piacerà.

Nell'ingresso della Porta di S. Pietro al ritorno, i due Soprani Anziani intonano il *Te Deum laudamus*, il quale dee durare fin tanto che sia giunto alla Confessione degli Apostoli il Sagro Collegio, e il Papa, e subito posato il Venerabile sopra dell'Altare dal Cardinal primo Diacono assistente, il Signor Maestro farà dire in Falsobordone il Verso *Te ergo quaesumus*, [p. 80] e poi subito l'ultimo *In te Domine speravi*. Dopo il Papa incensa il Venerabile, e terminata l'incensazione, due Soprani Anziani dicono il Verso *Panem de Caelo praestitisti eis, Alleluia*, R. *Omne delectamentum in se habentem, Alleluia*, e detta l'Orazione de Papa, R. *Amen*, terminando questa lunga Funzione con la benedizione, che il Pontefice dà col Venerabile.

Non avendo più parlato del Concertino, che abbiam lasciato in Cappella, sarà cosa necessaria il dire tutto quello che ad esso conviene in questa Funzione.

Uscito fuori della Porta della Cancellata il Venerabile, seguito dal Decano della Rota, che porta in mano la Mitra Pontificia in mezzo alli due Camerieri Segreti assistenti de Sua Santità, dee subito prender posto il Concertino, il quale in tal caso precede al resto della Prelatura, che segue, per esser più vicino al Pontefice, e quando il Venerabile sarà in Sala Regia, darà principio al primo Mottetto, che sarà regolato dall'Anziano all'arbitrio del [p. 81] qua le nel giro della Processione, si diranno quei Mottetti che per ordine sono scritti ne i libri, avvertendo che quando entra il Concertino nella Porta della Chiesa di S. Pietro, si dee dire il Mottetto *Amore Jesu languet* del Foggia; e questo è costume antico della Cappella.

Se a questa Funzione non interviene il Papa, si fa dal Cardinal primo Vescovo; ed il Signor Maestro non ha cosa più precisa di quanto abbiam notato di sopra.

[p. 82]

**Primo Vespero di S. Pietro**  
**Cap. XXXII.**

Volendo il Pontefice celebrar la Messa la mattina seguente, canta in questo giorno solennemente il Vespero.

Partitosi per tanto della Sala Ducale col solito corteggio del Sagro Collegio, scende in S. Pietro, e fatte le adorazioni all'Altare del Santissimo, e degli Apostoli, sulle sul Trono, dove riceve all'ubbidienza li Signori Cardinali, li quali di poi se vestono de paramenti Sagri, e dopo Sua Santità dà principio al Vespero, a cui dal nostro Coro si risponde al solito.

Un Auditor di Rota, che la seguente Mattina nella Messa fa il Suddiacono, v'è appiè de i gradini de Soglio, e da l'intonazione della prima Antifona al Papa; poi dagli Assistenti portatogli il libro, intona la Antifona *Petrus, & Joannes*, la quale si ripiglia da nostro Coro; dopo due Soprani Anziani intonano il Salmo *Dixit Dominus, &c.*, [p. 83] e terminato, due Contralti Eddomadarii ripetono l'Antifona, che vien proseguita dal Coro. Il Suddiacono suddetto dà la seconda Antifona al Cardinal primo Diacono Assistente nella forma che l'ha data al Papa, poi la terza al Cardinal Vescovo Assistente, la quarta al Cardinal primo Prete, e finalmente la quinta al Cardinal secondo Diacono Assistente.

Il detto Auditor di Rota dice il Capitolo, e poi il Papa intona l'Inno, preintonatogli dal medesimo Auditor di Rota, e terminato, due Soprani cantano il Versetto, *In omnem terram, &c.*, e il Coro R. *Et in fines orbis terra &c.* Poi il suddetto Auditore di Rota porta come sopra l'Antifona del *Magnificat &c.* al Papa, da cui viene intonata, e si ripiglia al solito dal nostro Coro. Avverta il Signor Maestro di far durare la Cantilena di detta Antifona fin che Sua Santità abbia posto, e benedetto l'incenso, ed allora subito faccia fare la cadenza, ed incominciare [p. 84] il *Magnificat &c.*, e che mentre si canta dal nostro Coro, il Papa incensa l'Altare, e segue la Funzione come abbiam detto degli altri Vesperi.

\* \* \*

[p. 101]

**Primo Vespero di Natale**  
**Cap. XLV.**

Il regolamento di questa Funzione dipende dal sapere, se il Papa nel seguente giorno di Natale vuol celebrare egli stesso la Messa, perchè in tal caso il Vespero va ordinato nella stessa guisa che quello di S. Pietro; quando che nò, come quello di turri i Santi.

Terminato il Vespero, restano nel Palazzo Apostolico quelli Eminentissimi Cardinali che nella seguente notte vogliono assistere al Mattutino, e alla Messa, alli quali li Ministri de detto Palazzo, a spese della Reverenda Camera, danno una lautissima Cena, con un apparecchio nobile di varii Troinfii, che rappresentano i fatti della Natività del nostro Redentore. Prima [p. 102] dalla Cena è costume dare ancora alli detti Eminentissimi un virtuoso divertimento di Musica, con una Cantata volgare sopra la Natività del Bambino Gesù, la quale si dee regolare dal nostro Signor Maestro di Cappella, e però preventivamente dovrà egli portarsi da Monsignor Maggiordomo, a cui spetta la direzione di tutta questa Funzione, per intender da esso l'elezione tanto del Poeta, quanto del compositore della Musica; e poi dovrà scieglier i migliori Cantori del nostro Collegio per cantarla. E dopo terminata, unito alli Cantori, e agli Stromenti, dovrà portarsi al luego destinato per la Cena, che ancora ad essi suol dare la Reverenda Camera Apostolica.

[p. 103]

### La Notte di Natale al Matutino.

Interviene alle volte a quest'uffizio il Papa con Cappa Magna, e fatta breve Orazione, va al Soglio, dove ripostatosi al quanto s'alza, e dice *Pater noster*, *Ave Maria*, e *Credo* segreto, e poi intona *Domine, labia mea aperies*, R. *Et os meum annunciabit laudem tuam*; V. *Deus in adjutorium meum intende*; R. *Domine, ad adjuvandum me festina*, &c. Dipoi due Soprani Anziani danno principio all'Invitatorio *Christus natus est nobis: venite adoremus*, ed il Coro ripiglia le sterre parole col contrapunto, e l'altre volte col canto piano, avvertendo che l'ultima volta si risponde col contrapunto.

Terminato l'Invitatorio, e il Salmo *Venite exultemus Domino*, il Papa non intona nell'Inno nè la prima Antifona, ancor che nel libro del quale si serve la Santità Sua vi siano le note come se dovesse intonare. Come si vede nel Cerimoniale [p. 104] Romano, libro 2, capitolo 11, che però l'Inno *Jesu Redemptor omnium* si deve intonare da sue Soprani Anziani, e si prosegue con sollecitudine. Poscia l'Anziano de' Soprani intona la prima Antifona, alla quale, secondo quello prescrive la Costituzione, si dee fare il contrapunto, come pure l'altre seguenti, ed al primo Responsorio, ma perche con questo metodo si rendeva più lungo il Mattutino, i nostri predecessori anno costumato di dar il contrapunto solamente alla prima Antifona, e tutto il resto in canto piano. Avverta il Signor Maestro di far Salmeggiare andante, e puntato, per dar meno disagio tanto al Papa quanto al Sagro Colegio.

Detta la replica della terza Antifona del primo Notturmo, e cantato il Verso da due Soprani, e risposto dal Coro, il Papa s'alza in piedi, e dice *Pater noster*, ed in fine *Et ne nos inducas in tentationem*; R. *Sed libera nos a malo*, e dopo l'Assoluzione *Exaudi Domine*, &c. R. *Amen*. In tanto quel Signor [p. 105] Cardinale, a cui tocca la prima Lezione s'accosta al Leggio posto in mezzo della Cappella, e terminata l'Assoluzione, dimanda la benedizione intonando *Jube Domine benedicere*, e il Papa risponde *Benedictione perpetua benedicat nos, Pater aeternus*, ed il Coro dice *Amen*.

In fine di questa e d'ogn'altra Lezione si risponde *Deo gratias*, e subito il Signor Maestro dee far principiare i Responsorii, che si devono dire andanti, e quest'istessa regola v'è praticata ancora nell'altre Lezioni.

Il secondo e terzo Notturmo va ordinato in tutto come il primo, con questa sola differenza, che la terza Lezione del terzo Notturmo si canta dal Papa, sicchè quando egli dice *Jube Domine benedicere*, il Coro dee trattarsi qualche poco di tempo, e poi rispondere *Amen*, non essendovi Superiore che possa dar la benedizione al Papa.

Terminata che ha il Papa la Lezione, un Auditore di Rota vestito colla Cappa [p. 106], fatte le debite genuflessioni, stando avanti al Trono, dà l'intonazione del *Te Deum laudamus* al Papa, che l'intona dal medesimo libro col quale ha cantato la Lezione, e si ripiglia dal Coro in Canto figurato, e si deve dire assai andante. Dopo il Papa dice *Dominus vobiscum*, R. *Et cum spiritu tuo*, et finalmente detta l'Orazione, R. *Amen*, il Papa di nuovo dice *Dominus vobiscum*, R. *Et cum spiritu tuo*, e due Soprani cantano il V. *Benedicamus Domino*, al quale si risponde da tutto il Coro *Deo gratias* &c. Quando il Papa non assiste al Mattutino, si fa l'ufficio da quel Cardinal che dee Cantar la Messa la Notte, che suol essere il Cardinal Camerlengo di Santa Chiesa, e la Funzione riguardo a noi è in tutto simile a quella che abbiam descritto di sopra, con questa sola differenza: che le Lezioni si Cantano [tachado] da i nostri Cantori, secondo l'ordine notato nella lista assisa in Coro; e alla benedizione della nona Lezione, che si dice dal Celebrante, il Cardinal più degno [p. 107] risponda *Verba Sancti Evangelii* finita la Lezione, il Celebrante intona il *Te Deum laudamus*, e segue il resto come poc'anzi si è avvertito.

### Alla Messa della Notte di Natale Cap. XLVI.

Non v'è cosa in questa Funzione degna di particolare avvertimento.

All'Introito, se assiste il Papa, il Sagro Collegio non va rendergli ubbidienza, e però il Signor Maestro affrettarlo per terminare l'ultimo *Kyrie* quando il Papa, o il Celebrante avverà letto il suddetto Introito; dopo segue la Messa come le altre. All'Offertorio vi è il Mottetto *Quem vidistis Pastores* del Vittoria, nel libro 154, carte 2, con seconda parte, che si dee dire assai andante, e però dicasi presto l'Offertorio.

[p. 108]

### **La Mattina di Natale alla Messa Cap. XLVII.**

Scende il Papa in S. Pietro, o pure v'è a S. Maria Maggiore, dove qualche volta si suol fare questa Cappella nella stessa forma già descritta nel giorno di Pasqua di Resurrezione, e salito al Soglio, eretto dalla parte dell'Epistola, riceve l'ubbidienza; e dopo da principio a Terza. Il Signor Maestro rogolerà questa Funzione nella forma stessa di quella di S. Pietro, e tutto troverà diligentemente nel libro di Terza.

La Messa non ha niente di più preciso delle altre. All'Offertorio vi è il Mottetto *Hodie nobis caelorum Rex &c.* di Giovanni Maria Nanino al libro 160, carte 10, il quale potrà il Signor Maestro far replicare a suo arbitrio, tanto che termini secondo il solito degli altri.

Dopo l'*Agnus Dei* vi è la Communion de' Sig[nori] Cardinali Diaconi, e Principi del Soglio [p. 109], nella forma di quella di Pasqua.

Se in tal giorno non canta Messa il Papa, si fa la Cappella in Palazzo, e la Funzione è come le altre, solo che si fa la Communion de' Cardinali Diaconi.

Prima della Messa il Signor Maestro farà diligenza a che ora Sua Santità vuole il Vespero segreto.

\* \* \*

[p. 113]

### **Parte II.**

#### **Delle Funzione Straordinarie.**

#### **Nella creazione del nuovo Pontefice.**

##### **Cap. I.**

Procuri per quanto può ogni Cantore di ritrovarsi all'Apertura del Conclave nella Cappella di Sisto, dove viene il Papa vestito Pontificalmente, e riceve il Sagro Collegio all'ubbidienza; dopo la quale si pone nella Sedia Gestatoria; e quando venne alzato da terra, il Signor Maestro darà cenno a due Soprani Anziano, i quali subito intoneranno l'Antifona *Ecce Sacerdos Magnus, &c.*, ed il Coro ripiglierà *Qui in diebus suis*, tutto in contrapunto, e dovrà terminare quando il Papa sarà inginocchiato avanti all'Altare del Santissimo in S. Pietro, e perche la detta Antifona è assai corta, il Signor [p. 114] Maestro la potrà far replicare quante volte a lui piacerà; avvertendo di non farla intonare se non la prima volta. Se per legittimo impedimento, qualche Cantore non si potesse ritrovare nella detta Cappella, basterà che aspetti il Coro nostro alla Statua del Costantino, avanti al Portico di S. Pietro.

Nel tempo che Sua Santità fa Orazione al Santissimo, il nostro Collegio si porta all'Altare Papale, collocandosi dalla parte dell'Epistola, aspettando il Pontefice; il quale arrivato, e fatta Orazione, si pone subito a sedere sopra l'Altare, e l'Eminentissimo Decano (resa che averà

l'ubbidienza) si ritira alla parte dell'Epistola, ed ivi intona il *Te Deum*, che viene proseguito dal nostro Coro, fino a tanto che il Sagro Collegio vada alla terza Adorazione.

In caso che detta Adorazione terminasse prima del *Te Deum*, il Sig. Maestro farà lasciare tutti quei versi che avanzano, e dirà l'ultimo in Falsobordone.

[p. 115] Prosegue la Funzione il Signor Cardinal Decano, dicendo *Pater noster*, e dopo *Et ne nos inducas in tentationem*.

[...] E terminata l'Orazione [p. 116] si risponde *Amen*.

Alzandosi in piedi il Pontefice, rivolto al Popolo, dice:

V. *Sit nomen Domini benedictum*

R. *Ex hoc nunc, & usque in saeculum*. [...]

E dopo dà la benedizione, alla quale si risponde *Amen*. Con che termina la Funzione, ed il Papa, deposti li Paramenti, vada alle sue stanze a riposarsi.

## **Nella Consagrazione del nuovo Pontefice.**

### **Cap. II.**

Questa Funzione si suol fare in S. Pietro all'Altare Papale con l'assistenza di sette Eminentissimi Cardinali. Cioè, de i tre primi Vescovi, del primo Prete, e di tre Diaconi, due assistenti ed il terzo parato, come se dovesse Cantare l'Evangelio, e alla presenza del Sagro Collegio.

La Consagrazione si fa dall'Eminentissimo Decano, alla quale il nostro Coro risponderà per la prima volta, quando il Cardinal suddetto intona l'Inno *Veni Creator Spiritus*, che si dee proseguir in Canto figurato. Terminato l'Inno, lo stesso Eminentissimo intonerà l'Antifona *Unguentum in capite &c.*, che si dee dire in contrapunto, dopo la quale il nostro [p. 117] Coro, tutto unito, intonerà il Salmo *Ecce quam bonum &c.*, alternado a due Cori un verso per uno, ed in fine di detto Salmo, replicherà l'Antifona *Unguentum in capite &c.*, senza intonazione.

All'Offertorio si canta il Mottetto *Exultate Deo &c.* del Nanini a due Cori, parte sola, nel libro 172, carte 16, avvertendo il Signor Maestro che non dee principiare se non quando, partito il Signor Cardinal Decano dall'Altare, e giunto al Soglio del Papa, prende la Santità Sua delle mani del medesimo Signor Cardinal Decano l'Oblazione; talmente che nel atto stesso che la riceve, dee cominciare il Mottetto.

All'Elevazione si canta il Mottetto *Fratres ego enim* del Palestrina, nel libro 177, carta 1, e con esso termina la Funzione. E bensì vero, che volendo il Papa tenere alla sua Mensa i sette Cardinali che anno assistito alla suddetta Funzione, dovrà il nostro Collegio trovarsi nella stanza dell'Apparecchio senza Cotta, per Cantare [p. 118] coll'Organo tre, o quattro Mottetti a più voci, i quali saranno scelti a contentamento del Signor Maestro. Nè si dee principiare, se non quando il Papa beve la prima volta.

Lo stesso succede ancora, ogni qual volta il Pontefice vuol tenere a pranzo qualche gran Personaggio.

## **Nella Consagrazione chi fal il Papa di qualche Vescovo.**

Si come questa Funzione per quel che appartiene al nostro Collegio è in tutto simile a quella del Cardinal Decano, quando consagra il nuovo Pontefice, da noi nel precedente Capitolo

abbastanza decritta, così tralascieremo di favellarne di vantaggio, rimettendoci a ciò che si sopra abbiám detto; aggiundengovi solo, che il *Te Deum* s'intona dal Papa.

[p. 119]

### **Nella Coronazione del nuovo Pontefice. Cap. III.**

Diverse sono le Funzione che si fanno dal nuovo Pontefice nella sua Coronazione, prima che ei giunga alla Cappella di S. Gregorio in S. Pietro. Ma perche in esse il nostro Collegio non opera cosa alcuna, perciò tralasciamo di descriverle. Ciò che dunque appartiene a noi si è, che giunto il Papa alla Cappella suddetta, e salito nel Soglio, vò il Sagro Collegio a rendergli ubbidienza, e di por tutti i Patriarchi, Arcivescovi, e Vescovi.

Terminata questa Cerimonia, Sua Santità dà la Benedizione, intonando *Sit nomen Domini benedictum*, alla quale si risponde da noi nell'istessa forma che abbiám altre volte avvertito.

Dopo, il Papa intona Terza, la quale si fa di Cofessor Pontefice, e si dee regolare secondo quella di S. Pietro.

[p. 120] Terminata Terza, e parato il Papa degli habiti Sacri per cantare la Messa, l'ultimo Auditor di Rota prende in mano la Croce, e s'inginocchia appiè del Soglio, ed il primo Diacono Assistente dice *Procedamus in pace*, e si risponde *In nomine Christi, Amen*, e subito si porta il nostro Collegio sul Coro eretto presso all'Altar Papale dalla parte dell'Evangelio.

Prima che giunga il Pontefice all'Altare Papale, fa diverse Funzioni, e molte altre Cerimonie che da noi non si descrivono, perche al Collegio de' Cantori non appartengono.

Giunto il Papa all'Altare, scende dalla Sedia, e genuflesso avanti al Faldistorio fà Orazione, e poi alzatosi comincia la Messa.

Fatta la Confessione siede di nuovo nella Sedia Gestatoria, e li trè Cardinali più antichi dicono sopra la Santità Sua le trè solite Orazioni; scende dalla Sedia, e stando avanti l'infimo gradino, riceve il Pallio per le mani del Cardinal primo Diacono. [p. 121] Dopo salisce all'Altare, ed in questo mentre, e non prima, il Coro dà principio all'Introito. Terminata l'Incensazione dell'Altare, vò Sua Santità al Soglio, ove riceve li Signori Cardinali al bagio [sic] del Piede, della Mano, ed all'Amplesso. Gl'Arcivescovi, Vescovi Assistenti, e non Assistenti, al bagio del Ginocchio. Gl'Abbate Mitrati, e Penitenzieri al bagio del Piede. Poi, deposta la Mitra, e stando in piedi, legge l'Introito. Avverta pertanto il Signor Maestro di far terminare l'ultimo Kyrie quando il Papa averà finito di leggere il detto Introito, considerando inoltre che nel Libro istesso intona il *Gloria in excelsis Deo*; e però si regoli con tal prudenza, ed avvertimento, che tutto termini nel tempo che abbiám detto.

Letta dal Suddiacono l'Epistola Latina, e da un Alunno di Propaganda Fide l'Epistola Greca, il Signor Maestro farà cenno che si cominci il Graduale, il quale di dee dire a bell'agio fino al fine, e terminato [p. 122] che sia tacersi; nel qual tempo il Cardinal primo Diacono, accompagnato dagl'Auditori di Rota, Avvocati Concistoriali ed altri, processionalmente si porta alla Confessione degli Apostoli, dove tutti insieme cantano alcune Litanie particolari, con alquante Laudi, o Preci.

Terminata questa Funzione, e cantato dal Cardinal Diacono l'Evangelio Greco, il Papa intona il *Credo*, che vien continuato dal nostro Coro. Siegue dipoi l'Offertorio in contrapunto, il quale si dovrà dire con qualche sollecitudine per non stancare li Signori Cantori; e appresso si canta il Mottetto *In Diademate Capitis Aaron*, &c. di Felice Anerio, al libro 180, carta 1, con seconda parte, il quale si replicherà ad arbitrio del Signor Maestro di Cappella, pur che termini nella forma degli altri. Dopo segue la Funzione come nell'altre Messe celebrate dal Papa.

Terminata la Messa, il nostro Collegio v' alla Loggia della Benedizione, dove giunto il Papa col Corteggio del Sagro Collegio, e della Prelatura in paramenti Sagri, se pone a sedere in Trono, e subito il Signor Maestro dee far principiare il Mottetto *Corona aurea &c.* del Palestrina, a cinque voci, al libro 160 o 171, carte 62 con seconda parte, di cui se ne dice una sola parte; dopo del quale il Cardinal pi' Anziano dice:

*Pater noster, &c. Et ne nos inducas in tentationem.*

R. *Sed libera nos a malo.*

V. *Cantemus Domino.*

R. *Gloriosi enim magnificatus est.*

V. *Buccinate in neomenia tuba.*

R. *In insigni die solemnitatis vestra.*

V. *Jubilate Deo omnis terra.*

R. *Servite Domino in laetitia.*

V. *Domine exaudi Orationem meam.*

R. *Et clamor meus ad te veniat.*

V. *Dominus vobiscum.*

R. *Et cum spiritu tuo.*

E dopo l'Orazione, si risponde Amen.

[p. 124] Il Diacono primo Assistente prende il Trirregno, e mentre lo pone in testa al Pontefice dice: *Accipe Tiaram tribus coronis ornatam, &c.*

Finalmente il Papa dà la solenne Benedizione, alla quale si risponde trè volte *Amen*, come abbiam detto altrove.

Il Signor Maestro poi farà diligenza se Sua Santità vuole li Concerti alla Mensa, li quali si cantano senz'Organo. E por pregherà Monsignor Maestro di Cammera acciò procuri che il Pontefice ammetta il nostro Collegio al bagio del Piede, essendo questo un antico costume della nostra Cappella.

[p. 125]

## Nel Possesso del nuovo Pontefice.

### Cap. IV.

Giunto il Papa al Portico di S. Giovanni, scende dalla Sedia, e genuflesso bagia la Croce, che gli porge il Signor Cardinal Arciprete di detta Basilica. Poi sale sopra maestoso Trono, accomodato nel medesimo Portico, dove si veste degli Abiti Sagri.

Il Signor Cardinal Arciprete, stando sul Trono con la Cappa, fa una breve Orazione a Sua Santità, e le presenta due Chiavi in un Bacile, che porta Monsignor Vicario di quella Basilica, ed il Papa solamente le tocca. Poi riceve al bagio del Piede tutto il Capitolo, e li Penitenzieri; intanto li Signori Cardinali, Arcivescovi e Vescovi si vestono de' Paramenti Sagri.

Scende dal Trono il Papa, e processionalmente entra in Chiesa, mette l'Incenso nel Turibolo, e dopo presso l'Aspersorio, [p. 126] e incensato dal Signor Cardinal Arciprete, si pone in Sedia Gestatoria, portando il Baldacchino li Signori Canonici. Il Signor Maestro subito farà cenno a i due Soprani Anziani, i quali subito intoneranno il *Te Deum &c.*, che da tutto il Coro si prosegue. Avverta però il Signor Maestro, che quando il Papa s'inginocchia avanti al Santissimo che st' sposto nella Cappella del Crocefisso, dovrà allor far dire il verso *Te ergo &c.* in Falsobordone, dopo li quale va detto l'ultimo verso.

Si porta Sua Santità al Coro de' Canonici, dove riceve al Sagro Collegio all'Adorazione, e dopo dà la semplice Benedizione, ed il nostro Coro risponde come altre volte si è detto.

Si vada dipoi alla Loggia, e perche in esse vi è sempre gran concorso di gente, dovrà il Signor Maestro usar particolar cura e attenzione di far mettere il nostro Coro in buon sito, dove possa commodamente sentire la voce del Papa, il quale [p. 127] giunto alla Loggia sudetta, dà la Benedizione solenne, intonando *Sancti Apostoli tui Petrus, & Paulus, &c.*, alla quale si risponde per tre volte *Amen*, e così termina la Funzione del Possesso.

\* \* \*

[p. 147]

## [Parte II]

### Nelle Essequie de' Sommi Pontefici.

#### Cap. XIII.

Si raduna il nostro Collegio sovra il Coro della Cappella della Pietà in S. Pietro, dove alla presenza del Sagro Collegio un Cardinal Canta la Messa de' Morti, la quale va tutta in Canto piano.

Fatta la Confessione, il Celebrante salisce all'Altare, e bagiatolo vada al Faldistorio per ivi leggere l'Introito, sicche dee il Signor Maestro star bene avvertito di non far terminare l'ultimo Kyrie prima che il Celebrante non abbia finito l'Introito.

Dopo l'Epistola segue il Graduale, il Tratto e la sequenza, chi si devono dire andante, e si regolano secondo il nostro costume, e come abbiam detto di sopra nel giorno dell'Anniversario de' Defonti; e così ancora il restante di questa Funzione.

Il Communion dee durar fin tanto [p. 148] che il Celebrante, purificato il Calice, e lavatesi le mani, lo abbia letto al suo luogo.

Il *Libera me, Domine* si dovrà dire al cenno del Signor Maestro di Cerimonie, che farà dopo che il Signor Cardinal Celebrante, deposta la Pianeta e preso il Pluviale, sederà nel Faldistorio. In tal forma appunto vanno le altre cinque Messe che ne' seguenti giorni si cantano.

### Settima Essequie.

La Messa che in questo giorno si canta nella Cappella della Pietà in S. Pietro, va regolata in tutto, e per tutto, come nelle passate si è avvertito.

Terminata che sia, quattro de' nostri Compagni comandati dal Maestro di Cappella, vanno sopra i quattro Angoli del Catafalco, per assistere ogn'uno di loro a' quattro Signori Cardinali, che divisi negli Angoli suddetti, e vestiti di Pluviale, faranno l'assoluzioni. Il rimanente [p. 149] del nostro Coro dee il Signor Maestro situarlo a man destra del Catafalco, dentro le Guardie.

Terminato dal Celebrante il *Non intres &c.*, il Coro risponde *Amen*, e postisi i quattro Eminentissimi a sedere, e coperti di Mitra, si dà principio al primo Responsorio *Subvenite &c.* in canto fermo, il quale si dice andante, e come è notato nel libro. Avverta il Signor Maestro, che quando il Coro dice l'ultimo *Kyrie*, il primo de' suddetti quattro Cardinali, posto l'incenso nel Turibolo, sia alzato in piedi per dire *Pater noster*, a cui risponde quel Cantore che stà sopra del Catafalco assistente al medesimo, ma ancora a gli altri versi notati nel libro. E terminata l'Orazione *Deus cui omnia vivunt*, il Cantore risponde *Amen*, e i quattro Emminentissimi si pongano di nuovo a sedere, coperti di Mitra; ed il nostro Coro comincia a cantare il secondo Responsorio, *Qui Lazarum resuscitasti &c.*, il quale si dee regolare [p. 150] nella stessa maniera del primo, e così ancora il Terzo, el Quarto. Al Quinto Responsorio, *Libera me, Domine &c.*, tutto

il nostro Coro dee unitamente rispondere a i versetti. E dopo detto dalli due Soprani Anziani il *Requiescat in pace*, si risponde *Amen*. E così termina la Funzione di questo giorno, alla cui norma si regolano le altre due che seguono.

### **Decimo giorno.**

In tal giorno canta la Messa dello Spirito Santo il Signor Cardinal Decano, la quale va regolata nelle altre Cappelle abbiám veduto. Al Graduale avverta il Signor Maestro di non far dire *Veni Sancte Spiritus &c.* fin che il Celebrante non sia inginocchiato avanti al Faldistorio. All'Offertorio si dice il Mottetto Cantate Domino di Ruggiero Giovannelli a otto voci, nel libro 173, carta 1, e dovrà terminare secondo lo stile degli altri.

Terminata la Messa, si fa l'Orazione [p. 151] *De eligendo Pontifice*, dopo la quale il nostro Collegio si troverà alla Porta della Cappella del Coro, ed al cenno del Signor Maestro di Cerimonie, i due Soprani Anziani, inginocchiati nel mezzo della detta Cappella, intoneranno l'Inno *Veni Creator Spiritus*, e il nostro Coro ripiglierà in canto figurato tutta la prima strofa, dopo la quale s'invierà processionalmente avanti la Crove verso il Conclave, seguendo a cantare l'Inno suddetto fin tanto che tutto il Sagro Collegio sia giunto alla Cappella Paolina, dove subito si dice l'ultima strofa *Deo Patri &c.*, dopo la quale due Soprani dicono il Versetto *Emitte spiritum tuum, & creabuntur. R. Et renovabis faciem terrae*, e dopo l'Orazione si risponde *Amen*, e termina la Funzione andando il nostro Collegio a deporre le Cotte nella Cappella del Cortile, dove durante il Conclave ogni giorno si canta la Messa dello Spirito Santo dal Collegio suddetto.

[p. 152]

### **Nell'Anniversario del Sommo Pontefice Defonto. Cap. XIV.**

Il Pontefice pro tempore suole ogn'anno nella sua residenza far celebrare l'Essequie al suo Predecessore nel giorno della di lui morte, facendo Cappella Papale.

La Funzione è in tutto simile a quella del giorno de' Morti. Una sol cosa dee osservare il Signor Maestro: che quando in questa Cappella v'assista il Papa, la Funzione si regola con esso lui; quando che nò, col Celebrante.

[p. 153]

### **Nell'Essequie degli Eminentissimi Cardinali Defonti. Cap. XV.**

Terminato da i Religiosi il Mattutino de' Morti, e replicata l'Antifona del *Benedictus, Ego sum &c.*, il Signor Maestro commanderà che il nostro Coro cominci il Responsorio *Libera me, Domine &c.* in canto figurato, e come stà notato nel libro; dopo di chè si dee rispondere al Cappellano sostituto della nostra Cappella che fa l'offizio, a quei versi notati nel libro suddetto.

\* \* \*

Nº 12. *Ceremonial de la Real Capilla de Su Majestad Católica, formado de orden superior y dedicado a la Reina Nuestra Sra. D<sup>a</sup> María Luisa de Borbón. Año de 1802, BNE, Ms. 13281.*

[p. 1]

**Ceremonial Real y Eclesiástico que se observa de antigua costumbre, siempre y cuando asiste en público el Rey N.<sup>ro</sup> S.<sup>or</sup> a los Oficios Divinos de Su Real Capilla.**

Como sean parte del Culto exterior de la Divinidad el establecimiento de Ceremonias, o Liturgias, el decoro de las Funciones, la distribución por grados de los Ministros del Altar, el asiento y [p. 2] lugar de los Asistentes, y finalmente la gravedad, modestia y circunspección de cuantos concurren a los Eclesiásticos Oficios, así también es parte del respeto debido a los que ocupan en la tierra el lugar de Dios, el tren y augusto Ceremonial con que han de presentarse y asistir a ellas; y esto no sólo por un justo homenaje de respeto y estima para con el gran Dios, a quien obsequian, sino también para representar mejor la suprema Dignidad del Principado, y para rendirlo todo al culto y veneración del que es Rey de los Reyes, y Supremo Príncipe del Universo.

Ahora, pues, así como fue uno de los principales cuidados de la Santa Romana Iglesia prescribir Liturgias y [p. 3] ordenar Rituales para establecer y conservar la uniformidad, orden y perpetuidad de los Divinos Oficios, de modo que su misma práctica y ejecución inspirasen respeto, sumisión y devoción a cuantos los practicaren y vieren, así también es del todo necesario el que haya un Ceremonial que prescriba el aparato, orden y acompañamiento de los actos de venir, llegar y asistir a las Eclesiásticas Funciones aquellos Soberanos Personajes, que en sí representan al mismo Dios, cuando poseídos del Espíritu de la Religión, vienen a poner sus Diademas ante el Trono del Cordero, y a rendir sus cetros al mismo Dios Omnipotente.

En cumplimiento, pues, de tan [p. 4] debida observancia, ha parecido oportuno notar y exponer con el orden conveniente la práctica del Ceremonial que se ha de observar siempre en el Acto de asistir públicamente nuestro Católico Monarca a las Eclesiásticas Funciones en su Capilla Real; ya para perpetuar su memoria y ejecutar a su cumplimiento, y ya mayormente para dar al mundo un ejemplo de la heroica piedad que muestra para con Dios y su Culto el que es, y fue siempre, el más Católico entre los Príncipes del Universo, quedando al mismo tiempo en su entero vigor la observancia de cuanto prescribe el Ritual Romano acerca del orden y Ceremonias del religioso culto.

Así lo tienen mandado los [p. 5] piadosos Reyes de España en las Constituciones hechas para la servidumbre de su Real Capilla, y especialmente el S[añ]or Emperador Carlos V en la puesta abajo<sup>1617</sup> lo mismo ordenó el Sr. Felipe IV en la Constitución 55, diciendo "Itt: el Maestro de Ceremonias ha de tener particular cuidado en que se celebren los Divinos Oficios conforme al Ceremonial Romano"; y casi con las mismas palabras estableció lo mismo el Sr. Rey D. Fernando VI; mandando igualmente que [p. 6] el Maestro de Ceremonias vele con particular atención en que se guarden exactamente los usos y costumbres laudables de la Real Capilla. Estas son las que van a exponerse en el presente Ceremonial; pero fundadas en varios Decretos Reales, y en los Apuntamientos y Relaciones que han dejado Personas muy respetables y prácticas<sup>1618</sup>, que se conservan en el Archivo de la Real Capilla, sin que jamás se hayan publicado.

[p. 7]

<sup>1617</sup> [Nota al pie:] «(1) *Statuimus quod Officium Divinum celebratur in nostra Capilla [sic] secundum usum Romanum, quodque observentur Ceremoniae et consuetudines ejusdem Ecclesiae Romanae.* Y lo mismo repite acerca de las Vísperas, y la variedad de Ritos, hasta los más solemnes, en la Constitución 4<sup>a</sup>.»

<sup>1618</sup> [Nota al pie:] «(2). Estos Apuntamientos y Memorias son de García de Loaysa, primer Procapellán Mayor de Felipe II; los Diarios de D.<sup>n</sup> Diego de Guzmán, Patriarca, los Ceremoniales de Frasso y Samper, Capellanes de honor, y las Relaciones de diversas Funciones de Capilla de los más célebres Maestros de Ceremonias.»

**Parte I.**  
**Previsiones necesarias para el decoro  
 de la Majestad y solemnidad  
 del Culto**

**Artículo I.**  
**Disposición y Adorno de la Capilla Real,  
 con el orden de lugar, y asientos  
 para el Rey y su inmediata Comitiva.**

Primeramente ha de colocarse un banco cubierto, y adornado de bancales en el mismo Presbiterio y a la parte del Evangelio, y lo han de ocupar los Arzobispos y Obispos que hubiere de las Catedrales de España, el cual se llama por esto el Banco de los Prelados.

[p. 8] Ordenado así el asiento de los Primeros Ministros del Santuario, pónese luego, aunque algo retirada de la grada del Presbiterio, el sitial para el que representa el Poder y Majestad de Dios en la Tierra, nuestro Católico Monarca, el cual se compone de un precioso dosel con realces de oro; y tendida una alfombra sobre su pavimento, se coloca sobre ella un reclinatorio de madera con su correspondiente pedáneo, que se cubre y adorna con un paño entretejido de oro y plata, y dos almohadas de la misma tela: una para apoyo de S.M. sobre el reclinatorio; y la otra sobre el pedáneo para arrodillarse. También ha de haber una silla contigua, con el mismo adorno, para sentarse S.M. en los tiempos correspondientes, mientras se celebran los Divinos [p. 9] Oficios. Pero todo debe estar cubierto de un tafetán, que tenga la justa medida, de modo que nada se descubra; y así el tafetán, como el adorno de la silla, paño y almohadas, han de ser del mismo color que el del Altar y Ministros.

Habrá así mismo entre el dosel, o cortina de S.M. y el banco de los Grandes, una silla rasa de terciopelo carmesí para el mayordomo mayor del Rey.

A la par, y en seguida del asiento del Mayordomo Mayor del Rey, se debe poner el banco para los Grandes, cubierto y adornado de su correspondiente tapicería.

Y también deberá ponerse un poco afuera de la silla del Mayordomo, y vecino al dosel de S.M. un banquillo cubierto de [p.10] tapicería que ha de servir para el Capitán de Guardias de Corps.

**Art. II.**  
**Lugar y asientos para los Ministros  
 del Altar, para los Cardenales y  
 otros asistentes.**

Ha de ponerse el Faldistorio para el Celebrante en el Presbiterio, al lado de la Epístola, o bien una silla con reclinatorio y almohada en los pies, cubierto todo de terciopelo carmesí, si el Celebrante fuere Cardenal, o morado, siempre que la iglesia usare de este color; y además habrá sus taburetes para los Diaconales, y bancos rasos para los ministros del Pontifical; pero si no se oficiare Pontificalmente, se ha de [p. 11] colocar en el mismo sitio un banco para el Preste y sus ministros, con un banquillo, así mismo raso, para el Maestro de Ceremonias.

También se ha de colocar al lado de la Epístola, enfrente de la Cortina de S.M., y más debajo de la grada del Presbiterio, el sitial de los Cardenales, el cual se compone de banquillos que sirven de reclinatorio, cubiertos de paño de terciopelo encarnado, o morado, si de este color usare la Iglesia, y un galoncito de oro al remate, y u galoncito de oro al remate; sillas de respaldo, y entre estas y aquellos, almohadas del mismo color para arrodillarse, arreglándose el número de banquillos, sillas y almohadas al que hubiere de Cardenales. Pero si el Patriarca no

lo fuese, tendrá para su asiento una silla rasa semejante [p. 12] a la del Mayordomo Mayor, la que estará junto al banco de los Prelados, a no ser que quiera ocupar el primer lugar de este banco.

Debajo del sitial de los Cardenales, han de colocarse para los Embajadores dos bancos rasos, con la distancia necesaria para que en el intermedio puedan estar los Mayordomos de S.M. retirados como una cuarta de la línea recta del referido sitial; y los dos bancos estarán cubiertos, a saber, el que ha de servir para sentarse, con un tapete de lana que llegue al suelo, y el otro, que tendrán delante para reclinatorio, con un paño de terciopelo encarnado y un galoncito de oro con su remate.

Después del banco de los Embajadores, y siguiendo casi la misma línea, deben [p. 13] colocarse, a proporcionada distancia, bancos rasos, que ha de servir para los Capellanes de Honor, y para los Predicadores de S.M.

Así mismo ha de asistir en pie y con manteo, junto al corte del dosel hacia el Altar Mayor, el Sumiller de Cortina, y estará a su lado, vestido de Loba, el Ayuda de oratorio de S.M.

Los Mayordomos del Rey ocuparán su lugar en el espacio que media entre el sitial de los Cardenales, y el banco de los Embajadores, estando en pie con sus bastones, de manera que hagan línea recta con el respaldo de las sillas de los Cardenales, y si no los hubiere, estarán un poco retirados hacia la pared de la línea recta que forma el asiento de los Embajadores. Mas si el Rey no asistiere a la cortina, o tribuna, [p. 14] tendrán los Mayordomos asiento en cuantas funciones concurrieren, sobre el de los Capellanes de Honor.

Del mismo modo estarán en pie, y tras el asiento de los Grandes, los Gentiles Hombres de Casa y Boca.

También asistirán los dos Alcaldes de Casa y Corte en pie, con sus togas y varas, al extremo, y algo distantes, del banco que ocupan los Capellanes de Honor y Predicadores de S.M.

Finalmente cerrarán la comitiva los Guardias de Corps, formando Capilla detrás de todos los bancos.

**Artículo III.  
Previas y generales advertencias para  
los que asisten y sirven en**

[p. 15]

**la Real Capilla.**

*Para el Prelado Celebrante,  
y para el que asiste al Rey en su Cortina.*

Cuantas veces hubiere de salir el prelado Celebrante del Faldistorio al Altar, o volver del Altar al Faldistorio, ha de hacer reverencia al mismo Altar, inclinación a S.M., y en seguida a las Tribunas; y lo mismo ejecutarán los Ministros del Pontifical.

También hará las mismas reverencias e inclinación el Prelado que sirva a S.M. en la Cortina, siempre y cuando salga y vuelva a su asiento.

[p. 16]

*Para el Decano,  
y demás Capellanes de honor.*

El Decano de los Capellanes de honor ha de acompañar al Patriarca, o al Prelado, que asistiere al Rey, siempre que saliere de su lugar; y a este efecto dejará con tiempo su banco, y estará a punto para tomarle el bonete cerca del dosel, devolviéndoselo después, antes de retirarse, y acompañándolo hasta que llegue a su asiento. Y ha de hacer esto con tal orden que al salir de su banco haga reverencia al Altar y cortesía a las Tribunas; mas al pasar por delante del Rey, debe pararse un poco, y hacer una profunda inclinación a S.M., la que repetirá de vuelta a su lugar, o banco. Y esto mismo ha de ejecutar cuantas veces salga de su [p. 17] puesto, ya sea para servir al Patriarca la Naveta del Incienso, ya también cuando le haya de acompañar para el acto de dar la Bendición en aquellas Misas que celebrase algún Capellán de Altar. Con advertencia de que estas mismas Ceremonias de hacer reverencia al Altar, cortesía a las Tribunas y pararse ante S.M. para hacerle su profunda inclinación, han de ser inviolablemente observadas por todo Capellán de honor siempre que suba al Altar o atraviese por la Capilla para ir a la cortina de S.M.

*Para el Maestro de Ceremonias.*

Antes que el Rey haya de salir de su dosel para subir a la grada del Altar y cumplir con algún acto de piedad, debe bajar [p. 18] el Maestro de Ceremonias a la grada del Presbiterio, y con una profunda reverencia, avisará a S.M. que aquél es el momento de ejecutarlo.

Con esta misma ceremonia dará también aviso a S.M. del punto de salir a incorporarse con la Procesión, cuando lo hubiere, y de hacer la adoración de la Santa Cruz en la solemnidad del Viernes Santo.

Así mismo advertirá de antemano, con una inclinación de cabeza y guardando el orden de preferencia, a las diversas clases de personas que concurren en la Real Capilla, para que según el tiempo o solemnidad, vengán a tomar la vela, o la palma, o bien se lleguen a hacer la adoración de la Cruz.

En la propia forma, y con igual inclinación de cabeza, ha de prevenir a los Mayordomos [p. 19] de S.M. el tiempo en que deben ir a dar al Prelado Celebrante el Aguamanil y Toalla, ya se lave en el Faldistorio, o bien en el Altar, hechas siempre por ellos las reverencias de estilo.

*Para los Pajes de S.M.*

Los cuatro Pajes del Rey, que asisten siempre con hachas encendidas a la lección, o canto del Evangelio, deben estar advertidos de que al oír pronunciar al Diácono el Santísimo nombre de Jesús, o el de la Santísima Virgen, han de abajar al momento las hachas, y hacer una reverencia a la Española antigua, sin retirarse del puesto hasta que esté concluido el Evangelio, y le haya besado S.M. [p. 20] Cuando se diere a S.M. la Paz en la Misa, o se le haya de incensar en Vísperas, tres de los seis Pajes asistentes se han de llegar en fila al extremo de la alfombra de la cortina, y puestos en ala, en pie, y sentadas las hachas en el suelo, esperarán así hasta que se haya concluido la incensación, o dado la Paz a S.M.

Los mismos seis Pajes, que deben salir con sus hachas encendidas al paso y solemnidad del *Sanctus*, han de arrodillarse inmediatamente, y permanecer en esta forma hasta que haya sumido el Celebrante, teniendo al mismo tiempo las hachas elevadas como cuando están en pie; y en los demás casos en que corresponde estar de rodillas, pondrán los extremos de las hachas en el suelo.

[p. 21]

**Artículo IV.  
De los Ministros Asistentes, cuando  
se oficia de Pontifical,  
y de sus respectivos cargos.**

Los Ministros que han de servir al Cardenal Patriarca o al Prelado que officie de Pontifical en las Vísperas o Misa, son el Asistente Mayor, los Diáconos Asistentes, los Ministros del Báculo, Libro y Palmatoria, y finalmente el Diácono del Evangelio y Subdiácono, Cantores que siempre son dos Capellanes de Altar.

Revestidos de los ornamentos correspondientes, saldrán todos de la Sacristía con las manos juntas ante el pecho, dirigiéndose al Sitial o Faldistorio con este orden: van [p. 22] adelante los Sacristanes, después el Maestro de Ceremonias, luego el Diácono y Subdiácono, Cantores; seguirán a estos los Ministros de las Insignias, pero de modo que el del Báculo vaya a la derecha del de la Mitra, y el Ministros del Libro a la derecha del de la Palmatoria, y en medio de ellos irá el Asistente Mayor. Últimamente seguirá el Prelado, con los Diáconos Asistentes a sus lados, y todos harán genuflexión al Altar antes de ocupar sus asientos. Mas si el Rey asistiere en Cortina y le acompañare el Prelado Celebrante, le han de esperar en sus puestos y recibir en pie, haciéndole venia al punto que llegue, y tomando cada uno la Insignia de su cargo, se dispondrán todos para ejercer sus funciones y ministerios. Pero [p. 23] como estos sean de diversas especies, se expondrán ahora para mayor claridad en los Artículos siguientes.

**Artículo V.  
De las Funciones y Oficio del  
Asistente Mayor en las Vísperas  
y en la Misa**

*En las Vísperas*

Siempre y cuando se desnuda el Prelado, recibe el Asistente Mayor en una Salvilla la Cruz Pectoral y el Anillo Pontifical, el que debe poner al mismo Prelado en el dedo anular, besándole antes y después la mano. Tiene sobre su cabeza el Libro, o Capitulario, que recibe de manos [p. 24] de su Ministro, pero solo entre tanto que el Celebrante entona o canta alguna cosa, y luego después se lo vuelve a entregar al referido Ministro, para que lo tenga del mismo modo en todas las ocasiones en que el Prelado haya de leer o rezas en el Faldistorio.

Luego que el Celebrante acaba de entonar la Antífona del Magnificat, toma el Asistente Mayor la Naveta del incienso y su cuchara, la que besa en lo alto del Atril, y la entrega al Prelado besándole la mano al acto de recibirla, y diciendo al mismo tiempo en pie, aunque algo inclinado: *Benedicite Reverendissimo*, o bien *Eminentissime Pater*. Puesto ya el incienso, alarga el Celebrante la cuchara al Asistente Mayor, el cual le besa la mano, [p. 25] y después la cuchara, y vuelve inmediatamente la Naveta al Sacristán que se lo entregó.

Al punto que el Celebrante llega al Altar y lo besa, ha de tomar el Asistente Mayor del Sacristán el Incensario, cogiéndolo con la mano derecha por el remate de las cadenillas, y con la izquierda por junto a la tapa de él; y besando primero las cadenillas se lo da al Prelado, besándole antes la mano derecha, en la cual le pone el Incensario por junto a la tapa, y en la izquierda las cadenillas. Al tiempo de la incensación se retira del Altar, quedándose para asociar al Prelado los Diáconos asistentes; y concluida la incensación por el Celebrante, recibe el Asistente Mayor el Incensario, besándole la mano, y después las cadenillas, y hecho esto se lo entrega al Sacristán.

[p. 26] Pero se advierte que estando expuesto el Santísimo, no se besan las cadenillas, cuchara ni mano. Y luego que el Celebrante haya llegado a su asiento, toma el Asistente Mayor

otra vez el Incensario para incensarle, como le incienso tres veces, estando para ello en pie, con su Mitra y Báculo.

Mas si el Rey asistiere en público, inmediatamente que haya incensado al Celebrante, debe llevar el Incensario a la Cortina, donde lo entrega con las mismas ceremonias al Prelado, que ha de incensar a S.M., y ejecutado este acto, vuelve a tomar el Incensario de manos del mismo Prelado, y retirándose con él al Presbiterio, lo entrega al Subdiácono, y luego toma el Capitulario que le presenta el Ministro del Libro, el que tendrá elevado y abierto sobre su cabeza, para [p. 27] que cante la Oración u Oraciones el Celebrante, a quien igualmente debe asistir siempre que diere la Bendición, publicando al lado de la Epístola las Indulgencias que concediere. Y por fin recibe el Asistente Mayor en una salvilla la Cruz Pectoral, al desnudarse el Celebrante.

### *En la Misa.*

Recibe igualmente, como acaba de mostrarse en las Vísperas, la Cruz Pectoral y el Anillo Pontifical en una salvilla, al tiempo de desnudarse el Prelado, y luego que éste se haya lavado las manos, lo los Diáconos Cantores le hayan servido los guantes, el Asistente Mayor le pone el Anillo, besándole la antes y después la mano. Cuando el [p. 28] Celebrante se encamina al Altar, va delante con las manos juntas, a la derecha del Diácono del Evangelio, hace genuflexión y se pasa a la mano derecha del Prelado, y responde, signándose e inclinándose con el Celebrante, e hiriéndose el pecho a su tiempo en medio de la confesión; pero al *tibi Pater*, al *te Pater* y al *miseratur tui*, debe inclinarse más profundamente hacia el Prelado.

Acabada la Confesión, se retira al lado del Evangelio y ayuda al Subdiácono a poner el Libro, para que el Celebrante lo bese en el principio del Evangelio el día, después que haya besado el Altar, del cual, entregando antes el Libro a un Sacristán, debe separarse hasta el fin de la incensación.

Cuando el Celebrante vuelve a su asiento, viene detrás de él y ocupa su correspondiente [p. 29] lugar. Ha de estar en pie mientras el Prelado dice el Introito, y se signa con él; y cuando dice los Kiries, alterna, diciéndolos juntamente con los Diáconos Asistentes. Tiene el Libro sobre la cabeza cuando el Celebrante canta el *Gloria in excelsis*, y después lo entrega al Ministro de él, y prosigue diciendo el Himno en voz sumisa; y vuelve a tener el Libro de la manera expresada cuando el Prelado dice la Oración u Oraciones del día.

