

## LA MÚSICA SACRA EN LA HISTORIA PAMPILONENSE

## INDICE (1)

- I.—Escuela de arte musical pampilonense — Anónymus IV — Vitelas del siglo XIII — Ambiente navarro de espiritualidad — El Código Calixtino — Unificación de la Liturgia — Monasterios y códices — Juglares.
- II.—Juan de Anchieta, Anchorena y códices del XV — Tradición polifónica y el Concilio de Trento — Solemnidad de la Catedral en vísperas y Misa — Observancia del canto coral — Datos de organografía.
- III.—Música heráldica — Actuación sacerdotal en el canto — Devoción al arcángel San Miguel — Aspecto psicológico del archivo catedralicio. Devoción eucarística y mariana — Dramas sacros — El miserere romano.
- IV.—La Universidad de Santiago de Pamplona — Maestros de capilla del siglo XVIII — La orquesta y abusos — Clamor de la Iglesia.
- V.—D. Hilarión Eslava — Mariano García — Principales organistas del siglo XIX — Motu proprio de Pío X — Disposiciones episcopales y actuación de la «Schola cantorum».
- Conclusión.—Los tres momentos, culminantes — Palabras del Papa Pío X. El tríptico de Rubens — La «Schola cantorum».

## PREAMBULO

La transmisión de los sentimientos es la esencia de toda forma estética, y sin ellos no será otra cosa la música que «una articulación inconsciente de uno que reza sin dirigir su espíritu hacia Dios» (2). Si para Hanslick el mundo de la música está únicamente en el sonido y en sus combinaciones rítmicas y eufónicas, para Boucherón lo bello en la música consiste en la evidencia y verdad de expresión. En la plegaria de la Iglesia, la expresión, que ha de hacerse comunicativa a los demás vigorizando con la melodía las normas y fines de la oración, ha de resaltar con impulso de la voluntad, para hacer sensible a todos el anhele del alma orante y el regusto de la aceptación anticipada del Padre que está en los cielos.

La voluntad expresiva entonces ha de estar ilustrada por la mente para conocer su clima propio en orden a la oración cantada, y en él moverse con la gracia del cielo en la Casa solariega de la gran familia cristiana. Y de esta educación que abarca a todo el ser humano, la mente ilustrada y la voluntad orante, nace el espíritu docente que quiere la Iglesia para fertilizar con el canto sagrado los extensos y variados campos de la Liturgia. Porque el cantor eclesiástico en sus sublimes oficios no ha de sujetarse tan solo a las normas precisas de la afinación, del matiz y del ritmo para producir únicamente sensaciones agradables, porque esto sería una mera mecanización de la liturgia, sino que ha de comunicar el alma misma, hecha idea y sentimiento,

(1) Discurso pronunciado en el solemne acto inaugural del curso académico de 1945-46 en el Seminario Conciliar de Pamplona.

(2) Julio Bas—M. S. Hisp.—Oct. 1912

para levantar los corazones al cielo. Y en este sentir, como quiso el Papa Pío XI, el sacerdote en la parroquia, en la capellanía y en el profesorado ha de ser también maestro (3).

Para más interesarnos en esto, vamos a conocer por los archivos, tradiciones y espíritu de nuestro pueblo la excelencia de la Iglesia Pampilonense que a grandes rasgos expreso en este enunciado: <La Música sacra en la historia pampilonense>.

Para la exacta visión del grandioso conjunto arquitectónico de la polifonía sacra de Navarra hemos de valorar los materiales constructivos en relación a la técnica que prepara la fecundidad espiritual del arte, y en lo que afecta al ambiente del que brota la emoción estética ante el esplendor del orden que nos lleva, a la entraña misma de la belleza. Y formulado este concepto en interrogante, ¿tuvo Pamplona en los siglos medievales una escuela de arte musical, propia y privativa, con recursos de técnica y de ideales de devoción intensa? Los tuvo ciertamente hasta figurar entre las clásicas escuelas europeas, no como una derivación necesaria del glorioso monacato en Navarra, nimbado de bellísimas tradiciones y leyendas, sino por la intuición peculiar de los navarros y por su fácil aptitud y flexibilidad al calor de profundas ideas cristianas, artísticamente descritas en códices y pergaminos de nuestros archivos. Sin que hasta el presente se haya hecho un estudio acabado de la música medieval en el reino de Navarra, «la polifonía del Calixtinus de Compostela (4) nos prueba cómo, gracias al intercambio musical que trajeron consigo las peregrinaciones, floreció en Navarra y León, no sólo la música cortesana y popular, sino también la música erudita de organa (5) y conductus (6) sagrados».

Un canto epitalámico nos ofrece el códice visigodo de Roda (7), dedicado a «Leodegundia pulcra Ordonii filia», hija de Ordoño I de Asturias, casada, con el rey de Pamplona, Fortún Garcés, de mediados del siglo IX. Tiene este canto el interés, al decir de los más prestigiosos musicólogos modernos, de ser en su género el más antiguo de los conocidos en Europa, sin transcripción musical posible por su escritura en neumas visigodos, men-

(3) «Para alcanzar estos tan dichosos fines, es indudablemente necesario que haya maestros y que éstos sean muchísimos» (Constitución Apostólica de Pío XI, Divini cultus, XI).

(4) D. Higinio Anglés en el discurso de ingreso en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (1943).

(5) El órgano es la forma más primitiva de hacer música a varias voces, sobre un canto llano; y consistía en la marcha simultánea de dos voces, alejándose del unísono hasta la cuarta y regresando al unísono a cada inciso de la frase, hasta que Hucbaldo convirtió el órgano en un canto que progresa por movimiento paralelo, hasta por quintas paralelas con reduplicación de las dos voces a la octava.

(6) El conductus, a la manera del órgano, hacía cantar a las voces, nota contra nota, el mismo texto, pero empleando consonancias imperfectas, reguladas por la misma medida, sin base de cantus firmus.

(7) Es conocido también con el nombre de códice de Meyá. Según García Villada es de fines del siglo X y principios del XI siendo su canto una de las composiciones más notables para la historia musical española.

cionando a la vez en su texto los instrumentos que en el siglo IX se usaban en Navarra.

El teórico inglés del siglo XIII, conocido por Anónymus IV de Cousse-maker, contemporáneo de los músicos que formaban la corte de Alfonso el Sabio, en su tratado demostrativo de los conocimientos sobre música y notación españolas (1272) dice: «*Sed in libris quorundam antiquorum non erat materialis signatio talis signata; sed solo intellectu procedebant semper cum proprietate et perfectione operatoris in eisdem, velut in libris Hispaniorum et Pampilonensium, et in libris Anglicorum sed diversimode secundum magis et minus*». De aquí se deduce, como también afirma Anglés, que la música polifónica no estaba escrita, en la España de esta época, en notación mensural, sino en notación cuadrada, aunque en estas fechas enseñaron la mensural Franco de Colonia, Franco de París y el maestro Lamberto. Las obras de los discantistas españoles y nominalmente los de Navarra, estaban copiadas con notación imperfecta y arcáica. El mismo Anónymus IV dice después que los amanuenses españoles & ingleses usaban para escribir las melodías gregorianas unas «regulas regulatas ex aliquo metallo duro... *Sed tales libri apud organistas (sentido de discantistas) in Francia, in Hyspania et Ragonia, et in partibus Pampilonie, et Angliae, et multos aliis locis non utuntur, secundum plenius patet in suis libris; sed utuntur regulis rubris unius coloris, vel in nigris ex incausto factis*».

Anteriores a la época de líneas en diversos colores que van preparando la adopción del pautado universal, son las vitelas con notación aquitana in campo aperto (con línea en seco tirada a punzón) del archivo catedralicio de Pamplona (Antífonas de la Ascensión y Pentecostés) y del archivo diocesano pampilonense (Misas del ciclo de Pentecostés), de las cuales se ha hecho recientemente una selección de fotocopias.

Es notable una vitela del siglo XII (Archivo capitular) con notación in campo aperto, que contiene Responsorios y Antífonas del Oficio de Apóstoles (8). Son dos pulquérrimas páginas en notación aquitana, pertenecientes sin duda a un códice de Leire, que sirvieron de cubierta al legajo de un pleito de Villava contra el Monasterio de San Salvador de Leire en el siglo XVI sobre diezmos.

Y una vitela, también interesante, en notación aquitana con curiosas antífonas que no figuran en el actual Antifonario Romano. Estas son: *Ad Bened* (6.º modo). *Operamini non cibum qui perit, sed qui permanet in vitam eternam, dicit Dominus. Ad Magnif* (1.º m.). *Amen, amen dico vobis, non Moy-ses dedit nobis panem de coelo, sed Pater meus dat nobis panem de coelo verum.*

Es de mencionar por su pulcritud y estado de conservación el Evangelio o «Libro de la jura» encuadernado con ricas tapas de plata repujada con adornos de relieve, que se muestra en el museo-relicario de la Catedral. Sus últimas vitelas (1223) tienen con canto escrito en notación in campo aperío el Evangelio de la genealogía temporal de Cristo y una bellísima prosa de-

(8) Es de justicia y gratitud el reconocimiento al activo y competente archivero doctor Goñi Gaztambide que tan eficazmente ha contribuido a la búsqueda de buena parte de documentos que aquí se citan.

dicada al Espíritu Santo. En este histórico libro sobre el que pusieron su mano tantos reyes y prelados pampilonenses, está también la fórmula original de juramento que prestaban los canónigos en el siglo XIII antes de proceder *sede vacante* a la elección de obispo entre los miembros precisamente de la corporación capitular.

El Anónimus inglés nos revela que en el siglo XIII existió una escuela de música polifónica en el reino de Navarra y taxativamente en la ciudad de Pamplona (9) que tenía su vida desde fines del siglo XII, en tiempos del rey Sancho VI el Sabio, cuya hija Berengaria casó en 1191 con Ricardo I, Corazón de León, rey de Inglaterra. No debe olvidarse que, en apoyo de esta escuela, el célebre trovador francés, Tecbaldo I, Conde de Champagne, heredó el reino de Navarra en 1234 y dejó, entre las que se conservan, más de sesenta canciones con su propia melodía; en cuyos manuscritos franceses aparece anotado junto al nombre propio el título «Li Rois de Navarre». El ser también Navarra camino de las peregrinaciones compostelanas hizo que la música trovadoresca provenzal se dejara cir en la corte de Navarra, para la cual escribió canciones Guiraut de Borneil, en tiempo de Sancho el Fuerte.

El elemento vivificador de la técnica, de suyo árida y fría, es el ambiente más c menos denso de espiritualidad en que se mueve la emoción artística. Mas este elemento vital ha de estar en consonancia con los fines elevadores del arte; que, como ha dicho recientemente el Padre Santo Pío XII (10), «la misión del arte, rectamente usado, es elevar el espíritu a un ideal intelectual y moral, que rebasa la capacidad de los sentidos y el campo de la materia hasta elevarla a Dios».

Canciones del cielo llenaron los aires de esta tierra clásica de la fé católica fecundando la devoción de sus hogares y de sus básicas instituciones. Adherida a los ángeles dejó la tradición de este pueblo la expresión más sublime y divina que enalteciera la grandeza de la Virgen María con el canto del *Ave María y la Salve*.

Todavía existe en Roncesvalles la fuente de la Virgen donde era fama, y lo refieren historiadores con Martín de Azpilcueta (*De oratione, cap. 23*), que todos los sábados bajaban los celestes mensajeros a cantar allí la Salve. Éste sublime canto que la crítica moderna atribuye al obispo compostelano San Pedro de Mezonzo (+ 1003), lo inunda todo en el artístico templo de Santa María de Roncesvalles, donde la grandeza y majestad litúrgica en un culto entrañablemente mariano fué siempre mantenida por los ilustres Priors del Cabildo regular de San Agustín, como se observa en los libros y vitelas corales de la Colegiata y en los cantorales de la más clásica polifonía **con** obras que comienzan en Palestrina (11).

(9) Inglés. Loc. cit.

(10) Alocución del Papa a los autores, críticos y actores de teatro y cine. (29 de agosto de 1945).

(11) El organista de la Colegiata, D. Severiano Rodríguez, me comunicó en 1913 una Letanía en ritmo gregoriano, de gran sabor medieval, que se cantaba de muy antiguo a la llegada de los cruciferos de las clásicas peregrinaciones primaverales a la Virgen de Roncesvalles.

