UNIVERSIDAD DE GRANADA

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

LA MÚSICA EN LA CATEDRAL DE PAMPLONA DURANTE EL SIGLO XVIII

Tesis doctoral presentada por

MARÍA GEMBERO USTÁRROZ

y realizada bajo la dirección del

CATEDRÁTICO DR. D. ANTONIO MARTÍN MORENO

Granada, 1991

GRADUANDO D. María Gembero Ustárroz

Licenciado en Historia

Por la Universidad de Navarra

en 10 de Mayo de 1983.

Titulo de Tema de la Tesis La Música en la Catedral de Pamplona durante el siglo XVIII

Director de la Tesis: D. Antonio Martín Moreno

Catedrático de H. de la Música

Ponente D. Antonio Martín Moreno

Tribunal Emilio Casares, Rosario Alvarez, M. Antonia Virgili, José Antonio Gómez, Gonzalo Martín Tenllado

En los ejercicios del GRADO DE DOCTOR obtuvo la calificación de Apto cum laude por unanimidad en la Facultad de F. y Letras de Granada el día 17 de diciembre de 1991

Granada, 17 de diciembre de 1991

EL SECRETARIO.

UNIVERSIDAD DE GRANADA - SECRETARIA - F. DE FILOSOFIA Y LETRAS

Publicación

INVESTIDURA; Conferido el Grado del Doctor en la Facultad de

de Granada, el día de de 19, conforme a lo prevenido en las disposiciones vigentes.

A mis padres y abuelos

ÍNDICE GENERAL

VOLUMEN I

	Página
PRÓLOGO	1
A) El tema elegido	2
B) Agradecimientos	3
C) Abreviaturas y siglas empleadas	6
INTRODUCCIÓN	11
A) Estado de la cuestión	12
B) Fuentes empleadas	15
1. Generales	15
a) El Archivo de la Catedral de Pamplona	15
b) Otros archivos consultados	19
2. De tipo propiamente musical: partituras	20
a) El Archivo Musical de la Catedral de Pamplona	20
b) Otros archivos con fondos musicales	21
C) Metodología y plan de trabajo	22
1. Esquema elegido y metodología aplicada al mismo	22
2. Metodología aplicada al análisis musical	24
a) Criterios para la selección de las obras	24
b) Criterios de transcripción musical	24
c) Criterios de análisis musical	26
NOTAS A LA INTRODUCCIÓN	27
CAPÍTULO I	
EL MARCO HISTÓRICO: PAMPLONA EN EL SIGLO XVIII	35
A) Aspectos políticos e institucionales	36
B) Aspectos sociales y económicos	39
C) Aspectos educativos y culturales	41
D) La Catedral en la vida de la ciudad	44
NOTAS AL CAPÍTULO I	46

Página

CAPÍTULO II
LA CAPILLA DE MÚSICA DE LA CATEDRAL DE PAMPLONA EN EL SIGLO XVIII: INFRAESTRUCTURA, FUNCIONAMIENTO Y ACTIVIDADES ... 53

A) Los medios humanos y materiales de la Capilla 54
1. Los maestros de capilla 56
2. Organos y organistas 58
a) Los órganos 59
a. 1. Organo mayor o principal 61
a. 2. Organo de la capilla de Santa Catalina 68
a. 3. Organo de la capilla de San Juan Bautista 69
a. 4. Organo portátil o realejo 71
b) Los organistas 73
3. Instrumentos e instrumentistas 74
a) Instrumentos 75
a. 1. Clave, clavicordio y fortepiano 79
a. 2. El arpa 82
a. 3. Instrumentos de cuerda frotada 85
a. 4. Instrumentos de viento 90
a. 5. Instrumentos de percusión 96
b) Instrumentistas 97
4. Cantores adultos 99
a) Tiples 99
b) Contraltos 100
c) Tenores 102
d) Sochantres 104
5. Los infantes 111
a) Sistema pedagógico y educadores 111
b) Características de los infantes. Su actividad musical 114
c) La vida cotidiana de los infantes 118
6. Otros músicos, capellanes y colaboradores de la Capilla 122
7. Material utilizado por la Capilla de Música 128

B) Funcionamiento y organización interna de la Capilla 130
1. Funcionamiento general de la Capilla de Música 130
2. Divisiones y salidas de la Capilla 139

INDICE GENERAL

Página

3. Sistemas de acceso a la Capilla de Música 145
4. Jubilación y enfermedad de los músicos 149
5. Colectoría 153
6. Sentido corporativo de los músicos 157
7. Normas sobre liturgia que afectan a los músicos 158

C) Actividades de la Capilla de Música 164
1. Funciones propias de la Catedral 164
a) La liturgia ordinaria 164
b) Variaciones circunstanciales en el ceremonial 171
b. 1. Coincidencia de dos o más funciones religiosas 171
b. 2. Cambios producidos por el mal tiempo 175
b. 3. Otras circunstancias que modifican la normativa litúrgica 177
c) Celebraciones especiales en la catedral de Pamplona . 180
c. 1. Rogativas y acciones de gracias por el tiempo, pestes, catástrofes, etc. 180
c. 2. Visitas de eclesiásticos relevantes 184
c. 3. Exequias y tomas de posesión de eclesiásticos relevantes 187
c. 4. Donaciones de devotos 192
c. 5. Otras funciones solemnes no habituales 192
2. Colaboración de la Capilla de Música con entidades e instituciones religiosas 196
a) Parroquias 196
a. 1. San Cernin (o San Saturnino) 197
a. 2. San Lorenzo 200
a. 3. San Nicolás 200
a. 4. San Juan Bautista 201
b) Conventos y comunidades religiosas 202
b. 1. Compañía de Jesús 202
b. 2. Capuchinos 205
b. 3. Franciscanos 209
b. 4. Dominicos 210

Página

b. 5. Carmelitas 211
b. 6. Mercedarios 211
b. 7. Convento de San Agustín 212
b. 8. Agustinas Recoletas 213
b. 9. Cabildo de Roncesvalles 214
3. Colaboración de la Capilla de Música con entidades e instituciones civiles 215
a) Ayuntamiento de Pamplona 215
b) Diputación del Reino 219
c) Consejo Real y otros tribunales del Reino 223
d) Otras entidades civiles pamplonesas 224
e) Colaboración de la Capilla con entidades civiles de fuera de Pamplona 226
4. Actos relacionados con reyes, virreyes y nobles 227
a) Proclamación y jura de reyes 228
b) Rogativas y acciones de gracias relacionadas con personas reales 231
b. 1. Bodas 231
b. 2. Rogativas "pro partu" 232
b. 3. Rogativas por motivos bélicos y otros casos ... 236
c) Visitas de personas reales a Pamplona 238
d) Exequias reales 246
e) Actos relacionados con virreyes y nobles 254
5. Colaboración de los músicos catedralicios en actividades musicales profanas 255

D) Situación económica y socio-cultural de los músicos catedralicios 256
1. Situación económica de los músicos de la catedral pamplonesa 257
2. Vivienda y condiciones sanitarias 268
3. Consideración social 270
4. Formación musical y cultural 272

Página

E) El legado de la Capilla de Música: consideraciones sobre el repertorio conservado del siglo XVIII 274

NOTAS AL CAPÍTULO II 279

VOLUMEN II

CAPÍTULO III

LA TRANSICIÓN DEL SIGLO XVII AL XVIII: LOS MAESTROS SEBASTIÁN DE URRUTIA (1695-1703) Y MIGUEL VALLS (1704-1738) 370

A) Los músicos 371

1. Maestros de Capilla 371

a) Sebastián de Urrutia 371

b) Miguel Valls 373

b. 1. Datos biográficos. Sus relaciones con el cabildo pamplonés 373

b. 2. Producción musical 384

2. Organistas 385

a) Fernando de Amatriain 385

b) Andrés Gil 386

3. Arpistas 391

a) Martín José de Ibarrola 391

b) Dionisio de San Juan 392

c) Andrés de Escaregui 394

4. Otros instrumentistas 395

a) Bajones 395

a. 1. José de Sesé 395

a. 2. Esteban de Unanua 396

a. 3. Manuel de Barao y Francisco de Fabria 397

a. 4. Sebastián de Mendaza 398

a. 5. Los pretendientes a una vacante de bajón en 1729. Victoriano Sellés 399

Página

b) Otros instrumentistas 404
b. 1. El corneta Roque de Iranzu 404
b. 2. Tomás Arraiza y Francisco de Alba 405
5. Cantores 409
a) Tiples adultos: Tomás de Buzunáriz 409
b) Contraltos 410
b. 1. Joaquín de Ibarrola, Ignacio de Belzunegui y Miguel de Alzórriz 410
b. 2. Antonio de Zaro y José Nadal 411
b. 3. Bernardo de Ezpeleta y Juan Cayetano de Andrés 411
b. 4. Francisco Costa 414
b. 5. Las oposiciones a una plaza de contralto en 1732 415
c) Tenores 416
c. 1. Simón de Eugui, Santiago de Erdoiza y otros cantores relacionados con la cuerda de tenor .. 416
c. 2. Joaquín de Redone y Marín 420
c. 3. Francisco Martín 426
c. 4. Pedro León y Trompeta 426
c. 5. Manuel Sanz 430
d) Sochantres 431
d. 1. José de Ribera, José Núñez y otros músicos relacionados con la cuerda de sochantre 431
d. 2. Francisco de Ayerra 432
d. 3. Sebastián Martínez 433
d. 4. Andrés de Armendáriz 435
d. 5. Pedro Urzaiz 436
e) Infantes 437
6. Otros músicos, capellanes y colaboradores de la Capilla 448

Página

B) El estilo musical en la época de Miguel Valls 451
1. Obras de Miguel Valls 451
a) Parce mihi. Lección 1ª de Difuntos a 4 451
a. 1. Estructura formal 451
a. 2. Melodía 453
a. 3. Tonalidad-Modalidad. Aspectos armónicos 453
a. 4. Aspectos rítmicos 454
a. 5. Aspectos tímbricos 454
b) La Misa de Difuntos a 7 voces (1715) 455
b. 1. Estructura formal 455
b. 2. Melodía 463
b. 3. Tonalidad-Modalidad. Aspectos armónicos 464
b. 4. Aspectos rítmicos 468
b. 5. Aspectos tímbricos 468
c) Notación, matices y signos de expresión en las obras de Miguel Valls 469
2. Obras de Andrés Gil (+ 1752) 469
a) El himno a 4 a San José Te Joseph celebrent 469
b) La Salve de Andrés Gil conservada en Aránzazu 471
c) Notación, matices y signos de expresión en las obras de Andrés Gil 473
3. Valoración provisional del estilo musical en la época de Miguel Valls 473

NOTAS AL CAPÍTULO III 475

CAPÍTULO IV
DEL BARROCO AL ESTILO GALANTE: LA ÉPOCA DEL MAESTRO ANDRÉS DE ESCAREGUI (1738-1773) 510
A) Los músicos 511
1. Andrés de Escaregui 511
a) Datos biográficos 511
b) Producción musical 526

Página

2. Organistas 528
a) La sucesión de Andrés Gil 528
b) Carlos de Marichalar 536
3. Arpistas 543
a) Carlos de Marichalar 543
b) Miguel Antonio de Iribarren y Artona (¿o Arrona?) ... 544
c) Juan José de Arce 546
4. Otros instrumentistas 550
a) Bajones 551
a. 1. Francisco de Alba 551
a. 2. Juan José de Alba 551
a. 3. Sebastián de Mendaza 553
a. 4. Ramón Vela 554
a. 5. Sebastián de Maestu 556
a. 6. Ramón Sancho e Hita 559
b) Otros instrumentistas 560
b. 1. Tomás de Arraiza y Juan José de Alba 560
b. 2. Simón de Saralegui 560
b. 3. Tadeo de Coscoyuela 562
b. 4. José de Lallana 566
5. Cantores 567
a) Tiples adultos 567
b) Contraltos 567
b. 1. Joaquín de Ibarrola y Francisco Costa 567
b. 2. Manuel de Magarinos 570
b. 3. Agustín Muñoz 572
b. 4. Ignacio Blázquiz y Tomás de Agramont 572
b. 5. Francisco Guzmán y las oposiciones de 1760 ... 573
c) Tenores 575
c. 1. Simón de Eugui, Francisco Martín y Manuel Sanz 575
c. 2. La necesidad de tenores a mitades de siglo. Pedro Prat 576
c. 3. José Joaquín Potoc 579

Página

d) Sochantres 580
d. 1. Francisco de Ayerra 580
d. 2. Pedro Urzaiz y sus sustitutos 581
d. 3. Las oposiciones de 1760 a una sochantría. José Fortuño 584
e) Infantes 586
6. Otros músicos, capellanes y colaboradores de la Capilla 599
a) José Casado 600
b) Agustín de Linzoain 603
c) Isidoro (o Isidro) de Mendióroz 604
d) Francisco Guinda 605
e) Otros 605

B) El estilo musical en la época del maestro Escaregui 617
1. Obras en latín 617
a) El motete Inter vestibulum 617
a. 1. Estructura formal 617
a. 2. Melodía 619
a. 3. Tonalidad-Modalidad. Aspectos armónicos 619
a. 4. Aspectos rítmicos y tímbricos 620
b) La Misa sencilla a 5 voces de 1747 621
b. 1. Estructura formal 622
b. 2. Melodía 626
b. 3. Armonía 627
b. 4. Aspectos rítmicos y tímbricos 628
c) Himno a cuatro De Plurimorum Martyrum Sanctorum meritis (año 1764) 629
2. Obras en castellano 630
a) El cuatro sencillo a la Pasión ¿Qué hace desnudo en la Cruz? de 1744 630
a. 1. Estructura formal 631
a. 2. Melodía 635
a. 3. Armonía 636
a. 4. Aspectos rítmicos y tímbricos 637

Página

b) El villancico a la Virgen ¿Quién es esta Paloma? (año 1748) 638
b. 1. Estructura formal 639
b. 2. Melodía 643
b. 3. Armonía 645
b. 4. Aspectos rítmicos y tímbricos 646
3. Notación, matices y signos de expresión en la obra de Escaregui 646
4. Valoración provisional del estilo musical de Andrés de Escaregui 648

NOTAS AL CAPÍTULO IV 655

VOLUMEN III

CAPÍTULO V
EL ÚLTIMO CUARTO DEL SIGLO XVIII Y LA TRANSICIÓN AL XIX: LOS MAESTROS JUAN ANTONIO MÚGICA (1773-79) Y FRANCISCO DE LA HUERTA (1780-1814) 702
A) Los músicos 703
1. Maestros de capilla 703
a) Juan Antonio Múgica 703
a. 1. Datos biográficos 703
a. 2. Obras 709
b) Las oposiciones al magisterio de 1780 711
b. 1. El edicto de convocatoria, los examinadores y los pretendientes a la plaza 712
b. 2. El desarrollo de las pruebas 716
c) Francisco de la Huerta y Romanos 728
c. 1. Datos biográficos 728
c. 1. 1. Francisco de la Huerta antes de su llegada a Pamplona 728

Página

c. 1. 2. El magisterio de Huerta en la catedral de Pamplona 730
c. 1. 2. 1. Francisco de la Huerta y la educación de los infantes 730
c. 1. 2. 2. Las relaciones entre Huerta y los músicos de la Capilla 737
c. 1. 2. 3. Otras actividades de Huerta. Fallecimiento del maestro 747
c. 2. Producción musical de Francisco de la Huerta .. 748
2. Organistas 750
a) Los últimos años de Carlos de Marichalar. Las oposiciones a la organistía de 1777 750
b) José Ferrer Beltrán 756
c) Las oposiciones a la organistía de 1787 761
d) Cristóbal de Lapuerta y Lallana 766
3. Arpistas 774
a) Los pretendientes a la plaza de arpista en 1773 y 1774. Juan Simón de Saralegui 774
b) Cristóbal de Lapuerta y Lallana 780
c) Felipe Martínez y Pedro Vidondo 781
d) Babil Lasa 784
4. Otros instrumentistas 788
a) Simón de Saralegui 788
b) José de Lallana 790
c) Ramón Sancho e Hita 793
d) Las oposiciones de 1785 a una plaza de bajón con agregado de violín. Ignacio de Miguel y Doz 797
e) Miguel Antonio de Arrózpide 806
f) Antonio Gutiérrez 812
g) Mariano Cortés 813
h) Las oposiciones a una plaza de bajón con agregado de violín de 1800. Mateo Jiménez y Oquendo 814

Página

i) Instrumentistas que eran al mismo tiempo cantores ... 816
i. 1. Gregorio Lorenzo de Sucunza y Munárriz 816
i. 2. José de Castelruiz 820
i. 3. Angel Alonso 822
i. 4. Manuel Díez 825
i. 5. José Javier Marín 826
i. 6. Fausto Sanz 827
5. Cantores 828
a) Contraltos 828
a. 1. Agustín Muñoz y Francisco Guzmán 828
a. 2. La necesidad de contraltos en 1782. José de Castelruiz 828
a. 3. Renovación de los contraltos en 1786-87. Joaquín Barsala. Francisco Salcedo. Gregorio Lorenzo de Sucunza 829
a. 4. Las oposiciones de 1794 para una plaza de contralto. Angel Alonso 836
b) Tenores 838
b. 1. Francisco Martín, Manuel Sanz y José Potoc ... 838
b. 2. Las oposiciones de 1781. Vicente Durá y Ballester 839
b. 3. Julián Prieto 846
b. 4. Pedro Lagrava y Joaquín Murciano 856
b. 5. José Javier Marín 859
c) Sochantres 859
c. 1. Primeros sochantres o sochantres mayores 860
c. 1. 1. José Fortuño y Francisco Guinda 860
c. 1. 2. Miguel Jerónimo Potoc 861
c. 1. 3. Las oposiciones de 1776. Alejandro de Villar 862
c. 1. 4. Las oposiciones de 1781 y 1783. Falta de candidatos idóneos para las sochantrías mayores 865
c. 1. 5. Martín José de Yábar 874

Página

c. 1. 6. Las oposiciones de 1785 877
c. 1. 7. Matías Bustince 879
c. 1. 8. Pedro Antonio de Vidaurre 882
c. 1. 9. La vacante de una de las sochantrías mayores entre 1787 y 1794. Las oposiciones de 1794. José Palacios .. 884
c. 1. 10. José Arteta 888
c. 2. Segundos sochantres o sochantres menores 891
c. 2. 1. Vicente Marín, "tercer" sochantre ... 891
c. 2. 2. La creación de dos sochantrías menores en 1781. Martín José de Yábar y Matías Bustince 893
c. 2. 3. Oposiciones a una segunda sochantría en 1785. Juan Ramón Díaz 895
c. 2. 4. Las oposiciones de 1786. Pedro Samaniego, Antonio Muñoz y José Palacios 898
c. 2. 5. José Arteta y José Manuel Erroz 901
c. 2. 6. Francisco Aparici, Bernardino García y Eloy Longa 904
d) Infantes 906
6. Otros músicos, capellanes y colaboradores de la Capilla 919

B) El estilo musical en la época de los maestros Múgica y Huerta 931
1. Un ejemplo musical de Juan Antonio Múgica: el villancico a la Virgen A ese nuevo Paraíso" (año 1779) 931
a) Estructura formal 932
b) Melodía 935
c) Armonía 937
d) Aspectos rítmicos y tímbricos 938
e) Notación, matices y signos de expresión 939
f) Valoración provisional del estilo musical de Juan Antonio Múgica 941

Página

2. El estilo musical de Francisco de la Huerta 942
a) Obras en latín 942
a. 1. El motete de Adviento Erunt signa 942
a. 1. 1. Estructura formal 942
a. 1. 2. Melodía 943
a. 1. 3. Armonía 943
a. 1. 4. Aspectos rítmicos y tímbricos 944
a. 2. La policoralidad en Huerta a través de un Kyrie de 1781 944
a. 2. 1. Estructura formal 944
a. 2. 2. Melodía 946
a. 2. 3. Armonía 946
a. 2. 4. Aspectos rítmicos y tímbricos 947
a. 3. El responsorio al Santísimo Comedetis carnes (año 1800) 947
a. 3. 1. Estructura formal 948
a. 3. 2. Melodía 951
a. 3. 3. Armonía 952
a. 3. 4. Aspectos rítmicos y tímbricos 953
b) Obras en castellano 953
b. 1. El aria a la Virgen con violines y oboe obligados Si el sol con sus rayos (año 1780) . 953
b. 1. 1. Estructura formal 953
b. 1. 2. Melodía 955
b. 1. 3. Armonía 956
b. 1. 4. Aspectos rítmicos y tímbricos 956
b. 2. El villancico a la Virgen A un triunfo tan feliz (año 1789) 957
b. 2. 1. Estructura formal 957
b. 2. 2. Melodía 959
b. 2. 3. Armonía 960
b. 2. 4. Aspectos rítmicos y tímbricos 961

