

ANALES DEL INSTITUTO
DE ESTUDIOS MADRILEÑOS
TOMO XXXIII



C. S. I. C.
1993
MADRID

ANALES DEL INSTITUTO
DE
ESTUDIOS MADRILEÑOS

Tomo XXXIII



CONSEJO SUPERIOR DE INVESTIGACIONES CIENTÍFICAS
MADRID, 1993

SUMARIO

Págs.

ANALES DEL INSTITUTO DE ESTUDIOS MADRILEÑOS	
Memoria de actividades del Instituto de Estudios Madrileños	13

Arte

Algunas noticias sobre la construcción de la desaparecida iglesia del Hospital de Montserrat en Madrid, por José Luis Barrio Moya	21
Dibujos del siglo XVIII para la Capilla de San Isidro de Madrid, por Virginia Tovar Martín	41
El Puente de Toledo: un hito brillante en la aportación del arqui- tecto Pedro de Ribera, por Matilde Verdú Ruiz	55
Datos para una historia económica de la Real Fábrica de Platería de don Antonio Martínez, por José Manuel Cruz Valdo- vinos	73
Aportación documental al Convento de las Maravillas de Madrid, por Leticia Verdú Berganza	123
Obras de restauración de la parroquia matriz de Santa María la Real de la Almudena de esta Corte y consecuentes traslados procesionales solemnes de su imagen, producidos por esta causa. Años 1777-1780, por M.ª Rosario Bienes Gómez- Aragón	141
Cristos de Madrid, por Teresa Fernández Pereyra	157

Bibliografía

Ediciones, traducciones y un plagio, de las obras del madrileño Gonzalo de Céspedes y Meneses (¿1585?-1638) en biblió- otecas norteamericanas, por Joseph L. Laurenti	191
---	-----

Geografía

Una guía especial de Madrid de comienzos de siglo, por Ramón Ezquerra Abadía	207
Un antiguo profesor, por Ramón Ezquerra Abadía	213
Apunte geográfico-económico de la actual provincia de Madrid en el 1752. X, por Fernando Jiménez de Gregorio	217
Manzanares: un río foso y balcón. Recorrido por su tramo urbano, en un repertorio cartográfico y colofón con meros planos madrileños, por José María Sanz García	239

Historia

Los códices que vio Ambrosio de Morales en el Castillo de Batares en 1572, por Gregorio de Andrés	267
La casa de los Monterrey en el Prado Viejo de San Jerónimo de Madrid, por Concepción Lopezosa Aparicio	277
Una introducción a la obra de Fernando Cardoso, <i>utilidades del agua i de la nieve, del bever frío i caliente</i> (Madrid 1637), por Pilar Corella Suárez	289
La seguridad ciudadana en Madrid durante el siglo XVIII: la superintendencia general de policía y la comisión reservada, por Ana M.ª Fernández Hidalgo	321
Madrileños en América en el s. XVIII, por José Valverde Madrid..	357
Repercusiones de la guerra de Sucesión en los Monasterios de Montserrat y San Martín de Madrid y sus libros de gradas (s. XVII-XIX), por Ernesto Zaragoza y Pascual	395
Introducción a la teoría de la capitalidad de Madrid, por Enrique de Aguinaga	419
Un cementerio decimonónico desaparecido: la Sacramental de San Sebastián, por Carlos Saguar Quer	437
El Teatro "Felipe", pequeña historia de un barracón famoso, por José del Corral	447
Corrida extraordinaria a beneficio de las familias de los naufragos del "Reina Regente" celebrada en Madrid en 1895, por Miguel Ángel López Rinconada	469
Salones y tertulias en el Madrid Isabelino, por José Cepeda Adán.	499

Págs.

La toponimia madrileña. Proceso evolutivo, por Luis Miguel Apa-	
risi Laporta	515
Noticias que ahora cumplen centenarios, por J. del C.	543

Literatura

Documentos de Cervantes y de otras personas con él relacionadas,	
por Antonio Matilla Tascón	553
Lope de Vega: versos desconocidos cantados por el pueblo en	
1609, por J. Salvador y Conde	563
Madrid en <i>los bestiarios</i> de Henri de Montherlant, por Luis López	
Jiménez	577
Mariana de San José. Nueva efemérides para los Anales de Ma-	
drid, por M.^a Isabel Barbeito Carneiro	585
Centenario de un poeta Jean Cocteau en Madrid, por Carlos	
Dorado	591
Acercamiento a Tomás Luceño, por José Montero Padilla	601
La invención del espacio en un cuento maravilloso galdosiano:	
El Madrid de Celín por M.^a Ángeles Ezama	617

Música

La música en la Real Capilla de Madrid (siglo XVII), por Paulino	
Capdepón	631

Urbanismo

Limitaciones municipales e intereses de reforma. El ejemplo de	
la Gran Vía Madrileña, 1901-1923, por José Carlos Rueda	
Laffond	651

LA MÚSICA EN LA REAL CAPILLA DE MADRID (SIGLO XVII)

Por PAULINO CAPDEPÓN
(Universidad de Salamanca)

Los orígenes de la Real Capilla

Las primeras Constituciones referentes a la regulación de la Real Capilla de las que tenemos noticia se remontan a la época de Juan II y llevan como título *Constituciones de la Capilla Real de S. M. Dn. Juan de gloriosa memoria, echas por el Capellán Mayor y Cavildo año de 1436*. Dichas normas serían sustituidas años después en el reinado de los Reyes Católicos:

«Habiendo visto y considerado ciertas constituciones y ordenanzas antiguas que hay en Nra. Real Capilla que tratan así del servicio, como de los Ministros y ordenación que se debe observar en ella, pareciéndonos que estaban faltas de algunas cosas mui necesarias para el buen régimen... hemos mandado reformar, renobar y aumentar dichas constituciones, ordenanzas y estatutos»¹.