Y cuando en los siglos en que la fé honda y sencilla se hace visión de maravillas celestes y se funde lo sobrenatural en los misteriosos hallazgos de las preciosas imágenes de la Virgen, las más venerandas de Navarra, como premio del cielo a la pacificación de los burgos de Pamplona en la décima quinta centuria, rodeada de ángeles «que entonaban con armonía inefable el Ave María», apareció la Virgen del Camino en el templo de San Cernin de Pamplona (12). Contribuyeron notablemente a la difusión del canto de la Salve por todo el reino navarro las prácticas rituales de la orden de caballería de la «Terraza», instituida en Nájera por García VI, (1044) cuya divisa era la jarra con azucenas; y la Orden del Pilar, fundada en 1433 por la Reina Doña Blanca, cuyo emblema era una banda azul con un pilar de oro esmaltado de blanco circundado por una inscripción que en letras de oro decía: *A tí me arrimo*.

Y como en el desarrollo del arte necesariamente influye el clima espiritual, de este han de brotar santos y heroicos hijos para la Iglesia, y corazonces que sientan las más tenues y espirituales vibraciones de la canción.

De tradicional renombre son los viejísimos cantos de Aníbal y de Roldán, lírico y épico, y siempre grandes como el alma prócer que los produjo.

Y de honda espiritualidad el himno al Apóstol cantado por tantos peregrinos; porque como dijo con orgullo Enrique IV de Francia, era Roncesvalles con Compostela, Roma y Jerusalén, uno de los cuatro Hospitales generales de toda Europa.

Siendo Prior secular al parecer en el siglo XII don Sancho, vino la expedición de peregrinos presidida por Aimerico y madama Gelberga, que nos legaron el «Eutrey» y curiosos cantos medievales.

Del famoso códice de Calixto II deducimos con cuánto gozo y devoción entusiasta cantarían tantas peregrinaciones las estrofas latinas al Apóstol.

«O beate Jacobe!  
Virtus nostra vere,  
Nobis hostes remove,  
Tuos ac tuere,  
Ac devotos adhibe  
Nos tibi placere».

La transcripción monumental y más acabada de texto y música de este Codex es la realizada por el Consejo Superior de investigaciones científicas (13).

«La música del Calixtinus se puede dividir en dos grupos, según se emplee en Oficios, Misas o Procesiones... La música de los Oficios es gregoriana pura, aunque en más de una ocasión se usen floridas y decadentes melodías. Los responsos breves son los usuales en el medievo, que aún se pueden hallar en el Antifonario benedictino. (*G. Prado, O. S. B.*) En general se observa la escala melódica tradicional con los intervalos gregorianos co-

(12) El jesuita Juan de Villafañe entre otros.

(13) *Liber Sancti Jacobi, Codex Calixtinus* (Estudios e índices).—Santiago de Compostela, 1944.

rrientes, solo excedidos en ocasiones, como en el *duplum* de los discantos. De acuerdo con una convención algo artificial, muy corriente en los siglos XII y XIII, el uso de los tonos en antífonas y responsos, sigue el orden numérico, como en los Oficios de la Trinidad y del *Corpus Christi* en el Antifonario Romano».

La notación del Calixtinus es fundamentalmente neumática, aunque no en el estilo de los siglos IX, X y XI, pues la forma de los neumas recuerdan ya las de la notación gregoriana de los siglos XIII y XIV que se adoptó como patrón de las ediciones modernas.

Uno de los himnos que nos legaron los peregrinos a su paso por Navarra, figura así en el Calixtino: *Hymnus Sancti Jacobi a domino Guillelmo patriarcha Hierosolimitano editus* (14), aprovechando, aunque de metro distinto, los motivos musicales del *Ave maris stella*.

Jocundetur  
 et loetetur,  
 augmentetur  
 fidelium concio,  
 solemnizet,  
 modulizet,  
 organizet  
 spiritali gaudio.  
 In hac die  
 in qua pie  
 melodie  
 reddunt laudes debitas,  
 celebretur,  
 decantetur,  
 sublimetur  
 Jacobi festivitas.

Es curiosa en el Calixtino (15) la toma de Pamplona por Carlomagno, atribuida por mediación del Apóstol a la acción sobrenatural «Karolus apostólica promissione fretus, coadunatis sibi exercitibus multis, ad expugnandas gentes pérfidas Hispaniam ingressus est. Prima urbs, quam obsidione circumvit, Pampilonia extitit. Et sedit circa cam tribus mensibus et nequivit eam capere, quia muris inexpugnabilibus munitissima erat. Tunc fecit precem Domino dicens: Domine Jesu Christe, pro cujus fide in his horis ad expugnandam gentem veni, da mihi hanc urbem capere ad decus nominis tui. O beate Jacobe, si verum est quod mihi apparuisti, da mihi capere illam. Tunc Deo donante et beato Jacobo orante, muri confracti funditus ceciderunt. Sarracenos vero qui baptizati voluerunt ad vitam reservavit, et qui renuerunt illos gladio trucidavit».

(14) Op. cit. (2.º tomo), pág. 14.

(15) Loc. cit.—Historia Turpini, I, pág. 303. Este obispo francés que tan cruda y groseramente trató del carácter y costumbres navarras en este mismo libro, encabezaba así su documento: «Turpinus Domini gratia Archiepiscopus Remensis, ac sedulus Karoli in agni Imperatoris in Hispania consocius».

El himno más popular del código que contiene el famoso Eultreia, dice textualmente (16):

Dum pater familias,  
Rex universorum,  
Donaret provincias  
Jus apostolorum,  
Jacobus Hispanias,  
Lux illustrat morum.  
*Primus ex apostolis*  
*Martyr Jerosólymis*  
*Jacobus egregio*  
Sacer esí martyrio.  
Jacobi Gallecia  
Opem rogat píam,  
Glebe cujus gloria  
Dat insignem viam,  
Ut precum frequentia  
cantet melodiam.  
*Herru Sanctiagu,*  
*Got Sanctiagu,*  
Eultreia, esuseia,  
*Deus aia nos.*  
*Primus ex Apostolis, etc.*

Documentalmente conocida es la resistencia firme que demostró en principio esta Iglesia, a abandonar el rito visigótico por el romano que a todo trance, después de difíciles pruebas, lograron imponer los Papas Alejandro II (+ 1072) y Gregorio VII. Adoptó la Catedral iruniense el rito romano en la segunda mitad del siglo XI, a pesar de la oposición inicial del monarca navarro que envió a Roma una embajada compuesta por los obispos de Calahorra, Alava y Oca (17).

A la biblioteca del cenobio de Irache pertenecieron dos de los cuatro códigos (Oracional y Antifonario) que en este litigio fueron presentados al Papa Alejandro II por el Legado Hugón Cándido para el estudio del oficio mozárabe que fué aprobado y libre de toda heterodoxia, contra la afirmación de los impugnadores de este rito, cuando se trataba de instaurar en el reino de Navarra el rito romano, muy anteriormente conocido, según vitelas existentes.

(16) Op. cit. (3.<sup>er</sup> tomo).

(17) Esta adopción del rito romano se verificó antes que el pontificado de don Pedro de Roda que fue nombrado obispo de Pamplona en 1084, cuando era monje de San Poncio de Tomeras junto a Narbona. Fué el verdadero restaurador de la Catedral y del Cabildo a cuyos canónigos dió la Regla de San Agustín, y creó la Cofradía de Santa María, bendecida y aprobada por Bulas de los Papas Urbano II y Pascual II, para dar mayor impulso a las obras de reconstrucción del templo catedralicio.

La unificación de la liturgia y de su canto en todos los reinos de la península ibérica, salvo excepciones que después quedaron legalizadas, se impuso con gran sentido religioso y político ante las reiteradas instancias de la Sede Apostólica de Roma (18).

Los monasterios de Navarra, tan fecundos en bienes de todo género para el pueblo cristiano, acreditaron con su observancia e interés por el arte los gloriosos estudios culturales de Leire, Irache, La Oliva, Fitero, y el supremo anhelo de la oración de las Bernardas de Tulebras, de donde salió la célebre fundación del Monasterio de las Huelgas Reales de Burgos; y nos legaron perenne testimonio de su más pura tradición sobre canto litúrgico según su rito, reflejada en libros de belleza incomparable.

Datos fehacientes de esta riqueza en libros corales son los preciosos códices diseminados en los diversos museos y archivos de Navarra, como el Breviario de Irache del siglo XIII, cuya notación musical va en sola línea roja, con iniciales en rojo y azul y manuscrito en pergamino.

Y el Misal cisterciense, también en pergamino, de principios del siglo XIV, cuya notación va en tetragrama, y fué trabajado para el Real Monasterio de Fitero con primorosísimas miniaturas que se ven en el texto del libro, cuya conservación es admirable.

Ambos libros citados se guardan actualmente en las vitrinas del museo de la Cámara de Comptos de Pamplona.

Con los más notables y eminentes «escritores y miniaturistas de libros corales y vitelas» ocupa puesto de honor en el siglo XIII Fray Pedro de Pamplona, que iluminó una Biblia por encargo y para propio servicio de Alfonso X el Sabio.

Y entre otros miniaturistas, navarros en su mayor parte, del siglo XV, que trabajaron «en los preciosos manuscritos adornados con brillantes miniaturas, que poseían los reyes de Navarra, según los cuadernos de las Cuentas del Reyno», son de citar Juan Flamen, Juan de Egiés, Sancho Daoiz, Pedro García de Eguioz, Pedro Ibáñez de Lecumberri y Juan Clemens.

Iluminaron estos artistas para el Real Palacio de Olite, residencia de los reyes de Navarra, el Misal, Breviario de Horas, Libro de devociones, Evangeliario, etc.

Y más adelante, entre los numerosos monjes navarros que llevaron al cenobio la devoción y temperamento de la raza, figuran en alto grado el «magnífico» Abad de San Salvador de Urdax, Don Juan de Elizondo (1550); Fray Benito Caro, de Estella; Fray Ignacio de Ibero, Abad de Fitero (19); el canónigo de Roncesvalles, Don Martín de Azpilcueta (1491-1586) conocido por el Doctor Navarro, que en sus valiosas obras hace resaltar altísimos conceptos sobre el canto litúrgico. Y Pedro de Tafalla, maestro de capilla del

(18) «Fué suprimido no sin gran quebranto y alboroto de la mozarabía. Cesó primero en Navarra y Aragón; después en Castilla y hasta en Toledo, quedando confinado en seis parroquias de la imperial ciudad. Sucedió esto en la segunda mitad del siglo XI». (El Canto Mozárabe por C. Rojo y G. Prado, de Silos. Barcelona 1929).

(19) Falleció en 1612 y consigo tenía una magnífica colección de obras de polifonía de los mejores autores, procedente del Convento de Nogales.



Escorial y compositor eminente del siglo XVI de la Orden de Jerónimos (20).

Con la tradición litúrgica tan fuertemente vinculada a la naturaleza del país, y con la savia eucarística y mañana de las Ordenes mendicantes infiltrada amorosamente en el espíritu del pueblo, el culto a Jesús Sacramentado y a la Inmaculada Madre adquirió formas de grandiosidad insuperable.

Grave peligro corría en el siglo XIV la música litúrgica con la invasión del arte juglaresco. La excesiva intervención de los clérigos en esta manifestación de la vida popular, y la protección de reyes y prelados a sus trovadores favoritos obligaron a la Sede Apostólica a promulgar rígidas disposiciones. Ya en 1215 el IV Concilio de Letrán prohibió a los clérigos la intervención en estas músicas profanas que tan fácilmente entraban en los sagrados recintos de la Iglesia con evidente perjuicio de la gravedad del canto tradicional.

«El juglar, desde sus orígenes, dice D. Ramón Menéndez Pidal (21) divertía con la música y el cant oal público de todas las clases sociales. A fin de lograr esta diversión, aunque el juglar heredó en gran parte el repertorio de los histriones y mimos, sin duda tenía que transformar continuamente esa herencia, para adaptarla siempre al cambio diario de los gustos».