Luego que el Diácono del Altar ha besado la mano al Celebrante, y antes de darle éste la bendición para ir a cantar el Evangelio, el Asistente Mayor ha de servir al Prelado la Naveta del incienso del mismo modo que en Vísperas, diciendo *Benedicite &c.* Estará en pie mientras se canta el Evangelio, con las manos juntas y signándose al [p. 30] principio de él; y concluido tomará el Incensario de manos de un Sacristán, y en seguida ha de incensar tres veces al Celebrante con la debida inclinación, antes y después de la incensación. Volverá a tener el Libro para entonarse el *Credo*, en la misma forma que para el *Gloria*, y también cuando se diga el *Dominus Vobiscum* antes del Ofertorio. Leído éste, quita para la segunda loción de manos al Prelado los guantes y el Anillo Pontifical, y aquellos ya no sirven más; pero lavado que sea, le vuelve a poner el Anillo con las mismas Ceremonias que al principio y prosigue con él toda la Misa.

Cuando el Prelado sube del Faldistorio al Altar se pone a su mano siniestra, y le señala con el índice de la derecha lo que ha de leer o cantar, teniendo con la [p. 31] siniestra la palmatoria. Mientras que el Celebrante incienso el Altar, toma el Misal con el Atril, y se retira fuera del Altar al lado del Evangelio; pero incensado éste, vuelve a poner el Misal sobre el Altar, y allí permanece para señalar al Prelado lo que ha de leer o cantar, como se ha dicho. Y para recibir el incienso que le ha de dar el Diácono después que el Prelado, se vuelve de rostro a él, inclinándosele antes y después de incensarlo.

En el acto de la Elevación se pone de rodillas, sin apartarse del Misal, hasta que haya de recibir la Paz. Dicho el *Agnus Dei*, hace su genuflexión y se pasa a la derecha del Celebrante al mismo tiempo que el Diácono del Evangelio, haciendo también su genuflexión, se pasa a la [p. 32] izquierda. Vuelve a ponerse de rodillas mientras que el Prelado dice la Oración *Domine Jesu Christe, qui dixisti*; y cuando el Celebrante besa el Altar se levanta y lo besa igualmente, aunque fuera del Corporal, y entonces recibe la Paz, respondiéndole: *et cum spiritu tuo*; y luego se vuelve al Misal y dice con el Prelado: *Domine non sum dignus*, pasando a su tiempo el Misal al lado de la Epístola, en donde después de haberse lavado el Celebrante, le demuestra lo que debe leer o cantar. Se arrodilla así mismo en el acto de la Bendición Pontifical, y después publica las Indulgencias en el lado de la Epístola. Y si acaso el último Evangelio fuere particular, vuelve a pasar el Misal, y asiste hasta que se concluye; y lo mismo debe ejecutar [p. 33] cuando se acaba la Misa con el Evangelio de San Juan. Últimamente, al empezar a desnudarse el Prelado, toma el Asistente Mayor una salvilla, y recibe en ella la Cruz Pectoral, etc., como ya queda prevenido.

## Artículo VI. De las Funciones y Oficio de los Diáconos Asistentes en las Vísperas y en la Misa.

### *En las Vísperas.*

A los Diáconos Asistentes toca y pertenece vestir y desnudar al Prelado de todos sus ornamentos, como también ponerle y quitarle la Mitra en los tiempos que [p. 34] corresponde, pero con tal orden que se la debe poner el diácono que está a la derecha con la Estola, recogiendo las Vitas el Diácono que está sin ella a la izquierda; y éste último se la debe quitar, recogiendo entonces las Vitas el primero, con advertencia de que uno y otro se la han de poner y quitar siempre por delante, haciéndole antes y después la venia.

Así mismo deben sustentar las fimbrias de la Capa Pluvial del Celebrante estando en el Faldistorio, y cuando vaya al altar, soltándolas en la grada de Pedáneo, en la que el Diácono de la izquierda quita al Prelado la Mitra, entregándola al Ministro de ella; y hecha la incensación, se la debe poner en la misma grada el Diácono de la derecha y elevando [p. 35] las fimbrias de la Capa Pluvial, se restituyen ambos con el Celebrante al sitial o Faldistorio. Esto mismo han de ejecutar cuando el Prelado va al Altar para dar la Bendición, arrodillándose en este acto sobre el Pedáneo. Y finalmente han de ponerse y estar en pie todas las veces que el Asistente Mayor se llega al Celebrante para que ponga incienso, lea o cante; y concluidas las Vísperas, han de desnudar y vestir al mismo Prelado.

### *En la Misa.*

No toca a los Diáconos Asistentes desnudar ni vestir los ornamentos sagrados al Celebrante, sino sólo coadyuvar al Diácono y Subdiácono Cantores, a [p. 36] quienes corresponde, pero le deben poner y quitar la Mitra del mismo modo que en las Vísperas, acompañándole siempre que vaya desde el sitial al Altar, como también al contrario. Han de suspender el Gremial en las cuatro veces que se le pone al Celebrante, y son las siguientes. La primera se le pone cuando, dichos los Kyries, se sientan mientras los cantan en el Coro, y se le quita al levantarse para entonar la *Gloria*. La segunda, se le pone cuando se sienta mientras el Coro canta la *Gloria*; y se le quita para cantar el Celebrante el *Pax Vobis* y las Oraciones. La tercera se le pone cuando el Subdiácono canta la Epístola, y se prosigue con ellos mientras el celebrante la lee con el Gradual, Aleluya o secuencia, y mientras [p. 37] dice: *Munda cor meum*, lee el Evangelio, pone incienso, y bendice al Diácono, pero se le quita luego que por éste se empieza a cantar el Evangelio. La cuarta y última se le pone cuando el Celebrante se sienta mientras que el Coro canta el *Credo*; y se le quita cuando se levanta a decir el *Dominus Vobiscum* para el Ofertorio.

Igualmente han de mantener la toalla, que se suspende delante del Prelado las cuatro veces que se lava las manos, y son: La primera cuando se le quita la Muceta y Mantelete, y se queda en Roquete; la segunda, luego que se ha dicho el Ofertorio, antes de ir al Altar; la tercera, cuando, después de incensada la Oblata y el Altar, se lava al lado de la Epístola; y la cuarta, cuando también se lava al [p. 38] mismo lado, después que ha sumido el *Sanguis*, y antes de decir el *Post communio*.

El Diácono de la derecha tomará la Paz por el lado de la Epístola después que la reciba el Asistente Mayor, y la dará al Diácono de la izquierda.

## **Artículo VII. Del Oficio del Ministro de Báculo en las Vísperas y en la Misa.**

### *En las Vísperas.*

El Ministro del Báculo ha de mantener con los extremos de la banda que trae pendiente del cuello, el Báculo del Celebrante, teniéndole elevado con ambas manos, sin que toque en el suelo, [p. 39] pero vuelto hacia sí el cerco de su remate. Se lo ha de entregar al Prelado, y volvérselo a tomar en los pasos siguientes: Primero se le entrega cuando va a incensar el Altar, y se le toma en la grada del Pedáneo; Segundo, se le entrega en la misma grada después de concluida la incensación, y se vuelve con él al Faldistorio, teniéndolo el Celebrante con las dos manos juntas mientras le inciensan, y todo el tiempo que dura el *Magnificat*; Tercero, se lo entrega al Prelado cuando éste va al Altar para dar la bendición, y se lo toma en la grada de Pedáneo; Cuarto, finalmente se lo entrega después de haber dicho el Celebrante las palabras *Omnipotens Deus*, para bendecir al pueblo, y prosigue en tenerlo mientras se publican las Indulgencias, [p. 40] y se vuelve con él al Faldistorio, donde lo recibe su Ministro.

### *En la Misa.*

El Ministro del Báculo debe estar muy pronto y atento para entregarlo al Prelado y volverlo a recibir en los seis pasos en que usa del Báculo mientras celebra la Misa, y son los siguientes: Primero, usa del Báculo cuando va al Altar, pero lo deja y entrega al Ministro en la grada del Pedáneo; Segundo, usa del Báculo cuando incensado el Altar y hecha genuflexión, se retira a su asiento, pero luego que llega al Faldistorio lo entrega al Ministro para decir el Introito; Tercera, usa del Báculo cuando el [p. 41] Diácono dice *Dominus vobiscum*, para cantar el Evangelio, teniéndolo entre las manos juntas hasta su incensado, y entonces lo vuelve a entregar al Ministro; Cuarto, usa del Báculo cuando después del Ofertorio, y lavadas las manos, va al Altar; pero antes de hacer genuflexión lo entrega al Ministro; Quinto, usa del Báculo cuando ha de bendecir al pueblo, a cuyo fin se le entrega al Ministro al empezar la bendición, y no antes; Sexto, finalmente usa el Prelado el Báculo cuando se aparta del Altar y retira a desnudarse.

Se advierte que el Ministro del Báculo debe ofrecerlo al Prelado hincada la rodilla, besando el Báculo y luego la mano; lo mismo ha de practicar cuando lo recibe, pero entonces besando primero [p. 42] la mano y después el Báculo, haciendo genuflexión al Altar en uno y otro caso.

También se advierte que aunque el lugar destinado para el Ministro del Báculo es el común a los demás Ministros, al lado de la Epístola, con todo, si el Prelado ha de subsistir por poco tiempo en el Altar, podrá retirarse al lado del Evangelio, para servirle así con más comodidad.

**Artículo VIII.**  
**Del Oficio del Ministro de la Mitra**  
**en las Vísperas y en la Misa.**

*En las Vísperas.*

El Ministro de la Mitra debe tomarla al punto que el Prelado se empieza a [p. 43] vestir, y mantenerla con los extremos de la banda que trae al cuello, teniendo y llevándola siempre de modo que las Vitas de ella caigan hacia su pecho. Ha de entregarla al Diácono Asistente de la derecha, a quien toca ponérsela al Prelado para las ceremonias en que usa de la Mitra, y recibirla del Diácono Asistente de la izquierda, a quien corresponde quitársela en los tiempos en que no usa de ella. Las ocasiones en que se le pone y quita son las siguientes.

Primera, se le pone cuando para Oficios en Vísperas se reviste el Prelado de los demás ornamentos sacros, y se le quita para decir el *Pater Noster*. Segunda, se le pone cuando empieza a cantar el primer Salmo, y permanece con ella hasta haber dicho la Capítula, inclinándose con la Mitra [p. 44] puesta, y sentado al *Gloria Patri*, pero no se le quita para entonar el Himno, prosiguiendo sin ella hasta que ha dicho la Antífona del *Magnificat*. Tercera, se le pone mientras ésta se canta, y está sentado, pero cuando el Coro empieza el *Magnificat*, va el Prelado al Altar, y antes de hacer genuflexión se le quita. Cuarta, se le pone en la grada del pedáneo, cuando después de incensado el Altar vuelve el Prelado a su asiento, donde es incensado con la Mitra puesta, pero luego después se le quita, y se queda en pie. Quinta, se le pone cuando el Coro repite la Antífona del *Magnificat*, y se sienta, pero acabada la Antífona se le quita, y se levanta para cantar la Oración u Oraciones correspondientes. Sexta y última, se le pone la Mitra cuando [p. 45] habiendo respondido el Coro *Deo gracias* [sic] al *Benedicamus Domino*, ha de dar el Prelado la Bendición Pontifical, y la conserva hasta que se han publicado las Indulgencias, y volviéndose después al Faldistorio con ella, se sienta y se le quita.

*En la Misa.*

Usa en ella el Prelado Celebrante de la Mitra preciosa y simple en las ocasiones siguientes: Primera, cuando sube al Altar lleva la Mitra preciosa, y antes de hacer genuflexión se le quita. Segunda, después de la bendición del incienso, y de la incensación del Altar, se le pone también la Mitra preciosa, y es incensado al lado de la Epístola; y hecha genuflexión se retira con ella a su [p. 46] asiento, donde se le quita, para decir en pie el *Introito*. Tercera, dice los Kyries el Prelado, y mientras los demás cantan en el Coro, se sienta y se le pone la Mitra simple, y acabados decantar se le quita, y enseguida se levanta y entona la *Gloria*. Cuarta, luego que la ha dicho rezada, se sienta, y se le pone la Mitra simple mientras se canta en el Coro, y cantada por éste se le quita para decir el *Pax vobis* y las Oraciones. Quinta, acabadas estas, se le vuelve a poner la Mitra simple, y permanece con ella hasta que el Diácono empieza a cantar el Evangelio, y entonces se le quita. Sexta, después de que el Celebrante ha rezado el *Credo*, se sienta y se le pone la Mitra simple, y acabado de cantar por el Coro, se le quita, se levanta y canta *Dominus vobiscum* con su *Oremus*. Séptima, leído por el Celebrante [p. 47] el Ofertorio, se sienta, y se le pone la Mitra preciosa, y lavadas las manos v con ella al Altar, pero antes de hacer genuflexión se le quita. Octava, incensado que sea el Altar, se vuelve a poner al Celebrante la Mitra preciosa para ser incensado, y prosigue con ella hasta haberse lavado las manos, y hecho esto se le quita, retirándose el Ministro a su asiento con la misma. Novena, sumido el *Sanguis*, y purificados los dedos, se viene el Celebrante al lado de la Epístola, y entonces se le pone la Mitra preciosa para lección [sic] de manos, y concluida ésta se le quita. Décima, luego que el Celebrante ha dicho *Placeat tibi Sancta Trinitas, &c.*, se le pone la Mitra preciosa para dar la acostumbrada Bendición al Pueblo, y se le quita después que el Asistente Mayor ha publicado [p. 48] las Indulgencias, para que el Celebrante lea sin ella el Evangelio de San Juan. Undécima, concluido éste, y hecha genuflexión en la grada del Altar, se le vuelve a poner la Mitra preciosa, y con la misma se retira a su sitial, donde se sienta, y se le quita. Y claro está que el Ministro de la Mitra debe estar muy atento y diligente para darla y recibirla en todas y cada una de las ceremonias referidas.

Pero se advierte, que siempre que la recibe de manos del Diácono Asistente de la izquierda, como se ha dicho, debe hacer genuflexión al Altar, y retirándose con ella a su asiento, donde la tendrá elevada con ambas manos ante el pecho, a no ser que dentro de poco haya de volver a usarla el Prelado, pues en este caso ha de esperar a la diestra del [p. 49] Diácono Asistente de la derecha, que se la pone, y al dársela ha de hacer genuflexión al Altar, y venia al Celebrante.

### **Artículo IX. Del Oficio del Ministro del Libro, y del Ministro de la Palmatoria.**

El Ministro del Libro, o Misal, lo ha de tener bien registrado y señalado en todos los lugares en que corresponde leerse o cantarse alguna cosa, a cuyo fin, siempre que para ello sea necesario, ha de salir de su asiento con el Ministro de la Palmatoria, y hacer genuflexión al Altar, y reverencia al Celebrante, poniéndose de rodillas con el Libro abierto sobre su cabeza cuando el Prelado está sentado, o en pie cuando lo está el Celebrante, [p. 50] sin hacer genuflexión alguna mientras que así tenga el Libro, aunque la hagan los demás. En las ocasiones en que el Asistente Mayor sostiene el Libro, debe ayudarle puesto a su mano izquierda, de manera que luego que acabe el Prelado de entonar lo que corresponde, como la *Gloria* y el *Credo*, ha de tomar el Libro de las manos del Asistente Mayor, y tenerlo abierto sobre su cabeza, hasta que el Celebrante acabe de leerlo, y para retirarse a su asiento, ha de cerrar primero el Libro, y luego hacer genuflexión al Altar, y reverencia al Prelado. Pero leído por éste el Ofertorio, le hace reverencia, va al Altar, hace su genuflexión y deja el Misal abierto al lado del Evangelio, de modo que esté patente la continuación de la Misa, y después repite la genuflexión y se retira a su puesto.

[p. 51] El Ministro de la Palmatoria ha de llevar con su mano derecha la Paletilla con vela encendida, y asistir con ella, aunque haya bastante luz, siempre que el Celebrante haya de leer o cantar algo en el Faldistorio. Y así debe practicarlo en las Vísperas, cuando el Prelado entona la primera Antífona, el Himno y la Antífona del *Magnificat*; cuando canta la Oración u Oraciones del día, y cuando reza las vísperas, mientras se cantan en el Coro. Y en la Misa, cuando el Celebrante lee la preparación para ella; cuando dice las Oraciones para revestirse de los ornamentos, y cuando lee el Introito, los Kyries, la Gloria, las Oraciones, la Epístola, el Gradual, el Evangelio, el Credo y el Ofertorio, siendo también de su obligación acompañar con los demás Ministros al Prelado todas las veces que va al Altar, y vuelve [p. 52] al Faldistorio.

### **Artículo X. Del Oficio del Diácono y Subdiácono, Cantores, en la Misa.**

El Diácono y Subdiácono cantores, que son Capellanes de Altar, no se ponen los Manípulos sino después de haber desnudado al Celebrante de su vestido ordinario, y de haberle puesto los ornamentos sacros, lo que practican en esta forma: El Diácono viste al Prelado por delante todos los ornamentos, a excepción del Anillo Pontifical, y el Subdiácono le ayuda, componiéndoselos para la espalda, pero entrambos le ponen los guantes de rodillas, cada uno el suyo, besándolo antes, y también la mano, y luego después [p. 53] deben retirarse.

El Diácono acompaña al Prelado al Altar, yendo delante, y a la mano siniestra del Asistente Mayor; pero el Subdiácono irá todavía más adelante con el Libro de los Evangelios al pecho, llevando entre el Libro el Manípulo del Prelado, y uno y otro llegando al Altar, se pondrán en el lado del Evangelio. Al decirse *Indulgentiam, &c.*, debe el Subdiácono acercarse por entre el Diácono y el Prelado, y poner a éste el Manípulo, besándole antes y después la mano, a cuyo fin deja el Libro de los Evangelios en poder de un Sacristán, de quien vuelve a recibirlo, y

lo sube al Altar abierto por la parte del Evangelio del día, para que lo bese el Prelado después del ósculo del Altar, y ambos le sirven en la Misa como lo [p. 54] acostumbran hacer en las que no son de Pontifical.

Cuando el Rey está en la Cortina, baja el Diácono el Incensario, después de incensada la Oblata, el Altar y el Celebrante, y allí lo entrega al Patriarca, o al Prelado que ha de incensar al Rey. El Subdiácono baja, así mismo, con el Libro de los Evangelios a la Cortina, llevando también a su tiempo el instrumento para dar la Paz a S.M. El Diácono incienza al Prelado estando en el Altar con tres incensaciones en la primera y después de la Oblata, y también incienza a todos los Ministros del Pontifical, mas a estos con sola una incensación. Toma la Paz después del Diácono Asistente, y la da al Subdiácono Cantor. Y por último desnudan [p. 55] ambos al Prelado, y le visten sus hábitos ordinarios.

En las Vísperas de Pontifical sólo asiste un Subdiácono Cantor, que asociado del Maestro de Ceremonias, canta en el lado de la Epístola la Capítula correspondiente, y también recibe el Incensario del Asistente Mayor, a quien debe incensar, como igualmente a los Diáconos Asistentes, y a los Ministros del Báculo, Mitra, Libro y Palmatoria con una sola incensación.

Estas son las generales y más principales obligaciones de los Ministros del Pontifical, a las cuales se agregan otras particularidades que sólo son de su cargo en determinadas Festividades y Funciones que celebra la Real Capilla, y se irán notando [p. 56] cuidadosamente en sus respectivos lugares y ocasiones.

**Artículo XI.**  
**Venida de S.M. a la Real Capilla,**  
**orden de su acompañamiento y entrada**  
**en su Real Cortina.**

Dispuesta y adornada la Real Capilla, colocados y distribuidos los asientos de los Ministros del Altar y demás Asistentes, y avisados finalmente todos de sus respectivos oficios, sale en público S.M., y anuncia y festeja su venida, hasta que llega a su Capilla, la Música de los Reales Guardias de Alabarderos, los cuales están formados en filas por los corredores hasta la misma puerta de la Capilla. Van delante [p. 57] de S.M., dando principio al augusto acompañamiento, dos Alcaldes de Casa y Corte, con sus Togas y Varas; luego siguen los Pajes del Rey con su Ayo; tras estos caminan los Gentiles Hombres de Casa y Boca; inmediatamente los Mayordomos de S.M. con sus bastones; y finalmente, de dos en dos, los Grandes de la Corte.

Si asistiere al acompañamiento el Príncipe, o alguno de los Infantes, seguirá a los Grandes un paso antes que el Rey, a cuya mano derecha irá algún tanto atrás, el Cardenal Patriarca, y a la izquierda el Nuncio de Su Santidad, continuando después el Mayordomo Mayor, y el Capitán de Guardias de Corps. Mas si no hubiere en el acompañamiento algún Cardenal, ni asistiere el Nuncio, entonces ocupará el [p. 58] Mayordomo Mayor, con debida y respetuosa distancia, la diestra de S.M. y la siniestra el referido Capitán de Guardias. Cuando en dicho acompañamiento van los Embajadores que tienen asiento en la Real Capilla, siguen estos inmediatamente al Rey por el orden de sus precedencias. Y en tal caso, a los Embajadores suceden el Mayordomo Mayor y el Capitán de Guardias de Corps, con varios oficiales mayores. Últimamente, cierra el acompañamiento, formando un semicírculo, el Zaganete de Reales Guardias de Corps, y al punto que entra S.M. en la Capilla, cesa la música militar, y empieza a sonar el órgano, hasta que el Celebrante sale y va al Altar.

Pero antes que llegue a S.M. lo han de estar esperando, divididos en dos filas, [p. 59] los Capellanes de Honor del Cancel adentro, dejando en medio el espacio suficiente para que pase el acompañamiento de S.M., y el Decano de ellos estará el primero, a la derecha de la puerta, teniendo a su lado uno de los Sacristanes con su calderilla de agua bendita, y el Acetre, de quien lo recibe al irse acercando S.M., y adelantándose un poco el Cardenal Patriarca, lo toma del Decano, y haciendo antes inclinación a S.M., arrima el hisopo a su Real mano, y repitiendo otra

inclinación al Rey, se retira, y devuelve el Acetre al Capellán que se lo entregó, y éste al Sacristán que se lo previno.

Mas luego que pase S.M. por medio de las filas de los Capellanes para entrarse en la Cortina, se retiran estos, y van a ocupar su respectivo banco.

[p. 60] Todavía se omite este ceremonial del agua bendita para los días de domingo, para los cuales prescribe el Ritual Romano el del *Asperges*, de que se hablará en su lugar.

Y en cuanto a la entrada de S.M. en la Cortina, se observa que cuando se acerca a ella, y después que ha hecho reverencia al Santísimo Sacramento, y cortesía a la Reyna Nuestra Señora, si está en la Tribuna, el Cardenal Patriarca, o el que hace sus veces, quita el tafetán con que está cubierto el sitial; el Sumiller corre la Cortina, y entrando S.M. se arrodilla, y hace una breve oración, antes de empezar las Vísperas, o la Misa, de cuyas ceremonias se va a tratar en los Artículos siguientes.

[p. 61]

## **Artículo XII. Modo de celebrarse las Vísperas de Pontifical, cuando el Rey asiste en público.**

Luego que se desnuda el Prelado de la Muceta y Mantelete, se sienta y se cubre con el bonete, al momento los Asistentes Diaconales le ponen por delante una toalla, para recibir el agua manos, que lo sirven en pie, y algo inclinados, los Mayordomos de S.M. Después se levanta y le visten los sagrados ornamentos, hasta la Capa Pluvial, y con ésta se vuelve a sentar para recibir la Mitra. Si el Prelado viniera acompañando al Rey, hará S.M. la breve oración que ya se ha dicho, arrodillado en el sitial, sentándose después, [p. 62] mientras aquél se reviste, pero si no acompañare al Rey, estará revestido antes que S.M. entre en la Capilla. Y puesto en pie, y de rostro al Altar, dirá el *Pater noster* en secreto, y concluido se le acerca el Asistente Mayor con el Ministro de la Palmatoria, y haciéndole venia, le abre el Libro, que lleva arrimado al pecho, para que entone el *Deus in adjutorium meum &c.*, y después de haber respondido el Coro, dice inmediatamente en voz sumisa la primera Antífona, y rezada ésta por el Prelado, se retiran el Asistente Mayor y el Ministro de la Palmatoria, haciendo primero inclinación al Celebrante y genuflexión al Altar.

Al punto que el Coro empieza a cantar el primer Salmo, se sienta el Prelado [p. 63] y todos los concurrentes, y recibe la Mitra, tomando al mismo tiempo sus asientos los Ministros del Pontifical, hasta que el Coro concluye la última Antífona; pero antes de acabarla sale el Maestro de Ceremonias acompañando al Subdiácono Cantor, que llevará arrimado al pecho el Capitulario; y precedidas las acostumbradas reverencias, y genuflexión al Altar, se colocan ambos en el mismo sitio, donde se canta la Epístola. Cantada por el Coro la última Antífona, pónese en pie el Celebrante con su Mitra, y el Subdiácono canta la Capítula que corresponde; y poco antes de concluirla se acercan al Prelado, con las debidas reverencias, el Asistente Mayor con el Libro, y el Ministro de la Palmatoria con la Candela.

[p. 64] Finalizada la Capítula, depone el Prelado la Mitra y entona el Himno, permaneciendo en pie mientras se canta en el Coro. Al primer verso de los Himnos *Ave maris stella &c.*, *Veni Creator &c.*, se arrodillan todos, y también el Prelado luego que acaba de entonarlo, hasta que esté concluido; empero terminado el verso se levantan todos, y se mantienen en pie hasta que se concluye el Himno con su versículo y responsorio. Entonces el Asistente Mayor y el Ministro de la Palmatoria se presentan al Celebrante, y le asisten mientras que entona la Antífona del *Magnificat*, y luego se retiran; y sentándose el Prelado, le pone la Mitra preciosa el Diácono Asistente, y los Ministros toman sus respectivos asientos, entre [p. 65] tanto que el Coro concluye la Antífona.

A este tiempo se acercan al Celebrante el Asistente Mayor con la Naveta del Incienso, y un Sacristán con el Incensario, y practicando los ósculos de cuchara y mano, pide aquél la bendición, diciendo *Benedicite, &c.* El Prelado pone Incienso, y el Asistente Mayor y el Sacristán se retiran. Muy poco antes de empezar el *Magnificat*, se levanta el Celebrante, se signa, toma el Báculo, y elevándole los Diáconos Asistentes las Fimbrias de la Capa se dirige al Altar, hechas las reverencias de estilo, llevando delante al Asistente Mayor, y a sus lados a los Diáconos Asistentes, siguiendo detrás los Ministros del Báculo y Mitra. En el punto en que el Prelado va al Altar, se presentan seis Pajes [p. 66] de S.M. con hachas encendidas, y se ponen en el cuerpo de la Capilla, pero en pie, y teniendo las hachas levantadas hasta la bendición, que reciben de rodillas y con los extremos de las hachas en el suelo.

Así como llega el Celebrante a la grada del Altar, le ha de tomar el Báculo su Ministro por el lado del Evangelio, retirándose luego al plano del Presbiterio, y el Subdiácono Asistente le ha de quitar la Mitra, entregándola a su Ministro, el cual se retira al lado de la Epístola. Hace genuflexión al Prelado, y subiendo con el Asistente Mayor al Altar, lo besa en medio y recibe inmediatamente el Incensario del Asistente Mayor, quien luego que se lo entrega con los ósculos prevenidos, se retira fuera del Altar, y el Celebrante, [p. 67] en medio de los Diáconos Asistentes, incienso el Altar, levantándose antes por los Sacristanes el tafetán con que está cubierto. Acabada la incensación, recibe el Asistente Mayor en el lado de la Epístola el Incensario de mano del Prelado, quien vuelve al medio del Altar, hace venia a la Cruz, baja del Pedáneo, toma la Mitra, que le sirve el Diácono Asistente, y el Báculo que le entrega su Ministro, y se restituye con las venias acostumbradas al sitial, o Faldistorio, donde teniendo el Báculo y Mitra es incensado tres veces por el Asistente Mayor.

Concluido este acto, baja el mismo con el Incensario, acompañado del Maestro de Ceremonias, a la Cortina, donde espera el otro Prelado que ha de incensar a S.M., a cuyo tiempo los tres Pajes del [p. 68] Rey, que están en fila, al lado del Evangelio, en el cuerpo de la Capilla, se llegan al extremo de la alfombra de la Cortina, y puestos en ala, sentadas las hachas en el suelo, perseveran en esta postura hasta finalizar la incensación; y lo mismo practican cuatro Mayordomos de S.M. algo más retirados, pero también frente del Rey. El Asistente Mayor acercándose a la Cortina, entrega el Incensario al Prelado; y entonces se levanta S.M. y recibe las tres incensaciones del Prelado, haciendo éste venia al Rey antes y después. Vuelve el Turíbulo al Asistente Mayor, el cual sube inmediatamente al plano del Presbiterio, y lo entrega al Subdiácono Cantor, quien incienso al Asistente Mayor, Diáconos Asistentes y Ministros de la Palmatoria, [p. 69] Mitra y Báculo.

Acabado el *Magnificat*, el Celebrante entrega el Báculo a su Ministro, se sienta, recibe la Mitra del Diácono Asistente, y todos ocupan sus asientos mientras se canta la Antífona. Terminada ésta, se levantan todos, el Prelado deponer la Mitra, y el Asistente Mayor y el Ministro de la Palmatoria se acercan al Celebrante, que en pie canta *Dominus vobiscum*, con la Oración u Oraciones a las que añade la peroración *et famulos, &c.* Dice después *Dominus vobiscum* y el Coro canta *Benedicamus Domino*, y entre tanto recibe la Mitra preciosa del Diácono Asistente, y el Báculo de su Ministro, y luego camina al Altar, en cuya grada le toman el Báculo y Mitra; sube a él, lo besa en el medio, y el Diácono Asistente le vuelve [p. 70] a poner la Mitra; con ella da la Bendición Pontifical, diciendo *Sit nomen &c.*, a cuyas palabras se arrodillan todos los seglares, pero los Eclesiásticos sólo cuando dice *Benedicat vos, &c.* Antes de hacer las tres cruces, el Ministro del Báculo se lo pone al Celebrante en la mano siniestra por medio de los Diáconos Asistentes; y concluida la Bendición, y hecha reverencia a la Cruz, se baja a la grada, y con las cortesías de estilo se retira a su silla o Faldistorio.

Si el Prelado ha de acompañar al Rey, aguardará S.M. sentado a que deponga los ornamentos, y hecho, irá al plano de la Capilla para unirse con el acompañamiento que lleva el Rey, retirándose a su Cuarto; y si no hubiere de acompañar a S.M., subsistirá con el Báculo y Mitra, hasta [p. 71] que el Rey salga de la Capilla.

**Artículo XIII.**  
**Modo de Oficiar en las Vísperas el**  
**Capellán de Altar, cuando el Rey**  
**asiste en público.**

A la hora señalada se viste en la Sacristía el Capellán de Altar hebdomadario de Sobrepelliz, Estola, Capa Pluvial y Bonete. Sale acompañado de los Sacristanes, hace genuflexión al Altar, y se sienta en el banco raso sin cubierta, que está colocado en el Presbiterio, al lado de la Epístola. Al entrar el acompañamiento Real en la Capilla, se pone en pie, cubierto con el Bonete, pero se lo quita cuando el Rey llega al medio de la Capilla. Mientras [p. 72] S.M. hace la oración breve acostumbrada, dice el Capellán en secreto el *Pater noster*, y tomando la venia, con una inclinación profunda del Patriarca o Prelado más digno, y teniéndole un Sacristán el Capitulario, entona el *Deus in adjutorium meum &c.*, y habiendo respondido el Coro, entona también la primera Antífona, a la que todos están en pie, y se sienta al primer verso del primer Salmo.

En esta situación se continúan las Vísperas hasta decirse la segunda vez la quinta Antífona. Entonces se levantan todos, y acercando el Sacristán el Capitulario al Celebrante, canta éste la Capítula y entona el primer versículo del Himno, y después la Antífona del *Magnificat*, y luego se sientan todos. Pero mientras que el Coro canta la [p. 73] Antífona, se llega al Patriarca el Capellán de Honor más digno acompañado de un Sacristán, que lleva el Incensario y la Naveta: ambos se ponen de rodillas, y el Patriarca con la cuchara que le sirve el referido Capellán, echa tres veces Incienso en el Incensario que le presenta el Sacristán, y después entrega la cucharita al Capellán de Honor, quien la recibe con ósculo de mano y cuchara; y el Sacristán se vuelve con el Incensario al Altar, y el Capellán de Honor a su banco.

Al empezarse el *Magnificat* se levantan todos, se signa el Capitulante, da dos pasos, practica las venias de estilo, y con el Bonete puesto camina solo al Altar, en cuya grada se lo quita, y haciendo genuflexión, sube al Altar, lo besa, toma el Incensario [p. 74] de mano del Sacristán e incienso según costumbre, llevándole el Sacristán levantada la fimbria de la Capa Pluvial, y la manga de la sobrepelliz. Concluida la incensación, vuelve el Incensario al Sacristán, al lado de la Epístola, y retirándose el Celebrante al medio del Altar, hace inclinación a la Cruz, y después genuflexión en la grada del Altar; pónese el Bonete, anda dos pasos, y practicando las cortesías de estilo, se restituye a su sitio, donde se quita el Bonete y es incensado por el Sacristán con dos incensaciones.

Finalizado este acto, baja el Sacristán con el Incensario a la Cortina, y lo entrega al Capellán de Honor, que se halla junto al Prelado, de cuya mano lo recibe éste, y con las venias correspondientes, incienso [p. 75] a S.M. Concurren a este acto los Pajes y Mayordomos del Rey en la forma que se ha dicho en las Vísperas de Pontifical. Habiendo incensado a S.M. vuelve el Patriarca, o Prelado, al Capellán el Incensario, y éste al Sacristán, y todos se retiran a sus respectivos lugares. Concluido del *Magnificat*, se sientan todos mientras se repite la Antífona, pero se levantan para la Oración y Peroración *et famulos &c.*, y terminada ésta, el Patriarca, asociado del Capellán más digno, camina al Altar para dar la Bendición solemne, la que reciben todos como se ha dicho, y el Preste algo inclinado. Luego se restituye el Patriarca, o Prelado, a su sitio, y si le corresponde acompañar al Rey, lo hará inmediatamente que S.M. sale de la Cortina; mas si no le corresponde, se estará en pie y descubierto, como [p. 76] también el Capellán Capitulante, hasta que el Rey salga de la Capilla.

**Artículo XIV.**  
**Cómo se celebra la Misa de Pontifical**  
**asistiendo el rey en público.**

Se coloca en el Altar, y casi al extremo del lado del Evangelio, un Libro de Evangelios que ha de adorar el Rey, y es distinto del que ha de haber en la Credencia; y al extremo opuesto del Altar y lado de la Epístola, se ha de poner el Portapaz, para conferirla en su tiempo a S.M.

Si el Prelado Celebrante viene acompañando al Rey, se reviste al punto que llega, estando sentado entretanto S.M., y si no fuere del acompañamiento, debe esperar revestido.

[p. 77] Así como empieza a entrar la Comitiva en la Capilla, se levanta con su Mitra, y recibiendo el báculo, subsiste en pie hasta que ocupa la Cortina el Rey, a quien hace venia el Prelado, cuando S.M. se separe del medio de la Capilla para ir a su sitial. Hecho esto, el Celebrante camina al Altar, y a los dos pasos de su silla, o Faldistorio, reitera la venia a S.M., a las Personas Reales que están en las Tribunas, y a los concurrentes, y los mismo deben practicar los Ministros del Pontifical, los cuales se dirigen al altar en la forma que ya se dijo, es a saber: el subdiácono cantor va el primero, y lleva sobre el pecho el Libro de los Evangelios, y dentro el Manipulo del Prelado; al Subdiácono sigue el Diácono Cantor, con el Asistente Mayor a su lado derecho; luego va el Prelado en [p. 78] medio de los Diáconos Asistentes, y después los Ministros del Báculo, Mitra y Palmatoria.

En el plano del Presbiterio, junto a la grada del Altar, deja el báculo en manos de su Ministro, que lo recibe por medio del Diácono Cantor, y también la Mitra, que debe tomar por delante el Diácono Asistente y entregarla a su Ministro, retirándose éste al lado de la Epístola, y aquél al lado del Evangelio. Los Diáconos Asistentes durante la Confesión, están retirados como media vara detrás del Celebrante: el Asistente Mayor se coloca al lado derecho del Prelado, y los Diáconos Cantores al izquierdo. Cuando el Celebrante empieza a decir *in nomine Patris, &c.*, se dice también en el sitial del Rey por el Patriarca [p. 79] o Prelado que hace sus veces, estando en pie, y dentro de la alfombra de la Cortina, un poco retirado hacia los pies de la Capilla, y con el rostro al Altar, teniendo a sus lados dos Capellanes de Honor con sobrepellices, y arrodillados, que le responden. También están de rodillas, al extremo de la alfombra, cuatro Mayordomos de S.M. mientras se dice la Confesión, y a la Gloria se ponen los mismos en el propio sitio, aunque en pie. Antes del Evangelio se presentan en el cuerpo de la Capilla cuatro Pajes del Rey con hachas encendidas, y permanecen con ellas elevadas, pero bajándolas con la venia de estilo a los nombres de Jesús, de María, y del Santo del día; y cuando se arrodillan ponen los extremos de las hachas en el suelo, menos desde el *Sanctus* [p. 80] hasta la sumpción en que las mantienen como si estuvieran en pie.

Antes que el Diácono Cantor empiece el Evangelio, sube de su banco al Altar el Sacristán Mayor, u otro Capellán de Honor; toma el libro de los Evangelios que ha de adorar el Rey, y acercándose al extremo del Altar por el lado del Evangelio, lo abre y mantiene abierto delante del pecho, mientras que el Diácono canta el Evangelio en otro Libro; y ya cantado y besado por el celebrante, deja el Subdiácono este Libro en manos de un Sacristán y recibe el que tiene abierto el Sacristán Mayor, o Capellán de Honor, en cuya disposición lo baja, asociado del Maestro de Ceremonias, al Sitial de S.M., donde se lo entrega al Patriarca, o Prelado, [p. 81] y éste, luego que el Sumiller de Cortina hace la salva con un tafetán, se lo da a adorar al Rey. Acabado de cantar el Evangelio, dos de los cuatro Pajes del Rey se retiran, y los otros dos se ponen en pie al extremo de la Alfombra del Solio con las hachas sentadas en el suelo, y rectas, y se mantienen allí hasta que el Rey adora el Evangelio. También los Mayordomos de S.M. se presentan a este acto, pero fuera de la Alfombra, y enfrente del Rey. El Subdiácono, acompañado del Maestro de Ceremonias, se vuelve con el Libro sobre el pecho al lado de la Epístola, donde lo entrega a un Sacristán; y los Mayordomos y Pajes quedan en los mismos puestos, como también el Patriarca con el Capellán más digno, al que se agregan dos Capellanes de Honor que salen del banco y se [p. 82] ponen a los lados del Prelado para decir el *Credo* luego que el Celebrante lo entona, el que prosiguen los dos Prelados, guardando uniformidad en la genuflexión, que se hace al *incarnatus est*, y concluido de rezar, se retiran todos, haciendo las acostumbradas reverencias.

Cantado el *Credo* por el Coro, se ponen todos en pie mientras que el Celebrante canta *Dominus vobiscum* y el *Oremus*. Luego después se sienta con los demás concurrentes y recibe la Mitra preciosa: el Asistente Mayor le quita el Anillo, y los Diáconos Cantores los guantes, según costumbre de la Real Capilla: los Mayordomos de S.M. suben a servir el aguamanos al Prelado, así como lo hacen antes de empezar la Misa, cuando se reviste en presencia [p. 83] del Rey; y

tomada la aguamanos el Asistente Mayor vuelve a poner el Anillo al Celebrante, quien toma el Báculo y camina con sus ministros al Altar, en cuya grada depone el Báculo y Mitra, asciende a él, hace la oblación, echa incienso en el Incensario, subministrándole la Naveta el Diácono Cantor, que le sirve inmediatamente el Incensario, para incensar la oblata y el Altar, y luego, puesto el Prelado con su Mitra al extremo de la Epístola, es incensado por el mismo Diácono Cantor; y el mismo sitio toma otra vez el aguamanos, que se sirven también los Mayordomos de S.M. Incensado el Celebrante, baja el Diácono Cantor asociado al Maestro de Ceremonias al sitial de S.M. con el Incensario, donde lo entrega [p. 84] al Patriarca, quien incienso tres veces al Rey, haciendo antes y después la debida inclinación, y asistiendo a este acto los Mayordomos de S.M. como a los demás de la Cortina; y concluido toma el Diácono Cantor el Turíbulo de mano del Patriarca y se vuelve al Altar, donde incienso al Asistente Mayor, a los Diáconos Asistentes, a los Ministros del Báculo, Mitra y Palmatoria, y últimamente al Subdiácono, que tiene la Patena; y después entrega el Incensario a un Sacristán, quien incienso al mismo Diácono en medio del plano del Presbiterio.

Cuando el Coro canta el primer *Sanctus*, salen al cuerpo de la Capilla seis Pajes del Rey con hachas encendidas, y colocados en dos líneas, tres en cada una, [p. 85] se arrodillan, teniéndolas elevadas, en cuya postura permanecen hasta que el Celebrante sume las especies Sacramentales, y entonces se retiran. A la Oración *Domine Jesu Christe &c.*, se da la Paz, según ordena el Ceremonial; y luego que el Subdiácono Cantor la ha recibido, se aparta al lado de la Epístola, donde el Sacristán Mayor le pone una banda sobre los hombros, y con ella se arrima al Altar a tomar, como toma, el Portapaz, y llevándolo cubierto al Sitial, lo entrega al Patriarca, y éste precedida la venia, y hecha la salva por el Sumiller, lo da a besar a S.M. A este acto se acercan en línea al mismo Sitial los tres Pajes, que la formaban al lado del Evangelio, y puestos en ala, están en pie con los rostros mirando al Rey, y [p. 86] con los extremos de las hachas en tierra, mientras se ejecuta la ceremonia, a la Cual también asisten los Mayordomos de S.M., y después todos se retiran a sus sitios.

Los mismos Mayordomos subministran al Celebrante el último lavatorio, que después de la sumpción recibe con Mitra al lado de la Epístola; y prosiguiendo lo restante de la Misa, da con Mitra y Báculo la bendición solemne, y en esta disposición se arrima al lado del Evangelio, donde permanece hasta que el Asistente Mayor publica las Indulgencias. En seguida depone el Báculo y Mitra, lee el último Evangelio, y se retira al medio del Altar, y haciendo reverencia a la Cruz, baja del Pedáneo, recibe la Mitra del Diácono Asistente, y el Báculo de su [p. 87] Ministro; y hechas las venias acostumbradas, se vuelve a su Silla, o Faldistorio, con el mismo acompañamiento que al principio, y practica todo lo demás que ya queda prevenido al fin del Artículo XII.

#### **Artículo XV. Cómo se celebra la Misa por un Capellán de Altar asistiendo el rey en público.**

En algunas solemnidades en que no se celebra de Pontifical, canta la Misa un Capellán de Altar, el Cual revestido, y acompañado del Diácono y Subdiácono, espera al lado de la Epístola que venga S.M., a quien recibe con el Bonete puesto, y sus ministros con la cabeza descubierta.

[p. 88] Los tres hacen venia al Rey cuando llega al medio de la Capilla; y luego que entra en la Cortina, caminan al Altar, repitiendo al pasar la venia a S.M. y a los concurrentes, y guardando siempre en las cortesías el orden y disposición de los asientos, y no el de las clases. Se dice la Misa en la forma acostumbrada, bendiciendo el Patriarca con los demás Ministros todas las ceremonias, que ya quedan referidas. Los Pajes y Mayordomos asisten como en las Misas de Pontifical; y concluida la Misa, el Celebrante con el Bonete puesto, y los Ministros descubiertos, hacen profunda inclinación al Rey, y cortesía a los concurrentes, [p. 89] y se retiran a la Sacristía. Su Majestad sale de la Cortina, y se restituye a su Cuarto.

Estas son las generales prevenciones que ha ocurrido hacer, y que pide el decoro debido a S.M. y el solemne aparato del Culto. Síguese ahora exponer las particulares Ceremonias con que se celebran en la Real Capilla los Divinos Oficios en las seguidas Festividades del año, con otros actos de la Real Piedad.

[p. 90]

## **Parte Segunda.**

### **Particulares Ceremonias con que se celebran en la Real Capilla los Divinos Oficios en las seguidas Festividades del Año, con otros actos de la Real Piedad.**

#### **Artículo I.**

#### **Modo de celebrarse la solemne Oración, o exposición de las Cuarenta Horas en la Real Capilla.**

Damos principio a la Segunda Parte del Ceremonial Real Eclesiástico, con la exposición del método con que se hace en la Capilla Real, al principio de [p. 91] cada mes, la Oración de las Cuarenta Horas, por ser ésta una función que se practica al principio del Año, como está establecido y ordenada por la gran piedad del Católico Monarca para la primera semana de cada mes en los días de jueves, viernes y sábado, sino es que ocurra alguna solemne festividad que obligue a trasladarla a la inmediata, y segunda semana; para cuyo ejercicio se han de observar las cosas siguientes:

#### **Aparato para la solemne exposición de las Cuarenta Horas.**

Debe ante todas cosas adornarse el Altar donde ha de hacerse la solemne exposición con ornamentos blancos de [p. 92] preciosos brocados; y se han de colocar en la grada del Altar seis Ambleos en seis Candelabros grandes, de igual tamaño, según lo prescribe el Ceremonial Romano, y que han de estar igualmente distantes entre sí: en medio de ellos ha de ponerse un rico Dosel que contenga debajo un Altarito donde se asiente una Ara con sus Corporales, para lugar y asiento de la Custodia; también habrá veinte y cuatro pequeños candeleros entre los grandes ya dichos, con sus velas proporcionadas, y seis Blandones con hachas en el cuerpo de la Capilla.

Pues para la Procesión, que ha de hacerse en el jueves y sábado por dentro de la Capilla, deberán estar prevenidos el Palio precioso, sostenido de seis [p. 93] varas de plata, y la Cruz guión, con su toalla de tafetán blanco; y muy principalmente se han de prevenir de antemano la Custodia, el paño de hombros, y los dos Incensarios con su Naveta.

Pero estén advertidos los Celebrantes que se han de cantar en los primeros días de jueves y viernes la Misa votiva del Sacramento, con Gloria y Credo, añadiendo la segunda oración del Sacramento. Empero si en alguno de estos días concurriere festividad de primera, o segunda clase, ha de cantarse la Misa de la festividad, añadiendo siempre la conmemoración del Sacramento. Ved ahora lo correspondiente a cada uno de los tres días.

[p. 94]

### **Jueves de las Cuarenta Horas. Disposición para la Procesión.**

Comiézase a decir la Misa para la exposición al punto que se hace señal de estar ya S.M. en la Tribuna. El Capellán de Altar, que es el que celebra, ha de consagrar dos Hostias, una para el Sacrificio, y otra para ser expuesta en la Custodia de la exposición, y deberá ponerse en ella luego que el Celebrante haya sumido, y antes de purificarse, hecha primero la debida genuflexión. Llegado, pues, el que celebra a la final Oración *Placeat tibi Sancta Trinitas*, y habiéndola dicho, besa el Altar, hace genuflexión y se retira a la parte de la Epístola, donde permanece, teniendo a su lado al Diácono, [p. 95] y estando al lado de éste el Subdiácono, hasta que el Prelado haya dado la Bendición.

Pero antes de esto, y en el punto que diga el Celebrante *Pax Domini*, comienzan a prepararse los Ministros de la exposición, debiendo entonces salir del banco y encaminarse a la Sacristía once Capellanes de Honor; seis de ellos para sostener con capas las varas del Palios, dos para Asistentes Diaconales, y de los tres restantes, uno para Asistente Mayor, y los otros dos para llevar en la Procesión las Insignias Episcopales, y todos tres vestidos de capa. A estos se han de agregar otros dos con sobrepelliz para manejar los Incensarios, y dar incienso al Señor en la Procesión; y han de subirse [p. 96] al Presbiterio un poco antes que ella se comience.

Mas el Patriarca, así que haya dado la Bendición, se ha de ir a su sitial, donde esperará en pie hasta que se concluya el último Evangelio, el cual concluido, se retirará el Celebrante con sus Ministros a la Sacristía.

### **Preparación de los Ministros para la Procesión.**

Retirado el Celebrante con sus Ministros, saldrán al cuerpo de la Capilla los ya nombrado Capellanes de Honor, y hecha primeramente genuflexión al Santísimo, y luego en pie hecha la reverencia al Rey, a las Personas Reales, y por [p. 97] último al Patriarca, han de colocarse de este modo: los que han de empuñar las varas del Palio se pondrán repartidos, tres por parte, en el cuerpo de la Capilla, inmediatos al Presbiterio, y los demás se han de poner junto al sitial, o Faldistorio, en sus respectivos lugares.

También se ha de ir preparando el Patriarca, y depuestos Muceta y Mantelete en la fuente que le tendrán dispuesta sus Familiares, le ha de tomar el Pectoral el Diácono Asistente de la derecha, que es el de la Estola, y lo colocará en la salvilla que tendrá en sus manos el Asistente Mayor; y aquí han de comenzar a vestirlo de los ornamentos sagrados los dos Diaconales, rematando con la Capa Pluvial, Entre tanto canta el Coro [p. 98] la Letanía de todos los Santos, y el Patriarca revestido se arrodillará en el mismo sitial, hasta que el Coro haya cantado la primera vez el *Agnus Dei*, que es la sazón de ponerse en pie con todos los Ministros para echar incienso, pero sin bendición, en los dos Incensarios, sirviéndole la Naveta el Asistente Mayor. Tomará el Báculo enseguida para irse al Altar con sus Diaconales, que le han de tener levantadas las puntas de la Capa Pluvial, y llegado deja el Báculo y se arrodilla en la grada. Los Diaconales harán lo mismo, pero un paso atrás en el plano del Presbiterio. Preséntale al momento el Asistente Mayor el Incensario, y mientras inciensa puesto de rodillas, entona el Coro el *Tantum ergo*, el cual [p. 99] concluido con su responsorio *Omne delectamentum, &c.*, levántase, y dice en voz alta la Oración *Deus qui nobis &c.*, En esto ha de tener prevenido el Sacristán Mayor la banda, o paño de hombros, y estará arrodillado junto al sitial, para servirle pronto al Patriarca al tiempo correspondiente. También los Furrieres han de sacar a sazón, hasta el medio de la Capilla, el Palio, donde lo han de tomar y asir sus varas los ya prevenidos Capellanes. Del mismo modo han de entregar los Sacristanes los Incensarios a los dos señalados Capellanes de Honor, a quienes toca incensar al Santísimo.

Hecha ya la incensación al Sacramento, sube el Diácono de la derecha al Altar, hace genuflexión en su plano, toma [p. 100] la Custodia y la baja para entregarla al Prelado. Mas entretanto que sube el Diácono al Altar, debe el Sacristán Mayor ponerle de rodillas al Prelado

el paño de hombros con tal medida que le caigan por delante perfectamente iguales sus dos cabos. Arrodillado, pues, el Patriarca, recibirá la Custodia de manos del Diácono, que estará en pie, y que así como la entregue hará la adoración al Santísimo, y se pasará por delante al lado siniestro del Prelado, ocupando al mismo tiempo el otro Diaconal el lado que éste deja. En esta postura han de subir todos tres juntos al Altar, y al momento han de volverse de cara al pueblo.