A pesar de que existían dos ramas, la Casa de Borgoña y la Casa de Castilla, no puede hablarse de dos Reales Capillas, sino de sólo una que actuaba con diferente etiqueta según pertenecieran sus miembros a una Casa u otra. Según Luis Robledo, que ha estudiado el proceso histórico de la Real Capilla en los siglos XVI y XVII, cada una de las Casas de Felipe el Hermoso, la de Borgoña y la de Castilla, tenían una estructura económica y organizativa diferente. La Casa de Borgoña gozaba de mayor peso y en ella se agrupaba toda la servidumbre. Su etiqueta guardaba y su organización conservaba celosamente la estructura de la casa ducal de Borgoña, heredada de Carlos V. La Casa de Castilla constituía una supervivencia de los usos castellanos y agrupaba

¹ Citado en Begoña Lolo, *La música en la Real Capilla de Madrid: José de Torres y Martínez Bravo (h. 1670-1738)*, Ediciones de la Universidad Autónoma, Madrid, 1990, pág. 20.

un número menor de oficios, aunque algunos de gran prestigio e importancia. Antes de acceder al trono, Felipe II tenía repartida su casa asimismo entre la etiqueta borgoñona y la castellana. Tras ser coronado rey, fusiona las dos ramas de la Casa de Borgoña (la suya y la de Carlos V), proceso que se repite en lo concerniente a las dos ramas de la Casa de Castilla. Por consiguiente, la Capilla Real de Felipe II quedó constituida por un sector adscrito a la Casa de Borgoña donde se incluían el maestro de capilla, Nicolás Payen, capellanes, cantores, cantorcicos, maestro de latín de éstos, organista y templador, todos flamencos, y otro sector, compuesto por los predicadores y otro tipo de capellanes provenientes de la Casa de Castilla de Carlos V, además de otros cantorcicos y el tañedor de tecla, Antonio de Cabezón, que provenían de la Casa de Castilla del Príncipe, y a cuyo mando se situaba el capellán mayor.

Por razones de comodidad, por el gran prestigio que gozaban los neerlandeses o por razones meramente burocráticas, lo cierto es que los componentes de ambas Casas se consignaban en listas separadas, mediante las cuales a los miembros de la Casa de Borgoña se les pagaban los *gajes* o sueldos en placas, la unidad monetaria borgoñona, mientras que a los de la Casa de Castilla se les pagaba en forma de *salario* o *quitación de mano*. Con la fundación en 1590 del Real Colegio de Niños Cantorcicos en 1590 quedaba configurada la Capilla de los monarcas españoles². La reunificación de las dos ramas de la Real Capilla tendría lugar tras hacerse cargo Carlos Patiño del magisterio en 1634.

El grupo de los cantores, más numeroso que el de los capellanes de altar, tenía a su cargo la polifonía y contaba con tiples, contraltos, tenores y bajos, a los cuales hay que añadir los niños cantorcicos. Como máximo responsable se situaba el Maestro de capilla, que contaba con la asistencia de un teniente (al que se denominará vicemaestro en el siglo XVIII), y que le releveba en los días no solemnes y que irá adquiriendo cada vez más importancia, llegando incluso a hacerse cargo de la enseñanza y cuidado de los niños cantorcicos. Entre los compositores que ejercieron la maestría en el siglo XVII destacan Nicolás Payen, Pierre de Manchicourt, Jan de Bonmarchié, George de la Hèle y Philippe Rogier.

Para conocer la música que se interpretaba en época de Felipe II hemos de recurrir a las cuentas del copista Isaac Bertout: además de compositores anteriores como Clemens non Papa, Arcadelt, Claudio o Morales, también aparecen autores contemporáneos como Palestrina, Guerrero, Orlando di Lassus, Andrea Gabrieli o los maestros de la Real Capilla George de la Hèle y Philippe Rogier y el teniente Adrián Capy. Por lo que respecta al villancico religioso, abundan en los villancicos copiados por Bertout los fragmentos solísticos y la presencia

² Luis Robledo, «La capilla real en el reinado de Felipe II», en: III Semana de Música Española. El Renacimiento, Consejería de Cultura de la Comunidad de Madrid, Madrid 1988, págs. 251ss.

del acompañamiento continuo para el órgano. Felipe II llegó a prohibir la interpretación de villancicos en su Real Capilla según decreto del 11 de junio de 1596 que recoge el tenor de la Real Capilla Vicente Pérez:

«“Real Decreto del Rey Felipe 2.^º de II de junio de 1596.

Mando que en mi Real Capilla no se canten villancicos, ni cosa alguna de romance, sino todo en latín como lo tiene dispuesto la Iglesia. Yo El Rey. A García de Loaysa, mi capellán mayor.”

Este decreto de S. M. se observó puntualmente hasta el reinado de D. Felipe 4^º, en cuyo tiempo se volvió a introducir la costumbre de cantar villancicos en lengua vulgar, mandando S. M. que las letras fuesen antes vistas y aprobadas por hombres doctos y de celo eclesiástico, ordenando al mismo tiempo el Maestro de Capilla que la música fuese devota y libre de los afectos que pudiesen hacerla indecente para el Templo. Lo qual duró sin intermisión hasta el año de 1750, en que habiendo muerto el día 4 de septiembre D. Josef Cañizares, escritor de Letras sagradas de Villancicos de Navidad y Reyes, mandó S. M. el Rey D. Fernando VI no se cantasen más Villancicos...»³»

A pesar de las noticias transmitidas por Vicente Pérez, tal decreto real no llegó a respetarse como Jaime Moll ha demostrado: las cuentas de 1597 del copista Isaac Bertout atestiguan los pagos efectuados en la Real Capilla por la composición de villancicos a compositores como Adrián Capy, Turlur, Juan de Namur y Felipe du Boys⁴. Por otra parte, las memorias de Diego de Guzmán son taxativas al respecto cuando juzga los villancicos cantados en los maitines navideños en 1610:

«... empezáronse los maytines que a mi gusto no fueron buenos y la causa fue estar el maestro malo y ser todo los villancicos de fuera, lo qual nunca se ha de hacer, sino que quando el maestro no pudiere hacerlos avise con tiempo para que los haga el tiniente...»⁵

La Real Capilla en el siglo XVII

A comienzos de 1604, la rama flamenca de la Real Capilla estaba formada por los siguientes miembros: «1. Don Alvaro de Carvajal, Capellán y limosnero

³ Biblioteca Nacional, Ms. 762, fol. 3. Citado en Jaime Moll, «Los villancicos cantados en la Capilla Real a fines del siglo XVI y principios del siglo XVII», Anuario Musical, vol. XVII, 1970, págs. 82.

⁴ Ibídem, pág. 93.