Por variados documentos del archivo de la Diputación de Navarra se leen diseminadas muchas referencias a la actuación de los juglares. El rey de Navarra Carlos el Malo recompensaba con 40 florines a los juglares del arzobispo de Zaragoza. Dos clases de juglares, cantores y tañedores, se distinguían en la Corte del rey Carlos el Noble de Navarra (1387-1425), y en cuentas de 1396 consta que «el rey paga a los juglares de voz o de instrumentos de la nuestra capienda». Los cinco juglares de este rey llevaban como distintivo una placa de plata esmaltada, más rica para el principal de ellos, y vestían de paño verde de Bristol. El aprecio del rey Carlos a estos se demuestra en carta de otorgo del 13 de Agosto de 1417. «Considerando, los buenos e agradables servicios que nuestro amado Ursúa, juglar a fecho a Nos e a la reina nuestra fija primogénita», otorgó el rey 90 florines de oro en «ayuda de comprar una casa en Pamplona para su morada».

## II

Descuella con *fuertes* rasgos la personalidad artística de Juan de Anchietta maestro de capilla del infante don Juan, según lo describe su cronista coetáneo Gonzalo Fernández de Oviedo. Natural probablemente de Azpeitia, diocesano de Pamplona y hecho clérigo de esta ciudad pasó a ser capellán cantor de los Reyes Católicos en 1489. Autor de varias Misas, motetes y *Magnificat* que han llegado a nosotros. Una famosa Misa lleva la tonada del cantarcillo, como tema principal, tan en boga en su tiempo, que dice así:

Ea Judíos a enfardelar  
que mandan los Reyes que paséis la mar.

(20) De este compositor navarro se encuentran obras en el archivo de El Escorial, algunas de las cuales publicó Eslava en su antología «Lira sacro hispana».

(21) Poesía juglaresca—Colección Austral, 1942.

Anterior a Ancheta brilló como compositor discantista el maestro pamplonés Juan de Anchorena del cual se sabe que escribió una Misa de *batalla*.

De los folios del siglo XV pertenecientes al archivo diocesano pampilonense, son de citar el Agnus de un tropario de la Misa de Beata y la secuencia de la Misa de San Nicolás (22):

Gloriose Nicolae  
ad salutis portum trahe,  
tibi pax et gloria.

Un valioso y curiosísimo códice encuadernado, escrito en folios de pergamino, de principios del siglo XV, se guarda en el archivo parroquial de San Cernin. Se trata del Oficio completo y Misa del Patrón de Pamplona, San Saturnino. Escrito todo él con música, se observan algunas felices adaptaciones del texto a las melodías corrientes de su época. Así la prosa (Secuencia de la Misa), a pesar de notas adicionales, revela línea melódica de la Secuencia del Corpus.

Plebs devota jocunde tur  
Saturnini veneretur  
praeclarum martyrium.

Tanto viro gloriatur  
sancto Christi famuletur  
populus fidelium.

Salutari fonte lotis,  
Saturnino, fere totis  
hispanorum gentibus  
Sionpsallat vocis notis  
expurgatis et amotis  
idolorum cultibus.

Doctor verax veritatis,  
Saturnine, pietatis  
mira vernans gratia,  
Esto ductor nostrae ratis.  
ad aeternae claritatis  
nos ducens palacia. Amen.

Otra prosa se pone también al final del Oficio con el título «Saturninus radio fulgens».

(22) Fué popularísima la fiesta de San Nicolás por la costumbre inmemorial de las catedrales españolas que elegían en este día a un niño de coro para que hiciera de obispillo el día de Inocentes. De muy antiguo trascendió esta fiesta infantil, patrocinada, por los cabildos, a algunas parroquias. Aun se conserva esta costumbre en Lesaca (Navarra). Un monago mitrado monta sobre un borriquillo bien ajaezado; lleva de acompañamiento dos pajes que piden aguinaldo, y tras ellos va la turba-multa de chiquillos que corea la canción:

San Nikolás, korónero  
Aretxian suillero,  
ez emán, bai emán,  
ez iduki atian.

Dado el estado del códice, debió cantarse el Oficio con la Misa hasta la reforma de San Pío V. por la que quedó abolido, sin revisión especial, así como el Oficio propio de la Asunción que se cantaba en la Catedral.

Dos antífonas propias de San Saturnino dicen así:

«Beatísimus Pontifex Saturninus signum *salutiferae* crucis opponens omnes duplici infirmitate detentos *mente et corpore* sanabat infirmos, exhibens illis *lavacrum* sanctae regenerationis».

<*Hic vir beatísimus martyr* Saturninus vere digne in memoriam vertitur *hominum* qui *effusso* sanguine effici meruit hostia Christi, secutus est Agnum, victorum palma *ad* gaudium transiit angelorum».

Frente a las composiciones de factura correctísima y devota de los polifonistas españoles, producían malestar las obras extranjeras, excesivamente artificiosas y recargadas, y con frecuencia sobre motivos de ritmos impúdicos y groseros. La gloriosa tradición española entró de lleno en el culto pamplonense con el intercambio de obras de otros archivos catedralicios; y desde el siglo XVI se interpretan las ricas partituras de Anchieta, Morales, Victoria y Guerrero (23). Habían sido fuertemente aleccionadoras las disposiciones sobre la música sagrada del Concilio de Trento en el que se salvó, después de grandes inquietudes, el valor de la sacra polifonía según la mente de los maestros españoles. «El Viernes Santo, 12 de Abril de 1555, quedó mal impresionado el Pontífice Marcelo II de la disconformidad de la música con el carácter del día, y llamando después a los cantores de la capilla pontificia, mandoles trasladar al canto el espíritu de la Pasión de Cristo y, además, que se pudiese oír y entender la letra. Los canteres con gran consuelo de los asistentes, ejecutaron lo ordenado». (Massarelli — *Diarium septimum* del «*Concilium Tridentinum*» — edición Goerresiana, II, 256 y 57).

Adami entre otros, afirma, redondeando la anécdota, que compuso Palestrina su *Missa* Papae Marcelli para el mismo día 14, Domingo de Pascua. Y Cametti dice *que* la compuso después en memoria del Papa Cervini.

(23) En el archivo general del Cabildo de Pamplona se guardan ocho grandes libros manuscritos con el siguiente contenido:

Libro 1.º Obras de Guerrero, Palestrina y autores anónimos.

» 2.º Cinco Misas de Palestrina.

» 3.º Salmos y Magníficat de Navarro y Robledo.

» 4.º Salmos de Miguel Navarro.

» 5.º Obras de José de Torres.

» 6.º Cantoral de Santa Catalina (siglo XVIII).

» 7.º Oficio de difuntos.

» 8.º Misa imperial, de la Virgen, de Sacramento y de 2.º tono. (Canto mixto del XVIII).

En el libro de pancería del Cabildo se lee: «1528, 21 de octubre—Se dá préstamo al maestro de capilla para traer música de Misas». Era cantor principal en este tiempo Esteban Lópiz.

En el libro de Clavería de 1588 consta: «Al maestro de capilla 180 ducados anuales, más 80 ducados que se le dan por cuatro infantes. A Acirón, organista de la Iglesia mayor cuarenta ducados anuales, más lo que percibe de San Juan».

Cressolles (S. J.) dice en su *Mystagogus* (1629) que Pío IV quiso quitar, en Trento, de las Iglesias la música figurada, pero cambió de parecer ante la audición de las Misas de Palestrina.

Morando refiere que en una reunión (20 julio 1562) se nombró una comisión de siete Prelados entre los que figuraba el de Tortosa, D. Martín de Córdoba. El presidente de esta Comisión, arzobispo de Ragusa, presentó el siguiente *dubium*: «Si el género musical vigente ahora en las modulaciones figuradas, y que parece más apto para el regalo del oído que de la mente, y más a propósito para suscitar afectos lascivos más que devotos, se ha de suprimir en las Misas, en las cuales además se cantan cosas profanas, como aquellas *della caccia y la bataglia*».

Una nueva redacción sufrió el *dubium* de la Comisión de Padres, que dice así: «En los oficios divinos redúzcase la música a la norma dada por Juan XXII en su extravagante de *vita et honestate clericorum*, o se canto de tal modo que se entiendan más las palabras que la modulación».

Sobre la interpretación de esta extravagante el Doctor Navarro (Echiridión 16-33), opina que la música figurada queda prohibida por dicho decreto, que no está derogado, Suárez cree que no fué simplemente prohibida, sino tan solo el uso indecoroso de la misma, o que la extravagante ha sido abrogada por el uso en aquello de *por sí no es malo*.

Por fin el punto de la música quedó reducido a este Cáncn: «Aléjense de las iglesias aquellas músicas en las que se mezcle en el órgano, o en el canto, algo lascivo o impuro». Esta misma redacción ha quedado en el vigente código de Derecho canónico (24). En la sesión XXIII al enumerar en el cánon 18 las disciplinas que deben estudiarse en los Seminarios, se pone el canto, sin más explicaciones. «*Ut vero in disciplina ecclesiastica commodius instituantur, tonsura statim atque habitu clericali semper utentur; Gramatices, Cantus, Computi ecclesiastici aliarumque bonarum artium disciplinam discent*».

Nuevamente en las fórmulas preparatorias de Legados y Padres para la Sesión XXIV (11 de noviembre de 1563) corren malos vientos para la música polifónica, y, refiere Pastor (XVI, 398) que esto se deduce de una carta del Emperador Fernando I del 23 de Agosto de 1563, de la cual se hace también eco Benedicto XIV en su bula *Annus qui* (19 febrero 1749) aduciendo el testimonio de Graneolas y Pallavicino. Dicen así los reparos del Emperador: «Hay también algunos articules de los cuales en particular creemos oportuno declararos nuestra mente; uno de ellos es el último del Cap. XIII, en el que se establece que debe rechazarse el canto muelle de los músicos y se ha de conservar en las Iglesias la gravedad de las modulaciones, como lo más conforme con la simplicidad eclesiástica. Lo cual, si se entiende de modo que se quite del todo de la Iglesia el canto figurado, no lo tendríamos por acertado, porque somos de opinión que el dón divino de la música, con la que el ánima de los hombres, particularmente de los peritos y aficionados a ella.

(24) Canon 1264.—Párrafo I *Musicae in quibus sive organo aliisve instrumentis, sive cantu lascivum aut impurum aliquid misceatur, ab ecclesiis omnino arceantur; et leges liturgicae circa musicam sacram serventur.*

suele encenderse en mayor devoción, de ningún modo debe apartarse de la iglesia».

En el Cánón 12 de la Sesión XXIV se dice: «Todos sean amonestados cómo han de alabar el nombre de Dios distinta y devotamente con himnos y cánticos en el coro, establecido para cantar... Por lo demás, los Sínodos provinciales, según la utilidad y costumbres de cada provincia, determinarán la forma en lo que atañe al régimen que se debe seguir en los diversos oficios y al modo conveniente de cantar o modular en los mismos». (G. IX, 755).

La aplicación particular de los decretos conciliares referentes a la música la encomendaba por fin el Concilio a los Sínodos provinciales y, entre tanto, «cada Obispo, asistido al menos por dos canónigos, uno de propia elección y otro elegido por el Cabildo, podrá proveer en lo que juzgase oportuno».

En Navarra quedó reafirmada la majestad y belleza del culto sagrado con las sabias disposiciones de los Estatutos capitulares e instrucciones episcopales mucho antes que el Concilio, hasta el último Sínodo diocesano de Sandoval.

La «Espensa cantorum» del año 1572 según el libro de clavería (archivo catedralicio) suma 365 ducados anuales pagados per mitad en cada una de las dos tandas de San Juan y Navidad, conforme a la siguiente distribución:

D. Fortuño de Ochagavía, Maestro de capilla . . . . .	80 ducados.
„ Miguel de Frías, Organista . . . . .	40
„ Pedro de Liédena, Cantor . . . . .	26
„ Martín de Tajonar, Cantor . . . . .	20
„ Juan de Villanueva, Cantor . . . . .	16
„ Juan de Anocibar, Contrabajo . . . . .	20
„ Juan de Arteta, Contralto y Cantor . . . . .	20
„ Domingo del Real, Tenor y Rocionero . . . . .	20
„ Pedro de Añorbe, Tenor . . . . .	10
„ Pedro de Iturralde . . . . .	12
„ Francisco de Barrientos, Tiple . . . . .	36
„ Jimeno de Lerga, Infante 1.º . . . . .	16
„ Andrés de Segura, Infante 2.º . . . . .	16
„ Alonso Valdés, Infante 3.º . . . . .	16
„ Miguelico de Tafalla, Infante 4.º . . . . .	16
TOTAL . . . . .	365

Palmaria muestra de la solemnidad en el canto de unas Vísperas y de una Misa nos ofrece un libro catedralicio escrito en 1598 y publicado en Pamplona (1626) cuyo título es: *Estado y descripción de la Santa Iglesia Catedral de Pamplona de Canónigos Religiosos y Reglares de la Orden de San Agustín*.