Página

c) Notación, matices y signos de expresión en la obra de Huerta 961
d) Valoración provisional del estilo musical de Huerta 964
3. Algunas obras religiosas de Julián Prieto 967
a) Lamentación 2ª del Jueves a solo con dos violines, viola y bajo (año 1789) 968
a. 1. Estructura formal 968
a. 2. Melodía 973
a. 3. Armonía 974
a. 4. Aspectos rítmicos y tímbricos 975
b) El Gloria, laus a cuatro voces para la vuelta de la procesión del Domingo de Ramos 978
c) Un gozo a San Francisco Javier a cuatro voces con órgano obligado, violines y bajo (año 1806) 980
d) Notación, matices y signos de expresión en Julián Prieto 982
e) Valoración provisional del estilo de Julián Prieto en la música religiosa 983

NOTAS AL CAPÍTULO V 986

CAPÍTULO VI
LOS ESTILOS MUSICALES DEL SIGLO XVIII
EN LA CATEDRAL PAMPLONESA 1080
A) Formas y géneros 1081
1. Evolución de las formas en el repertorio conservado ... 1081
2. Estructura interna de las formas analizadas 1085
a) Obras con texto en latín 1085
a. 1. El motete 1086
a. 2. La misa 1086
a. 3. Los himnos 1088
a. 4. Otras composiciones en latín 1089
b) Obras con texto en castellano 1090

Página

B) Plantilla vocal e instrumental empleada 1092
1. Plantilla vocal 1092
2. Plantilla instrumental 1098
C) La melodía 1104
D) Modalidad y tonalidad, armonía y contrapunto 1107
E) Aspectos rítmicos 1110
F) Notación, matices y signos de expresión 1112
G) Los textos literarios 1114
H) Datos sobre la interpretación y el público 1116
1. La forma de dirigir 1116
2. La solemnidad, concepto clave para determinar el tiempo y timbre de determinados géneros musicales 1118
3. Cualidades interpretativas en cantores e instrumentistas 1120
4. Colocación de los músicos y ensayos de la Capilla 1123
5. Interpretación musical y acogida del público 1126
I) La música de la catedral pamplonesa en el contexto general hispano y europeo del siglo XVIII 1127

NOTAS AL CAPÍTULO VI 1131

CONCLUSIONES GENERALES 1145

VOLUMEN IV

APÉNDICES 1156

TEXTOS Y TRANSCRIPCIONES MUSICALES DE LAS OBRAS ANALIZADAS ... 1157
Miguel Valls (1671-1738): Parce mihi. Lección 1ª de Difuntos a 4 (s. a.) 1158
Miguel Valls (1671-1738): Misa de Difuntos a 7 voces (1715) .. 1172

Página

Andrés Gil (+1752): Himno a 4 a San José Te Joseph celebrent (s. a.) 1217

Andrés Gil (+1752): Salve (s. a.) 1219

Andrés de Escaregui (1711-73): Motete Inter vestibulum (s. a.) 1224

Andrés de Escaregui (1711-73): Misa sencilla a 5 voces (1747) 1228

Andrés de Escaregui (1711-73): Himno a 4 voces (De plurimorum martyrum) Sanctorum meritis (1764) 1274

Andrés de Escaregui (1711-73): ¿Qué hace desnudo en la Cruz?. Cuatro sencillo a la Pasión (1744) 1277

Andrés de Escaregui (1711-73): ¿Quién es esta Paloma?. Villancico a la Virgen (1748) 1285

[Juan Antonio] Múgica (+1797): A ese nuevo Paraíso. Villancico a la Virgen (1779) 1310

Francisco de la Huerta (1733-1814): Erunt signa. Motete para el primer domingo de Adviento (s. a.) 1347

Francisco de la Huerta (1733-1814): Kyrie de la Misa de 1781 1350

Francisco de la Huerta (1733-1814): Comedetis carnes. Responsorio al Santísimo (1800) 1362

Francisco de la Huerta (1733-1814): Si el sol con sus rayos. Aria a la Virgen (1780) 1381

Francisco de la Huerta (1733-1814): A un triunfo tan feliz. Villancico a la Virgen (1789) 1393

Julián Prieto (1765-1844): Lamentación 2ª del Jueves (1789) .. 1424

Julián Prieto (1765-1844): Gloria, laus a 4 para la vuelta de la procesión del domingo de Ramos (s. a.) 1455

Julián Prieto (1765-1844): Gozo nº 1 a San Francisco Javier (1806) 1459

VOLUMEN V

Página

LÁMINA Nº 1: Planta de la Catedral de Pamplona 1466

CATÁLOGOS MUSICALES 1467

Miguel Valls (1671-1738): catálogo provisional de su producción musical 1468

Andrés de Escaregui (1711-1773): catálogo provisional de su producción musical 1470

Juan Antonio Múgica (+ 1797): catálogo provisional de su producción musical 1475

Francisco de la Huerta y Romanos (1733-1814): catálogo provisional de su producción musical 1478

Julián Prieto (1765-1844): catálogo provisional de su producción musical 1498

DOCUMENTOS 1517

A) Documentos sobre maestros de capilla 1518

Nº 1. Obligaciones del maestro de capilla de la catedral de Pamplona 1518

Nº 2. Testamento del maestro de capilla Miguel Valls, otorgado el 20 de febrero de 1738 1519

Nº 3. Renta y obligaciones del maestro de capilla de la catedral de Pamplona en 1779 1522

Nº 4. Retribuciones del maestro de capilla de la catedral pamplonesa en 1779 1525

Nº 5. Obligaciones del maestro de capilla de la catedral pamplonesa en composición (año 1779) 1526

Nº 6. Edicto dado en 1780 por el cabildo de la catedral de Pamplona convocando oposiciones para una ración afecta al magisterio de capilla 1527

Página

Nº 7. Memorial presentado por el maestro Francisco de la Huerta al cabildo de la catedral de Pamplona sobre la educación de los infantes 1528

Nº 8. Memorial presentado por el maestro Huerta al cabildo de la catedral de Pamplona exponiendo las dificultades que encontraba con la Capilla de Música, y aludiendo al choque entre el estilo antiguo y el nuevo 1529

Nº 9. Memorial del contralto Francisco Salcedo al cabildo de la catedral de Pamplona en el que responde a las acusaciones formuladas contra él por el maestro Huerta ... 1532

Nº 10. Informe sobre diferentes quejas expuestas por el maestro Huerta en relación a la Capilla de Música de la catedral de Pamplona 1533

B) Documentos sobre organistas 1534

Nº 11. Normativa sobre distribuciones económicas que percibía el organista de la catedral de Pamplona 1534

Nº 12. Relación de las iglesias a las que en 1787 se enviaron los edictos de convocatoria para la plaza vacante de organista de la catedral pamplonesa, con indicación de los gastos ocasionados 1535

Nº 13. Memorial del organista Cristóbal de Lapuerta al cabildo de la catedral de Pamplona sobre las obligaciones inherentes a su cargo 1538

Nº 14. Informe de la Capilla de Música de la catedral de Pamplona sobre las obligaciones del organista, en relación a las pretensiones de Cristóbal de Lapuerta, que ejercía dicho cargo 1541

Nº 15. Resolución del cabildo de la catedral de Pamplona sobre las obligaciones del organista, en relación al contencioso entre éste y el resto de la Capilla 1545

Página

C) Documentos sobre órganos y organeros 1546

Nº 16. Declaración del escultor y arquitecto José Pérez de Eulate sobre la caja del órgano mayor de la catedral de Pamplona 1546

Nº 17. Proyecto del organero Matías de Rueda y Mañeru para la construcción del nuevo órgano mayor de la catedral de Pamplona. Va seguido por el decreto del Cabildo adjudicándole la obra (10 de abril de 1740); y el contrato entre el Cabildo y Rueda para la realización de la misma (10 de mayo de 1740) 1547

Nº 18. Informe realizado por José Díaz de Jáuregui, a petición del cabildo de la catedral de Pamplona, sobre la nueva caja del órgano mayor (construida por José Pérez de Eulate). El organero Matías de Rueda había solicitado dicho informe para poder colocar el instrumento en su lugar 1557

Nº 19. El organero Matías de Rueda y el escultor José Pérez de Eulate se comprometen a reparar los daños que pudieran surgir en el nuevo órgano mayor de la catedral de Pamplona durante un año, y siempre que fueran debidos a defectos de sus respectivos trabajos 1558

Nº 20. Matías de Rueda enumera las mejoras que había realizado en el nuevo órgano mayor de la catedral de Pamplona con respecto al contrato inicial 1560

Nº 21. El organero Matías de Rueda pide sea revisado el órgano mayor de la catedral de Pamplona, que ya había concluido; y el Cabildo designa a las personas encargadas para el tema . 1561

Nº 22. Informe de Andrés de Escaregui y Andrés Gil sobre el nuevo órgano mayor de la catedral de Pamplona 1562

Nº 23. El cabildo de la catedral de Pamplona acuerda realizar algunas mejoras en el órgano mayor; y firma una nueva escritura con Matías de Rueda para tal fin 1563

Página

Nº 24. Memorial del organero Matías de Rueda al cabildo de la catedral de Pamplona exponiendo que había perdido dinero en la construcción del órgano mayor de dicha iglesia, y pidiendo alguna ayuda de costa 1567

Nº 25. Declaración de fray Raimundo Amunárriz sobre el órgano principal de la catedral de Pamplona 1568

Nº 26. Matías de Rueda informa sobre el estado del órgano principal de la catedral de Pamplona, a raíz de la declaración que sobre el mismo había hecho fray Raimundo Amunárriz; y presenta presupuesto para las posibles obras de mejora 1571

Nº 27. Informe de Andrés de Escaregui y Andrés Gil sobre el órgano principal de la catedral de Pamplona 1574

Nº 28. Informe de Andrés de Escaregui, Andrés Gil y Matías de Rueda exponiendo la necesidad de construir fuelles nuevos para el órgano principal de la catedral de Pamplona 1576

Nº 29. Visto bueno dado por Andrés de Escaregui y Andrés Gil a las últimas reparaciones efectuadas por Matías de Rueda en el órgano principal de la catedral de Pamplona 1577

Nº 30. Memorial presentado por el organero Manuel de San Juan al cabildo de la catedral de Pamplona, ofreciendo arreglar el órgano principal y el de la capilla mayor de la misma .. 1578

Nº 31. Informe del organista José Ferrer sobre el proyecto y presupuesto presentado por Manuel de San Juan para arreglar el órgano principal y el de la capilla mayor de la catedral de Pamplona 1579

Nº 32. Informe del arquitecto Santos Angel de Ochandátegui sobre la colocación de los fuelles del órgano mayor de la catedral de Pamplona 1580

Nº 33. Carta envíada desde Logroño por Manuel de San Juan a José Ferrer, anunciando que comenzaría las obras en el órgano mayor de la catedral de Pamplona después de San Fermín de 1785 1581

Página

Nº 34. El cabildo de la catedral pamploresa encarga al organero Manuel de San Juan el arreglo de dos órganos de dicha iglesia: el principal y el de la capilla mayor 1582

Nº 35. Manuel de San Juan solicita se examine el trabajo que había realizado en los órganos de la catedral de Pamplona, así como un aumento sobre la gratificación acordada inicialmente y que el Cabildo le nombre organero de dicha catedral 1582

D) Documentos sobre arpistas y segundos organistas 1584

Nº 36. Informe dado en 1791 por el maestro de capilla Francisco de la Huerta sobre Babil Lasa, antes de la admisión de éste como arpista de la catedral de Pamplona .. 1584

Nº 37. Informe dado en 1791 por el organista Cristóbal de Lapuerta sobre Babil Lasa, antes de ser éste admitido como arpista de la catedral de Pamplona 1585

Nº 38. Informe dado en 1791 por el tenor Julián Prieto sobre Babil Lasa, antes de ser éste admitido como arpista de la catedral de Pamplona 1586

E) Documentos sobre cantores adultos 1587

Nº 39. Escritura de fundación de dos nuevas sochantrías en la catedral de Pamplona, y aprobación de la misma por el Cabildo 1587

F) Documentos sobre infantes 1594

Nº 40. Retribuciones de los infantes de la catedral de Pamplona en diversas funciones, según el Libro de Capilla 1594

Nº 41. El bajonista Ignacio de Miguel y Doz informa sobre la educación de los infantes de la Catedral y adjunta una relación de los gastos que éstos habían ocasionado entre el 18 de febrero y el 31 de diciembre de 1791 1595

Página

Nº 42. Informe del maestro de capilla Francisco de la Huerta sobre el gasto diario ocasionado por los infantes de la catedral de Pamplona 1598

G) Documentos generales sobre racioneros y capellanes ... 1600

Nº 43. Los racioneros y capellanes de la catedral de Pamplona acuerdan tener un médico conducido y designan para tal fin a José Ataún 1600

Nº 44. Decretos dados en 1748 por el cabildo de la catedral de Pamplona para el mejor gobierno de la misma 1603

Nº 45. Normas sobre ceremonial aprobadas por el cabildo de la catedral de Pamplona en 1772 1609

Nº 46. Normas dadas por el cabildo de la catedral de Pamplona en 1781 para racioneros, capellanes y sacristanes, renovando y completando providencias anteriores 1614

Nº 47. Joaquín de Izu y Bernardo de Astráin, maestros de ceremonias de la catedral de Pamplona, informan al cabildo de la misma sobre diversos aspectos litúrgicos que en su opinión debían ser revisados 1618

Nº 48. Juan José Aldaz y Joaquín Mª Pitillas, por encargo del cabildo de la catedral pamplonesa, informan sobre distintos aspectos litúrgicos, en relación al estudio presentado sobre el particular por los maestros de ceremonias 1626

Nº 49. Decretos dados en 1799 por el cabildo de la catedral pamplonesa sobre ceremonial, tras los informes emitidos por los maestros de ceremonias y dos comisionados del Cabildo 1629

Nº 50. Memorial de los capellanes del coro mayor de la catedral de Pamplona exponiendo la extrema escasez de sus rentas y solicitando alguna medida que permitiera aumentarlas 1631

Página

Nº 51. Memorial de los capellanes del coro mayor de la catedral de Pamplona exponiendo su precaria situación económica y proponiendo algunas medidas para mejorarla. Decreto del Cabildo sobre el particular 1633

H) Documentos generales sobre la Capilla de Música de la catedral de Pamplona 1635

Nº 52. Funciones a que debía asistir la Capilla de Música en la catedral de Pamplona y distribuciones económicas que percibía por ellas 1635

Nº 53. Fiestas a que asistía la Capilla de Música de la catedral de Pamplona durante el año, dentro y fuera de dicho templo 1638

Nº 54. Remuneraciones que percibía la Capilla de Música de la catedral pamplonesa cuando actuaba en funciones de militares 1646

Nº 55. Remuneraciones que percibía la Capilla de Música de la catedral de Pamplona cuando actuaba en funciones de príncipes, virreyes, grandes de España, Consejo Real y otras instituciones civiles 1647

Nº 56. Remuneraciones que percibía la Capilla de Música de la catedral de Pamplona cuando actuaba en entráticos y profesiones de religiosas 1648

Nº 57. Remuneraciones que percibía la Capilla de Música de la catedral de Pamplona cuando asistía a entierros y depósitos diversos 1649

Nº 58. Funciones a que asistía la Capilla de Música de la catedral de Pamplona durante la Cuaresma y remuneraciones que percibía por ellas 1653

Nº 59. Normas sobre el pago de los cocheros cuando la Capilla de Música de la catedral pamplonesa había de trasladarse extramuros de la ciudad 1655

Página

Nº 60. Relación de las funciones de Capilla que se habían suprimido en la catedral pamplonesa en los años 80 del siglo XVIII 1656

Nº 61. Sistema de división de la Capilla de la catedral de Pamplona el 8 de diciembre de 1765, en que concurrieron cuatro funciones a las que debían asistir los músicos: las de la Catedral, Ayuntamiento (en el convento de San Francisco), convento de Recoletas y Diputación del Reino (en el colegio de la Compañía 1658

Nº 62. Normas para el funcionamiento de la Capilla de Música de la catedral de Pamplona aprobadas en 1800 1660

Nº 63. Colectores de la Capilla de Música de la catedral pamplonesa entre 1734 y 1800 1664

Nº 64. Remuneraciones económicas que percibía el colector de la Capilla de Música de la catedral de Pamplona 1666

I) Documentos sobre ceremonial litúrgico y funciones solemnes 1668

Nº 65. Festividades ordinarias del año en la catedral pamplonesa 1668

Nº 66. Normativa para el coro y oficios divinos en la catedral de Pamplona 1687

Nº 67. Actos celebrados con motivo de la traslación de la imagen de San Fermín a su nueva capilla, en la parroquia pamplonesa de San Lorenzo 1690

Nº 68. Actos celebrados con motivo de la traslación de la Virgen del Camino a su nueva capilla, en la parroquia de San Cernin de Pamplona 1691

Página

J) Varios 1696

Nº 69. Edicto de Gaspar de Miranda y Argaiz, obispo de Pamplona, por el que se prohíben los bailes públicos y danzas, así como el uso de instrumentos profanos en iglesias y funciones eclesiásticas 1696

Nº 70. Pagos efectuados por reparaciones y compra de libros de coro en la catedral de Pamplona durante el siglo XVIII ... 1700

PRINCIPALES FUENTES CONSULTADAS EN EL ARCHIVO DE LA CATEDRAL DE PAMPLONA 1707

BIBLIOGRAFÍA 1710

ÍNDICE DE CUADROS 1757

PRÓLOGO

A) EL TEMA ELEGIDO

Al iniciar la investigación que ha culminado en el presente trabajo me propuse estudiar alguna de las facetas de la música pamplonesa durante el siglo XVIII. La documentación de la época que se conserva en los archivos de la capital navarra es muy abundante (tendencia general en casi toda España). Comencé recogiendo material variado, tanto referente a la música profana como a la religiosa, pero pronto me incliné por centrar la investigación sólo en esta última. La causa principal de tal decisión fue la existencia de abundante música religiosa inédita, lo que permite realizar no sólo un estudio sobre datos teóricos, sino también un análisis musical de las obras de la época (no ocurre así con gran parte de la música profana, hoy perdida o de difícil localización).

Me he centrado en la catedral de Pamplona, cuya Capilla era sin duda la institución más importante y estable de la ciudad en lo que a música culta se refiere. Los interesantes datos recogidos en las parroquias sólo serán utilizados ocasionalmente, para no alargar en exceso las dimensiones de este estudio. La documentación encontrada sobre la Catedral misma desbordó con creces las previsiones iniciales, tanto cuantitativa como cualitativamente. Agotar el tema parecía imposible, por lo que fue necesario plantear cierta selección, en un sentido o en otro.

Durante algún tiempo pensé dedicar esta tesis doctoral a un solo maestro de capilla que estuviera bien representado en cuanto a número de obras (Andrés de Escaregui o Francisco de la Huerta, por ejemplo); en tal caso el estudio hubiera analizado la música del maestro en cuestión y sus datos biográficos, tanto en Pamplona como en otros lugares de España. Posteriormente, sin embargo, me incliné por ofrecer una visión general de todo el siglo XVIII en la catedral pamplonesa: juzgué este estudio más provechoso para conocer los importantes

cambios estilísticos que se produjeron en la época, y poder establecer comparaciones con otras ciudades o países. Cada maestro pasó a ser estudiado no en la totalidad de su producción, sino sólo a través de algunas composiciones, como un eslabón más en la evolución musical del siglo.

He procurado ser exhaustiva en la parte teórica, vaciando las principales fuentes relacionadas con la catedral de Pamplona y referentes a instrumentos, datos biográficos de músicos, exámenes de oposición, ceremonial, aspectos económicos, etc. La evolución estilística ha sido estudiada a través de una selección de obras musicales previamente transcritas y analizadas. El criterio para esta selección será descrito en la Introducción.

Del planteamiento expuesto se deduce que la parte más provisional del presente trabajo es la correspondiente al análisis musical: las conclusiones obtenidas en este campo no pueden generalizarse al cien por cien hasta que sea transcrita y valorada la producción completa de cada uno de los compositores de la época. Creo sin embargo que más valía empezar por un análisis parcial y limitado que evitarlo totalmente (lo que hubiera supuesto reducir la tesis sólo a la parte teórica).