⁵ Ibídem, pág. 82.

mayor. 2. Don Bernardo de Rojas, Sumiller de oratorio. 3. Don Antonio de Borja, Sumiller de oratorio. 4. Mateo Romero, Maestro de Capilla. 5. Gery Dejersen, tiniente de Capilla, se le a de contar, de más de su plaça, sesenta mrs. en cada un día. 6. El Ldº Jerónimo de Paris, Capellán de banco. 8. Juº Fustier, Capellán de Altar y cantor. 9. Jilmant Laurent, Capellán de Altar y cantor. 10. Waltero Comine, Capellán de Altar y cantor. 11. Hernán Comine, Capellán de Altar y cantor. 12. El doctor Leuinomast, Capellán de Altar y cantor. 13. El Ldº Felipe de Bise, Capellán de Altar y cantor. 14. Oliver Danis, Capellán de Altar y cantor. 15. Cornelio Obdam, cantor. 16. Juº Luis, cantor, 17. Juº Carau, cantor. 18. Martín Buset, cantor. 19. Antonio Loquet, cantor. 20. Nicolás Dupont, cantor. 21. Felipe Obois, cantor. 22. Juº de Namur, cantor. 23. Felipe Cofín, cantor. Reservados: 24. Adrián Capy, tiniente q. fue de la Capilla; se le a de contar a rraçon de siete reales y un quartillo por día. 25. Pedro Corneta, cantor que fue; se le a de contar a rraçon de cinco reales por día. 26. Pedro Wauters, cantor que fue, lo propio. 27. Simón Mercenario, cantor que fue, lo propio. 28. Felipe Canvenhonon, cantor que fue, lo propio 29. Hendrique Ribau, cantor que fue, lo propio. Oficiales: 30. Nicolás Bablm-court, maestro de latín de los cantorcillos. 31. Juº de Arrás, moço de capilla. 33. García de Paredes, moço de limosna. 34. Juº Brebos, templador de los órganos. 35. Claudio de la Sablonara, apuntador de los libros. 36. Juº de Nosere, furriel de la capilla»⁶.

Gracias a la lista de pagos de la rama española de la Real Capilla, podemos saber que ésta era más numerosa que la flamenca y según una lista de 1622 estaba compuesta por un teniente de capilla, 19 capellanes, 29 cantores, 4 mozos de oratorio, un afinador de órgano y dos furrieres. Cuatro años después las plazas de cantores pasan a ser 33 y 5 los mozos de oratorio. En 1627 el número de los Capellanes y cantores se eleva ya a 54⁷.

Philippe Rogier (1561?-1596)

Aunque perteneciente todavía al siglo XVI, hemos querido incluir a este importante compositor, cuya obra representa el lazo de unión entre los siglos XVI y XVII. Rogier comenzó su actividad musical en calidad de niño cantorcico: en 1571, Gérard de Turnhout fue nombrado maestro de la Real Capilla de Felipe II. Como era habitual cuando tomaba posesión un nuevo maestro, se hacía necesario renovar la estructura organizativa de la capilla y el maestro se trasladaba a las provincias holandesas para reclutar nuevas voces

⁶ Archivo General de Palacio. Legajo 115. Citado en Nicolás A. Solar-Quintes, «Panorama musical desde Felipe III a Carlos II», Anuario Musical, vol. XII, 1957, pág. 180.

⁷ Ibídem, pág. 185ss.

para la capilla y para el coro de niños cantorcicos. Entre los niños reclutados por Turnhout en 1572 se encontraba Philippe Rogier, quien llegó a Madrid el 15 de junio de 1572 y que había nacido en la ciudad flamenca de Arras hacia 1561. Asimismo era normal que cuando estos niños cantorcicos mudaran su voz, tras haber recibido una esmerada educación, regresaran a los Países Bajos para cursar estudios en una universidad extranjera. Sin embargo no fue este el caso de Rogier. Rogier fue favorecido con diferentes privilegios durante su estancia en Madrid: así, en mayo de 1581 obtuvo un beneficio en la iglesia de Notre Dame de Ivoir, más tarde fue nombrado capellán de la iglesia de Notre Dame en Arras. El 27 de enero de 1592 Felipe II expresaba a su primo, el conde Mansfeldt, gobernador general de los Países Bajos, su deseo de que a Rogier se le concediera la primera prebenda vacante en la catedral de Tournai. En 1593 Felipe II garantizó a Rogier una pensión anual de 300 ducados por parte del obispado de León. Por último, en 1596, poco antes de su fallecimiento, recibió un beneficio en la colegiata de Lenz⁸.

George de la Hèle fue ratificado como maestro de la Real Capilla en 1581 y bajo su tutela ésta vivió una de sus etapas de apogeo artístico. Tres años después Rogier se convirtió en el teniente de de La Hèle, tras cuya muerte el 27 de agosto de 1586, se hizo cargo de la maestría de la Real Capilla.

Siguiendo la costumbre de sus antecesores, Rogier partió el 2 de marzo de 1590 hacia los Países Bajos en busca de nuevas voces. En 1594 se necesitaban nuevos niños cantorcicos, pero en esta ocasión fue enviado el organista de la Real Capilla, Michel Bock, con la misión de reclutar a once niños de coro, que serían los últimos que vendrían a España⁹.

Philippe Rogier falleció el 29 de febrero de 1596 cuando sólo contaba 35 años de edad. Su última obra fue el motete de difuntos *Taedet animam meam*¹⁰. En su testamento Rogier encargó a su discípulo Géry de Ghersem la publicación de cinco de sus misas, publicación que se llevó a efecto poco después de la muerte de Felipe II en 1598; a las cinco misas de Rogier, Ghersem añadió una propia, siendo dedicada la colección al nuevo rey Felipe III. En un poema de Lope de Vega titulado *Laurel de Apolo*, del año 1630, se cita a Rogier:

Pero ya las canciones amorosas
de tu pastor Pesquera,
que del amor lo era,

⁸ Paul Becquart, *Musiciens néerlandais a la cour de Madrid*, Académie royale de Belgique, Bruselas 1967.

⁹ Edmond Van der Straeten, *La Música aux Pays-Bas avant le xixe siècle*, vol. VIII, Bruselas 1867-88, pág. 167-174. Citado en Lavern, J. Wagner, *Philippe Rogier. opera omnia*, Corpus Mensurabilis musicæ, 1974, pág. X.

¹⁰ Becquart, op. cit., pág. 40.

te piden que te acuerdes
que fué el honor de tus riberas verdes,
y el que daba bucólicos cantares
a Felipe Roger y a Palomares;
Roger, honor de Flandes, gloria y lustre,
y Palomares de Sevilla ilustre;
entrambos en la flor de sus deseos,
para lograrse mal dulces Orfeos¹¹.