«Vísperas de seis capas. — Las respensiones todas a canto de órgano, excepto al versículo que dicen los seises. Los tres primeros salmos a canto

llano — el cuarto y quinto a tres coros; el primero que comienza es de los ministriles; el segundo, el órgano y una voz; el tercero, la capilla. — El primer verso del himno a canto de órgano. — El Magnificat a dos coros, la música y el órgano. — Dicho *Benedicamus Domino*, tañen los ministriles en su facistol».

«Procesión entera dentro de la Iglesia con capas de seda, con dos estaciones y las responsiones al Preste a canto llano. Los ministriles tañerán en la primera estación, dicha la Oración; y en su facistol desde que la Cruz llegare a la reja de la Capilla mayor, hasta que los caperos comiencen el In-tróito de la Misa.

En la Misa seis capas. Las responsiones, Kyries, Gloria, Credo, Sanctus y Agnus a canto de órgano; y algún motete u otro género de música, a la elevación del Smo. Sacra mento. Los ministriles han de tañer en su facistol desde el Ofertorio hasta el Prefacio. Y dicho el «Ite Missa est», algún poco».

La observancia del canto coral según el Tridentino (25): «Omnes vero divina per se. et non per substitutos, compellantur obire officia», es comentada por el Doctor Navarro, antiguo Canónigo de Roncesvalles, de este modo (26): «Pecan aquellos que por no saber cantar (habla de los obligados al servicio coral), cantan tan mal aquello a que están obligados, que a los otros provocan a risa, asco, murmuración o enojo, y distraen los ánimos de la atención debida. Y así están obligados a aprender a lo menos lo que baste para poder cantar aquello a que están obligados, sin provocar a lo que se ha dicho. Ni lo excusa a ello la edad ni vejez, porque cada uno está obligado en conciencia a no tomar ni tener un cargo que no pueden cumplir bien».

No es otra cosa esto que un fiel reflejo de aquella sentencia del medio evo, que si no resiste a la métrica del clasicismo, encierra en su concepto y sentido el celo y reverencia que debe inspirar la oración oficial de la Iglesia:

Justo Dei iudicio  
sine lingua moritur  
qui in divino Officio  
negligenter loquitur.

Antiguísimos son los datos de la organografía navarra. Por documento del Archivo general de Navarra (*Salón de Comptos — Caja 20 — n.º 108*) sabemos que en 20 de marzo de 1376 fundó Carlos II en la Catedral de Tudela una Misa sabatina mandando que durante ella se *pulsase el órgano*.

Consta según inventarios antiguos del Real Castillo de Olite que había instalados en éste órganos grandes y pequeños portátiles. En 1413 el Rey mandó pagar a Renart de Norduch, «maestro de facer órganos, por el coste de adobar los de la capicilla de los palacios de Olite».

Según documentos del archivo catedralicio, en 1461 había dos órganos en la Catedral pamplonesa. Así se lee en libras de cuentas (27): «Item a don

(25) Sess. 24—De reform. (c. 12).

(26) «Comento sobre el Cap. Quando de Consecratione».—Coimbra 1545, página 271.

(27) Libro de Pitancería 1462, Arch. Cat. Pamp.

Gil de Borja organista por su pensión de sonar los Organos... 20 ducados», «Item a don Gil por gracia que le fazen los Señores por sonar los órganos 10 ducados». «Item a Sanchot por manchar a los órganos... 2 ducados» (28).

También consta que se tocaban dos órganos en la relación de las fiestas celebradas con motivo de la visita que Felipe IV hizo a Pamplona en 1646.

El organero francés Domingo Jacinto (1771-1862) hizo algunas construcciones y reparaciones en ciertas iglesias de Navarra, y lo mismo se afirma del constructor, también francés, Juan Monturus a principios del siglo XIX.

El órgano de la Catedral de Pamplona con su caja gótica, colocado antes en el coro alto de la nave del Evangelio, era construcción de Roqués Hermanos, de Zaragoza, en 1888.

### III

La música heráldica marcó también su huella en los fastos pampilonenses.

Es de notar que cuando la ciudad asistía en corporación a los actos religiosos, llevaba delante a clarineros y timbaleros, tocando la típica marcha municipal que ha llegado a nuestros días.

Este clásico grupo de clarines y timbales fué creado por el Ayuntamiento de Pamplona para honor de sus actos oficiales en marzo de 1560.

Realmente, Pamplona guarda una rica representación musical heráldica, especialmente en la «marcha de la ciudad», en el «paso fúnebre» (Procesión de las Cinco Llagas) y en el «anuncio de Sesiones y Bando».

Aunque no se conserven datos precisos del origen de estas marchas, en época reciente escritas y habilmente retocadas para evitar mixtificaciones, «falsetos» y notas de mal gusto, por su morfología y aspecto dentro de los tipos que se conservan en otros sitios, se remontan al siglo XVI. Pasos de clarines de esta época dan las mismas notas con muy semejantes ritmos.

Los clarineros eran tres, acompañados del timbalero, Grupo típico de las ciudades que recordaban glorias y gestas nobles al paso de sus fanfarrias.

Según los gastados pergaminos del «pasa claustro» para chirimías y bajones que se ha llamado después «Marcha de las Cortes de Navarra», esta melodía, adaptada recientemente para cuarteto vocal (29), era la que hacían sonar los ministriles de la Catedral desde la Puerta Preciosa del claustro cuando los tres brazos de las Cortes del reino se reunían para deliberar ante Santa María de Pamplona.

Fué el clero secular el brazo impulsor de los cantos litúrgicos extendidos por todos los confines del reino. Su actuación edificante en el canto coral y popular que de muy antiguo cultivó en las cátedras y en las iglesias, tuvo su fundamento, en gran parte, en un concordato entre el Cabildo y el Obispo D. Bernardo de Folcaut (abril de 1368) por el que los vicarios y clérigos de

(28) En 1601 el organista de la Catedral don Jaime Acirón reclama los gastos por el arreglo de uno de los órganos de dicha Santa Iglesia.

(29) Publicada por «Tesoro Sacro Musical».—Abril de 1939.

Pamplona tenían que acudir a la Misa dominical y de las principales fiestas de la Catedral para cantar según los libros del Coro mayor. De este modo se establecía prácticamente una escuela de canto devoto y uniforme.

En el Sínodo del año 1524 celebrado en Pamplona presentó el clero la siguiente petición (30). «Item, como haya una forma de rezar en toda la Diócesis, suplican mande ordenar haya una forma de cantar, así en el son de los unos como de los otros oficios en los lugares que se acostumbran cantar conforme al coro de la Seu de Pamplona».

Y en el Sínodo de 1586 (27 de octubre) se lee (31): «Los procuradores de Fuenterrabía pidieron que S. Señoría ordene y mande que ninguno sea recibido por estudiante ni admitido en el coro sin que primero sepa razonablemente cantar el canto llano, porque en las dichas iglesias hay mucha necesidad de ello».

Para una gran parte de las parroquias, como la de San Juan de Estella, se adoptaron los Cantorales toledanos impresos en el siglo XVI.

Las Constituciones Sinodales de Pamplona ordenadas por don Bernardo de Rojas y Sandoval, recogiendo la costumbre inmemorial de la Diócesis, establecieron (32): «Que todos los sábados y vísperas de Nuestra Señora, puesto el sol, los curas y clérigos en sus iglesias hagan tañer las campanas para que el pueblo se junte, y con toda devoción, con sobrepellices, teniendo las rodillas en el suelo, canten la Salve». (Lib. II, cap. 8, fol. 50).

Y esto se ejecutaba al punto en toda la región, conforme «al canto grave, y llano de los libros maiores que fe gastan en choro».

Lo mismo se lee en los libros viejos de cofradías y en los «cuadernos de Quentas» de funerales y fiestas organizadas por los propios sacerdotes.

En el antiquísimo libro de Constituciones de la Hermandad de Sacerdotes de San Pedro Apóstol de Pamplona, se ordenaba para el 29 de Junio la celebración de una Misa cantada, en cuyo canto habían de tomar parte bajo la dirección de un chantre, todos los Sacerdotes Hermanos, ateniéndose a la forma de cantar según el libro coral de la Hermandad, y después eran obsequiados todos «con un refresco de bizcochos, vino rancio y azúcar rosado» (33).

Esta fiesta sacerdotal tenía gran repercusión en el pueblo por la parte de regocijo que este tomaba con ocasión de la solemnidad.

No habrá motivo de susto al leer la constitución 17 del libro viejo de esta Hermandad, si la encuadramos bien en el ambiente y costumbre local del siglo XVII.

(30) Arch. Dic. Pampd.; Papeles del Card. Cesarino, fol. 14.

(31) Arch. Dioc. Pamp. Actas originales del Sínodo de 1586 (fol. 501 recto).

(32) Impresas en Pamplona—Tomás Porraris, 1591.

(33) Dedicado a la Hermandad de San Pedro escribió un himno de Apóstoles en 1778 el maestro de capilla Juan Antonio de Múgica. Sobre la melodía del canto llano usado en esta época se mueven las cuatro veces mixtas con giros imitativos de rico contrapunto, demostrando el autor en este género una exquisita formación de técnica y buen gusto litúrgico que contrasta con la manera de hacer de sus contemporáneos. Se interpretó este Himno en la Catedral durante todo el siglo XIX.



«Item ordenamos que para que la dcha. fiesta se celebre con todo regocijo, el mayordomo ó encargado de la yglesia donde se hace la fiesta, »tenga colgaduras para el adorno de ella y las hagan colgar para las primeras vísperas, y acabadas aquellas, hagan correr un buey si lo pudiesen haber, y a la noche hagan hogueras y hechen algunos fuegos de pólvora, para »lo qual permitimos que gasten hasta treynta reales y no más, pena de lo que »assi gastaren de más no se les admita en quenta».

Mucho se divertía la gente moza, según viejas crónicas, cuando acabadas las Vísperas, se reunía delante de la casa del mayordomo para correr delante del buey, que todos los años se podía hallar. Y no debió ser esto nunca motivo para que el canto de vísperas y Misa de los sacerdotes dejara de ajustarse «al canto grave y severo llano de los libros maiores que fe gastan en el choro».

A base del «Miserere» y cánticos de penitencia muy severas eran las «Reglas del Instituto de San Felipe Neri» establecido en Pamplona en 1668 con la «Escuela de Cristo» y en Corella, Cascante, Estella, Tudela y Viana. Se prohibió a los clérigos en 1672, como norma fundamental de la Congregación, asistir a las Comedias bajo pena de expulsión después de ser amonestados (34).

En la fiesta de Nuestra Señora de la Concepción del ocho de diciembre de 1682, organizó como era memoria antigua., el Ayuntamiento esta solemnidad en la Conventual de San Francisco frente a las cárceles de la Real Cancillería. Y consta en las notas que los PP. Franciscanos tomaban para sus crónicas, que «los músicos de la Iglesia maior con los frayles y choristas juntos cantaron las piezas de Misa que se nombra *Aeterna Christi munera* del piadoso y grande Palestrina italiano».

Un bello renacer tuvo en el siglo XVII la devoción al Arcángel San Miguel, que, antes de la fundación del Seminario Conciliar, era ya Patrono de la cátedra de Prima y de las aulas de gramática, canto eclesiástico y casos de conciencia (35). La tradición del Ángel Tutelar, para empalmar en el Cielo, lleva hilos de perpetuidad en nueva armonización polifónica, que parten de las hondas raices, buscando la expresión cantada, de la liturgia gregoriana.

(34) El lugar de estas representaciones en Pamplona se llamaba el Corral de las Comedias, junto a la Rúa chica. Hubieron de intervenir personalmente muchas veces, para evitar abusos, los Regidores y tenientes de justicia de la ciudad, de manera especial en octubre de 1680 con la compañía de farsa de Carlos de Salazar.