B) AGRADECIMIENTOS

Este trabajo no hubie[r] sido posible sin contar con muchas personas que, en diferentes facetas y aspectos, me han prestado su incondicional apoyo y colaboración.

En primer lugar he de subrayar al director de la tesis, el profesor Dr. D. Antonio Martín Moreno. Desde los orígenes ya lejanos de la investigación ha seguido de cerca la misma, pendiente de las modificaciones que el material hallado imponía. A pesar de la

distancia geográfica entre Granada y Pamplona no ha escatimado ocasiones para poder revisar el trabajo por mí realizado. A veces incluso ocupó en esta tarea parte de su tiempo vacacional en el norte de España. El profesor Martín Moreno me ha asesorado también en no pocas cuestiones administrativas y formales relacionadas con la investigación. Quede constancia de mi agradecimiento a su tarea y el deseo de que los posibles defectos del presente trabajo, sólo atribuibles a mi persona, no empañen sus acertados consejos.

Mención especial merece también D. Aurelio Sagaseta, maestro de capilla de la catedral pamplonesa y musicólogo. Como encargado de los fondos musicales de la Catedral, todo han sido facilidades por su parte para permitirme investigar. Me ha asesorado además sobre múltiples cuestiones relacionadas con el trabajo, y muy especialmente sobre aspectos de análisis y transcripción. Le debo también agradecer otro hecho esencial: como maestro de capilla en activo, está empeñado en recuperar para la interpretación el rico legado catedralicio. Algunas de las obras aquí transcritas han sido "reestrenadas" por la actual Capilla de Música de la Catedral, tanto en el culto como en conciertos. Nada más enriquecedor para el estudioso y transcriptor que poder escuchar las obras en vivo. Esta interpretación a voces reales me ha sido de gran ayuda para completar la valoración estilística de las obras.

D. José Goñi Gaztambide, canónigo archivero de la catedral de Pamplona y fecundo historiador, ha sido otra de las personas que han hecho posible esta tesis doctoral. Día a día, durante varios años, fue mostrándome paulatinamente el riquísimo material conservado en el Archivo de la Catedral de Pamplona. Incluso se tomó la molestia de avisarme cada vez que algún nuevo documento relacionado con la música aparecía en fondos no revisados por mí. Sin su ayuda no hubiera podido

localizar sino una parte de toda esa documentación, que todavía no ha podido ser catalogada.

Otras muchas personas me han prestado su colaboración en diferentes aspectos. Aun siendo imposible citar a todas ellas, quede aquí constancia de mi agradeciciento a: D. Pedro Lázcoz, párroco de San Juan de Pamplona; D. Enrique Ardanaz, párroco de San Nicolás de Pamplona; D. José Antonio Busto, párroco de San Cernin de Pamplona; D. Benjamín Orbaiz, párroco de San Lorenzo de Pamplona; D. José Luis Sales, director del Archivo Diocesano de Pamplona y del de la Real Colegiata de Roncesvalles (Navarra); D. Isidoro Ursúa, del Archivo Diocesano de Pamplona; D. Santiago Portero, encargado del Archivo de la Catedral de Tudela (Navarra); D. Alfredo Alústiza, párroco de San Esteban de Roncal, Navarra (hoy ya fallecido); D. Miguel Angel Pérez de Zabalza y D. Javier Orradre, párrocos de Santa María y San Pedro de Olite (Navarra) respectivamente; D. José Luis Molins, director del Archivo Municipal de Pamplona; personal del Archivo General de Navarra; archivero del santuario de Aránzazu (Guipúzcoa); personal del archivo "Eresbil" de Rentería, Guipúzcoa (y muy particularmente Jon Bagüés); la filóloga Angela Hualde, etc. En tareas concretas he contado además con la ayuda de otras personas, algunas de las cuales serán mencionadas en el momento oportuno.

He de expresar también mi gratitud al Gobierno de Navarra, que concedió a la presente tesis una "Beca para formación de personal investigador" con la que se se han cubierto parcialmente los gastos generados por el trabajo.

No puedo terminar esta lista de agradecimientos sin mencionar el apoyo moral que me han prestado mis amigos y familia, y muy especialmente mis padres y abuelos.

C) ABREVIATURAS Y SIGLAS EMPLEADAS

A = alto, contralto (voz)
a. = almudes o almutes
Ac = Archivo Catedral de Avila
ac = acompañamiento
ACP = Archivo Catedral de Pamplona
ACSMA = Archivo Colegial San Miguel de Alfaro (La Rioja)
ADP = Archivo Diocesano de Pamplona
Affto. = afectísimo
AGN = Archivo General de Navarra
ALB = Archivo Catedral de Albarracín (Teruel)
AMCP = Archivo Musical de la Catedral de Pamplona
AMP = Archivo Municipal de Pamplona
APAC = Archivo Parroquial Nuestra Señora de la Asunción de Carcagente (Valencia)
APDL = Archivo "Padre Donostia" de Lecároz (Navarra)
APSAE = Archivo Parroquial San Andrés de Eibar (Guipúzcoa)
APSJP = Archivo Parroquial San Juan de Pamplona
APSLP = Archivo Parroquial San Lorenzo de Pamplona
APSMB = Archivo Parroquial Santa María de Borja (Zaragoza)
APSNP = Archivo Parroquial San Nicolás de Pamplona
APSRF = Archivo Parroquial San Raimundo de Fitero (Navarra)
APSSP = Archivo Parroquial San Saturnino (o San Cernin) de Pamplona
APSER = Archivo Parroquial San Esteban de Roncal (Navarra)
APSMO = Archivo Parroquial Santa Mª de Olite (Navarra)
APSPO = Archivo Parroquial San Pedro de Olite (Navarra)
AR = Antiguo Archivo Musical del Santuario de Aránzazu (Guipúzcoa)
Ar = archivo
arp = arpa
art. = artículo
AS = Archivo Catedral de Astorga (León)
Asa = Archivo Monasterio Santa Ana de Avila

B = bajo (voz)
b = bajo (instrumental)

B. l. m. = besa la mano
B. S. M. = besa su mano
bc = bajo continuo
bn = bajón
Br. = bachiller

c., cc. = compás, compases
ca. = circa
cap. = capítulo
cb = contrabajo
clr = clarín
clv = clave
Co = coro
col. = colección
CSIC = Consejo Superior de Investigaciones Científicas

D. = don
D, ds. = ducado, ducados
dec. = decreto
doc. = documento
Dr. = doctor

E = Archivo del Real Monasterio de San Lorenzo de El Escorial
Ed. = edición, editado
Excmo/a. = excelentísimo/a

fl, fls = flauta, flautas
Fol., fols. = folio, folios
FP = Fortepiano (matiz)
fp = fortepiano (instrumento)
Fr. = fray

Go = gozo (género)
Grad = gradual

H = himno

Ibíd. = ibídem
Ille., Illte. = Ilustre
Illmo., Illº = Ilustrísimo
imp = impreso
inc = incompleto

Lam = lamentación (género)
Lec = lección (género)
Leg. = legajo
Let = letanía
Letr = letrilla

M. I. C. = Muy Ilustre Cabildo
M. Ylle. C./ M. Y. C. = Muy Yllustre Cabildo (grafía del s. XVIII)
Mot = motete
mrs. = maravedíes
Ms = Manuscrito
M. S. M. = Muy señor mío

nº, nºs = número, números
núm. = número

ob, obs = oboe, oboes
oblig = obligado
Of = ofertorio
op. cit. = opus citatum
org = órgano (instrumento)
Orq = orquesta

P = Piano (matiz)
P. = Padre
PP = Pianísimo (matiz)
p., pp. = página, páginas
PAL = Archivo Catedral de Palencia
PF = pianoforte (matiz)

Ps = salmo
ps. = peso

q. s. m. b. = que su mano besa

r = recto
RE = Archivo "Eresbil" de Rentería (Guipúzcoa)
Re = responso
Resp = responsorio
RO = Archivo de la Real Colegiata de Roncesvalles (Navarra)
Ro^s = robos
Rs. = reales
Rs. fs. = reales fuertes

S = soprano
S. = San
s. a. = sin año
S. C. de R. = Sagrada Congregación de Ritos
s. fol. = sin foliar
S. G. A. E. = Sociedad General de Autores de España
S. I./ S. Illma. = Su Ilustrísima
S. M. = Su Majestad
S. S./ S. Sª = Su Señoría
SC = Archivo Catedral de Santiago de Compostela
SD = Archivo Catedral Santo Domingo de La Calzada (Logroño)
sf = sin fecha
sl = sin lugar
sol = solista
Sr., Srs. = señor, señores
ss. = siguientes
Sta., Sto. = Santa, Santo

T = tenor (voz)
t. = tomo
Tc = Archivo Catedral de Toledo
Ti = Tiple (voz)

tít. = título

tp, tps = trompa, trompas

trad. = traducción, traductor

TUD = Archivo Catedral de Tudela (Navarra)

V, VV = voz, voces

v = verso (= vuelto)

v. g. = verbi gratia

V. M./ V. md. = vuestra merced

V. S./ V. Sª = Vuestra Señoría

va = viola

vc = violoncello

Vd. = Usted

Vill = villancico

vin = violón

vn, vns = violín, violines

Vol, vols. = volumen, volúmenes

INTRODUCCIÓN

A) ESTADO DE LA CUESTIÓN

Los estudios publicados hasta ahora sobre la música del siglo XVIII en Pamplona son escasos y, de hecho, casi ninguno se centra específicamente en el tema de esta investigación. He descrito en otro lugar las principales características de los mismos, que expongo a continuación con las correspondientes actualizaciones (1).

Diversas obras pioneras en la musicología española aportan datos sobre la música navarra en el siglo XVIII, y por tanto sobre la de la Catedral. Entre ellas habría que destacar los diccionarios de Saldoni, Pedrell y Anglés-Pena, o las obras de Soriano Fuertes, Barbieri y Mitjana (2).

Directamente centrado en la catedral de Pamplona es un breve artículo publicado en 1938 por Jesús Rotellar (3). Pero quien comienza a investigar y dar a conocer con más detalle la música de dicho templo es Leocadio Hernández Ascunce, maestro de capilla pamplonés entre 1939 y 1944. Este autor manejó una documentación extensa y de primera mano, no sólo en la catedral de Pamplona, sino también en diversos archivos de la ciudad (los parroquiales o el municipal, por ejemplo) y en otros lugares de España por los que pasó (como es el caso de Burgos). Entre sus numerosos trabajos editados podemos destacar (por su relación con nuestro tema) El archivo musical de la catedral de Pamplona, La música sacra en la historia pampilonense, La polifonía postridentina en España, El antiguo repertorio de la Virgen del Camino, El Corpus en Pamplona en los siglos XVII y XVIII, Toques y pasaclaustros de la Catedral de [Pamplona], Música y músicos de la Catedral de Pamplona (I y II), etc. (4). Como puede verse por los títulos, ninguno de ellos se centra exclusivamente en el siglo XVIII y algunos tampoco en la catedral pamplonesa, aunque de ambos aspectos se ofrecen muchos datos en todos los artículos mencionados.

Las aportaciones de Hernández Ascunce han sido utilizadas por otros autores en síntesis generales, enciclopedias, etc. hasta nuestros días. Además de datos teóricos, dicho autor analiza a veces cuestiones musicales, como el origen de algunas melodías (5). Ofrece también valoraciones personales sobre determinados músicos y obras, que en parte reflejan el gusto de su época (6).

El principal problema que plantean los trabajos de Hernández Ascunce es la falta de rigor científico en el tratamiento de los datos, al menos desde el punto de vista actual. En sus artículos abundan errores y contradicciones, imprecisiones, citas aproximadas de textos que sin embargo se presentan entrecomillados como si la cita fuera literal, referencias de archivo equivocadas o inexistentes en la actualidad, etc. El hecho ha sido detectado ya por varios estudiosos (7) y obliga a tomar con suma precaución las aseveraciones de dicho autor. A lo largo de esta tesis habrá ocasión de corregir algunos de los errores que aparecen en las obras de Hernández Ascunce al referirse a la música de la catedral pamplonesa en el siglo XVIII.

El P. Donosti es otro de los autores que aporta datos interesantes sobre el tema investigado. Dichos datos pueden encontrarse en varias de las publicaciones del autor, pero especialmente en Música y músicos en el País Vasco, que apareció en 1951 (8). En lo referente a la catedral de Pamplona, Donosti se basa a veces en Hernández Ascunce, pero ofrece además documentación nueva, que ha sido también ampliamente utilizada por estudiosos posteriores.

Obra útil para diversos aspectos del tema investigado es Organos de Navarra, de Aurelio Sagaseta y Luis Taberna, publicada en 1985 (9). No se trata sólo de un inventario de los órganos navarros: el libro contiene además una amplia parte histórica (realizada por Aurelio Sagaseta); en ella se aportan muchos datos antes inéditos, tanto referentes a órganos como a organeros. organistas y músicos en

general, y no sólo del siglo XVIII, sino también de otras épocas. En el apartado sobre la catedral de Pamplona se abordan algunos importantes aspectos que serán desarrollados y completados más exhaustivamente en esta tesis. Organos de Navarra ha sido una obra de continua y obligada consulta; a través de sus índices he podido localizar los movimientos de muchos músicos catedralicios por diversos lugares de Navarra.

En el Congreso Internacional "España en la Música de Occidente" (Salamanca, 1985) presenté una comunicación titulada La formación musical de Sebastián Albero (1722-1756): Nuevas aportaciones (10). En ella se estudia la estancia del músico roncalés como infante y mozo de coro en la catedral pamplonesa, estancia que se prolongó durante casi cinco años, entre 1734 y 1739. La principal aportación de ese trabajo fue confirmar la formación de Albero con maestros hispanos (en Pamplona, con Francisco de Alba y Andrés de Escaregui, entre otros). Quedó además patente el nivel musical de la catedral pamplonesa, ya que poco después de abandonarla, en plena juventud, Albero llegó a ser organista de la Capilla Real de Fernando VI.

Otra comunicación mía fue presentada en el "Primer Congreso General de Historia de Navarra", celebrado en Pamplona en 1986. En ella expuse la situación de los estudios musicales sobre el siglo XVIII navarro. Al hablar de la catedral de Pamplona tracé un pequeño esquema que aportaba algunos datos nuevos (11).

Aunque no se trata de una investigación musical, cabe citar aquí, por la especial relación que tiene con la Catedral, la Historia de los obispos de Pamplona de D. José Goñi Gaztambide. Los dos tomos dedicados al siglo XVIII, editados en 1989, contienen variados datos musicales, sobre todo por lo que se refiere a aspectos normativos o de ceremonial. Algunas fuentes empleadas en dicha obra serán nuevamente

utilizadas en esta tesis aunque, como es obvio, desde puntos de vista y finalidades bien diferentes (12).

Entre las voces musicales de la Gran Enciclopedia Navarra (editada en 1990) hay varias relacionadas con la presente investigación; algunos de sus datos serán ampliados a lo largo de esta tesis (13).

Referencias útiles para el tema estudiado pueden encontrarse también en diversas publicaciones, tanto de tema local o regional como en síntesis de ámbito nacional. Evito enumerarlas aquí, y me referiré a ellas en el momento oportuno.

En la colección "Música en la Catedral de Pamplona" fueron publicadas las transcripciones de dos piezas relacionadas con la presente investigación. Se trata de un Sacris solemniis anónimo del siglo XVIII y del cuatro de Escaregui ¿Qué hace desnudo en la Cruz?, fechado en 1744 (14).

B) FUENTES EMPLEADAS

Describiré a continuación los principales fondos documentales empleados en la presente investigación.

1. Generales

a) El Archivo de la Catedral de Pamplona

La documentación más importante para el tema elegido, tanto en cantidad como en calidad, es lógicamente la conservada en la catedral de Pamplona. Su archivo, uno de los más ricos de toda Navarra, reúne fondos desde la Edad Media hasta nuestros días.

Las fuentes del siglo XVIII no están catalogadas, lo que dificulta su localización. He vaciado las grandes series que todo archivo eclesiástico tiene, como las actas capitulares o el Libro de Fábrica; de otros fondos tuve noticia a través de diversos autores, o bien por

citas aparecidas en documentos consultados; en todo momento conté con la ayuda y colaboración del archivero, D. José Goñi Gaztambide, conocedor como nadie de la documentación que custodia. A continuación doy algunas indicaciones sobre las principales fuentes consultadas, cuya relación completa incluyo en los apéndices.

Los Libros de Acuerdos cuyas noticias musicales fueron sistemáticamente extraídas son los números 1-7, que abarcan todo el siglo XVIII. La información que proporcionan es muy abundante y rica; por tratarse de los acuerdos del Cabildo, los datos que en dichos libros aparecen representan la posición "oficial" de los capitulares, a veces en pugna con la de los músicos. La serie no se interrumpe en todo el siglo. Unicamente pueden señalarse como excepción a esta norma los años 1776-78: faltan los asientos de 1778, y los correspondientes a finales de 1776 y 1777 aparecen en un cuadernillo suelto y foliado a lápiz, de tamaño más pequeño que el libro de acuerdos e inserto en él (15).

La sección Sindicatura constituye un fondo documental de gran importancia: en ella se recoge la correspondencia recibida por el síndico capitular, incluyéndose muchas veces también copias de las cartas enviadas por el Cabildo. Entre los documentos de Sindicatura hay muchas cartas manuscritas de músicos ofreciéndose para oposiciones, pidiendo todo tipo de concesiones al Cabildo, despidiéndose cuando cambiaban de empleo, etc. He vaciado esta sección a lo largo de todo el siglo (desde el fajo 24, correspondiente a 1700-1706 hasta el correspondiente a 1800, ambos inclusive).

El Libro de Notum, que redactaban los priores de la Catedral, recoge el ceremonial de la misma en las ocasiones solemnes y peculiares, así como los hechos significativos, para que en el futuro hubiera constancia de ellos. En él se describen con gran cantidad de detalles las ceremonias, incluida la parte musical (aunque en general

sin especificar los autores de las piezas interpretadas). He vaciado las noticias musicales en los libros de Notum correspondientes al siglo XVIII: el 1º (1725-43), 2º (1746-69) y 3º (1770-1883). Los datos que ofrecen son especialmente importantes para conocer la relación intrínseca entre música y liturgia.

De particular interés resulta el Libro de Capilla. Se trata de un volumen encuadernado en cuero, bastante deteriorado por el uso continuo a través de los años (hay algunas hojas sueltas y otras parcialmente rotas). El título completo, que aparece en un folio interno, dice:

> "Libro de la Capilla de Música de la Santa Yglesia de Pamplona, el qual sirbe para el govierno de ella; y para que asimismo sepan los señores maestro, etc. y colector sus obligaciones."

Hasta el folio 48 inclusive recoge este libro las obligaciones de los músicos, funciones en que han de actuar, estipendios que cobran, etc. A partir del folio 49 están anotados todos los acuerdos y determinaciones del Cabildo referentes a la Capilla como institución, así como aquellos acuerdos tomados por los propios músicos (16). La cronología de dichos acuerdos se extiende entre 1734 y 1875. Hay documentos del siglo XVIII interpolados en épocas posteriores y algunas hojas en blanco. Se aplican números correlativos en los anversos y reversos de las hojas.

En el interior del Libro de Capilla se conserva un pequeño Cuaderno de cuentas de la Capilla, con tapas de cuero. Se repiten en él algunos de los acuerdos incluidos en el Libro de Capilla, pero el citado cuaderno contiene mayoritariamente datos numéricos, probablemente sobre el modo de repartir las fiestas, etc. (17). Tanto el Libro de Capilla como este cuaderno de cuentas estaban en poder del

colector, cargo que rotaba anualmente entre los diferentes músicos de la Capilla (ver capítulo II).

Un importante conjunto de documentos ha sido agrupado bajo la signatura Caja Capilla Música [s. XVIII]. Se trata de un número considerable de papeles sueltos sobre tema musical, la mayoría de ellos pertenecientes a las dos últimas décadas del siglo. Al parecer, esta documentación se hallaba desordenada y dispersa, siendo el actual archivero, D. José Goñi Gaztambide, quien la agrupó en un mismo cajón. Algunos de los papeles tienen signaturas puestas por el mencionado archivero a lápiz (18). Entre dichos documentos hay varias censuras sobre exámenes de músicos, solicitudes y memoriales de éstos, etc. Se encuentra allí también gran parte de la documentación sobre las oposiciones al magisterio de capilla de 1780 (pruebas realizadas por los candidatos, etc.)