Se puede hablar de una escuela de Rogier pues su influencia traspasó el siglo XVI. Entre sus discípulos se encuentran compositores que desempeñarían un papel primordial en la música española barroca: Etienne Bernard, Englebert Turlur, Adrien Capy, Géry de Ghersem, Jean de Namur, Philippe Dubois, Martin Buset, Nicolas Dupont, Jean Dupont, y su sucesor, el célebre Mateo Romero.

Las obras que se conservan de Rogier en los archivos españoles son las siguientes: Monasterio de El Escorial: 2 Misas, 10 Motetes. Biblioteca Nacional: 1 volumen de misas. Capilla Real de Granada: 1 Salmo y 1 Lección de Difuntos. Catedral de Segovia: Motetes, 2 Responsorios y 1 Regina coeli. Catedral de Valencia: 1 Motete y 1 Antífona. Catedral de Salamanca: 1 Regina coeli. Colegio del Corpus Christi: 6 Misas, 1 Salmo y 1 Motete. Catedral de Valladolid: Motetes. Catedral de Segorbe: 1 Motete.

Mateo Romero (c. 1647)

Tras la muerte de Rogier, el sucesor lógico hubiera sido su teniente, Géry de Ghersem. Al preferirse a Romero como nuevo maestro de la Real Capilla, Ghersem abandonó España en 1604 para ocupar la maestría en la corte de Bruselas, con lo que la influencia de la música flamenca estaba llegando a su fin ya que Romero era flamenco de nacimiento pero español por formación y cultura. Incluso algunos investigadores como Mitjana y Anglés creyeron que Romero era español. Sin embargo Paul Becquart demostró documentalmente que había nacido en Lieja con el nombre de Matthieu Rosmarin, siendo sus padres Jean Rosmarin y Pascale Loart¹².

Después de ocho años de estudios bajo la tutela de la Héle y Philippe Rogier, fue elevado al rango de chantre adulto el 1 de enero de 1594, ejerciendo tal función durante el espacio de cuatro años:

¹¹ *Collección de las obras sueltas, assi en prosa, como en verso, de D. Fray Lope de Vega Carpio, del hábito de San Juan*, Madrid 1776-79. Citado en Becquart, op. cit., pág. 61.

¹² Becquart, op. cit., pág. 152ss.

«Mathco Romero. Su Magestad ha sido servido de reccibirle por cantor e su Real Capilla con los gajes de Borgoña y que le corra esta merced desde principio de este año de mil y quinientos noventa y quatro como consta por la certificación del señor García de Loaisa.»¹³

El 19 de octubre de 1598 es investido como maestro de la Real Capilla en sustitución de Philippe Rogier, mientras que Géry de Ghersem era su teniente. Una de sus primeras peticiones será la de solicitar que se le puedan conceder pensiones eclesiásticas y otros favores, al igual que otros músicos españoles. Además de dirigir y componer para la Real Capilla, Romero se responsabilizó de la educación musical del príncipe Felipe, el futuro Felipe IV, iniciándole en el conocimiento de la vihuela y de la composición musical. El 6 de mayo de 1621, al poco tiempo de acceder al trono, Felipe IV otorga al compositor el título de Greffier de la Orden del Toisón de oro. Se trata de la época en que Romero alcanza su más alto prestigio en la corte española como maestro de capilla, compositor, capellán de honor y maestro del rey. Posteriormente, el 4 de marzo de 1624 es investido como capellán de los Reyes Nuevos de Toledo. El 22 de febrero de 1634 fue jubilado de sus funciones con el disfrute pleno de sus gajes y emolumentos. Falleció el 10 de mayo de 1647 a la edad de 72 años.

Romero fue quizá el compositor que más influyó en la introducción del nuevo estilo barroco de la música española de la primera mitad del siglo XVII. Sus contemporáneos le profesaron la más alta estima y el teórico Cerone hablaba de él como el compositor más célebre de su tiempo. Buena parte de su música y un tratado teórico, *El porqué de la música*, se han perdido. Las obras religiosas que se han podido conservar de este autor demuestran que Romero dominaba la homofonía policoral, mientras que las obras profanas ofrecen una influencia del madrigal italiano y del estilo popular derivado del villancico¹⁴.

Su obras conservadas se encuentran en las siguientes fuentes:

Cancionero de la Sablonara. Monasterio de El Escorial: 3 Misas, 2 Letanías, 1 Christus factus est, 3 Magnificat, 3 Salmos y 1 Villancico. Catedral de Burgos: 2 Misas, 2 Salmos y 1 Salve. Catedral de Cuenca: 1 Misa. Catedral de Segovia: 2 Misas y 1 Salmo. Catedral de Valencia: 1 Misa. Catedral de Salamanca: 2 Misas y 2 Salmos. Catedral de Santo Domingo: 1 Domine, quando veneris. Catedral de Palencia: 1 Misa y 2 Salmos. Catedral de Las Palmas: 1 Salmo, 1 Misa y 1 Letanía. Catedral de Jerez: 1 Letanía. Catedral de Valladolid: 1 Misa. Salmos. Capilla Real de Granada: 1 Misa. Colegio del Corpus Christi: 1 Motete y 1 Responorio. Catedral de Albarracín: 1 Misa y 1 Villancico. Catedral de Segorbe: 1 Salmo. Catedral de Orihuela: 1 Letanía.

¹³ Archivo General de Palacio, legajo 1135. Ibídem, pág. 150.

¹⁴ Barton Hudson, «Romero, Mateo», en: *New Grove Dictionary of Music and Musicians*, volumen 16, pág. 163s.

Carlos Patiño (1600-1675)

Nació en octubre de 1600 en el pueblo conquense de Santa María del Campo Rus como hijo de Pedro Gallego Patiño y de Inés Ramírez, tal como consta en partida de bautismo:

«En la villa de Santa María del Campo a nuebe días del mes de octubre de mil y seiscientos años, yo, el licenciado Alonso de San Clemente, clérigo y presbytero, ex consensu del licenciado Mendiola cura ex proprio desta villa baptize un fixo de Pº Gallego Patiño y de doña Ynes Remires su legitima muxer pusle por nombre Carlos Ynes y su compadre de pila fue Francisco Gonzalez al qual doy fe advertí el parentesco que avia contraido con el baptizado y los testigos Francisco Gomez y Pedro Gomez Mogorron y lo firme de mi nombre.»¹⁵

Probablemente recibiera su primera formación musical en el convento de los Trinitarios de su pueblo natal¹⁶. Asimismo no hay noticia alguna de su presencia en la catedral de Cuenca. Posteriormente es aceptado el 22 de junio de 1612 por la catedral de Sevilla en calidad de mozo de coro, teniendo como maestros a Francisco Company y Juan de Vaca, maestros de los mozos de coro de la catedral hispalense. Los primeros conocimientos de composición los adquiere con el eminent polifonista y maestro de capilla Alonso Lobo y tras la muerte de éste con el maestro portugués fray Francisco de Santiago.