[p. 101]

**Principio de la Procesión,  
y orden de los Asistentes,**

Estando en la dicha forma el Prelado y Diaconales, se han de arrodillar en el plano del Presbiterio, cerca de la grada interior, los Capellanes de los Incensarios, y habiendo dado tres veces incienso al Santísimo, se levantan, hacen genuflexión y se salen fuera del Palió: luego lo elevan y lo acercan cuanto pueden al Altar los Capellanes que tienen sus varas, para recibir bajo él al Prelado, que baja del Altar con la Custodia, y comienza a caminar la Procesión por la Capilla, a la parte del Evangelio, para rematar en el lado de la Epístola. Ha de ir delante el Guion en medio de dos Pajes de S.M. con hachas: viene [p. 102] inmediatamente la música cantando el *Pange lingua &c.* Sigue luego el Asistente Mayor. Tras éste irá el Ministro del Báculo, que lo sostendrá elevado del suelo con ambas manos; después los Pajes de S.M. con sus hachas, y finalmente los dos Capellanes de los Incensarios, siempre inmediatos, aunque fuera del Palió. Preceden también al Palió los Capellanes de Honor, con sobrepelliz, y los Predicadores de S.M. formados en dos filas, teniendo en medio a los Pajes y Capellanes de los Incensarios; luego viene el Sacramento, siguiéndole inmediatamente, pero fuera del Palió, el Ministro de la Mitra. Según que va llegando la procesión a la frente de las Tribunas, han de hacer todos reverencia a SS.MM. y AA., salvo el Prelado y [p. 103] Asistentes Diaconales. Hecho el corto giro de la Capilla, y llegado el Prelado al Altar, el Diácono de la derecha ha de arrodillarse en el plano, y le tomará la Custodia, estando el Prelado en pie, de cuyos hombros quitará al mismo punto la banda, o paño, el Sacristán Mayor. El Diácono coloca la Custodia en el Altar, y hecha genuflexión al Sacramento se volverá al lado derecho del Prelado. A este instante se pone en pie el Prelado para poner el incienso, luego se arrodilla, tomándole las Fimbrias de la Capa los Diaconales, arrodillados en el plano del Presbiterio, ha de incensar el Sacramento; lo Cual ejecutado pondrá uno de los Sacristanes las gradas delante del Altar, y haciendo el Diácono genuflexión, toma la Custodia con la derecha, y sube por ellas para [p. 104] colocarla en su puesto bajo el Dosel. Luego desciende, adora arrodillado al Señor, y se vuelve al lado del Prelado. Éste entonces recibe el Báculo, y se retira a su Silla, en donde adora con genuflexión al Sacramento, hace reverencia al Rey, y se desnuda, retirándose enseguida sus Ministros.

Es con todo de advertir, que si la exposición del Sacramento se hiciese con la Custodia grande, deberá en tal caso sacar el Diácono de la Custodia pequeña la Sagrada Hostia; la que puesta en su Copón, y subiendo él por detrás del Altar y lado de la Epístola, la pondrá y cerrará con el pasadorcito de oro en la Custodia grande, volviéndose después a su puesto, o lado del Prelado.

[p. 105]

**Vela o Adoración al Sacramentado  
Señor, y canto de las Completas,  
con la Bendición, y Reserva.**

Dos Capellanes de Honor han de quedar velando al Santísimo por espacio de una hora, sucediéndose de dos en dos en la adoración, hasta que llegue la hora de las Completas, que se cantan a papeles, como también la Misa.

Pues el Capellán de Altar Hebdomadario se viste para las Completas de sobrepelliz, y se pone en pie en el Presbiterio, al lado de la Epístola, desde donde responderá al *Jube Domine*

*benedicere* con el *Noctem quietam &c.*, y proseguirá hasta el fin, practicando las dichas reverencias.

Concluidas ya las Completas, vístese [p. 106] el Prelado, sirviéndole los Ministros del Pontifical el Amigo, el Alba, el Cíngulo, Cruz Pectoral y Estola, con la Capa Pluvial. Dice entretanto el Coro la Letanía, pero en llegando a pronunciarse el *Agnus Dei*, ha de tomar el Báculo, y partirse al Altar, en cuya grada lo depondrá, y adorado de rodillas al Sacramento, se levantará con el Asistente Mayor y los Diaconales para decir *In nomine Patris, &c.*, echa después incienso, se arrodilla y da el incienso al Sacramento. A esta sazón ha de entonar el Coro el *Tantum ergo, &c.*, a cuyo fin cantará el Patriarca la Oración *Deus qui nobis, &c.*, y *Exaudiat &c.*, y respondido por el Coro *Amen*, pondrá las gradas uno de los Sacristanes, y el Diácono, hecha la genuflexión en el plano del [p. 107] Altar, subirá por ellas, y tomando respetuosamente con su derecha la Custodia, la bajará y colocará sobre los Corporales, y repitiendo la genuflexión se retirará al lado del Prelado. En este punto quítanse las gradas por el Sacristán, y acompañando al Prelado los Diáconos, suben todos tres al Altar, se arrodillan, y quedándose así de rodillas los Diaconales, pónese en pie el Patriarca, y tomando con ambas manos las Fimbrias los asistentes, y haciendo un círculo perfecto, depone luego la Custodia en el Altar; hace genuflexión y se levanta junto con los Diáconos Asistentes; y sacando de la Custodia el Sacramento, lo deposita en el Copón, lo cierra y entrega al Diácono por [p. 108] el lado de la Epístola, que lo recibe de rodillas y lo repone y cierra en el Sagrario, quedándose al mismo lado el Prelado, esperando al Diácono. Luego toma la Mitra y Báculo y se retira a su sitial.

Ya se sabe que han de asistir con hachas los Pajes de S.M. cuando se exponga y reserve el Santísimo, y le han de acompañar en una y otra Procesión, aunque no intervenga el Rey.

Que si el Sacramento estuviese expuesto en la Custodia grande, deberá hoy, y los demás días, sacarse de ella para la bendición y reserva por medio del Diácono, el cual subirá por el lado de la Epístola, y detrás del Altar, con el Copón, y quitado el pasadorcito lo abrirá, y colocará en el Copón la Sagrada Hostia; y bajándose [p. 109] al Altar, y hecha genuflexión al Señor, ya colocado sobre los Corporales, pasará la Sagrada Hostia a la Custodia pequeña, se arrodillará de nuevo y se volverá al lado del Prelado para la Bendición y Reserva que se dijo arriba.

#### **Viernes de las Cuarenta Horas. Exposición y preces antes de la Misa.**

Darán principio a la función con el salir y arrodillarse los Capellanes de Honor con sobrepellices, o mantos de las Órdenes, en el plano de la Capilla, colocándose unos arrimados a los bancos de los Grandes, y otros, con justo reparto, al de los mismos Capellanes de Honor. Deberán así mismo los Capellanes de Altar colocar a la hora señalada, [p. 110] con las debidas reverencias y ceremonias, al Santísimo en el Tabernáculo, al que incensará el Celebrante; y elevada que sea, y puesta por el Diácono la Custodia bajo el Dosel, se han de retirar a la Sacristía. Expuesto ya a la pública veneración el Sacramento, comiencen los Capellanes de Honor a rezar los Salmos Penitenciales, habiendo hecho antes el Prelado, o Receptor, la entonación de la Antífona *Ne reminiscaris*, y han de alternar los versos a coros. Cuando se llegue a la fin del último Salmo, se ha de separar de cada coro un Capellán, y arrodillados ambos en medio de la grada del Presbiterio, y con profunda inclinación al Santísimo, comenzarán a decir la Letanía al tiempo mismo que se finalice la Antífona [p. 111] *Ne reminiscaris*. Y acabada la Letanía se pondrán en pie los dos susodichos Capellanes, y hecha entre sí recíproca inclinación, volverse ha cada uno a su coro, sin olvidarse de la genuflexión al Sacramento.

Empero se advierte que al decirse el versículo de la Letanía *Regina Angelorum*, han de salir de la Sacristía el Celebrante y Ministros, y se arrodillan en medio de la grada del Altar, donde dicha ya la Letanía, dirán en voz alta el Celebrante *Pater noster*, teniendo en sus manos el Manual impreso de las Cuarenta Horas. Y habiéndolo rezado para sí, o en voz baja, entonará la

parte final *Et ne nos inducas, &c.*, a que responderán los Capellanes con la última parte *sed libera nos a malo*; y luego prosiguen diciendo el Salmo [p. 112] *Credidi propter quod locutus sum*. Concluido éste, proseguirá arrodillado el Celebrante con el versículo *Salvos fac servos tuos, &c.*, y acabados los demás versículos y responsorios, se levantará para decir el *Dominus vobiscum*, con las Oraciones *Deus qui nobis, &c.* Y al fin han de ponerse en pie los Ministros, y después de hacer todos tres su adoración al Sacramento, se pasan juntos al lado de la Epístola, donde han de tomar el Diácono, y Subdiáconos los Manípulos; y deponiendo el Celebrante la Capa Pluvial, recibirá el Manípulo y Casulla, y quedan todos esperando que salga el Rey a su Tribuna.

[p. 113]

**Celebración de la Misa,  
con el resto de los demás Oficios.**

Dada ya la señal de estar S.M. en la Tribuna, parte al momento el Celebrante y Ministros al Altar, y comiézase la Misa votiva del Sacramento, observando las debidas ceremonias y genuflexiones; mas han de estar todos los asistentes en pie mientras ella dura, por respeto al Sacramento expuesto. Dará a su tiempo el Prelado la Bendición del modo sabido; y luego como se ha finalizado la Misa, han de volar al Santísimo dos de los Capellanes de Honor, a quienes se irán sucediendo de dos en dos de hora en hora, hasta que llegue el tiempo de dar principio a las Completas, después de las Cuales ha [p. 114] de decirse la Letanía; y se hará la Reserva, practicando en todos estos actos cuanto queda avisado y prescrito en el antecedente día.

**Sábado de las Cuarenta Horas.**

Este día se hace la Exposición, y se rezan los Salmos Penitenciales con sus preces y Oraciones, como en el antecedente, así como se oficia todo con el mismo orden y ceremonias, excepto que ha de decirse la Misa votiva de la Santísima Virgen, con segunda Oración del Sacramento, Prefacio de la misma Virgen, con el *et te in veneratione, &c.*, observándose en la Procesión, Bendición y Reserva del Sacramento de las Cuarenta Horas, lo mismo y del mismo [p. 115] modo que se practicó para la primera adoración del Jueves.

Solo se advierte que si el Rey no asistiese a los dichos Oficios, deberá ser el Celebrante un Capellán de Altar para la exposición, reserva y procesión, y han de llevar las varas del Palio, y los dos Incensarios, los Capellanes de Honor como es costumbre.

\* \* \*

[p. 185]

**Artículo 13.  
Solemnidad del Corpus, y Disposiciones  
para la Misa y Procesión  
en Madrid, cuando asiste a  
ella S.M.<sup>1619</sup>**

Si por ventura se resolviese S.M. en asistir a la Misa y Procesión del Corpus en la Parroquia de Santa María, deberá adornarse esta Iglesia con magníficas colgaduras, poniéndose

---

<sup>1619</sup> Los artículos 13 y 14 referidos a la festividad del Corpus en Madrid y en Aranjuez han sido transcritos a partir del segundo ejemplar manuscrito del presente ceremonial conservado en la Biblioteca Nacional de España (BNE, Ms. 10578). A pesar de que el contenido textual de ambos ejemplares es idéntico, existen importantes diferencias de paginación entre uno y otro, y en el uso de números romanos y arábigos, respectivamente, para numerar los capítulos.

en ella la Cortina del Rey, y todo el aparato del banco para los Prelados, Embajadores, Grandes y Capellanes de Honor, ni más ni menos que suele hacerse en la Capilla de Palacio cuando asiste a ella en público S.M. Será cargo de los Capellanes de Honor subir este día al Nuncio [p. 186] de S[u] S[antidad], a quien se le dispensa de acompañar al Rey, por deber celebrar el Pontifical de aviso del Cardenal Patriarca, porque deberá estar ya revestido cuando llegue a los oficios S.M.

Así como entra S.M. en la dicha Iglesia, ha de servirle en la segunda puerta el agua bendita el Cardenal Patriarca, quien asistirá al Rey en la Cortina diciendo la Confesión, y ejecutando todos los demás actos que suele cuando S.M. oye Misa en público.

Al momento que suma el Celebrante las especies sacramentales, se ha de colocar en la Custodia la Hostia que consagró para llevarla en la Procesión. Al fin de la [p. 187] misa se dará la Bendición Pontifical, pero sin publicarse las indulgencias hasta que se haya rematado la Procesión. La cual [misa] concluida, se retirará el Celebrante a la Sacristía, se desnudará, y tomará la Capa Pluvial.

### **Acompañamiento y formación de la Procesión.**

Como quiera que deba todo ejecutarse con el mejor orden, y deba asimismo evitarse toda parada, o detención, deberá formarse la Procesión, e irá caminando desde el momento que se de principio a la Misa, de la forma y con el orden siguiente: Irán delante los clarines y timbales. Seguirán los pobres del Hospicio. Tras estos vendrán los Niños Desamparados [p. 188] y los Niños Doctrinos, a quienes seguirán las Cofradías, e inmediatamente a ellas irán las Cruces de las Parroquias, y luego enseguida ocuparán sus puestos los Hermanos Obregones del Hospital General. Y se advierta, que los Alcaldes de Casa y Corte con sus togas y varas, y con los respectivos Alguaciles, han de ir repartidos por dentro de las filas, ocupando el espacio, o trecho, que haya desde los pobres del Hospicio hasta los Hermanos Obregones, pero sin emparejar, ni llegar a las filas de estos.

Detrás de los Hermanos Obregones se irán ordenando las Sagradas Religiones, ocupando el lugar y precedencia según que aquí se irán nombrando, a saber: los Religiosos de San Juan de Dios, [p. 189] los Mercedarios Descalzos, los Capuchinos, los Trinitarios Descalzos, los Mínimos de San Fran.<sup>co</sup> de Paula; los Mercedarios, los Trinitarios, los Carmelitas y Agustinos Calzados; los Trinitarios y Dominicos. Y detrás de las Religiones vienen la Cruz del Hospital de la Corte, o del Buen Suceso, la Cruz de Santa María, con los curas y beneficiados debajo de cada Cruz. Todos estos cuerpos así ordenados irán caminando desde el principio de la Misa, de modo que al concluirse esta, ha da avisar el mayordomo de S.M. a cuyo cargo está el gobierno de la Procesión, a los Consejos y Capitulares de Madrid, distribuidos ya en las capillas, y los prevendrá que se vayan formando. También cuatro de los Regidores [p. 190] o Capitulares de Madrid han de recibir en medio de la Iglesia, al mismo tiempo que se desnuda el Nuncio, una hacheta pintada, y una vela semejante, con dos velas más pero blancas, una de a libra y otra de a media, que les presentarán en dos fuentes de plata los Porteros de Villa, vestidos de ropa carmesí; y todos cuatro se han de acercar a la Cortina de S.M. yendo a su frente el Maestro de Ceremonias, el cual avisará con una profunda inclinación a S.M. de este obsequio que le hace la Villa, y luego recibirá el Ayuda de Oratorio del Rey las dos fuentes, y ha de encender inmediatamente la vela que ha de llevar S.M. en la Procesión, y que le [p. 191] ha de servir el Cardenal Patriarca cuando esté para incorporarse en ella. Asimismo han de recibir los Capitulares Comisarios de Madrid de los Porteros velas de a libra ya encendidas, para repartirlas inmediatamente a los Embajadores, Grandes y Mayordomos de S.M.

### **Disposición inmediata a la salida del Sacramentado Señor.**

Distribuidas ya las velas, salen diez Capellanes de Honor con sus Capas Pluviales, y toman junto al altar las varas del pequeño Palio, y lo llevan hasta la puerta de la Iglesia, donde estará prevenida la Custodia con el Palio grande, cuyas varas han de llevar en la Procesión los Regidores de la Villa. Vienen enseguida los dos [p. 192] Capellanes que traen los incensarios, y los Ministros del Pontifical, que preceden al Nuncio de S.S., que los sigue revestido de Capa Pluvial, y acompañado de los Diaconales. Y este es el momento en que el Cardenal Patriarca ha de servir la vela encendida a S.M. Dice el Nuncio la Confesión, echa incienso en los incensarios, y hace las incensaciones al Sacramento. Luego, el Decano de los Capellanes, o el Sacristán Mayor le ha de poner el paño de hombros, y tomando el Diácono Asistente el Sacramento, se le entrega, se levanta al punto con él, y se entra, y pone, debajo del Palio, precediéndole de un paso fuera del Palio los dos Capellanes de los incensarios. Pero [p. 193] ha de comenzar a cantar la Capilla la Estrofa del Himno de la Solemnidad: *O salutaris Hostia*, a la misma sazón y tiempo que vaya a tomar del Altar el Diácono Asistente el Sacramento para dárselo al Nuncio, el Cual ha de llevar en sus manos la Custodia, hasta la puerta de la Iglesia, en donde han de entregar los dos Capellanes de Honor sus incensarios a dos Sacerdotes de la Parroquia, y aquí mismo tomará el Diácono Asistente al Santísimo de manos del Nuncio para subirlo y colocarlo en la Custodia grande por aquellas gradas que estarán dispuestas y arrimadas. Al instante entregado el Santísimo, se ha de arrodillar el Nuncio sobre la Almohada que le pondrán: echará incienso en los [p. 194] dos Turíbulos, incensará al Sacramento, y se levantará, ejecutando lo mismo sus Ministros.

#### **Salida en público del Señor, y su séquito.**

Empuñadas ya las varas del Palio Grande por los Regidores de Villa, sale finalmente en público el Señor, pero acompañado y obsequiado en la forma siguiente: van algo delante, después de los Curas y Beneficiados de Madrid, los dos Alcaldes de Casa y Corte que están de respeto y asistencia a la Real Capilla. Sigue luego el Subdiácono, que lleva el Guión, y acompañanlo dos Pajes de S.M., vienen inmediatos los Músicos y Cantores de la Capilla, y tras éstos ocupan su lugar los Capellanes [p. 195] de Honor, los Predicadores de S.M. y los Confesores del Rey, de la Reyna y del Príncipe. Vienen finalmente los Ministros del Pontifical, llevando la delantera el Diácono del Altar, tras de él el de la Mitra, luego el del Báculo, que lo trae levantado del suelo, y por último el Asistente Mayor; y ya inmediatos de un paso al Santísimo, y puestos entre fila y fila, van dos Sacerdotes que inciensan, y arrimados a éstos los doce Pajes de S.M. que llevan las hachas. Y he aquí sale el Santísimo en su Custodia grande, conducida en hombros [sic] de los Sacerdotes Señalados para este efecto, yendo solamente al lado los diez Capellanes de Honor [p. 196] con Capas Pluviales, y en su seguida el Palio, que lleva el Ayuntamiento: sigue inmediatamente el Nuncio, y tiene a cada lado su Diácono. Luego vienen, por el orden de antigüedad y precedencias, los Consejos, después los Mayordomos de S.M. y los Grandes, y aquí ocupa su lugar el Católico Monarca, yendo detrás de su Real Persona, y en sus respectivos puestos, según se señalan en la Etiqueta, los Cardenales, Embajadores, Mayordomo Mayor y el Capitán de Guardias.

En este número y con este orden acaba de salir y camina la solemne y augusta Procesión por las calles acostumbradas; y claro está que [p. 197] han de entoldarse y colgarse, ya por respeto al Sacramentado Señor, y ya también por cortejo y reconocimiento del Monarca Asistente. Que en cuanto a la Majestad de la Reyna suele asistir en este día por un acto de su Real piedad a la Galería de la Casa de la Villa, desde donde adora al Santísimo, y ve pasar la solemne y autorizada Procesión.

Pero se ha de notar, que la Cruz del Buen Suceso ha de tomar la derecha de la de Santa María en la misma puerta de Guadalajara, manteniéndose así hasta que vuelva ella al mismo sitio, donde deberá ceder su derecha a la de Santa María.

[p. 198]

### **Vuelta de la Procesión y fin de esta solemnidad.**

Luego que vuelve, y entra la Custodia en la Iglesia, y es colocada por los sacerdotes en aquel sitio donde la elevaron para la Procesión, ha de echar el Nuncio en los incensarios, y puesto de rodillas en su almohada, ha de dar incienso al Santísimo, lo cual hecho, toman otra vez los incensarios los Capellanes ya sabidos de Honor. Enseguida de esto, pondrá el Receptor o Sacristán Mayor al Nuncio el paño de hombros, y subiendo el Diácono Asistente por las gradas de las andas, y tomando el Santísimo lo ha de bajar, y poner en las manos del Nuncio, el cual camina con él bajo del [p. 199] pequeño Palio que conducen los Capellanes de Capa Pluvial hasta llegar al altar. Aquí ha de echar otra vez incienso el Celebrante, [que] ha de incensar al Sacramento, y dicha la oración, ha de dar la Bendición con el Santísimo, que es el último acto de la Santísima Solemnidad. Y esto ejecutado, se reserva inmediatamente, y queda el Señor cerrado, o puesto en su tabernáculo. A este momento, el Cardenal Patriarca ha de tomarle la vela a S.M. Entonces recibe la mitra y báculo el Celebrante, y se publican las indulgencias. S.M. sale de la Cortina, y ha de servirle el agua bendita el Patriarca en la misma puerta que se la dio cuando vino.

[p. 200]

### **Artículo 14. Modo de celebrarse la Función del Corpus, estando S.M. en Aranjuez.**

Dispuesta ya la Capilla según pide la asistencia de S.M., toca celebrar la Misa a un Capellán de Altar, la que oye S.M. desde su Tribuna. Ha de dar al fin de ella la Bendición el Cardenal Patriarca, y luego ha de revestirse de medio Pontifical. Concluida, pues, la Misa, bájase el Rey a su Sitial, quitando a tiempo el Sumiller de Cortina el tafetán de que está cubierto. Saldrán después con Capas los Capellanes que han de llevar el Palio, y también han de salir del banco los que han de tener los Incensarios. Comiézanse a distribuir [p. 201] las velas para la Procesión, y debe el Nuncio, ante todas cosas, recibir de manos del Sumiller, dando antes su Bonete al Decano, aquella vela que ha de llevar S.M. y que él debe servirle. Entre tanto pone el Sacristán Mayor al Patriarca el paño de hombros, y se da principio a la Procesión, estando antes formadas, desde la puerta de la Capilla hasta la parada, las Reales Guardias de Alabarderos, y tendidas por toda la carrera las R[eale]<sup>s</sup> Guardias Españolas y Walonas, cuya música ha de estar siempre sonando, mientras dura la Procesión.

### **Principio y seguida de la Procesión.**

Debe ésta comenzar [p. 202] a ordenarse con tiempo, y ha de ir delante la Cruz de la Real Capilla, que llevará el Subdiácono, acompañándole con sus hachas dos Pajes de S.M. Fórmanse luego dos filas de seglares, a quienes dispensa las velas la Cerería del Rey. Síguelos la Comunidad de San Pascual; tras ésta vienen los Músicos y Cantores de la Capilla; luego los Capellanes de Honor, que tienen en medio y puestos en fila, con el debido orden, a los Ministros del Pontifical, y a los Pajes de S.M. que llevan las hachas, siendo los últimos y más próximos al Palio los dos Capellanes con sus incensarios. Estos todavía han de entregar los incensarios [p. 203] a la misma salida de la Capilla a aquellos dos Ayudas de Oratorio, que vestidos con Dalmática, los esperan y reciben de ellos; pero los han de volver a tomar en el mismo puesto cuando vuelva la Procesión. Lleva al Señor debajo del Palio el Patriarca, teniendo a sus lados a los Asistentes Diaconales, los que han de levantar un poco y sostenerlo las puntas o remates de la Capa Pluvial. Detrás de la Custodia vienen formados en filas los Mayordomos del Rey y los Grandes; y finalmente viene coronando la Procesión S.M., trayendo detrás a los Embajadores, Mayordomo Mayor, y al Capitán de Guardias, puestos todos en sus respectivos lugares, y con el orden manifestado.

### **Vuelta de la Procesión, y fin de la Fiesta.**

En el giro que hace la Procesión [p. 204] llega y da vuelta alrededor de la plaza de la parada, que está adornada de ricas tapicerías; y asisten a los balcones que hay sobre la puerta, la Reyna N[uest]ra S[eño]ra y SS.AA., y también asisten la Camarera Mayor, las Damas de S.M. con las Tenientas de Aya y Señoras de Honor, desde donde adoran al Sacramentado Señor, y ven la Procesión. Finalmente vuelve ésta a la Capilla Real, y así como se coloca en el Altar la Custodia, pone incienso el Cardenal Patriarca, e incienso al Sacramento; hecha luego la Bendición con el Santísimo, que inmediatamente se reserva, o cierra en su Tabernáculo. Al instante ha de tomar el Nuncio la vela a S.M., entregándola seguidamente al Sumiller; y ha de recibir el Patriarca [p. 205] su mitra y báculo. Luego se han de publicar las Indulgencias, con que se da fin a la Función. S.M. se vuelve a su Cámara con el mismo acompañamiento de Embajadores y Grandes.

### **Artículo 15. Función que se hace el Domingo Infra Octava del Corpus.**

Este día por la mañana sale S.M. a la Cortina y asiste a la Misa Pontifical que celebra el Patriarca; y se da principio, por razón de ser domingo, con el *Asperges*.

Mas hay procesión por la tarde, y se extiende por los Corredores de Palacio, después de las Vísperas, a que asisten Sus Majestades y Altezas.

### **Preparativos para la Procesión Vespertina.**

[p. 206] Adórnanse primeramente los tránsitos de los Corredores con ricas Colgaduras; y luego se erigen cuatro Altares en sus cuatro ángulos. El primero de ellos lo erige y adorna el Oficio de Guarda Joyas del Rey, o su Ayuda de Oratorio. Forma y adorna el segundo el Ayuda de Oratorio de S.M. la Reyna. El tercero es erigido y compuesto por los Ministros del Convento Real de las Señoras Descalzas. El cuarto, finalmente por los Ministros del Real Convento de la Encarnación.

Concluidas las Vísperas, viene el Rey a la Cortina con su sólo acompañamiento, y antes de salir de ella se le ha de servir la vela que ha de llevar en la Procesión; así como se ha de servir también sus velas a la Reyna y Sus Altezas en el lugar, y de la forma que se hizo, y queda ya notado [p. 207] en el día y Procesión de la Candelaria. El Patriarca tomará el Santísimo, y lo ha de llevar bajo el Palio, cuyas varas sostendrán seis Capellanes de Honor con Capas, y otros dos vestidos de Sobrepellices han de coger y manejar los incensarios de aquella misma forma que se practica el día del Corpus en Aranjuez, yendo además junto al Palio, con sus hachas, los Pajes de S.M.

### **Acto de la Procesión, y remate de la Festividad.**

Empieza, pues, y prosigue en caminar la procesión con el orden y formalidad de estilo; y al tiempo que llega el Patriarca con la Custodia al primera Altar, depone el Santísimo en él, y se arrodilla, perseverando [p. 208] así el tiempo que dure de cantar un motete, o letrilla. Cantada ésta, se entona el versículo con su responsorio, y levantándose entonces el Patriarca, canta la Oración del día *Deus qui nobis &c.* En todo este tiempo, están todos de rodillas al ejemplo de SS.MM. y AA., que lo estarán también sobre las respectivas Almohadas, que les han de poner o servir las personas que señala la Etiqueta. Terminado este obsequio en el primer Altar, vuelve a

moverse la Procesión, y hácese la misma distinción y obsequio en cada uno de los tres restantes Altares. De este modo prosigue y vuelve la Procesión a la Capilla.

Se hace la reserva del Santísimo, y tómale a S.M. la vela el mismo que se la [p. 209] entregó; y se da fin a la Función con la publicación de las indulgencias.

Todavía, si no asistieren SS.MM. a la solemnidad, se han de celebrar los dichos Oficios por los Capellanes de Altar; pero han de llevar el Palio y los incensarios los Capellanes de Honor, practicándose en los cuatro altares las estaciones dichas, y haciéndose al fin la reserva como es costumbre.

\* \* \*

[...]

[p. 381]

**[Parte Tercera]**  
**Artículo 14.**  
**Ceremonial para administrar en público**  
**a los Reyes el Sagrado Viático.**

**Disposiciones previas al**  
**solemne acto.**

Debiéndose dar el Viático a S.M., prepárase con sus adornos el Altar de la Real Capilla, y sobre él se han de colocar los Ornamentos Sagrados que pide el medio Pontifical, y de que se ha de vestir el Patriarca para la solemne función. También han de estar prevenidos la Cruz, Guion, el Palio, el Paño de hombros, los dos Incensarios, el Ritual con la Palmatoria, el Farol con la campanilla, y el Acetre con el hisopo. También en la Sacristía han de preparar [p. 382] los Sacristanes dos Dalmáticas, con sola una Estola, y cuatro Capas, para los Capellanes de Honor a quien toca servir el Pontifical. Así mismo, en la propia habitación de S.M., se dispondrá un Altarito con las demás cosas necesarias, cuales son la copa para la Ablución; un paño blanco de lino, que se tendrá cuando S.M. haya de recibir la Sagrada forma, y finalmente, una pequeña Cruz con un Crucifijo.

**Concurrencia de los Sagrados**  
**Ministros, y demás asistentes al**  
**Sagrado Viático.**

Como media hora antes del tiempo que señalaren para la administración del Santo Viático, concurrirán [p. 383] en la Real Capilla los Ministros de ella, avisados para esto del Eminentísimo Señor Patriarca, el cual, luego como llegue y haga una breve oración en ella será revestido, a la parte de la Epístola, de los ya preparados Ornamentos, sirviéndoselos los Ministros del Pontifical, con sus Dalmáticas y Capas puestas. Todavía deberá el Patriarca esperar, así sentado, a que vengas SS.AA., que han de ir acompañando al Santísimo.

Con anticipación casi igual, ha de presentarse en la misma Capilla Real uno de los Oficiales Subalternos de Reales Guardias de Corps, cuatro cadetes, y veinte guardias en uniforme grande, y se distribuirán de esta manera: [p. 384] cinco de los guardias se apostarán al lado del banco de los Grandes, y los otros cinco, a la parte de los Capellanes de Honor; y los dos cadetes se pondrán junto al Altar Mayor, formando Capilla. Empero, el Oficial y los otros dos cadetes, con los diez guardias restantes, han de formar Zaganete para ir de respeto, sirviendo y acompañando al Santísimo en la Procesión, y han de colocarse u ordenarse en dos filas, desde los bancos de los Capellanes de Honor, hasta la puerta de la Capilla. A la hora preteroria,

comparecerán en la Real Capilla los Príncipes, Nuestros Señores, y los Señores Infantes e Infantas, con la numerosa y lucida comitiva de sus Mayordomos [p. 385] Mayores, de Grandes, Gentiles Hombres de Cámara, de Damas, y Señoras de Honor, y del Mayordomo y Caballerizo Mayor de S.M.; el Capitán de Guardias de Corps que esté de Cuartel, los que fueren Mayordomos de Semana, y los Gobernadores de los Consejos, todos vestidos de Gala, como suelen vestir para la función del Corpus. También se han de presentar en la Capilla todos los Oficiales Mayores, y Exentos de Reales Guardias de Corps, con su uniforme grande, para asistir a la procesión.

Prevenida ya, y dispuesta la Augusta y Noble Comitiva, y después que hayan hecho SS.AA. oración en la Capilla, han de servirles inmediatamente las velas sus respectivos Mayordomos, y [p. 386] las servirán a los demás concurrentes los Furrieres de la Capilla, y los del Oficio de la Cerería.

#### **Aparejo inmediato a la salida de la Procesión.**

Revestido, pues, el Patriarca, camina con su Mitra y Báculo al medio del Altar, y depuestos en la grada del Pedáneo su Báculo y Mitra, comienza a decir *In nomine Patris, &c.*, al modo que se dice en las Misas de *Requiem*, y que es la antigua costumbre de las Iglesias de España. Acabado esto, recibe el Paño de hombros del Sacristán Mayor, y se sube al Altar. Luego, saca el Diácono asistente del Sagrario el Copón, y tomándole con sus manos el Patriarca, lo coloca sobre los Corporales, y se baja inmediatamente [p. 387] a la grada del Altar, donde ha de arrodillarse; y quítale luego el mismo Sacristán Mayor el Paño de hombros; y al punto ha de suministrarle el Asistente Mayor la Naveta, y preséntanse con sus dos incensarios los Sacristanes, y puestos en ambos el incienso, recibe el Patriarca uno de ellos de manos del Asistente dicho, e inciensa con tres pausados ductos al Sacramento. Recibe después el Paño de hombros, sube al Altar, y tomando con ambas manos el Sacro Copón, se vuelve de cara al pueblo, y quedándose en esta postura, espera a que dos Capellanes de Honor, que estarán arrodillados en el plano del Presbiterio, inciensen [p. 388] tres veces al Sacramento, han de arrimar los otros seis Capellanes de Honor el Palio a la misma grada del Altar, y tomando al mismo tiempo el Farol el Prelado más digno, se pondrá, e irá siempre a la izquierda del Patriarca. Empieza entonces la Música a cantar en contra punto [sic] el Himno *Pange lingua*, del mismo modo que acostumbra cantarse en la Procesión de las Cuarenta Horas, alternando con ella a canto llano las estrofas los Capellanes de Altar y Coro. Comienza a salir y formarse la Procesión.

#### **Salida, orden y acomp[añamien]<sup>to</sup> del Santísimo Viático.**

[p. 389] Va el primero de todos un Sacristán con roquete tocando la campanilla para conciliar la pública veneración y respeto al Sacramentado Señor. Síguele el Guión de la Real Capilla, que ha de llevar, vestido de roquete, un Ayuda de Oratorio, y que tendrá a su lado, con hachas, dos Pajes de S.M. Vienen inmediatamente varios criados de la Casa, y tras estos, van siguiendo los Cantores seculares, los Capellanes de Coro, los de Altar, y Cantores Eclesiásticos, con su Maestro de Capilla, cantando el referido Himno. A estos siguen en dos filas los Capellanes de Honor [p. 390] yendo interpolados diferentes Grandes, Ministros, y Gobernadores de los Consejos, y Confesores Reales, y por medio de las filas, caminan los Capellanes, Ministros del Pontifical, llevando las insignias. Aquí vienen ya inmediatos al Palio, con sus hachas encendidas, los demás Pajes de S.M. y los Capellanes de los incensarios. Debajo del Palio viene el Santísimo en manos del Patriarca, a quien asisten sus diáconos, sosteniéndole las fimbrias del Pluvial blanco que llevará, y rezando a coros con él el Salmo Miserere, sin faltar al lado izquierdo del Patriarca el Farol en manos del Prelado más digno.

Detrás del Palio, sigue el Augusto [p. 391] acompañamiento de los Príncipes, Nuestros Señores, Infantes e Infantas, con el Séquito de muchos Gentiles Hombres de Cámara, Damas,

Señoras de Honor, y Mayordomos de S.M., y tras estos viene la silla de S.M.; y cierra luego la Procesión el Piquete o Zaganete de Reales Guardias de Corps. Así, y con tal orden, sale y camina la Procesión por el corredor, donde deberá hallarse formada la Real Guardia de Alabarderos hasta la puerta grande que está en el descanso de la escalera. Mas al pasar el Santísimo por los guardias, se le han de rendir las armas con el cañón a tierra. Y adviértase que el Oficial, los dos cadetes y los diez guardias, han de [p. 392] acompañar la Procesión hasta la pieza que está antes de la Cámara de S.M., pero los dos cadetes han de colocarse a la misma puerta de la Real estancia, donde rendirán sus armas al entrar el Señor en ella.

También se ha de advertir q[u]e al mismo [tiempo de] entrar el Santísimo en el Salón de Embajadores, han de comenzar los Músicos a cantar el *Tantum ergo* hasta que lleguen a la pieza donde come S.M., en la cual se han de poner de rodillas los Cantores de la Capilla, los Ayudas de Oratorio, y otros. Y lo mismo harán en la Sala de más adentro los Grandes, Confesores Reales y Capellanes de Honor, y en la antecámara [p. 393] han de quedarse arrodillados sus Altezas y los Capellanes de Honor q[u]e llevan el Palio. Y sólo entrarán en la Cámara de S.M. el Patriarca con el Santísimo, el Prelado que trae el Farol, los Ministros del Pontifical, el Sacristán Mayor, el Maestro de Ceremonias, y el Sacristán que lleve la Bolsa de los Corporales.

**Acto del Santísimo Viático,  
con las Preces, y preguntas  
y respuestas para antes y después de él.**

Al entrar el Patriarca en la Cámara de S.M. ha de proferir con voz clara el versículo *Pax huic Domus*, con la respuesta *et omnibus habitantibus in ea*; y ha de colocar inmediatamente [p. 394] el Copón sobre el Altar prevenido, y soltando el Paño de hombros, hace genuflexión al Sacramento, luego se retira a la parte del Evangelio, y recibiendo el *Asperges* de mano del Asistente Mayor, echa el agua bendita sobre el enfermo y circunstantes, diciendo: *Asperges me, Domine, hysopo et mundabor, lavabis me, et super nivem dealbabor. Miserere mei, Deus secundum magnam misericordiam tuam. Gloria Patri, et Filio et Spiritus Sancto. Sicut erat in principio, et nunc et semper, in saecula saeculorum. Amen.*

*Asperges me, Domine, &c.* Aquí vuelve el Patriarca el Aspersorio al Asistente Mayor, y se pone en medio del Altar, ante el Santísimo, y dice [p. 395] rezado:

*V. Adyutorium [sic] nostrum in nomine Domini.*

*R. Qui fecit caelum et terram.*

*V. Domine, exaudi orationem meam.*

*R. Et clamor meus ad te veniat.*

*V. Dominus vobiscum.*

*R. Et cum spiritu tuo.*

*Oremus.*

*Exaudi nos, Domine Sancte Pater Omnipotens aeterne Deus [...].*

Dicha esta oración, y hecha genuflexión al Sacramento, se llega el Patriarca a S.M. y le dice: Señor, [p. 396] aquí tiene V.M. el verdadero Cuerpo de N[uest]ro Señor Jesu-Christo, Médico Soberano, que viene a visitar a V.M. Para recibir ahora a Su Divina Majestad, es necesario que el alma esté limpia de toda culpa grave. ¿Tiene V.M. de qué reconciliarse? Si responde que no, añade el Patriarca, Pues diga V.M. la Confesión por los defectos veniales.

Concluida la Confesión, dice luego el Patriarca *Misereatur tui, &c., et indulgentiam*. Prosigue después exhortando a S.M. y diciendo: Conviene a V.M. confesar los Misterios de nuestra Santa Fe Católica, sin cuya creencia ninguno se puede salvar. Por tanto:

¿Cree V.M. en Dios Padre Todopoderoso [p. 397], Criador [sic] del Cielo y de la tierra, de las cosas visibles e invisibles?

Y S.M. responde: *Sí, creo.* [...]

[p. 402] [...] Esto hecho, vuélvese el Patriarca al medio del Altar, y recibiendo el Paño de hombros, toma inmediatamente el Copón, y vuelto de cara a Su Majestad, le da con él la bendición, sin proferir palabra, y se parte.

#### **Vuelta de la Procesión y fin del Santísimo Viático.**

Vuélvese la Procesión, dada ya a S.M. la bendición, por la misma [p. 403] carrera y forma que vino, y con la misma solemnidad y Ceremonias, cantando los Músicos, con los Capellanes de Altar, y los de Coro, el Salmo *Laudate Dominum de Caelis, &c.*, y lo mismo van continuando hasta llegar a la puerta de la Capilla, a cuyo tiempo empezará a tocarse el órgano. El Patriarca dirá también, alternando con los asistentes, el mismo Salmo, y otros de Laudes, hasta el punto que llegue al Altar, donde, colocado el Copón, dejará el Paño de hombros, y bajándose a la grada del Altar, pondrá incienso e incensará al Santísimo. Y luego ha de cantar la Música el *Tantum ergo*, y los Colegiales Cantores el verso *Panem de caelo, &c.*, y dirá inmediatamente el Patriarca el *Oremus* [p. 404] y la oración *Deus qui nobis, &c.* Y ésta acabada, subirá a la parte del Evangelio, y se publicarán las Indulgencias. Después se allega el Patriarca al medio del Altar, y tomando con sus dos manos el Copón, dará la acostumbrada Bendición, cantando entretanto uno de los Músicos el *[O,] Admirable*. Colocado ya el Copón en el Sagrario, ha de quedar expuesto el Santísimo, quedándose a velarle los Capellanes de Altar, como lo suelen hacer en la Función de las Cuarenta Horas. Entonces se retiran Sus Altezas a sus respectivos cuartos, con el mismo acompañamiento con que vinieron a la Capilla, y desnudándose el Patriarca [p. 405] de los Sagrados Ornamentos, se da fin a esta solemne función.

\* \* \*

**Nº 13. Relación General del importe de todas las Mesillas que pertenecieron a los individuos de todas clases de la R[ea]l Casa, Capilla y Cám[a]ra que permanecieron sirviendo al Rey, N[uest]ro S[eñ]or, Seren[í]simos Príncipes, Infantes o Infantas en el R[ea]l Sitio de Aranjuez [...], 1775, AGP, Reinados, Carlos III, leg. 102.**

**Real Casa de S[u] M[ajestad]. Jorn[a]da de Aranj[ue]z, a[ñ]o de 1775.**

Relación General del importe de todas las Mesillas que pertenecieron a los individuos de todas clases de la R[ea]l Casa, Capilla y Cám[a]ra que permanecieron sirviendo al Rey, N[uest]ro S[eñ]or, Seren[í]simos Príncipes, Infantes o Infantas en el R[ea]l Sitio de Aranjuez [...], durante los 94 días que contuvo la Jornada ejecutada a él p[or] S.M. y A.A. [Altezas] este presente año, contados desde 29 de Marzo, que dio principio, hasta 30 de Junio que finalizó, ambos inclusive. Los cuales se les considera conforme al Reglamento aprobado con R[ea]l Decreto de 6 de Abril de 1760; R[eale]s órdenes expedidas a 15 de Mayo y 26 de Noviembre del propio año, y otras que han precedido; y también p[or] la actual planta q[ue] se observa desde 1º de Marzo de 1761, entendiéndose que sólo se les abonan p[or] los días que, cada Individuo de los que se expresarán, se empleó en dicha Jornada, comprendidos los de ida y vuelta, anticipac[i]ón y atraso, según lo manda S.M. en las citadas Reales Resoluciones, incluyendo a continuac[i]ón los Gastos causados con motivo de la Semana Santa, y Procesión del Corpus, a que asistió S.M., y universalmente cuanto ocurrió del Real Servicio, cuyo p[or] menor es en la forma sig[uien]te:

[...]

**Individuos de la Real Cap[ill]a q[ue] pasaron a Aranjuez p[ar]a la celebración de los Divinos Oic[io]s en la Semana Santa**

A D[on]. Melchor Borrueal, Receptor de la R[ea]l Cap[ill]a, corresponde Mesilla de 22 r[eale]s al día en 13 que se empleó con este motivo, desde 8 de Abril, q[ue] llegó a Aranjuez, h[as]ta 20 del mismo, que se restituyó a Madrid.....	286
A D[on]. Pedro Manzano, Maestro de Ceremonias, al mismo respecto en 25 d[í]as, desde el 4 de Abril h[as]ta 28 del mismo, porque se detuvo h[as]ta el Bautismo de la S[eño]ra Inf[an]ta D <sup>a</sup> . Carlota.....	550
A D[on]. José Isasi, Capellán de Honor, Id. en los 13 d[í]as referidos.....	286
A D[on]. José Huarte, [Capellán de Honor], Id.....	286
A D[on]. Gaspar Salva, [Capellán de Honor], Id.....	286
A D[on]. José Ramírez, otro [Capellán de Honor], Id.....	286
A D[on]. Antonio Bautista, Sacristán de la R[ea]l Cap[ill]a, se le consideran 17 r[eale]s de Mesilla al día en los 25 expresados, desde 4 de Ab[ri]l, h[as]ta 28 del mismo, p[or] q[ue] se detuvo h[as]ta el Bautismo de la S[eño]ra Inf[an]ta D <sup>a</sup> . Carlota.....	425

A D[o]n. Antonio Osorio, otro [Sacristán de la Real Capilla], Id. 14 r[eale]s desde 7 de Ab[ri]l, h[as]ta 20 del mismo .....	286
A Fran[cis]co Rodríguez, Mozo para los cajones de los ornamentos, a razón de 5 r[eale]s diarios en d[ic]ho t[iem]po, .....	70
A D[o]n. Miguel Estelrich, Furrier de la R[ea]l Cap[ill]a, por su Mesilla de 15 r[eale]s al día en los 13 expresados.....	195
A D[o]n. Antonio Madiedo, [Furrier de la Real Capilla] Id.....	195
A D[o]n. Fran[cis]co Barcia, Barrendero y Entonador, al respecto 12 r[eale]s al día en 13 que se ocupó desde el 7 hasta el 20 de ab[ri]l.....	168
A D[o]n. Fran[cis]co Courcelle, Maestro de Música, de la R[ea]l Cap[ill]a por su mesilla a 17 r[eale]s al día en los 13 expresados.....	221
A D[o]n. José Conde, Capellán de Altar, Al mismo resp[ect]o en d[ic]ho t[iem]po.....	221
A D[o]n. José Hederra, Id. [Capellán de Altar], en 14 días, desde el 7 de Abril h[as]ta 20 del mismo.....	221
A D[o]n. Joaquín Asensio, Id. [Capellán de Altar], en los 13 refer[i]dos.....	221
A D[o]n. Domingo Vezares, Id. [Capellán de Altar],.....	221
A D[o]n. Joaquín Caser, Id. [Capellán de Altar],.....	221
A D[o]n. José López, Id. [Capellán de Altar], como los antecedentes.....	221
A D[o]n. Leandro Arabues, Sochantre, Id. en los 14 d[ía]s desde el 7 de Abril,.....	221
A D[o]n. José Ripot, Salmista, Id.....	221
A D[o]n. José Lidón, Organista, Id. en los 13 d[ía]s expresados.....	221
A D[o]n. José Felipe, Músico de voz, Id.....	221
A D[o]n. Policarpo Pérez, [Músico de voz], Id.....	221
A D[o]n. Blas López, [Músico de voz], Id.....	221
A D[o]n. Manuel García, [Músico de voz], Id.....	221
A D[o]n. Felipe Martínez, [Músico de voz], Id. en todo.....	221
A D[o]n. Melchor Cañizares, [Músico de voz], Id.....	221

A D[o]n. Antonio del Río, [Músico de voz], Id.....	221
A D[o]n. Domingo Rodil, Violín, Id.....	221
A D[o]n. Ramón Pauladarias, [Violín], Id.....	221
A D[o]n. Manuel Dalpe, Viola, Id.....	221
A D[o]n. Manuel Cavaza, Oboe, Id.....	221
A D[o]n. Antonio Villanzón, Violón, Id.....	221
A D[o]n. José Pastor, Contrabajo, Id.....	221
A D[o]n. Fran[cis]co Bordas, Fagot, Id.....	221
A D[o]n. Onofre Genesta, otro [fagot], Id.....	221
A D[o]n. Felipe Crespo, trompa, Id.....	221
A D[o]n. Ángel Castronovo, [trompa], Id.....	221
A D[o]n. Rafael Pastor, Bajón, Id.....	221
A D[o]n. Antonio Ugena, Colegial cantor, Id. en todo.....	221
A D[o]n. Juan Cura, otro Colegial [cantor], Id.....	221
A D[o]n. Melchor López, [Colegial cantor], Id.....	221
A D[o]n. Pedro Echevarría, organero, le corresponde Mesilla de 15 r[eale]s al día en d[ic]ho t[iem]po.....	195
A D[o]n. Fran[cis]co Landini, otro Músico Existente en d[ic]ho Sitio, se consideran 153 r[eale]s que le corresponden por su Mesilla de 17 al día, en solos 9 que se le deben abonar, a saber: dos por razón de ida y vuelta, y los siete restantes, q[ue]e como todos los demás individuos de Capilla se empleó en la Celebridad de los oficios de Semana S[an]ta, desde el 9, al 16 de Abril, inclusive, excepto el lunes de ella.....	153
D[o]n. Cayetano Bruneti, Id. en todo.....	153
D[o]n. Domingo Porreti, Id.....	153
D[o]n. Manuel Espinosa, Id.....	153
[...]	