Otro interesante grupo de fuentes lo constituyen los libros de cuentas. Varias series de ellos han sido utilizadas en este trabajo: Libro de Fábrica, del que se conservan dos volúmenes referentes a la época estudiada (1622-1722 y 1729-78); Libro de Clavería (1680-1766 y 1729-66; los años coincidentes en ambos libros de Clavería registran partidas idénticas); Libro de Pitancería (1723-66); Libro de Sacristía (1724-81 y 1782-1826); Libro de Tesorería (1677-1766 y 1729-78; los años coincidentes en ambos libros de Tesorería registran partidas idénticas). También fueron consultados otros documentos económicos, como las Cuentas de Tesorería, 1729-78; recibos sueltos referentes a músicos, etc. (19).

Otras fuentes del Archivo de la Catedral de Pamplona han sido examinadas como apoyo, aunque la información musical que proporcionan es mucho menor (ver relación completa de las mismas en los apéndices).

Algunos importantes documentos sobre música de los que existen diversas referencias no han sido hallados en la actualidad (20). Es

posible que éstos y otros de interés para el tema investigado aparezcan en el futuro.

En el Archivo de la Catedral propiamente dicho (ACP) se guardan también libros corales (algunos de los cuales contienen polifonía) (21). Las partituras sobre papel, en cambio, se hallan en otras dependencias catedralicias, custodiadas directamente por el maestro de capilla. A este último fondo lo he denominado para mayor claridad Archivo Musical de la Catedral de Pamplona (AMCP), y de él hablaré más adelante.

b) Otros archivos consultados

La importante documentación obtenida en la catedral de Pamplona se ha completado con datos de apoyo provinientes de otros archivos, principalmente de la misma ciudad.

El Archivo Diocesano de Pamplona conserva gran cantidad de procesos pertenecientes al tribunal eclesiástico. Desde hace varios años su archivero, D. José Luis Sales, junto con D. Isidoro Ursúa y otros colaboradores, vienen fichando centenares de dichos procesos. Se han publicado los primeros tomos del correspondiente catálogo (22). Por lo que se refiere al siglo XVIII, la catalogación no ha finalizado todavía. En este trabajo he utilizado principalmente los procesos correspondientes a Pamplona en el siglo XVIII (en el momento de cerrar la recogida de datos, sólo era posible consultar hasta 1767). Más esporádicamente he empleado procesos referentes a otras localidades en los que hay datos relacionados con los músicos de la Catedral. Con todo esto quiero recalcar que, aun siendo considerable en cantidad y calidad la documentación manejada del Archivo Diocesano de Pamplona, en modo alguno pueden considerarse agotados sus fondos respecto al tema estudiado.

Los datos provinientes de los archivos parroquiales pamploneses han sido utilizados como documentación complementaria. He vaciado prácticamente toda la información musical de San Juan Bautista y San Nicolás, y parte del de San Saturnino (o San Cernin). En la cuarta parroquia pamplonesa de la época, San Lorenzo, se perdieron la mayor parte de los fondos del siglo XVIII (23). Dejo para otro lugar el estudio en profundidad de la música en las parroquias; únicamente he utilizado aquí determinados datos de las mismas que se relacionan con músicos catedralicios. En la misma forma he tratado las informaciones recogidas en otras parroquias navarras (San Esteban de Roncal, San Pedro y Santa María de Olite), colegiata de Roncesvalles, catedral de Tudela, etc. (24).

Por lo que se refiere a archivos no eclesiásticos, he recopilado una amplia información en el Archivo Municipal de Pamplona, aunque sólo parcialmente se emplea en la presente tesis. Las secciones de dicho archivo más utilizadas fueron los Libros de Consultas (nºs 23-63, que corresponden a todo el siglo XVIII); Diversiones Públicas. Comedias, legajos 57-61; Asuntos Regios. Festejos Reales, legajos 5-7; el Libro Ceremonial Funciones; y parte de las libranzas municipales (25).

No descarto que pueda existir documentación musical interesante para el tema investigado en el Archivo General de Navarra, aunque en esta tesis no se utilizan fondos del mismo (una cata inicial realizada en los Libros de Actas de Diputación no aportó datos relevantes) (26).

2. De tipo propiamente musical: partituras

a) El Archivo Musical de la Catedral de Pamplona

El catálogo musical de la catedral de Pamplona no ha sido publicado todavía. Don Aurelio Sagaseta, actual maestro de capilla,

viene realizando desde hace varios años una meritoria labor encaminada a la elaboración de dicho catálogo: bajo su dirección se han reunido en una misma dependencia fondos musicales dispersos hasta entonces en diferentes estancias catedralicias; se ha ordenado el material y han sido fichadas la gran mayoría de las obras manuscritas y parte de las impresas; el tipo de ficha utilizado incluye, entre otros datos, el íncipit musical y literario de cada obra. En mi investigación he manejado los ficheros provisionales de las obras, que el mencionado maestro de capilla me ha franqueado amablemente. Cuando sea publicado el catálogo definitivo es posible que aparezcan algunas diferencias respecto a las fichas actuales (27).

Del considerable número de piezas del siglo XVIII conservadas he seleccionado un total de 16, la mayor parte de las cuales son transcritas por primera vez (ver más adelante los criterios de selección). Estas obras han constituido el núcleo principal en el que se ha basado el análisis musical, que se ha completado con algunas piezas procedentes de otros archivos.

b) Otros archivos con fondos musicales

Han sido estudiadas diversas obras procedentes de los archivos de Roncesvalles (Navarra), Tudela (Navarra) y Aránzazu (Guipúzcoa). De ellas sólo se utilizarán directamente en esta tesis: un villancico de Escaregui procedente de Aránzazu (por tener violines, cosa que no ocurre con las restantes obras de Escaregui conservadas en Pamplona); la Misa Sencilla del mismo autor conservada en Roncesvalles, que apenas presenta variantes respecto a la versión pamplonesa de la misma; y una Salve de Andrés Gil, también procedente de Aránzazu (ya que de este autor sólo se conoce una obra en la catedral pamplonesa).

C) METODOLOGÍA Y PLAN DE TRABAJO

1. Esquema elegido y metodología aplicada al mismo

La presente tesis doctoral (precedida por un prólogo) consta de introducción y seis capítulos de diferente extensión y contenidos.

En la introducción (a la que pertenece este apartado) se describe el "status quaestionis" sobre el tema objeto de la investigación. A continuación se describen las principales fuentes empleadas en la misma, así como la metodología aplicada.

El capítulo I es una breve síntesis sobre el marco histórico en el que se desenvolvían las actividades de los músicos en la Pamplona de la época: aspectos políticos, institucionales, socio-económicos, culturales, etc.; no hay en él una aportación de datos nuevos, sino que se utilizan publicaciones de diversos autores que ayudan a centrar la investigación propiamente dicha; ésta se extiende a lo largo de los capítulos II-VI, que forman el núcleo principal de la tesis.

En el capítulo II se estudia la Capilla de Música de la catedral de Pamplona como institución, es decir, aquellos aspectos que van más allá de la personalidad individual de un maestro concreto: obligaciones de los músicos, sistemas de acceso, actuaciones dentro y fuera de la Catedral, etc.

Después de conocer quiénes componían la Capilla y cómo funcionaba ésta, se pasa a estudiar la evolución musical en la catedral pamplonesa en tres capítulos, que representan aproximadamente la pervivencia del estilo antiguo (capítulo III, época de los maestros Urrutia y Valls); la transición a una nueva estética y el inicio del estilo galante (capítulo IV, época de Escaregui); y el afianzamiento del estilo clásico (capítulo V, época de los maestros Múgica y Huerta, y del tenor Prieto). En cada uno de dichos capítulos se exponen datos biográficos sobre todos los miembros de la Capilla, antes de pasar al análisis de algunas de las

obras del período. La división del siglo en tres etapas se ha realizado en base a los cambios estilísticos protagonizados por los maestros de capilla.

Siempre que me ha sido posible he intentado relacionar los datos aportados sobre cada músico con sus actividades en otros lugares, antes y después de su estancia en la catedral de Pamplona. Para ello he desarrollado una intensa tarea de investigación a través de diversas publicaciones, catálogos, etc.

En el capítulo VI se utiliza parte del material de análisis musical presentado en los capítulos III-V, ampliándolo y orientándolo de otra manera: se trata de dar una visión general de cómo evolucionan los elementos del lenguaje musical en la Pamplona del XVIII. Sucesivamente se estudian las formas, plantilla vocal e instrumental empleadas, tipo de melodía, armonía, notación, ritmo, etc. También se intenta comparar la evolución estilística en Pamplona con otros casos españoles y, en general, con la evolución musical europea.

El trabajo termina, como es lógico, con las conclusiones generales. Los apéndices incluyen: textos y transcripciones musicales de las obras analizadas; una lámina con la planta de la catedral pamplonesa y expresas referencias a aspectos musicales; diversos documentos clasificados por materias; relación de fuentes consultadas en el Archivo de la Catedral de Pamplona; bibliografía; e índice de cuadros.

Se ha procurado aligerar el cuerpo del texto con la inclusión de numerosas notas.

En la transcripción literal de textos se ha respetado la ortografía original, aunque actualizando la puntuación y el uso de mayúsculas (28). Las abreviaturas han sido en general resueltas, aunque a veces no se han desarrollado algunas fórmulas muy frecuentes (29).

2. Metodología aplicada al análisis musical

a) Criterios para la selección de las obras

Partiendo de la base de que cualquier selección es discutible, he procurado conseguir la mayor variedad posible en las obras analizadas. Estas son principalmente de los maestros de capilla, en los que recaía la obligación de componer todo lo necesario para la liturgia. También he incluido obras de otros músicos especialmente influyentes en la Capilla, como el organista Andrés Gil y el tenor Julián Prieto.

Siempre que ha sido posible he elegido de cada autor obras en latín y en castellano, para estudiar si existe o no diferenciación estilística según la lengua. También he procurado tomar obras fechadas, que permitan establecer bases seguras sobre la evolución cronológica del estilo. Dentro de cada autor o período he buscado piezas de géneros variados: motetes, misas, invitatorios de difuntos, salves, himnos, responsorios y lamentaciones en latín; y villancicos, "cuatros", arias y gozos en castellano.

La selección de obras realizada es una cata de sondeo que permite hacerse una idea general aproximada sobre la evolución estilística a lo largo del siglo XVIII pamplonés. Sólo un estudio detallado de toda la producción de cada autor podrá confirmar o no la evolución general descrita.

b) Criterios de transcripción musical

Todas las composiciones estudiadas (a excepción de la Salve de Andrés Gil) aparecen en papeles sueltos para cada parte, sin partitura o borrador general. Han sido transcritas según las normas más frecuentemente utilizadas en la actualidad. Se han adaptado las claves antiguas a las de uso frecuente hoy en día. El original ha sido

siempre respetado, indicando entre corchetes cualquier modificación o añadido de la transcripción. Los pasajes dudosos se comentan a pie de página. He preferido pecar por defecto al añadir signos de expresión, acentuación o matiz: entre corchetes añado aquéllos que parecen evidentes por paralelismo con otras voces; otros muchos que musicalmente son lógicos se dejan a criterio del intérprete especializado; las fuentes señalan tan pocos que intentar suplirlos podría convertir la partitura en algo demasiado artificial y dirigido por el transcriptor.

En el bajo continuo he añadido (siempre entre corchetes) el cifrado imprescindible para que cada acorde concuerde con las voces e instrumentos. La colocación de las cifras ha sido actualizada: números debajo de las notas del bajo (y no sobre ellas, como a veces aparecen en el original); alteraciones a la izquierda de la cifra (y no a la derecha, como es frecuente en las fuentes). He evitado añadir aclaraciones en el bajo cuando el original no indica ya ninguna cifra (como ocurre con una lamentación de Julián Prieto transcrita).

En varios casos la armadura original no concuerda con la tonalidad real en la que está la pieza (falta alguna alteración, que se anota en cada caso concreto). He optado por no actualizar dichas armaduras en la transcripción, siguiendo el criterio de John Caldwell. Advierto sin embargo que en el cuatro ¿Qué hace desnudo en la Cruz? de Escaregui la transcripción empleada (que había sido editada con anterioridad) sí tiene la armadura actualizada (30).

Las anacrusas iniciales han sido numeradas como compases reales. Cuando una obra consta de varias secciones claramente separadas, la numeración de los compases es independiente en cada una de ellas. En cambio no siempre he incluido un íncipit musical para cada sección de una obra, dado que se trata de notaciones que no ofrecen especiales problemas de conversión de valores, compases, etc. (31).

En las transcripciones musicales he actualizado y normalizado la ortografía de los textos, tanto latinos como castellanos.

c) Criterios de análisis musical

En las obras seleccionadas he optado por estudiar algunos elementos esenciales que, articulados, definen un estilo: estructura formal, melodía, aspectos armónicos, ritmo, cuestiones tímbricas y notación. Una vez descritos estos elementos en cada composición, se hará una pequeña síntesis de los mismos referida a cada maestro y su época. Con esta base podrá deducirse la evolución del estilo a lo largo de todo el siglo; y será posible efectuar comparaciones con otros lugares de España y Europa.

Hoy en día son muy variadas las metodologías aplicables al análisis musical. El realizado en esta tesi no pretende resultar novedoso; pero puede contribuir a definir los rasgos distintivos de la música española en el siglo XVIII, que en algunos aspectos no es aún suficientemente conocida (32).

NOTAS A LA INTRODUCCIÓN

1. GEMBERO USTÁRROZ, M., La música en Navarra en el siglo XVIII: estado de la cuestión y problemática para su estudio. Comunicación presentada en el "Primer Congreso General de Historia de Navarra" (Pamplona, 1986). Publicada en "Príncipe de Viana", anejo 11 (1988), pp. 159-178.

2. SALDONI, B., Diccionario biográfico-bibliográfico de efemérides de músicos españoles, Madrid, Imprenta Pérez Dubrull, 3 vols., 1868, 1880 y 1881. Existe edición facsímil de la primera, con índices de personas, materias y obras, preparada por Jacinto Torres: Madrid, Centro de Documentación Musical del Ministerio de Cultura, 1986, 4 vols. PEDRELL, F., Diccionario biográfico y bibliográfico de músicos y escritores de música españoles, portugueses e hispanoamericanos, antiguos y modernos, Barcelona, Víctor Berdós, 1897 (sólo se publicó el tomo I, de la A a la F). ANGLÉS, H. y PENA, J., Diccionario de la Música Labor, Barcelona, Labor, 1954, 2 vols. SORIANO FUERTES, M., Historia de la música española desde la venida de los fenicios hasta el año de 1850, Barcelona-Madrid, Imprenta de Narciso Ramírez, 1855-59, 4 tomos. BARBIERI, F. A., Biografías y documentos sobre música y músicos españoles (legado Barbieri), vol. 1; edición a cargo de E. Casares, Madrid, Fundación Banco Exterior, 1986. BARBIERI, F. A., Documentos sobre música española y epistolario (legado Barbieri), vol. 2; edición a cargo de E. Casares, Madrid, Fundación Banco Exterior, 1988. MITJANA, R., Histoire de la Musique: Espagne en "Enciclopédie de la Musique de A. Lavignac", vol. IV, París, Delagrave, 1920.

3. ROTELLAR, J., La Capilla de Música de la Catedral de Pamplona, en "Tesoro Sacro Musical", 1938, pp. 5-6.

4. Los artículos citados en el texto fueron publicados respectivamente en "Tesoro Sacro Musical", 1940, pp. 9-10, 23-24,

34-36 y 42-43; "Príncipe de Viana", 22 (1946), pp. 144-176; "Príncipe de Viana", 25 (1946), pp. 787-807; "Príncipe de Viana", 31 (1948), pp. 223-246; "Príncipe de Viana", 34 (1949), pp. 85-108; "Príncipe de Viana", nºs 35-36 (1949), pp. 315-335; "Anuario Musical", XXII (1969), pp. 209-246 y XXIII (1970), pp. 231-246. Sobre Música y músicos de la catedral de Pamplona (I y II) hay que señalar que, aunque son artículos publicados en 1969 y 1970, el trabajo había sido elaborado años antes. En concreto, el original fue premiado en 1948 en un concurso organizado por el Instituto Español de Musicología.

La cronología de Hernández Ascunce en el magisterio pamplonés ha sido tomada de SAGASETA, A., Hernández Ascunce, Leocadio, en "Gran Enciclopedia Navarra", Pamplona, Caja de Ahorros de Navarra, 1990, vol. V, p. 486.

5. Un ejemplo en este sentido son sus referencias a la Marcha para la Entrada del Reyno o marcha de las Cortes (actual himno oficial de la comunidad foral de Navarra). Según Hernández Ascunce dicha marcha (que probablemente data de fines del siglo XVIII) tiene gran similitud con la melodía de un Tota pulchra es Maria conservado en un cantoral catedralicio (Toques y pasaclaustros (...), op. cit., pp. 328-329; ver también SAGASETA, A., El himno de las Cortes de Navarra. Estudio musical, en El himno de Navarra, Pamplona, Departamento de Presidencia del Gobierno de Navarra, 1987, pp. 83-117 y, en concreto, p. 89.

6. Hernández Ascunce critica duramente, por ejemplo, el estilo italiano, la introducción de la orquesta o los aires profanos y teatrales en la música religiosa (La música sacra en la historia pamplonense, op. cit., pp. 170-171). Considera que no es el siglo XIX el único responsable de "los lamentables destrozos del canto eclesiástico", pues ya en el XVIII se preparan "los caminos de profanación, olvido de lo mejor y empeño en el mal gusto" (La Cuaresma en las catedrales españolas, en "Tesoro Sacro Musical", 1935, nº 3, pp. 19-21 y, en concreto, p. 20).

7. GOÑI GAZTAMBIDE, J., La Capilla Musical de la Catedral de Pamplona en el siglo XVII, en "Música en la Catedral de Pamplona", nº 5 (Pamplona, Capilla de Música de la Catedral, 1986), pp. 3-97 y, en concreto, p. 3. Goñi Gaztambide, que justifica su crítica a Hernández Ascunce con ejemplos precisos, teme que su advertencia llegue demasiado tarde, "y que los errores que él [Hernández Ascunce] sembró a manos llenas, sigan repitiéndose y propagándose". Ver también SAGASETA, A., Hernández Ascunce, Leocadio, op. cit. GEMBERO USTÁRROZ, M., La formación musical de Sebastián de Albero (1722-1756): Nuevas aportaciones, en Actas del Congreso Internacional "España en la Música de Occidente", Madrid, Ministerio de Cultura, 1987, vol. II, pp. 109-124. GEMBERO USTÁRROZ, M., La música en Navarra en el siglo XVIII (...), op. cit., pp. 160-161.

8. San Sebastián, Biblioteca Vascongada de Amigos del País, nº 5 (1951). Existe reproducción facsímil en Obras completas del P. Donostia, Bilbao, La Gran Enciclopedia Vasca, vol. II, 1983, pp. 5-112.

9. Pamplona, Institución "Príncipe de Viana", 1985.

10. Publicada en las Actas del Congreso: Madrid, Ministerio de Cultura, 1987, vol. II, pp. 109-124.

11. Ver nota nº 1.

12. GOÑI GAZTAMBIDE, J., Historia de los obispos de Pamplona. S. XVIII, vols. VII y VIII, Pamplona, Institución "Príncipe de Viana" y EUNSA, 1989. El mismo autor ha estudiado también la capilla de música pamplonesa (antes del siglo XVIII) en dos artículos: el primero de ambos es La capilla musical de la catedral de Pamplona desde sus orígenes hasta 1600, en "Música en la Catedral de Pamplona", nº 2 (Pamplona, Capilla de Música de la Catedral, 1983), pp. 3-34; el segundo artículo, que se centra en el siglo XVII, ha sido ya citado en la nota nº 7.

13. Gran Enciclopedia Navarra, Pamplona, Caja de Ahorros de Navarra, 1990, 11 vols. Las voces musicales de esta enciclopedia supusieron una puesta al día de los conocimientos existentes y en muchos casos una importante aportación de datos hasta entonces inéditos. Es de lamentar sin embargo que algunas de las voces fueron modificadas durante el proceso editorial y sufrieron recortes, extrapolaciones de frases y/o párrafos que cambiaron el sentido original de las afirmaciones, etc. Las voces de la enciclopedia van firmadas individualmente, pero algunos errores que el lector puede encontrar en ellas no son imputables a los autores (que no tuvieron opción a ver pruebas de imprenta).

14. SAGASETA, A., "Sacris solemniis", anónimo (s. XVIII), transcripción y presentación por ___, en "Música en la Catedral de Pamplona", nº 2 (Pamplona, Capilla de Música de la Catedral, 1983), pp. 38-39 y 42. GEMBERO, M., Andrés de Escaregui: "¿Qué hace desnudo en la Cruz?", cuatro sencillo a la Pasión de Cristo Nuestro Redentor (año 1744), transcripción y notas por ___, en "Música en la Catedral de Pamplona", nº 4 (Pamplona, Capilla de Música de la Catedral, 1985), pp. 35-47.