Obtiene el puesto de maestro de canto de órgano del Sagrario de la catedral de Sevilla el 19 de enero de 1623:

«... el jueves se examine Carlos Patiño, pues no hay causa nueva para alargar los edictos del magisterio de canto de órgano del Sagrario, y mandaron que el jueves a ora del Coro se examine en el coro el mº Carlos Patiño, opositor, y el examen le haga el maestro de capilla, o sea Frº de Santiago... En jueves 19 de enero de 1623, presidiendo el Sr. D. Felix de Guzmán, arcediano de Sevilla y canº, aviéndose examinado dentro del cavº el Maestro Carlos Patiño, opositor único al magisterio de órgano del Sagrario que está vacío por averse ydo al magisterio de Plasencia Diego de Grados su antecesor, nombraron al dicho mº Carlos Patiño en el dho magisterio de canto de órgano...»¹⁷

¹⁵ Danièle Becker, *Las obras humanas de Carlos Patiño*, Instituto de Música Religiosa de la Diputación de Cuenca, Cuenca 1987, pág. 55.

¹⁶ Lothar Siemens, *Carlos Patiño (1600-1675): Obras musicales recopiladas*, 1.º vol., Instituto de Música Religiosa de la Diputación de Cuenca, Cuenca 1985, pág. 9..

¹⁷ Becker, op. cit., pág. 19.

Después de la muerte de su esposa y de su segundo hijo, Carlos Patiño sigue la carrera eclesiástica. En febrero de 1628 decide abandonar Sevilla y opta al magisterio de capilla de la catedral de Salamanca, plaza que no obtiene al ser adjudicada al compositor salmantino Francisco Martínez Díez. A pesar de ello, Patiño no regresa a Sevilla al haber sido nombrado maestro de capilla del monasterio madrileño de la Encarnación tras el traslado del anterior maestro, Gabriel Díaz Besón, a la catedral de Córdoba según consta en el siguiente documento:

«En Madrid, a 8 de marzo de 1628, de despachó, firmado por de S. M., refrendado del Secretario Alosa, y librada de Don Juan Villela, Protector del Monasterio de la Encarnación, Título de Capellán y Maestro de Capilla del Monº de la Encarnación de Mº a Carlos Patiño, que estaba vaca por promoción de Gabriel Díaz a la Iglesia. Cathedral de Córdoba, porque aunque fue proveydo della Gerónimo Vizente, no tuvo efecto.»¹⁸

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

Al fallecer el entonces maestro de la Real Capilla, el célebre Mateo Romero, es elegido sucesor de Carlos Patiño a partir del primero de enero de 1634, ejerciendo además las funciones de vicemaestro y Rector del Colegio de los Niños cantorcicos, cargo que desempeñó hasta el 7 de febrero de 1657. Tres años más tarde, el 12 de octubre de 1660 solicita su jubilación:

«Carlos Patiño Mrº de la Capilla Real de V. Mgd. dice que ha más de 32 años que sirve y por ser dhº oficio de mucho trabajo y asistencia y por hallarse con sesenta años de edad y muchos achaques, que no parece que es posible proseguir con el lucimiento y puntualidad que siempre ha deseado. Suplica a V. Magd. le haga merced de mandarle jubilar de dhº oficio de Mrº de Capilla en la conformidad que se

¹⁸ Libro de la Cámara, fol. 245. Consejos. Archivo Histórico Nacional. Citado en Solar-Quintes, op. cit., pág. 177.

jubiló el m^r Capitán de su misma edad, atento a lo que a deseado servir y a sus achaques que son muchos que de ello recibirá mrd.»¹⁹

Felipe IV no accede a la petición de Patiño «porque me hallo con satisfacci^{on} y agrado de su ciencia de la m^{usica}»²⁰ pero nombra un teniente para que le ayude en las tareas de dirección de la capilla, cargo que recae en Francisco de Escalada. Desde 1668, ya muy quebrantada su salud, cesaría en la composición de nuevas obras para la Real Capilla.

El fallecimiento de Carlos Patiño acaeció el 15 de septiembre de 1675.

Danièle Becker insiste en que Patiño se formó musicalmente en el estilo musical hispalense de los años 1580-1615 y no en la escuela de Matco Romero, heredera de la escuela flamenca²¹. La relación con Romero siempre fue en todo momento distante y fría. Sin embargo, y a pesar de su formación en la polifonía clásica sevillana de Francisco Guerrero y su discípulo Alonso Lobo, Patiño se adhirió con entusiasmo al nuevo estilo barroco por entonces en boga en la m^{usica} española y que tiene en la policoralidad y la homofonía sus características más destacadas.

A pesar de que un buen número de obras se perdió tanto en el incendio del antiguo Alcázar de Madrid durante la Nochebuena de 1734 como en el terremoto de Lisboa de 1755, el cual destruyó la biblioteca musical del rey Juan IV, en numerosos archivos españoles e hispanoamericanos se han conservado obras del compositor conquense: hasta 120 obras ha conseguido recopilar Lothar Siemens.

Cristóbal Galán (¿-1684)

Antes de venir a Madrid para trabajar en el monasterio de las Descalzas Reales y en la Capilla Real, Cristóbal Galán había ejercido la maestría en Morella, Teruel, Córcega y Cerdeña. Desde el 22 de agosto de 1664 hasta el 22 de julio de 1667 fue maestro de capilla de la catedral de Segovia. El acta capitular del 20 de agosto de 1664 dice lo siguiente:

«Leyéronse dos cartas, una de D. Juan Pérez Roldán, maestro de capilla del convento de la Encarnación de Madrid, y otra del señor D. Alejandro Ortiz de Valdés, canónigo, en que dicen cómo les había parecido proponer al Cabildo para el magisterio de capilla desta santa iglesia al maestro Cristóbal Galán, residente en Madrid, al cual habían

¹⁹ Archivo General de Palacio. Capilla. Caja 123. Citado en Becker, op. cit., pág. 35.

²⁰ Ibídem, pág. 35.