(35) Fundó el Seminario en 1777 el obispo D. Juan Lorenzo Irigoyen, siendo aprobadas las Constituciones por Real Cédula de Carlos III y autorizadas en 1780 por el Obispo sucesor inmediato del fundador, D. Agustín de Lezo y Palomeque.

Anteriormente existía desde 1734 el Colegio Internado de vocaciones eclesiásticas de San Juan Bautista, fundado por Juan Bautista de Iturralde y su mujer Manuela Munárriz, siendo obispo D. Melchor Angel Gutiérrez. El alumnado de este Colegio se distribuía por las aulas del Colegio de la Compañía y de la Universidad de Santiago a cargo de los Dominicos de Pamplona.

El Seminario Episcopal se fundó en 1782 por Cédula del rey Carlos III en el mismo Colegio de la Compañía.

Esto quiere decir la bella melodía que entonaron tantas generaciones, en demanda de la paz individual y social del pueblo creyente.

Angelum pacis  
 Michael ad istam,  
 coelitus mitti,  
 rogitamus aulam,  
 nobis ut crebo  
 veniente crescant  
 próspera cuncta.

Así dice el cantoral del siglo XV de la Catedral pamplonesa, que tomó, sin duda esta melodía de libros muy anteriores, dado el sabor y el ritmo de la cantinela, tan parecida y como calcada en la melodía gregoriana del Gradual Romano. Sostiene esta estrofa, sin embargo, su independencia sin echar de menos el retoque que siglos más tarde impusieron a la himnodia.

En el aspecto que pudiéramos llamar psicológico, del archivo musical catedralicio, no deberá sorprendernos la abundante producción de motetes al Santísimo y a la Virgen, escritos en castellano con los títulos de arias, villancicos, ovillejos y minuets, si íenemos presente cómo respondió en todo tiempo la Iglesia de Pamplona a sus gloriosos dictados de «eucarística y mariana».

Prelados y reyes rivalizaron con noble empeño en llevar al pueblo estas devociones que fueron y seguirán siendo el alma de su historia.

Vestigios de todas las épocas hay en las obras eucarísticas, conforme en tan variadas fechas aparecen las fundaciones de esta índole; ya en un documento, al parecer del siglo XI, se menciona una Cofradía en honor de Jesucristo y su Madre Santa María; el obispo Arnaldo de Barbazano instituye en la primera mitad del siglo XIV la Cofradía en honor al Smo. Sacramento; en 1388 el obispo Martín de Zalba promulgó un decreto organizando la solemnidad de la fiesta y octava del Corpus; don Lorenzo de Irigoyen, también obispo, dió forma a la Cofradía llamada de «Minerva»; y las fiestas ostentosas que la ciudad pamplonesa celebraba en la solemnidad del Corpus, descritas al detalle quedaren en un libro impreso en Pamplona en 1610 con el título de «Fiestas del Corpus en Pamplona». Se conserva en el archivo capitular el texto de una «Cantata al Sacramento con aria, quatro, y final de las virtudes centra Satán «en memoria de gratitud al obispo Zapata por la Custodia renacentista. No hay vestigio de su música, si bien hay notas con grafía del XVII, en las que se citan los nombres de Pacheco, García y Armendáriz estudiantes de la Universidad de Santo Domingo de Pamplona, como principales intérpretes de una danza sacramental.

Sobre preparativos y gastos de la solemnidad del *Corpus* son curiosas las notas tomadas de los libros de pago de la Contaduría capitular en 1732:

«En favor del colector de los músicos la cantidad de 410 reales por el trabajo de la Octava del Corpus».

«Al organero 12 reales por la afinación y composición de los órganos».

«Al arpista 50 reales por los huecos y tiempos en que tañe el arpa en dicha octava».

El empleo del arpa en los templos de Pamplona cayó en desuso a mediados del siglo pasado, quedando restringido únicamente su servicio al acompañamiento del canto llano en los funerales, hasta su total supresión con la promulgación del *Motu proprio* del Papa Pío X.

Sobre la devoción mariana, tan expresamente manifiesta en Breviarios (36), papeles y cantorales nos basta señalar la antigüedad de un documento notable y de una tradición no interrumpida (37) que obligó a exclamar al obispo de Sigüenza y sabio investigador Fr. Toribio Minguella (38): «Inclinemos respetuosamente la cabeza ante Navarra, que a sus numerosas credenciales de religiosísima, agrega este nuevo y valioso título para ser venerada y amada de todo el que se precie de católico. Gloriése el reino que dió reyes a toda España do haber sido el primero en rendir culto festival al misterio de la Inmaculada Concepción».

Tudela en el siglo XV exigía a sus predicadores juramento de defender este Misterio, y su Ayuntamiento abandonaba el templo si el predicador faltaba a él.

La Hermandad del Gremio de cereros y confiteros de Estella dice en su acta fundacional del 12 de diciembre de 1669 refrendada por el Escribano Esteban de Munáriz y Baquedano, que «los aue fueren cofrades de esta Hermandad en la Iglesia Parroquial de San Juan Bautista... se haga la fiesta y en los ocho días siguientes cantando las Misas toda la música que hay y hubiese en esta ciudad y diciendo en el discurso de la Misa diferentes villancicos... y a las noches la Letanía de Nuestra Señora y Salve cantadas, asistiendo la música para que ayuden a cantar y también para que canten un villancico cada noche...».

No abundan en este archivo las noticias de representación de autos sacramentales y de dramas u oratorios, tan numerosos, ampulosos y enfáticos en los archivos de Castilla, Cataluña, Valencia y Andalucía. Sabido es que este género literario musical se infiltró en la médula del pueblo español

(36) Consérvanse en la Catedral de Pamplona cuatro Breviarios antiguos en vitola. Uno del año 1331. Otro de año incierto, de 1349 a 1354. El tercero de 1383 y el posterior de 1440. Los cuatro conforman en el rezo propio de la Concepción, que entonces celebraba la Iglesia Pampilonense, distinto enteramente de los Romanos de Sixto IV y San Pío V.

(37) Se trata del documento perteneciente al monasterio de Irache, escrito pocos años después de la muerte de San Veremundo a fines del siglo XI, en el que se dice que el dar sentencia en cierto pleito del expresado monasterio se difirió al nueve de diciembre, por reverencia a la fiesta de la Concepción que el día anterior se celebraba de manera solemne en todo el reino de Navarra.

«Non multo post ejus Sancti Veremundi obitum in eodem monasterio festivitas Conceptionis Immaculate celebrata est octavo die Decembris. Nam non multo post mortem ejusdem Sancti constat ex antiquissima scriptura characteribus gothicis exarata, diem illum quotannis celebrari solitum in toto Navarra regno ac sententiam jurídicam in quadam lite hujus monasterii dilatam fuisse usque ad diem Decembris nonum ob reverentiam festae Conceptionis».

(38) Discurso del Congreso Católico de Zaragoza, 1890.

como un efecto de su educación y cultura cristiana y teológica, cuando todas las catedrales y plazas de las mejores ciudades españolas se convertían en teatros eucarísticos y de misterio.

Se hace mención en las actas capitulares y en las de la Diputación de Navarra de un oratorio o drama con música, representado en la Catedral, cuando el Papa Alejandro VII, como conclusión de un pleito, declaró en 13 de abril de 1657 a San Fermín y a San Francisco Javier patronos igualmente principales de Navarra.

«Ei día 15 la capital navarra (39) estaba ricamente engalanada. Las estatuas de San Fermín y San Francisco Javier, puestas sobre una carroza triunfal, fueron paseadas por la ciudad con asistencia del Virrey, señor obispo y autoridades... En la Catedral se tuvo Misa Pontifical a toda orquesta (40), y el sermón estuvo a cargo del célebre historiador, Padre José de Moret, S. J. (1615-1687) quien recibió por él de limosna *un doblón de* a ocho. El regocijo y alegría fueron tan grandes que era poco para ellos un solo día. Hubo, pues, fiesta al día siguiente, y lo que gustó muchísimo en ella fué el drama que se presentó en la Catedral sobre la vida de ambos Santos.

Los entreactos se amenizaron con danzas de niños y música, y el gentío era tan grande que no cabía dentro del templo».

Tradicionalmente fueron las representaciones de autos y comedias en las plazas del Mercadal y de Santa María de la ciudad de Tudela con ocasión de las fiestas de Santa Ana. Así, se les en los libros de cuentas del Municipio tudelano: «Año 1551 — Pagamos a don Melchor Eurico, maestro del estudio, seis ducados viejos porque compuso y representó un auto el día de Señora Santa Ana por ser voto de la ciudad y por la solemnidad de la fiesta, como otros años se acostumbra hacer y por los trabajos y gastos que en ellos se hicieren» (41).

Se sabe también que compuso autos para el templo y plaza pública el gran latinista Sebastián de Alvarado, autor de la «Heroyda Ovidiana», (42) publicada a costa de Bartolomé París, librero de Pamplona (1628). Lope de Vega dedicó a Alvarado una estrofa de «Laurel de Apolo» que dice:

Navarra la corona merecida  
pide que tenga de justicia y gracia,  
como si fuera el músico de Tracia,  
a quien tan obligados  
Sebastián de Alvarado en su Heroida,  
estarán los ingenios españoles,  
pues de su pluma honrados  
todos parecen de su espejo soles.

(39) «Opúsculo de vulgarización xaveriana, P. Francisco Escalada, S. J. Pamplona, 1917.

(40) La orquesta de plantilla del Cabildo, salvo solemnidades extraordinarias se reducía a violines, arpa, figle y trompas

(41) Revista «Príncipe de Viana».—IX, 1942. Pamplona.

(42) Comienza esta obra (fol. 21) con el argumento de la Heroida, que es la epístola VII de Ovidio, dividida en veinte trozos o textos de diferente número de versos; y hace después de cada texto la paráfrasis del mismo con comentarios y reparos. (Bibliot. Nac).

En la «Relación que trata de las fiestas que hicieron los estudiantes de la Compañía de Jesús, en la Ciudad de Pamplona, a San Luis Gonzaga, el día 2 de Junio de 1733» (43) se dice que hubo representación de una Comedia sobre episodios de la vida de San Luis.

Más abundantes son las arias, tonadas y villancicos a la Virgen Santa María de Pamplona, compuestos por los racioneros y revisados por el maestro de ceremonias, algunos de los cuales son musicalmente de gran valor efectista, como un Ave María con ecos de voces y un «cuatro» (1703) en el que un bufón prepara el robo de una corona de la Virgen y un coro de Bienaventurados celestes vence con la magia de su canto al alma perversa hasta humillarla con gemidos de contrición.

Me ha cegado tu corona  
y me rindes con tu gracia;  
borra en mi ser la locura  
que humilde lloro a tus plantas.

El regocijo popular se desbordaba en la noche tradicional de la Asunción ante las puertas de la Catedral de Santa María, según esta partida del libro de cuantas de la pagaduría capitular: «a los ministriles por tocar las chirimías en la torre la noche víspera de la Asunción, 16 reales» (44); y el pueblo, haciendo círculo a las hogueras festivas, cantaba el estribillo de

¡A las fogatas y danzas  
del día de Nuestra Señora!  
Dale, dale, brinca, salta,  
que de danzas es la hora.

Tintilintín,  
dale Martín,  
Tontclontón,  
salta Martón.

Frente a estas ingenuidades del pueblo sencillo presenta la liturgia de Santa María la Real, dos documentos antiquísimos en latín que elevan el tono señorial de pretéritas grandezas. En la rúbrica de uno de los pergaminos de la jura de Reyes y Prelados se dice que canten jubilosos en honor de Santa María, todos los presbíteros asistentes. «Omnes Presbyteri ecclesiarum in honorem Sanctae Mariae cum júbilo canant seq. antiph. Regina mundi et Domina virgo María perpetua, intercede pro nostra pace et salute».

El texto de esta antifona es de la Tertia del Oficio propio, hoy excluido, de la Asunción, según el Breviario de Pamplona del siglo XV. La melodía se encuentra en el Oficio Parvo del actual Antifonario romano.

De este mismo oficio suprimido de la Asunción es el siguiente himno de vísperas que se cantó ante la Virgen durante varios siglos, conforme está

(43) En Pamplona, por Francisco Picart, Impresor del Real y Supremo Consejo de Navarra.