15. El mencionado cuadernillo suelto está inserto en el Libro 5º de Acuerdos Capitulares (1770-81). Según consta en la tapa externa del cuadernillo, éste fue encontrado entre los papeles del prior D. Judas Pérez Tafalla por sus cabezaleros, y presentado al Cabildo por D. Juan Angel Muguiro. Las pequeñas irregularidades citadas en el libro de acuerdos coinciden con la época en la que D. Judas Pérez Tafalla fue síndico capitular (1776-78), cargo que abandonó por desistimiento y en el que fue sucedido por D. Ramón Pérez de Elizalde.

16. En el Libro de Capilla se repiten algunos acuerdos sobre tema musical que también figuran en las actas capitulares.

17. Durante el tiempo en que desarrollé mi investigación, este cuaderno se conservaba inserto en el Libro de Capilla; es sin

embargo independiente de él, por lo que no descarto que pueda ser guardado por separado en el futuro.

18. No he podido examinar personalmente el contenido del cajón "in situ". D. José Goñi Gaztambide, archivero de la Catedral, me facilitaba poco a poco papeles sueltos procedentes de dicho cajón, sin ninguna ordenación aparente. No hay que descartar que en el futuro puedan aparecer más documentos que sean agrupados por el archivero en esta misma signatura.

19. Según el archivero D. José Goñi Gaztambide, para el siglo XVIII no existen otros libros de Fábrica, Clavería, Tesorería, Pitancería y Sacristía sino los indicados; con posterioridad a esas fechas sólo se conservan recibos sueltos. De hecho, sí he consultado algún fajo de documentos económicos en papeles sueltos, como Recibos Clavería (1759-1841). Algunos documentos sueltos examinados llevan a lápiz anotada la signatura Contaduría músicos.

20. Así por ejemplo, las ordenaciones para los músicos dadas en 1738 por el obispo Añoa y Busto. Leocadio Hernández Ascunce (Música y músicos (...) [I], op. cit., p. 241) cita dicho documento y lo sitúa en ACP, "Papeles Sueltos, arca E", transcribiendo incluso varios capítulos del mismo. A pesar de mi insistencia, D. José Goñi Gaztambide no ha conseguido localizar el original que, desde luego, no se encuentra en el lugar citado por Hernández Ascunce.

Tampoco es localizable actualmente en el ACP el libro de J. A. SAYAS Música canónica, motética y sagrada (...), impreso en Pamplona y que fue censurado positivamente por el maestro Escaregui. D. José Goñi me comunicó que el libro aparece en un inventario de hacia 1870, pero no en los posteriores. Al parecer, durante la II República (1931-36) se produjeron algunos desórdenes en el material del archivo: una ayudante del entonces archivero rompió la unidad de determinadas series, etc. Tal vez habría que situar en esa época la desaparición de algunos documentos.

21. Hernández Ascunce describe ocho de estos cantorales en El archivo musical de la catedral de Pamplona, op. cit., p. 10.

22. SALES TIRAPU, J. L. y URSÚA IRIGOYEN, I., Catálogo del Archivo Diocesano de Pamplona. Sección Procesos, Pamplona, Gobierno de Navarra, Institución "Príncipe de Viana", vol. 1 (1988), 1559-89; vol. 2 (1988), 1589-98; vol. 3 (1989), 1598-1611; vol. 4 (1989), 1611-22; vol. 5 (1990), 1622-34.

23. En el Libro de Cuentas de Obrería y Diputación (1823-1881) de San Lorenzo, fol. 1r, al margen izquierdo, se anota que ése es el único libro de cuentas existente en la parroquia "porque los anteriores, con los demás papeles del archivo y toda la plata, hornamentos, etc. se quemaron completamente por el sitio que sufrió esta plaza el año 1823"; el citado año podría confundirse en el original con 1863, pero supongo se trata de 1823, cuando Pamplona, poco antes de llegar el decenio absolutista, estuvo sitiada durante seis meses (ver JIMENO JURÍO, J. Mª, Historia de Pamplona, Síntesis de una evolución, Pamplona, Ediciones y Libros, 1974, p. 269). En la misma parroquia de San Lorenzo sí quedan series sacramentales (bautismos, matrimonios, defunciones) desde el siglo XVI.

24. A Olite y Roncal me encaminé buscando datos sobre Sebastián de Albero y su posible ascendencia familiar. En Roncesvalles y Tudela la documentación muestra las relaciones musicales con la catedral pamplonesa, e interesa también por el importante fondo de partituras manuscritas conservadas.

25. Una parte de la documentación recogida en el Archivo Municipal de Pamplona ha sido utilizada en GEMBERO USTÁRROZ, M., La música en los espectáculos públicos pamploneses del siglo XVIII, en "De Musica Hispana et aliis". Miscelánea en honor al profesor Dr. D. José López-Calo, Santiago de Compostela, Universidad, 1990, vol. I, pp. 605-646.

26. La documentación del Archivo General de Navarra referente al ceremonial en el que intervenía música ha sido estudiada por HUICI GOÑI, M. P., en La música en el ceremonial de las Cortes de Navarra; y MARTINENA RUIZ, J. J., en El ceremonial solemne de la Diputación de Navarra en los actos religiosos. Ambos estudios fueron publicados en El himno de Navarra, Pamplona, Departamento de Presidencia del Gobierno de Navarra, 1987, pp. 13-27 y 29-81, respectivamente.

27. Para elaborar los cuadros 1 al 6 (situados en los capítulos II y VI), he subsanado por mi cuenta algunos errores del fichero provisional que resultan evidentes al manejar las fuentes. Así por ejemplo, determinadas obras son atribuidas en las fichas a un autor, cuando a través de los manuscritos su atribución resulta dudosa. El balance expuesto en los cuadros no coincide por tanto exactamente con las fichas manejadas. La publicación del catálogo de la Catedral obligará a una revisión del estudio provisional que, a modo de avance, se expone en los citados cuadros.

28. En lo esencial se han seguido las normas de transcripción establecidas por la Comisión Internacional de Diplomática y publicadas en "FOLIA. Cesaraugustana", 1. Zaragoza, Institución "Fernando el Católico", Cátedra "Zurita", CSIC, 1984; algunos aspectos de las mismas, sin embargo, no encajan bien en el siglo XVIII, por tratarse de normas dadas principalmente para documentos medievales. Aunque hay autores que optan por actualizar la ortografía en sus transcripciones, pueden encontrarse numerosos ejemplos en sentido opuesto. Cito sólo uno de ellos: la edición del legado Barbieri a cargo de E. Casares, que respeta la ortografía original de la documentación hasta el s. XIX (ver BARBIERI, F. A., Biografías (...), op. cit., vol. 1, p. LI).

29. Por ejemplo, "Sr.", "M. Ille.", etc., abreviaturas de uso corriente que se repiten muchas veces.

30. Las normas de transcripción musical empleadas coinciden en lo esencial con los consejos dados por CALDWELL, J., en Editing Early Music, Oxford, Clarendon Press, 1987. Respecto a la opinión del autor de que no es conveniente actualizar las armaduras, ver pp. 73-74 de la obra citada.

31. CALDWELL (op. cit., p. 96) opina que no debe contabilizarse la anacrusa inicial como un compás; sí se hace de tal manera en diversas ediciones musicales, y es esta última la opción elegida en las transcripciones de esta tesis.

Si en una obra dos secciones diferentes van inmediatamente seguidas en el original, se han numerado sin división en la transcripción (por ejemplo, las coplas y respuesta en algunos villancicos). En el cuatro de Escaregui ¿Qué hace desnudo en la Cruz? la numeración de compases es continua de principio a final (sin división entre estribillo y coplas), puesto que así fue publicado (ver nota 14).

Aunque hay transcriptores que indican el íncipit musical de cada sección en estructuras como el villancico, en este género he preferido simplificar y no hacerlo sino al principio de la obra. La solución contraria más serviría para entorpecer que para aclarar las transcripciones.

32. Sobre los principales modelos de análisis musical, ver por ejemplo BENT, I. D., Analysis, en The New Grove, op. cit., I, pp. 340-388.

CAPÍTULO I

EL MARCO HISTÓRICO: PAMPLONA EN EL SIGLO XVIII

EL MARCO HISTÓRICO:
PAMPLONA EN EL SIGLO XVIII

Pamplona se halla situada en la zona central de Navarra, en una de las depresiones prepirenaicas, la denominada precisamente Cuenca de Pamplona. La ciudad, emplazada sobre una de las terrazas del río Arga, sirve de conta "o y encrucijada natural "entre dos áreas ecológicamente diversas y complementarias, el Pirineo y la Depresión del Ebro" (33).

A) ASPECTOS POLÍTICOS E INSTITUCIONALES

Durante todo el siglo XVIII el antiguo reino de Navarra mantuvo un régimen político, económico y administrativo especial dentro de la monarquía española. El reino perdió su independencia tras la invasión de las tropas castellanas del duque de Alba (1512) y fue incorporado a la corona de Castilla en 1515, pero conservando buena parte de las instituciones y leyes forales. Esto dio pie desde mitades del siglo XVII a discusiones sobre la naturaleza jurídica de dicha unión (34). Durante la guerra de Sucesión (1700-1713), los navarros se adhirieron desde el comienzo al futuro vencedor, Felipe V. Esto pudo ser una de las causas por las que los Borbones siguieron respetando de momento los antiguos fueros. Incluso después del Decreto de Nueva Planta (1707) Navarra seguía siendo un reino con todos los atributos de tal: capital donde residía el virrey; Cortes, Consejo Real, hacienda propia, moneda, etc. Se mantuvo la frontera aduanera (que coincidía más o menos con el curso del río Ebro) y es sintomático que instituciones claramente centralizadoras, como los intendentes, no llegaran a existir en Navarra (35).

Estas peculiaridades, realmente superiores a las de cualquier otra región española en esa época, no deben hacer pensar, como señala

Domínguez Ortiz, que la unió de la monarquía navarra a Castilla era meramente nominal. De hecho, la Cámara y el Consejo de Castilla intervenían con frecuencia en los asuntos internos de los navarros. Los roces entre el antiguo reino y los monarcas borbónicos fueron mínimos hasta aproximadamente 1770, pero después de esta fecha se agudizaron. Las Cortes de Navarra perdieron independencia, especialmente en el reinado de Carlos III (1759-89) y aún más en el de Carlos IV (1789-1808). Según Olaechea, con este último monarca el absolutismo cambió de grado, y "no se limitó a erosionar los flancos económicos, sino que lesionó directamente la esencia de la Constitución del reino de Navarra". En este sentido, recordemos la Real Cédula de 1796 por la que se ordenó formar una junta para estudiar el orígen jurídico de los fueros (36).

El ataque de la monarquía central a las prerrogativas navarras no encontró un frente de oposición unido: las clases medias y altas eran menos favorables al mantenimiento a ultranza de los fueros, que no les beneficiaban tanto como a los estratos populares. La burocracia pamplonesa estaba muy "borbonizada", lo mismo que la nobleza y burguesía comerciante, hecho que contribuyó a debilitar el sistema foral. En cualquier caso, y con más o menos dificultades, el particular status navarro se mantuvo hasta la Ley Paccionada de 1841 (37).

Durante el siglo XVIII Pamplona, como cabeza del reino de Navarra, fue sede de las instituciones forales, lo que dio lugar a una intensa vida política en la ciudad, mucho mayor de lo que cabría esperar de una capital cualquiera de provincias. En Pamplona residía el virrey, que era al mismo tiempo capitán general de las tropas acantonadas en la provincia. Las Cortes del Reino se reunían mayoritariamente en la capital (de las diez convocatorias que hubo a lo largo del siglo, seis fueron en Pamplona, en los años 1701, 1716, 1757, 1765, 1780 y 1794).

También en Pamplona se asentaban otras instituciones, como el Real Consejo y la Corte Mayor (ambos eran tribunales de justicia), la Cámara de Comptos (tribunal para asuntos económicos) y la Diputación (órgano permanente entre unas Cortes y otras) (38). A las instituciones comunes del Reino se añadían las propias de la ciudad: Ayuntamiento o Regimiento, barrios (que en el siglo XVIII eran 20), gremios y cofradías, etc. (39).

Además de su importancia político-administrativa como capital del antiguo reino de Navarra, Pamplona era también sede episcopal, cuyo origen se remonta a la temprana Edad Media. En el siglo XVIII la diócesis pamplonesa comprendía los límites de toda la provincia de Navarra y se extendía por el oeste hasta el río Deva, en Guipúzcoa (40).

El número de clérigos e instituciones religiosas en la ciudad era muy considerable y, en relación al total de población, mayor que en otras ciudades españolas. En 1787, por ejemplo, los eclesiásticos en conjunto (regulares y seculares) representaban el 6,57% de la población pamplonesa. Además de la Catedral existían cuatro parroquias (San Cernin o San Saturnino, San Lorenzo, San Nicolás y San Juan), siete basílicas, catorce conventos y casas religiosas, y otras instituciones relacionadas con la Iglesia (colegios, seminario, etc.) (41).

Si he hecho mención de todas estas instituciones, tanto cívicas como religiosas, es porque la actividad musical estaba en muchas ocasiones ligada a ellas: celebraciones solemnes, procesiones, jura de los reyes, etc.

Tampoco hay que olvidar que Pamplona era una importante plaza estratégica desde el punto de vista militar. Sus naturales condiciones defensivas eran reforzadas por un recinto amurallado; además del llamado fuerte del Príncipe contaba con una ciudadela (iniciada en

época de Felipe II) que seguía siendo utilizada en el siglo XVIII. No siempre los efectivos militares eran suficientes para las necesidades de la plaza, pero el peso de los mismos en la vida de la ciudad debió de ser significativo (42).

B) ASPECTOS SOCIALES Y ECONÓMICOS

Pamplona era durante el siglo XVIII una ciudad cuya población oscilaba alrededor de los 10.000 habitantes. El censo de Floridablanca (1787) refleja un aumento demográfico importante, a consecuencia del cual se superaron tímidamente las 15.000 almas. Los últimos años de la centuria experimentaron de nuevo un ligero retroceso, principalmente por las consecuencias de la guerra contra la Convención francesa (1793-95): en 1797 el número de habitantes volvió a quedar por debajo de los 15.000 (43).

La ciudad seguía encerrada en el recinto de sus antiguas murallas, recinto que albergaba a la mayor parte de la población y casas habitadas. El ritmo de crecimiento demográfico fue mayor que el de las viviendas, lo que se tradujo en un aumento de la densidad de habitantes por casa (la media de personas por vivienda era de 7,47 en 1727, llegando a 8,61 en 1787 y 8,08 en 1797) (44).

La mayor parte de la población pamplonesa habitaba en casas que no eran de su propiedad, tendencia inversa a lo que ocurría en otros lugares de Navarra. Conocemos la relación de los principales edificios religiosos, artesanales, etc. por las respuestas a los censos de Floridablanca (1787) y Godoy (1797). Durante la segunda mitad del siglo la ciudad vio surgir importantes monumentos y obras públicas, muy en la línea de la preocupación urbanística típica de la Ilustración española. Habría que citar en este sentido: varios palacios; la Casa Consistorial; la capilla de la Virgen del Camino en

San Cernin (cuya inauguración en 1776 dio lugar a solemnes festejos); la fachada neoclásica de la Catedral, proyectada por Ventura Rodríguez; las fuentes de Luis Paret destinadas a embellecer seis lugares de la villa; la obra de alcantarillado; el alumbrado público (desde 1799), etc. (45).

Ya me he referido antes a la importancia numérica del clero, que en algunos momentos superaba el 6% de la población. Su influencia en diversos aspectos (educativo, sanitario, cultural, costumbres, etc.) tuvo que ser muy amplia en una ciudad recoleta, como la Pamplona de la época. Por lo que se refiere a la nobleza, a finales del siglo suponía en torno a un 2% de la población, aunque indudablemente la influencia específica de determinadas familias nobles sería muy considerable (46). Por la especial relación que tuvieron con la música destacan los marqueses de Castelfuerte, para los que trabajó durante varios años el italiano Girolamo Sertori. Este autor, relacionado también probablemente con compañías de ópera italiana, compuso en su etapa pamplonesa (ca. 1758-1772) al menos seis sonatas para clave, los Divertymenty musicali per camera (9 volúmenes) y una misa en honor de la Virgen del Camino. También se cultivaba la música en casa de los duques de Alba y probablemente en otras familias pamplonesas (47).

Las actividades de los sectores secundario y terciario eran mayoritarias en la ciudad, aunque el primario resultaba todavía importante (26% de la población activa en 1787, 15% en 1797). De hecho, el ritmo de la población seguía todavía muy ligado a las tareas agrícolas, a pesar de tratarse de un importante centro administrativo y político, como he comentado antes (48).

Dentro de lo que hoy llamaríamos sector terciario, los funcionarios y burócratas eran un grupo considerable (en torno a los 200), similar en proporción a los de ciudades eminentemente burocráticas (como Valladolid o Granada) e ideológicamente favorables

a la monarquía central, según Domínguez Ortiz (49). El sistema sanitario es difícil de valorar con arreglo a los criterios de aquella época: en 1797 existían ocho médicos en la ciudad, aparte de los del Hospital General. Además había 21 cirujanos con "34 mancebos que siguen la facultad" y siete boticarios con nueve mancebos. Los racioneros y capellanes de la Catedral establecieron un sistema particular de atención sanitaria, contratando los servicios de un médico "conducido" que les atendiera a ellos y a sus familias (50).

El servicio doméstico en todas sus variantes era muy numeroso en Pamplona, como en todas las sociedades preindustriales: en 1797 constituía casi el 68% del sector terciario. La importancia numérica de los grupos sociales marginados es difícil de cuantificar, pero sabemos que en 1727 al menos 81 familias pamplonesas figuraban apeadas como pobres de solemnidad (51).

C) ASPECTOS EDUCATIVOS Y CULTURALES

Como ejemplo de la situación educativa en la Pamplona del siglo XVIII ofrecemos algunos datos del censo de Godoy (1797). La ciudad contaba en esa fecha con tres escuelas públicas de primeras letras para niños, a cargo de un maestro y su ayudante, con 310 alumnos; y doce escuelas particulares para niñas, a cargo de otras tantas mujeres, a las que acudían 140 alumnas. Recibían educación primaria aproximadamente el 24% de los niños y niñas comprendidos entre 7 y 16 años. Era más frecuente la asistencia a estos centros educativos de los varones, a pesar de la superioridad numérica de las mujeres (52).

Existían además aulas públicas para la enseñanza de la Gramática, Humanidades y Retórica, dirigidas por un catedrático y dos repasantes, a las que acudían 150 alumnos. La Universidad, sita en el Seminario Conciliar, impartía estudios mayores de Filosofía, Teología, Sagrada

Escritura y Moral. Estaba a cargo de un rector, ocho catedráticos, dos sustitutos de cátedra y dos pasantes. Asistían a ella 32 "colegiales de número" y 481 "estudiantes". Había también un colegio con un rector, vicerrector, once colegiales y un "fámulo" (53).

Otras instituciones tenían también cierto cometido educativo. Así, la Casa de Niños Huérfanos y Expósitos con más de siete años, a quienes además del alimento y vestido se les instruía "en lo necesario"; y la Casa-Beaterio de Dominicas, a cuyas educandas se instruía "en el bordado, costura y demás labores mugeriles". La Casa de Misericordia, creada por el regimiento pamplonés, funcionó desde 1706 (54).

Aunque no figura en la relación del censo de Godoy, habría que añadir a las instituciones mencionadas el sistema educativo de los infantes de la Catedral. No nos consta la existencia de un colegio de infantes propiamente dicho como en otros lugares, pero los niños (cuyo número habitual era de seis simultáneamente) recibían una completa educación cuyo responsable máximo era el maestro de capilla: aprendían a leer y escribir, doctrina cristiana, moral y, cómo no, música; en el aspecto musical se les educaba desde los primeros fundamentos (si no los tenían) hasta allí a dónde cada infante era capaz de llegar: manejo de uno o varios instrumentos, composición, etc. Los infantes que lo deseaban y servían para ello continuaban los estudios en las aulas de Gramática, compaginándolos con sus actividades catedralicias, como se verá en varios casos concretos.

La población pamplonesa ocupaba sus ratos de ocio de muy diversas maneras. Hay constancia de que se celebraban numerosos espectáculos taurinos, bailes populares, tertulias caseras con juegos de naipes, rondas callejeras, etc. El juego de pelota era practicado en los dos frontones de la ciudad. Otras diversiones de ámbito más culto (como el teatro) eran también muy importantes, a juzgar por la rica documentación conservada (55).