²¹ Becker, op. cit., pág. 16.

examinado el dicho maestro Roldán y el dicho señor D. Alejandro, informándose de D. Carlos Patiño, maestro de la capilla real, y que le habían hallado muy capaz y con las cualidades necesarias para maestro de capilla desta santa iglesia, con que siendo el Cabildo servido le podía recibir, y habiéndolo entendido acordó se llame para mañana.»²²

A partir de su cese en Segovia en 1667 desempeñará la maestría en las Descalzas Reales de Madrid, cargo que ejerció por deseo expreso de Mariana de Austria, reina gobernadora y viuda de Felipe IV. Hasta 1680 permanecerá Galán en el mencionado monasterio aunque la falta de documentación impide conocer con más detalle cómo transcurrieron aquellos años.

Tras la muerte de Carlos Patiño se había hecho cargo del magisterio de la Real Capilla Francisco de Escalada como maestro interino entre los años 1675 y 1680. Con motivo del fallecimiento de Escalada es propuesto Cristóbal Galán:

«Haviendo muerto Don Francisco de Escalada theniente de Mro. de la Real Capilla me ha parecido proponer persona para Mro. principal de ella, y en consideracion a la notoria havilidad en este ministerio de Don Xptoval Galán que lo es, al presente de las Descalças Reales les propongo a V. M. para el en que se deve esperar cumplirá muy exactamente con lo que se requiere en una Capilla como la de V. M.

El Theniente según me ha ynformado goçava por la Capilla setecientos ducados y demás desto, unas pensiones. Al Mro. Galán se le tiene hecha mrd. de trescientos ducados de pensión en las vacantes de los obispados de la corona de Aragón, y en caso de servirse V. M. se reciba en la Capilla se necesita situarle esta pensión en la que estuvieren vacas, o primeras q. vacaren que entre goçando esta renta, y así mismo no se le podrá dexar de dar aora en la de Capilla dos plazas y dos distribuciones que corresponde a mil ducados de vellón, regulado por la ocupazión de Mro. principal y carestía de los tiempos.

También se ofrece a representar que se habrá de embiar en el Real nombre de V. M. recado al convento de las descalças, para que lo tenga entendido y el gusto de V.M. y sobre todo mandar a V. M. resolver lo que deva obrar, y sea mas de su real agrado. Madrid y Henero 1º de 1680.»²³

En la Real Capilla pronto comenzarán los roces con el capellán mayor y Patriarca de las Indias, Antonio de Benavides. En septiembre de 1681 solicitaría

²² Citado en Luis Robledo, «La música de las Descalzas Reales I», Ciclo Madrid Villa y Corte, Madrid 1992, sin paginar.

²³ Archivo General de Palacio. Real Capilla C.º 103. Citado en Lolo, op. cit., pág. 199-200.

su regreso a las Descalzas. También pidió ayuda económica en 1681 y 1682. Si la primera petición fue atendida, la segunda fue tratada según recoge el siguiente documento, en el que el capellán mayor se dirige al rey Carlos II:

«Es verdad, Señor, que este sujeto estuvo enfermo muchos días. También lo es que Vuestra Magestad tiene muy presente el premio que merecían los villancicos pero, por redimir la vejación que causa su impertinente instancia, me parece que nuestra magestad se sirva mandar se le den por la presidencia de Hacienda dos mil reales de vellón o lo que fuere su real voluntad.»²⁴

Las relaciones entre Benavides y Galán llegaron a tal punto de tiranía que en junio de 1684 el Patriarca pide la expulsión del compositor, proponiendo como sustituto a Diego Verdugo, por entonces maestro de la catedral de Salamanca, y que una vez fallecido Galán ejercería el cargo de maestro de la Real Capilla. El rey no accede a la petición del Patriarca aunque ordena «que al maestro Cristóbal galán se le reprendan sus excesos con severidad y se le prevenga que, si a la enmienda no fuere la que espero, se pasará a más demostración»²⁵. Cristóbal Galán falleció al poco tiempo, concretamente en septiembre de 1684.

Galán gozó durante su existencia de un sólido prestigio, como lo demuestra la diseminación de sus obras en las catedrales españolas e hispanoamericanas.

Las obras conservadas de Cristóbal Galán son las que a continuación se describen:

Palacio Real de Madrid: 1 Responso. Monasterio de El Escorial: 1 Lamentación y 2 Villancicos. Catedral de Segovia: 1 Salmo, 1 Responsorio, 1 Lamentación, 1 Motete, 1 Secuencia, Pasillos de la Semana Santa, 1 Stabat Mater y 27 Villancicos. Catedral de Valencia: 1 Tono al Santísimo. Catedral de Zamora: 1 Motete. Monasterio de Santa Ana: 1 Villancico. Catedral de Salamanca: 1 Misa, 1 Salmo y 6 Villancicos. Catedral de Palencia: 2 Villancicos y 1 Solo. Colegio del Corpus Christi: 1 Motete, 1 Salmo, 1 Tonada y Copla a duo. Catedral de Valladolid: 1 Salmo, 2 Misas y Motetes. Catedral de Segorbe: 1 Tono al Santísimo.

Diego Verdugo (c. 1717)

La primera noticia sobre este compositor apenas investigado la recogió Solar-Quintes en la documentación existente en el archivo del Palacio Real de Madrid y dice así:

²⁴ Robledo, «La música».

²⁵ Ibídem.

«A Diego Verdugo, cantorcico del Colegio de la Cap.^a. RI. hizo mrd. su Mgd. de una plaça ord^a. por la casa de Borg^a., con el goce desde 17 de abril de 1664, y la mesada está prebenida para su desql^o.»²⁶

Posteriormente lo encontramos como maestro de capilla de la catedral de Santiago a fines de 1665. Las actas capitulares de dicha catedral nos ilustran sobre su proceso de nombramiento:

«Los dichos señores, habiendo practicado en razón de avisos con que se hallan en orden a venga maestre de capilla que sirva la plaza desta santa iglesia, acordaron se escribe a los señores de Juan de Astorga, cardenal Riquelme y canónigo Verdugo confieran la venida con el de la capilla real de las descalzas de madrid, y quiriendo venir el Cabildo le dará la ayuda de costa y hará con él las convinencias que convengan, y en defeto hagan se ajusten los demás que hubiere y él creyere más a propósito, contraten con él su venida, según a lo que en razón desto está acordado.»²⁷

«Habiéndose leído una carta del señor dotor don Juan Riquelme de la Barra, canónigo cardenal de esta santa iglesia, en que da cuenta tener ajustado con don Diego Verdugo para que venga a servir el maxisterio de capilla de esta santa iglesia, y que sólo faltaba saber lo que se le había de dar por razón de ayuda de costa, y habiéndose conferido y platicado en razón de dello por los dichos señores, acordaron se le ofreciese por dicho señor quinientos ducados y que se le escribiese venga cuanto antes fuere posible.»²⁸

En Santiago de Compostela permaneció hasta mayo de 1680, fecha en que se trasladó a Salamanca, también en calidad de maestro de capilla, compatibilizando este puesto con el de catedrático de música de la Universidad salmantina. Según Barbieri tomó posesión de la maestría en Salamanca el 3 de junio de 1680 y abandonó la plaza el 13 de agosto de 1691, al ser llamado a la Real Capilla²⁹.