(44) Apuntes del Dr. D. Martín de Argaiz y Antillón en 1623.—Archivo Cat.

en el Breviario de 1499 atribuido, en cuanto a la impresión, a Arnaldo Guillermo de Brocario.

O quam glorífica luce choruscans,  
 stirpis davídicae regia proles,  
 sublimis residens Virgo María  
 supra celegenas etheris omnes.  
 Tu cum virgíneo, Mater, honore  
 angelorum Domino pectoris aulam  
 sacris visceribus casta parasti;  
 natus hinc Deus corpore Christus.  
 Quem cunctis venerans orbis adorat,  
 cui nunc rite genu flectitur omne,  
 a quo nos petimus te veniente,  
 abjectis tenebris, gaudia lucis.

Un fabordón curiosísimo de Miserere litúrgico canta de muy antiguo la Capilla de la Catedral de Pamplona en la procesión del Santo Entierro (45). Es anónimo del siglo XVIII. Se compone de dos versículos musicados a cuyas cadencias se ajustan todos los versos del Salmo en forma de fabordón, aunque más tarde se acompasó la parte recitativa de los versículos. Respira unción religiosa y bien merece esta página musical, por lo que significa, la continuidad de su interpretación típica y fervorosa.

Tiene este Miserere, llamado «romano», su simpática anécdota que los niños de coro de la Catedral de hace cincuenta años oímos a los maestros de aquella época, y que era transmisión de las generaciones precedentes.

El obispo de Pamplona don Melchor Angel Gutiérrez Vallejo, muy amante del canto litúrgico, estuvo en Roma en 1731, en el mismo año en que Carlos Grandi grabó la antigua estampa de la Virgen del Sagrario de Pamplona. Y al visitar una iglesia de la Ciudad Eterna, quedó admirado del canto de un Miserere sencillo y devoto que le gustó sobremanera. Quiso adquirirlo para su Catedral y ante las dificultades que se oponían para copiarlo y devolverlo, sabedor de que se repetía dos veces por semana en los cultos propios de aquella iglesia, llevó consigo a un músico de Roma para que fuera escribiéndolo mientras lo cantaban. Y a la segunda audición quedó hecha la partitura. Este es el Miserere romano. No sé del rigor histórico de este episodio, cuyas fechas concuerdan. Pero es piadoso, es verosímil y vale.

#### IV

El Convento de Santiago de los Padres Dominicos de Pamplona fundado en el siglo XIII y situado entonces entre lo que hoy es la primera manzana aproximadamente de la Avenida de Carlos III hasta que, tomada la ciudad por las tropas de Castilla en el siglo XVI, y por la necesidad de

(45) También se canta este Miserere durante la Procesión de **Vexilla** que con variados y curiosísimos ritos se celebra en las Catedrales españolas durante el tiempo de Pasión y Semana Santa

nueva fortificación de murallas, se construyó el actual en los terrenos contiguos al portal de Rochapea, influyó grandemente en la devoción mariana de Pamplona con canciones a la Virgen de vigorosa tradición en los Rosarios de la Aurora y con prácticas netamente dominicanas, como la fórmula del Rosario que diariamente reza el Cabildo Catedral ante Santa María la Real.

En esta grandiosa edificación conventual se instituyó a base de un legado de Martín de Abaurrea en 12 de noviembre de 1607 la Universidad de Pamplona que con el rédito de tres mil ducados, más otros donativos y ayudas posteriores, había de sostener seis catedráticos, de los cuales eran dos de Teología, un maestro de estudiantes y tres catedráticos de artes.

Después de fracasar por diversos motivos la aspiración de que fuera esta institución la única y oficial Universidad del Reino de Navarra para otorgar grados de Teología y Artes con la misma validez que las Universidades de Alcalá y Salamanca, se consiguió que fuera Universidad propia y privativa del Convento de Santiago por Bula del Papa Urbano VIII en 31 de enero de 1623 y con autorización por Cédula real de Felipe IV en 1 de abril de 1630. Fueron los primeros catedráticos de artes los PP. Vicente de los Ríos, Domingo Ortiz y Tomás de **Fernández Sarriá**.

Los Estatutos por que se regía la Universidad y que se guardan en la actual Residencia de PP. Dominicos, fueron aprobados y firmados el 16 de junio de 1630.

A fin de extender la validez de los grados a todos los lugares y reinos, ya que era válida la práctica de los cursos, e fiesta académica celebrada en el Convento de Santiago, a la que asistió el claustro en pleno de la Universidad de Zaragoza, se hizo la incorporación a esta Universidad el 18 de Agosto de 1633 a petición del Reino de Navarra y del Convento de Pamplona.

Célebres fueron las fiestas religiosas que celebraba la Universidad en **cuya iglesia había magnífico órgano, según dato de fundaciones en 1563**, principalmente las del día de Santo Tomás, de San José y las populares del barrio de Santo Domingo con músicas, hogueras y danzas en la noche de Santiago.

Las modalidades del rito dominicano desarrollado con solemne amplitud realizaban la brillantez de los cultos a los que acudían maestro, cantores y ministriles de la Iglesia mayor.

La labor artística de los maestros de capilla de la Catedral pamplonesa dejó profunda huella de expresión religiosa en multitud de obras.

Meritísimo y afamado compositor fué el maestro don Pedro de Ardanaz, cuyas principales obras se adquirieron para muchas catedrales españolas, y entre estas, para las de Burgos y Toledo.

En 11 de enero de 1704, según acta capitular que copio, «se nombra maestro de capilla de Pamplona a D. Miguel de Valls, que por jubilación de D. Pedro de Ardanaz, maestro de capilla de la Santa Iglesia de Toledo, estaba gobernando la capilla de dicha S. Iglesia, con el voto en contra del Arcediano de Cámara que pedía concurso para la provisión de la ración de maestro».

Muy notables, dentro del ambiente de su época, fueron las composiciones de este maestro, a quien se asignaron para su posesión setenta ducados, señalándosele después, en 30 de enero de 1705, congrua perpetua de asignación para ordenarse «in sacris».

Durante este magisterio, en 28 de julio de 1711 fué nombrado organista D. Andrés Gil, excelente músico, siendo relevado de la carga de tocar el arpa en los actos de capilla en que, por razón de carácter funeral, de rogativa o de tiempo litúrgico, no cabía tocar el órgano (46).

Según acta capitular del 25 de Mayo de 1725, el Cabildo Catedral cuidadoso de cuanto afectaba al régimen de su Colegio de infantes, acordó «se dé a los infantes, parte entera de las fiestas de fuera de Pamplona» (47).

En 4 de Marzo de 1726 se confió a D. Roque de Iranzu, músico de la Iglesia, la enseñanza musical de los infantes; la cual se encomendó después con gran empaño el 27 de Marzo de 1732 al maestro de capilla.

Y en este mismo año a 3 de Abril, se anunciaron las plazas, previa consulta al maestro de capilla, de corneta, chirimía, violín, bajoncillo y óboe.

A la muerte de Don Miguel Valls, se nombró al arpista Don Andrés

(46) Los cantos del Ave María y gozos a la Virgen del Sagrario se hicieron muy populares merced al «Rosario de los Esclavos de María» instituido por el Obispo D. Melchor Angel Gutiérrez († 9 de diciembre de 1734) y erigido canónicamente en Congregación el 1 de octubre de 1797.

«En el canto de las avemarias se procurará distinguir los días clásicos y feriales, y se cantará los sábados y vísperas de las festividades de Nuestra Señora la Salve o Gozos de la misma» (art. 16).

«Quien ejerza el oficio de maestro de música preparará un coro de niños, y si es posible varios cantores, personas mayores, que podían elegirse entre los hermanos que asisten al Santo Rosario, adiestrándolos convenientemente, para que puedan cantar de modo correcto y devoto las avemarias y letrillas, teniendo cuidado en la elección de cánticos y avemarias, de observar las disposiciones de la Santa Iglesia sobre música sagrada» (art. 51).

Publicaron la colección de Letrillas a la Virgen los directores D. Domingo Valerdi, Vicario de la parroquia de S. Juan Bautista, y el Licenciado D. Miguel de Azcona.

(47) Estaban entonces colegiados los niños de coro bajo el inmediato cuidado de un inspector que nombraba el Cabildo. De las funciones propias de los infantillos en los días de Navidad se han conservado estas tonadillas del siglo XVIII.

#### CORO

Vamos, monacillo,  
enciende otra luz,  
que hoy los infanticos  
cantan a Jesús.—Oíd, Oíd.

#### SOLO DE RATONCHO

¡Tiritandico de frío -  
y en un pesebre con pajas!  
Yo no te doy mis torreznos  
que me los lleva Segarra.

#### SOLO DE SEGARRA

Te los quité para el Niño  
que con más fineza canta.

#### RATONCHO

Para tí me los quitaste  
que el Niño no come y calla.



Escaregui en 6 de Marzo de 1738 maestro de capilla sin oposición «para durante la voluntad del Cabildo con 50 ducados, quitándole 20 de los 70 que había tenido su antecesor».

Se distinguió en sus obras por unos bellos motetes de Pasión a cuatro voces.

Un nuevo reglamento de ordenación de fiestas de capilla para dentro y fuera de la Iglesia se dió en 13 de Septiembre de 1749.

Otro maestro de capilla, notable por sus Misas y Salmos de vísperas, fué Don Juan Antonio de Múgica (48), que en 27 de Octubre de 1779 renunció al magisterio para pasar con pretexto de achaques y necesidad de descanso a la chantría de San Saturnino de Pamplona, encomendándose interinamente la dirección de la capilla de música y la enseñanza de los infantes a Don Gregorio Sucunza, músico de la Iglesia y compositor, a quien el referido maestro hizo entrega del archivo con el deber impuesto por el Cabildo de hacer un inventario completo de las obras existentes y de entregar copia al Secretario Capitular para su legalización.

Para proveer esta ración de maestro de capilla vacante, designó el Cabildo en 18 de Abril de 1780 como jueces censores a Don Diego Pérez Camino (49) maestro de Capilla de Calahorra y a Don José Ferrer, organista de la Catedral de Pamplona.

Mucho costó al Cabildo, según dicen minuciosamente las Actas, convencer a Ferrer de la necesidad de su actuación de censor técnico en las oposiciones ante la tenacidad de éste en el empaño de eludir el compromiso.

Los opositores que en esta fecha se presentaron fueron: Francisco de la Huerta, maestro de Capilla de la Colegial de Alfaro; Antonio Abadía, maestro de la de Medina Caeli; Juan Prenafeta (50), tenor de la Catedral de Lérida; Sebastián de Larrañeta; y Baltasar Justo (51).

Practicados los ejercicios de oposición, y antes de pasar al ejercicio de ejecución, fueron aprobados el maestro de Alfaro y el tenor de Lérida; eliminados todos los restantes por razones de incompetencia señaladas en el informe técnico.

Mientras esto sucedía, nombró el Cabildo el 20 de Abril, arpista de la Iglesia a Cristóbal Lapuerta y Layana por renuncia de Simón de Saralegui que fué a Bilbao con el cargo de organista.

Y el 29 de Abril de este año 1780 se nombró, por fin, maestro de capilla

(48) A este maestro le tocó actuar en las solemnes fiestas celebradas con motivo de la colocación de la Imagen de Ntra. Sra. del Camino en 1776.

Dicen las actas de la Obrería de San Cernin, escritas por Sebastián Lácar, que «fueron las más solemnes que se han oído en esta Ciudad, por motivo de aver hecho traer a todo coste cinco Musicos muy especiales de instrumento y de voz de diferentes Cathedralés, a petición del Maestro de Capilla de esta S. I. que decía le faltaban para la perfección de su Capilla».

(49) De este maestro se conservan composiciones muy estimables, especialmente un motete de Calenda, en la Catedral de Calahorra.

(50) Natural de Vilosell (Lérida) 1752-1833. Desempeñó interinamente el cargo de maestro de capilla de la Catedral de Lérida.

(51) En el archivo musical de la Catedral de Burgos hay una Misa con orquesta de este autor.

de Pamplona a D. Francisco de la Huerta que ocupaba el segundo lugar de la censura técnica.

Un nuevo Reglamento para el servicio de la Capilla de música en su propia constitución y actuaciones dictó el Cabildo Catedral el 21 de Mayo de 1781.