**Mesillas y Gastos causados por la Función de Corpus  
el día 15 de junio de este año.**

A D[o]n. Melchor Borrueal, Receptor de la R[ea]l Cap[illa] corresponden 66 r[eale]s de Mesilla, p[or] la de 22 al día en los tres de ir, estar y volver de Aranj[ue]z con motivo de dicha Procesión.....	66
A D[o]n. Pedro Manzano, Capellán de Honor y Maestro de Ceremonias, Id.....	66
A D[o]n. Bernardo Morguera, Cap[ellá]n de hon[or], Id.....	66
A D[o]n. Gabriel Mediano, [Capellán de Honor], Id.....	66
A D[o]n. Gaspar Salza, otro [Capellán de Honor], Id.....	66
A D[o]n. José Isasi, otro [Capellán de Honor], Id.....	66
A D[o]n. José Hualde, [Capellán de Honor], Id.....	66
A D[o]n. Juan Antonio Quiles, [Capellán de Honor], Id.....	66
A D[o]n. Fran[cis]co Lora, [Capellán de Honor], Id.....	66
A D[o]n. José Ramírez, [Capellán de Honor], Id.....	66
A D[o]n. Antonio Bautista, Sacristán de la R[ea]l Cap[illa], se le libran 17 r[eale]s al día de Mesilla, y en cuatro q[ue] se empleó le corresponden.....	68
A D[o]n. Antonio Osorio, Sacristán de la R[ea]l Cap[illa], Id. en todo, como el antecedente.....	68
A un Mozo, para los cajones de la R[ea]l Cap[illa], que se ocupó los mismos cuatro días a 5 r[eale]s en cada uno.....	20
A D[o]n. Mig[ue]l Estelrich, Furrier de la Real Capilla, por su Mesilla de 15 r[eale]s al día en los 3 que se ocupó en ir, estar y volver.....	45
A D[o]n. Antonio Madiedo, otro [Furrier de la Real Capilla], Id.....	45
A D[o]n. Francisco Barcia, Barrendero y Entonador, por su Mesilla de 12 r[eale]s al cada uno de lo cuarto que se ocupó con dicho motivo.....	48
A D[o]n. Fran[cis]co Courcelle, Maestro de Música, de la R[ea]l Cap[illa] y Rector del R[ea]l Colegio de Niños Cantores, por su mesilla a 17 r[eale]s al día en los tres que se empleó en ir, estar y volver, le tocan.....	51
A D[o]n. Manuel Tejerina, Capellán de Altar, por igual Mesilla en dicho t[ie]mpo.....	51
A D[o]n. Domingo Bezares, [Capellán de Altar], Id.....	51

A D[o]n. Joaquín Caser, [Capellán de Altar], Id.....	51
A D[o]n. Joaquín Asensio, Id. [Capellán de Altar], Id.....	51
A D[o]n. Juan Sesé, Organista, Id. en todo.....	51
A D[o]n. José Felipe, Músico de voz de la R[ea]l Cap[illa].....	51
A D[o]n. Policarpo Pérez, [Músico de voz], Id.....	51
A D[o]n. Blas López, [Músico de voz], Id.....	51
A D[o]n. Manuel García, [Músico de voz], Id.....	51
A D[o]n. José Ricarte, [Músico de voz], Id.....	51
A D[o]n. Felipe Martínez, [Músico de voz], Id.....	51
A D[o]n. Antonio del Río, [Músico de voz], Id.....	51
A D[o]n. Francisco Landini, Violín, Id.....	51
A D[o]n. Domingo Rodil, otro [Violín], Id.....	51
A D[o]n. Cayetano Bruneti, [Violín], Id.....	51
A D[o]n. Juan Marcolini, [Violín], Id.....	51
A D[o]n. Man[ue]l Dalpe, Viola, Id.....	51
A D[o]n. Pedro Barrios, [Viola], Id.....	51
A D[o]n. Man[ue]l Cavaza, Oboe, Id.....	51
A D[o]n. Man[ue]l Espinosa, [Oboe], Id.....	51
A D[o]n. Domingo Porreti, Violón, Id.....	51
A D[o]n. José Pastor, Contrabajo, Id.....	51
A D[o]n. Rafael Pastor, Bajón, Id.....	51
A D[o]n. Fran[cis]co Bordas, Fagot, Id.....	51
A D[o]n. Ángel Castronovo, trompa, Id.....	51
A D[o]n. Jerónimo Germán, [trompa], Id.....	51
A D[o]n. Isidoro Sánchez, Colegial, Id.....	51
A D[o]n. Manuel Botas, [Colegial], Id.....	51
A D[o]n. Pedro Echevarría, organero, con Mesilla de 15 reales en los mismos tres días.....	45
A D[o]n. Atanasio Alzáir, Jefe del oficio de la R[ea]l Cerería	

corresponde Mesilla de 10 r[eale]s al día en los tres referidos.....30

A D[o]n. Isidoro del Castillo, se consideran 720 r[eale]s  
 de vellón que satisfizo en esta forma: 680 r[eale]s  
 al P[adr]e Guardián del Convento de Religiosos Franciscos  
 de S[a]n Buenaventura de Ocaña, por haber concurrido esta  
 Comunidad a la expresada Procesión; y 40 r[eale]s restantes  
 al Sacristán de la Iglesia de Alpagés, p[ar]a dar a los Sacerdotes  
 que en el mismo día del Corpus estuvieron velando el Santísimo  
 en dicha Iglesia. Y no se incluyen en esta cuenta los 510 r[eale]s  
 de vellón de la Danza que envió Mad[ri]d p[ar]a d[ic]ha Procesión,  
 p[or] estar abonado al mismo Castillo en sus cuentas del mes de  
 Julio antecedente de este año.....720

[...]

\* \* \*





# Los Apéndices Musicales

\* \* \*

Las obras incluidas en este volumen han sido seleccionadas de entre las más representativas de cada uno de los estilos de canto que se utilizaron para solemnizar las ceremonias asociadas a la liturgia de Estado en las cortes de Roma, Madrid y Versalles durante la segunda mitad del siglo XVIII. Conviene aclarar que dicha selección se ha llevado a cabo atendiendo no tanto al valor artístico de las obras -que en la mayoría de los casos es muy elevado- como a su relevancia funcional dentro de este complejo sistema de representación del que formaron parte.

En su conjunto, las composiciones que aquí se presentan abarcan un arco cronológico muy amplio que va desde finales del siglo XVI hasta finales del setecientos, lo cual muestra el sincretismo estilístico que caracterizó al conjunto de las obras que habitualmente sonaban en las celebraciones litúrgicas que tuvieron lugar en estas tres cortes durante las últimas décadas del Antiguo Régimen. De acuerdo con lo ya señalado en las conclusiones del estudio, las obras que aquí se muestran reflejan muy bien la naturaleza de la música sacra destinada a estas ceremonias, en las cuales se ejecutaban, como es sabido, obras producidas *ad hoc* por maestros de capilla en ejercicio, alternando a veces, en el curso de una misma ceremonias, con otras de maestros ya fallecidos y con determinadas secciones cantadas a partir de la ornamentación polifónica de determinadas melodías gregorianas propias del oficio que se celebrase.

Dado que a lo largo del estudio ha venido haciéndose una mención precisa del destino funcional de todas las composiciones incluidas en este volumen, y de la relación que la estructura musical de muchas de ellas guardaba con el contexto ceremonial en el cual debían integrarse, resulta ocioso volver a incidir en estos aspectos. Por esa razón me ha parecido más oportuno introducir aquí nuevas consideraciones que clarifiquen, por un lado, los criterios que se han seguido, tanto a la hora de establecer el orden en que habían de presentarse estas composiciones como aquellos que se han empleado en su transcripción.

El orden en el que se han presentado las obras incluidas en estos apéndices coincide, en términos generales, con el que se ha seguido a la hora de citarlas en los capítulos cuarto, quinto y sexto del estudio, lo cual ha hecho posible agruparlas, en mayor o menor medida, de acuerdo con el estilo de canto al que pertenecen. Conviene precisar, no obstante, que dado el carácter transversal que tuvo el canto llano en dichas ceremonias, no se ha incluido ningún apéndice que contuviese exclusivamente melodías gregorianas, ya que, debido a su papel central en el desarrollo musical de la liturgia cantada durante el Antiguo Régimen, dichas melodías forman parte sustancial de la mayor parte de las obras en contrapunto, fabordón y canto figurado que se han transcrito. Por esa razón, la transcripción del canto llano se ha efectuado junto con la de las secciones polifónicas con las cuales solía alternarse.

Los criterios que se han seguido para llevar a cabo la transcripción a notación moderna de las obras aquí contenidas han variado en función de la fuente musical que les sirvió de soporte, así como del tipo de notación en el cual fueron escritas. El objetivo principal de estas transcripciones es ofrecer una versión de cada una de ellas que, respetando en todo momento el texto musical original, facilite tanto su análisis y estudio funcional como su posible ejecución, incorporando para ello una información adicional claramente distinguible de dicho texto que eventualmente pueda permitir la interpretación de la obra sin necesidad de recurrir a su fuente.

Dicha información resulta esencial, por ejemplo, en las composiciones sin acompañamiento instrumental. Desde la Edad Media la ejecución de este tipo de obras estaba basada esencialmente en normas *subintellectae* que por lo general los cantores asimilaban durante su aprendizaje. Al darse por sabidas, era habitual que los copistas dejaran de incorporarlas en las fuentes musicales, principalmente en los libros de coro que contenían obras polifónicas. Dichas normas concernían igualmente al empleo de alteraciones accidentales y al uso de barras de compás, ya que, todavía en el siglo XVIII, ni unas ni otras solían escribirse de manera regular en este tipo de fuentes. Por los mismos motivos, estas tampoco reflejaban las transposiciones a las que habitualmente recurrían los cantantes en casi todas las iglesias del orbe católico cuando en las obras polifónicas las voces aparecían escritas en claves altas, o *chiavettes*.

Por estas y otras razones resulta oportuno señalar algunas de las particularidades que ha presentado la transcripción de las obras aquí contenidas, en función del estilo de canto al que pertenecen.

**a) El canto llano.** En lo concerniente a las melodías gregorianas incluidas en gran parte de las obras que aquí se presentan, en la mayoría de los casos aparecen recogidas tan sólo parcialmente en la fuente original, casi siempre en notación cuadrada. En el caso de las entonaciones que solían preceder el inicio de las secciones polifónicas de determinadas obras, se ha recurrido a incorporar un *incipit* con las primeras notas de la melodía gregoriana en notación original y a continuación la transcripción íntegra de la misma en notación redonda actual, utilizando ligaduras continuas para unir los grupos de más de dos notas que habían de cantarse sobre una sola sílaba.

En determinadas obras, como por ejemplo en los salmos e himnos en canto figurado, era muy común, particularmente en las obras a facistol producidas en la Capilla Real de Madrid, que la fuente incorporase únicamente la melodía gregoriana correspondiente al primer versículo o estrofa, aun cuando debiera repetirse varias veces a lo largo de la obra alternado con los versículos polifónicos. En tales ocasiones se ha añadido entre corchetes la transcripción en notación moderna de la melodía gregoriana adaptada al texto de versículo o estrofa correspondiente allá donde debía cantarse, aunque no apareciese en la fuente original. Esto sucede, por ejemplo, en los salmos incluidos en el *Liber ad Vesperas* de Antonio de Literes (Apéndices musicales nº 15 y 16), en los cuales los versículos polifónicos pares alternaban con los impares en canto llano, de los cuales la fuente sólo incluía por norma la melodía y el texto del primero, al dar por hecho que los cantores de la Real Capilla y los capellanes de altar, de acuerdo con lo ya estudiado en el tercer capítulo, sabrían adaptar de memoria el texto de los demás versículos impares al tono salmódico enunciado al principio. Esta norma era igualmente válida para la ejecución de los himnos en canto figurado, cuya estructura musical era, al menos en Madrid, muy parecida a la de los salmos polifónicos.

Aunque la mayoría de las melodías gregorianas incluidas en las obras que se presentan en estos apéndices carecen de medida, en algunos casos, como los himnos eucarísticos *more hispano*, aparecen en las fuentes notados en ritmo ternario, pero sin barras de compás. Esto sucede por ejemplo en la versión del *Pange lingua* de José de Torres (apéndice musical nº 4) incluida en el himnario polifónico elaborado para la Real Capilla en 1744. En este caso se han transcrito las notas breves y largas, que en la fuente aparecen en breves y semibreves negras, recurriendo a la alternancia de las cabezas de notas blancas y negras en notación redonda actual.

**b) Las obras polifónicas sin acompañamiento instrumental.** Tanto los ejemplos de contrapuntos escritos que se han incluido en estos apéndices como los ejemplos musicales incluidos dentro del capítulo cuarto han sido transcritos de acuerdo con los

mismos criterios que han servido también para las obras en canto figurado que forman parte de esta recopilación. Dichos criterios responden en su mayor parte a las normas que se estandarizaron durante el siglo XX para la transcripción de la polifonía clásica en manuales como el de Samuel Rubio<sup>1620</sup>. Sin embargo, la naturaleza de algunas composiciones ha desaconsejado la aplicación rigurosa y constante de dichas normas. Por esa razón se ha recurrido a adoptar otros criterios que eventualmente podían resultar más adecuados a las características del texto musical de ciertas composiciones.

. **El *incipit*.** Todas las obras aquí transcritas incorporan un *incipit* en el cual se ha reproducido el sistema de claves y armaduras utilizado para cada una de las voces en la fuente original. En la mayoría de los casos, la inclusión de las primeras notas o silencios correspondientes a cada voz se ha suplido por la incorporación de las equivalencias entre las figuras originales en notación mensural blanca, y aquellas otras en notación moderna que habían de servir como unidad de compás en la transcripción. No obstante, en algunos manuscritos, como el 207 del fondo Cappella Sistina de la Biblioteca Apostólica Vaticana,, es posible detectar una mezcla de figuras propias de la notación mensural blanca bajomedieval, con otras correspondientes a la notación redonda. En este caso, debido a la identificación que el autor de este manuscrito lleva a cabo entre la semibreve mensural y la redonda ha hecho que en las obras del mismo transcritas en este volumen la equivalencia se haya establecido simplemente entre redonda y redonda (*cfr.* Apéndices musicales nº 3, 23, 24 y 25).

. **Las barras y unidades de compás.** Como ya se ha indicado, salvo casos muy contados, ninguna de las fuentes que contienen obras de estos géneros escritas en formato de libro de coro presenta barras de compás. Sin embargo, de acuerdo con los criterios de transcripción actuales, éstas se han incluido por defecto, tomando como unidad de medida la semibreve, en el caso de las secciones notadas en ritmo binario. Dicha unidad se ha escogido, principalmente, por ser la más común en algunas fuentes del siglo XVIII en las cuales el canto figurado presentaba barras de compás, entre ellas cabe mencionar sobre todo la misa *Ad majorem Dei gloriam* de André Campra, publicada en 1700 (apéndice musical nº 17). Del mismo modo, en la transcripción en formato de partitura realizada por Antonio Ugena hacia 1778 del himno *Gloria laus* de José de Torres (apéndice musical nº 14), también se toma la semibreve como unidad de compás, notada ya como redonda. No obstante esta norma no se observa en otras obras, transcritas, como el *O salutaris Hostia* de Francesco Corbelli (apéndice musical nº 26), en el cual se ha mantenido como unidad la breve, al aparecer de este modo en la partitura autógrafa.

En el caso de las obras o secciones de obras compuestas en ritmo ternario, en las fuentes del siglo XVIII aparecen notadas por regla general en compás de 3/2, tomando como unidad la semibreve con puntillo, de ahí que en las transcripciones incluidas en estos apéndices se haya mantenido este mismo criterio, salvo en aquellas secciones en las que expresamente se utilizaron como unidad en la fuente original figuras de menor valor, como la blanca con puntillo, tal como sucede, por ejemplo, al principio del *Gloria* de la mencionada misa de André Campra, transcrito en 3/4.

La inexistencia de barras de compás en las fuentes hizo, como es lógico, que tampoco se incluyeran números para los mismos. Sin embargo, en las transcripciones de todas las obras sin acompañamiento instrumental se han

<sup>1620</sup> *Cfr.* Samuel Rubio, *La polifonía clásica*, Madrid, Biblioteca "Ciudad de Dios", Monasterio de El Escorial, 1983.

incorporado por defecto en las secciones polifónicas, si bien con una numeración independiente para cada una de ellas.

. **Las alteraciones accidentales.** Como ya se ha indicado, las alteraciones accidentales rara vez eran anotadas en las fuentes que contenían obras polifónicas escritas en formato de libro de coro. De acuerdo con las reglas de la armonía vigentes desde el siglo XVI, los cantores solían interpretar dichas obras aplicando los principios de la semitonía *subintellecta*, es decir, ejecutando determinadas notas un semitono por encima o por debajo de lo que estaba anotado en dichos libros. Tales normas eran particularmente estrictas en lo concerniente a las *cláusulas* o cadencias, en las cuales era inexcusable la alteración de las notas con función de sensible un semitono por encima de lo que solía estar escrito. De acuerdo con esta práctica, estas alteraciones se han incorporado entre paréntesis en las transcripciones que aquí se ofrecen, tanto en las cláusulas o cadencias como en otras partes en las cuales eran necesarias para cumplir con estas normas.

. **Las transposiciones.** La ejecución de las obras polifónicas uno o varios tonos por debajo de la altura de las notas escritas en los libros de coro para cada voz fue una práctica habitual en el área franco-flamenca durante el siglo XV, haciéndose extensiva poco después a casi todas las capillas musicales europeas. Esta práctica se mantuvo en vigor al menos hasta el siglo XIX en aquellos centros en los que se siguió ejecutando música polifónica sin acompañamiento instrumental. El fin de estas transposiciones era favorecer que los cantores (particularmente aquellos que se encargaban de las voces agudas) no tuvieran que forzar la voz cantando ciertas notas que, de otro modo, hubieran estado fuera de su rango vocal, particularmente en aquellas obras en las cuales los compositores utilizaban claves altas o *chiavettes* para escribir la música<sup>1621</sup>.

De acuerdo con estas convenciones, las obras –principalmente a cuatro voces– que presentaban este tipo de combinación de claves en la fuente original<sup>1622</sup>, se han transcrito una cuarta por debajo de su altura primitiva, utilizando las claves estandarizadas hoy en día para la escritura de música vocal<sup>1623</sup>. Este mismo principio se ha aplicado a algunas obras del siglo XVIII, como «la troisième et dernière leçon sur le *Regina Coeli*» de Henri Madin (apéndice musical nº 6), que sin estar escritas en *chiavettes*, las voces agudas presentaban una altura excesiva para una ejecución cómoda por parte de los cantores.

. **Las ligaduras.** En las fuentes musicales del siglo XVIII no es raro encontrar ligaduras destinadas a unir los grupos de dos o más notas que debían cantarse sobre una sola sílaba. Esta norma, vigente hoy en día para la transcripción del canto llano, no se ha venido aplicando con el mismo rigor en las obras polifónicas sin acompañamiento instrumental. De acuerdo con este criterio, en las transcripciones que aquí se incluyen se han añadido con este fin ligaduras

<sup>1621</sup> Cfr. Andrew Johnstone, «'High' clefs in composition and performance», *Early Music*, vol. 24, nº 1, 2006, p. 29-53.

<sup>1622</sup> Aunque existían varias combinaciones posibles en el uso de claves altas, una de las más usuales a partir del siglo XVI era: Sol<sub>2</sub>, para el *cantus* (tiple o sorpano); Do<sub>2</sub>, para el *altus* (alto o contralto), Do<sub>3</sub> para el *tenor*, y Fa<sub>3</sub> o Do<sub>4</sub> para el *bassus* (bajo). Dicha combinación puede encontrarse en algunas de las obras transcritas, como el *Asperges me* de José de Torres (Apéndice musical nº 12), entre otras.

<sup>1623</sup> La combinación de claves estandarizada actualmente para la música vocal es: Sol<sub>2</sub>, para el soprano y el contralto; Sol<sub>2</sub> octavada para el tenor, y Fa<sub>4</sub> para el bajo.

discontinuas allá donde no existían en la fuente original. Esta solución resulta particularmente útil para visualizar fácilmente las imitaciones motivicas, particularmente en las obras en canto figurado, en las cuales la imitación era una técnica de composición consustancial a este estilo de canto. Este recuso también es fácil encontrarlo en algunos de los ejemplos más elaborados de contrapunto escrito incluidos en estos apéndices, como por ejemplo en el introito de la misa de festividad de la Asunción del manuscrito Capp. Sist. 207 (apéndice musical nº 3), entre otros.

En el caso de las notas ennegrecidas -mediante las cuales se indicaban determinadas alteraciones rítmicas en las fuentes que hacían uso de la notación mensural blanca-, se ha recurrido al empleo de corchetes horizontales para unir estos grupos de notas en la transcripción. Así mismo se ha utilizado este mismo recurso para las ligaduras de *longas* y *breves*, así como de otras figuras que desde la Edad Media servían tanto en el canto llano como en el canto mensural, para agrupar aquellas notas que debían cantarse sobre una sola sílaba de texto.

. **La corrección de errores.** Aunque no era habitual que las fuentes que contenían obras polifónicas sin acompañamiento instrumental contuvieran errores, en el curso de la transcripción de algunas de las que aquí se incluyen sí se han detectado ciertas erratas que tenían que ver sobre todo con el valor de algunas figuras. En el capítulo cuarto ya se mencionó el caso del gradual *Haec dies* de Giovanni Matteo Asola, incluido en el apéndice musical nº 1. Sin embargo, errores de este tipo se han detectado también en algunas de las obras contenidas en el *Liber ad Vesperas* de Antonio de Literes, como el salmo *In exitu Israël* (apéndice documental nº 16). En él, el copista se sirvió únicamente de una *longa* (equivalente a cuatro redondas ligadas) para escribir la última nota correspondiente a la voz de bajo en la doxología final, *Gloria Patri*. Sin embargo, de haberse transcrito el valor real de la figura, el bajo hubiera terminado de cantar un compás antes que el resto de las voces, de ahí que se haya añadido entre corchetes una redonda suplementaria, con el fin de que todas ellas concluyeran al mismo tiempo.

. **Los textos.** La transcripción de los textos litúrgicos se ha realizado, en términos generales, de acuerdo con los mismos criterios empleados para transcribir los documentos incluidos en los apéndices documentales, en particular en las obras con texto en lengua vernácula. En cuanto a los textos en latín, se han respetado ciertas convenciones vigentes en siglo XVIII, como por ejemplo las agrupaciones de las consonantes "ct" en las divisiones silábicas (p. ej., "ex-pe-cto", o "san-cto", y otras similares). No obstante, la diversidad de criterios ortográficos seguidos en aquel entonces para anotar los textos en las obras musicales en latín, ha llevado a tener que cotejarlos en muchos casos con los textos originales del breviario y del misal romano, en los cuales se presuponía que estaban correctamente escritos. Como dato curioso cabe señalar, que algunas de las fuentes musicales asociadas a la corte pontificia presentaban una cantidad mayor de variaciones ortográficas que en las cortes de Madrid y Versalles, donde los textos latinos tendieron a anotarse generalmente con mayor rigor.

c) **Las obras con acompañamiento instrumental.** A pesar de no ser las más numerosas, estas composiciones son, en la mayoría de los casos, las más extensas de las incluidas en estos apéndices. Por esa razón, tan sólo se han incluido la transcripción íntegra de las obras más breves, efectuándose una transcripción parcial de aquellas que presentaban una mayor extensión. A pesar de tratarse casi siempre de composiciones

con una distribución orgánica mucho más amplia que la de las obras sin acompañamiento instrumental, las transcripciones han resultado menos complejas, debido sobre todo a las estrechas semejanzas de la notación musical utilizada en este tipo de composiciones durante la segunda mitad del siglo XVIII con la notación actual. En contrapartida, los criterios utilizados para efectuar dichas transcripciones han debido contemplar la existencia de nuevos elementos que no estaban presentes en las obras sin acompañamiento instrumental. La emancipación de las composiciones de este estilo con respecto al canto llano como fundamento estructural de las mismas, y su proximidad al lenguaje de la música escénica, hizo que los maestros incorporasen progresivamente nuevas indicaciones para regular, con fines expresivos, el *tempo*, la intensidad del sonido, y la articulación de las frases musicales. Elementos todos ellos que en las obras polifónicas sin instrumentos no solían aparecer reflejados en las fuentes originales.

. **Los *incipits*.** Dadas las semejanzas entre la notación moderna y la utilizada en las obras *a papeles* o *avec symphonie*, los *incipits* han incorporado únicamente la información relativa a la combinación de claves originales y a las armaduras. No se ha incluido, por tanto, ninguna equivalencia en cuanto a las figuras que habían de servir como unidades de compás, al coincidir casi siempre los valores de estas figuras con los estándares actuales.

. **Las alteraciones accidentales.** El progresivo desplazamiento de las obras con acompañamiento instrumental hacia la armonía tonal, que desde la segunda mitad del siglo XVII ya se había consolidado en la escritura de la música escénica, hizo que los compositores de obras sacras tendieran a ser cada vez más precisos a la hora de anotar las alteraciones accidentales en sus partituras autógrafas. No obstante, se han incluido entre paréntesis aquellas que, por diversas razones, los maestros dejaron de consignar, cuando su ausencia entraba en conflicto con las reglas de la armonía vigentes durante la segunda mitad del siglo XVIII.

. **Las indicaciones de tiempo e intensidad.** Conviene precisar que todas las obras con acompañamiento instrumental incluidas en estos apéndices, fueron producidas, tanto en Madrid como en Versalles, durante las décadas de 1770 y 1780, en un momento en que la nomenclatura italiana había sido adoptada sin apenas reservas en las obras de los maestros de capilla que trabajaron en ambas cortes, tanto para designar los *tempi*, como las indicaciones de intensidad.

Con respecto a estas últimas, cuyo uso se había regularizado en este tipo de obras a lo largo del siglo XVIII, hay que decir que cuando aparecían, los compositores no solían anotarlas en su totalidad en las partes vocales e instrumentales, sino tan sólo en algunas de ellas, dando por hecho que los copistas las reproducirían correctamente a la hora de extraer las partes correspondientes a cada músico. En este sentido, se han añadido entre corchetes aquellas indicaciones (*f*, *p*, *poco f*, etc.), que faltaban en determinadas voces e instrumentos, siempre y cuando estuviera clara la intención del compositor de anotarlas en todas ellas con el fin de asegurar el equilibrio sonoro dentro del conjunto.

Con respecto a los reguladores, que en las obras de François Giroust aparecen con relativa frecuencia -a diferencia de las obras correspondientes a este tipo de canto producidas por los maestros de la Real Capilla, en las cuales rara vez se utilizaban durante el periodo estudiado- se ha procedido del mismo modo, restituyendo entre paréntesis aquellos que faltaban.

. **Las transposiciones.** Puede decirse que las normas que rigieron la práctica de la transposición en la ejecución de obras vocales sin acompañamiento instrumental, dejaron de aplicarse a la música *a papeles* o *avec symphonie*, sobre todo desde que este género acabó pasando al dominio de la armonía tonal. En estas composiciones la transposición quedó reservada únicamente a determinados instrumentos cuyas características especiales de afinación requerían una escritura transportada. Esta norma se aplicó durante la segunda mitad del siglo XVIII esencialmente a los instrumentos de viento metal, principalmente a las trompas, y a algunos de viento madera, como los clarinetes, cuya incorporación a las obras sacras fue mucho más temprana en Versalles que en Madrid. Dado que este sistema de transposición sigue vigente hoy en día, se ha mantenido en las transcripciones de las obras cuya distribución orgánica incorpora alguno de estos instrumentos, utilizando casi siempre claves sin armadura para las trompas y eventualmente también para los clarinetes, siempre y cuando su afinación coincidiese con el tono de la obra o sección transcrita. Esto puede verse con claridad en composiciones como el motete *Verbum caro* de François Giroust (apéndice musical nº 31), escrito para dos voces y un conjunto de viento que incluye, entre otros instrumentos, dos trompas y dos clarinetes.

No obstante, existen algunas divergencias interesantes en lo referente a las claves utilizadas para escribir las partes de trompa en las obras de este tipo producidas en la misma época en ambas cortes. Mientras que en las obras de Giroust las partes asignadas a este instrumento, cualesquiera que fuese su afinación, eran notadas siempre sin armadura en clave de sol en segunda línea, en las composiciones de Antonio Ugena, escritas más o menos en la misma época, es posible ver por el contrario que en función de dicha afinación se recurría a un tipo de clave distinta, pero siempre sin hacer uso de la escritura transportada. Aun así, en la transcripción de las partes de trompa de los números primero y último del villancico *Alerta, moradores de Belén* de Antonio Ugena (apéndices musicales nº 19 y 20) se ha utilizado, de acuerdo con los estándares actuales, la clave de sol sin armadura, indicando no obstante las secciones en las que se requería la intervención de trompas con distinta afinación.

. **Las articulaciones.** En el caso de la música sacra con acompañamiento instrumental, las ligaduras adquirieron una función expresiva que no habían tenido en las obras sin instrumentos, en las cuales las articulaciones, en caso de aparecer, servían en todo caso para distinguir los grupos de notas correspondientes a cada sílaba del texto. En las obras sacras *a papeles* y *avec symphonie* compuestas durante la segunda mitad del siglo XVIII en Madrid y en Versalles se hizo un uso distinto de las ligaduras con el fin de introducir nuevos matices expresivos, como el *legato*, cuyo uso se había generalizado por aquel entonces en la escritura de obras escénicas e instrumentales. Al igual que sucedía con las alteraciones accidentales y con los matices de intensidad, los maestros solían ser más o menos precisos a la hora de escribir este tipo de ligaduras en el lugar que convenía. Por esa razón, en las transcripciones de este tipo de obras, aquellas se han mantenido tal como fueron escritas por los compositores, añadiéndose en línea discontinua tan sólo las que, de acuerdo con el contexto, se ha estimado que podían ser necesarias para conseguir una articulación homogénea en varias voces o instrumentos, particularmente en los pasajes con una figuración similar, en los cuales podía presuponerse la existencia de un mismo tipo de articulación.

. **Los textos.** En términos generales, casi todo lo dicho en el caso de los textos de las obras sin acompañamiento instrumental sería aplicable también a esta otra categoría de composiciones. No obstante, conviene precisar que las obras *a papeles* o *en symphonie*, rara vez se conservaban en otro formato que no fuese, bien la partitura manuscrita que había de servir al maestro de capilla como guion a la hora de dirigirla o bien las partes separadas destinadas a los intérpretes, que los copistas extraían de dicha partitura. Aunque no era raro que pudieran darse ciertas divergencias en la ortografía textual en unas y otras fuentes, en el caso de las obras incluidas en estos apéndices se han tomado como base para efectuar la transcripción sobre todo las partitura autógrafas, en las cuales los maestros no siempre escribían íntegramente el texto de todas las voces, y cuando lo hacían, la ortografía no siempre tenía un carácter uniforme. Por tanto, a la hora de acometer la transcripción de los textos cantados en las obras de este estilo se ha seguido siempre la norma de completar las partes que faltaban en determinadas voces, homogeneizando la ortografía de acuerdo con los mismos principios ya expuestos al hablar de las obras sin acompañamiento instrumental.

**d) Las obras para órgano.** En realidad la única composición de este tipo incluida en estos apéndices es la colección de *glosas* sobre el himno *Pange lingua*, atribuida a José Lidón (apéndice musical nº 32). La fuente que ha servido para su transcripción, actualmente conservada en la Biblioteca Nacional de España, es probable que pueda datar de los primeros años del siglo XIX, si bien no parece tratarse de una copia autógrafa, sino más bien de una recopilación de obras de este compositor y de su colega, Félix Máximo López, es decir, los organistas de la Real Capilla que por entonces gozaban de mayor fama. Al margen de la ausencia de indicaciones en lo tocante a la intensidad, habitual por otra parte en las obras para órgano, el texto musical carece de cualquier tipo de matiz en lo que se refiere a indicaciones de tiempo, articulaciones, o fraseos, de ahí que se haya transcrito sin incorporar ningún elemento adicional, ni siquiera en el caso de las alteraciones accidentales, al haber sido anotadas por el copista con bastante precisión.

Por lo que respecta al programa de notación utilizado para realizar la transcripción de las obras incluidas en este volumen, se ha utilizado el software Sibelius 6.0. Aparte de los óptimos resultados que ha ofrecido en lo referente a la maquetación, ha permitido generar, a partir de cada una de ellas, un archivo de audio en formato .waw. A pesar de las limitaciones que presentan este tipo de archivos -la más importante de las cuales es quizás la imposibilidad de reproducir el texto cantado por las voces-, sí ofrecen al menos la posibilidad de hacerse una idea aproximada del efecto de suntuosidad sonora que producirían la mayoría de estas obras en los santuarios donde se interpretaron, así como el estímulo emocional que podrían haber ejercido en los oyentes mientras las escuchaban, contemplando a los soberanos que las habían promovido en medio del despliegue escenográfico que les servía de marco.

\* \* \*

## Apéndices musicales



# "Haec dies"

In Resurrectione Domini,  
ad Missam,  
Graduale

Transcripción: Luis López Morillo

GIOVANNI MATTEO ASOLA (c.1532-1609)

Cantus Altus  
Tenor Bassus

Haec Haec di - es

Quam fe - cit  
Quam fe - cit Do -  
Quam  
Quam fe - cit Do -

Do - mi - nus, quam fe - cit Do - mi - nus, quam fe -  
- mi - nus, quam fe - cit Do - mi - nus, quam fe - cit  
fe - cit Do -  
- mi - nus, quam fe - cit Do - mi - nus, quam fe -

- cit Do - mi - nus, quam fe - cit Do - mi - nus, e - xul - te -  
Do - mi - nus, quam fe - cit Do - mi - nus, quam fe - cit Do - mi -  
- mi - nus, e -  
- cit Do - mi - nus, quam fe - cit Do - mi - nus e -

24

mus, e - xul - te - - - - -  
 nus e - xul - te - mus, e - xul - te - mus, e - xul - te - mus, e - xul - te  
 xul - te - - - - -  
 - xul - te - - - - - mus, e - xul - te - - - - -

34

mus, e - xul - te - - - - - mus, et lae - te - mur in e -  
 mus, e - xul - te - - - - - mus, e - xul - te - - - - - mus, et lae - te - mur, et lae -  
 - - - - -  
 mus, e - - - - - xul - te - mus, et lae - te - mur in e -

44

a, et lae - te - mur in e - - - - - a, et lae - te - mur, et lae - te -  
 te - mur in e - a, et lae - te - mur in  
 - - - - - mus, et lae - te - - - - -  
 - - - - - a, et lae - te - - - - - mur in e - - - - - a, et lae - te -

54

- mur, et lae - te - mur in e - a, et lae - te - mur, et lae - te - mur in e -  
 e - a, et lae - te - mur, et lae - te - mur, et lae - te -  
 - - - - -  
 mur in e - - - - -  
 mur, et lae - te - - - - - mur, et lae - te - mur, et lae - te - mur in e -

64

a, in e a, et lae-te -  
 mur, et lae - te - mur in e - a, et lae - te - mur, et lae - te - mur  
 a, et lae-te - mur in e - a,

74

mur, et lae-te - mur in e - a, et lae - te -  
 in e - a, et lae - te - mur, et lae - te -  
 et lae-te - mur in e - a, et lae - te - mur, et lae - te - mur, et

83

mur in e - a, et lae-te - mur in e - a.  
 mur in e - a, et lae - te - mur in e - a.  
 a.  
 lae - te - mur, et lae - te - mur, et lae - te - mur in e - a.

"Ecce Sacerdos Magnus"  
 In Commune Confessorum Pontificum.  
 In Secundis Vesperis,  
 [I] Antiphona

Transcripción: Luis López Morillo

GIROLAMO LAMBARDI (m.1623)

◇ = ○  
 [Cantus] Qui in die - bus suis pla -  
 [Altus] Qui in die - bus su -  
 [Tenor] Qui in die - bus su - - -  
 [Bassus] Ec ce sa cer dos mag nus: Qui in die - - - bus su -

8  
 - cu - it De - - - o, et in -  
 - is pla - cu - it De - o, et in - ven - tus est,  
 - is pla - cu - it De - o, et in - ven -  
 is pla - cu - it De - - - o et in -

17  
 ven - tus est iu - stus.  
 et in - ven - tus est iu - stus.  
 - tus est ius - tus iu - - - stus.  
 ven - - - tus est ius - - - stus.

"Viri Galilei"  
 In Ascensione Domini,  
 ad Missam,  
 Introitus

Transcripción: Luis López Morillo

CAPPELLA PONTIFICIA (s. XVII)

First system of the musical score. It features four vocal parts: Cantus, Altus, Tenor, and Bassus. The Cantus part begins with a melodic line in G major, marked with a fermata and a repeat sign. The lyrics are: "Vi-ri Ga - li - le - i Vi - ri ga - li - le - i, quid ad - mi - ra -". The Altus part has a whole rest followed by "Quid ad - mi -". The Tenor part has a whole rest followed by "Quid ad - mi - ra - - mi -". The Bassus part has a whole rest followed by "Quid ad - mi - ra - - mi -".

Second system of the musical score, starting at measure 5. It continues the four vocal parts. The Cantus part has a whole rest followed by "mi - ni a - spi - ci -". The Altus part has a whole rest followed by "ra - mi - ni, quid ad - mi - ra - mi - ni a - spi - ci - en -". The Tenor part has a whole rest followed by "ni, quid ad - mi - ra - mi - ni a - spi - ci - en - tes,". The Bassus part has a whole rest followed by "ni, quid ad - mi - ra - - mi - ni a - spi - ci - en - - tes, a -".

Third system of the musical score, starting at measure 15. It continues the four vocal parts. The Cantus part has a whole rest followed by "-en - tes in coe - - lum? Al -". The Altus part has a whole rest followed by "- tes in coe - - lum? Al - le - lu - ia,". The Tenor part has a whole rest followed by "a - spi - ci - en - tes in coe - lum?, in coe - - lum? Al -". The Bassus part has a whole rest followed by "spi - ci - en - - tes in coe - lum?, in coe - - lum? -".

25

le - - - lu - - - ia; quem - ad -  
 al - le - - - lu - ia, quem - ad - mo - dum vi - di -  
 le - lu - ia, al - le - - - lu - ia, quem - ad - mo - dum vi - di - stis  
 Al - le - lu - ia, al - le - - - lu - ia, \_\_\_\_\_ quem -

35

- mo - dum vi - di - stis \_\_\_\_\_ e - - - um  
 - stis e - - - um, quem - ad - mo - dum vi - di - stis e - - -  
 e - - - um, quem - ad - mo - dum vi - di - - - stis e - - -  
 ad - mo - dum vi - di - - - stis e - - - - - - - - - um

45

as - cen - - den - tem \_\_\_\_\_ in \_\_\_\_\_ coe - -  
 um as - cen - den - tem in \_\_\_\_\_ coe - - lum, in coe -  
 um as - cen - den - tem in coe - - - - - lum, in \_\_\_\_\_  
 as - cen - den - tem in coe - - - - - lum, in coe -

55

- lum, i - ta ve - ni - - et, al -  
 lum, i - ta ve - - - ni - et, al -  
 coe - lum, i - ta ve - - - ni - et, al - le - lu -  
 lum i - ta ve - - - ni - et, \_\_\_\_\_ al - le - lu -







# "Pange lingua" In Festo Corporis Christi, [ad Vesperas, Hymnus]

Transcripción: Luis López Morillo

JOSÉ DE TORRES (1670-1738)

= = °  
 [Cantus] Cor - po - ris my - ste - ri -  
 [Altus] Cor - po - ris my - ste - ri -  
 [Tenor] Cor - po - ris my - ste - ri -  
 [Bassus] \*) Pan - ge lin - gua glo - ri - o - - - si, Cor - po - ris my - ste - ri -

4  
 um, San - gui - nis - que pre - ti - o - - - si, quem in -  
 um, San - gui - nis - que pre - ti - o - - - si, quem in - mun -  
 um, San - gui - nis - que pre - ti - o - - - si,  
 um, San - gui - nis - que pre - ti - o - - - si, quem in -

11  
 mun - di pre - - - ti - um, Fruc - tus ven - tris ge - ne -  
 di pre - - - ti - um, Fruc - tus ven - tris, Fruc - tus ven -  
 quem in - mun - di pre - ti - um, Fruc - tus ven - - - tris, Fruc - tus -  
 mun - di pre - - - ti - um, Fruc - tus ven - tris ge - ne -

Fuente: *Liber hic necessarios Regio Suae Majestatis Sacello contient Hymnos concertu musicali exaratos*

á D. Josepho Torres Praefecti Sacelli Mesochoro [...], Josephus a Lopez Scriptus. Anno MDCCXLIII, Real Biblioteca, Cantoral 112, f. 74v-78r.

\*) Canto llano original en Fa: Vicente Pérez, *Prontuario del Cantollano Gregoriano [...]. Tomo I*, Madrid, Imprenta Real, 1799, p. 655-659.

18

ro - si, ge - ne - ro - - si, Rex ef - fu - dit gen - ti -  
 tris ge - ne - ro - - si, Rex ef - fu - dit gen - ti -  
 ven - tris ge - ne - ro - si, Rex ef - fu - dit gen - ti -  
 ro - - - - - si, Rex ef - fu - dit gen - ti -

25

um.  
 um.  
 um.  
 um  
 No-bis da-tus No - bis da - tus, no - bis na - - - -

tus, ex in - tac - ta Vir - gi - ne, et in mun - do con - ver - sa - tus, Spar - so ver - bi  
 se - mi - ne, Su - i mo - ras in - co - la - - - - tus, Mi - ro clau - sit

In su - pre - mae no - cte coe -  
 In su - pre - mae no - cte coe -  
 In su - pre - mae no - cte coe - nae, coe -  
 or - di - ne. No - cte, noc - te

6

nae, re - cum - bens cum Fra - tri - bus, ob - ser -  
 nae, re - cum - bens cum Fra tri - bus, ob - ser -  
 nae, re - cum - bens cum Fra - tri - bus, cum Fra - tri - bus ob - ser - va - ta  
 coe - nae, re - cum - bens cum Fra - tri - bus

13

- va - ta le - ge ple - ne, ci - bis in le - ga -  
 va - ta le - ge ple - ne ci - bis in le - ga - li -  
 le - ge ple - ne, ple - ne, ci - bis in le -  
 ob - ser - va - ta le - ge ple - ne, ci - bis in le - ga -

20

- li - bus, ci - bum tur - bae du - o - de -  
 bus, ci - bum tur - bae du - o - de - nae, du - o - de -  
 - ga - li - bus, ci - bum tur - bae du - o - de - nae, du - o -  
 - li - bus, ci - bum tur - bae du - o - de - nae,

26

- nae, se - dat su - is ma - ni - bus.  
 nae, se - dat su - is ma - ni - bus, ma ni - bus.  
 de - - - nae, se - dat su - is ma - ni - bus.  
 du - o - de - - - nae, se - dat su - is ma - - - ni - bus.

Fuente: *Liber hic necessarios Regio Suae Majestatis Sacello contient Hymnos concertu musicali exaratos*

á D. Josepho Torres Praefecti Sacelli Mesochoro [...], Josephus a Lopez Scriptus. Anno MDCCXLIII, Real Biblioteca, Cantoral 112, f. 74v-78r.

\*) Canto llano original en Fa: Vicente Pérez, *Prontuario del Cantollano Gregoriano [...]. Tomo I*, Madrid, Imprenta Real, 1799, p. 655-659.

# Missa pro Defunctis Quatuor vocum.

Transcripción: Luis López Morillo

## [I.] Introitus.

CHARLES D'HELFER  
(1598-1661)

[Tenor]

Re- qui- em. Re - qui-em. Ae - ter - nam do - na e - is Do

6 mi- ne, et lux per-pe - tu - a lu - ce-at e - - is.

Superius Ae - - ter - nam do - na e -

Contra[altus] Ae - - ter - nam do -

[Tenor] Ae - - ter - - - - - nam

[Bassus] Ae - ter - - - - - nam do - na e - is Do - mi -

10 - is Do - - - - - ne, do - na e - is Do - mi -

na e - is, e - is Do - mi - ne, do - na e - is, do - na e -

do - - - - - na e - is

ne, do - na e - is Do - mi - ne, do - na e - is Do - - mi -

20 ne, do - na e - is Do - mi - ne, et lux per-pe - tu - a lu - ce-at e -

- is, e - is Do - mi - ne, do - na

Do - - - - -

ne, et lux per - pe - tu - a lu - ce - at e - -

30

is, et lux per - pe - tu - a lu - ce - at e - is, et lux per - pe -  
 e - is Do - mi - ne, et - lux per - pe - tu -  
 mi - ne, et lux per - pe - - - -  
 - is, lu - ce - at e - is, et lux per - pe - tu - a lu -

40

tu - a lu - ce - at e - - - is, lu -  
 a lu - ce - at e - is,  
 - - - tu - - - a lu - ce - - -  
 - ce - at e - - - is, e - - - is,

46

ce - at e - - is, et lux per - pe - tu -  
 lu - - ce - at e - - -  
 at  
 et lux per - pe - tu - a lu - - ce -

52

a lu - ce - at e - - - -  
 - is, lu - - - ce - at e - is, et lux per -  
 e - - - - - - - - -  
 at, lu - ce - at e - - - is, lu -

57

-is, lu - ce - at e - is.  
 pe - tu - a lu - ce - at e - is.  
 - ce - at e - is.

Te de - cet hym - nus De - us in Si - on.

Et ti - bi re - dde - tur vo - tum in Ie - ru - sa -  
 Et ti - bi re - dde - tur vo - tum in Ie - ru - sa -  
 Et ti - bi re - dde - tur vo - tum in Ie - ru - sa -  
 Et ti - bi re - dde - tur vo - tum in Ie - ru - sa -

11

lem: Ex - au - di De - us o - ra - ti - o - nem me -  
 lem: Ex - au - di De - us o - ra - ti - o - nem me -  
 lem: Ex - au - di De - us o - ra - ti - o - nem me -  
 lem: Ex - au - di De - us o - ra - ti - o - nem me -

20

am, ad te om - nis ca - ro ve - ni - et.  
 am, om - nis ca - ro ve - ni - et.  
 am, ad te om - nis ca - ro ve - ni - et.  
 am, ad te om - nis ca - ro ve - ni - et.

*Et repetitur Requiem.*

[II. Kyrie]

*Superius*  
*Contra[altus]*  
*[Tenor]*  
*[Bassus]*

Ky - ri - e e - le - y - son. Ky - ri - e e - le - y - son, e - le - y - son.

9

le - y - son, Ky - ri - e e - le - y - son. e - le - y - son. Ky - ri - e e - le - y - son. son. Ky - ri - e e - le - y - son.

[Christe] *Fuga in Diapason.*

Chri - ste e - Chri - ste

18

le - y - son. Chri - ste e - le - y - son, e - e - le - y - son. Chri - ste e - le - y - son. Chri - Chri - ste e - le - y - son. Chri - Chri - ste e - le - y - son, e - le - y - son.

*Resolutio.*

27

le - y - son. Chri - ste e - le - y - son. ste e - le - y - son, e - le - y - son. - ste e - le - y - son, e - le - y - son. son. Chri - ste e - le - y - son.



6

brae mor - tis, um - - - brae mor - - - tis  
 mor - tis, um - brae mor - - - tis, um - brae mor - - -  
 - di - o um - - - brae mor - - - tis non  
 brae mor - - - tis, um - brae mor - tis non

17

non ti - me - bo, ti - me - bo ma - - - la, quo - ni -  
 - tis non ti - me - bo ma - - - la, quo - ni - am tu me - cum  
 - ti - me - bo, ti - me - bo ma - la, quo -  
 - ti - me - bo ma - la, quo - ni - am

26

am tu me - cum es Do - mi - ne.  
 es Do - mi - ne, Do - mi - ne.  
 - ni - am tu me - cum es Do - mi - ne.  
 tu me - cum es, tu me - cum es Do - mi - ne.

34 [Versus]

Et  
 Vir - - -  
 Vir - - - ga tu -  
 Vir - - - ga tu - a

42

ba - - - cu - lus tu - us, et ba - - - cu - ga tu - - a et ba - cu - lus tu - a et ba - - - cu - lus, et ba - - - et ba - - - cu - lus, et ba - cu - lus tu -

51

lus tu - us ip - sa me con - so - - - la - ta sunt. us ip - sa me con - so - - - la - ta sunt. cu - lus tu - us ip - sa me con - so - la - ta sunt. us ip - sa me con - so - la - ta sunt.

[IIIb.] Graduale  
ad usum Romanum.

*Fuga in Diapason*

Re-qui-em. Re - qui-em. Ae - ter - nam do - na e - is Do - Ae - ter - - - nam do - Ae - ter - nam, ae - ter - Ae - ter - nam do - na e - is Do -

8

ter - nam do - na e - is Do - mi - ne, do - na e - is Do - nam do - na e - is Do - mi - ne, ae - ter - nam do - na e - is Do - mi - ne, do - mi - ne, do - na e - na e - is, e - is Do - mi - ne, do - na e - is,

18

mi - ne, do - na e - is Do - mi - ne, do - na e - is

26

mi - ne, et lux per - pe - tu - a lu - ce - ar e - et lux per - pe - tu - a lu - ce - at e - is, lu - ce - at e - is, lu - ce - at e - is, et lux per - pe - tu - a lu - ce - at e - is

35

is, lu - ce - at e - is.

[Versus]

In me - mo - ri - a ae - ter - In me - mo - ri - a

9

In me - mo - ri - a ae - ter - -  
 me - mo - ri - a ae - ter - na e - rit jus - tus, e - rit  
 - na e - - - rit jus - tus, e - rit jus -  
 ae - ter - - - na e - - - - rit

18

-na e - rit jus - tus ab - - - au -  
 jus - - tus ab - - au - di - ti - o - ne ma - - la  
 - - - - - stus ab au - di - ti - o - - - ne  
 jus - - tus ab - - au - di - ti - o - ne ma -

25

di - ti - o - ne ma - - - - la non - ti - me - bit.  
 non - ti - me - bit, ti - me - bit.  
 ma - la non ti - me - bit, non ti - me - bit.  
 la non - ti - me - bit, non non ti - me - bit.

[IV.] Offertorium

Do- mine Do - mi-ne Je- su Chri- ste Rex glo - ri - ae, glo - ri - ae

ae a - ni - mas om - ni - um fi - de - li - um de - fun -  
 ae li - be - ra a - ni - mas om - ni - um fi - de - li - um de -  
 ae, li - be - ra a - ni - mas om - ni - um fi - de - li -  
 li - be - ra a - ni - mas om - ni - um fi - de - li - um

- cto - rum in - fer - ni, et de pro - fun -  
 fun - cto - rum de poe - nis in - fer - ni, et de pro - fun - do  
 um de - fun - cto - rum de poe - nis in - fer - ni, et de pro - fun -  
 de - fun - cto - rum de poe - nis in - fer - ni, et de pro - fun - do

- do la - cu: li - be - ra e - as de o - re le - o -  
 la - cu: li - be - ra, li - be - ra e - as de o -  
 - do la - cu: li - be - ra e - as de o -  
 la - cu: li - be - ra e - as de o - re le -

37

nis, ne ab - sor - be - at e - as tar - ta -  
 re le - o - nis, ne ab - sor - be - at e - as tar -  
 - re le - o - nis, ne ab - sor - be - at e - as tar - ta -  
 o - nis, ne ab - sor - be - at e - as tar - ta - rus,

47

rus, ne ca - dant in ob - scu - ra te - ne - bra -  
 - ta - rus, ne ca - dant in ob - scu - ra te - ne - bra -  
 rus, ne ca - dant in ob - scu - ra te - ne - bra -  
 ne ca - dant in ob - scu - ra te - ne - bra -

57

rum lo - ca: sed si - gni - fer San - ctus  
 rum lo - ca: sed si - gni - fer, si - gni - fer San - ctus  
 - rum lo - ca: sed si - gni - fer San - ctus Mi -  
 rum lo - ca: sed si - gni - fer San - ctus Mi -

67

Mi - cha - ël re - prae - sen - tet e - as in lu - cem san -  
 Mi - cha - ël e - as in lu - cem san - ctam:  
 - cha - ël re - prae - sen - tet e - as in lu - cem  
 cha - ël re - prae - sen - tet e - as in lu - cem

77

san - ctam: Quam o - - - lim A - bra - hae, A - bra - hae pro -

Quam o - - - lim A - bra - hae pro - mi -

san - ctam: Quam o - - - lim A - bra - hae, A - bra - hae pro -

san - ctam: Quam o - - - lim A - bra - hae pro - mi -

87

- mi - si - sti, et se - mi - ni e - - - ius.

si - sti, et se - mi - ni e - - - ius.

- mi - si - - - sti, et se - mi - ni e - - - ius.

si - sti, et se - mi - ni e - - - ius.