El único teatro público de la ciudad, la Casa de Comedias, albergaba con gran frecuencia representaciones con abundante intervención musical, óperas, etc. El debate sobre la admisión de comedias fue constante a lo largo de todo el siglo entre sus partidarios y los contrarios a ellas. La polémica es conocida y común a toda España, y supone una confrontación entre la posición ilustrada, que veía en las comedias un medio de instrucción y una forma de aumentar las regalías frente a las prerrogativas de la Iglesia; y la posición contraria, que juzgaba el teatro como causa de ruinas morales (56). Lo que parece cierto es la aceptación popular de estos espectáculos, que explica su continuidad. El público asistente a las comedias era variado, y no faltaban en él los militares e incluso eclesiásticos. Las temporadas de representación suponían una pequeña "conmoción" en la Pamplona de la época: a veces se extendían durante dos meses o más, a función diaria e incluso a más de un espectáculo por día; los músicos locales eran requeridos en ocasiones a colaborar con los visitantes, etc. (57).

También eran muy brillantes las mascaradas o "máscaras", que normalmente se asociaban a visitas reales, espectáculos taurinos, solemnes procesiones, etc. En ellas abundaban las danzas junto a carros alegóricos, disfraces, etc. De forma quizás más minoritaria e incipiente es también posible documentar otro tipo de actividades culturales relacionadas con el arte de los sonidos, como las academias y conciertos públicos (58).

Pero sin duda el contacto más frecuente de todas las capas sociales (incluidas las populares) con la música culta tenía lugar en el templo, a través de la liturgia: allí había ocasión de escuchar de forma gratuita las últimas novedades compuestas por los maestros de capilla, el virtuosismo de tal o cual cantor o instrumentista, etc.

D) LA CATEDRAL EN LA VIDA DE LA CIUDAD

Desde el punto de vista arquitectónico, la catedral de Pamplona es el fruto de diversas fases constructivas. La fábrica actual (que en su mayoría estaba ya en pie en el s. XVIII) se articula en torno a las naves góticas (principalmente del siglo XV) y el claustro (también gótico, de los siglos XIII-XV). Precisamente en el siglo XVIII se realizaron obras importantes en el edificio, destacando entre ellas: la decoración de la sacristía de los canónigos, de exquisito estilo rococó, realizada hacia 1762; la construcción de la nueva fachada principal, en estilo neoclásico, proyectada por Ventura Rodríguez y realizada en el último cuarto de la centuria; y la ampliación de las naves en el tramo de los pies. El coro (magnífica pieza plateresca de Esteban de Obray) estaba entonces situado (como en otras muchas catedrales hispanas) en el centro de la nave principal. Esta colocación condicionaba la de los músicos, como se verá más adelante (59).

Por las características socio-culturales y políticas que he expuesto anteriormente, se comprende que el peso específico de la catedral de Pamplona en la vida de la ciudad era muy elevado, y no sólo en el aspecto religioso. Los estudios de Goñi Gaztambide ponen de manifiesto que muchos asuntos importantes de la vida pamplonesa tenían relación con el Cabildo. Este tenía una gran influencia espiritual y cultural, y era institución con la que casi todas las instancias políticas habían de contar en no pocas ocasiones. A lo largo del siglo XVIII dicho Cabildo se vio implicado en algunos conflictos de competencias entre el poder eclesiástico y el civil. Destacaron entre ellos el pleito del vino (contra el Ayuntamiento); o el pleito contra el virrey por la cuestión del dosel (60).

Las grandes solemnidades (que siempre iban acompañadas por brillantes ritos litúrgicos) se celebraban muchas veces en la

Catedral, tanto por parte de instituciones civiles como de diversas órdenes religiosas. Piénsese, por ejemplo, que las Cortes de Navarra se reunían en una dependencia catedralicia, la sala de la Preciosa; o que el acto de la jura de los reyes tenía lugar en el interior de la misma Catedral. El Cabildo era indispensable en numerosos actos de protocolo relativos a la vida de la ciudad y del Reino; con él era preciso contar para organizar el orden en muchas procesiones, rogativas o acciones de gracias, etc. Cuando había que celebrar una victoria militar, pedir por el feliz parto de una princesa, agradecer el nacimiento de un infante, etc. la Capilla de la Catedral solía intervenir en varias funciones: la del Cabildo, la del Ayuntamiento, la del Consejo Real y la de la Diputación del Reino; el Cabildo había de dar fechas en días cercanos para la celebración de todas ellas (a veces dos en un día, a horas distintas), compaginándolas con las restantes horas del oficio divino.

La Capilla de la Catedral era el conjunto musical estable mayor y mejor de la ciudad, y constantemente actuaba al servicio de otras instituciones religiosas o civiles, como se verá más adelante; la presencia de los músicos catedralicios en cualquier acto importante de la ciudad era un factor de continua influencia y conexión entre el primer templo navarro y la población pamplonesa.

Los músicos de la Catedral tenían en muchas ocasiones auténticos problemas para poder asistir a todas las funciones, tanto internas como de fuera de su iglesia (conventos, pueblos, etc.). Ello dio lugar a más de una deliberación capitular y a que se estableciera un orden de prioridades, reglamentando incluso la forma de dividirse los músicos en caso de concurrencia de dos o más funciones al mismo tiempo.

NOTAS AL CAPÍTULO I

33. FLORISTÁN SAMANES, A., artículo Navarra en Conocer España. Geografía y guía, vol. 7, Pamplona, Salvat, 1975, p. 79.

34. FLORISTÁN IMÍZCOZ, A., Historia de Navarra en la Edad Moderna (1512-1750) en "Príncipe de Viana", 1987, Anejo 6, pp. 167-193 y en concreto, p. 179. Se trata de una ponencia presentada en el "Primer Congreso General de Historia de Navarra" (Pamplona, 1986). En el mismo Congreso, la segunda mitad del siglo XVIII estuvo representada en la ponencia de ANDRÉS-GALLEGO, J., Génesis de la Navarra Contemporánea (1750-1876) (ibídem, pp. 195-234). Ambos artículos hacen una síntesis y puesta al día de la bibliografía y estudios existentes sobre el tema.

35. DOMÍNGUEZ ORTIZ, A., Sociedad y Estado en el siglo XVIII español, Barcelona, Ariel, 1976, p. 157. OLAECHEA, R., El reino de Navarra en el siglo XVIII, Pamplona, Diputación Foral de Navarra, Dirección de Educación, 1980, pp. 8-9, 11-13, etc.

36. OLAECHEA, R., op. cit., pp. 20-21. DOMÍNGUEZ ORTIZ, A., Sociedad y Estado (...), op. cit., pp. 159-160. Ver también FLORISTAN IMÍZCOZ, A., Menosprecio y tergiversación de los fueros de Navarra a finales del siglo XVIII, en "Cuestiones de Historia Moderna y Contemporánea de Navarra", Pamplona, 1986, pp. 55-69; y RODRÍGUEZ GARRAZA, R., Tensiones de Navarra con la administración central (1778-1808), Pamplona, "Príncipe de Viana", 1974.

37. OLAECHEA, R., op. cit., pp. 8-9. DOMÍNGUEZ ORTIZ, A., Sociedad y Estado (...), op. cit., pp. 159-160. RODRÍGUEZ GARRAZA, R., Navarra, de reino a provincia (1828-1841), Pamplona, Universidad de Navarra, Editorial Gómez, 1968.

38. OLAECHEA, R., op. cit., pp. 27-40. Existen algunos trabajos monográficos sobre dichas instituciones. Ver por ejemplo HUICI, M. P., Las Cortes de Navarra durante la Edad Moderna, Madrid, Rialp S. A., 1963; SALCEDO IZU, J. J., El Consejo Real de Navarra en el siglo XVI, Pamplona, Rialp S. A.- Universidad de Navarra, 1964; SALCEDO IZU, J. J., La Diputación del Reino de Navarra, Pamplona, "Príncipe de Viana"-EUNSA, 1969; ORDOQUI URDACI, L., La Cámara de Comptos de Navarra: Su restablecimiento y consolidación en la Comunidad Foral, 1978-1988, Pamplona, Cámara de Comptos de Navarra, 1988; VARIOS, El Parlamento o Cortes de Navarra, Burlada, Parlamento de Navarra, 1989.

39. El Ayuntamiento de Pamplona en el siglo XVIII ha sido estudiado por GARRALDA ARIZCUN, J. F. en La administración municipal de Pamplona en el siglo XVIII, Tesis doctoral inédita, Pamplona, Universidad de Navarra, 1987. El mismo autor ha publicado diversos trabajos sobre el tema, entre los que destacan: La vida religiosa del "Regimiento" Municipal de Pamplona (1700-1719), en "Cuadernos de Etnología y Etnografía de Navarra", nº 40 (1982), pp. 909-920; La vida religiosa del Ayuntamiento de Pamplona. Siglos XVIII y XIX, en 1887-1987. Centenario Hermandad de la Pasión del Señor, Pamplona, Caja de Ahorros de Navarra, 1987, pp. 111-163; El Ayuntamiento y la construcción de la Casa Consistorial de Pamplona del siglo XVIII (1751-1760), en "Príncipe de Viana", nº 182 (1987), pp. 845-915; Los cargos concejiles del Ayuntamiento de Pamplona del siglo XVIII, en "Príncipe de Viana", 1988, Anejo 9, pp. 131-144; y La burocracia del Ayuntamiento de Pamplona del siglo XVIII, en "Príncipe de Viana", nº 191 (1990), pp. 867-939.

Sobre los barrios pamploneses, su organización, cargos, etc., ver GARRALDA, J. F., El Ayuntamiento y la construcción (...), op. cit., pp. 854-855; y ARAZURI, J. J., Pamplona, calles y barrios, Pamplona, Gráficas Castuera, 1979-80, 3 vols. Por lo que se refiere a gremios y cofradías, puede consultarse NÚÑEZ DE CEPEDA, M., Gremios y cofradías de Pamplona, Pamplona, Imprenta Diocesana, 1948.

40. Acerca del origen de la sede episcopal pamplonesa, GOÑI GAZTAMBIDE, J., en Historia de los obispos de Pamplona, I, pp. 46-49, cita documentos que la hacen remontarse ya al siglo VI. Para el siglo XVIII, ver los tomos VII y VIII de la misma obra. También OLAECHEA, R., op. cit., pp. 42-44; y JIMENO JURÍO, J. Mª, Historia de Pamplona. Síntesis de una evolución, Pamplona, Aranzadi, 1974. En 1783 se creó la diócesis de Tudela, que desmembró 16 parroquias de la mitra pamplonesa.

41. GEMBERO USTÁRROZ, M., Pamplona en los siglos XVII y XVIII: aspectos económicos y sociales, en "Príncipe de Viana", nº 177 (1986), pp. 43-111 y en concreto, pp. 59-60, 66 y 90-98.

42. OLAECHEA, R., op. cit., pp. 50-51. IDOATE, F., Los castillos y la Ciudadela de Pamplona, en "Temas de Cultura Popular", nº 202 (Pamplona, Diputación Foral de Navarra, 1974). JIMENO JURÍO, J. Mª, op. cit., pp. 218-220.

43. GEMBERO USTÁRROZ, M., Evolución demográfica de Pamplona entre 1553 y 1817, en "Príncipe de Viana", nº 176 (1985), pp. 745-795 y en concreto, pp. 752-756. Puede también consultarse una visión más reducida sobre el tema en GEMBERO USTÁRROZ, M., Pamplona en el siglo XVIII: aspectos demográficos, económicos y sociales, en Actas del "Noveno Congreso de Estudios Vascos", San Sebastián, Sociedad de Estudios Vascos, 1984, pp. 431-434.

44. GEMBERO, M., Pamplona en los siglos XVII Y XVIII (...), op. cit., pp. 49-51. La densidad de habitación de las viviendas fue mayor en el siglo XVIII que en el XVII (en éste se situaba en torno a los 7 habitantes por casa).

45. Ibíd., pp. 53-62. Sobre los monumentos y nuevas edificaciones pueden consultarse, entre otras obras: OLAECHEA, R., op. cit., pp. 51-53; GARRALDA, J. F., El Ayuntamiento y la construcción (...), op. cit.; JIMENO JURÍO, J. Mª, op. cit.; ARAZURI. J. J., Pamplona, calles y barrios, op. cit.

46. Algunas importantes familias de la nobleza navarra con proyección más allá del territorio foral fueron estudiadas por CARO BAROJA, J., en La hora navarra del XVIII, 2ª ed., Pamplona, "Príncipe de Viana", 1985. GEMBERO, M., Pamplona en los siglos XVII y XVIII (...), op. cit., pp. 62-63.

47. SAGASETA, A., Música para tecla en Navarra (s. XVIII), estudio musicológico para el disco de idéntico título, Pamplona, Tic-Tac, Ref. TTL-020, 1982; y Sertori, Girolamo, en "Gran Enciclopedia Navarra", op. cit., X, p. 323. Ver también GEMBERO, M., La música en Navarra en el siglo XVIII (...), op. cit., p. 164; y La música en los espectáculos públicos (...), op. cit., pp. 638-639 (nota 130).

48. GEMBERO, M., Pamplona en los siglos XVII y XVIII (...), op. cit., p. 80; y Evolución demográfica (...), op. cit., p. 785.

49. GEMBERO, M., Pamplona en los siglos XVII y XVIII (...), op. cit., pp. 71-72. DOMÍNGUEZ ORTIZ, A., Sociedad y Estado (...), op. cit., p. 159.

50. GEMBERO, M., Pamplona en los siglos XVII y XVIII (...), op. cit., pp. 72-75. RAMOS MARTÍNEZ, J., La salud pública y el Hospital General de la ciudad de Pamplona en el Antiguo Régimen (1700 a 1815), Pamplona, Gobierno de Navarra, Institución "Príncipe de Viana", 1989. Sobre el médico conducido para racioneros y capellanes, ver capítulo II y apéndices.

51. GEMBERO, M., Pamplona en los siglos XVII y XVIII (...), op. cit., pp. 76-78.

52. Ibíd., Pamplona en los siglos XVII y XVIII (...), op. cit., pp. 72-73.

53. Ibídem. El Seminario Conciliar empezó a funcionar en 1777, pero ya desde 1772 se había creado uno episcopal. Sobre ambos, ver GOÑI

GAZTAMBIDE, J., Historia de los obispos (...), op. cit., VIII, pp. 34-55, 155-159, 253-255. En el capítulo II de esta tesis presento algunos datos referentes a la música en los estatutos del Seminario Conciliar.

54. Por lo que se refiere a la educación femenina, en Pamplona se imprimió en 1786 La educación mujeril al uso, de Alejo de Dueñas. La obra hace alusión a la necesidad de saber cantar, tocar un instrumento y bailar para estar al día. Ver MARTÍN GAITE, C., Usos amorosos del Dieciocho en España, Barcelona, Lumen, 1981, p. 42; y MARTÍN MORENO, A., Historia de la Música Española. 4. Siglo XVIII, Madrid, Alianza Editorial, 1985, p. 290. Sobre la Casa de Misericordia, ver entre otras publicaciones GOÑI GAZTAMBIDE, J., Historia de los obispos (...), op. cit., VII, pp. 50-51; y GARRALDA, J. F., El Ayuntamiento y la construcción (...), op. cit., pp. 852-854.

55. GEMBERO, M., Pamplona en los siglos XVII y XVIII (...), op. cit., p. 6. CAMPO, L. del, Pamplona y toros. Siglo XVIII, Pamplona, "La Acción Social", 1972; IDEM, Toros en Pamplona. Siglo XVIII, en "Navarra. Temas de Cultura Popular", nº 168 (Pamplona, Diputación Foral de Navarra, 1973). RAMOS, J., Elementos que componen la fiesta en Pamplona en el siglo XVIII, en "Príncipe de Viana", Anejo 5 (Pamplona, 1986), pp. 401-415; IDEM, Ordenaciones para la música y la danza en la Pamplona del siglo XVIII, en "Cuadernos de Etnología y Etnografía de Navarra", nº 49 (Pamplona, 1987), pp. 71-74; IDEM, Músicos e instrumentación folklórica en las fiestas de Pamplona, en "Cuadernos de Etnología y Etnografía de Navarra", nº 52 (Pamplona, 1988), pp. 293-299; IDEM, Materiales para la elaboración de un censo de músicos populares de Euskal-Herria, a partir de los instrumentistas llegados a Iruñea en el siglo XVIII, en "Cuadernos de Etnología y Etnografía de Navarra", nº 55 (Pamplona, 1990), pp. 139-156.

56. GEMBERO, M., La música en los espectáculos públicos pamploneses del siglo XVIII, op. cit. DOMÍNGUEZ ORTIZ, A., Sociedad y Estado (...), op. cit., pp. 482-486; y DOMÍNGUEZ ORTIZ, A., Carlos III y la España de la Ilustración, Madrid, Alianza Editorial, 1988, pp. 182-184.

57. GEMBERO, M., La música en los espectáculos (...), op. cit., pp. 624-625 y 627. Los militares parecen haber sido público asiduo de las comedias: en 1744 el ayuntamiento pamplonés no permitió las representaciones de éstas porque, entre otras causas, con la falta de milicias habría "poco concurso" de gente; en 1756, por el contrario, se admitieron las comedias (entre otras razones) por la abundante "milizia y jentte de distinción" que había en la ciudad, (AMP, Libro nº 35 de Consultas, 95v-96v, 3 junio 1744; y Libro nº 39 de Consultas, 129r-193r, 7 agosto 1756). Goñi Gaztambide cita un documento según el cual hacia 1729 la mayor parte de los asistentes al teatro eran sacerdotes, con el consiguiente escándalo para la ciudad (Historia de los obispos de Pamplona, op. cit., VII, p. 224).

58. GEMBERO, M., La música en los espectáculos (...), op. cit., pp. 628-636.

59. Sobre los aspectos artísticos de la catedral de Pamplona pueden consultarse, entre otras, las siguientes obras: CARO BAROJA, Julio, Representaciones y nombres de meses (a propósito del menologio de la Catedral de Pamplona), en "Príncipe de Viana", nº 25 (Pamplona, 1946), pp. 629-653; DEL BURGO, Mª A., La Catedral de Pamplona, León, Editorial Everest, 1977; GOÑI GAZTAMBIDE, J., Nuevos documentos sobre la Catedral de Pamplona, en "Príncipe de Viana", nº 59 (Pamplona, 1955), pp. 133-200; IDEM, El coro de la catedral de Pamplona, en "Príncipe de Viana", nºs 104-105 (Pamplona, 1966), pp. 321-325; IDEM, Historia de los obispos (...), op. cit.; LAMBERT, E., La Catedral de Pamplona, en "Príncipe de Viana", nºs 42-43 (Pamplona, 1951), pp. 9-35 (incluye plano con antigua colocación del coro); MARTÍNEZ DE AGUIRRE, J., Arte y monarquía en Navarra, 1328-1425, Pamplona, Gobierno de Navarra, Institución "Príncipe de Viana", 1987; TORRES BALBÁS, L., Filiación arquitectónica de la catedral de Pamplona, en "Príncipe de Viana", nº 24 (Pamplona, 1946), pp. 471-508 (incluye plano con antigua colocación del coro); IDEM, Etapas de la construcción de la catedral de Pamplona, en "Príncipe de Viana", nº 26 (Pamplona,

1947), pp. 9-11; VÁZQUEZ DE PARGA, L., La Dormición de la Virgen en la Catedral de Pamplona, en "Príncipe de Viana", nº 23 (Pamplona, 1946), pp. 243-258; IDEM, El claustro de la catedral de Pamplona. Iconografía de los capiteles, en "Príncipe de Viana", nº 25 (Pamplona, 1946), pp. 621-628; IDEM, El maestro del refectorio de Pamplona, en "Príncipe de Viana", nº 31 (Pamplona, 1948), pp. 145-151.

60. GOÑI GAZTAMBIDE, J., Historia de los obispos de Pamplona, op. cit., VII. GARRALDA ARIZCUN, J. F., La vida religiosa del Ayuntamiento de Pamplona (...), op. cit. Entre las posesiones materiales del Cabildo se contaban en 1727 catorce casas de la ciudad (GEMBERO, M., Pamplona en los siglos XVII y XVIII, op. cit., p. 88).