²⁶ Solar-Quintes, op. cit., pág. 195.

²⁷ Cabildo del 14 de agosto de 1665. Actas Capitulares, tomo 33, fol. 581v-582. Citado en José López-Caló, *Catálogo musical del archivo de la Santa iglesia Catedral de Santiago*, Instituto de Música Religiosa de la Diputación de Cuenca, Cuenca 1972, pág. 329.

²⁸ Cabildo del 26 de noviembre de 1665. Actas Capitulares, tomo 33, folio. 616. Citado en López-Caló, op. cit., pág. 329.

²⁹ Francisco Asenjo Barbieri, *Biografías y documentos sobre música y músicos españoles (Legado Barbieri)*, editado por Emilio Casares, vol. I, Fundación Banco Exterior, Madrid 1986, pág. 547.

Ya hemos visto al hablar de Galán, como el Patriarca de la Real Capilla, Antonio Benavides, pretendía la expulsión de Galán y la venida de Verdugo a la Real capilla, a lo que éste en un principio se opuso en los siguientes términos:

«También me detiene noticias que he tenido de esa corte de lo atrasadas que andan las pagas y estimación de los capellanes y demás ministros de la real capilla, pues hoy tuve aviso cierto de que el maestro Galán —que goce de Dios— murió de pesadumbre de ver su poca estimación y mucha pobreza que le obligaba a empeñar sus alhajas para comer, cosa que me llega al corazón.»³⁰

Su nombramiento definitivo como maestro de la Real Capilla se efectuó el 13 de julio de 1691 tras un periodo de siete años en que la maestría había quedado vacante:

«Don Diego Berdugo Cathedrático de Música en la Universidad de Alcalá fue recibido por Mro. de la Real Capilla de S. M. con el goze de dos plazas dos distribuciones y mil ducs. de aumento... y todo este goze le empezó a correr desde 13 de julio de 1691.»³¹

Diego Verdugo es el último de los maestros de la Real Capilla en época de los Austrias ya que el próximo maestro será Sebastián Durón a partir de 1701 y que durante el magisterio de Verdugo ejercía la función de organista. A Verdugo se le obligó a jubilarse anticipadamente sin aparentes razones para que Durón accediera a la dirección efectiva de la Real Capilla.

En 1700 firma la censura aprobatoria del libro de Pablo Nasarre *Fragmentos musicales* y en ella figura como «maestro de la Real Capilla de Su Majestad y Cathedrático de Música de la Universidad de Salamanca».

Su muerte tuvo lugar en 1717.

Las obras conservadas de Diego Verdugo son las siguientes: Catedral de Santiago: 1 Motete y 1 Stabat Mater. Catedral de Salamanca: 1 Motete, 1 Antífona y 1 Villancico. Catedral de Valladolid: Villancicos. Catedral de Palencia: 1 Villancico.

Juan Hidalgo (1614-1685)

Nacido en Madrid en 1614, sabemos gracias al expediente de su nombramiento como familiar de la Inquisición que fue bautizado en la parroquia de

³⁰ Robledo, «La música».

³¹ Lolo, op. cit., pág. 75.

San Ginés y que vivía con sus padres en la bajada de San Ginés. Su padre, Antonio Hidalgo, era violero o guitarrero³².

Ingresó en la Real Capilla como arpista en 1632. Además del arpa también tocaba el claviarpa. En 1638 fue nombrado familiar de la Inquisición, tal como señalábamos anteriormente, y en 1640 alcanzó el puesto de notario del Santo Oficio. A partir de 1645 se haría cargo del puesto de maestro de los músicos de cámara cortesanos. En la etapa en que Patiño dirige la Real Capilla. Juan Hidalgo le ayuda o sustituye en las *cuarenta horas* de adoración perpetua en Palacio. En 1668 Hidalgo pide un aumento de sueldo «por el trabajo que tiene en componer los tonos para cantar a V. Mdg., de mucho trabajo, como lo está ejecutando sin cesar, sin estar obligado a ello haciéndolo, por dar gusto»³³. Cuando muere Patiño, sin embargo, es preferido el teniente de capilla, Francisco de Escalada, como sucesor en la mestría de la Real Capilla.

Permaneció toda su vida en Madrid y aunque en su época estaban activos compositores de la talla de Cristóbal Galán, Juan del Vado o José Marín, Hidalgo gozó de la estima general y fue siempre favorecido por los círculos reales tal como lo demuestra la propuesta de reforma de la Real Capilla, datada en 1677, por parte del Patriarca de las Indias, Antonio Manrique, en la que alaba en grado sumo a Juan Hidalgo. Su fama se extendió más allá de las fronteras españolas y existen obras suyas en Portugal e Hispanoamérica. Su gran prestigio fue innegable, incluso después de su muerte, ocurrida en 1685.

Al contrario que la mayor parte de sus colegas contemporáneos, Hidalgo dedicó una atención secundaria a la composición de obras religiosas latinas, poniendo su talento al servicio de la música religiosa en español y de la música escénica, uno de cuyos logros es la ópera *Celos, aun del aire matan*, de 1660, y con texto de Calderón de la Barca: esta obra constituye la más antigua ópera española cuya música se conserva. Otra ópera escrita en colaboración con Calderón fue *La púrpura de la rosa*. También pondría música Hidalgo a comedias, autos sacramentales y zarzuelas, con textos no sólo de Calderón sino también de Agustín de Salazar y Torres, Juan Bautista Diamante o Juan Vélez de Guevara, cuya música se ha perdido. Conocemos por ejemplo que la zarzuela *Los celos hacen estrellas*, con texto de Juan Vélez de Guevara, fue representada en 1672 en el salón dorado del Alcázar con motivo del cumpleaños de la reina gobernadora Mariana de Austria, viuda de Felipe IV.

Por lo que se refiere a la música vocal no escénica, Hidalgo prefirió las obras con pequeña dotación vocal (Solo humanos y divinos, dúos, cuatros, etc.)