[Versus]

Ho - sti as. Ho - sti - as et pre - ces ti - bi, Do - mi - ne, of - fe - ri - mus

*Superius*

Tu sus - ci - pe pro a - ni - ma - bus il - lis,

*Contra[tenor]*

Tu sus - ci - pe pro a - ni - ma - bus il -

*[Tenor]*

Tu sus - ci - pe pro a - ni - ma - bus il -

*[Bassus]*

Tu sus - ci - pe pro a - ni - ma - bus il - lis,

10

qua - rum ho - di - e me - mo - ri - am fa - ci - mus: fac e - as de  
 lis, qua - rum ho - di - e me - mo - ri - am fa - ci - mus: fac  
 lis, qua - rum ho - di - e me - mo - ri - am fa - ci -  
 qua - rum ho - di - e me - mo - ri - am fa - ci - mus:

20

mor - te tran - si - re ad vi - tam san -  
 e - as de mor - te tran - si - re ad vi - tam san -  
 mus: fac e - as de mor - te tran - si - re ad vi - tam san -  
 fac e - as de mor - te tran - si - re ad vi - tam san -

30

ctam. Quam o - lim A - bra - hae pro -  
 ctam. Quam o - lim A - bra - hae pro - mi -  
 ctam. Quam o - lim A - bra - hae, A - bra - hae pro -  
 ctam. Quam o - lim A - bra - hae pro - mi -

39

- mi - si - sti, et se - mi - ni e - ius  
 si - sti, et se - mi - ni e - ius.  
 - mi - si - sti, et se - mi - ni e - ius.  
 si - sti, et se - mi - ni e - ius.

[V. Sanctus]

*Superius*

San - ctus, Do - mi - nus De - us Sa - ba - oth.

*Contra[tenor]*

San - ctus, Do - mi - nus De - us, De - us Sa - ba - oth.

*[Tenor]*

Sanctus, San - ctus, San - ctus. Do - mi - nus De - us Sa - ba - oth.

*[Bassus]*

San - ctus, Do - mi - nus De - us Sa - ba - oth.

7

ctus, Do - mi - nus De - us Sa - ba - oth.

ctus, Do - mi - nus De - us, De - us Sa - ba - oth.

ctus, Do - mi - nus De - us Sa - ba - oth.

ctus, Do - mi - nus De - us Sa - ba - oth.

16

oth. Ple - ni sunt coe - li et ter - ra glo - ri - a

oth. Ple - ni sunt coe - li, coe - li et ter - ra glo - ri - a

oth. Ple - ni sunt coe - li et ter - ra

— Ple - ni sunt coe - li, et ter - ra glo - ri - a

26

a tu - a.

tu - a.

glo - ri - a tu - a.

a tu - a.

O - san - na

O - san - na

*Fuga in Diapente.*

O - san - na in

4

in excel - sis, in excel - sis.  
 na in excel - sis. in excel - sis.  
*Resolutio.*  
 O - san - na in excel - sis, in excel - sis.  
 ex - cel - sis, in excel - sis.

Elevatio Sacram.

Mi - se - re - re Je - su bo -  
 Mi - se - re - re Je - su, Je - su  
*Pie Iesu Pi - e Ie - su Do - mi - ne.* Mi - se - re - re Je - su bo -  
 Mi - se - re - re Je - su bo -

8

ne, a - ni - ma - bus de - fun - cto - rum.  
 bo - ne, a - ni - ma - bus de - fun - cto - rum.  
 ne, a - ni - ma - bus de - fun - cto - rum.  
 ne, a - ni - ma - bus de - fun - cto - rum.

*Bis dicitur.*

*Postea [dicitur].*

Do - na e - - - is  
 Do - ne e - - - is  
*Pie Iesu Pi - e Ie - su Do - mi - ne.* Do - na e - - - is re -  
 Do - na e - - - is re -

6

re - qui - em sem - pi - ter - nam.  
 re - qui - em sem - pi - ter - nam.  
 qui - em sem - pi - ter - nam.  
 qui - em sem - pi - ter - nam.

[Benedictus]

Be - ne -  
 Be - ne -  
 Be - ne - di -  
 Be - ne - di - ctus,

5

di - ctus, Be - ne - di - ctus qui ve - nit in no - mi - ne  
 di - ctus, Be - ne - di - ctus qui ve - nit in no - mi - ne Do -  
 ctus qui ve - nit in no - mi - ne Do - mi - ni, in  
 Be - ne - di - ctus qui ve - nit, qui ve - nit in no - mi -

15

Do - mi - ni, Do - mi - ni.  
 mi - ni, in no - mi - ne Do - mi - ni.  
 no - mi - ne Do - mi - ni.  
 ne Do - mi - ni.

O -  
 O - san -  
 O - san - na in  
 O - san - na in ex -

5

san - na in ex - cel - sis in ex - cel - sis.  
 na, O - san - na in ex - cel - sis.  
 ex - cel - sis. O - san - na in ex - cel - sis.  
 cel - sis. O - san - na in ex - cel - sis.

[VI.] Agnus Dei

Superius

Contra[tenor]

[Tenor]

Agnus De-i.

[Bassus]

Qui tol - lis pec - ca - ta,

Qui tol - lis pec - ca -

Qui tol - lis pec - ca - ta,

Qui tol - lis pec - ca -

8

pec - ca - ta mun - di, do - na e - is re - qui - em.

- ta mun - di, do - na e - is re - qui - em.

pec - ca - ta mun - di, do - na, do - na e - is re - qui - em.

ta mun - di, do - na e - is re - qui - em.

Iterum repetitur.

Qui tol - lis, qui tol -

Qui tol - lis pec - ca - ta, pec

Agnus De - i. Ag - nus De - i. Qui tol - lis, Qui tol - lis pec -

Qui tol - lis pec - ca -

7

lis, pec - ca - ta mun - di, do - na e - is re - qui - em sem - pi - ter -

ca - ta mun - di, do - na e - is re - qui - em sem - pi -

- ca - ta mun - di, do - na e - is re - qui - em sem - pi -

ta mun - di, do - na e - is re - qui - em sem - pi -

[VII.] Postcommunio

17

nam.  
ter - nam.  
ter - nam.  
ter - nam.  
Lux ae - ter - na. Lux ae - ter - na lu - ce - at e - -  
Lu - ce - at e - -

4

Lu - ce - at e - is Do - mi - ne, Do - mi - ne, cum san - ctis  
Lu - ce - at e - is Do - mi - ne, cum san - ctis  
is, lu - ce - at e - is Do - mi - ne, cum  
is Do - mi - ne, cum san - ctis tu - is, in ae -

14

tu - is in ae - ter - num qui - a pi - us es.  
ctis tu - is in ae - ter - num qui - a pi - us es.  
san - ctis tu - is in ae - ter - num qui - a pi - us es.  
ter - num, in ar - ter - num qui - a pi - us es.

Versus.

*Superius*

*Contra[tenor]*

*[Tenor]*  
Requiem

*[Bassus]*

Et lux per - pe - tu - a lu -

Et lux per - pe - tu - a lu -

Et lux per - pe - tu - a

Et lux per - pe - tu - a lu -

5

ce - at, lu - ce - at e - is, cum san - ctis, cum san - ctis tu -

- ce - at e - is cum san - ctis tu -

lu - ce - at e - is, cum sac -

ce - at e - is cum san - ctis tu - is in ae - ter -

13

- is in ae - ter - num qui - a pi - us es.

is in ae - ter - num qui - a pi - us es.

tis tu - is in ae - ter - num qui - a pi - us es.

num, in ae - ter - num qui - a pi - us es.

## Troisième et dernière Leçon sur le Regina Coeli

Transcripción y edición: Luis López Morillo

HENRI MADIN (1698-1748)

[Dessus I] Re - gi - na Coe-li lae - ta - re, al - le - lu - ya, lae - ta - re al - le -

[Dessus II] Lae - ta - - -

Basse Re-gi-na Coe-li Re-gi-na Coe-li lae - ta - - - - - - - - - - -

6 lu - ya, lae - ta - re, al - - - - - le - lu - ya, al - le - lu - ya. re, al - le - lu - ya. Re - gi - na Coe - li lae - ta - re al - - - - - le - lu - ya, lae - re, al - le - lu - ya. Qui - a

14 Qui - a quem me - ru - is - ti por - ta - - - - - re, al - le - lu - ya. Re - ta - re, al - le - lu - ya. Qui - a quem me - ru - is - ti por - ta - - - - - re, por quem me - ru - is - ti por - - - - -

22 gi - na Coe - li lae - ta - - - - - re, al - le - lu - ya. Qui - a quem ta - re al - le - lu - ya, al - le - lu - ya, al - - - - - le - lu - ya, ta - - - - - re, al - le -

29

me-ru-is - ti por - ta - re, al - le - lu - ya. Re - sur - re - xit  
al - le - lu - ya. Re - sur - re - xit  
lu - ya. Re - sur - re - xit

36

xit, re - sur - re - xit - si - cut di - xit al - le - lu - ya. O -  
si - cut di - xit. Al - le - lu - ya, al - le - lu - ya, al - le - lu - ya. O - ra pro no -  
xit si - cut di - xit, al - le - lu - ya. O - ra pro

45

ra pro no - bis De - um, o - ra pro no - bis De - um. Al - le - lu - ya, al - le - lu - ya. O - ra pro -  
bis De - um, o - ra pro - no - bis De - um, o - ra pro no - bis, o - ra pro  
no - bis De - um. Al - le

55

no - bis De - um. Al - le - lu - ya. O - ra pro no bis -  
no - bis De - um. Al - le - lu - ya, al - le - lu - ya. O - ra pro no

63

De - um. Al - le - lu - ya, al - le lu ya.  
bis De - um. Al - le - lu - ya, Al - le - lu - ya, al - le - lu - ya.  
lu - ya.

**Dies irae à 6,**  
 quale si canta nella Cappella Pofncia,  
 e tutte le volte che si fanno le Essequie  
 solenni de' Cardinali.

Transcripción: Luis López Morillo

GIUSEPPE OTTAVIO PITONI (1657-1743)

**Allegro**

Musical score for the first system, featuring six vocal parts: Canto Primo, Canto Secondo, Alto, Tenore Primo, Tenore Secondo, and Basso. The lyrics are: Di - es i - rae, di - es il - la, sol-vet sae-clum in fa - vil - la, tes-te

Musical score for the second system, featuring six vocal parts. The lyrics are: Da - vid cum Si - bil - la. Quan-tus tre-mor est fu - tu - rus quan-do ju-dex est ven-tu-rus cun-cta

**Adagio**

*senza ripieni*

13

cun - cta stri - cte dis - cu - su - rus. Tu - ba mi - rum spar - gens so - num per se - pul chra - re - gi - o -  
 stri - cte dis - cu - su - rus. Tu - ba mi - rum spar - gens so - num per se - pul chra - re - gi - o -  
 stri - cte di - cu - su - rus.  
 cun - cta stri - cte dis - cu - su - rus. Tu - ba mi - rum spar - gens so - num per se - pul - chra re - gi - o -  
 cun - cta stri - cte dis - cu - su - rus.  
 stri - cte dis - cu - su - rus.

20

num co - get om - nes an - te, an - te thro - num.  
 num co - get om - nes an - te thro - num.  
 Mors - stu - pe - bit et na - tu - ra cum re - sur - get cre - a -  
 num co - get om - nes an - te thro - num.  
 Mors - stu - pe - bit et na - tu - ra cum re - sur - get cre - a -  
 Mors stu - pe - bit et na - tu - ra cum re - sur - get cre - a -

28

Li - ber scrip - tus pro - fe - re - tur,  
 Li - ber scrip - tus pro - fe - re - tur,  
 tu - ra ju - di - can - ti re - spon - su - ra. in qui to - tum con - ti - ne -  
 Li - ber scrip - tus pro - fe - re - tur,  
 tu - ra ju - di - can - ti re - spon - su - ra. in quo to - tum con - ti - ne -  
 tu - ra ju - di - can - ti re - spon - su - ra. in quo to - tum con - ti - ne -

37

un - de mun - dus ju - di - ce - tur, ju - di - ce - tur, quid quid la - tet ap - pa - re -  
 un - de mun - dus ju - di - ce - tur, ju - di - ce - tur, quid quid la - tet ap - pa - re -  
 tur, tur, Ju - dex er - go cum se - de - bit,  
 un - de mun - dus ju - di - ce - tur, quid quid la - tet a - pa - re -  
 tur, tur, Ju - dex er - go cum se - de - bit,  
 tur, tur, Ju - dex er - go cum se - de - bit,

**Allegro**

*Tutti*

46

bit, Quid sum mi - ser tum dic - tu - rus? Quem pa - tro - num ro - ga -  
 bit, Quid sum mi - ser tum dic - tu - rus? Quem pa - tro - num  
 nil i - nul - tum re - ma - ne - bit, re - ma - ne - bit. Quid sum mi - ser tum dic - tu - rus? Quem pa - tro - nem ro - ga -  
 bit, Quid sum mi - ser tum dic - tu - rus? Quem pa - tro - nem  
 nil i - nul - tum re - ma - ne - bit, re - ma - ne - bit. Quid sum mi - ser tum dic - tu - rus? Quem pa - tro - nem  
 nil i - nul - tum re - ma - ne - bit. Quid sum mi - ser tum dic - tu - rus? Quem pa - tro - nem ro - ga -

53

tu - rus? cum vix jus - tus sit se - cu - rus. Rex tre - men - dae ma - jes - ta - tis, qui sal - van - dos  
 ro - ga - tu - rus? cum vix jus - tus sit se - cu - rus. Rex tre - men - dae ma - jes - ta - tis, qui sal - van - dos sal - vas  
 tu - rus? cum vix jus - tus sit se - cu - rus. Rex tre - men - dae ma - jes - ta - tis, qui sal - van - dos sal - vas  
 ro - ga - tu - rus? cum vix jus - tus sit se - cu - rus. Rex tre - men - dae ma - jes - ta - tis, qui sal - van - dos  
 ro - ga - tu - rus? cum vix jus - tus sit se - cu - rus. Rex tre - men - dae ma - jes - ta - tis, qui sal - van - dos  
 tu - rus? cum vix jus - tus sit se - cu - rus. Rex tre - men - dae ma - jes - ta - tis, qui sal - van - dos sal - vas

**Adagio**

60 *soli*

sal-vas gra-tis, sal - va me fons pi - e - ta - tis. Re - cor - da-re, Je - su pi - e, quod sum cau - sa -  
*soli*  
 gra-tis, sal - va me fons pi - e - ta - tis. Re - cor - da-re, Je - su pi - e, quod sum cau - sa -  
 gra-tis, sal - va me fons pi - e - ta - tis. *soli*  
 sal-vas gra-tis, sal - va me fons pi - e - ta - tis. Re - cor - da-re, Je - su pi - e, quod sum cau - sa -  
 sa - vas gra-tis, sal - va me fons pi - e - ta - tis.  
 gra-tis, sal - va me fons pi - e - ta - tis.

67

tu - ae vi - ae, ne me per - das il - la, il - la di - e.  
 tu - ae vi - ae, ne me per - das il - la di - e. *[soli]*  
 Quae - rens me se - dis - ti las - sus, re - de -  
 tu - ae vi - ae, ne me per - das il - la di - e. *[soli]*  
 Quae - rens me se - dis - ti las - sus, re - de -  
*[soli]*  
 Quae - rens me se - dis - ti las - sus, re - de -

75

Jus - te ju - dex ul - ti - o - nis,  
 Jus - te ju - dex ul - ti - o - nis,  
 mis-ti Cru-cem pas - sus, tan-tus la - bor non sit cas - sus. do - num fac re -  
 Jus - te ju - dex ul - ti - o - nis,  
 mis-ti Cru-cem pas - sus, tan-tus la - bor non sit cas - sus. do - num fac re - mis  
 mis-ti Cru-cem pas - sus, tan-tus la - bor non sit cas - sus. do - num fac re - mis

84

am - te di-em ra-ti-o-nis, ra - ti - o - nis. cul - pa ru - bet  
 an - te di-em ra-ti-o-nis, ra-ti-o - nis. cul - pa ru - bet\_  
 mis-si - o - nis, In - ge - mis - co tam-quam re - us,  
 an - te di - em ra - ti - o - nis. cul - pa ru - bet vul  
 si - o - nis, In - ge - mis - co tam-quam re - us,  
 - si - o - nis, In - ge - mis - co tam quam re - us,

93

**Allegro**  
*Tutti*

vul-tus me - us, Qui Ma - ri-am ab-sol - vis - ti, et la - tro-nem ex-au-  
 vul-tus me - us, Qui Ma - ri-am ab-sol - vis - ti, et la-tro-nem  
 sup - pli - can-ti par-ce De-us, par - ce De - us. Qui Ma - ri-am ab-sol - vis - ti, et la - tro-nem ex-au-  
 tus me - us, Qui Ma - ri-am ab-sol - vis - ti, et la-tro-nem  
 su - pli - can-ti par-ce De-us, par-ce De - us. Qui Ma - ri-am ab-sol - vis - ti, et la-tro-nem  
 su - pli - can - ti par - ce De - us. Qui Ma - ri-am ab-sol - vis - ti, et la - tro-nem ex-au-

101

dis-ti, mi-hi quo - que spem de - dis - ti. Prae - ces me-ae non sunt dig - nae, sed tu bo-nus  
 ex-au-dis-ti, mi - hi quo - que spem de - dis - ti. Prae - ces me-ae non sunt dig - nae, sed tu bo-nus fac be-  
 dis-ti, mi-hi quo - que spem de - dis - ti. Prae - ces me-ae non sunt dig - nae, sed tu bo-nus fac be-  
 ex-au-dis-ti, mi - hi quo - que spem de-dis - ti. Prae - ces me-ae non sunt dig - nae, sed tu bo-nus  
 ex-au-dis-ti, mi - hi quo - que spem de dis - ti. Prae - ces me-ae non sunt dig - nae, sed tu bo-nus  
 dis - ti, mi-hi quo - que spem de - dis - ti. Prae - ces me-ae non sunt dig - nae, sed tu bo-nus fac be-

Adagio

108

fac be-nig-ne, ne pe-ren - ni cre - mer ig - ne. In - ter o-ves lo-cumpraes - ta, et ab hoe - dis-nig-ne, ne pe-ren - ni cre - mer ig - ne. In - ter o-ves lo-cumpraes - ta, et ab hoe - dis-nig-ne, ne pe-ren - ni cre-mer ig - - ne. fac be-nig-ne, ne pe-ren - ni cre-mer ig - ne. In - ter o-ves lo-cumpraes - ta, et ab hoe - dis fac be-nig-ne, ne pe-ren - ni cre-mer ig - ne. nig-ne, ne pe-ren - ni cre - mer ig - ne.

115

me se-ques - tra, sta - tu-ens in par-te de - xtra. me se ques - tra, sta - tu-ens in par - te de - xtra. [soli] Con - fu - ta-tis ma-le di - ctis, flam - mis me se-ques - tra, sta - tu-ens in par - te de - xtra. [soli] Con - fu - ta-tis ma - le-di - ctis, flam - mis [soli] Con - fu - ta - tis ma - le-di - ctis, flam - mis

123

O - ro sup - plex et ac - cli - nis, O - ro sup - plex et ac - cli - nis, a - cri-bus ad - di - ctis, vo-ca me cum be - ne - di - ctis. cor con-O - ro sup - plex et ac - cli - nis, a - cri-bus ad - di - ctis, vo-ca me cum be - ne - di - ctis. cor con-a - cri-bus ad - dic - tis, vo-ca me cum be - ne - di - ctis. cor con-

131

ge - re cu - ram me - i fi - nis, me - i fi - nis.  
 ge - re cu - ram me - i fi - nis, me - i fi - nis.  
 tri - tum qua - si ci - nis, La - cry - mo - sa di - es il -  
 ge - re cu - ra me - i fi - nis.  
 tri - tum qua - si ci - nis, La - cry - mo - sa di - es il -  
 tri - tum qua - si ci - nis, La - cry - mo - sa di - es il -

139

*Sempre piano*  
[p] Tutti

quam re - sur - get ex fa - vil - la. hu - ic  
 quam re - sur - get ex fa - vil - la. hu - ic  
 la, Ju - di - can - dus ho - mo re - us, ho - mo re - us, hu - ic  
 quam re - sur - get ex fa - vil - la. hu - ic  
 la, Ju - di - ca - re ho - mo re - us, ho - mo re - us, hu - ic  
 la, Ju - di - ca - re ho - mo re us, hu - ic

146

er - go par - ce De - us. Pi - e Je - su Do -  
 er - go par - ce De - us. Pi - e Je - su  
 er - go par - ce De - us. Pi - e Je - su  
 er - go par - ce De - us. Pi - e Je - su  
 er - go par - ce De - us. Pi - e Je - su  
 er - go par - ce De - us. Pi - e Je - su  
 er - go par - ce De - us. Pi - e Je - su

151

Do - mi - ne, do - na e - is re - qui - em. A - - men.

Do - mi - ne, do - na e - is re - qui - em. A - - men.

Do - mi - ne, do - na e - is re - qui - em. A - - men.

Do - mi - ne, do - na e - is re - qui - em. A - - men.

Do - mi - ne, do - na e - is re - qui - em. A - - men.

Do - mi - ne, do - na e - is re - qui - em. A - - men.

# "Ave maris Stella"

à 4  
di Gio. Biordi

Transcripción: Luis López Morillo

GIOVANNI BORDI (1691-1748)

[Cantus] A-ve Ma-ris Stel-la, A-ve Ma-ris Stel-la, De-i Ma-ter al-

[Altus] De-i Ma-ter al-

[Tenor] De-i Ma-ter al-

[Bassus] De-i Ma-ter al-

4  
- ma, at-que sem-per Vir-go, fe-lix  
- ma, at-que sem-per Vir-go, fe-lix Cae-li  
- ma, at-que sem-per, sem-per Vir-go, fe-lix Cae-li  
- ma, at-que sem-per Vir-go, fe-lix

12  
por-ta, fe-lix Cae-li, fe-lix Cae-li por-  
por-ta, fe-lix Cae-li por-  
por-ta, fe-lix Cae-li por-  
Cae-li por-ta, fe-lix Cae-li por-ta

19

- ta. Su - mens il - lud  
 - ta. Su - mens il - lud A - - - - ve, Ga - bri -  
 - ta. Su - mens il - lud A - - - - ve, Ga - bri -  
 - ta. Su - mens il - lud A - - - - ve, Ga - bri -

7

A - - ve, Ga-bri - e - lis o - re, fun - da nos in pa -  
 ve, Ga - bri - e - lis o - re, fun - da nos in pa -  
 e - lis o - - - - re, fun - da nos in pa -  
 e - lis o - - - - re, fun - da nos in pa -

15

ce, mu - tans Hae - vae no - men, fun - da nos in pa - ce  
 ce, mu - tans Hae - vae no - men, fun - da nos in pa - ce,  
 ce, mu - tans Hae - vae no - men, fun - da nos in pa - ce,  
 ce, mu - tans Hae - vae no - men, fun - da nos in pa - ce,

= = o

Sol - ve vin - cla re - is, sol - ve vin - cla re - is, Pro - fer  
 Sol - ve vin - cla re - is, Pro - fer lu - men  
 Sol - ve vin - cla re - - - is, Pro - fer lu - men  
 Sol - ve vin - cla re - - - is,

10

lu - men cae - - - - - cis, ma - la nos - tra pel - le  
 cae - - - - - cis, ma - la nos - tra pel - - - - - le, ma -  
 cae - cis, ma - la nos - tra pel - - - - - le,  
 Pro - fer lu - men cae - cis, ma - la

20

bo - na cun - cta po - sce, ma - la nos - tra pel - - - - - le bo - na  
 la nos - tra pel - - - - - le bo - na cun - cta po - sce, bo - na cun - cta  
 bo - na cun - cta po - sce, bo - na cun - cta  
 nos - tra pel - - - - - le bo - na cun - cta po - - - - - sce,

29

cun - cta po - - - - - sce, bo - na cun - cta po - sce.  
 po - - - - - sce, bo - na cun - cta po - sce.  
 po - - - - - sce, bo - na cun - cta po - - - - - sce.  
 bo - na cun - cta po - - - - - sce. Mons - tra te  
 Mons - tra te es - se

3

Mons - tra te es - se Ma - - - - - trem, su - mat per te  
 Mons - tra te es - se Ma - - - - - trem, su - mat per te  
 es - se Ma - - - - - trem, su - mat per te pre - - - - -  
 Ma - - - - - trem, su - mat per te pre - - - - -

10

pre - ces, qui pro no - bis na - tus, tu - lit es - se tu -  
 pre - ces. qui pro no - bis na - tus, tu - lit es - se tu -  
 - ces, qui pro no - bis na - tus, tu - lit es - se tu -  
 - - ces, qui pro no - bis na - tus, tu - lit es - se tu -

18

us, qui pro no - bis na - tus, tu - lit es - se tu -  
 us, qui pro no - bis na - tus, tu - lit es - se tu -  
 us, qui pro no - bis na - tus, tu - lit es - se tu -  
 us, qui pro no - bis na - tus, tu - lit es - se tu -

26

us. Vir - go sin - gu - la - ris, Vir - go sin - gu - la - ris,  
 us. Vir - go sin - gu - la - ris, in - ter  
 us. Vir - go sin - gu - la - ris, in - ter  
 us. Vir - go sin - gu - la - ris, in - ter

9

in - ter om - nes mi - tis, in - ter om - nes mi - tis, nos cul - pis so - lu -  
 om - nes mi - tis, nos cul - pis so - lu -  
 om - nes mi - tis, nos cul - pis so - lu - tos, so lu -  
 in - ter om - nes mi - tis, nos

19

tos, mi - tes fac et ca - stos, nos cul - pis so - - lu - tos mi - tes

tos, nos cul - pis so - lu - tos, mi - tes fac et ca - - stos, mi - tes fac et

tos, mi - tes fac et ca - stos, mi - tes fac et

— cul - pis so - lu - tos, mi - tes fac et ca - - stos,

29

fac et ca - - stos, mi - tes fac et ca - stos.

ca - - stos, mi - tes fac et ca - stos.

ca - stos, mi - tes fac et ca - - stos.

mi - tes fac et ca - - mi - stos.

Vi - tam prae - sta

3

pu - ram, i - ter pa - - ra - tu - tum, ut vi -

pu - ram, i - ter pa - - ra - tu - tum, ut vi -

pu - ram, i - ter pa - - ra - tu - tum, ut vi -

pu - ram, i - ter pa - - ra - tu - tum, ut vi -

11

den - - tes Je - sum, sem - per col - la - te - mur, sem - per

den - - tes Je - sum, sem - per col - lae - te - - mur,

den - - tes Je - sum, sem - per col - lae - te - - mur, sem - per

den - - tes Je - sum, sem - per col - lae - te - -

19

col - la - te - mur, col - la - te - - mur.  
 sem - per col - lae - te - - mur.  
 col - lae - te - - mur.  
 Sit laus  
 mur, sem - per col - lae - te - - - - mur.  
 Sit laus De - o

3

Sit laus De - o Pa - - tri, Sum - mo Chris - to  
 Sir laus De - o Pa - - tri, Sum - mo Chris - to  
 De - o Pa - - - - tri, Sum - mo Chris - to de - - - -  
 Pa - - - - tri, Sum - mo Chris - to de - - - -

10

de - cus, Spi - ri - tu - i San - cto, tri - bus ho - nor u - nus, Spi -  
 de - cus, Spi - ri - tu - i San - cto, tri - bus ho - nor u - nus, Spi -  
 cus, Spi - ri - tu - i San - cto, tri - bus ho - nor u - nus, Spi -  
 - - - - cus, Spi - ri - tu - i San - cto, tri - bus ho - nor u - nus, Spi -

18

ri - tu - i San - cto, tri - bus ho - nor u - nus. A - men.  
 ri - tu - i San - cto, tri - bus ho - nor u - nus. A - men.  
 ri - tu - i San - cto, tri - bus ho - nor u - nus, A - men.  
 ri - tu - i San - cto, tri - bus ho - nor u - nus. A - men.

"Credidi"  
 In Primis Vesperis  
 Corporis Xti.  
 Octo vocibus  
 in libro 70

Transcripción: Luis López Morillo

ARCANGELO CRIVELLI (1546-1617)

[Cantus I] Cre-di-di prop-ter Cre-di-di prop-ter quod lo-cu-tus sum. E-go au-tem hu-

[Altus I] E-go au-tem hu-mi-

[Tenor I] E-go au-tem hu-

[Bassus I] E-go au-tem hu-

[Cantus II]

[Altus II]

[Tenor II]

[Bassus II]

mi-li-a-tus sum ni-mis. E-go di-xi in-

li-a-tus sum ni-mis. E-go di-xi in-

mi-li-a-tus sum ni-mis. E-go di-xi in-ex-ces-

mi-li-a-tus sum ni-mis. E-go di-xi in-

E-go di-xi in-ex-ces-

E-go di-xi in-

16

Om - nis ho - mo men - dax.

Om - nis ho - mo men - dax.

Om - nis ho - mo men - dax.

Om - nis ho - mo men - dax.

— ex - ces - su me - o. Om - nis ho - mo men -

— ex - ces - su me - o. Om - nis ho - mo men -

su me - - o. Om - nis ho - mo men -

— ex - ces - su me - o. Om - nis ho - mo men -



27

Quid re - tri - bu - am Do - - mi - no — — — — —

Quid re - tri - bu - am Do - - mi - no — — — — —

Quid re - tri - bu - am Do - mi - no — — — — —

Quid re - tri - bu - am Do - - mi - no — — — — —

dax. Quid re - tri - bu - am Do - - - - mi - no pro om - ni -

dax. Quid re - tri - bu - am Do - - mi - no pro om - ni -

dax. Quid re - tri - bu - am Do - - - - mi - no pro om - ni -

dax. Quid re - tri - bu - am Do - - mi - no pro om - ni -

38

quae re - tri - bu - it mi - hi? et

quae re - tri - bu - it mi - hi? et

quae re - tri - bu - it mi - hi? et

quae re - tri - bu - it mi - hi? et

bus. Ca - li - cem sa - lu - ta - ris ac - ci - pi - am;

bus. Ca - li - cem sa - lu - ta - ris ac - ci - pi - am;

bus. Ca - li - cem sa - lu - ta - ris ac - ci - pi - am;

bus. Ca - li - cem sa - lu - ta - ris ac - ci - pi - am;

49

no - men Do - mi - ni in - vo - ca - bo.

no - men Do - mi - ni in - vo - ca - bo.

et no - men Do - mi - ni in - vo - ca - bo.

no - men Do - mi - ni in - vo - ca - bo.

Vo - ta me - a Do - mi -

Vo - ta me - a Do - mi -

Vo - ta me - a Do - mi -

Vo - ta me - a Do - mi -

60

co - ram om - ni po - pu - lo e - ius; pre -

co - ram om - ni po - pu - lo e - ius; pre -

co - ram om - ni po - pu - lo e - ius; pre -

co - ram om - ni po - pu - lo e - ius; pre -

no red - - - dam pre -

70

- ti - o - sa in cons - pe - ctu Do - mi - ni mors san -

- ti - o - sa in cons - pe - ctu Do - mi - ni mors san -

- ti - o - sa in cons - pe - ctu Do - mi - ni mors san -

- ti - o - sa in cons - pe - ctu Do - mi - ni mors san -

- ti - o - sa in cons - pe - ctu Do - mi - ni mors san -

- ti - o - sa in cons - pe - ctu Do - mi - ni mors san -

- ti - o - sa in cons - pe - ctu Do - mi - ni mors san -

- ti - o - sa in cons - pe - ctu Do - mi - ni mors san -

81

cto - rum e - - - ius. O Do - - mi - ne

cto - rum e - - - ius. O Do - - mi - ne

rum e - - - ius. O Do - - mi - ne

cto - rum e - - - ius. O Do - - mi - ne

rum e - - - ius. qui - a

cto - rum e - - - ius. qui - a

rum e - - - ius. qui - a e - go

cto - rum e - - - ius. qui - a

91

e - go ser - vus tu - us, et

e - go ser - vus tu - us, et

e - go ser - vus tu - us, et fi - li -

e - go ser - vus tu - us, et

e - go ser - vus tu - us; et fi - li - us

e - go ser - vus tu - us; et fi - li - us an -

ser - vus tu - - - us; et fi - li - us

e - go ser - vus tu - us; et fi - li - us

101

fi - li - us an - cil - lae tu - - - ae.

fi - li - us an - cil - lae tu - ae.

us an - cil - - lae tu - ae.

fi - li - us an - cil - lae tu - ae.

an - cil - - lae tu - - - ae. Di - ru - pi - sti vin -

- cil - lae tu - ae. Di - ru - pi - sti vin - cu -

an - cil - lae tu - - - ae. Di - ru - pi - sti

an - cil - lae tu - - - ae. Di - ru - pi - sti

111

ti - bi sa - cri - fi - ca - bo

ti - bi sa - cri - fi - ca - bo hos - ti -

ti - bi sa - cri - fi - ca - - bo hos - ti -

ti - bi sa - cri - fi - ca - bo hos - ti - am lau -

- cu - la me - - - a;

la me - - - a;

vin - cu - la me - a;

vin - cu - la me - a;

122

hos - ti - am lau - - - - dis, et no - men Do - mi - ni in - vo - ca - -

am lau - - - - dis, et no - men Do - mi - ni in - vo - ca - -

am lau - - - - dis, et no - men Do - mi - ni in - vo - ca - -

dis, et no - men Do - mi - ni in - vo - ca - -

et no - men Do - mi - ni in - vo - ca - -

et no - men Do - mi - ni in - vo - ca - -

et no - men Do - mi - ni in - vo - ca - -

et no - men Do - mi - ni in - vo - ca - -

133

ca - bo. in - - - - cons -

bo. in - - - - cons -

ca - bo. bo. in - - - - cons -

bo. Vo - ta me - a Do - mi - no red - dam

bo. Vo - ta me - a Do - mi - no red - dam

bo. Vo - ta me - a Do - mi - no red - - - - dam

bo. Vo - ta me - a Do - mi - no red - dam

144

pe - ctu om - nis po - pu - li e - - ius.

pe - ctu om - nis po - pu - li e - - ius.

om - nis po - pu - li e - - ius.

pe - ctu om - nis po - pu - li e - - ius.

in a - tri - is do - mus Do - mi-

in a - tri - is do - mus Do - mi-

in a - tri - is do - mus Do - mi -

in a - tri - is do - mus Do - mi-

155

in me - di - o tu - i Je - ru - sa - lem, Je - ru - sa -

in me - di - o tu - i Je - ru - sa -

in me - di - o tu - i Je - ru - sa -

in me - di - o tu - i Je - ru - sa -

ni in me - di - o tu - i Je - ru - sa -

ni in me - di - o, in me - di - o tu - i Je - ru - sa -

ni. in me - di - o tu - i Je - ru - sa -

ni. in me - di - o tu - i Je - ru - sa -

165 [ = = ]

lem. Glo - ri - a Pa - tri, et Fi - li - o, et Spi - ri - tu - i San -

lem. Glo - ri - a Pa - tri, et Fi - li - o, et Spi - ri - tu - i San -

lem. Glo - ri - a Pa - tri, et Fi - li - o, et Spi - ri - tu - i

lem. Glo - ri - a Pa - tri, et Fi - li - o, et Spi - ri - tu - i

[ = = ]

lem. Glo - ri - a Pa - tri, et Fi - li - o,

lem. Glo - ri - a Pa - tri, et Fi - li - o,

lem. Glo - ri - a Pa - tri, et Fi - li - o,

lem. Glo - ri - a Pa - tri, et Fi - li - o,

173

cto. \_\_\_\_\_

cto. \_\_\_\_\_

San - - - - - cto. \_\_\_\_\_

San - - - - - cto. \_\_\_\_\_

Si - - cut e - rat in prin -

Si - - cut e - rat in prin -

Si - - cut e - - - rat in prin -

Si - - cut e - rat in prin -

182

et nunc et sem - - per, et

et nunc et sem - - per, et

et nunc et sem - - per,

et nunc et sem - - per, et

ci - pi - o, et in sae -

ci - pi - o, et in sae -

ci - pi - o, et in sae -

ci - pi - o, et in sae -

192

in sae - - cu - la sae - cu - lo - - rum. A - -

in sae - cu - la sae - cu - lo - - rum. A - -

et in sae - cu - la sae - cu - lo - rum. A

in sae - cu la sae - cu - lo - rum. A - -

- cu - la sae - cu - lo - rum. A - - - - -

- cu - la sae - cu - lo - rum. A - - - - - men.

- cu - la sae - cu - lo - rum. A - men. A

- cu - la sae - cu - lo - - - rum. A - - - - -

200

men. A men.

# "Magnificat"

quod pro solemniori celebritate  
majorique coram Pontifice  
Vesperas canentium

Transcripción: Luis López Morillo

LUCA MARENZIO (1553-1599)

[Cantus I] Mag-ni-fi-cat Mag-ni-fi-cat A-ni-ma me-am

[Altus I] A-ni-ma me-a Do-mi-num, a-

[Tenor I] A-ni-ma me-am Do-mi-num, a-

[Bassus I] A-ni-ma me-am Do-mi-num, a-

[Cantus II]

[Altus II]

[Tenor II]

[Bassus II]

7  
Do mi-num.

ni-ma me-am Do-mi-num.

ni-ma me-am Do-mi-num.

ni-ma me-am Do-mi-num.

Et e-xul-ta-vit spi-ri-tus me-

Et e-xul-ta-vit spi-ri-tus me-

Et e-xul-ta-vit spi-ri-tus me-

Et e-xul-ta-vit spi-ri-tus me-

18

Qui - a re - spe - xit hu - mi - li -  
 Qui - a re - spe - xit hu - mi - li -  
 Qui - a re - spe - xit hu - mi - li -  
 Qui - a re - spe - xit hu - mi - li -  
 us in De - o sa - lu - ta - ri me - o.  
 us, in De - o sa - lu - ta - ri me - o.  
 us, in De - o sa - lu - ta - ri me - o.  
 us, in De - o sa - lu - ta - ri me - o.



29

ta - tem an - cil - lae su - ae, ex hoc be - a - tam  
 ta - tem an - cil - lae su - ae, ex hoc be - a - tam  
 ta - tem an - cil - lae su - ae, ex hoc be - a - tam  
 ta - tem an - cil - lae su - ae, ex hoc be - a - tam  
 Ec - ce e - nim ex hoc be -  
 Ec - ce e - nim ex hoc be -  
 Ec - ce e - nim ex hoc be -  
 Ec - ce e - nim ex hoc be -

40

me - di - cent om - nes ge - ne - ra - ti - o -  
 me - di - cent om - nes ge - ne - ra - ti -  
 me di - cent om - nes ge - ne - ra - ti -  
 me di - cent om - nes ge - ne - ra - ti -  
 a - tam me di - cent om - nes ge - ne - ra - ti -  
 a - tam me di - cent om - nes ge - ne - ra - ti -  
 a - tam me di - cent om - nes ge - ne - ra - ti -  
 a - tam me di - cent om - nes ge - ne - ra - ti -

51

nes. Qui - a fe - cit mi - hi ma - gna  
 nes. Qui - a fe - cit mi - hi ma - gna  
 nes. Qui - a fe - cit mi - hi ma - gna qui po - tens  
 nes. Qui - a fe - cit mi - hi ma - gna qui po - tens  
 nes.  
 nes.  
 nes.  
 nes.

62

qui po - tens est, et san - ctum no - men e - jus. Et mi - se - ri - cor - di - a

qui po - tens est, et san - ctum no - men e - jus. Et mi - se - ri - cor - di - a

est, et san - ctum no - men e - jus. Et mi - se - ri - cor - di - a

est, et san - ctum no - men e - jus. Et mi - se - ri - cor - di - a

Et mi - se - ri - cor - di - a

Et mi - se - ri - cor - di - a

Et mi - se - ri - cor - di - a

Et mi - se - ri - cor - di - a

74

a pro - ge - ni - e, in pro - ge - ni - es ti - e - jus, a pro - ge - ni - e, in pro - ge - ni - es

a pro - ge - ni - e, in pro - ge - ni - es ti - e - jus, a pro - ge - ni - e, in pro - ge - ni - es

a pro - ge - ni - e, in pro - ge - ni - es ti - e - jus, a pro - ge - ni - e, in pro - ge - ni - es

a pro - ge - ni - e, in pro - ge - ni - es ti - e - jus, a pro - ge - ni - e, in pro - ge - ni - es

e - jus, a pro - ge - ni - e, in pro - ge - ni - es

e - jus, a pro - ge - ni - e, in pro - ge - ni - es

e - jus, a pro - ge - ni - e, in pro - ge - ni - es

e - jus, a pro - ge - ni - e, in pro - ge - ni - es

85

men - ti - bus e - um. Fe - cit po - ten - ti - am  
 men - ti - bus e - um. Fe - cit po - ten - ti - am  
 men - ti - bus e - um. Fe - cit po - ten - ti - am in bra - chi -  
 men - ti - bus e - um. Fe - cit po - ten - ti - am in bra - chi -  
 ti - men - ti - bus e - um.  
 ti - men - ti - bus e - um.  
 ti - men - ti - bus e - um.  
 ti - men - ti - bus e - um.

96

in bra - chi - o su - o, dis - per - sit su - per - bos men - te cor -  
 in bra - chi - o su - o, dis - per - sit su - bos men - te cor -  
 o su - o, dis - per - sit su - per - bos men - te cor -  
 o su - o, dis - per - sit su - per - bos men - te cor - dis  
 in bra - chi - o su - o, dis - per - sit su - per - bos men - te cor -  
 in bra - chi - o su - o, dis - per - sit su - per - bos men - te cor -  
 in bra - chi - o su - o, dis - per - sit su - per - bos men - te cor -  
 in bra - chi - o su - o, dis - per - sit su - per - bos men - te cor -

106

- dis su - i. De - po - su - it po - ten - tes de se - de,  
 De - po - su - it po - ten - tes de se - de,  
 De - po - su - it po ten - tes de se - de, et ex - al -  
 De - po - su - it po - ten - tes de se - de, et ex - al -

117

E - su - ri - en - tes  
 E - su - ri - en - tes  
 E - su - ri - en - tes  
 E - su - ri - en - tes  
 et ex - al - ta - vit hu - mi - les. im - ple - vit bo  
 et ex - al - ta - vit hu - mi - les. im - ple - vit  
 ta - vit hu - mi - les. im - ple - vit  
 ta - vit hu - mi - les. im - ple - vit

127

et di - vi - tes di - mi - sit i - na - nes. Sus - ce - pit  
 et di - vi - tes di - mi - sit i - na - nes. Sus - ce - pit  
 et di - vi - tes di - mi - sit i - na - nes. Sus - ce - pit  
 et di - vi - tes di - mi - sit i - na - nes. Sus - ce - pit

nis, Sus - ce - pit, sus -  
 bo - nis, Sus - ce - pit, sus -  
 bo - nis, Sus - ce - pit, sus -  
 bo - nis Sus - ce - pit, sus -

138

ce - pit Is - ra - el pu - e - rum su - um, re - cor - da - tus mi - se - ri - cor - di -  
 ce - pit, Is - ra - el pu - e - rum su - um, re - cor - da - tus mi - se - ri - cor - di -  
 ce - pit, Is - ra - el pu - e - rum su - um, re - cor - da - tus mi - se - ri - cor -  
 ce - pit, Is - ra - el pu - e - rum su - um, re - cor - da - tus mi - se - ri - cor - di -

150

*\* Se si replica Sicut locutus est, &c., si dica come all' Asterisco.*

Si - cut lo - cu - tus est ad

Si - cut lo - cu - tus est ad

Si - cut lo - cu - tus est ad

Si - cut lo - cu - tus est ad

*\* Se si replica Sicut locutus est, &c., si dica come all' Asterisco.*

ae su - - ae. Si - cut lo - cu - tus est

ae su - - ae. Si - cut lo - cu - tus est

di - ae su - - ae. Si - cut lo - cu - tus est

ae su - - ae. Si - cut lo - cu - tus est

162

pa - tres nos - tros, A - bra - ham, A - bra - ham

pa - tres nos - tros, A - bra - ham, A - bra - ham

pa - tres nos - tros, A - bra - ham, A - bra - ham

pa - tres nos - tros, A - bra - ham, A - bra - ham

A - bra - ham, A - bra - ham, et

A - bra - ham, A - bra - ham, et

A - bra - ham, A - bra - ham, et se -

A - bra - ham, A - bra - ham, et

174

Glo - ri - a  
Glo - ri - a  
Glo - ri - a  
Glo - ri - a

se - mi - ni e - jus in sae - cu - la. Glo - ri - a  
se - mi - ni e - jus in sae - cu - la. Glo - ri - a  
- mi - ni e - jus in sae - cu - la. Glo - ri - a  
se - mi - ni e - jus in sae - cu - la. Glo - ri - a

184

Pa - tri, Glo - ri - a Pa - tri, et Fi - li - o, et Spi - ri - tu - i san - cto.  
Pa - tri, Glo - ri - a Pa - tri, et Fi - li - o, et Spi - ri - tu - i san - cto.  
Pa - tri, Glo - ri - a Pa - tri, et Fi - li - o, et Spi - ri - tu - i san - cto.  
Pa - tri, Glo - ri - a Pa - tri, et Fi - li - o, et Spi - ri - tu - i san - cto.

Pa - tri, Glo - ri - a Pa - tri, et Fi - li - o, et Spi - ri -  
Pa - tri, Glo - ri - a Pa - tri, et Fi - li - o, et Spi - ri -  
Pa - tri, Glo - ri - a Pa - tri, et Fi - li - o, et Spi - ri -  
Pa - tri, Glo - ri - a Pa - tri, et Fi - li - o, et Spi - ri -

192

Si - cut e - rat in prin - ci - pi - o, in prin -  
 Si - cut e - rat in prin - ci - pi - o, in prin -  
 Si - cut e - rat in prin - ci - pi - o, in prin -  
 Si - cut e - rat in prin - ci - pi - o, in prin -  
 tu - i san - cto,  
 tu - i san - cto,  
 tu - i san - cto,  
 tu - i san - cto,

203

o, et nunc et sem - per, et in sae - cu - la,  
 ci - pi - o, et nunc et sem - per, et in sae - cu - la,  
 et nunc et sem - per, et in sae - cu - la,  
 ci - pi - o, et nunc et sem - per, et in sae - cu - la,  
 et nunc et sem - per, et nunc et sem - per, et in  
 et nunc et sem - per, et nunc et sem - per, et in  
 et nunc et sem - per, et nunc et sem - per, et in  
 et nunc et sem - per, et nunc et sem - per, et in

214

et in sae - cu - la sae - cu - lo - rum.

et in sae - cu - la sae - cu - lo - rum.

et in sae - cu - la sae - cu - lo - rum. A -

et in sae - cu - la sae - cu - lo - rum.

sae - cu - la sae - cu - lo - rum.

sae - cu - la sae - cu - lo - rum. A

sae - cu - la sae - cu - lo - rum.

sae - cu - la sae - cu - lo - rum. A -

224

A - men. A -

A - men. A -

men. A - men. A -

A - - - - men. A - - - -

A - - - - men. A - - - - men.

men. A - men. A - men.

A - - - - men. A - - - - men.

- - - - - men. A - - - - - men.

# "Corona aurea"

In die Coronationis Pontificis,  
Quinque vocibus,  
Joannis Praenestini

Transcripción: Luis López Morillo

GIOVANNI PIERLUIGI DA PALESTRINA (1525-1594)

[Cantus I] Co - ro - - na au - re - a su - per

[Cantus II] Co - - ro -

[Altus] Co - - ro - - na au - re - a su - per

[Tenor] Co - - -

[Bassus]

ca - put e - jus, su - per ca - put e - - - jus ex -

- - na au - re - a su - per ca - - put e - jus

ca - put e - - - jus, su - per ca - put e - - - jus

-ro - - na au - re - a su - per ca - put e - - - - - jus

ex -

pres - sa sig - no san - cti - ta - tis glo - ri - a ho - - no - - -

ex - pres - sa sig - no san - cti - ta - - - - tis glo - ri - a ho - -

ex - pres - sa sig - no san - cti - ta - tis glo - ri - a ho - no -

pres - sa sig - - - no san - cti - ta - - - - - tis glo - ri - a ho -

31

ris, et o - pus for - ti - tu - di - nis,  
 - no - ris, et o - pus for - ti - tu - di - nis, et  
 - ris, et o - pus for - ti - tu - di - nis, et o -  
 ris, et o - pus for - ti - tu - di - nis, et o - pus for -  
 no - ris, et o - pus for - ti - tu - di - nis, et o -

40

et o - pus for - ti - tu - di - nis.  
 o - pus for - ti - tu - di - nis, for - ti - tu - di - nis.  
 pus for - ti - tu - di - nis, for - ti - tu - di - nis.  
 ti - tu - di - nis, for - ti - tu - di - nis.  
 pus for - ti - tu - di - nis, for - ti - tu - di - nis.

# "Asperges me" Aspersorium per Annum.

Transcripción: Luis López Morillo

JOSÉ DE TORRES (1670-1738)

The musical score is written for four voices: Cantus (Soprano), Altus (Alto), Tenor, and Bassus. It begins with a common time signature (C) and a key signature of one sharp (F#). The lyrics are in Latin and describe the Aspersorium rite. The score is divided into three systems, each starting with a measure number (6, 17, and 28). The lyrics for each system are as follows:

**System 1 (Measures 6-16):**  
 Cantus: Do -  
 Altus: Do - mi - ne, Do -  
 Tenor: As-per- ges me. As- per - ges\_ me, Do - mi -  
 Bassus: Do - - -

**System 2 (Measures 17-27):**  
 Cantus: mi - ne hys - so - po, et mun -  
 Altus: mi - ne hys - so - po, et mun - da - - bor,  
 Tenor: ne, Do mi - ne hys - so - po, et mun - da -  
 Bassus: mi - ne hys - so - po, et mun - da - bor,

**System 3 (Measures 28-37):**  
 Cantus: et su - per ni - vem de - al - ba - - -  
 Altus: bor, et su - per ni - vem de - al -  
 Tenor: bor, de - al - ba - - bor, et su - per ni - vem  
 Bassus: et su - per ni - vem de - al - ba - - - bor,

38

bor, et su - per ni - vem de - al - ba - bor.  
 ba - bor, de - al - ba - bor.  
 de - al - ba - bor, de - al - ba - bor.  
 et su - per ni - vem de - al - ba - bor.

Mi - se - re - re me - i De - us. Mi - se - re - re me - i De - us. Se - cun -  
 Se - cun - dum mag -  
 Mi - se - re - re me - i De - us. se - cun -  
 Se - cun - dum mag -

4

dum mag - nam, se - cun - dum mag - nam mi - se - ri -  
 nam, mag - nam. - dum mag - nam.  
 - dum mag - nam.  
 - nam, se - cun - dum mag - nam

13

cor - di - am tu - am.  
 mi - se - ri - cor - di - am tu - am.  
 mi - se - ri - cor - di - am tu - am.  
 mi - se - ri - cor - di - am tu - am.

22

Glo - ri - a Pa - tri et Fi - li - o, et Spi - ri - tu - i San - cto... Si - cut e - rat

26

Si - cut e - rat in prin - ci - pi - o, et nunc et sem - per, et in prin - ci - pi - o, et nunc et sem - per, et nunc et sem - per, et in prin - ci - pi - o, et nunc et sem - per

36

sem - per, et in sae - cu - la, et in sae - cu - la et sem - per, et in sae - cu - la, et in sae - cu - la sae - per, et sem - per, et in sae - cu - la sae - per, et in sae - cu - la

48

sae - cu - lo - rum. A - men. cu - lo - rum. A - men. cu - lo - rum, A - men. sae - cu - lo - rum. A - men.