C A P Í T U L O I I

LA CAPILLA DE MÚSICA DE LA CATEDRAL DE PAMPLONA EN EL SIGLO XVIII: INFRAESTRUCTURA, FUNCIONAMIENTO Y ACTIVIDADES

LA CAPILLA DE MÚSICA DE LA CATEDRAL DE PAMPLONA EN EL SIGLO XVIII: INFRAESTRUCTURA, FUNCIONAMIENTO Y ACTIVIDADES

Existen datos sobre la actividad musical en la catedral de Pamplona desde la Edad Media. Ya hacia 1200 la escuela de polifonía de Pamplona era conocida internacionalmente. La Capilla de Música como tal recibió un gran impulso en el siglo XVI y continuó con una importante actividad en el XVII (61). Durante el siglo XVIII conoció un momento de esplendor, subrayado además por la abundancia de documentación conservada.

A) LOS MEDIOS HUMANOS Y MATERIALES DE LA CAPILLA

La plantilla musical de la catedral pamplonesa en el siglo XVIII no difiere en líneas generales de las existentes en otros templos hispanos de la época: un maestro de capilla, un organista, un arpista (que era a la vez organista segundo), varios instrumentistas, varios cantores adultos (aproximadamente dos por cuerda) y los infantes o niños de coro (habitualmente seis).

El número exacto de músicos en cada momento es difícil de determinar, por la movilidad de los músicos y porque había capellanes u otras personas no propiamente miembros de la Capilla que colaboraban con ella en determinadas funciones. Por otra parte, no siempre sabemos el cometido exacto de cada individuo: las fuentes hablan a veces de "músicos", sin especificar si son cantores o instrumentistas; de "cantores", sin concretar su cuerda; de instrumentistas que tañían diversos instrumentos, etc.

Como cifra aproximativa, diré que en 1700 se anotan en el Libro de Fábrica pagos a diez músicos y dos sochantres que, junto con los seis

infantes, dan un conjunto de 18 personas aproximadamente. Utilizando la misma fuente, en 1750-53, a mitades de la centuria, se obtiene una cifra casi idéntica: diez músicos, un sochantre y los infantes, que hacen un total aproximado de 17 personas. En 1767-78, último período reflejado en el Libro de Fábrica, son once los músicos anotados, más dos sochantres y los infantes: unos 19 en total. Ya a fines del siglo, el censo de Godoy (1797) cita 18 músicos en la Catedral más el maestro de capilla, es decir, 19 en total (y es posible que los infantes no estén incluidos en ellos) (62). A ese conjunto estable habría que añadir los maitinantes y otros capellanes que eventualmente colaboraban con la Capilla.

Los casi 20 músicos con que contó la Capilla pamplonesa a lo largo de todo el siglo XVIII quedan muy por debajo (como es lógico) de las cifras recogidas en la Capilla Real de Madrid (entre 43 y 66 miembros en el período 1701-1755), pero constituyen un grupo similar en dimensiones al de otras iglesias: la catedral de Avila tenía 20 músicos en 1720 y 16 en 1740; la Capilla Real de Granada contaba con 20 miembros, según sus constituciones de 1758; las catedrales de Zaragoza durante el siglo XVIII tenían una plantilla de 17 músicos; la Capilla de Aránzazu, fusionada en 1740 con la del convento de franciscanos de Bilbao (con motivo del Capítulo General de la Orden Franciscana en Valladolid) llegó en esa ocasión a 19 miembros, etc. No faltan ejemplos de capillas con menos miembros que la pamplonesa: en 1713 la catedral de Huesca contaba sólo con seis músicos (63).

Requisito casi general para obtener una plaza musical en la catedral pamplonesa (exceptuando a los infantes) era ser al menos ordenado de Prima. Muchas convocatorias exigían que el que ganara la plaza se ordenase in sacris en un determinado plazo de tiempo, cosa que no siempre se cumplía. Existieron también músicos casados, si bien apenas aparecen en los puestos más relevantes de la Capilla (como sí

ocurre, por el contrario, en algunas catedrales españolas). Eran casados, por ejemplo, el arpista Dionisio de San Juan (+ 1730) y el bajón Esteban de Unanua (+ ca. 1717); en 1744 la Capilla decidió contar como asistentes (sin asistir realmente) a los músicos casados, en caso de fallecimiento del cónyuge, durante los tres días de exequias; esto indica que existía dicho tipo de músicos, o al menos que no eran casos excepcionales (64).

1. Los maestros de capilla

Durante todo el siglo XVIII el magisterio pamplonés recayó siempre en presbíteros o al menos tonsurados. Esa condición se recogió en los edictos para las oposiciones de 1780 (que probablemente siguieron una tradición anterior) (65). La forma de acceder a este cargo, el más importante de la Capilla, no fue uniforme a lo largo del período estudiado: Sebastián de Urrutia, Miguel Valls, Andrés de Escaregui y Juan Antonio Múgica fueron nombrados directamente, por mayoría de votos capitulares; Francisco de la Huerta en cambio resultó elegido tras unas controvertidas oposiciones, como se verá más adelante.

Las obligaciones del maestro eran similares a las del mismo cargo en otras iglesias y pueden resumirse en tres aspectos: dirección musical de la Capilla; composición de las obras necesarias; y educación y cuidado de los infantes. Estas obligaciones genéricas las conocemos con más detalle a través de varios documentos. Uno de ellos es el Libro de Capilla, que señala incluso la forma y horarios en que el maestro debía convocar a los músicos. Otro documento interesante al respecto es un informe de 1779 (se hizo poco antes de las oposiciones al magisterio de 1780) en el que se revisaron las obligaciones del maestro, así como las rentas que percibía (66).

Como director de la Capilla, el maestro se encargaba de "repartir los papeles", es decir, de elegir las obras que se debían interpretar en cada ocasión, así como las voces e instrumentos que debían intervenir. En más de una ocasión las atribuciones del maestro chocaron con el parecer de algunos músicos de la Capilla, que llegaron a exponer sus quejas por escrito al Cabildo. En 1739, por ejemplo, varios músicos (entre ellos Tomás Arrei[illegible]) discrepaban de la forma de llevar el compás por Escaregui; éste presentó un informe al Cabildo, que mandó a los músicos se acomodasen al compás del maestro y le reconociesen como tal (67). En época de Huerta las quejas fueron más frecuentes; en 1789, por ejemplo, diez músicos de la Capilla (entre ellos Julián Prieto) se quejan al Cabildo de que el maestro, que era

> "el timón por donde se han de regir los individuos de la Capilla, parece hace empeño en mortificarlos, valiéndose de las ocasiones en que ay menos sugetos para sacar las obras más obligadas o ridículas y otras veces faltando a la igualdad del compás (...)" (68).

En 1799 son los músicos Salcedo y Prieto quienes piden al Cabildo que establezca una comisión para la reforma de la Capilla, pues tal y como se regía entonces "no resulta otra cosa que disgusto y molestia a cuantos la oien (...)" (69). El Cabildo seguía muy de cerca las disputas entre los músicos y el maestro, dictando las resoluciones pertinentes en cada caso (70).

Por el antes citado documento de 1779 conocemos los villancicos que el maestro debía componer para las festividades del Corpus, Asunción, Navidad, Resurrección y funciones del Reino (o Diputación): eran en total 36 villancicos (tres de ellos para la Diputación). La cifra es considerable, ya que a ello habría que añadir las obras latinas, que no se mencionan.

El maestro había de tener en su propia casa a los seis infantes, por cuya manutención recibía una cantidad mensual de dinero, además del vestido, calzado y ropa de cama. Había de darles una educación general (leer, escribir, doctrina cristiana) y, claro está, instruirles en la música; los más aventajados, si así lo deseaban, recibían también clases de composición o eran adiestrados en el manejo de algún instrumento.

En el caso pamplonés, además de las obligaciones citadas, el maestro había de celebrar determinado número de misas por sí o por otro, debido a la capellanía que el cargo llevaba aneja. En 1779 eran 60 misas cantadas al año en la capilla de Santa Catalina (seis semanales, alternando el turno semanal con otros cuatro racioneros). Por dichas misas no recibían los maestros estipendio alguno, ya que se consideraban "carga de la ración".

Cuando un maestro de capilla no cumplía adecuadamente sus obligaciones en uno u otro aspecto, el Cabildo, agotados todos los intentos de enmienda, se veía obligado a actuar. Por lo que se refiere a la educación de los infantes, los problemas fueron muy frecuentes, en especial con los maestros Valls y Huerta. Los niños fueron encomendados temporalmente a otros educadores. En ocasiones, incluso la composición de obras musicales y dirección de la Capilla fueron delegadas en personas diferentes al maestro: Andrés Gil y Escaregui en la última etapa de Valls; Julián Prieto en la última etapa de Huerta, etc.

2. Organos y organistas

El órgano tenía un papel fundamental en la música religiosa de la época. Toda iglesia de cierta importancia dedicaba un considerable presupuesto a este instrumento. El organista seguía en importancia al

maestro de capilla, a quien había de sustituir en caso necesario. Además de dominar el instrumento, era obligación del organista saber componer, improvisar y acompañar con soltura a la Capilla (71). La especial relevancia de los órganos y organistas en la vida catedralicia me ha llevado a dedicarles un apartado propio, separados del resto de instrumentos e instrumentistas.

a) Los órganos

La historia de los órganos de la catedral pamplonesa fue descrita en líneas generales por Aurelio Sagaseta en Organos de Navarra (72) aunque como es lógico (dadas las características de dicha obra), no queda agotada en ella la riqueza documental que sobre el particular conserva el archivo catedralicio.

En el siglo XVIII la Catedral contaba al menos con cuatro órganos: el mayor o principal, el de Santa Catalina, el de la capilla de San Juan Bautista (correspondiente a la parroquia del mismo nombre, allí ubicada) y un pequeño órgano portátil o "realejo", situado normalmente en la capilla mayor (ver lámina nº 1). Del Cabildo dependían todos excepto el de San Juan (que pertenecía a la parroquia, aunque sonaba físicamente en el recinto de la Catedral). Para el mantenimiento de los instrumentos a su cargo el Cabildo designaba un organero fijo: José de Mañeru entre 1700 y 1716; José de Ripa en 1717-32, Matías de Rueda y Mañeru en 1732-48, Ramón de Tarazona en 1748-85 y Manuel de San Juan desde 1785 y hasta aproximadamente 1788 (73).

Estos organeros no trabajaban con exclusividad dedicados a la Catedral, sino que desempeñaban al mismo tiempo trabajos de organería en otros lugares. Básicamente se encargaban de la afinación y mantenimiento de los órganos catedralicios, por lo que percibían un salario de 12 ducados anuales, que se mantuvo invariable al menos hasta 1785. La estabilidad en estos organeros al servicio de la

Catedral fue muy grande, como se deduce de las fechas expuestas antes. En la mayoría de los casos, una vez nombrados, seguían con su empleo hasta la muerte. No siempre eran residentes en Pamplona, y su nombramiento lo hacía directamente el Cabildo, a veces accediendo a los ofrecimientos de los propios organeros.

Veamos algunos datos concretos al respecto. José de Mañeru figuraba como vecino de la villa de Lerín (Navarra); en 1717 fue sucedido por José de Ripa, que siguió en el puesto hasta su muerte, en 1732. La vacante fue solicitada por Matías de Rueda y Mañeru y, "estando ya antes informados los señores capitulares de la habildad (sic) del sobredicho", fue admitido en las mismas condiciones que su antecesor. A la muerte de Rueda, en 1748, se nombró como organero catedralicio a Ramón de Tarazona, a la sazón residente en la villa de Lerín, "con el salario acostumbrado y con la qualidad de residir en esta ciudad [Pamplona], como él mismo ofrecía en su memorial" (74).

Tras el fallecimiento de Tarazona, en 1785, fue nombrado organero Manuel de San Juan, que así lo había solicitado. Probablemente hubo entonces una actualización de las obligaciones del cargo, ya que el acta no se limita a decir que fueran las acostumbradas, sino que precisa que la pensión sería idéntica a la de Tarazona, "con calidad de afinar el órgano en cada año para las pasquas de Navidad y Resurección (sic), las octavas del Corpus y Assumpción de Nuestra Señora y siempre que fuesse llamado por el organista de la Santa Yglesia" (75).

Frecuentemente los organeros de la Catedral recibían también los encargos de arreglos especiales en los instrumentos, ampliaciones de registros e incluso construcción de un nuevo órgano (como es el caso del que inició Rueda en 1740).

a. 1. Órgano mayor o principal

Se situaba casi son seguridad en el lado del Evangelio, en una tribuna sobre el coro, entre la nave central y la lateral izquierda (76). A comienzos del siglo XVIII subsistía el órgano que en 1657 había arreglado a fondo Nicolás Brisset, quizás retocado de nuevo a finales del XVII (77).

Ese instrumento se mantuvo durante los primeros cuarenta años del XVIII, aunque fue objeto de varias reparaciones. Así, en 1716 Matías de Rueda hizo una "obra extraordinaria" en los órganos de la Catedral, sin que sepamos exactamente en qué consistió. En 1720 José de Ripa, entonces organero oficial de la misma, recibió 102 ducados y 10 reales por "los registros o vozes que añadió al órgano principal". Hacia 1724-26 se hizo un "entarimado" en el mismo; quizás a la vez, en 1724, Matías de Rueda realizó "diferentes obras" en los órganos y José de Ripa, en 1726, "un reparo" en el principal (78).

En 1740 el instrumento se encontraba muy deteriorado, lo mismo que la caja, y el Cabildo comenzó a pedir informes y tasaciones encaminados a la construcción de un órgano nuevo (79). El 10 de marzo de ese año el arcediano de cámara, Pascual Beltrán de Gayarre, ofreció "hacer a sus expensas el órgano con su caxa, que estaba ya tassado". El Cabildo acordó agradecérselo "y expresarle que, en estando colocado, se le cantaría una missa en agradecimiento de la continuación de sus devotos pensamientos y liberalidades (...)" (80).

Se inició así la construcción del instrumento, que realizó Matías de Rueda (era el organero de la Catedral desde 1732). La caja fue encargada al "arquitecto y escultor" José Pérez de Eulate. Se han conservado varios documentos que permiten seguir de cerca la construcción del instrumento (los más interesantes se transcriben en los apéndices) (81).

Como es frecuente que ocurra incluso en nuestros días, en 1740 se aprovecharon determinados registros y materiales del órgano anterior. Así ocurrió con parte del flautado y la corneta, que precisamente dieron lugar a defectos en el nuevo instrumento que fueron subsanados poco a poco. En el teclado principal se añadieron tres teclas, siguiendo la práctica "moderna", con lo que abarcaba 45 notas entre sostenidos y naturales (el término "moderno" es empleado varias veces por Rueda en su proyecto). El teclado de la cadereta, en cambio, no fue ampliado. El nuevo instrumento era pues, en lo esencial, un órgano barroco típicamente ibérico, con dos teclados de ventana, trompetería exterior en fachada, registros partidos, ocho contras, cinco fuelles, etc. (82).

Sin embargo, se dieron en él significativos cambios: entre los registros que fueron suprimidos estaban la trompeta magna y el orlo; la primera porque según Rueda no era agradable y no se practicaba en los órganos modernos; el orlo pasó a ser sustituido por un oboe. Puede observarse cómo antes de la mitad del siglo se cuestionaron ya algunos de los registros barrocos, en un claro precedente de lo que ocurriría durante el Clasicismo y aún más en el Romanticismo. Otro aspecto que se modificó es la afinación del instrumento, subiéndola de tono: éste había sido rebajado anteriormente, al parecer para poder tocar con los instrumentos de viento, lo que había forzado el órgano. Si la afinación subió en 1740 (y no tenemos datos de que el proyecto no se cumpliera en este punto) cabe preguntarse qué ocurrió con los instrumentos de viento: es posible que éstos hubieran evolucionado ya para entonces hacia timbres más agudos y brillantes, como fue tónica general y, por tanto, no tuvieran ya problemas para adaptarse a la nueva afinación del órgano (83).

Rueda presentó la obra terminada el 20 de abril de 1742, y expuso haber añadido algunas mejoras sobre el contrato inicial (concretamente

un bajoncillo, una chirimía y un oboe, los tres en la fachada de la caja). Tras el informe dado por Escaregui y Andrés Gil (como maestro de capilla y organista, respectivamente), el Cabildo admitió y reconoció las mejoras, pagando a Rueda 100 ducados más de lo previsto, pero obligándole a construir una nueva corneta. Ante lo mucho que Rueda decía haber perdido en la construcción del órgano, se le otorgaron 50 pesos más el 11 de mayo del mismo año, cantidad que cobraría una vez puesta la nueva corneta (84).

El mismo año de 1742 consta que un tal Esteban Múzquiz limpió los órganos, sin que sepamos si se trató de un repaso a los restantes (mientras Rueda seguía ocupado en el principal); o de una mera limpieza que incluyó también el nuevo instrumento (85).

Casi dos años después de que Rueda terminara el órgano, en abril de 1744, éste fue examinado a fondo por fray Raimundo de Amunárriz, organero religioso de Marcilla (Navarra), comisionado para tal fin por el cabildo pamplonés. Amunárriz expuso las virtudes de la obra, pero también varios defectos, en un informe muy interesante desde el punto de vista de la organería (ver apéndices). Rueda presentó un nuevo presupuesto sobre las mejoras que debían hacerse para paliar los mencionados defectos. Parece que llevó a cabo las mismas, pues el 19 de noviembre de 1744 informaron de nuevo Andrés de Escaregui y Andrés Gil, diciendo que el organero se había ajustado a lo convenido, si bien se notaba debilidad en el flautado 13 (por utilizar caños muy débiles, de la obra anterior) y en la corneta ("que no brilla en sus vozes como hera menester") (86).

A comienzos de diciembre de 1744 Escaregui, Gil y Rueda declararon la necesidad de hacer fuelles nuevos para el instrumento. El organero se comprometió a poner cuatro nuevos, quedándose con los cinco viejos, por 36 ducados; y a colocar los cuatro caños defectuosos del flautado 13 (quedándose con los viejos) y mejorar las tablas de la

espalda del órgano, por 300 reales. Para el futuro se dejó abierta la posibilidad de añadir dos caños por tecla en la corneta (87). Un carpintero, de apellido Goicoechea, realizó "algunos reparos en la caja del órgano mayor", por los que se le pagaron a finales de 1744 12 reales y un cuartillo (88).

El 28 de junio de 1745 Escaregui y Gil informaron de que Rueda había terminado por completo las reparaciones convenidas en diciembre del año anterior, con lo que podría considerarse dicha fecha (junio de 1745) como la de culminación del órgano emprendido en 1740 (89).

No he encontrado datos sobre otras reparaciones en el órgano principal hasta después de la muerte de Rueda (acaecida el 12 de junio de 1748). En 1749 se construyó una escalera para el órgano; y en 1750 Ramón de Tarazona, organero sucesor de Rueda en la Catedral, recibió 14 pesos por componer el teclado y órgano (90).

El registro corneta, que tantos problemas había creado durante la construcción del instrumento de Rueda, era ya totalmente inservible en 1754, hasta el punto de que se hizo de nuevo (suponemos que por Tarazona, aunque el siguiente documento no lo dice explícitamente):

> "(...) se mandaron librar al maestro organero treinta ducados por el registro de la corneta que hizo de nuebo, por ser el que tenía del todo inútil; y más 50 pesos por haver desmontado, limpiado y arreglado el órgano maior" (91).

A este arreglo general siguieron en años sucesivos otros gastos menudos relacionados con el instrumento. Así, en 1769 se pagaron "cuerdas finas para el uso de los fuelles del órgano del coro mayor" y en 1771 un albañil realizó algunos "remiendos" en el mismo (92).

En 1778 se acometió de nuevo una importante reforma, ya que además de limpiar y afinar tanto el órgano principal como el del presbiterio,

Ramón de Tarazona construyó por completo una nueva cadereta para el primero de ambos:

> "Ytem da 375 pesos que valen 3.000 reales, pagados en virtud de libranza de 29 de agosto de 1778 y decreto del M. Y. Cavildo a Ramón Tarazona, maestro organero, por el coste de haber hecho de nuebo la cadereta con sus registros para el órgano principal de esta santa yglesia, y por afinar y limpiarlo, y también el que hay en el presbiterio (...)" (93).

El 7 de junio de 1785 el organero Manuel de San Juan, natural de Logroño y que a la sazón se encontraba en Pamplona, se ofreció al Cabildo para "apear y componer el órgano grande y el menor". Según él, era necesario renovar los cuatro fuelles (hechos en 1745), poner el registro de bajoncillo en eco, componer las pisas y soldar algunos caños, así como afinar el instrumento. Prometió terminar la obra para antes de San Fermín (7 de julio) por 170 pesos. El entonces organista, José Ferrer, dio el visto bueno al proyecto (8 de junio de 1785). Santos Angel de Ochandátegui, arquitecto, informó sobre la colocación más conveniente de los fuelles para no afear las naves laterales de la Catedral, sobre todo cuando se concluyera la nueva fachada neoclásica y sus puertas se abrieran de nuevo hacia la iglesia (94).