³² Jaime Moll, «Nuevos datos para la biografía de Juan Hidalgo, arpista y compositor», en *Miscelánea en homenaje a Monseñor Higinio Anglés*, vol. II, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Barcelona 1958-61.

³³ Becker, op. cit., pág. 36s.

frente al cultivo del villancico policoral, que en la segunda mitad del siglo XVII estaba viviendo su edad de máximo apogeo.

Entre las obras que se conservan de Juan Hidalgo hay que citar las que siguen:

Monasterio de El Escorial: 1 Misa y 4 Villancicos. Catedral de Segovia: 15 Villancicos, 1 Humano recitativo, 5 Solos, 1 Cuatro, 1 Dúo y 1 Recitativo. Catedral de Valencia: 3 Solos. Catedral de Palencia: 1 Villancico. Catedral de Salamanca: 3 Villancicos y 1 Solo. Colegio del Corpus: 2 Tonos. Catedral de Valladolid: Villancicos. Catedral de Segorbe: 2 Tonos.

Juan del Vado (1625?-1691)

El compositor Juan del Vado nació en torno a 1625 en Madrid, proveniente de una familia perteneciente a la Real Capilla madrileña. Gracias a las noticias transmitidas por Barbieri, tenemos conocimiento de sus primeros años de vida. Como se desprende del siguiente documento, es de suponer que al ser sus familiares instrumentistas de la Real Capilla se formase con ellos en el aprendizaje de los instrumentos de arco. En dicho documento, su padre, Felipe del Vado, se dirige al Rey el 20 de diciembre de 1647 con el fin de solicitar una plaza para su hijo:

«Señor:

Phelipe del Bado, músico de biolón, corneta i chirmía de la Real Cámara i Capilla de V. Magestad, dize que él a más de 23 años que está sirbiendo en dichos officios i que Bernabé del vado. su padre, sirbió en la Casa de castilla más de 28 años, i Juan del Bado i Gómez, su ijo, a más de 6 que, de horden del maestro Patiño i Estéfano Limido, a serbido con el biolón contrabajo y tiple en muchas ocasiones sin plaza, i Albaro Gómez, su aguelo materno del dicho Juan del Bado i Gómez, i sus tíos Diego Gómez i Francisco Gómez an serbido más de 50 Años, atenteo a lo qual: a V. magestad pide i supplica se aga merced al dicho Juan del Bado i Gómez, su ijo, de una plaza de biolón de seis que ai bacas en la Casa de la reina Nuestra Señora, pues concurren en él las partes nezesarias de abilidad para tañer tiple i bajo i partes de enmedio de dichos biolones, pues ai falta de ellos i tiene de todos sus progenitores tantos serbizios que, aziéndole merced los premiará todos i lo recibirá por merced de V. Magestad.»³⁴

³⁴ Citado en Luis Robledo, «Los cánones enigmáticos de Juan del Vado (¿Madrid? ca. 1625-Madrid, 1691). Noticias sobre su vida», Revista de Musicología, vol. III, 1980, pág. 136.

A pesar de una nueva petición de 1648, los deseos de Felipe del Vado no se vieron colmados. Meses después de la muerte de éste en noviembre de 1649, la plaza de violón fue por fin concedida a Juan del Vado, concretamente el 19 de agosto de 1650. En 1655 ya era caballero hijodalgo de la nobleza madrileña, como se puede observar en la obra de Félix de Rújula y José de Rújula *Índice de los Caballeros Hijosdalgo de la Nobleza de Madrid* (Madrid, 1920)³⁵. En el magnífico estudio de Luis Robledo, quien ha investigado su vida y obra, se afirma que debió de ser nombrado organista de la Real Capilla en 1660 ya que en la lista de criados de la Real Capilla del último tercio de aquel año es citado con dos plazas. A partir de entonces y hasta su muerte en 1691, Juan del Vado desarrolló una extraordinaria actividad no sólo como instrumentista de la Real Capilla sino también como compositor.

Es interesante el elogio que hace Lucas Ruiz de Ribayaz de Vado como compositor de arpa en su obra *Luz y Norte musical para caminar por las cifras de la Guitarra Española y Arpa...*, editado en Madrid en 1677:

«... para guitarra ha impresso aora el licenciado Gaspar Sanz un libro, aunque breve, en dos tomos que le intitula Instrucción de Música; y para el arpa Andrés Lorente otro, que le intitula Melodías Músicas, y Juan del Bado trata de imprimir para el arpa, y no ay duda que, si lo haze, serán sus obras muy selectas y de estimar, y, caso que no se puedan auer estas obras, ofrezco algunos para después de este libro en que, por Ecos dél (que assí se ha de intitular el cuerpo que tengo que dar a la estampa para ambos instrumentos), han de lograr alguna estimación siquiera por el trabajo que he tenido en recogerlas, advirtiendo que son de los mejores autores que al presente se hallan.»³⁶

Luis Robledo se hace eco asimismo de la consulta efectuada por el compositor a dos teólogos de Madrid, Pedro Carlos Negrón, doctor y capellán mayor del Real Convento de las Maravillas, y Fray Manuel de Madrid, predicador de su Magestad, con motivo de las censuras motivadas por la inclusión en una misa suya del clarín. Ambos teólogos le dan la razón.

Juan del Vado falleció el 22 de febrero de 1691. El certificado de defunción dice así:

«Don Juan del Vado, horganista de la Real Capilla, marido que fue de Doña Isael de Lazárraga, vivía en la calle de las Imfantas, cassas de Don Francisco Pérez Sierra. Rezivió los santos sacramentos: murió en veintte y dos de Febrero de mill y seiscientos y nouenta y

³⁵ Ibídem, pág. 138.

³⁶ Ibídem, pág. 139.

uno. Otorgó poder para testar en veinte y siete de Septiembre del año pasado de ochenta y cuatro ante Juan García de Vega, escribano real, a favor de la dicha su muger, a la qual dejó por su testamentaria... Dejó por su heredero a don Seuastián Francisco del Vado, su hijo lexítimo y de la dicha su mujer. Enterróse en el combento del Carmen Calzado destta Cortte.»³⁷

Obras conservadas: Biblioteca Nacional: Misas. Monasterio de El Escorial: 2 Tonos humanos. Catedral de Segovia: 3 Solos y 1 Villancico. Catedral de Ávila: 21 Misas. Catedral de Salamanca: 1 Villancico. Catedral de Valladolid: Villancicos. Colegio del Corpus Christi: 1 Dúo.

³⁷ Ibídem, pág. 141.