Detalladamente *se* establecía la conducta y distribución de cantores y músicos en la concurrencia de dos fiestas; de las multas en caso de dejar desatendido el servicio de la Iglesia mayor; de las distribuciones que pudieran corresponder a los músicos; y de la obligación ineludible del maestro de capilla de «poner papel en la puerta de San Cristóbal» cuando saliere de la capilla.

No es raro ver en las actas capitulares alguna imposición de multa al colector de la capilla de música por inobservancia de normas en distribuciones de músicos, o por no hacer luz suficiente en rinconcillos oscuros del libro de cuentas.

De aquí que se nombrara de vez en tiempo algún inspector capitular con atribuciones como las de aquel escribano real Miguel Iñiguez de Beorlegui, que en 18 de Julio de 1696 examinaba libros hasta de las «Hermandades y Cofradías que van con sus banderas blancas, rojas, verdes y moradas en la procesión de San Fermín y en la gran procesión del Corpus Christi», y no le convidaban, por más que quería meterse, a «la comida de las funciones, de cuentas».

Cansado sin duda de la regencia de la capilla, en 3 de Abril de 1816 el racionero tenor Prieto pidió la provisión del magisterio de capilla y puso las obligaciones para anunciar la prebenda por encargo del Cabildo.

En esta misma sesión capitular del 3 de Abril, se nombró segundo organista a Don Julián Salcedo, de Calahorra, con la obligación de tocar el violín, siendo en este tiempo organista principal Don Cristóbal Puerta.

En la sesión del 19 de Julio de este año 1816 pidió Salcedo se le relevara de la carga del violín; y renunció, por fin, la organistía el 30 de Agosto de este mismo año, siendo nombrado para sucederle, Don Joaquín Gelos, de Roncesvalles.

A éste sucedió en el cargo de segundo organista, en 3 de Enero de 1820, D. Pedro Astuisarán.

Accediendo a los requerimientos de Prieto, que con gran complacencia del Cabildo regentaba la Capilla, y a quien según se ve en las actas capitulares, con tanta frecuencia gratificaba el Cabildo por sus servicios y composiciones, transcurrido el plazo de anuncio de vacante, se presentaron a las oposiciones del magisterio en 25 de Julio de 1816, Angel Sánchez y Pedro Arnedo, de Tudela. recusando al juez técnico nombrado por la corporación capitular, Don Francisco Secanilla, maestro de capilla de Calahorra, por presentarse también como opositor Manuel Gil, discípulo de Secanilla.

El resultado de esta recusación fué la retirada de todos los opositores, suspendiéndose la oposición y entregando el Cabildo al Juez Sr. Secanilla por sus trabajos previos dos onzas de oro «aunque no puso todo el trabajo por no haberse celebrado las oposiciones».

Siguió con la regencia de la Capilla Don Julián Prieto.

Entre los principales organistas que dejaron buena memoria en sus obras, son de mencionar José Arístegui (1702), Babil Lasa (1798), José Sobejano Ayala, Severiano Setuáin, Manuel Gómez (1802), Damián Sanz y Lorenzo Lasa.

No pensemos encontrar en la copiosa producción de los autores citados del siglo XVIII el aticismo depurado y la pureza de línea de la polifonía clásica. Fundamentada totalmente la composición en el bajo numerado, y desarrollada con escasa amplitud la armonía vertical, el modo de hacer conserva sin embargo cierta unción religiosa y la gravedad exigida al canto litúrgico, que sufrió rudo golpe en esta época con la invasión inevitable de la melodía italiana, repleta de profanos sentimentalismos y carente del sentido de penetración litúrgica entre el texto y la melodía.

Bien es verdad que ayudó muy poco la letra de los poetas religiosos, como puede verse en tantos villancicos, arias y ovillejos de las composiciones sagradas de este tiempo, que más se preocuparon de las ampulósidades y riosos rellenos para buscar formas nuevas de versificación, que de dar intensidad emotiva a la frase que inspirara al compositor sagrado.

La adopción de instrumentos al servicio del culto, que desde el punto de vista litúrgico, llevaba al arte religioso por caminos opuestos a los índices de la tradición eclesiástica, hizo vibrar en todos los tonos a los tratadistas del siglo XVIII, entre los que Juan Francisco de Sayás imprimió en Pamplona (1761) una obra titulada: *Música canónica, mofética y sagrada, su origen y pureza con que Je erigió Dios para sus divinas alabanzas, etc*». En ella fustiga el autor a la moda teatral y profana y levanta bandera contra la intrusión del estilo dramático dentro del género musical eclesiástico.

El tudelano Pedro Aranaz, desde los magisterios del Pilar de Zaragoza, Zamora y Cuenca, ofrece muestras de rica musicalidad en Salmos y Villancicos, sin poder despegarse totalmente del ambiente de la tonadilla profana que a modo de trova a la Virgen llegó como ofrenda de paisanaje a los músicos pamploneses.

Y la profanidad en los cultos devocionales del templo y a veces en los oficios litúrgicos de más severidad, va haciendo sus estragos en las almas borrando lo clásico y respirando aires que no pueden ser artísticamente renovadores, como los que llegan del teatro madrileño de la Cruz donde, desde la cumbre del nuevo género que seduce a todas las clases sociales, triunfa de lleno el tonadillero navarro Blas de Laserna.

La introducción, pues, de la orquesta en el templo, atrajo deplorables abusos que prácticamente desnaturalizaban el carácter de oración que debe tener el canto eclesiástico, de suyo eminentemente vocal. Principalmente durante los maitines de Navidad, en vez de los Responsorios que se recitaban en voz baja, se cantaban villancicos en lengua vulgar sobre motivos populares, mal seleccionados y siempre impropios.

El Inquisidor General D. Ramón José de Arce, arzobispo de Burgos, hubo de dar en 1800 un decreto que también llegó a la Catedral de Pamplona y que textualmente dice: «Siendo repetidas las quejas y delaciones que

se dirigen anualmente al Tribunal del Santo Oficio contra las letrillas de Villancicos, Pastorelas y demás canciones que salen al público en lengua vulgar y se cantan en las Iglesias Catedrales en la Noche buena o Maitines de Navidad del Señor y días siguientes de la Pascua; notándose muchas veces en ellos alusiones y palabras equívocas poco decorosas y ajenas de las Sagradas a que deben dirigirse; y habiéndose asimismo notado que la composición musical de que usan en estas funciones muchos Maestros de Capilla, es muy impropia y contraria a la seriedad con que deben cantarse en el templo las alabanzas del Señor, introduciendo a las veces en sus tonadas y estribillos el estilo de seguidillas, que llaman a lo Bolero, Tiranas y otros tonos de esta clase, que lejos de inspirar devoción en los oyentes, conmueven y excitan a las gentes del vulgo para que se propasen al desorden: Me ha parecido insinuar a V. S. I. confidencialmente cuanto llevo expuesto para que usando de la prudencia, celo y Espíritu de Religión, que le es tan propio, se sirva tomar las providencias que estime más convenientes para evitar semejantes abusos y no permitir que se de ocasión a los escándalos que de ellos pueden continuarse en nuestra Santa Iglesia con perjuicio de la gloria de Dios, con profanación de sus sagrados cultos y con desdoro de ese venerable Cabildo. — Madrid, 4 de diciembre de 1800 — *Ramón José*, Arzobispo de Burgos, Inquisidor General».

Era la época reflejando su propio gusto y ambiente e invadiendo con sus maneras el templo, mientras se olvidaban las clásicas melodías de nuestros polifonistas gloriosos. No podía ser más fuerte el contraste, que si es de gran interés hoy para la reconstrucción de las formas españolas, empobrecía y hasta paralizaba la rica savia del verdadero sentimiento y unción, que circulaba en nuestras obras inmortales.

La voz de la Iglesia clamó sin cesar contra las profanidades del templo.

«Queremos recomendar aquí —dice el Papa Pío XI (*Constitución Apostólica* «Divini cultus»)— a quienes corresponde, las Capillas musicales, como aquellas que, sucediendo en el decurso de los tiempos a las antiguas Escolanías, se instituyeron para este fin en las Basílicas y en las iglesias mayores, a fin de que se ajustasen especialmente a la polifonía sacra. A este propósito, la polifonía suele con toda razón merecer la preferencia, después de las venerandas melodías gregorianas, sobre todo otro género de música eclesiástica».

Con rasgo peculiar y especialísimo aparece la figura de D. Hilarión Eslava (1807-1878). Niño de coro de la Catedral pamplonesa y discípulo de D. Julián Prieto, consagró en su juventud los cariños a esta Iglesia, dedicándole una Misa, una Salve y motete al Santísimo que no publicó la Editorial Eslava, un Salmo a ocho voces con orquesta que envió a esta Catedral, siendo Maestro de capilla de Osma, una copia del Miserere sevillano que cedió al Cabildo de Pamplona cuando desempeñaba el magisterio de la Patriarcal de Sevilla, y dos danzas de seises, una dedicada a la Virgen del Camino, que se conoció con el nombre de Sevillanas, y otra con letra a la Purísima cuyo título es «Alegrémonos que hoy día».

Siendo director de la Real Capilla y estando de vacaciones en su casa natal de Burlada, dedicó a la Capilla de música de Pamplona un motete al Santísimo «O Salutaris», cuyo autógrafo se guarda en el archivo musical del Cabildo, firmado el 24 de Septiembre de 1852 (52).

Popularísimas fueron las obras de D. Mariano García, niño de coro también y miembro de la Capilla durante toda su vida. Fué fundador de la Academia de música, que con carácter y protección Municipal más tarde, ilustró musicalmente, y en pleno auge continúa en la actualidad, a varias generaciones de pamploneses. La fama de este compositor trascendió a todos los ámbitos de la península. Hubo tiempo en que la Misa a ocho con coro de Sochantres, escrita en 1848, la del «Qui tollis» y de «La Vela» eran imprescindibles en los cultos de la ciudad, como asimismo algunas Salves y Letanías con la famosa Despedida a la Virgen, dedicada al R. P. M. F. Ramón García, que aún añoran muchos de sus admiradores. Sus «Siete Palabras» se cantaron sin interrupción desde 1842 a 1895 inclusive, siendo substituidas en 1896 por las de Dubois.

En la literatura musical organística en el siglo XIX son de mencionar Julián Prieto en sus ofertorios. — Babil Lasa (1798). — José Sobejano Avala (1791-1857), organista de la Catedral, mtro. de capilla de León y por fin organista de San Isidro de Madrid, que dejó compuestas una Misa de Requiem con orquesta, la «Siete Palabras» y métodos de solfeo y piano. — Damián Sanz, organista de la Primada de Toledo y primer organista de Pamplona con sus tres sonatas principalmente, dedicadas a su amigo José Ignacio Andábur. — Lorenzo Lasa y Sebastián, discípulo de Sanz, en 1884, organista de Soria y después de Gerona. — Hilarión Eslava en multitud de obras con su Museo orgánico. — M. García con sus ofertorios, elevaciones y versos. Dámaso Zabaiza (1835-1834) — Guelbenzu (1819-1886) — Gorriti (1839-1898), célebre organista de Tolosa con versos y diversas obras premiadas. — Hipólito Ramírez con sus Entradas, glosas y versos. — Buenaventura Iñiguez, organista de la Patriarcal de Sevilla (1840-1903) con su Misa y Breviario del organista. — Félix Hernández con sus versos y elevaciones. — Antonio Vidaurreta con diversas obras editadas por la Casa Ripalda de Pamplona. — Leandro Hernández, maestro de capilla que fué de Avila. — Joaquín y Fidel Maya con sus Entradas y ofertorios. — Eugenio Arbuniés, organista de San Agustín, Martín Dendariarena, de S. Saturnino, Juan Desplán, de S. Nicolás. A. Goya. — Daniel Piudo, después maestro de capilla (1903-1918), sucesor de Gaspar Besga. — Antonio Pérez Soriano de Valtierra (1846), Julián Burguete, Severiano y Martín Rodríguez. — Los tudelanos J. Gaztambide (1822-1870, Rubia (1810), Remírez, Torres y Carrascón. — Y al finalizar el siglo Pedro Goldáraz, organista del Pilar de Zaragoza, Teodoro Echegoyen, organista del Seminario de Pamplona y organista de Tarragona. — Antonio Pérez, organista y después maestro de capilla. — Pedro Zarranz, compositor y profesor de la Academia municipal. — Tomás Istúriz, compositor y organista.