# "Vidi aquam" Aspersorium Tempore Paschali.

Transcripción: Luis López Morillo

JOSÉ DE TORRES (1670-1738)

Cantus

Altus

Tenor

Bassus

Vi-di A- quam Vi - di a - quam E - gre - di - en - -

5

E - - gre - di - en - - - - -  
en - - - - - tem de tem - - - - -  
- - - - - tem de tem -

15

- tem de tem - plo, a la - te - re dex - - - - tro, al - le -  
- plo, a la - te - re dex - - - - tro, al - le - lu -  
- plo a la - te - re dex - - - - tro,  
- tem de tem - plo, a la - te - re dex - - - - tro,

26

lu - ja, al - le - lu - - - - ja, al - le - lu - ja. Et om -  
- ja, al - le - lu - ja, al - le - lu - - - - ja.  
al - le - lu - ja, al - le - lu - ja, al - le - lu - ja.  
al - le - lu - ja, al - le - lu - ja, al - le - lu - ja. Et om - nes ad

36

nes ad quos per - ve - nit a - qua is - ta, sal - vi  
Et om - nes ad quos per - ve - nit a - qua is - ta,  
Et om - nes ad quos per - ve - nit a - qua is - ta, sal - vi fa - cti  
quos per - ve - nit a - qua is - ta, sal - vi

47

fa - cti sunt, et di - cent: Al - le - lu - ja,  
sal - vi - fa - cti - sunt, et di - cent: Al - le - lu - ja, al - le - lu -  
sunt, et di - cent: Al - le - lu - ja, al - le - lu - ja,  
fa - cti sunt, et di - cent: Al - le - lu - ja,

57

al - le - lu - ja, al - le - lu - ja.  
al - le - lu - ja, al - le - lu - ja.  
al - le - lu - ja, al - le - lu - ja.  
al - le - lu - ja, al - le - lu - ja, al - le - lu - ja, al - le - lu - ja.

Con - fi - te - mi - ni Con - fi - te - mi - ni Do - mi - no, quo - ni - am bo - nus,  
Quo - ni - am in Quo - ni - quo - ni -

Quo-

4

sae - cu - lum mi - se - ri - cor - di -  
 am in sae - cu - lum mi - se - ri - cor - di - a, mi -  
 am in sae - cu - lum mi - se - ri - cor -  
 - ni - am in sae - cu - la mi - se - ri - cor - di - a,

13

a, mi - se - ri - cor - di - a e - jus.  
 se - ri - cor - di - a e - jus.  
 di - a e - jus.  
 mi - se - ri - cor - di - a e - jus.

Glo - ri - a Pa - tri et Fi - li - o

Si - cut e -  
 Si - cut e -  
 Glo - ri - a Pa - tri, et Fi - li - o, et Spi - ri - tu - i San - cto.  
 Si - cut e - rat  
 Si - cut e -

5

rat in prin - ci - pi - o, et nunc et sem - per,  
 - rat in prin - ci - pi - o, et nunc et sem - per, et nunc et sem - per, et  
 in prin - ci - pi - o, et nunc et sem - per, et in -  
 - rat in prin - ci - pi - o, et nunc et sem - per,

16

et in sae - cu - la sae - cu - lo - rum. A - men, A - sae - cu - la sae - cu - lo - rum. A - et in sae - cu - la sae - cu - lo - rum. A - lo - rum. A - men. A - men. A - men. A - men.

25

"Gloria laus"  
a 4, para la procesión del Dom<sup>o</sup>  
de Ramos.  
(1727)

Transcripción: Luis López Morillo

JOSÉ DE TORRES (1670-1738)

o = o

[Tiple] Glo - ri - a, la - us, et ho - nor, ti - bi sit, Rex Chris -

[Alto] Glo - ri - a, laus, et ho - nor, ti - bi sit, Rex Chris -

[Tenor] Glo - ri - a, la - us, et ho - nor, ti - bi sit, Rex Chris -

[Bajo] Glo - ri - a, laus, et ho - nor, ti - bi sit, Rex Chris -

11

te Re - demp - tor. Cu - i

te Re - demp - tor. Cu - i pu - e - ri - le de - cus,

te Re - demp - tor. Cu - i pu - e - ri - le de - cus,

te Re - demp - tor. Cu - i pu - e - ri - le de - cus,

22

pu - e - ri - le de - cus promp - xit, Ho - san - na pi - um.

pu - e - ri - le de - cus promp - xit, Ho - san - na pi - um.

pu - e - ri - le de - cus promp - xit, Ho - san - na pi - um.

pu - e - ri - le de - cus promp - xit, Ho - san - na pi - um.

# "Dixit Dominus"

Liber ad Vesperas,  
quatordecim continens Psalmus,  
1754.

Transcripción: Luis López Morillo

ANTONIO LITERES (1673-1747)

[Cantus] Do - nec po - nam  
 [Altus] Do - nec po - nam  
 [Tenor] Do - nec po - nam  
 [Bassus] Di - xit Do - mi - nus Do - mi - no me - o. Se - de a - de - xtris me - is. Do - nec po - nam

4  
 i - ni - mi - cos tu - os sca - bel - lum pe - dum tu - o - - - -  
 i - ni - mi - cos tu - os sca - bel - lum pe - - - -  
 i - ni - mi - cos tu - - - os sca - bel - lum pe - - - -  
 i - ni - mi - cos tu - os sca - bel - lum pe - - - -

14  
 - rum, tu - o - - - rum, tu - o - - - rum.  
 - dum tu - o - - - rum, tu - o - - - rum.  
 dum tu - o - - - rum.  
 - dum tu - o - - - rum.

Vir - gam vir - tu - tis tu - ae e - mit - tet Do - mi - nus ex Si - on: do - mi - na - re

Te - cum prin - ci - pi - um in di - e vir - tu - tis  
 Te - cum prin - ci - pi - um in di - e vir - tu - tis  
 Te - cum prin - ci - pi - um in di - e vir - tu - tis  
 in me - di - o i - ni - mi - co - rum tu - o - - rum. Te - cum prin - ci - pi - um in di - e vir - tu - tis

\*) Original: Fa

8

tu - ae, in splen - do - ri - bus san - cto - rum, ex u - - te -

tu - ae, in splen - do - ri - bus san - cto - rum, ex u - te -

tu - ae, in splen - do - ri - bus san - cto - rum, ex u - - te -

tu - ae, in splen - do - ri - bus san - cto - rum, ex u - te -

18

ro an - te lu - ci - fe - rum ge - - - - nu - - - i te

ro an - te lu - ci - fe - rum ge - - - - nu - i te.

ro an - te lu - ci - fe - rum ge - - - - nu - i te.

ro an - te lu - ci - fe - rum ge - - - - nu - - - - i te.

Ju - ra - vit Do - mi - nus, et non poe - ni - te - bit e - um: Tu es Sa - cer - dos in

Do - mi - nus a de - xtris tu - is, con - fre -

Do - mi - nus a de - xtris tu - is, con - fre -

Do - mi - nus a de - xtris tu - is, con - fre -

ae - ter - num se - cun - dum or - di - nem Mel - chi - se - dech. Do - mi - nus a de - xtris tu - is, con - fre -

8

- git in di - e i - - - rae, in

git in di - e i - - - rae su - - - ae re - - -

git in di - e i - - - rae, in di - e

git in di - - - e - i - rae su - - - - -

19

di - e i - rae su - ae re -  
 ges, su - ae re  
 i - rae su - ae  
 ae, su - ae re

28

ges.  
 ges.  
 re - ges.  
 ges.  
 Ju - di - ca - bit in na - ti - o - ni - bus im - ple - vit ru - i - nas: con - quas - sa - bit ca - pi - ta in

De - to - rren - te in  
 De - to - rren - te in vi - a bi -  
 De - to - rren - te in vi - a  
 te - rra mul - to - rum. De - to - rren - te in vi - a bi - bet,

9

vi - a bi - bet, in vi - a bi - bet, prop - te - re - a  
 bet, in vi - a bi - bet, prop - te - re - a e - xal -  
 bi - bet, in vi - a bi - bet, prop - te - re - a  
 De - to - rren - te in vi - a bi - bet, prop - te - re - a e -

20

e - xal - ta - - bit ca - - - put.  
 ta - vit - - ca - - - put, ca - - - put.  
 e - xal - ta - - bit ca - - - put.  
 xal - ta - bit ca - - - put, ca - - - put.

Glo - ri - a Pa - tri et Fi - - li - o, et Spi - ri - tu - i  
 Glo - ri - a Pa - - tri, et Fi - li - o, et Spi - ri - tu - i San -  
 Glo - a Pa - tri et Fi - - li - o, et Spi - ri - tu - i San -  
 Glo - ri - a Pa - tri et Fi - - li - o et Spi - ri - tu - i San -

12

San - - - cto, San - - - cto  
 - - - cto, et Spi - ri - tu - i  
 - - - cto, et - - -  
 - - - cto, San -

24

cto, San - - - cto.  
 San - - - cto.  
 Spi - ri - tu - i San - - - cto, San - - - cto.  
 cto.

# "In exitu Israël de Aegypto"

Liber ad Vesperas,  
quatordecim continens Psalmus,  
1754

Transcripción: Luis López Morillo

ANTONIO LITERES (1673-1747)

Bassus

In e-xi-tu In e-xi-tu Is-ra-ël de Ae gyp - to, do - mus Ja-cob de po-pu-lo bar - ba-ro. Fac-ta est Ju-dea san-cti-fi-

Cantus

Ma - - - - re vi - - -

Altus

Ma - re vi - - -

Tenor

Ma - re vi - - - dit et - - -

ca - ti - o e - jus, Is - ra-ël po-tes-tas e - jus. Ma - re vi - - - dit, et fu -

7

-dit, et fu - - - git, Jor - da - - - nis con - ver - - -

-dit, et fu - - - git, Jor - da - - - nis con -

fu - - - git, Jor - da - - - nis

git, Jor - da - - - nis

18

sus - - - est - - - re - - - tror - - - sum, re - - - tror -

- ver - - - sus - - - est re - - - tror - - - sum.

con - ver - - - sus est re - - - tror - - - sum, re - - - tror -

- con - - - ver - - - sus est re - - - tror - - - sum, re - - - tror -

29

sum. Mon-tes ex-ul-ta-ve-runt ut a-ri-e-tes: et col-les si-cut ag-ni o - vi-

um. Quod est ti-bi ma-re, quod fu-gi-sti. Et tu Jor-da-nis, qui-a con-ver-sus es re-tro-ri-um. Mon -

3

-tes ex-ul-ta-stis si-cut a-ri-e-tes. ex-ul-ta-stis si-cut a-ri- Mon-tes ex-ul-ta-stis si-cut a-

14

Et col-les, e-tes, et col-les ri-e-tes, et col-les, et col-les, et tes, et col-les, et

25

et col - les si - cut ag - ni o - vi - um.  
 si - cut ag - ni o - vi - um.  
 col - les si - cut ag - ni o - vi - um.  
 co - les si - cut ag - ni o - vi - um.

A fa - ci - e Do - mi - ni mo - ta est ter - ra, a - fa - ci - e De - i Ja - cob. Qui con - ver - tit pe - tram in sta - gna a -

Non no - bis Do - mi - ne, non  
 Non no - bis Do - mi -  
 Non no - bis Do - mi -  
 qu - a - rum, et ru - pem in fon - tes a - qua - rum. Non no - bis Do - mi - ne, Do - mi -

7

no - bis, sed no - mi - ni tu - o da -  
 ne, non no - bis, sed no - mi - ni tu -  
 ne, non no - bis, sed no - mi - ni tu -  
 ne, non no - bis, sed no - mi - ni tu -

19

glo - ri - am, glo - ri - am, glo -  
 o da glo - ri - am, glo -  
 o da glo -  
 o da glo -

30

-ri - am. Su-per mi-se-ri-cor-di-a tu-a, et ve-ri-ta-te tu-a, ne-quan-do di-

cant Gen-tes: U-bi est De-us e-o-rum. De-us au-tem nos-ter in coe-lo: om-ni-a quae-cum-que vo-lu-it fe-

Si - mu - la - cra gen - ti - um ar - gen - tum, et au - - - -

Si - mu - la - cra gen - ti - um ar - gen - tum, et au -

Si - mu - la - cra gen - ti - um ar - gen - tum, et

- cit. Si - mu - la - cra gen - ti - um ar - gen - tum, et au -

11

- - - - - rum, o - pe - ra ma - num, ma - num

rum, o - pe - ra ma - num ho - mi -

au - rum, o - pe - ra ma -

- - - - - rum, o - pe - ra ma - num ho - mi -

24

ho - - - - - mi - num.

num, ma - num ho - mi - num.

num ho - mi - num.

num, ho - mi - num. Os ha-bent et non lo- quen -

- tur: o - cu - los ha-bent, et non vi - de - bunt. Au-res ha-bent et non au - di - ent, na - res ha -

Ma - - - nus ha - - bent,  
 Ma - nus ha - bent, et  
 Ma - nus ha - bent, et  
 bent et non o - do - ra - bunt. Ma - nus ha - bent, et

9

et non pal - pa - - bunt, pe - - des  
 et non pal - pa bunt, pe - des ha - bent,  
 non pal - pa - - - bunt, pe - des ha - bent,  
 non pal - pa - - - - - bunt,

21

ha - bent, et non am - bu - la - bunt, non cla - ma - bunt in gut - tu - re  
 et non am - bu - la - bunt, non cla - ma - bunt in gut - tu - re  
 et non am - bu - la - bunt, non cla - ma - bunt in gut - tu - re  
 non cla - ma - bunt, cla - ma - bunt in gut - tu - re

33

su - - - o.  
 Si - mi - les il - lis fi - ant qui fa - ci - unt e - a, et  
 om - nes qui con - fi - dunt in e - is. Do - mus Is - ra - el spe - ra - vit in Do - mi - no: ad - ju - tor e - o - rum et pro - te - ctor

Do - mus Aa - ron spe - ra - vit in Do - mi - no, in  
 Do - mus Aa - ron spe - ra - vit in Do -  
 Do - mus Aa - ron spe - ra - vit in Do -  
 e - o - rum est. Do - mus Aa - ron spe - ra - vit in Do - mi - no, in Do

11

Do - mi - no, ad - ju - tor e - o - rum, et pro - te -  
 mi - no, e - o - rum, et pro - te -  
 mi - no, ad - ju - tor e - o - rum, et pro - te -  
 mi - no, ad - ju - tor e - o - rum, et pro - te -

23

ctor e - o - rum est.  
 Qui ti - ment Do - mi - num spe - ra -  
 ve - runt in Do - mi - no: ad - ju - tor e - o - rum. et pro - te - ctor e - o - rum. est. Do - mi - nus me - mor fu - it no - stri: et

Be - ne - di - xit do -  
 Be - ne - di - xit do - mu - i, do - mu - i,  
 Be - ne - di - xit do - mu -  
 be - ne - di - xit no - bis Be - ne - di - xit do - mu - i, be -

10

- mu - i Is - ra - el, be - ne - di -  
 be - ne - di - xit do - mu - i Is - ra - el, be - ne - di -  
 -i, be - ne - di - xit do - - mu - i Is - ra - - el, be - ne - di -  
 ne - di - xit do - - - mu - i Is - ra - el, be - ne -

21

xit do - - - mu - i A - a - - ron.  
 -xit do - - - mu - i A - a - - ron.  
 xit do - - - mu - i A - a - - ron.  
 di - xit do - - - mu - i A - a - - ron.

Be-ne-di-xit om-ni-bus qui ti-ment Do-mi-num: pu - sil-lis cum ma-jo - ri-bus. Ad-ji-ci-at Do - mi-nus su-per vos

Be - - - ne - di - cti vos  
 Be - ne - di - cti vos a Do - -  
 Be - ne - di - cti vos a Do - -  
 su-per vos, et su-per fi - li - os ve - stros. Be - ne - di - cti vos a

8

a Do - - - mi - no,  
 mi - no, qui fe - cit coe lum,  
 mi - no, qui fe - - - cit coe - - lum, qui  
 Do - mi - no, a Do - mi - no, qui fe - cit coe - lum,

19

qui fe - cit coe - lum, et te -

qui fe - cit coe - lum, et te

fe - - - cit, qui fe - cit coe - - lum, et te -

qui fe - cit coe - - lum, et te - - - rram,

30

rram, qui fe - cit coe - lum, et te - - - - - rram.

rram, qui fe - cit coe - lum, et te - - - - - rram.

- rram, qui fe - - - cit coe - lum, et te - - - rram.

qui fe - cit coe - lum, et te - - - - - rram.

Coe-lum coe - li Do - mi - no: te - rram au - tem de - dit fi - li - is ho - mi num. Non mor - tu - i lau - da - bunt te

Sed nos qui vi - vi -

Sed nos qui vi - vi - mus, be -

Sed nos qui vi - vi -

Do - mi - ne: ne - que om - nes qui des - cen - dunt in in - fer - num. Sed nos qui vi - vi - mus, be -

6

mus, be - ne - di - ci - mus Do - - mi - no, ex - hoc nunc, et us -

- ne - di - ci - mus Do - - - - mi - no, ex - hoc nunc,

mus, be - ne - di - ci - mus Do - - mi - no, ex - hoc nunc, et us -

- ne - di - ci - mus Do - - - - mi - no, ex - hoc nunc,

18

que in sae - cu - lum, ex hoc nunc, et us - que in sae - cu -  
 et us - que in sae - cu - lum, ex hoc nunc, et us - que in  
 que in sae - cu - lum, ex hoc nunc, et us - que in sae - cu -  
 et us - que in sae - cu - lum, ex hoc nunc, et us - que in

28

lum, ex hoc nunc, et us - que in sae - cu - lum, et us - que in  
 sae - cu - lum, ex hoc nunc. et us - que in sae - cu - lum, et us  
 lum, ex hoc nunc. et us - que in sae - cu - lum, in sae - cu - lum, in  
 sae - cu - lum, ex hoc nunc. et us - que in sae - cu - lum, in sae -

37

sae - - - - cu - lum.  
 que in sae - - - - cu - lum.  
 sae - - - - cu - lum.  
 cu - lum.

Glo - ri - a Pa - - - -  
 Glo - ri - a Pa - - - -  
 Glo - - - ri - a

5

tri, et Fi - - - -  
 tri, glo - ri - a Pa - - - tri, et Fi - - - -  
 Glo - ri - a Pa - - - tri, et Fi - - - - li - o,  
 Pa - - - tri, et Fi - - - li - o,

14

li - o, et Spi - ri - tu - i San - cto, et  
 li - o, San - cto, et Spi - ri - tu - i, et  
 et Spi - ri - tu - i San - cto, et  
 et Spi - ri - tu - i, et

24

Spi - ri - tu - i San - cto,  
 Spi - ri - tu - i San - cto, San  
 Spi - ri - tu - i San - cto, San  
 Spi - ri - tu - i, et Spi - ri - tu -

33

et Spi - ri - tu - i San - cto.  
 cto, San cto.  
 cto, San cto.  
 -i San - cto, San - cto.

# Missa quatuor Vocibus, cui titulus *Ad majorem Dei gloriam.*

Transcripción: Luis López Morillo

ANDRÉ CAMPRA (1660-1744)

## [I. Kyrie]

[Superius] Ky - ri - e e - le - y - son, e - le - y - son. Ky - ri - e e -

[Altus] Ky - ri - e e - le - - y - son. Ky - ri - e e - le - y - son. Ky - ri -

Tenor Ky - ri - e e - le - y - son, e - le - y - son. Ky -

Bassus Ky - ri - e e - le - y - son, e - le - y -

9 le - y - son. Ky - ry - e e - le - y - son, e - le - y - son. Ky - ri - e e - le - y -

e e - le - y - son. Ky - ri - e, Ky - ri - e e - le - y - son. Ky - ri - e e - le - y -

- ri - e e - le - y - son, e - le - y - son. Ky - ri - e e - le - y - son.

son. Ky - ri - e e - le - y - son. Ky - ri - e e - le - y - son,

18 son, e - - le - y - son. Ky - ri - e e - le - y - son. Ky - ri - e e - le - y - son, e -

son, e - le - - y - son. Ky - ri - e e - le - y - son. Ky - ri - e e - le - y - son, e -

Ky - ri - e e - le - y - son. Ky - ri - e e - le - y - son. Ky - ri

e - le - - y - son. Ky - ri - e e - le - y - son.

28

le - y - son, e - le - y - son. Ky - ri - e e - le - y - son. Ky - ri - e e - le - y - son, e - le - y - son, e - le - y - son. Ky - ri - e. Ky - ri - e e - le - y - son. Ky - ri - e, Ky - ri - e. e - le - y - son, e - le - y - son, e - le - y - son, e - le - y - son. Ky - ri - e e - le - y - son, e - le - y - son, e - le - y - son, e - le - y - son. Ky - ri - e e - le - y - son. Ky - ri - e, Ky - ri - e e - le - y - son.

38

[Christe]

- y - son. le - y - son. le - y - son. - y - son. Chris-te e - le - y - son, e - le - y - son, e - le - y - son. Chris - te e - le - y - son. Chris - te e - le - y - son. Chris - te e - le - y - son, e - le - y - son. Chris - te e - le - y - son. Chris - te e - le - y - son. Chris - te e - le - y - son.

6

Chris - te e - le - y - son. Chris - te e - le - y - son, e - le - y - son. Chris - te e - le - y - son. te e - le - y - son. Chris - te e - le - y - son, e - le - y - son. Chris - te e - le - y - son. Chris - te e - le - y - son. Chris - te e - le - y - son. Chris - te e - le - y - son. Chris - te e - le - y - son.

[Kyrie II]

Ky - ri - e, Ky - ri - e e - le - y - son. Ky - ri - e. Ky - ri - e e - le - y - son, e - le - y - son. Ky - ri - e. Ky - ri - e e - le - y - son, e - le - y - son. Ky - ri - e. Ky - ri - e e - le - y - son, e - le - y - son.

8

e, Ky - ri - e e - le - y - son. Ky - ri - e e - le - y - son, e - le - y - e, Ky - ri - e e - le - y - son. Ky - ri - e e - le - y - son, e - le - y - e - le - y - son, e - le - y - son. Ky - ri - e, Ky - ri - e e - le - y - Ky - ri - e e - le - y - son e - le - y - son.

16

son. Ky - ri - e e - le - y - son, e - le - y - son. son. Ky - ri - e e - le - y - son. Ky - ri - e e - le - y - son. son. Ky - ri - e e - le - y - son, e - le - y - son. son. Ky - ri - e e - le - y - son, e - le - y - son.

[II. Gloria]

Et in terra pax hominibus bonae voluntatis. Laudamus te. Be-ne-

11

di-cimus te. A-do-ra-mus te. Glo-ri-fi-ca-mus te. Gra-ti-as a-gi-mus ti-bi prop-ter mag-nam,  
 di-cimus te. A-do-ra-mus te. Glo-ri-fi-ca-mus te. Gra-ti-as a-gi-mus ti-bi prop-ter mag-nam  
 di-cimus te. A-do-ra-mus te. Glo-ri-fi-ca-mus te.  
 di-cimus te. A-do-ra-mus te. Glo-ri-fi-ca-mus te.

23

prop-ter mag-nam glo-ri-am tu-am. Do-mi  
 glo-ri-am tu-am, glo-ri-am tu-am. Do-mi  
 Do-mi-ne De-us, Rex cae-les-tis, De-us Pa-ter om-ni-po-tens. Do-mi  
 Do-mi-ne De-us, Rex cae-les-tis, De-us Pa-ter om-ni-po-tens. Do-mi

35

ne Fi-li u-ni-ge-ni-te Je-su Chris-te. Do-mi-ne De-us, Ag-nus De-i, Fi-li-us Pa-tris. Do-mi-ne De-  
 ne Fi-li u-ni-ge-ni-te Je-su Chris-te. Do-mi-ne De-us, Ag-nus De-i, Fi-li-us Pa-tris. Do-mi-ne De-  
 ne Fi-li u-ni-ge-ni-te Je-su Chris-te. Do-mi-ne De-us, Ag-nus De-i, Fi-li-us Pa-tris. Do-mi-ne De-

47

us Ag-nus De - i, Fi - li - us Pa - tris. Qui to - llis pec - ca - ta mun - di, mi - se - re - re, mi -  
 us Ag-nus De - i, Fi - li - us Pa - tris. Qui to - llis pec - ca - ta  
 us Ag-nus De - i, Fi - li - us Pa - tris. Qui - to - llis pec - ca - ta, pec - ca - ta mun - di, mi - se - re - re  
 us Ag-nus De - i, Fi - li - us Pa - tris.

57

- se-re-re no - bis, mi-se-re - re, mi - se - re-re no - bis. Qui to-llis pec - ca - ta mun - di, sus-ci-  
 mun - di, mi-se-re - re, mi-se-re - re no - bis. Qui to-llis pec - ca - ta mun - di, sus-ci-  
 no - bis, mi-se-re - re, mi - se - re - re no - bis. Qui to-llis pec - ca - ta mun - di, sus-ci-  
 Qui to-llis pec - ca - ta mun - di, sus-ci-

64

pe, sus-ci - pe de-pre - ca - ti-o - nem nos - tram. Qui-se-des ad dex-te-ram Pa - tris, mi-se-re - re no -  
 pe, sus-ci - pe de-pre - ca - ti-o - nem nos - tram. Qui-se-des ad dex-te-ram Pa - tris, mi - se-re - re no -  
 pe, sus-ci - pe de - pre-ca - ti-o - nen nos - tram. Qui-se-des ad dex-te-ram Pa - tris, mi - se-re-re no -  
 pe, sus-ci - pe de-pre - ca - ti-o - nem nos - tram. Qui-se-des ad dex-te-ram Pa - tris, mi-se-re - re no -

72

bis. Tu so-lus Do-mi-nus. Tu so - lus al - tis - si-mus, Je - su - Chris-te. Cum Sanc-to S  
 bis. Quo-ni-am tu so-lus sanc-tus. Tu so - lus al - tis - si-mus, Je - su - Chris - te. Cum Sanc-to S  
 bis. Quo-ni-am tu so-lus sanc-tus. Tu so - lus al - tis - si-mus, Je - Chris - te. Cum Sanc-to S  
 bis. Tu so-lus Do-mi-nus. Tu so - lus al - tis - si-mus, Je - su Chris - te. Cum Sanc-to S

77

pi - ri - tu, in glo - ri - a De - i Pa - tris. A - - - - - men, a -

pi - ri - tu, in glo - ri - a De - i Pa - tris. A - - - - - men, a - men, a -

pi - ri - tu, in glo - ri - a De - i Pa - tris. A - - - - - men, a - men, a -

pi - ri - tu, in glo - ri - a De - i Pa - tris. A - - - - -

82

men. A - - - - - men, a - men, a - men.

men. A - - - - - men, a - men, a - men, a - men.

men. A - - - - - men, a - men, a - - - - - men.

men. A - - - - - men.

[III. Credo]

Pa - trem om-ni - po-ten - tem, Fac - to - rem cae-li et te - rrae. Vi-si - bi - li-um om - ni-um et in-vi-

Pa - trem om-ni - po-ten - tem, Fac - to - rem cae-li et te - rrae. Vi-si - bi - li-um om - ni-um et in-vi-

12

si - bi - li - um. Et in u - num Do - mi-num, Je - su\_ Chris-tum, Fi - li-um De - i u - ni-ge - ni-tum. Et ex Pa - tre

si - bi - li - um. Et in u - num Do - mi-num, Je - su Chris-tum, Fi - li-um De - i u - ni-ge - ni - tum. Et ex Pa - tre

Et in u - num Do - mi-num, Je - su Chris-tum, Fi - li-um De - i u - ni-ge - ni - tum. Et ex Pa - tre

23

na-tum an - te om - ni - a sae - cu - la. De-um de De - o, lu - men de lu - mi - ne, De-um ve - rum de De-um ve -

na-tum an - te om - ni - a sae - cu - la. De-um de De - o, lu - men de lu - mi - ne, De-um ve-rum de De-um ve -

na-tum an - te om - ni - a sae - cu - la. De-um de De - o, lu - men de lu - mi - ne, De-um ve-rum de De - o ve -

De-um de De - o, lu - men de lu - mi - ne, De-um ve-rum de De - o ve -

30

ro. Ge-ni-tum, non fac-tum, con-subs-tan-ti-a-lem Pa-tri, per quem om - ni-a, per-quem om-ni-a fac - ta

tum, con-subs-tan-ti-a-lem Pa-tri, con-subs-tan-ti - a-lem Pa - tri, per quem om - ni - a fac - ta

ro. Ge-ni-tum, non fac-tum, con-subs-tan-ti - a-lem Pa - tri, per quem om - ni - a fac ta

ro. Ge-ni-tum, non fac-tum, con-subs-tan-ti - a-lem Pa - tri, per quem om-ni-a fac - ta

35

sunt. Qui prop-ter nos ho-mi-nes et prop-ter nos tram sa-lu-tem des-cen-dit, des-cen-dit de cae-lis, des-cen-dit de cae-lis. des-cen-dit, des-cen-dit de cae-lis. des-cen-dit, des-cen-dit, des-cen-dit

40

cen-dit de cae-lis. cae-lis. de cae-lis. dit de cae-lis. Et in-car-na-tus est de Spi-ri-tu Sanc-to, ex Ma-ri-a Vir-gi-ne: Et in-car-na-tus est de Spi-ri-tu Sanc-to, ex Ma-ri-a Vir-gi-ne: Et in-car-na-tus est de Spi-ri-tu Sanc-to, ex Ma-ri-a Vir-gi-ne: Et in-car-na-tus est de Spi-ri-tu Sanc-to,

9

Et Ho-mo fac-tus est, ex Ma-ri-a Vir-gi-ne: Et Ho-mo fac-tus est, et Ho-mo, et Ho-mo Et Ho-mo fac-tus est, ex Ma-ri-a Vir-gi-ne: Et Ho-mo fac-tus est, et Ho-mo, et Ho-mo Et Ho-mo fac-tus est, ex Ma-ri-a Vir-gi-ne: Et Ho-mo fac-tus est, et Ho-mo, et Ho-mo ex Ma-ri-a Vir-gi-ne: Et Ho-mo fac-tus est,

19

- fac-tus est, ex Ma-ri-a Vir-gi-ne: Et Ho-mo fac-tus est, et Ho-mo fac-tus est. - fac-tus est, ex Ma-ri-a Vir-gi-ne: Et Ho-mo fac-tus est, et Ho-mo fac-tus est. - fac-tus est, ex Ma-ri-a Vir-gi-ne: Et Ho-mo fac-tus est, et Ho-mo fac-tus est. ex Ma-ri-a Vir-gi-ne: Et Ho-mo fac-tus est, et Ho-mo fac-tus est.

Tria.

Cru-ci - fi-xus e - ti-am pro no -

Cru-ci - fi-xus e - ti-am pro no - bis, pro no - bis, pro no -

Cru-ci - fi-xus e - ti-am pro no - bis, pro no -

-bis, sub Pon - ti - o Pi - la - to: pas - sus et se - pul - tus est, pas -

bis, sub Pon - ti - o Pi - la - to: pas - sus et se pul - tus est, pas -

bis, sub Pon - ti - o Pi - la - to: pas - sus et se - pul - tus est, pas -

sus et se - pul - tus est, pas - sus et se -

sus et se - pul - tus est, pas - sus et se -

sus et se - pul - tus est, pas - sus et se -

pul - tus est, pas - sus, pas - sus et se - pul - tus est.

pul - tus est, pas - sus et se - pul - tus est.

pul - tus est, pas - sus et se - pul - tus est.

Et re-su - rre - xit ter - ti-a di-e, se - cun-dum, se - cun-dum scrip - tu - ras. Et as -

Et re-su - rre - xit ter - ti-a di-e, se - cun-dum, se - cun-dum scrip - tu - ras. Et as - cen-dit in

Et re-su - rre - xit ter - ti-a di-e, se - cun-dum, se - cun-dum scrip - tu - ras. Et as - cen-dit in cae - lum,

Et re-su - rre - xit ter - ti-a di-e, se - cun-dum, se - cun-dum scrip - tu - ras. Et as - cen-dit in cae - lum, se - det,

45

cen - dit in cae - lum, se - det, se - det ad dex - te - ram Pa - tris.  
 cae - lum, se - det ad dex - te - ram Pa - tris, ad dex - te - ram Pa - tris.  
 se - det, se - det ad dex - te - ram Pa - tris, ad dex - te - ram Pa - tris. Et  
 se - det ad dex - te - ram Pa - tris, se - det ad dex - te - ram Pa - tris.

52 **Tria.**

Et i - te - rum, i - te - rum ven - tu - rus est cum glo - ri - a ju - di - ca - re vi -  
 Et i - te - rum ven - tu - rus est cum glo - ri - a ju - di - ca - re vi -  
 i - te - rum, ven - tu - rus est, et i - te - rum ven - tu - rus est cum glo - ri - a ju - di - ca - re vi -

61

vos et mor - tu - os. Cu - jus reg - ni non e - rit fi - nin, non e - rit fi -  
 vos et mor - tu - os. Cu - jus reg - ni non e - rit fi - nin, non e - rit fi -  
 vos et mor - tu - os.

69

nis. Cu - jus reg - ni non e - rit fi - nis, non e - rit fi - nis. Cu - jus reg - ni - non e - rit fi - nis, non  
 nis, non, non, non e - rit fi - nis, non e - rit fi - nis. Cu - jus reg - ni - non e - rit fi - nis, non  
 Cu - jus reg - ni non e - rit fi - nis, non e - rit fi - nis, non

79

e - rit fi - nis. Cu - jus reg - ni non e - rit, non e - rit fi - nis, non e - rit fi - nis.  
 e - rit fi - nis. Cu - jus reg - ni non e - rit, non e - rit fi - nis, non e - rit fi - nis.  
 e - rit fi - nis, non, non, non e - rit fi - nis, non e - rit fi - nis.

Et in Spi-ri-tum Sanc-tum Do - mi - num et vi - vi - fi - can - tem. Qui ex Pa - tre Fi-lo - o - que pro ce

Et in Spi-ri-tum Sanc-tum Do-mi-num et vi - vi - fi - can-tem. Qui ex Pa - tre Fi-li-o - que pro ce -

Et in Spi-ri-tum Sanc-tum Do - mi - num et vi - vi - fi-can - tem. Qui cum

Et in Spi-ri-tum Sanc-tum Do - mi - num et vi-vi-fi - can - tem. Qui ex Pa - tre Fi-li-o - que pro - ce -

7  
dit. Qui cum Pa-tre et Fi-li-o si-mul a-do-ra - tur et con-glo-ri-fi-ca - tur. Qui lo - cu - tus est per Pro- phe

dit. Qui cum Pa-tre et Fi-li-o si-mul a-do-ra - tur et con-glo-ri-fi-ca - tur. Qui lo cu - tus est per Pro - phe -

Pa - tre et Fi - li - o si - mul a - do - ra - tur et con - glo - ri - fi - ca - tur. Qui lo - cu - tus est per Pro - phe -

dit. Qui cum Pa-tre et Fi-li-o si-mul a-do-ra - tur et con-glo-ri-fi-ca - tur.

13  
tas. Et u - nam Sanc - tam Ca - tho - li - cam et A pos - tho - li - cam Ec - cle - si - am,

tas. Et u - nam Sanc - tam Ca - tho - li - cam et A pos - tho - li - cam Ec - cle - si - am. Con - fi - te - or u - num Bap - tis -

tas. Et u - nam Sanc - tam Ca - tho - li - cam et A pos - tho - li - cam Ec - cle - si - am. Con - fi - te - or u - num Bap - tis -

Et u - nam Sanc - tam Ca - tho - li - cam et A pos - tho - li - cam Ec - cle - si - am,

18  
in re-mi-si-o-nem pec-ca-to - rum, in re-mi-si-o-nem pec-ca-to rum pec-ca-to -

ma in re-mi-si-o - nem pec - ca - to - rum, in re-mi - si - o - nem pec - ca - to -

ma in re - mi - si - o - nem pec - ca - to - rum, pec - ca - to -

24

rum. Et ex - pec - to re-su-rrec - ti - o - nem mor - tu - o - rum. Et vi-tam ven-tu - ri sae - cu-  
 rum. Et ex - pec - to re-su-rrec - ti - o - nem mor-tu - o - rum. Et vi-tam ven  
 rum. Et ex - pec - to re-su-rrec - ti - o - nem mor - tu - o - rum.  
 Et ex - pec - to re-su-rrec - ti - o - nem mor - tu - o - rum.

29

li. A - - - - - men, a - - - - - men. Et vi-tam ven-tu - ri sae - cu-  
 tu - ri sae - cu-li. A - - - - - men, a - - - - - men. Et vi - tam ven  
 Et vi - tam ven-tu - ri sae - cu - li. A - - - - - men, a - - - - - men, a - - - - -  
 Et vi - tam ven-tu - ri sae - cu-li. A - - - - - men.

32

li. A - - - - - men, a - - - - - men. Et vi-tam ven-tu - ri sae - cu-  
 tu - ri sae - cu-li. A - - - - - men, a - - - - - men. Et vi - tam ven  
 - men, a - - - - -  
 A - - - - - men, a - - - - - men, a - - - - - men, a - - - - -

35

li. A - - - - - men, a - - - - - men, ven - tu - ri sae - cu - li, a -  
 tu - ri sae - cu - li. Et vi - tam ven - tu - ri sae - cu - li. Et vi - tam ven - tu - ri sae - cu - li, a -  
 men, a - - - - - men, a - - - - - men, a - - - - -  
 Et vi - tam ven-tu - ri, et vi - tam ven-tu - ri, et vi-tam ven-tu - ri - sae - cu-

38

men. A - - - men, ven - tu - ri sae - cu - li. A - - - men, a - - - - - men.

men. A - - - - - men, a - - - - - men. Et vi - tam ven - tu - ri, a - - - - - men, a - - - - - men.

men. Et vi - tam ven - tu - ri - sae - cu - li. A - - - - - men, a - - - - - men, a - - - - - men, a - - - - - men.

li. A - - - - - men, a - - - - - men, a - - - - - men.

[IV. Sanctus]

Sanc - tus, Sanc - tus, Sanc - tus, Do - mi - nus De - us Sa - ba - oth. Ple - ni sunt

Sanc - tus, Sanc - tus, Sanc - tus, Do - mi - nus De - us Sa - ba - oth. Ple - ni sunt

Sanc - tus, Sanc - tus, Sanc - tus, Do - mi - nus De - us Sa - ba - oth. Ple - ni sunt

Ple - ni sunt

cae - li et te - rra glo - ri - a tu - a, glo - ri - a, glo - ri - a tu -

cae - li et te - rra glo - ri - a tu - a, glo - ri - a, glo - ri - a tu -

cae - li et te - rra glo - ri - a tu - a, glo - ri - a tu -

cae - li et te - rra glo - ri - a tu - a, glo - ri - a tu -

a. O - san - na in ex - cel - sis, in ex - cel - sis. O - san - na in ex - cel - sis, in ex - cel -

a. O - san - na in ex - cel - sis, in ex - cel - sis. O - san - na in ex - cel - sis, in ex - cel -

a. O - san - na in ex - cel - sis, in ex - cel - sis. O - san - na in ex - cel - sis, in ex - cel -

a. O - san - na in ex - cel - sis, in ex - cel - sis.

sis. O - san - na in ex - cel - sis, in ex - cel - sis. O - san - na in ex - cel - sis, in ex - cel - sis.

sis. O - san - na in ex - cel - sis, in ex - cel - sis. O - san - na in ex - cel - sis, in ex - cel - sis.

sis. O - san - na in ex - cel - sis, in ex - cel - sis. O - san - na in ex - cel - sis, in ex - cel - sis.

sis. O - san - na in ex - cel - sis, in ex - cel - sis.

Tria.

18

Be-ne-dic - tus qui ve - nit, qui ve - nit in no - mi - ne Do - mi - ni, in no - mi - ne

Be-ne-dic - tus qui ve - nit in no-mi-ne Do - mi - ni, in no - mi - ne Do-

Be-ne-dic - tus qui ve - nit in no - mi - ne

24

Do - mi - ni. Be - ne - dic - tus, be - ne - dic - tus qui ve - nit in no - mi - ne, in

- mi - ni. Be - ne - dic - tus qui ve - nit, qui ve - nit in no - mi - ne

Do - mi - ni, in no - mi - ne

29

no - mi ne Do - mi - ni, in no - mi - ne Do - mi - ni.

Do - mi - ni, in no - mi - ne Do - mi - ni, in no - mi - ne Do - mi - ni.

Do - mi - ni, in no - mi - ne Do - mi - ni.

[V. Agnus Dei]

Ag-nus De - i qui tol - lis pec - ca - ta mun - di, mi - se - re - re, mi - se - re - re no -

Ag-nus De - i qui tol - lis pec - ca - ta mun - di, mi - se - re - re, mi - se - re - re no -

Ag-nus De - i qui tol - lis pec - ca - ta mun - di, mi - se - re - re, mi - se - re - re no -

Ag-nus De - i qui tol - lis pec - ca - ta mun - di,

9

bis, mi - se - re - re no - bis, mi - se - re - re no - bis.  
 bis, mi - se - re - re no - bis, mi - se - re - re no - bis.  
 bis, mi - se - re - re, mi - se - re - re no - bis, mi - se - re - re no - bis.  
 mi - se - re - re, mi - se - re - re no - bis, mi - se - re - re no - bis.

# Lamentación 3.<sup>a</sup> del Viernes

## Lectio Tertia in Sabbato

à 3, con violines y flautas

Transcripción: Luis López Morillo

ANTONIO UGENA (1746-1817)

Andante

Flauta

Violín 1º

Violín 2º

Viola 1ª y 2ª

Tiple

Alto

Tenor

Acompañamiento  
[Violones, Contrabajo y Clave]

*Punteado [pizz.]*

*p* *f* *p* *f* *p*

6/4 3 5/3 5 3

8

*f* *p* *f*

*f* *p* *f* *p* *f* *p* *f* *p*

*p* *f* *p* *f* *p* *f* *p* *f* *p* *f* *p*

*p* *f* *p*

In - ci-pit o - rá - ti - o Je - re - mi - e Pro - phé - te, Je - re - mi - e Pro - phe - te.

In - ci-pit o - rá - ti - o Je - re - mi - e, Je - re - mi - e Pro - phe - te.

In - ci-pit o - rá - ti - o Je - re - mie - e Pro - phe - te.

*p* *f* *p*

6/4

17

*p* *f* *p* *p* *f* *ff* *p*

*Solo*

Re-cor-da - re\_ Do - mi - ne quid ac - ci - de-xit no - bis; in - tu - è - re, et res - pi-ce op-

*arco*  
*Sin clave*

*p* *ff* *p*

26

*f* *f* *f*

pro - bri - um\_ nos - trum. He - re - di-tas nos - tra ver - sa - est ad a - li - e-nos,

*f*

35

*muy pº*  
[pp]

*p*

*p*

*p*

Duo

do - mus nos-tre ad - ex - tra - ne - os. Pu - pi - lli fac - ti - su - mus ab - que pa - tre,

Duo

Pu - pi - lli fac - ti - su - mus, fac - ti - su - mus ab - que pa - tre,

*p*



43

[poco f]

*poco f*

*poco f*

*poco f*

*poco f*

A 3.

ma - tres nos-tre, qua - si vi - du - e. A - quam nos-tram pe - cu-ni-a bi - bi-

ma - tres nos-tre, qua - si vi - du - e. A - quam nos-tram pe - cu-ni-a bi - bi-

A 3.

A - quam nos-tram pe - cu-ni-a bi - bi-  
Clave

5 6 6 5 5 5 3<sup>4</sup>  
*poco f* 4 4 3 4

52

mus, lig - na - nos-tra pre - ti-o com-pa - ra - vi-mus.

mus, lig - na nos-tra pre - ti-o com-pa - ra - vi-mus.

mus, lig - na nos - tra pre - ti-o com-pa - ra - vi-mus.

Sin clave Clave

*f* *p* *poco f* *f*

6 3<sup>♯</sup> 3 6 3<sup>♯</sup> 7<sup>b</sup> 5 5<sup>♯</sup> 3<sup>♯</sup> 3<sup>b</sup> 6<sup>♯</sup> 7 5

61

*ff* *p* *poco f* *p* *mf* *p*

*p* *poco f* *p* *mf* *p*

*p* *poco f* *p* *mf* *p*

Solo

Cer - vi - ci-bus nos-tris mi - na - bã mur, la - ssis, la - ssis non da-bã-tur

Sin clave

*p* *poco f* *p* *mf* *p*

3<sup>♯</sup> 6 3<sup>♯</sup> 3<sup>♯</sup> 6 3<sup>♯</sup> 3<sup>♯</sup> 3<sup>♯</sup> 6 3<sup>♯</sup> 4

70

re - qui - es. Ae - gyp - to de - di - mus ma - num, et A - ssy - ris, ut sa - tu - ra - rê - mur,



78

Solos

Pa - tres, Pa - tres nos - tri pe - cca - ve - runt, et non - sa - tu - ra - rê - mur - pa - ne. Pa - tres nos - tri pe - cca - ve - runt, et non -

Duo

Duo

Duo

87

*f* *p*

*f* *p*

*f* *p*

*f* *p*

A 3.

sunt; et nos i-ni-qui-ta-tes e-o-rum por-ta-vi-mus. Ser-vi

A 3.

sunt: et nos i-ni-qui-ta-tes e-o-rum por-ta-vi-mus. Ser-vi

A 3.

Ser-vi do-mi-

Clave *p*

*f*

6 5 6  
4 3 4



95

do-mi-na-ti sunt nos-tri: non fu-it qui-re-di-me-ret, qui re-di-me-ret de

do-mi-na-ti sunt nos-tri: non fu-it qui-re-di-me-ret, qui re-di-me-ret de

-na-ti sunt nos-tri: non fu-it qui-re-di-me-ret de

9 8 6 5 3# 3# 3#  
7 6 5 4 3#

102

Solos *dolce* *tr* *p*

*f*

*f*

A Duo

ma - nu e - o - rum. In a - ni - mâ - bus\_ nos - tris a - ffe - re - ba - mus pa - nem no - bis, a

A Duo

ma - nu\_ e - o - rum. In a - ni - mâ - bus\_ nos - tris a - ffe - re - ba - mus pa - nem no - bis,

8

ma - nu\_ e - o - rum.

Sin clave

3<sub>4</sub> 6 5 3<sub>4</sub> *f* *p*

---

110

*p* *f* *p* *f* *p* *p*

fa - ci - e, a fa - ci - e gla - di - i in de - ser - to.

a fa - ci - e gla - di - i in de - ser - to.

Solo

Pe - llis\_ *p*

118

nos-tra qua-si cli - ba-nus, e - xus - ta\_ est, e - xus - ta\_ est a fa-ci-e, a fa-ci-e tem-pes-

*mf* *p* *mf* *p* *mf* *p* *mf* *p*



126

-ta- tum\_ fa - mis. Mu - li - e-res in Si - on hu- mi - li - a - ve-runt, et

*f* *p* *f* *p* *f* *p* *f* *p*

135 Andante

vir - gi - nes in ci - vi - ta - ti - bus\_ Ju - da.

Clave  
[p] f

145

Je - rú-sa-lem, Je - rú-sa-lem, con - ver - te - re ad Do - mi-num, ad Do - mi

Je - rú-sa-lem, Je - rú-sa-lem, con-ver - te - re ad Do - mi

Je - rú-sa-lem, Je - rú-sa-lem, con - ver - te - re ad Do - mi

Sin clave

154

num De - um tu - um. Je - ru - sa - lem con - ver - te - re ad Do mi - num, Je - ru - sa - lem con -

num De - um tu - um. Je - ru - sa - lem con - ver - te - re ad Do mi - num, con - ver - te -

num De - um tu - um. Je - ru - sa - lem con - ver - te - re, con - ver - te -

Clave

6 3<sup>a</sup> 7 5 6

162

- ver - te - re ad Do - mi - num, ad Do - mi - num De - um tu - um.

re ad Do - mi - num ad Do - mi - num De - um tu - um.

re ad Do - mi - num ad Do - mi - num De - um tu - um.

3<sup>a</sup> 6 7 5 6 3<sup>a</sup> 5 6 5 7 6 4 6 5 3<sup>a</sup>

L.D. et B.M.V.

# Villancico de Pastorela a 8

con Violines, Oboes, Flautas, Violas, Trompas y Fagotes  
para el día de los Stos. Inocentes  
de D. Antonio Ugena  
Año de 1774

Transcripción: Luis López Morillo

ANTONIO UGENA (1746-1817)

ENTRADA

**Allegro spiritoso**

The musical score is arranged in a system with the following parts from top to bottom:

- Trompas [en Re]**: Treble clef, 2/4 time. Dynamics: *f*, *p*.
- Oboe 1º**: Treble clef, 2/4 time. Dynamics: *f*, *p*.
- Oboe 2º**: Treble clef, 2/4 time. Dynamics: *f*, *p*.
- Fagotes**: Bass clef, 2/4 time. Dynamics: *f*.
- Violín Primero**: Treble clef, 2/4 time. Dynamics: *f*, *[p]*.
- Violín Segundo**: Treble clef, 2/4 time. Dynamics: *f*, *[p]*.
- Viola 1ª y 2ª**: Bass clef, 2/4 time. Dynamics: *f*.
- Tiple 1º de 1º Coro**: Bass clef, 2/4 time. Rested.
- Tiple 2º [en 1º Coro]**: Bass clef, 2/4 time. Rested.
- Tiple 3º [en 1º Coro]**: Bass clef, 2/4 time. Rested.
- Voz**: Bass clef, 2/4 time. Rested.
- Tiple 3º en 2º Coro**: Bass clef, 2/4 time. Rested.
- Tiple 4º en 2º Coro**: Bass clef, 2/4 time. Rested.
- Alto [en 2º Coro]**: Bass clef, 2/4 time. Rested.
- Tenor en 2º Coro**: Bass clef, 2/4 time. Rested.
- Violón Principal**: Bass clef, 2/4 time. Dynamics: *f*.
- Contrabajo Principal**: Bass clef, 2/4 time. Dynamics: *f*.

8

The musical score is arranged in three systems of four staves each. The first system (measures 1-8) features a variety of dynamics: *pp* in the first staff, *f* in the second, *pp* in the third, and *[pp]* in the fourth. The second system (measures 9-16) continues with *pp* in the first staff, *f* in the second, *p* in the third, and *[p]* in the fourth. The third system (measures 17-24) shows *p* in the first staff, *f* in the second, *[p]* in the third, and *[p]* in the fourth. The score includes various rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests.

16

*f*

27

The musical score is written in G major (one sharp) and 3/4 time. It begins at measure 27. The vocal line consists of a single melodic line with a few notes and rests. The keyboard accompaniment is divided into two systems. The first system has three staves: the top two are for the right hand, and the bottom is for the left hand. The right hand part features a complex rhythmic pattern of sixteenth and thirty-second notes, with some triplets. The left hand part has a similar rhythmic pattern. The second system contains several empty staves, suggesting a continuation of the piece on a different page or a different instrument.

34

The musical score is written in G major (one sharp) and 3/4 time. It begins at measure 34. The vocal line (top staff) features a melodic line with several trills (tr) and rests. The keyboard accompaniment (middle and bottom staves) includes triplets (3) and sixteenth-note patterns. The score is organized into systems, with the first system containing the main musical content and subsequent systems being mostly empty staves.

43

*p* *[p]*

*Soli* *p* *Soli* *p* *[p]*

*p* *p* *p*

*p* *p* *p*

The musical score is arranged in 12 systems. The first system features a vocal line with dynamics *f* and *ff*, and a piano accompaniment. The second system consists of three staves of piano accompaniment with dynamics *f* and *ff*. The third system consists of four staves of piano accompaniment with dynamics *f* and *ff*. The fourth system consists of three staves of piano accompaniment with dynamics *f* and *ff*. The fifth system consists of three staves of piano accompaniment with dynamics *f* and *ff*. The sixth system consists of three staves of piano accompaniment with dynamics *f* and *ff*. The seventh system consists of three staves of piano accompaniment with dynamics *f* and *ff*. The eighth system consists of three staves of piano accompaniment with dynamics *f* and *ff*. The ninth system consists of three staves of piano accompaniment with dynamics *f* and *ff*. The tenth system consists of three staves of piano accompaniment with dynamics *f* and *ff*. The eleventh system consists of three staves of piano accompaniment with dynamics *f* and *ff*. The twelfth system consists of three staves of piano accompaniment with dynamics *f* and *ff*.

ESTRIBILLO

Allegro

63

ESTRIBILLO

Allegro

63

64

65

66

67

68

69

70

71

72

73

74

75

76

77

78



81

-do-res, a - ler-ta mo ra - do-res de Be len San - ta, de Be len San - ta, que un Pi - ra-ta con i - ra, con

91

i-ra y sa - ña, con i-ra y sa - ña con-tra los I - no - cen- tes. gue-rra de - cla - ra, con-tra los

102

I - no - cen - tes... gue-rra de - cla - ra. Al mon-te, al lla-no, al va-lle,  
 Al mon-te, al lla-no, al va-lle,  
 Al mon-te, al lla-no, al va-lle,  
 Al mon-te, al lla-no, al

111

*p*

*f* *p* [*p*]

*f* *p* [*p*]

*f* *p* [*p*]

hu - ya-mos su a me - na - za, que un lo-bo tan te - rri - ble, que un lo-bo tan te - rri - ble de -

hu - ya-mos su a me - na - za, que un lo-bo tan te - rri - ble de -

hu - ya-mos su a me - na - za, que un lo-bo tan te - rri - ble de -

*f* [*p*]

va - lle, hu - ya-mos su a me - na - za, que un lo-bo tan te - rri - ble de -

*f* [*p*]

va - lle, hu - ya-mos su a me - na - za, que un lo-bo tan te - rri - ble de -

*f* [*p*]

va - lle, hu - ya-mos su a me - na - za, que un lo-bo tan te - rri - ble de -

*f* [*p*]

va - lle, hu - ya-mos su a me - na - za, que un lo-bo tan te - rri - ble de -

*f*

*f*

119

vo-ra cuan-to ha-lla, que un lo-bo tan te - rri - ble, te - rri - ble, que un lo-bo tan te - rri-ble de - vo-ra cuan-to ha - lla.

vo-ra cuan-to ha-lla, que un lo-bo tan te - rri - ble, que un lo-bo tan te - rri-ble de - vo-ra cuan-to ha - lla.

vo-ra cuan-to ha-lla, que un lo-bo tan te - rri - ble, que un lo-bo tan te - rri-ble de - vo-ra cuan-to ha - lla.

vo-ra cuan-to ha-lla, que un lo-bo tan te - rri - ble, que un lo-bo tan te - rri-ble de - vo-ra cuan-to ha - lla. Al

vo-ra cuan-to ha-lla, que un lo-bo tan te - rri - ble, que un lo-bo tan te - rri-ble de - vo-ra cuan-to ha - lla. Al

vo-ra cuan-to ha-lla, que un lo-bo tan te - rri - ble, que un lo-bo tan te - rri-ble de - vo-ra cuan-to ha - lla. Al

vo-ra cuan-to ha-lla, que un lo-bo tan te - rri - ble, que un lo-bo tan te - rri-ble de - vo-ra cuan-to ha - lla. Al

129

*[f]*

*[f]*

*[f]*

*[f]*

*[pp]*

*[f]*

*[f]*

*[p]*

Al mon-te, al lla-no, al va-lle a la ca-ba - ña.

*[p]* Solo

Al mon-te, al lla-no, al va-lle a la ca-ba - ña. Masquién a la I - no - cen-cia tan fie - ra

*[p]*

Al mon-te, al lla-no, al va-lle a la ca-ba - ña.

mon-te, al lla-no, al va-lle, a la ca-ba - ña.

mon-te, al lla-no, al va-lle, a la ca-ba - ña.

mon-te, al lla-no, al va-lle, a la ca-ba - ña.

mon-te, al lla-no, al va-lle, a la ca-ba - ña.

*[f]*

*p*

*[f]*

*p*

140

El am-bi - cio-so He - ro-des, que so-lo en su ba - ra-ja, que so-lo en su ba - ra - ja,  
 men - te a - sal - ta.

Solo  
*[p]*

*f* *p* *f* *f* *p* *f*

*f* *p* *f* *p* *f* *p*

150

*p*  
*p*  
 1<sup>a</sup>  
 2<sup>a</sup>  
*pp*

que - re ser rey po - ten - te, y es de ca - ba-llo el al - ma, y es de ca - ba-llo el al - ma.

*p*  
*p*

160

Con-tra j-no-cen-tes ni - ños, ver-du-gos mil des - pa-cha, y

170

to - do en él es mie - do, aun-que a-rro- gan - te, aun-que a-rro-gan-te bra - ma:

179

Al mon-te, al-lla-no, al - va-lle, a la ca-ba - ña.

Al mon-te, al-lla-no, al - va-lle, a la ca-ba - ña.

Al mon-te, al-lla-no, al - va-lle, a la ca-ba - ña.

Al mon-te, al-lla-no, al - va - lle, a la ca-ba - ña.

Al mon-te, al-lla-no, al - va - lle, a la ca-ba - ña.

Al mon-te, al-lla-no, al - va - lle, a la ca-ba - ña.

Al mon-te, al-lla-no, al - va - lle, a la ca-ba - ña.

Al mon-te, al-lla-no, al - va - lle, a la ca-ba - ña.

Al mon-te, al-lla-no, al - va - lle, a la ca-ba - ña.

Al mon-te, al-lla-no, al - va - lle, a la ca-ba - ña.

En G. Sol re ut  
[Trompas en Sol]

187

197

E - a, sol

*p*

207

da - dos mi - os, sol - da - dos mi - os, al ar - ma, gue rra, a - lar - lar - ma, al ar - ma, gue rra, a - lar ma.

216

*f* *f* *f* *f*

*p* *f* *p* *f* *f* *f* *f* *f*

*f* *p* *f* *p* *f* *f* *f* *f*

Lle-vad a san-gre y fue-go, lle-vad a san-gre y fue-go los

*f* *f*

ni-ños de Be - lén, los ni-ños de Be-lén y su co- mar ca, por-que en-tre tan - tos mue-ra, en-tre tan - tos

235

The musical score is written for a voice and basso continuo. The key signature is G major (one sharp) and the time signature is 3/4. The piece consists of 8 parts. The vocal line begins with a rest, followed by the lyrics: "mue-ra, el que ha na-ci - do rey, el que ha na-ci - do rey y me des-ai - ra, y me des-ai - ra. Al - ar-ma gue-rra al". The basso continuo line provides harmonic support with various dynamics: *[mf]*, *p*, *f*, *p*, *f*, *p*, *f*, *p*. The score includes a variety of rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests.

245

*Soli*  
*ff* *pp*

*Soli*  
*ff* *p*

*ff* *pp*

*ff* *pp*

*Solo*  
*[p]*

Oh, ley

ar-ma, al - ar-ma gue-rra al ar - ma.

*ff* *p todo*

*ff* *p todo*

256

fe - men - ti - - da!, Qué pér - fi - da sa - ña! Qué pér - fi - da sa - ña!

Oh, ley fe - men - ti - da! Qué pér - fi - da sa - ña! Qué pér - fi - da sa - ña!

Oh, ley fe - men - ti - da! Qué pér - fi - da sa - ña! Qué pér - fi - da sa - ña!

Oh, ley fe - men - ti - da! Qué pér - fi - da sa - ña! Qué pér - fi - da sa - ña!

Oh, ley fe - men - ti - da! Qué pér - fi - da sa - ña! Qué pér - fi - da sa - ña!

Oh, ley fe - men - ti - da! Qué pér - fi - da sa - ña! Qué pér - fi - da sa - ña!

Oh, ley fe - men - ti - da! Qué pér - fi - da sa - ña! Qué pér - fi - da sa - ña!

Si a-ban-do-nas a-sí lo com-pa-si vo, tu Dia-de-ma a-cre-di-tas de ti-ra

Si a-ban-do-nas a-sí lo com-pa-si vo, tu Dia-de-ma a-cre-di-tas de ti-ra

Si a-ban-do-nas a-sí lo com-pa-si vo, tu Dia-de-ma a-cre-di-tas de ti-ra

Si a-ban-do-nas a-sí lo com-pa-si vo, tu Dia-de-ma a-cre-di-tas de ti-ra

Si a-ban-do-nas a-sí lo com-pa-si vo, tu Dia-de-ma a-cre-di-tas de ti-ra

Si a-ban-do-nas a-sí lo com-pa-si vo, tu Dia-de-ma a-cre-di-tas de ti-ra

278

-na, de ti - ra - na.  
 na, de ti - ra - na.  
 na, de ti - ra - na.  
 El gol-pe no os sus - pen - da ni lá - gri - mas ni ins - tan - cias ni lá - gri - mas ni ins - tan - cias, por  
 na, de ti - ra - na.  
 na, de ti - ra - na.  
 na, de ti - ra - na.  
 na, de ti - ra - na.

287

más que sus la-men-tos, por más que sus la-men - tos i-nun-den las cam - pa - ñas, el gol-pe no sus

**Andante**

[Trompas en Re] En D. La Sol re.

296

*muy p todo*

*muy p todo*

*muy p todo*

*Fagotes y p y muy suave*

*muy p todo*

*muy p todo*

*1ª*

*2ª*

*muy p todo*

pen-da, ni lá-gri-mas ni ins-tan-cias, ni lá-gri-mas ni ins-tan-cias.

*Punteado [pizz.]*

*p Punteado [pizz.]*

*p todo*



309 Las 2. Las 2.

*muy p* *pp* *dolce* *pp todo* *dolce* *pp todo*

*pp* *pp* *pp y muy suave* *pp todo* *pp todo* *pp* *pp todo*

*Solo [p]*

¿Qué es es - to es - fe - ras pu - ras? ¡Oh, lás - ti - mas a - mar - gas!, ¡Oh,

*arco* *Punteado [pizz.]* *pp* *p todo* *Punteado [pizz.]* *pp* *p todo*

315

lás - ti-mas a - mar - gas! *Solo*  
*[p]*  
 O - íd: O - íd: ¿Qué tris-tes vo - ces las nues-tras a-com

*p* *pp* *pp* *pp* *pp* *pp* *pp* *pp* *pp* *pp* *pp*

*arco* *arco* *pp* *pp* *pp* *pp* *pp* *pp* *pp* *pp* *pp*

321

*p*

*p*

*p*

*p* y muy suave

*p*

*p*

*Solo*  
*[p]*

¿Qué es es - to es-fe - ras pu - ras? ¡Oh, lás - ti-mas a -  
pa - ñan?, las nues-tras a - com-pa - ñan?

*Punteado*  
*[pizz.]*

*p* *Punteado*  
*[pizz.]*

*p*

326

mar - gas!

De ma-dres a - fli - gi-das, a - fli gi-das, que al ver cru-el-da-des tan - tas, que al ver cru-el-da-des

*arco*  
*p*  
*arco*  
*p*

330

tan-tas, in-ten-tan con el llan - to tem-plar sus pe- nas ra-ras, tem-plar sus pe- nas ra-ras.

Com-pa-de-cé -os,  
Com-pa-de-cé -os,  
Com-pa-de-cé -os,  
Com-pa-de-cé -os,

335 Las 2.

*p*

*p*

*p*

*pp*

*pp*

*pp*

*p*

*p*

*pp*

*pp*

*pp*

*pp*

*[p]*

*[pp]*

Com - pa-de-cé - os, Cie - los, del mal que nos a - ca - ba; mi-rad nues-tro mar - ti - rio,

*[p]*

*[pp]*

Com - pa-de-cé - os, Cie - los, del mal que nos a - ca - ba; mi-rad nues-tro mar - ti - rio,

*[p]*

*[pp]*

Com - pa-de-cé - os, Cie - los, del mal que nos a - ca - ba; mi-rad nues-tro mar - ti - rio,

*[pp]*

Cie - - los, del mal que nos a - ca - ba; mi-rad nues-tro mar - ti - rio, pues

*[pp]*

Cie - - los, del mal que nos a - ca - ba; mi-rad nues-tro mar - ti - rio, pues

*[pp]*

Cie - - los, del mal que nos a - ca - ba; mi-rad nues-tro mar - ti - rio, pues

*[pp]*

Cie - - los, del mal que nos a - ca - ba; mi-rad nues-tro mar - ti - rio, pues

*[pp]*

*[pp]*

341

ay, hi-jos de mi vi - da!, ¡Oh, pren-das de mi al - ma!

pues sus - pi - ran - do cla - ma Ra - quel,

pues sus - pi - ran - do cla - ma tur - ba - da en - tre so - llo - zos, Ra -

sus - pi - ran - do cla - ma, tur - ba - da en - tre so - llo - zos, Ra -

sus - pi - ran - do cla - ma, tur - ba - da en - tre so - llo - zos, Ra -

sus - pi - ran - do cla - ma, tur - ba - da en - tre so - llo - zos, Ra -

sus - pi - ran - do cla - ma, tur - ba - da en - tre so - llo - zos, Ra -

¡Ay, qué pe - na tan sen - si - ble! ¡pa - ra quien tan - to os a - ma!

con tris - tes an - sias llo - ran - do por sus hi - jos no hay quien la con - sue - le en

quel, con tris - tes an - sias, llo - ran - do por sus hi - jos y no hay quien la con - sue - le en

353

Allegro

¡Ay!, ¡Ay, qué des-gra - cia!  
 su des-gra - cia, en su des-gra - cia.  
 su des-gra - cia, en su des-gra - cia.  
 su des-gra - cia, en su des-gra - cia.  
 su des-gra - cia, en su des-gra - cia.  
 su des-gra - cia, en su des-gra - cia.  
 su des-gra - cia, en su des-gra - cia.

360

*p* *p* *p* *p*

*pp* *pp* *f* *pp*

Solo [*p*]  
Ten pie - dad, ten pie - dad de\_ mi pe - na

Solo [*p*]  
Dué - la - te lo I - no

*f*  
La men - tos no me a - blan - dan.

*p* *f* *p*

371

The musical score is arranged in systems. The first system shows the beginning of the piece with various dynamic markings: *f*, *pp*, *f*, *p*, *f*, *pp*, *f*, *[p]*, and *p*. The lyrics for the first system are: "cen - te. Pues ya que tan san grien - to te".

The second system continues the lyrics: "A - tien - de a mis sus pi - ros. Pues ya que tan san grien - to te". A "Solo" section is marked with *[p]*.

The third system contains the lyrics: "Soy pie - dra i - na - ni - ma da. To - do me mue - ve a ra - bia.".

The score concludes with a final system of musical notation.

mues-tras con la In-fan - cia, el Dios que ha de juz - gar - - te cas - ti-gue tu a-rro-

mues-tras con la In-fan - cia, el Dios que ha de juz - gar - - te, juz - gar - te cas - ti-gue tu a-rro-

mues-tras con la In-fan - cia, el Dios que ha de juz - gar - te cas-

388

Four staves of music, all containing rests.

Three staves of piano accompaniment. The top two staves feature trills (tr) and a forte (f) dynamic. The bottom staff has first (1ª) and second (2ª) endings. A piano (p) dynamic is indicated at the end of the system.

First vocal line with lyrics: gan-cia, tu a-rro - gan - cia.

Second vocal line with lyrics: gan-cia, tu a-rro - gan - cia.

Third vocal line with lyrics: ti - gue tu a-rro - gan - cia.

Bass line with lyrics: Solo  
Al ar-ma, gue-rra, al ar-ma, y a san-gre y fue-go a - ca-ben, y a san-gre y fue-go a

First staff of music, containing rests.

Second staff of music, containing rests.

Third staff of music, containing rests.

Fourth staff of music, containing rests.

Fifth staff of music, containing rests.

Sixth staff of music, containing rests.

Two staves of piano accompaniment. A piano (p) dynamic is indicated at the beginning of the system.

396

ca-ben los Ni-ños de Be - lén, los Ni-ños de Be - lén y su co- mar - ca. Al ar-ma, al ar-ma, gue-rra al

406 **Andante**

*p*

*p*

*p*

*p*

*p*

[divisi]

*p*

*[p]*

Com-pa-de-cé - os, Cie - los, del mal que nos a - ca - ba, del mal que nos a - ca - ba, mi

*[p]*

Com-pa-de-cé - os, Cie - los, del mal que nos a - ca - ba, del mal que nos a - ca - ba, mi

*[p]*

Com-pa-de-cé - os, Cie - los, del mal que nos a - ca - ba, del mal que nos a - ca - ba, mi

ar - ma.

*[p]*

Com-pa-de-cé - os, Cie - los, del mal que nos a - ca - ba, del mal que nos a - ca - ba, mi

*[p]*

Com-pa-de-cé - os, Cie - los, del mal que nos a - ca - ba, del mal que nos a - ca - ba, mi

*[p]*

Com-pa-de-cé - os, Cie - los, del mal que nos a - ca - ba, del mal que nos a - ca - ba, mi

*[p]*

Com-pa-de-cé - os, Cie - los, del mal que nos a - ca - ba, del mal que nos a - ca - ba, mi

Punteado  
[pizz.]

*p*

Punteado  
[pizz.]

*p*

rad nues-tro mar - ti - rio ¡Ay, hi-jos de mi vi - da! ¡Oh, pren-das de mi  
 rad nues-tro mar - ti - rio pues sus - pi - ran - do cla - ma  
 rad nues-tro mar - ti - rio pues sus - pi - ran - do cla - ma, tur -  
 rad nues-tro mar - ti - rio, pues sus - pi - ran - do cla - - - - ma tur -  
 rad nues-tro mar - ti - rio, pues sus - pi - ran - do cla - - - - ma, tur -  
 rad nues-tro mar - ti - rio, pues sus - pi - ran - do cla - - - - ma, tur -  
 rad nues-tro mar - ti - rio, pues sus - pi - ran - do cla - - - - ma tur -

arco  
 arco

419

al - ma! ¡Ay, qué muer - te tan san - grien-ta a -  
 Ra - quel, con tris - tes an - sias llo - ran - do por sus hi - jos  
 ba - da en - tre so - llo - zos, Ra - quel, con tris - tes an - sias, llo - ran - do por sus hi - jos y  
 ba - da en - tre so - llo - zos, Ra - quel, con tris - tes an - sias, llo - ran - do por sus hi - jos y  
 ba - da en - tre so - llo - zos, Ra - quel, con tris - tes an - sias, llo - ran - do por sus hi - jos y  
 ba - da en - tre so - llo - zos, Ra - quel, con tris - tes an - sias, llo - ran - do por sus hi - jos y

425

quel Ti-ra - no os cau - sa! ¡Ay!, ¡Ay, qué des - gra - cia!

no hay quien la con - sue - le en su des - gra - cia, en su des - gra - cia.

no hay quien la con - sue - le en su des - gra - cia, en su des - gra - cia.

no hay quien la con - sue - le en su des - gra - cia, en su des - gra - cia.

no hay quien la con - sue - le en su des - gra - cia, en su des - gra - cia.

no hay quien la con - sue - le en su des - gra - cia, en su des - gra - cia.

no hay quien la con - sue - le en su des - gra - cia, en su des - gra - cia.

no hay quien la con - sue - le en su des - gra - cia, en su des - gra - cia.

[5.] Andantino  
[Pastorela]

Trompas [en Mib]  
 Flauta [I]  
 Flauta [II]  
 Fagotes  
 Violín Primero  
 Violín Segundo  
 Viola 1ª y 2ª  
 Tiple 1º de 1º Coro  
 Tiple 2º [en 1º Coro]  
 Tiple 3º [en 1º Coro]  
 Voz  
 Soprano  
 Tiple 4º en 2º Coro  
 Alto 2º [en 2º Coro]  
 Tenor en 2º Coro  
 Acompañam[ien]to  
 Contrabajo Principal y Ripieno

*Dúo*  
*Dúo*  
*p*  
*[p]*  
*1º*  
*2º*  
*cresc.*  
*[p]*  
*mf*  
*p*  
*mf*  
*p*  
*[p]*  
*mf*  
*p*  
*mf*  
*p*

8

*Soli*

*ff* *p*

*f* *ff* *[p]* *[p]*

*[p]* *cresc. il forte* *[f]* *[ff]* *p*

*[p]* *cresc. il forte* *[f]* *[ff]* *p*

*[p]* *cresc. il forte* *[f]* *[ff]*

*cresc. il forte* *[f]* *[ff]*

*cresc. il forte* *[f]* *[ff]*

17

*Soli*

*[p]*

*ff*

*ff*

*Soli*

*p*

*ff*

*p*

*f*

*ff*

*ff*

*[p]*

*mf*

*f*

*ff*

*[p]*

*mf*

*f*

*ff*

26

*p* *p* *mf* *mf* *[p]* *[p]* *[p]* *[p]*

*[p]* *[p]* *[p]* *[p]* *[p]* *[p]* *[p]* *[p]*

*p* *cresc. il forte* *p* *cresc. il forte*

34

*p* *mf* *mancando*

[*p*] *mf* *f* *mancando*

[*p*] *mf* *f* *mancando*

[*a 2*] *mancando*

*p* *mf* *f* *mancando*

*p* *mf* *f* *mancando*

[*p*] *mf* *f* *mancando*

*ff* *mancando*

*ff* *mancando*

43

pp

f

pp

f

pp

f

Ya so-be ra - nos Ni - ños que os co-lo - có la Par-ca, que os co-lo - có la Par-ca

Ya so-be ra - nos Ni-ños que os co-lo - có la Par-ca que os co-lo - có la Par-ca

p

f

p

f

50

con el Pas-tor más bue-no que go-ber-nó ca - ba-ñas, que go-ber-nó ca - ba - ñas,  
 con el Pas-tor más bue - no, más bue-no que go-ber-nó ca - ba-ñas, que go-ber-nó ca - ba - ñas,

59

*p*

*p*

*pp* *p*

*pp* *p*

*p* *p*

y que en cam-pa - ñas pu - ras a - pa - cen - tais con gra - cia, con gra - cia re - ba - ños de lu -

y que en cam-pa - ñas pu - ras a - pa - cen - tais con gra - cia re -

*p*

*p*

66

ce-ros, re - ba-ños de lu - ce-ros que de ex-pen-dor os ba ñan, que de ex-pen-dor os ba - ñan. Glo - rias go -  
 ba-ños de lu - ce-ros, re - ba-ños de lu - ce - ros que de ex-pen-dor os ba - ñan. Glo - rias go -  
 Glo - rias go -



82

PUES-TO que a-cá que-da-mos, ved que nues-tra fe os a-ma,  
 PUES-TO que a-cá que-da-mos, que a-cá que-da-mos ved que nues-tra fe os a-ma,

89

ved que nues-tra fe os a - ma, y que vues tro\_mar - ti - rio,

ved que nues-tra fe os a - ma y que vues tro\_mar - ti - rio,

96

*Soli*

*p*

*f*

*f*

*f*

*p*

*f*

*p*

*f*

*f*

y que vues tro mar - ti - rio nues - tra fi - ne - za, nues - tra fi - ne - za can - ta,

y que vues tro mar - ti - rio nues - tra fi - ne - za nues - tra fi - ne - za can - ta,

*f*

*f*

103

y aun que os pe-di-mos fie - les, y aun-que os pe-di-mos fie - les  
 y aun-que os pe-di - mos fie - les, y aun-que os pe-di - mos

109

*p* *p* *p* *pp* *[p]* *[p]*

vues - tra pro - tec - ción san - ta an - tes se en - tien - den o - tros que nues - tro ser res

fie - les vues - tra pro - tec ción san - ta an - tes se en - tien - den [o - tros] que nues - tro ser res

*[p]* *[p]*

116

tau-ran, que nues-tro ser res-tau-ran. Glo - rias go - zad, Glo - rias go - zad

tau-ran, que nues-tro ser res-tau-ran, Glo - rias go zad, Glo - rias go - zad

Glo - rias go zad, Glo - rias go - zad

Glo - rias go zad, Glo - rias go - zad

Glo - rias go zad, Glo - rias go - zad

Glo - rias go zad, Glo - rias go - zad

Glo - rias go zad, Glo - rias go - zad

Glo - rias go zad, Glo - rias go - zad

Glo - rias go zad, Glo - rias go - zad

123

en e - ter-nas mo - ra - das, mo - ra - das.  
 en e - ter-nas mo - ra - das, mo - ra - das.  
 en e - ter-nas mo - ra - das.  
 en e - ter-nas mo - ra - das.  
 en e - ter-nas mo - ra - das.  
 en e - ter-nas mo - ra - das.  
 en e - ter-nas mo - ra - das.  
 en e - ter-nas mo - ra - das.

130

**Rec[ita]do**  
[Andante]

*seguido*

*seguido*

*seguido*

*[p]*

*[p]*

*[p]*

U-na sú-pli-ca ha - ga-mos que es de im-por-tan-cia, que pues con Dios ha - bi-tan po-drán lo-

U-na sú-pli-ca ha - ga-mos que es de im-por-tan-cia, que pues con di - cha bi-tan po-drán lo-

*f*

*f*

*R[ecita]do con V[iolone]s*

*R[ecita]do con V[iolone]s*

*p*

135 Trompas en Re

Allegro

grar-la.  
grar-la.

V[iolone]s

Contrab[aj]º P[rincipal]

Contrabaxo Ripieno

3# 3#







165

Borrador, f. 58v.

al pro - sa - pia

pia, por la Re - al pro-sa - pia, pro-sa - pia, pues a su au-gus-ta som - bra

pia, por la Re - al pro-sa - pia, pro-sa - pia. pues a su au-gus-ta som - bra

al pro-sa - pia, por la Re - al pro-sa - pia, pues a su au-gus - ta som-bra

al pro-sa - pia, por la Re - al pro-sa - pia, pues a su au-gus - ta som-bra

al pro-sa - pia, por la Re - al pro-sa - pia, pues a su au-gus - ta som-bra

al pro-sa - pia, por la Re - al pro-sa - pia, pues a su au-gus - ta som-bra

al pro-sa - pia, por la Re - al pro-sa - pia, pues a su au-gus - ta som-bra

al pro-sa - pia, por la Re - al pro-sa - pia, pues a su au-gus - ta som-bra

173

*dolce*  
*pp*  
*dolce*  
*pp*

*[pp]* *[f]*

*pp* *f*

*pp* *f*

nues - tra hu-mil- dad\_\_ des- can - sa, des-can - sa.

nues - tra hu-mil- dad\_\_ des- can - sa, des-can - sa,

*p*  
nues - tra hu-mil- dad\_\_ des- can - sa,

*p*  
nues - tra hu-mil- dad\_\_ des-can - sa.

*p*  
nues - tra hu-mil- dad\_\_ des- can - sa,

*p*  
nues - tra hu-mil- dad\_\_ des- can - sa,

*p*  
nues - tra hu-mil- dad\_\_ des- can - sa.

*pp* [Contrabajo ripjeno tacet] *p* [Contr. ripieno] *[f]*

*pp* *p* *[f]*



190

cu-ya cle-men-cia pas - ma!, ¡pas - - - ma! ¡Qué Prín-ci-pe! ¡Qué In-fan-tes!,  
 ¡cu-ya cle-men-cia pas - ma!, ¡pas - - - ma! ¡Qué Prín-ci-pe! ¡Qué In-fan-tes!,  
 ¡cu-ya cle-men-cia pas - - - ma! ¡Qué Prín-ci-pe! ¡Qué In-fan-tes!,  
 ¡cu-ya cle-men-cia pas - - - ma! ¡Qué Prín-ci-pe! ¡Qué In-fan-tes!,  
 ¡cu-ya cle-men-cia pas - - - ma! ¡Qué Prín-ci-pe! ¡Qué In-fan-tes!,  
 ¡cu-ya cle-men-cia pas - - - ma! ¡Qué Prín-ci-pe! ¡Qué In-fan-tes!,  
 ¡cu-ya cle-men-cia pas - - - ma! ¡Qué Prín-ci-pe! ¡Qué In-fan-tes!,  
 ¡cu-ya cle-men-cia pas - - - ma! ¡Qué Prín-ci-pe! ¡Qué In-fan-tes!

[Tutti] *pp* *p* [C. rip. tacet]



205

ma. Di chas los\_ dad,\_\_\_ di chas los\_ dad,\_\_\_ di chas\_ los dad, di chas\_ los

ma. Di chas los\_ dad,\_\_\_ di chas los\_ dad,\_\_\_ di chas\_ los\_ dad, di chas\_ los\_

ma. Di chas los\_ dad,\_\_\_ di chas los\_ dad,\_\_\_ di chas\_ los\_ dad, di chas\_ los\_

ma. Di chas los\_ dad,\_\_\_ di chas los\_ dad,\_\_\_ di chas\_ los\_ dad, di chas\_ los\_

ma. di chas\_ los dad, di chas\_ los

ma. di chas\_ los\_ dad, di chas\_ los\_

ma. di chas\_ los\_ dad, di chas\_ los\_

ma. di chas\_ los dad, di chas\_ los

[C. rip.º tacet] [Tutti]

213

dad, muy fe - li - ces, muy fe - li ces. y - lar - gas, muy fe - li - ces y lar - gas.

dad, muy fe - li - ces, muy fe - li ces. y - lar - gas muy fe - li - ces y lar - gas.

dad muy fe - li - ces, muy fe - li - ces y lar - gas.

dad muy fe li - ces, muy fe - li - ces y lar - gas.

dad, muy fe li - ces, muy fe - li - ces y lar - gas.

dad, muy fe li - ces, muy fe - li - ces y lar - gas.

dad, muy fe li - ces, muy fe - li - ces y lar - gas.

dad, muy fe li - ces, muy fe - li - ces y lar - gas.

*p* [C. rip° tacet] *f* [Tutti] *f*

222

*pp*  
*pp*  
 Punteado  
 [pizz.]  
 1<sup>a</sup>  
*pp* 2<sup>a</sup>

*[p]*  
 Mi - rad nues-tra Prin - ce - sa, mi - rad nues-tra Prin - ce - sa,  
*[p]*  
 Mi - rad nues-tra Prin - ce - sa,

*p* Violón 2<sup>o</sup>  
 Punteado  
 [pizz.]  
*p*

228

The musical score consists of several systems. The first system shows a vocal line with lyrics: "cu-ya pie-dad he - chi - za, cu-yo mi-rar ha - la - ga." The second system continues the vocal line with lyrics: "cu - ya dul-zu-ra en - can - ta, cu-yo mi-rar ha - la - ga,". The score includes various musical notations such as clefs, notes, rests, and dynamic markings like *p* and *arco*. The instrumental parts are written in treble and bass clefs, with some parts marked *arco* and *p*.

235

cu-ya dul-zu-ra en - can ta, cu-ya pie-dad he-

cu-ya dul-zu-ra en - can ta, cu-ya pie-dad he - chi - za,





256

The musical score consists of several systems. The first system shows a vocal line with a whole rest, followed by a piano accompaniment with dynamics *p*. The second system features a violin part marked *arco* and *p todo*, and a piano accompaniment. The third system contains five vocal staves with lyrics: "cu-ya dul-zu ra en - can ta, cu-ya pie-dad he- chi - za, cu-yo mi - rar ha - la - ga." The fourth system contains four vocal staves with lyrics: "can - ta, cu-ya pie-dad he- chi - za, cu-yo mi - rar ha - la - ga." The fifth system contains three vocal staves with lyrics: "can - ta, cu-ya pie-dad he- chi - za, cu-yo mi - rar ha - la - ga." The sixth system contains two vocal staves with lyrics: "can - ta, cu-ya pie-dad he- chi - za, cu-yo mi - rar ha - la - ga." The seventh system shows a piano accompaniment with dynamics *pp*, *p*, and *pp*.

Musical score for Villancico de Pastorela a 8, measures 263-300. The score is written for a large ensemble, including strings, woodwinds, and a basso continuo. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 3/4. The score is divided into two systems. The first system (measures 263-270) features a complex texture with multiple staves. The second system (measures 271-300) includes a section for the basso continuo, marked [Tutti] in measure 271. Dynamics include *p*, *pp*, and *f*. The score concludes with a double bar line in measure 300.

270

*p* *f*

*[p]* *[f]*

Pe - did fe - cun - di - da - das, fe - cun - di - da - des, pe - did fe - cun - di - da - des

*[p]* *[f]*

Pe - did fe - cun - di - da - des, pe - did fe - cun - di - da - des

*[f]*

pe - did fe - cun - di - da - des, pe - did fe - cun - di -

*[f]*

pe - did fe - cun - di - da - des, pe - did fe - cun - di -

*[f]*

pe - did fe - cun - di - da - des, pe - did fe - cun - di -

*[f]*

pe - did fe - cun - di - da - des, pe - did fe - cun - di -

*[f]*

pe - did fe - cun - di - da - des, pe - did fe - cun - di -

*p* *[f]*



284

de to-da nues tra es-pe - ran - za, to-da nues tra es-pe - ran - za.

de to-da nues tra es-pe - ran - za, to-da nues tra es-pe - ran - za.

de to-da nues tra es-pe - ran - za, to-da nues tra es-pe - ran - za.

de to-da nues tra es-pe - ran - za, to-da nues tra es-pe - ran - za.

de to-da nues tra es-pe - ran - za, to-da nues tra es-pe - ran - za.

de to-da nues tra es-pe - ran - za, to-da nues tra es-pe - ran - za.

de to-da nues tra es-pe - ran - za, to-da nues tra es-pe - ran - za.

de to-da nues tra es-pe - ran - za, to-da nues tra es-pe - ran - za.

291

Lo-grad - nos, pues, lo - grad - nos, pues, u - na di - cha tan

Lo-grad - nos, pues, lo - grad - nos, pues, u - na di - cha tan

Lo-grad - nos, pues, lo - grad - nos, pues,

Lo-grad - nos, pues, lo - grad - nos, pues,

Lo-grad - nos, pues, lo - grad - nos, pues,

Lo-grad - nos, pues, lo - grad - nos, pues,

Lo-grad - nos, pues, lo - grad - nos, pues,

Lo-grad - nos, pues, lo - grad - nos, pues,

*Todos, postura*

*f*

*f*

297

al - ta, u - na di - cha tan al - ta, y con - se - guid - nos un lo - gro tan be - llo,

al - ta, u - na di - cha tan al - ta, y con - se - guid - nos un lo - gro tan be - llo,

u - na di - cha tan al - ta, u - na di - cha tan al - ta, y con - se - guid - nos un lo - gro tan be - llo, y con - se -

u - na di - cha tan al - ta, u - na di - cha tan al - ta, y con - se -

u - na di - cha tan al - ta, u - na di - cha tan al - ta, y con - se - guid - nos un lo - gro tan

u - na di - cha tan al - ta, u - na di - cha tan al - ta, y con - se - guid - nos un lo - gro tan

u - na di - cha tan al - ta, u - na di - cha tan al - ta, y con - se - guid - nos un lo - gro tan

303

y con-se-guid-nos un lo-gro tan be-llo pa-ra el con-ten-to se-gu-ro de Es-pa-ña,  
 y con-se-guid-nos un lo-gro tan be-llo, pa-ra el con-ten-to se-gu-ro de Es-pa-ña,  
 guid-nos un lo-gro tan be-llo, un lo-gro tan be-llo, pa-ra el con-  
 guid-nos un lo-gro tan be-llo, y con-se-guid-nos un lo-gro tan be-llo,  
 be-llo, y con-se-guid-nos un lo-gro tan be-llo, pa-ra el con-  
 be-llo, y con-se-guid-nos un lo-gro tan be-llo, pa-ra el con-  
 guid-nos un lo-gro tan be-llo, un lo-gro tan be-llo, pa-ra el con-  
 be-llo, y con-se-guid-nos un lo-gro tan be-llo,

309

pa-ra el con-ten-to se-gu-ro de Es - pa - na.  
 pa-ra el con-ten-to se-gu-ro de Es - pa - na.  
 ten-to se - gu-ro de Es - pa - ña, pa-ra el con-ten-to se-gu-ro de Es - pa - na.  
 pa-ra el con-ten-to se-gu-ro de Es - pa - na.  
 ten-to se - gu-ro de Es - pa - ña, pa-ra el con-ten-to se-gu-ro de Es - pa - na.  
 ten-to se - gu-ro de Es - pa - ña, pa-ra el con-ten-to se-gu-ro de Es - pa - na.  
 ten-to se - gu-ro de Es - pa - ña, pa-ra el con-ten-to se-gu-ro de Es - pa - na.  
 pa-ra el con-ten-to se-gu-ro de Es - pa - na.

The image shows a musical score for a villancico. It begins at measure 315. The score is written for a large ensemble, with multiple staves for each instrument. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 3/8. The first system consists of five staves. The second system consists of six staves. The third system consists of seven staves. The fourth system consists of eight staves. The fifth system consists of nine staves. The sixth system consists of ten staves. The seventh system consists of eleven staves. The eighth system consists of twelve staves. The music features a variety of rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. The score concludes with a double bar line and repeat dots.

L. D. et B.M.V.

# Exultavit cor meum, &c.

Motet à Grand chœur  
tiré du Cantique de Ste. Anne

Transcripción: Luis López Morillo

FRANÇOIS GIROUST (1734-1799)

## No. 1 Allegro moderato

V[iolin]o P[rim]o

V[iolin]o S[ecund]o

Alto

Canto

B[asso] C[ontinuo].

7

Ex - ul -

16

ta - vit cor me - um in Do - mi - no, et ex - al - ta - - - - - tum est

24

cor - nu me - - um in De - o me - o Ex - ul - ta - - - tum

32

est cor - nu - me - um in De - o me - - - - t.

38

- o. Ex - ul - ta - vit cor - me - um in -

45

Do - mi - no, et ex - al - ta - - - tum est cor - nu me - - o in De - o

53

me - o. Di - la - ta - - - tum

58

est os me - um su - per - i - ni - mi - - - cos. me - - os,

65

qui - a lae - ta - - - ta sum in

73

sa - lu - ta - ri tu - - o.

81

*p* *p* *f* [*p*]

Ex - ul - ta - vit cor me - um in Do - mi - no, et ex - al - ta -

89

*cresc.* *f* *tr* *p* *[p]*

*[cresc.]* *[f]* *[p]*

- tum est cor - nu me - - o in De - o me - o. Ex - al -

97

*cresc.* *f* *tr* *p* *[p]*

*[cresc.]* *[f]* *[p]*

ta - - - - - tum est in De - o me

104

*p* *cresc.* *cresc.* *[cresc.]*

*p* *cresc.* *cresc.* *[cresc.]*

*t.* *[cresc.]*

o. Et ex - al - ta - tum est

110

cor - nu me - - - - - um, ex - al - ta - tum

116

est in De - o me - - - - - o.

No. 2. Lento Maestoso

1

Non, non est Sanc - tus ut est Do - mi - nus - - - - - ne - que e - nim

7

est a - li - us ex - tra(?) te. Non, non est for - - - - - tis si - cut De - us

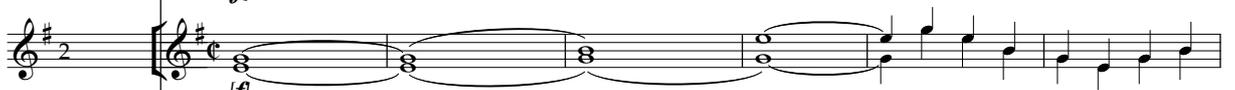
14

nos - - - ter. Non, non est Sanc - tus ut est Do - mi - nus. Non, -

20

- non est for - tis si - cut De - us nos - - - ter.

No. 3 Allegro con brio

Corni en Sol  *f*  
 Oboi  *f*  
 V[iolin]o Iº  *f*  
 V[iolin]o S[econ]do  *f*  
 Alto  *f*  
 Canto   
 B[ass]º C[ontinu]º  *f*

8



Do - mi

16

num for - mi - da - - - - - bunt ad - ver -

24

sa - ri - i e - - - jus. Et su - per ip - sos in

30

coe - lis to - na - - - - bit, to - na - - - -

37

[cresc.] [f] [p]

cresc. [f] p

cresc. [f] [p]

cresc. [f] [p]

bit. Do - mi-num for - mi - da -

45

[rfz] [f]

[rfz] [f]

[rfz] [f]

[rfz] [f]

bunt ad - ver - sa - ri - i e - - jus,

52

[fp] [f]

[fp] [fp] [fp] [fp]

[fp] [fp] [fp] [fp]

[fp] [fp]

et su - per ip - sos in coe - lis to - na - - - bit, to - na -

60

67

74

bit, to - na

bit, to - na bit.

à 2 C[ordes]

*ff*

*f*

*ff*

*f*

*ff*

*ff*

*ff*

*p*

*p*

*[p]*

*p*

82

Do - mi-num for - mi - da - - - - - bunt

90

ad - ver - sa - ri - i e - jus. Et su-per

96

ip - sos in coe - lis to - na - - - - bit, to - na - - - -

103

*cresc.*  
*cresc.*  
[*cresc.*]  
*f*  
*f*  
*f*  
bit, to - na

110

*f*  
*f*  
*fp*  
*fp*  
*fp*  
*fp*  
bit. Et su-per ip - sos in coe - lis to -  
C[ontre]. B[assel].  
*fp*  
*fp*

117

*ff*  
*ff*  
*fp*  
*fp*  
*fp*  
*fp*  
*fp*  
na  
[Tutti]  
*ff*

124

bit, to

131

na bit, to - na

137

bit.

No. 4 CHOEUR  
Allegro

[Violino Primo] 

[Violino Secondo] 

Soprano 

Contralto 

Tenor 

Bajo el. 

Contrabajo 

9 

Ar - cus for - ti-um su-pe - ra

Ar - cus for - ti-um su-pe - ra

19

Ar - cus for - ti - um su - pe - ra - tus

Ar - cus for - ti - um su - pe - ra - tus

tus

tus

29

est, et in - fir - mi ac - cin - ti sunt ro - bo

est, et in - fir - mi ac - cin - ti sunt ro - bo

est, et in - fir - mi ac - cin - ti sunt ro - bo

est, et in - fir - mi ac - cin - ti sunt ro - bo

est, et in - fir - mi ac - cin - ti sunt ro - bo

C[ontr]. B[asse]. *P*

39

re, ac - cin - ti

re, ac - cin - ti

re, ac - cin - ti

ti

49

ti sunt ro - - - bo - re

ti sunt ro - - - bo - re

ti sunt ro - - - bo - re

sunt, ac - cinc - ti sunt ro - - - bo - re

57

Sus - - - ci - tat de pul -

Sus - - - ci - tat de pul -

Sus - - - ci - tat de pul -

Sus - - - ci - tat de pul -

66

ve - re e - ge - - - num et de

ve - re e - ge - - - num et de

ve - re e - ge - - - num et de

ve - re e - ge - - - num et de

*p*

76

ster - co-re e - - - le - vat, e - le-vat pau - pe - rem.

ster - co - re e - - - le - vat e - le-vat pau - pe - rem.

ster - co - re e - - - le - vat e - le-vat pau - pe - rem.

ster - co - re e - - - le - vat e - le-vat pau - pe - rem.

86

Ut se - de - at cum prin - ci - pi - bus et so - li -

Ut se - de - at cum prin - ci - pi - bus et.

Ut se - de - at cum prin - ci - pi - bus et

Ut se - de - at cum prin - ci - pi - bus et

94

um glo - - ri - ae, glo - ri - ae.

so - li - um glo - ri - ae.

so - - li - um glo - ri - ae.

so - - li - um glo - ri - ae. [Tutti]

C.B.

**Andante Maestoso**

102

Do - mi - ni e - nim sunt car - di - nes te - rra et po - su - it  
 Do - mi - ni e - nim sunt car - di - nes te - rra et po - su - it  
 Do - mi - ni e - nim sunt car - di - nes te - rra et po - su - it  
 Do - mi - ni e - nim sunt car - di - nes te - rra et po - su - it

**Tempo primo  
[Allegro]**

109

su - per e - os or - - - bem.  
 su - per e - os or - - - bem.  
 su - per e - os or - - - bem. Ar - cus  
 su - per e - os or - - - bem. Ar - cus

117

Ar - cus for - ti - um su - pe - ra - - -  
 Ar - cus for - ti - um su - pe - ra - - -  
 for - ti - um su - pe - ra - - -  
 for - ti - um su - pe - ra - - -

127

tus est, et in -  
 tus est, et in -

*p* *p* *p* *p* *p*

*p* [Contre]. B[asse].

137

fir - mi et in - fir -  
 fir - mi et in - fir -  
 fir - mi et in - fir -  
 fir - mi acc - inc - fir -  
 fir - mi acc - inc - fir -

*f* *f* *f* *f* *f*

144

- mi acc - inc - ti sunt ro - bo - re, acc - inc -  
 - mi acc - inc - ti sunt ro - bo - re, acc - inc -  
 - mi acc - inc - ti sunt, acc - inc -  
 - ti sunt, acc - inc -  
 - ti sunt, acc - inc -

153

ti sunt, acc - inc - ti sunt  
 ti sunt  
 ti sunt acc - inc - ti sunt  
 ti sunt acc - inc - ti sunt

161

ro - bo - re.  
 ro - bo - re.  
 ro - bo - re.  
 ro - bo - re.

# Magnificat.

1777

Transcripción: Luis López Morillo

FRANÇOIS GIROUST (1734-1799)

## [No. 1] Allegretto

Oboi 1º e 2do. *f*

Fagotti *f*

V[ioli]no 1º *f*

V[ioli]no 2do. *f*

Alto. *f*

[Dessus]

[Haute-contre]

[Basse-contre]

B[asso] C[ontinuo] e Contr[a] Bass[e] *f*



11

23



33

Trio  
Lento

44

Mag - ni - fi - cat

Mag - ni - fi - cat

Mag - ni - fi - cat



52

a - ni - ma me - a Do - mi - num. Mag - ni - fi - cat a - ni - ma me - - - a

a - ni - ma me - a Do - mi - num. Mag - ni - fi - cat a - ni - ma me - a

a - ni - ma me - a Do - mi - num, a - ni - ma me - - a mag - ni - fi - cat

**Allegretto**

60

Do - mi num. Et ex-ul - ta - - - - - vit spi - ri-tus me-us, in De - o sa -

Do - mi num.

Do - mi num.



71

lu-ta - ri me-o.

Et ex-ul - ta - - - - - vit spi - ri-tus me-us in De - o sa -

82

lu-ta-ri me-o, in De-o sa-lu-ta-ri, sa-lu-ta-ri-me-o. Et ex-ul-ta-



95

- vit spi-ri-tus me-us, in De-o sa-lu-ta-ri me-o, in De-o sa-lu-ta-ri, - vit spi-ri-tus me-us, in De-o sa-lu-ta-ri me-o, in De-o sa-lu-ta-ri, - vit spi-ri-tus me-us, in De-o sa-lu-ta-ri me-o. in De-o sa-lu-ta-ri,

106

[p] *f* [à 2] *f* [à 2]

sa - lu - ta - ri - me - o.

sa lu - ta - ri me - o.

sa lu - ta - ri me - o.



119

[Tutti] *p* *Tutti* *p* *Tutti* *Tutti* *Tutti* *p* *Tutti*

Qui - a res - pe - xit hu - mi - li - ta

Qui - a res - pe - xit hu - mi - li - ta

Qui - a res - pe - xit hu - mi - li - ta

sans contrebasse

134

tem an - cil - lae tu - ae. Ec - ce e - nim ex hoc Be - a - ta me di - cent

tem an - cil - lae tu - ae. Ec - ce e - nim ex hoc Be - a - ta me di - cent

tem an - cil - lae tu - ae. Ec - ce e - nim ex hoc Be - a - ta me di - cent



147

*mfz p*

*mfz p*

*mfz p*

*mfz p*

*dolce* om - nes, om - nes om - nes ge - ne -

*dolce* om - nes ge - ne - ra - ti - o - nes om - nes ge - ne -

*dolce* om - nes ge - ne - ra - ti - o - nes, om - nes, om - nes om - nes ge - ne -

sans contrebasse contrebasse [Tutti]

*mfz p*

160

*rfz p*

*rfz p*

*rfz p*

*rfz p*

ra - ti - o - nes, om - nes ge - ne - ra - ti - o - nes

ra - ti - o - nes, om - nes ge - ne - ra - ti - o - nes

ra - ti - o - nes, om - nes ge - ne - ra - ti - o - nes

*rfz p*

sans contrebasse

*rfz p*



171

[à 2]

*poco f*

*f*

*f*

*f*

*f*

nes Et ex-ul - ta - vit spi - ri - tus me - us, in De -

nes Et ex-ul - ta - vit spi - ri - tus me - us, in De -

nes Et ex-ul - ta - vit spi - ri - tus me - us, in De - o

*Tutti*

*f*

186 **Mineur** *dolce*

*dolce*

o sa - lu - ta - ri me - o, in De - o sa - lu - ta - ri, sa - lu - ta - ri me - o, ex - xul - ta - vit in De - o sa - lu - ta - ri me -



197 **Majeur.**

- ri, sa - lu - ta - ri me - o, in De - o sa - lu - ta - ri me - o, in De - o sa - lu - ta - ri me - o, in De - o sa - lu - ta - ri me - o, in De - o sa - lu - ta - ri me -

206

*dolce*

ri, sa - lu - ta - ri me - o, in De - o sa - lu - ta - ri

ri, sa - lu - ta - ri me - o, in De - o sa - lu -

ri, sa - lu - ta - ri me - o, in De - o

217

*cresc.* *f* *t*

*cresc.* *f*

*cresc.* *f* *t*

*cresc.* *f* *t*

*cresc.* *f* *t*

in De - o sa - lu - ta - ri me - o.

ta - ri me - o.

sa - lu - ta - ri me - o.