(52) Casi toda la producción de Eslava se empezó a interpretar después de su muerte; y esto se debió al fervoroso interés que puso el maestro de capilla D. Hipólito Ramírez que ingresó en la Catedral el año 1876.

Eleuterio Munárriz, organista de S. Nicolás y profesor de la Academia municipal. — Enrique Camó, profesor organista de los PP. Escolapios. — Vallejos, de Sangüesa; Cilveti, de Aoiz; y Arrarás de Tafalla.

Figura notabilísima del siglo XIX en el apostolado del canto popular sagrado fué el prebendado de la Catedral D. Pedro María Ilundáin (53), que como fundador (1855, y director de la Asociación de los Luises de Pamplona fué formando a la juventud en los ejercicios dominicales y fiestas propias con el celo infatigable de su devoción y con la publicación de folletos y letrillas, cuyo resultado fué la práctica de los cantos populares, por toda la diócesis y fuera de ella, del «Ven a nuestras almas», «Altísimo Señor», Reserva al Smo., «Salve Regina», Cánticos a la Virgen y Estrofas de penitencia y de misión.

Muy poco trabajo de archivo (54) costó la adaptación del acervo de obras musicales a las disposiciones canónicas de la Iglesia, pues la Capilla de Pamplona con perfecta clarividencia había presentado la radical transformación que suponía el Motu propio de Pío X. En 1892 aparecen ya aquí las Misas *Tertia* y *Quarta* de Haller, en 1896 la Misa de Difuntos de Mitterer y el Responso de Singembergen y en 1898 se cantaban las Vísperas de Perosi, primera Misa Pontifical, «Te Deum» y la denominada «a tres voces de hombre», amén do otras obras, particularmente motetes y «Tantum ergo», cuyas fechas no constan en las copias, pero que desde luego son anteriores al «Motu propio», promulgado en 22 de noviembre de 1903 (55).

Luego de la promulgación de este importantísimo documento pontificio, urgió su exacto cumplimiento el obispo Fray José López Mendoza. Pesaban mucho algunas costumbres (56) y rutinas y por última vez se autorizó el

(53) Tomó posesión de la canongía reservada al Papa el 18 de febrero de 1861, y murió el 3 de marzo de 1902, siendo Arcediano.

(54) Se conocen los inventarios de las obras musicales, formados por especial encargo del Cabildo Catedral. Uno muy incompleto redactado en 1779 por D. Gregorio Sucunza; y otro en 1919 por el capitular D. Luis Goñi. En este se consignan 1558 obras que con las omitidas y posteriormente añadidas se aproximan a las dos mil.

(55) Se ajusta el «Motu propio» al siguiente índice:

- I Principia generalia.
- II Musicae sacrae genera.
- III De textu litúrgico.
- IV De forma externa sacrae musicae operum.
- V De cantoribus.
- VI De organo et musicis instrumentis.
- VII Liturgicae musicae amplitudo.
- VIII Modi ad rem exsequendam praecipui.

(56) Estaba muy arraigado el uso del canto toledano de las ediciones del siglo XVI, fundado en la Bula de San Pío V para España. «Primum est, ut quoad cantum benedictionis Cerei Paschalis, Praefationem, orationis Dominicae, intonationes canticum Angelorum, Symboli Apostolorum, et flectamus genua, Humiliate capita vestra Deo, Ite Missa est, Benedicamus, et ad reliqua quorum cantus formam in novo Missali proponimus, illa juxta Ecclesiae Toletanae formam in Hispaniarum regnis ab antiquísimo tempore receptam decantentur» (17 dic. 1570).

empleo de instrumentos para la Semana Santa de 1904, interpretándose el Miserere sevillano de Eslava, cuya duración fué de hora y cuarto, con gran aparato de voces y orquesta.

El libro de canto de que se sirvió desde el siglo XVI la Catedral de Pamplona para los oficios litúrgicos de Semana Santa, era el impreso en Toledo por Juan de Plaza en 1576 (57).

Por fin el Cabildo Catedral en sesión del 17 de mayo de 1904 acordó que se implantara plenamente en su Iglesia la reforma de la Capilla con la supresión de la orquesta, salvo la autorización especial del Prelado para ciertos casos, conforme a lo exigido por el Motu propio del Papa Pío X.

Nuevas normas apremiantes dictó el obispo Sr. Múgica para la ejecución litúrgica del canto en toda la Diócesis. Y nuestro amadísimo Prelado en su celo paternalmente amoroso lanza su queja el 25 de marzo de 1939 a todo el clero diocesano, estableciendo bases de actuación a la Comisión de música. «Es Navarra, dice el documento (58), cuna de excelsos artistas y cantera de «las mejores voces.

«Ninguna otra región tiene, por tanto, mayor responsabilidad ante Dios, «si no cultiva la música sagrada. De la Visita Pastoral sacamos la penosa «impresión de que hubo en nuestra Diócesis mejores tiempos en los que se «cantaba en la Iglesia por todo el pueblo y se cantaba con fervor y gusto. «Se han corrido y se siguen corriendo días de progresiva decadencia. Ya «se van poniendo en el Seminario los jalones de la marcha atrás y del em-«puje nuevo, formando la música sagrada parte esencial del Plan de Estu-«dios desde el primer año de Humanidades al último de la facultad de Teología» (59).

A los seis años cumplidos de este documento, y por lo que afecta al Seminario, pedemos bendecir al Señor con cántico nuevo cuya virtualidad emotiva con los más fervorosos anhelos litúrgicos van difundiendo por toda la Diócesis los nuevos sacerdotes, formados según las novísimas normas y alentados por la vibración de las funciones religiosas de la Acción Católica, del apostelado parroquial y concursos de canciones, de la interpretación de la polifonía y del canto coral y popular por la «Schola Cantorum», de las intervenciones por medio de Radio Navarra llenándolo todo de santos fervores en las emisiones religiosas y Misas solemnes, y de la brillante cooperación musical a los Congresos Eucarísticos diocesanos.

(57) «Officium Maioris Hebdomadae, Toleti—Excudebat Joannes a Plaza: Typographus Sanctae Ecclesiae Toletanae—1576.

(58) Boletín Oficial Eclesiástico, I de abril de 1939.

(59) Los Estatutos Capitulares de la S. I. Catedral de Pamplona (1931), aprobados por el Obispo D. Tomás Muniz, ordenan: «Art. 20. La Liturgia del Coro se ajustará a las prescripciones del ceremonial de Obispos, Pontifical Romano, Breviario, Misal y Ritual y a lo dispuesto por la S. C. de Ritos.—Art. 21. En el oficio divino se usará el canto gregoriano, tal como se contiene en el Gradual, Antifonario y Tonos comunes de las ediciones típicas».

## CONCLUSION

Señores: Los tres momentos culminantes del canto litúrgico en la historia universal y en las peculiares modalidades españolas llevan el signo, indeleble y aureolado a través de la documentación histórica, de la Iglesia Pampilonense, amantísima del Pontificado romano.

En las luchas de los reinos peninsulares contra la *Lex Romana*, el canto y liturgia de Roma entraron por vez primera, adelantándose a todos, en el monasterio de San Juan de la Peña (22 de marzo de 1071) en tiempo de Alejandro II y Sancho Ramírez, rey de Pamplona y de Aragón, que pudo conseguir en 1090 la instalación en Leyre de la Orden de Cluny, rica en las tradiciones gregorianas de la época (60).

En las incertidumbres y riesgos de la polifonía litúrgica por los abusos y desviaciones artísticas denunciadas en la inmortal Asamblea de Trento, que, en frase de Menéndez y Pelayo, fué un Concilio tan ecuménico como español, la Iglesia Pampilonense nada tiene que rectificar en sus cantos, siguiendo la técnica interpretativa de Anchieta, Morales y Palestrina.

Y en el paso firme y decisivo del Motu Proprio de Pío X, <instaurando todas las cosas en Cristo>, varios años antes de la promulgación de este documento papal, precedió Pamplona con sus principales parroquias de la Diócesis a todas las Iglesias en la interpretación de las obras de Haller, Perrossi, Mitterer y Ravello, afirmando así sus desvelos en una perfecta orientación litúrgica.

Seminaristas: La música sacra, como parte integrante de la Liturgia solemne (61), contribuye a aumentar el decoro y esplendor de las solemnidades religiosas; y como su oficio principal consiste en revestir de adecuadas melodías el texto litúrgico que se propone a la consideración de los fieles, de igual manera ha de dar eficacia al texto mismo, para que por tal medio se excite más la devoción de las almas y se preparen mejor a recibir los frutos de la gracia, propios de la celebración de los sagrados misterios.

Un bello tríptico de Rubens en Amberes-museo, inspirado en miniados de cantoral, presenta en una portezuela a un obispo sedente a cuyos pies brota un manantial de aguas puras que se deslizan buscando riberas para vestirlas de hermosura. Es la cátedra episcopal que busca cualquier lugar de sus dominios de apostolado, donde haya almas que atender.

En otra tabla aparece la vega fertilizada por las aguas puras, vislumbrándose al fondo las diversas alturas de los campanarios del lugar, que cantan ritmos de gloria al Señor. Es la alegría espiritual de los pueblos por el influjo de la santidad de las almas.

Y en el tablero central un coro de clérigos con sus cartelas en mano entona melodías sagradas, como primoroso enlace entre las sublimes leccio-

(60) Era Obispo D. Pedro de Roda que en 1086 introdujo en su Iglesia la regla de San Agustín e instituyó la Cofradía de Santa María, cuyo fin era recoger las limosnas de los fieles para la construcción del templo.

La implantación de la *Lex romana* en los dominios castellanos se verificó en 1085 por decisión definitiva del Concilio de Burgos.

(61) Motu proprio, I.



nes de la cátedra y la aridez de las almas que ansian regeneración. Es la sagrada Liturgia encarnando y dando vida humana a los altos conceptos del dogma y de la moral católica.

Pero no basta entender, sino sentir y vivir. «Los futuros sacerdotes, dijo el Papa Pío XI (62) hechos ya, sin siquiera advertirlo, avezados cantores, podrán recibir sin fatiga ni dificultad la cultura superior que bien puede llamarse *estética* de la monodia gregoriana y del arte musical, de la polifonía y del órgano; conocimientos que se han hecho hoy tan convenientes a la cultura del clero».

Vuestra «Schola cantorum», exquisita selección para interpretaciones polifónicas, es la misma prolongación de la antigua capilla musical del Seminario de Pamplona, partícipe también de sus glorias y de sus triunfos. De aquí salieron artistas que llenaron con su mérito y devoción las catedrales españolas; fervorosos misioneros que con sus recursos artísticos de celo ganaron para Dios muchas almas; párrocos meritísimos que con sus cantos sagrados encendieron corazones haciendo de sus Iglesias trasuntos de cielo.

No pueden omitirse aquí dos nombres que son honor del Seminario, gloria de Navarra y ornamento de la Iglesia. El eminentísimo Cardenal Ilundáin, que con su voz de tenor cantaba de seminarista en la Schola y de sacerdote profesor en los Pontificales de la Catedral, y que ante sus seminaristas de Ciudad Real, Segovia, Orense y Sevilla se gloriaba de haber pertenecido a la Schola del Seminario de Pamplona. Y el santo obispo de Barcelona, don Manuel Irurita, salmista de la Catedral y barítono solista de las tradicionales veladas da Santo Tomás.

Que a todos vosotros, y a nosotros, pueda aplicarse plenamente el sentido de aquellos conceptos de los antiguos Padres de la Iglesia: *Cantare amantis est. Vox hujus cantoris fervor est sancti amoris* (63).

*Leocadio HERNANDEZ.*

(62) Constitución Apostólica *Divini cultus*, II: «Imo curetur, ut ejusmodi institutio peculiari eruditione de pulchri specie, seu de aethetica artis sacros perficiatur ne clerici e Seminariis dimittantur harum cognitionum ignari: quae necessario sunt ad cultum ecclesiasticum integre absolvendum». (Pío X Instr. de Música Sacra Inter Pastoralis Officii.—Ench. n. 717, p. 339).

(63) San Agustín—Serm. 256 de Temp.