[No. 2] *Lent et Gracieux*

*dolce*  
Fagotti *[p]* *f* *[p]* *dolce*

Corni [in Mi]

V[ioli]no 1º *dolce* *[p]* *f* *[p]* *dolce*

V[ioli]no 2do. *[p]* *f* *[p]*

Alto. *[p]* *f* *[p]*

Cantu

B[asso] c[ontinuo]. *f* *[p]* *dolce*

9 *Soli* *f* *[p]* *dolce* *tr*

*Soli* *f* *[p]* *dolce* *tr*

*f* *[p]* *dolce* *tr*

*f* *[p]* *dolce*

*f* *[p]* *dolce*

*f* *[p]* *dolce*

*f* *[p]* *dolce*

19 *p* *[p]* *dolce*

Qui - a - fe - cit mi - hi mag - na, fe - cit mi - hi mag - na qui po - tens est, qui po - tens est et Sanc - tum

30 *Soli*

no - men, Sanc - tum no - men e - jus, Sanc - tum no - men, et Sanc - tum, Sanc - tum

40 *tr* [à 2]

no - men e - jus. Qui - a fe - cit mi - hi mag - na, fe - cit mi - hi mag - na qui po - tens est,

51 [à 2] *Soli*

— qui po - tens est, et Sanc - tum no - men, Sanc - tum no - - men e - jus,

61 *Soli* [à 2] *tr*

*Soli*

*tr*

*tr*

*tr*

*tr*

Sanc- tum\_ no-men, et\_ Sanc tum no-men, Sanc-tum no - men\_

*tr*

[No. 3] Allegretto

Musical score for the first system of 'Magnificat, nº 3'. The score includes parts for Fagotti, Violino 1º, Violino 2do, Alto, Dessus, Haute-contre, Taille, Basses, and B[asso] C[ontinuo] e Contr[a] Bass[e]. The key signature is three sharps (F#, C#, G#) and the time signature is 2/4. Dynamics include *pp* and *ppp*. The Fagotti part has a melodic line with slurs. The Violino 1º and 2do parts have rhythmic patterns. The Alto part has a melodic line with slurs. The B[asso] C[ontinuo] e Contr[a] Bass[e] part has a long, low melodic line with slurs.



Musical score for the second system of 'Magnificat, nº 3'. The score includes parts for Fagotti, Violino 1º, Violino 2do, Alto, Dessus, Haute-contre, Taille, Basses, and B[asso] C[ontinuo] e Contr[a] Bass[e]. The key signature is three sharps (F#, C#, G#) and the time signature is 2/4. Dynamics include *Dolce*. The Fagotti part has a melodic line with slurs. The Violino 1º and 2do parts have rhythmic patterns. The Alto part has a melodic line with slurs. The B[asso] C[ontinuo] e Contr[a] Bass[e] part has a long, low melodic line with slurs. The vocal parts (Dessus, Haute-contre, Taille) have lyrics: *Dolce* Et mi-se-ri - cor - di - a, mi - se - ri - cor - di - a e - jus a pro - ge - ni - e in pro -

17

ge - ni - es ti - men

ge - ni - e ti - men

ge - ni - e ti - men

Sans C[ontra].Bass[e].



26

- ti - bus, mi - se - ri - cor - di - a e - jus ti - men - ti - bus e - - - um.

- ti - bus, mi - se - ri - cor - di - a e - jus ti - men - ti - bus e - - - um.

- ti - bus, mi - se - ri - cor - di - a e - jus ti - men - ti - bus e - - - um.

[Tutti]

pp

37 **Allegro**

Fe - cit po - ten - ti - am in bra - - -

Fe - cit po - ten - ti - am in bra - - -

Fe - cit po - ten - ti - am in bra - - -

48

- chi-o su-o dis- per - - - sit dis - per-sit su-per - bos men - te cor -

- chi-o su-o dis- per - - - sit dis - per-sit su-per - bos men - te cor -

- chi-o su-o dis- per - - - sit dis - per-sit su-per - bos men - te cor -

Fe - cit po - ten - ti - am in bra - - -

*f* Contrebasse

57

dis su - is. Fe - cit po - ten - ti - am in bra - -  
 dis su - is. Fe - cit po - ten - ti -  
 dis su - is. Fe - cit po - ten - ti - am dis in bra - -  
 - chi-o su-o dis - per - - sit dis - per - -

*Les Basses-tailles avec les tailles.* [Tailles]  
*[Les Basses-tailles] avec les Basses*

[Tutti]

69

chi-o su - o, dis - per - sit su - per - bos, dis - per - - sit su -  
 am in bra - chi-o su - o, dis per - sit su - per - bos, dis - per - sit su -  
 - - - - - chi-o su - o, dis per - sit su - per - bos, dis - per - sit su -  
 - - - - - sit su - per-bos men - te cor - dis su - - i

*C[on]tre Basse* *sans c[on]tre Basse*



100

sit, dis - per-sit su-per - bos men - te cor - dis su - i, dis  
 sit, dis - per-sit su-per - bos men - te cor - dis su - i, dis  
 - sit, dis - per-sit su-per - bos men te cor - dis su - i, dis  
 ten - ti - am in bra - - - - - chi-o su - o, dis - per - - - - -

*c[on]tre Basse* [Tutti]



109

per - - - sit su - per-bos, dis - per - - - sit, dis - per - sit su -  
 per - - - sit su - per-bos, dis - per - - - sit, dis - per - sit su -  
 per - - - sit su - per-bos dis - per - - - sit, dis - per - - -  
 - - - sit su - per-bos dis - per - - - sit su - per-bos dis - per - sit su - per-bos, su -



140

in bra - chi-o su - o, dis - per - sit su - per - bos, su - per - bos dis - per - sit  
 in bra - chi-o su - o, dis - per - sit su - per - bos, su - per - bos dis - per - sit  
 in bra - chi-o su - o, dis - per - sit su - per - bos, su - per - bos dis - per - sit  
 per - sit su - per - bos men - te cor - dis su - is. dis - per - sit su - per - bos, su - per - bos dis - per - sit



149

men - te cor - dis su - i.  
 men - te cor - dis su - i.  
 men - te cor - dis su - i.  
 men - te cor - dis su - i.  
 con[tre]Bas[se]

163

Fe - cit po - ten - ti - am

Fe - cit po - ten - ti - am

Fe - cit po - ten - ti - am

*B[asse]-[haïlles] avec les Basses*

dis - per - - - - sit, dis -



173

in bra - - - - - chi-o su-o. dis - per - - - - sit su - per -

in bra - chi-o su - - - - o dis - per - - - - sit su - per -

in bra - - - - - chi-o su-o. dis - per - - - - sit su - per -

per-sit su-per - bos men - te cor - dis su - is. Fe - *Tutti*

*[contre] Basse* *sans [contre] Basse*

183

bos dis- per - sit men - te cor - dis su - i. *tr*

bos dis- per - sit men - te cor - dis su - i. *B[asse]-t[ailles] et tailles*

sit, dis per - sit men - te cor - dis su - i. dis - per -

cit - po - ten - ti - am in bra - chi - o su - o dis - per -



192

dis - per - sit su - per - bos, su -

dis - per - sit su - per - bos, su per -

sit su - per - bos, dis - per - sit su - per -

sit su - per - bos, dis - per - sit su - per - bos, dis





243

sit men - te  
 dis - per - sit men - te  
 sit men - te  
 dis - per - sit men - te

*ff*



251

cor - dis su - i.  
 cor - dis su - i.  
 cor - dis su - i.  
 cor - dis su - i.

*tr*

# "Calicem salutaris"

In solemnitate Corporis Christi,  
ad Vesperas,

Transcripción: Luis López Morillo

[III] Antiphona

CAPPELLA PONTIFICIA (s. XVII)

The musical score is written for four voices: Cantus (Soprano), Altus (Alto), Tenor, and Bassus. It is in the key of D major and common time (C). The lyrics are in Latin and describe the Eucharist. The score is divided into three systems, with measure numbers 7, 17, and 25 marking the beginning of each system. The lyrics are as follows:

Ca- li- cem Ca - li cem\_ sa - - - lu - ta - ris\_

ris ac - ci - - pi - am, ac - ci - pi - am, et sa - cri -

ci - pi - am, ac - ci - pi - am, et sa - cri - fi - ca - bo,

ci - - - pi - am, et sa - cri - fi - ca -

ac - ci - - pi - am, et

fi - ca - - - bo,

et sa - cri - fi - ca - - bo ho

bo, et sa - cri - fi - ca - - bo

sa - cri - fi - - ca - - bo

hos - ti - am lau - - - dis.

sti - am lau - - - dis, hos - ti - am lau - - - dis.

hos - ti - am lau - - - dis.

ho - - - sti - am lau - - - dis.

# "Qui pacem ponit"

## In solemnitate Corporis Christi ad Vesperas,

Transcripción: Luis López Morillo

[V] Antiphona

CAPPELLA PONTIFICIA (s. XVII)

The musical score is written for four voices: Cantus, Altus, Tenor, and Bassus. It is in the key of B-flat major and common time (C). The lyrics are in Latin and describe the peace brought by Christ. The score is divided into three systems, each starting with a measure number (6, 16, and 25). The lyrics are as follows:

**System 1 (Measures 1-5):**  
 Cantus: Po - - - - nit  
 Altus: Po - nit fi -  
 Tenor: Qui pa- cem Qui pa - cem po - - - nit fi -  
 Bassus: Po - - - nit

**System 2 (Measures 6-15):**  
 Cantus: fi - - nes Ec - cle - si - ae, Ec - cle - si - ae fru -  
 Altus: nes Ec - cle - si - ae fru - men - ti  
 Tenor: nes Ec - cle - si - ae fru - - -  
 Bassus: fi - - nes Ec - cle - si - ae fru - men - ti

**System 3 (Measures 16-24):**  
 Cantus: men - ti a - - di - pe sa - - ti - at nos,  
 Altus: a di - pe sa - ti - at nos  
 Tenor: men - ti a - di - pe sa - - -  
 Bassus: a - - di - pe sa - ti - at nos

**System 4 (Measures 25-30):**  
 Cantus: Do - mi - nus, sa - - ti - at nos, Do - mi - nus.  
 Altus: Do - mi - nus, sa - ti - at nos Do - mi - nus.  
 Tenor: ti - at nos, Do - - mi - nus.  
 Bassus: Do - mi - nus sa - - ti - at nos, Do - mi - nus.

# "O sacrum Convivium"

In solemnitate Corporis Christi,  
in II Vesperis ad Magnificat,  
Antiphona

Transcripción: Luis López Morillo

CAPPELLA PONTIFICIA (s. XVII)

o = o

Cantus  
Altus  
Tenor  
Bassus

O sa - crum. O sa - crum

Con - vi - vi - um in  
Con - vi - vi -  
Con - vi - vi -  
Con - vi - vi -

7  
quo Chri - stus sum - mi - tur, in quo Chri -  
um in quo Chri - stus sum - mi - tur, in quo Chri -  
um in quo Chri - stus  
um in quo Chri - stus sum - mi - tur,

17  
stus sum - mi - tur re - co - li - tur me - mo - ri -  
stus sum - mi - tur re - co - li -  
sum - mi - tur re -  
in quo Chri - stus sum - mi - tur re - co -

27  
a, re - co - li - tur me - mo - ri - a, re -  
tur me - mo - ri - a, re - co - li - tur me - mo - ri -  
co - li - tur me -  
li - tur me - mo - ri - a re - co - li - tur me -

37

co - li - tur me - mo - - ri - a pas - si - o -  
 a, re - co - li - tur me - mo - ri - a pas - si -  
 mo - - - - ri - a pas - si - - - -  
 mo - - - - ri - a pas - si - o - nis

47

nis e - - - ius, pas - si - o - nis e -  
 o - nis e - - - ius, pas - si - o - nis e -  
 - o - - - - nis e - - - ius, mens im -  
 e - ius, pas - si - o - nis e - ius, mens

57

ius, mens im - ple - tur gra - ti - a, mens im - ple -  
 - ius, mens im - ple - tur gra - ti - a,  
 - - - ple - - - tur gra - - -  
 im - ple - tur gra - ti - a, mens im - ple - tur gra - ti -

67

tur gra - ti - a, et fu - tu - rae glo - ri -  
 et fu - tu - rae glo - ri - ae, et fu -  
 - ti - a, et fu - - - tu -  
 a, et fu - tu - rae glo - ri - ae, et fu - tu - rae

77

ae, et fu - tu - rae glo - ri -

tu - rae glo - ri - ae, et fu - tu - rae glo - ri - ae

rae glo - ri - ae

glo - ri - ae, et fu - tu - rae glo - ri -

87

ae no - bis pi - gnus da - tur

no - bis pi - gnus da - tur no - bis, pi - gnus da -

ri - ae no - bis pi - gnus

ae no - bis pi - gnus da - tur no -

97

no - bis, pi - gnus da - tur, al - le

tur, al - le lu -

da - tur, al - le

bis pi - gnus da - tur, al - le - lu -

105

- lu - ia, al - le - lu - ia.

ia, al - le - lu - ia, al - le lu - ia.

lu - ia.

ia, al - le - lu - ia, al - le - lu - ia.

# "O Salutaris Hostia", Motete al SS.mo a cuatro, de Fran[ces]co Corselli \*

FRANCESCO CORSELLI (1705-1778)

*Despacio*

[Tiple] O sa - lu - ta - - ris Hos - -

[Alto] O sa - lu - ta - - ris Hos - - ti -

[Tenor] O sa - lu -

[Bajo] O sa - lu - ta - - ris

[Órgano y Bajo]   
 9 8 3# 6 2b 6 3b

5 - ti - a, sa - lu - ta - ris Hos - - - - - ti - a,

a, sa - lu - ta - ris Hos - - - - - ti - a, quae

ta - ris Hos - - - - - ti - a, sa - lu - ta - ris Hos - ti - a,

Hos - - - - - ti - a, sa - lu - ta - ris Hos - ti - a,

6 6 6# 6 6 6 6 6 3# 6# 4 4

11 quae Coe - li pan - - dis Os - - - - - ti - um, be - lla

Coe - li pan - dis Os - - - - - ti - um, quae Coe - li pan - dis Os - ti - um,

quae Coe - li pan - dis Os - - - - - ti - um, be -

quae Coe - li pan - dis Os - ti - um, quae coe - li pan - dis os - ti - um,

3# 5 6b 6 6 5b 6 5b

16

pre munt hos - ti - li - a pre - munt hos - ti - li - a, da - ro -  
 bel - la pre - nunt hos - ti - li - a,  
 - lla pre - munt hos - ti - li - a, pre - munt hos - ti - li - a, da - ro -  
 be - lla pre - munt hos - ti - li - a, hos - ti - li - a, da -

6# 7 5 3#  
 3# 4 4

21

bur, da - ro - bur,  
 da - o - - bur, da - ro -  
 bur, da - ro - - - -  
 ro - - - - bur, da - ro - - - -

6 3#  
 5

24

fer au - xi - - li - um. A - - - - men.  
 bur, fer a - u - xi - - li - um. A - - - - men.  
 bur, fer au - xi - - li - um. A - - - - men.  
 bur, fer au - xi - - li - um. A - - - - men.

3# 5 3# 6# 5 3#  
 4 4

\*) Al final de la partitura: "Sirvió este motete para examen de bajos y tenores pº Capellán de Altar el día 4 de marzo 1771"

Fuente: AGP, Fondo de Música, Real Capilla, Caja 745/408.

# Cuatro Motetes al SSmo. a 4, con Violines, Viola, Flautas y Bajo, de D. Francisco Corselli. 1775

N.º 1. ["Adoro te, latens Deitas"]

Edición: Luis López Morillo

FRANCESCO CORSELLI (1705-1778)

**Andante**

Flauta [1ª]  
Flauta [2ª]  
Violín [1º]  
Violín [2º]  
Violas  
[Tiple 1º]  
[Tiple 2º]  
[Contralto]  
[Tenor]  
Acompañamiento

*ff*

A - do - ro - te, a - do - ro - te,

8

te, la - tens De - i - tas, quae sub his fi - gu - ris ve - re la - ti - tas ti - bi se cor me - um

la - tens De - i - tas, quae sub his fi - gu - ris ve - re la - ti - tas ti - bi se cor me - um

— la - tens De - i - tas, quae sub his fi - gu - ris ve - re la - ti - tas ti - bi se cor me - um to -

te, la - tens De - i - tas, quae sub his fi - gu - ris ve - re la - ti - tas ti - bi se cor me - um to - tum

*p*

17

to - tum su - bii - cit, ti - bi se cor me - um to - tum su - bii -

to - tum su - bii - cit, ti - bi se cor me - - - um to - tum su - bii -

- tum su - bii - cit, ti - bi se cor me - um to - - - tum su - -

su - bii - cit, ti - bi se cor me - um to - tum su - - - bii -



22

cit: qui - a te con - tem - plans to - tum de - - fi - cit.

cit: qui - a te con - tem - - plans to - tum de - - - fi - cit.

- bii - cit: qui - a te con - tem - - plans to - tum de - - fi - cit.

cit: qui - a te con - tem - plans to - tum de - - fi - cit.

Cuatro Motetes al SSmo. a 4,  
con Violines, Viola, Flautas y Bajo,  
de D. Francisco Corselli.  
1775

2.º ["*Visus, tactus, gustus*"]

Transcripción: Luis López Morillo

FRANCESCO CORSELLI (1705-1778)

**Andante**

Flauta [1ª] *ff* *p*

Flauta [2ª] *ff* *p*

Violín [1º] *p*

Violín [2º] *p*

Violas *ff* *p* *f* *p*

[Tiple 1ª] *p*

[Tiple 2ª] *p*

[Contralto] *p*

[Tenor] *p*

Accomp[añamiento] *ff* *p*

Vi - sus, tac - tus, gus - tus in te fa - li - tur sed au - di - tu

Vi - sus, tac - tus, gus - tus in te fa - li - tur

Vi - sus, tac - tus, gus - tus in te fa - li - tur sed au -

Vi - sus, tac - tus, gus - tus in te fa - li - tur

so - lo tu - to cre - di - tur. Cre - do quid quid di - xit De - i Fi - li - us, di - xit De - i Fi - li -

sed au - di - tu so - lo tu - to cre - di - tur. Cre - do quid quid di - xit De - i Fi - li - us, di - xit De - i Fi - li -

di - tu so - lo tu - to cre - di - tur. Cre - do quid quid di - xit De - i Fi - li - us, di - xit De - i Fi - li -

sed au - di - tu so - lo tu - to cre - di - tur. Cre - do quid quid di - xit De - i Fi - li - us, di - xit De - i Fi - li -

19

us. Nil hoc ver-bo ve-ri-ta-tis ve-ri-us, ve-ri-ta-tis ve-ri-us, ve-ri-us.

us. Nil hoc ver-bo ve-ri-ta-tis ve-ri-us, ve-ri-ta-tis ve-ri-us, ve-ri-us.

us. Nil hoc ver-bo hoc ver-bo ve-ri-ta-tis ve-ri-us, ve-ri-ta-tis ve-ri-us, ve-ri-us.

us. Nil hoc ver-bo ve-ri-ta-tis ve-ri-us, ve-ri-ta-tis ve-ri-us, ve-ri-us.

*p* *f*

# Cuatro Motetes al SSmo. a 4, con Violines, Viola, Flautas y Bajo, de D. Francisco Corselli.

1775

3.º ["O, Memoriale mortis Domini"]

Transcripción: Luis López Morillo

FRANCESCO CORSELLI (1705-1778)

**Andante**

Flauta [1º]  
Flauta [2º]  
Violín [1º]  
Violín [2º]  
Violas  
[Tiple 1º]  
[Tiple 2º]  
[Contralto]  
[Tenor]  
Acomp[añamiento]to

O, O, Me - mo - ri - a - le mor - tis Do - mi - ni! O,  
O, O, Me - mo - ri - a - le mor - tis Do - mi - ni! O,  
O, O, Me - mo - ri - a - le mor - tis Do - mi - ni! O,  
O, O, Me - mo - ri - a - le mor - tis Do - mi - ni! O,  
O, Me - mo - ri - a - le mor - tis Do - mi - ni!, mor - tis Do - mi - ni! Pa - nis\_ vi - vus vi - tam  
O, Me - mo - ri - a - le mor - tis Do - mi - ni!, mor - tis Do - mi - ni! Pa - nis\_ vi - vus vi - tam  
O, Me - mo - ri - a - le mor - tis Do - mi - ni!, mor - tis Do - mi - ni! Pa - nis\_ vi - vus vi - tam  
O, Me - mo - ri - a - le mor - tis Do - mi - ni!, mor - tis Do - mi - ni! Pa - nis\_ vi - vus vi - tam

18

pres - tans ho - mi - ni, pres - ta meae men - ti de - te - vi - ve - re, de te vi - ve - re,  
 pres - tans ho - mi - ni, pres - ta me - ae men - ti de - te - vi - ve - re, de te vi - ve - re, et te  
 pres - tans ho - mi - ni, pres - ta me - ae men - ti de - te - vi - ve - re, de te vi - ve - re  
 pres - tans ho - mi - ni, pres - ta me - ae men - ti de - te - vi - ve - re, de te vi - ve - re, et te il - li

26

et te il - li sem - per dul - ce sa - pe - re, et te il - li sem - per dul - ce sa - pe - re, dul - ce sa - pe - re.  
 il - li sem - per dul - ce sa - pe - re, et te il - li sem - per dul - ce sa - pe - re, dul - ce sa - pe - re.  
 et te il - li sem - per dul - ce sa - pe - re, et te il - li sem - per dul - ce sa - pe - re, dul - ce sa - pe - re.  
 sem - per dul - ce sa - pe - re, et te il - li sem - per dul - ce sa - pe - re, dul - ce sa - pe - re.

Quatro Motetes al SSmo. a 4,  
con Violines, Viola, Flautas y Bajo,  
de D. Francisco Corselli.

1775

Transcripción: Luis López Morillo

4.º ["Jesu quem velatum"]

FRANCESCO CORSELLI (1705-1778)

Andante

Flauta [1ª] *f*

Flauta [2ª] *f*

Violín [1ª] *f*

Violín [2ª] *f*

Violas *f*

[Tiple 2ª] *f* Je - su quem ve - la - tum nunc as - pi - ci - o, *p* Je - su quem ve -

[Tiple 2ª] *f* Je - su quem ve - la - tum nunc as - pi - ci - o, *p* Je - su quem ve -

[Contralto] *f* Je - su quem ve - la - tum nunc as - pi - ci - o, *p* Je - su quem ve -

[Tenor] *f* Je - su quem ve - la - tum nunc as - pi - ci - o, *p* Je - su quem ve -

Acomp[añamiento] *f* *p*

8

*[p]*

*[p]*

*[p]* *f* poco fe. *f* poco fe. *f* poco fe.

la - tum nunc as - pi - ci - o, o - ro fi - at il - lud quod tam si - ti - o, quod tam si - ti - o, ut te re - ve -

la - tum nunc as - pi - ci - o, as - pi - ci - o, o - ro fi - at il - lud quod tam si - ti - o, quod tam si - ti - o, ut te re - ve -

la - tum nunc as - pi - ci - o, o - ro fi - at il - lud quod tam si - ti - o, quod tam si - ti - o, ut te re - ve -

la - tum nunc as - pi - ci - o, o - ro fi - at il - lud quod tam si - ti - o, quod tam si - ti - o, ut te re - ve -

*f* *[p]*

18

la - ta cer - nens fa - - - ci - e, vi - su sim be - a - tus tu - ae Glo - - ri -

la - ta cer - nens fa - - - ci - e, vi - su sim be - a - tus tu - ae Glo - - ri -

la - ta cer - nens fa - - - ci - e, vi - su sim be - a - tus tu - ae Glo - - ri -

la - ta cer - nens fa - - - ci - e, vi - su sim be - a - tus tu - ae Glo - - ri -

24

ae, vi - su sim be - a - tus tu - ae Glo - - ri - ae. A - - - men.

ae, vi - su sim be - a - tus tu - ae Glo - - ri - ae. A - - - men, A - - - men.

ae, vi - su sim be - a - tus tu - ae Glo - - ri - ae. A - - - - - men.

ae, vi - su sim be - a - tus tu - ae Glo - - ri - ae. A - - - - - men.

# "Verbum Caro"

Élévation pour le Reposoir  
du jour de la Fête-Dieu.  
1787

Transcripción: Luis López Morillo

**Larghetto**

FRANÇOIS GIROUST (1734-1799)

The first system of the musical score includes the following parts:

- Clarinetto 1º [in Do]**: Treble clef, 2/4 time. Starts with a half note G4, followed by a half rest, then a half note A4, and a half note B4. Dynamics: *f* (first measure), *[p]* (second measure).
- Clarinetto 2º [in Do]**: Treble clef, 2/4 time. Starts with a half note G4, followed by a half note A4, and a half note B4. Dynamics: *f* (first measure), *[p]* (second measure).
- Corno 1º ; Corno 2º**: Treble clef, 2/4 time. Starts with a half note G4, followed by a half note A4, and a half note B4. Dynamics: *f* (first measure), *[p]* (second measure).
- Soprano**: Treble clef, 2/4 time. Rest.
- Basso Tenore**: Bass clef, 2/4 time. Rest.
- Fagotto 1º**: Bass clef, 2/4 time. Starts with a half note G3, followed by a half note A3, and a half note B3. Dynamics: *f* (first measure), *[p]* (second measure).
- Fagotto 2º**: Bass clef, 2/4 time. Starts with a half note G3, followed by a half note A3, and a half note B3. Dynamics: *f* (first measure), *[p]* (second measure).

The second system of the musical score includes the following parts:

- Clarinetto 1º [in Do]**: Treble clef, 2/4 time. Starts with a half note G4, followed by a half note A4, and a half note B4. Dynamics: *f* (first measure), *[p]* (second measure).
- Clarinetto 2º [in Do]**: Treble clef, 2/4 time. Starts with a half note G4, followed by a half note A4, and a half note B4. Dynamics: *f* (first measure), *[p]* (second measure).
- Corno 1º ; Corno 2º**: Treble clef, 2/4 time. Starts with a half note G4, followed by a half note A4, and a half note B4. Dynamics: *f* (first measure), *[p]* (second measure).
- Soprano**: Treble clef, 2/4 time. Rest.
- Basso Tenore**: Bass clef, 2/4 time. Rest.
- Fagotto 1º**: Bass clef, 2/4 time. Starts with a half note G3, followed by a half note A3, and a half note B3. Dynamics: *f* (first measure), *[p]* (second measure).
- Fagotto 2º**: Bass clef, 2/4 time. Starts with a half note G3, followed by a half note A3, and a half note B3. Dynamics: *f* (first measure), *[p]* (second measure).

14

*Dolce*

*[p]*

*Dolce*

*p*

*[p]*

*[p]*

*[p]*

Ver - bum

21

*Dolce*

*[p]*

*Dolce*

*p*

*[p]*

*[p]*

ca - ro, Ver - bo car - nem, Ver - bo - car - nem ef - fi - cit.

Pa - nem ve - rum, Ver - bum car - nem ef - fi - cit.

28 Dolce

Fit\_ que\_ san-guis Chris-ti moe-rum, fit-que san-guis Chris - ti moe-rum, et si

Fit-que san-guis Chris - ti moe-rum, et si

34 Dolce

sen - sus de - fi - cit ad fir-man-dum cor sin - ce - rum, so - lo\_

sen - sus de - fi - cit ad fir-man-dum cor sin - ce - rum, so - lo\_

41



fi - des, so - lo fi - des suf - fi - cit.  
rum, so - lo fi - des suf - fi - cit.

47



Pa - nem ve - rum,  
Ver - bum ca - ro,

54

Ver - bo\_ car - nem ef - fi - cit, fit-que san - - - guis Chris-ti moe- rum,\_\_\_ fit-que

Ver - bo\_\_\_ car - nem ef - fi - cit, fit-que san-guis Chris-ti moe - rum,\_\_\_\_\_ fit-que

62

san-guis Chris-ti moe - rum, et si sen-sus de - fi - cit, et si sen -

san-guis Chris-ti moe - rum. et si sen-sus de - fi - cit, et si

70

*[f] [p]* *f*

*[f] [p]* *f*

*[f] [p]* *f*

*[f] [p]*

sus de - fi - cit, ad fir - man - dum cor sin - ce -

sen - sus de - fi - cit, ad fir - man - dum cor sin - ce - rum, so - la -

*[f] p* *f*

*[f] p* *f*

77

*Dolce*

*[p]* *f*

*[p]* *f*

*f*

*[p]* *[f]*

rumm so - la - fi - des, so - la - fi - des - de - fi - cit, ad fir - man - dum cor sin -

fi - des, so - la - so - la - fi - des de - fi - cit, ad fir - man - dum cor sin -

*Dolce*

*[p]* *f*

*[p]* *f*

83

*Dolce*

*[p]*

*Dolce*

*[p]*

ce - rum, so - la\_ fi - des, so - la\_ fi - des\_ suf - fi - cit.

ce - rum, so - la fi - de suf - fi - cit.

*Dolce*

*[p]*

*[p]*

89

*tr*

"Pangelinguas"  
de D. José Lidón  
[Glosas sobre el canto llano del himno  
*Pange lingua gloriosi*]

Transcripción: Luis López Morillo

JOSÉ LIDÓN (1746-1827)

[Órgano manual]

12

17

23

30

3<sup>o</sup>

3

9

15

21

26

32

4º)

6

12

18

24

30

5º)

4

10

16

22

28

6º)

2

8

14

20

26

32

7º)

5

11

16

21

27

33

8º)

4

11

17

23

29

9º) tr

2 tr [tr]

8 [tr]

14 [tr] [tr] [tr]

20 [tr] tr

26 [tr] [tr] [tr]

31 [tr] 10º)

5

11

17

22

27

32

11º

5

11

16

20

25

31

12º)

4

9

14

18

23

28

# "Ave Verum Corpus"

Motet dialogué.  
1779

Transcripción: Luis López Morillo

FRANÇOIS GIROUST (1734-1799)

**Maestoso**

Clarineti in Re *pp*

Corni in Re *pp*

Canto [Basse-Contre]

Fagotti *pp*

Viol[lin]o 1º *f*

V[ioli]no 2º *f*

Canto [Haute-contre]

B[asse] C[ontinu]e *f*

10

*[p]*

*[p]*

*[p]*

*[p]*

*[p]*

*[p]*

18

tr

tr

*p*

*p*

A - ve Ve-rum Cor-pus na-tum, na - tum de Ma - ri - a Vir - gi

*p*

tr

tr

28

ne. Ve - re\_

*p*

*p*

*p*

*p*

A - ve Ve-rum Cor-pus na-tum, na - tum de Ma - ri - a Vir - gi - ne.

*p*

[p]

37

[p]

[p]

pas-sum im - mo - la - tum in cru - ce pro ho - mi - ne.

tr

tr

tr

Cu - jus la - tus



46

per - fo - ra - tum un - da flu - xit, un - da - flu - xit et san - gui

53

*cresc.* *p* *Dolce*

*cresc.* *p* *Dolce*

Es - to... no - bis prae - gus - ta - tum mor - tis in e -

*cresc.* *p*

*cresc.* [*p*]

*cresc.* [*p*]

ne.

*cresc.* [*p*]



62

xa - mi - ne... O, Je - su dul - cis, O, Je - su pi - e, O, Je - su dul - cis,

O, Je - su dul - cis, O, Je - su pi - e, O, Je - su dul - cis, O, Je - su

71

O, Je - su dul - cis, O, Je - su fi - li Ma - ri - a, tu no - bis mi - se -

pi - - e, O, Je - su fi - li Ma - ri - a, tu no - bis mi - se - re - -

79

re - re, tu no - bis mi - se - re - re.

re, tu no - bis mi - se - re - re.

88

O, Je - su dul - cis, O, Je - su dul - cis, O, Je - su fi - li Ma - ri - a,

*Dolce*  
[p]

*Dolce*  
[p]

*Dolce*  
[p]

O, Je - su dul - cis, O, Je - su pi - e, O, Je - su fi - li Ma - ri - a, tu

96

tu no - bis mi - se - re - re, tu no - bis mi - se - re - re,  
no - bis mi - se - re - re, tu no - bis mi - se - re - re

105

*poco f*

*poco f*

*f*

-re, tu no - - bis mi - se - re - - - re.

*poco f*

*poco f*

*poco f*

*f*

*tr*

-re, tu no - - bis mi - se - re - - - re.

*poco f*

# Deux petits motets tirés de la prose du St. Sacrement pour les saluts pendant l'octave, 1779

Transcripción: Luis López Morillo

## [I]. "*Lauda Sion*"

FRANÇOIS GIROUST (1734-1799)

**Andantino**

Violino 1º *[p] Dolce* *[f]*

Violino 2º *[p] Dolce* *[f]*

[Dessus]

[Haute-contre]

[Taille]

[Basse-taille]

[Basse-contre]

[Bassi e fagot] *[p]* *[f]*

7

*[p]* *[p]* *[p]*

Lau - da Si - on Sal - va - to - rem, lau - da

14

du-cem et pas - to-rem, Lau - da Si-on, lau - da du-cem in hym-nis et



21

can ti - cis, Lau - da Si-on Sal - va - to-rem, lau - da du-cem et pas -  
*[p]*  
*[p]*  
 à demi voix  
*En fausset*  
 à demi voix  
 à demi voix  
 à demi voix

- to-rem, lau - da du-cem in hym-nis, et can - -

- to-rem, lau-da lau - da du-cem in hym - nis, et can - -

to-rem, lau-da lau-da in hym - nis, et can - -

to-rem, lau-da lau-da in hym - nis, et can - -

to-rem, lau-da lau-da in hym - nis, et can - -



- ti - cis. Quan-tum po - tes tan - tum au-de; qui - a ma -

- ti - cis. Quan-tum po - tes tan - tum au-de; qui - a ma -

- ti - cis. Quan-tum po - tes tan - tum au-de; qui - a ma -

- ti - cis. Quan-tum po - tes tan - tum au-de; qui - a ma -

- ti - cis. Quan-tum po - tes tan - tum au-de; qui - a ma -

44 Allegretto

*[p] Dolce*

- jor om - ni lau-de, nec lau - da - re\_ suf - - - - fi - cis.

- jor om - ni lau-de, nec lau - da - re\_ suf - - - - fi - cis.

- jor om - ni lau-de, nec lau - da - re\_ suf - - - - fi - cis.

- jor om - ni lau-de, nec lau - da - re\_ suf - - - - fi - cis.

- jor om - ni lau-de, nec lau - da - re\_ suf - - - - fi - cis.

*[p] Dolce*



51 *[simile]*

*[p] Dolce*

*f* 3 3 3 3 3 3 3 3 3 3

*[p] Dolce*

57

Seul  
[p]

Sit laus ple - na\_ sit so - no - ra, sit\_ jo - cun - da\_ sit\_ so

Sans C[ontre] B[asse] et sans Basson  
[p]

63

[simile]

no - ra\_ men - tis ju - bi - la - ti - o, sit laus ple - na\_ sit so - no - ra, sit\_ ju - cun - da\_ sit\_ de

69

co - ra - men - tis ju - bi - la - ti - o. *Tutti* à demi voix Sit laus ple - na - sit so - no - ra, sit ju - cun - da - sit de -  
*Tutti* à demi voix Sit laus ple - na - sit so - no - ra, sit de -  
*Tutti* à demi voix Sit laus ple - na - sit so - no - ra, sit so - no - ra, sit de -  
*Tutti* à demi voix Sit laus ple - na - sit so - no - ra, sit so - no - ra, sit de -  
*Basson et Vc.*

75

co - ra - men - tis ju - bi - la - ti - o, *f* Sit laus ple - na - sit so - no - ra, sit ju - cun - da - sit de -  
*f* co - ra men - tis ju - bi - la - ti - o, Sit laus ple - na - sit so - no - ra, sit de -  
*f* co - ra men - tis ju - bi - la - ti - o, Sit laus ple - na - sit so - no - ra, sit so - no - ra, sit de -  
*f* co - ra men - tis ju - bi - la - ti - o, Sit laus ple - na - sit so - no - ra, sit so - no - ra, sit de -  
*f* Sit laus ple - na - sit so - no - ra, sit so - no - ra, sit de -  
*Tutti* *f*

81

*Col Voce*

[p]

*p*

*Seul*

co - ra - men - tis ju - bi - la - ti - o. Di - es - e - nim so - lem - nis -

co - ra men - tis ju - bi - la - ti - o,

co - ra men - tis ju - bi - la - ti - o.

co - ra men - tis ju - bi - la - ti - o.

co - ra men - tis ju - bi - la - ti - o.

*Sans C. Basse*

*p*

87

a - gi-tur, in qua - men - sa pri - ma re - co - li - tur hu - jus ins - ti -

*Sans C. Basse*

*p*

94

*Tutti à demi voix*

tu - ti - o. Sit laus ple - na\_ sit so - no - ra, sit\_ ju - cun - da\_ sit\_ de

*Tutti à demi voix*

Sit laus ple - na\_ sit so - no - ra, sit de -

*Tutti à demi voix*

Sit laus ple - na\_ sit so - no - ra, sit so - no - ra, sit de -

*Tutti à demi voix*

Sit laus ple - na\_ sit so - no - ra, sit so - no - ra, sit de -

*Basson et Vc.*

100

*[simile]*

co - ra men - tis ju - bi - la - ti - o, Sit laus ple - na\_ sit so - no - ra, sit\_ jo - cun - da\_ sit\_ de

*f*

co - ra men - tis ju - bi - la - ti - o, Sit laus ple - na\_ sit so - no - ra, sit de -

*f*

co - ra men - tis ju - bi - la - ti - o, Sit laus ple - na\_ sit so - no - ra, sit so - no - ra, sit de -

*f*

co - ra men - tis ju - bi - la - ti - o, Sit laus ple - na\_ sit so - no - ra, sit so - no - ra, sit de -

*f*

Sit laus ple - na\_ sit so - no - ra, sit so - no - ra, sit de -

*Tutti*

*f*

106

co - ra - men - tis ju - bi - la - ti - o. Ve - tus - ta - tem no - - vi -  
 co - ra men - tis ju - bi - la - ti - o, Ve - tus - ta - tem no - - vi -  
 co - ra men - tis ju - bi - la - ti - o. Ve - tus - ta - tem no - - vi -  
 co - ra men - tis ju - bi - la - ti - o. Ve - tus - ta - tem no - - vi -  
 co - ra men - tis ju - bi - la - ti - o. Ve - tus - ta - tem no - - vi -

112

tas, um - bram - fu - gat - um - bram - fu - gat - ve - ri - tas, noc - tem  
 tas, um - bram - fu - gat - um - bram - fu - gat - ve - ri - tas. noc - tem  
 tas, um - bram - fu - gat - um - bram - fu - gat - ve - ri - tas. noc - tem  
 tas, um - bram - fu - gat - um - bram - fu - gat - ve - ri - tas. noc - tem  
 tas, um - bram - fu - gat - um - bram - fu - gat - ve - ri - tas. noc - tem

118

lux e - li - - - - mi - nat. Sit laus ple - na\_ sit so

lux e - li - - - - mi - nat.

lux e - li - - - - mi - nat.

lux e - li - - - - mi - nat.

lux e - li - - - - mi - nat.

Sans C[ontre] B[asse] et sans Basson

124

no - ra, sit\_ ju - cun - da\_ sit\_ so no - ra\_ men - tis ju - bi - la - ti - o. Sit laus ple - na\_ sit so

Sit laus

Sit laus ple - na\_ sit so

130

no - ra, sit\_ jo - cun - da\_ sit\_ de co - ra\_ men - tis ju - bi - la - ti - o, sit laus ple - -  
 ple - na\_ sit so - no - ra, sit de - co - ra men - tis ju - bi - la - ti - o,  
 no - ra, sit so - no - ra, sit de - co - ra men - tis ju - bi - la - ti - o. sit so  
 no - ra, sit so - no - ra, sit de - co - ra men - tis ju - bi - la - ti - o. sit so

136

na, sit so - no - ra, sit laus ple - na sit so - no - - - - -  
 sit so - no - ra, sit\_ la - us ple - na, sit\_ so - no - ra, sit ju - cun - da, sit de -  
 no - - - - - ra, sit laus ple - na sit so - no - ra, sit\_ ju - cun - da, sit\_ de -  
 no - - - - - ra, sit so - no - - - - - ra, sit\_ ju - cun - da, sit\_ de -  
 no - - - - - ra, sit so - no - - - - - ra, sit\_ ju - cun - da, sit\_ de -

142

- ra, sit de - co - - - ra men - - -  
 co - ra, sit de - co - - - ra men - - -  
 - co - ra, sit de - co - - - ra me - - -  
 - co - ra, sit de - co - - - ra me - - -  
 - co - ra, sit de - co - - - ra me - - -



146

tis ju - bi - la - - - ti - o.  
 tis ju - bi - la - - - ti - o.  
 tis ju - bi - la - - - ti - o.  
 tis ju - bi - la - - - ti - o.  
 tis ju - bi - la - - - ti - o.

Deux petits motets tirés de la  
prose du St. Sacrement  
pour les saluts pendant l'octave.  
1779

Transcripción: Luis López Morillo

[II]. "Ecce panis Angelorum"

FRANÇOIS GIROUST (1734-1799)

**Lente**

Violino 1°

Violino 2°

[Dessus]

[Haute-contre]

[Taille]

[Basse-taille]

[Basse-contre]

Fagot

[Bassi e fagot]

Violoncelles s[ans] C[ontre] B[asse]  
et s[ans] Basson

10

Ec - ce pa - nis An - ge - lo - rum, fac - tus ci - bus vi - a -

fac - tus ci - bus vi - a -

fac - tus ci - bus vi - a -

fac - tus ci - bus vi - a -

fac - tus ci - bus vi - a -

fac - tus ci - bus vi - a -

Violoncelles s[ans] C[ontre] B[asse]  
et s[ans] Basson

21

*à 2 Cord[es]*

*[p] Dolce*

*[p] Dolce*

*f*

to - rum. Ve - re pa - nis fi - li - o - rum, non mit - ten - dus, non mit -

to - rum, non mit - ten - dus, non mit -

to - rum, non mit - ten - dus, non mit -

to - rum, non mit - ten - dus, non mit -

to - rum, non mit - ten - dus, non mit -

*S[ans] Basson et s[ans] C. B[asse]*

*Tutti*

*[p] Dolce*

*f*

*f*

31

**Allegretto**

*[p] Dolce*

*[p] Dolce*

ten - dus ca - ni - bus.

*[p]*

*[p]*

40

47

55

pas-tor pa - nis\_ ve - re, Je - su nos - tri mi - se - re - re,



62

tu nos pas - ce\_ nos tu e - re, tu nos bo - na\_ fac vi -

*Tutti*  
*p*

*Tutti*  
*p*

69

- de-re, in te - rra vi - ven - - - ti - um



77

*f*

*à demi voix*

Bo - ne\_ Pas-tor pa - nis\_ ve - re Je - su nos-tri mi - se -

*à demi voix*

Bo - ne\_ Pas-tor pa - nis\_ ve - re Je - su nos - tri mi - se -

Bo - ne Pas - tor pa - nis ve - re Je - su nos - tri mi - se -

Bo - ne Pas - tor pa - nis ve - re Je - su nos - tri mi - se -

85

- re - re tu nos pas - ce\_ nos tu - e - re, tu nos bo - na\_

- re - re tu nos pas - ce\_ nos tu - e - re, tu nos bo - na

- re - re tu nos pas - ce nos tu - e - re, tu nos bo - na\_

- re - re tu nos pas - ce nos tu - e - re, tu nos bo - na

[Tutti]

[Tutti]

*Contr[ole] B[asse]*

92

fac vi de - re in te - rra vi - ven - - - ti - um,

fac vi - de - re in te - rra vi - ven - - - ti - um.

fac vi de - re in te - rra vi - ven - - - ti - um,

fac vi - de - re in te - rra vi - ven - - - ti - um,

*Violoncelles*

C.B.

99

*Dolce*

[p]

tu qui cun cta\_ sis\_ et\_ va - les, qui nos pas- ces\_ hic\_ mor-

tu qui cun cta\_ sis\_ et\_ va - les, qui nos pas- ces\_ hic\_ mor-

tu qui cunc - ta sis et va - les, qui nos pas - ces hic mor -

tu qui cunc - ta sis et va - les, qui nos pas - ces hic mor -

[p] *Dolce*

---

106

- ta - les, tu - os\_ i - bi\_ com men - sa-les, es hae - re - des et so-

- ta - les, tu - os i - bi com - men - sa-les, es hae - re - des et so-

ta - les, tu - os i - bi com - men - sa-les, es hae - re - des et so-

ta - les, tu - os i - bi com - men - sa-les, es hae - re - des et so-

[Violoncelles]

113

da-les, fac sanc - - to - - rum ci - vi - um.

da-les fac sanc - - to - - rum ci - vi - um.

da-les fac sanc - - to - - rum ci - vi - um.

da-les fac sanc - - to - - rum ci - vi - um.

fac sanc - - to - - rum ci - vi - um.

*f*

*Tutti*

*f*

120

Bo - ne\_ Pas-tor pa - nis\_ ve - re

*p*

*Solo*

*p*

*S[ans] C.B*

128

Je - su nos - tri mi - se - re - re, tu nos pas - ce nos tu -  
 tu nos pas - ce nos tu -

[p] Dolce  
 Tutti

[p] Dolce  
 C[ontr]e B[asse]



135

e - re, tu nos bo - na - fac vi - de - re, in te - rra vi -  
 e - re, tu nos bo - na - fac vi - de - re, in te - rra vi -  
 e - re, tu nos bo - na - fac vi - de - re, in te - rra vi -  
 e - re, tu nos bo - na - fac vi - de - re in te - rra vi -  
 e - re, tu nos bo - na - fac vi - de - re in te - rra vi -

f

[Tutti]

[Tutti]

f  
 C.B.

142

ven - - - ti - um, Bo - ne Pas - tor pa - nis ve - re,

ven - - - ti - um, Bo - ne Pas - tor pa - nis ve - re,

ven - - - ti - um, Bo - ne Pas - tor pa - nis ve - re,

ven - - - ti - um,

ven - - - ti - um,

[p] Dolce  
C[ontr]e B[asse]

149

Je - - su nos - tri mi - se - re - re, tu nos

Je - su nos - tri mi - se - re - re, tu nos

Je - su nos - tri mi - se - re - re, tu nos

[Dolce]

[p]

154

pas - ce nos tu - e - re, tu nos bo - na fac vi - de - re, tu nos

pas - ce nos tu - e - re, tu nos bo - na fac vi - de - re, tu nos

pas - ce nos tu - e - re, tu nos bo - na fac vi - de - re, tu nos

tu nos

tu nos

160

bo - na fac vi - de - - re in te - - rra vi - ven - -

bo - na fac vi - de - - re in te - - rra vi - ven - -

bo - na fac vi - de - - re in te - - rra vi - ven - -

bo - na fac vi - de - - re in te - - rra vi - ven - -

bo - na fac vi - de - - re in te - - rra vi - ven - -

167

smorzato

[smorzato]

[p]

[p] smorzato

ti - um.





## Les Bourbons sacrés : Musique et liturgie d'État aux cours de Rome, Madrid et Versailles (1745-1789)

### Résumé

La présente thèse tente d'aborder, pour la première fois, une analyse comparative du rôle que la musique liturgique a joué dans le processus de construction de l'image sacrée des souverains de la maison Bourbon de France et d'Espagne dans le cadre des cérémonies religieuses célébrées aux cours de Madrid et de Versailles pendant les dernières décennies de l'Ancien Régime, ainsi que du rôle que l'exemple de la Chapelle pontificale a joué dans ce processus. Le but principal de cette étude a été d'apporter un cadre conceptuel et un modèle d'analyse qui permettraient d'aborder une étude globale de la musique sacrée destinée à ces cérémonies, sous un angle plus proche de l'histoire culturelle que de la musicologie traditionnelle, mais toujours partant de l'analyse des aspects performatifs qui permettaient dévoiler l'interaction réciproque entre la musique avec le contexte cérémonial, politique et historique duquel a fait partie.

Tout au long de six chapitres on examine les éléments qui conformaient les cérémonies de la liturgie d'État, conçues à cette époque comme des représentations sacrées : les différentes scènes où avaient lieu, les acteurs, le cérémonial, ainsi que le fonctionnement des différents styles de chant utilisés pour solenniser aussi bien les cérémonies ordinaires que les extraordinaires célébrées à Rome, à Madrid et à Versailles entre 1745 et 1789. Cela comprenait non seulement les œuvres de musique sacrée produites *ad hoc* par les maîtres de chapelle, mais aussi d'autres musiques, comme le plain-chant, le contrepoint où le faux-bourdon, qui faisant partie de ce même système de représentation étaient parfois exécutés par l'improvisation ou la mémorisation.

**Mots-clés :** Musique sacrée ; liturgie d'État ; liturgie royale ; liturgie romaine ; pouvoir royal ; Ancien Régime ; Maison de Bourbon ; cour de Espagne ; cour de France ; cour de Rome ; plain-chant ; contrepoint ; faux-bourdon ; chant figuré ; orgue ; cérémonial ; Chapelle pontificale ; Chapelle royale ; Capilla Real ; Madrid ; Versailles.

## The Sacred Bourbons: Music and liturgy of State at the Courts of Rome, Madrid and Versailles (1745-1789)

### Summary

This thesis attempts, for the first time, to address a comparative analysis of the role that liturgical music played in the process of building the sacred image of the sovereigns of the Bourbon House of France and Spain as part of the religious ceremonies celebrated in Madrid and Versailles during the last decades of the Ancien Régime, as well as the role that the example of the Pontifical Chapel played in this process. The main purpose of this study was to provide a conceptual framework and analytical model that would allow a global study of sacred music for these ceremonies to be approached from a perspective closer to cultural history than traditional musicology, but always starting from the analysis of the performative aspects that revealed the reciprocal interaction between music and the ceremonial, political and historical context of which it was a part.

Along six chapters, we examine the elements that shaped the ceremonies of the State liturgy, conceived at that time as sacred representations: the different scenes in which they took place, the actors, the ceremonial, as well as the functioning of the different styles of singing used to solemnize both the ordinary and extraordinary ceremonies celebrated in Rome, Madrid and Versailles between 1745 and 1789. This included not only sacred music works produced *ad hoc* by the choirmasters, but also other music, such as plainchant, counterpoint or *faux-bourdon*, which were sometimes performed by improvisation or memorization as part of this same system of representation.

**Keywords :** Sacred Musica; liturgy of State; Royal liturgy; Roman liturgy; House of Bourbon; Court of Spain; Court of France; Papal Court; plainchant; counterpoint; faux-bourdon; polyphony; organ; ceremonial; Papal Chapel; Royal Chapel of Versailles; Royal Chapel of Madrid.

UNIVERSITÉ SORBONNE UNIVERSITÉ

### ÉCOLE DOCTORALE :

ED 4 – Civilisations, cultures, littératures et société

Maison de la Recherche, 28 rue Serpente, 75006 Paris, FRANCE

**DISCIPLINE :** Études romanes espagnoles