La obra no se realizó en el plazo inicialmente propuesto: el 30 de junio San Juan escribió desde Logroño a Ferrer diciendo que comenzaría los trabajos después de San Fermín y que la nueva disposición de los fuelles (como proponía Ochandátegui) era más costosa, por lo que esperaba alguna gratificación del Cabildo sobre la cifra dada en un principio. Añadía San Juan que "si uviere algún misal viejo o libro para forar (sic) los tableros de los fuelle (sic) y abanicos por dentro para el resguardo de la polilla, durarán mucho más, pues

conviene mucho para los fuelles" (95). El Cabildo aprobó el proyecto de San Juan el 11 de julio de 1785 (96).

Una vez en Pamplona, San Juan no sólo arregló el órgano principal y el de la capilla mayor, sino también el de Santa Catalina, al que cambió los fuelles, además de desmontarlo y afinarlo. El Cabildo debió de quedar contento con el trabajo, ya que además de los 170 pesos inicialmente convenidos le otorgó 200 reales más y, accediendo a su petición, le nombró organero de la Catedral, sucediendo al ya difunto Tarazona, como he dicho antes (97).

El 5 de septiembre de 1788 el organista Lapuerta y el organero Manuel de San Juan expusieron al Cabildo la necesidad de poner dos nuevos fuelles en el órgano mayor, cambiar de lugar los otros y desmontar todo el instrumento para asegurar la afinación y el buen uso de los registros, todo lo cual costaría 40 doblones. El Cabildo accedió a costear el proyecto, pero mandó al organista que intentara se rebajase la cantidad propuesta y, sobre todo, que la obra se ejecutase

> "con la devida solidez que evitasse la frecuencia con que se causaban iguales gastos, y que si a ese fin fuesse mejor substituir por los fuelles comunes el que llaman de la zigüeña, lo pudiesse examinar y tratar con el organero y proponer en su caso lo que les pareciesse al M. Y. Cavildo, y que no menos cuidasse de que la cadereta quedasse en el modo mejor, con lo demás que condugesse a la conservación del órgano (...)" (98).

Días después (el 15 de septiembre) el Cabildo mandó llamar

> "al organero de Larraga [Diego Gómez] para que reconociesse el órgano de nuestra santa yglesia y digesse las obras que se deverían ejecutar para su composición, con motivo de que don Manuel San Juan

(...) no cumplía lo que ofreció y se havía propuesto el M. Y. Cavildo" (99).

Diego Gómez, el 22 de septiembre de 1788, dijo que había que añadir dos fuelles interiores, dejando intactos los otros cuatro que el órgano tenía debajo, con un coste de 50 pesos; que en el desmonte, se daría por satisfecho si cobraba lo mismo que "su maestro, Ramón de Tarazona" en esos casos; "y que no havía hueco suficiente para la colocación de la máquina del zilindro". Se acordó que ejecutase las obras (100).

No nos consta que Diego Gómez fuera nombrado organero oficial de la Catedral, pero el caso es que después de su primera intervención (en 1788) realizó varios trabajos en ella. En 1791 hizo una "composición" en el órgano (que suponemos el principal) por la que percibió 64 reales; en 1795-96 puso "un registro de eco de bajón", por 112 reales; y en 1798-99 arregló el órgano mayor y el de Santa Catalina (101).

Otros gastos menores relacionados con el instrumento en los años finales del siglo se refieren a cuerdas para los fuelles: por ese concepto se pagaron 17 reales y 9 maravedíes en 1792; y 85 reales por cuatro cuerdas en 1796-97. En esa época el teclado era de pulsación fuerte (102).

A pesar de los continuos arreglos, el órgano mayor llegó a finales del siglo XVIII sin perder su estructura básicamente barroca, ya que los únicos registros añadidos después de 1740-45 fueron la corneta, el bajoncillo de ecos, el eco de bajón (¿igual al anterior?) y parte del flautado 13, ya existentes con anterioridad. Esto no es de extrañar pues, como señala Sagaseta, la estructura barroca en los órganos navarros se conservó hasta muy avanzado el siglo XIX (103). El hecho tiene su interés si tenemos en cuenta que obras de marcado sabor

galante y clásico (de Huerta, por ejemplo) conservan partes de órgano con indicación expresa de los registros que, necesariamente, responden a una estética anterior (clarines, trompetas barrocas, etc.).

a. 2. Organo de la capilla de Santa Catalina

El órgano perteneciente a la cofradía de Santa Catalina estaba situado probablemente en la capilla del mismo nombre. Dicha capilla es la primera de la nave lateral derecha cuando se accede al templo por la puerta principal. Ocupa dos tramos de la nave, correspondiendo en proporciones a la capilla de San Juan Bautista, que es la primera de la nave lateral izquierda y contaba también con su propio órgano (ver lámina nº 1) (104).

El primer dato que he encontrado sobre dicho órgano en el siglo XVIII es de 1742 e indica que se venía utilizando desde hacía bastante tiempo. En el citado año, Matías de Rueda puso en el órgano de Santa Catalina "dos fuelles de marca mediana medio usados con sus armazones y conductos nuebos, por estar los antiguos del todo inútiles"; también lo apeó, limpió y afinó, por un valor de 16 ducados. El cobro de esa cantidad fue englobado con el de otras mejoras realizadas en el órgano mayor. Probablemente la limpieza que efectuó Esteban Múzquiz en los órganos catedralicios el mismo año 1742 afectó también al de Santa Catalina (105).

En 1785 Manuel de San Juan desmontó y afinó el instrumento, cambiando sus fuelles, como se vio al hablar del órgano principal. Años después, en 1798, el prior expone al Cabildo

> "que el organista le havía expuesto ser necesario desmontar el órgano de Santa Catalina y componerlo; y se acordó que el señor Marco se encargue, como sacristán mayor, de que se hago (sic) lo más conveniente" (106).

El arreglo lo hizo Diego Gómez, que acondicionó también al mismo tiempo el órgano mayor, recibiendo por ambos trabajos 384 reales fuertes. Según Sagaseta, el órgano de Santa Catalina (cuyas características técnicas desconocemos) existió hasta finales del siglo XIX (107).

a. 3. Órgano de la capilla de San Juan Bautista

La capilla de San Juan Bautista (primera de la nave lateral izquierda de la Catedral según se accede al templo por la puerta principal) queda exactamente enfrente de la de Santa Catalina y, como ella, ocupa dos tramos de la nave. En esta capilla se albergaba la parroquia del mismo nombre (San Juan Bautista), una de las cuatro existentes en la Pamplona del siglo XVIII y, en concreto, la que más feligreses tenía en números absolutos. La capilla cuenta todavía en la actualidad con un pequeño coro elevado, que era donde se situaba el órgano (108).

Sagaseta menciona datos sobre órganos en esta capilla desde el siglo XVI. En 1724 Matías de Rueda y Mañeru construyó un instrumento nuevo, colocado en el balcón del coro de la mencionada capilla, por el que cobró 1.000 reales. Se trataba de un instrumento barroco, aunque más sencillo que el órgano principal. Sagaseta aporta los registros del instrumento y relata que meses después de su construcción el organero sustituyó la dulzaina por un oboe, que costó 110 reales. La obra fue revisada por el organista de la Catedral, Andrés Gil (109).

Es posible que antes de la construcción de este nuevo órgano la parroquia hubiera carecido durante algún tiempo de él. Baso esta hipótesis en el siguiente texto de las actas parroquiales de San Juan Bautista (16 de abril de 1724):

"(...) propuso dicho señor vicario que, supuesto en dicha parroquia se avía puesto órgano para alivio de dichos coristas y mayor culto divino, se discurriesse algún arbitrio para dar algún salario al organista que cuidasse dél (sic), y todos unánimes y conformes determinaron que por aora se diesse a dicho organista doce ducados annuales y al manchador una carga de trigo del que dicho cavildo tiene (...)" (110).

De las palabras anteriores parece deducirse que el poner órgano era algo novedoso en ese momento, y no la mera sustitución de un instrumento antiguo por otro nuevo. El argumento es reforzado porque en la misma fecha se estipularon los salarios de organista y manchador: si inmediatamente antes hubieran existido los cargos, no hubiera sido necesario crear ex novo las dotaciones sino, en todo caso, renovarlas.

En 1796 el órgano de San Juan fue cedido temporalmente a la colegiata de Roncesvalles (Navarra), a donde (a pesar de la considerable distancia) se trasladó a partir del 14 de octubre de dicho año. El órgano se hallaba sin uso en Pamplona por las obras de la fachada neoclásica de la Catedral. El organero encargado de llevar a cabo el traslado y los acondicionamientos necesarios fue Diego Gómez de Larraga. Veamos el texto completo del acuerdo referente a este tema, tomado por el cabildo de San Juan Bautista el 1 de octubre de 1796:

"(...) propuso el señor vicario que don Juan Jossé Tapia, canónigo de la Real Casa de Nuestra Señora de Roncesvalles, a nombre de su Cabildo, había suplicado si se le quería ceder el órgano de la parroquia en atención a que por la obra del frontis de esta santa yglesia [la Catedral] estaba guardado y sin uso alguno, y que la Real Casa se valdría de él hasta que fabricasse otro de nueva planta, y que correría de su quenta la composición de los reparos que tuviesse la actualidad (sic) y en el tiempo que estuviesse en su poder, y la dicha Real Casa se

> obligaba a debolverlo compuesto y bien acondicionado siempre y quando quiera que el cabildo de San Juan se lo pidiesse; y, oída la proposición, convino el Cabildo en ceder el órgano a la espresada (sic) Real Casa, con la condición de debolverlo en la debida forma siempre que se les pida y, llevando a efecto esta determinación, en catorce de octubre de este año se entregó el órgano a Diego Góm , maestro organero y vezino de la villa de Larraga, quien lo condujo a Roncesvalles (...)" (111)

La petición de la Colegiata era lógica, pues su órgano había quedado completamente arruinado (como muchos otros bienes del lugar) durante la sistemática destrucción practicada por los franceses en la guerra de la Convención (1793-95) (112).

a. 4. Organo portátil o realejo

Además de los instrumentos hasta ahora mencionados, existía en la Catedral un pequeño órgano portátil, que las fuentes citan como "realejo", "organito", "organico" u "organillo pequeño". Estaba situado normalmente en la capilla mayor (o presbiterio), aunque era cambiado de lugar en determinadas celebracicnes solemnes. Así, en 1726 se movió de su sitio habitual para la celebración del bautismo de un hereje que fue presidida por el obispo, en el altar mayor. La silla del obispo fue colocada "acia donde el tablado del organico" (113). El 5 de enero de 1769 se celebraron las vísperas de los Reyes de pontifical, con asistencia del obispo. Fueron realizados diversos cambios en la capilla mayor y, entre ellos, se quitó "el organillo que acostumbra estar situado allí" del "tabladillo que ai a la parte del cuerno de la epístola del altar mayor (...)", para dar más extensión a éste (114). El obispo asistió también a las funciones de Semana Santa del mismo año 1769, para lo que "púsose el dosel, quitado el organillo

pequeño de la capilla mayor y habiendo extendido el tablado"; idéntica operación se llevó a cabo el domingo de Resurrección (115).

A pesar de los casos expuestos, el Cabildo parece procurar que este pequeño órgano se moviera lo menos posible. No hay evidencias de que fuera lo suficientemente portátil como para llevarlo a las procesiones. De hecho en estos actos, así como en otras salidas de la Capilla, el instrumento encargado de hacer el acompañamiento polifónico era el arpa o clave. En 1747 los capuchinos, con motivo de la canonización de San Fidel y San José Leonissa, pidieron prestado el realejo al Cabildo. Este consideró seguro que el instrumento, "remobiéndose, se destemplasse"; que el organero no podría afinarlo antes de la Octava del Corpus, por estar de viaje; y que además había "otros incombenientes" y "maiores quiebras en semejantes remociones", por lo que acordó responder a los capuchinos "atenta, pero negatibamente" (116).

Ignoro la fecha de construcción de este pequeño instrumento, así como los registros con que contaba, aunque sí he documentado diversas reparaciones en el mismo. A comienzos del siglo XVIII (en 1700-1704) se pagaron 60 ducados de a 8 al organero José de Mañeru "por renovar el órgano pequeño que sirve en la capilla maior para las salves" (117). La cita permite conocer el uso habitual para el que se empleaba. En 1738 se entablaron "los suelos del organillo", expresión que, junto a otras citadas antes, indica que estaba situado sobre un pequeño tablado. En 1777 Ramón de Tarazona recibió 12 pesetas (= 25 reales y 18 maravedíes) por componer el instrumento. Manuel de San Juan lo acondicionó y afinó en 1785, al tiempo que reformaba también el órgano principal y el de Santa Catalina. En 1788 se pagaron 32 reales "a Diego de Amezúa, maestro organero, por apear y afinar el ['relox', tachado] realexo de la capilla maior" (118).

b) Los organistas

En la época estudiada la catedral pamplonesa contaba con dos organistas: el propiamente dicho u organista primero (al que voy a referirme en este apartado) y el arpista, que era al mismo tiempo organista segundo. Los conocimientos requeridos para la plaza de organista eran similares a los de otras iglesias españolas en la época y, según un documento de 1752 (119), comprendían tres aspectos:

1) Tocar el órgano, prueba en la que se valoraba no sólo la habilidad técnica, sino también el estilo, y que iba acompañada de diferentes preguntas sobre el instrumento.
2) Composición.
3) Acompañar.

El pretendiente a organista debía ser además presbítero o al menos tonsurado, y tener "edad y suficiencia para ordenarse de sacerdote dentro del año de su posesión". Había de celebrar 52 misas al año (una por semana) en la capilla donde está sepultado el obispo Sandoval, fundador de la capellanía que se aplicaba al cargo (120).

El organista era el sustituto natural del maestro de capilla en sus ausencias, enfermedades e incluso negligencias. Andrés Gil, por ejemplo, tuvo a su cargo la Capilla entre 1735 y 1738, a causa del descontento que suscitaba Miguel Valls y su avanzada edad. Fue ayudado en la tarea por el entonces arpista, Andrés de Escaregui (que se encargaba de cuidar los infantes y colaboraba en componer lo necesario) y el racionero más antiguo (en quien se delegó la tarea de "echar el compás"). La estima del Cabildo por Gil quedó patente también en lo económico, pues este organista percibía 100 ducados anuales de salario, el doble de lo asignado en 1738 a Escaregui como maestro de capilla o en 1777 a José Ferrer como organista (121). En la vacante del magisterio producida por abandono de Múgica, en 1779, el encargado de componer lo necesario y gobernar la Capilla fue también

el organista (entonces José Ferrer), mientras que Gregorio Lorenzo de Sucunza se ocupó de los infantes (122). Las expresiones del Cabildo sobre los dos organistas mencionados (Gil y Ferrer) fueron siempre elogiosas y agradecidas, y muestran el aprecio profesional y humano que algunos organistas sabían granjearse.

Las funciones en las que el organista ganaba distribución están recogidas en el Libro de Capilla (123). A pesar de la normativa establecida, en 1790 se produjo una importante disputa entre el organista (entonces Cristóbal de Lapuerta) y el resto de la Capilla sobre las obligaciones del primero. Los interesantes argumentos que se barajaron en la misma pueden verse en el capítulo V y en los apéndices.

El organista de la Catedral era a veces titular también de los otros órganos situados en ella (además del principal). Ocurrió así, por ejemplo, con Carlos de Marichalar, organista primero de la Catedral entre 1753 y 1777, que compatibilizaba este puesto con el de organista de San Juan Bautista y de la cofradía de Santa Catalina (124). En otros casos la organistía de San Juan recayó en los arpistas.

3. Instrumentos e instrumentistas

Una primera cuestión que se ha de tener en cuenta es que no siempre cada instrumento utilizado en la Catedral correspondía a una plaza dotada de instrumentista. Lo más frecuente fue que el mismo músico tocara varios instrumentos diferentes (a veces alejados técnicamente unos de otros), según las necesidades de la Capilla en cada momento. Este fenómeno era normal en la España de la época (125).

Por ello trataré de los diversos instrumentos en sí por una parte; y de los instrumentistas y sus obligaciones por otra.

a) Instrumentos

Las fuentes manejadas no son demasiado explícitas en datos técnicos sobre los instrumentos. Esto, unido a que apenas se conservan originales, impide realizar un estudio organológico detallado sobre el siglo XVIII en la catedral de Pamplona (126).

Los instrumentos que a lo largo del siglo XVIII se mencionan en dicho templo son:

- De teclado: órgano, clave, clavicordio, fortepiano.
- De cuerda punteada: arpa
- De cuerda frotada: violines, viola, "violeta", violón, contrabajo.
- De viento: flautas, cornetas, chirimías, oboes, bajones, cornos o trompas.
- De percusión: matracas, campanillas.

Exceptuando el órgano, la documentación sobre instrumentos es poco precisa. La mayor parte de las referencias son acerca de los instrumentistas, reparaciones de instrumentos propios del Cabildo o compras de instrumentos nuevos. Poco sabemos, en cambio, de los instrumentos que eran propiedad de los músicos.

Hago notar que el uso de violines era frecuente, y más habitual en la segunda mitad del siglo. Quizás fue una ratificación a esa práctica la encíclica Annus qui de Benedicto XIV (1749) que permitía el uso de dichos instrumentos, en contra de la opinión de Feijoo (127). La utilización de violines era habitual en las iglesias españolas de la época, pero recalco el hecho en la catedral de Pamplona porque un texto de Hilarión Eslava dio pie a cierta confusión sobre el particular (128).

Al año siguiente de la referida encíclica papal, en 1750, Gaspar de Miranda y Argaiz, obispo de Pamplona, emitió un edicto por el que prohibía los bailes públicos y danzas en la mayor parte de los casos, así como los instrumentos profanos en iglesias y funciones religiosas. El tono empleado en el documento episcopal fue durísimo; los contraventores de la norma serían castigados con la excomunión mayor y 50 ducados de multa. El edicto fue incluido en los libros parroquiales de toda la diócesis y se mandó que fuera leído anualmente el día de Pascua de Resurrección "y en los días festivos que juzgaren ser conveniente o necessario" (129).

Aunque la diatriba del obispo Miranda se dirigía sobre todo contra los (según él) perniciosos efectos morales de las danzas, interesa aquí su mención a los instrumentos populares en la iglesia, que confirma una práctica frecuente en la época. Lamentablemente no sabemos cuáles eran esos instrumentos musicales populares que se utilizaban en el templo y que, en Navidad y Corpus, siguieron siendo permitidos:

> "Mandamos también, baxo dichas penas y censuras, no se use en las yglesias ni en letanías, processiones, funciones de cofradías u otras ecclesiásticas de julares (sic) ni de otros instrumentos profanos que sirven para los bayles y son contra toda la disciplina ecclesiástica, y por tales está prohibido el uso de ellos en las yglesias y choros de ellas por los sagrados cánones, a ezepción (sic) de las festividades del Corpus Christi y del Nacimiento de Nuestro Señor Jesu Christo, y en éstas sólo se permiten dichos instrumentos profanos que sirven para los bayles y las danzas de solos hombres, según el uso común y universal de los fieles" (130).

Ignoro cuáles eran los instrumentos profanos adscritos a danzas de hombres que son mencionados en el texto anterior. Por lo que se refiere al julár, J. Ramos piensa que debe identificarse con el chistu, si bien no ha encontrado esta última denominación en las fuentes del siglo XVIII por él manejadas. Pienso que el término "julár" pudo haber tenido un sentido más amplio, englobando diversos

tipos de instrumentos populares (en los que también se incluirían flautas similares al actual chistu y su familia) (131).

Aunque la proximidad cronológica hace pensar en la posible relación entre la encíclica de Benedicto XIV y el edicto episcopal de Miranda, el contenido de ambos documentos no responde a preocupaciones idénticas: la Annus qui recalcó la dignidad de la música religiosa, intentando evitar los abusos introducidos por la moda italiana; el edicto de Miranda se centró sobre todo en bailes, danzas e instrumentos populares, tratando de corregir los perjuicios morales que a su juicio causaban. La aplicación de este edicto provocó pleitos en varias localidades del obispado, especialmente en la zona de Guipúzcoa, donde determinados bailes eran tradicionalmente interpretados en el interior de las iglesias (132). No he encontrado alusiones directas al edicto de Miranda en la catedral pamplonesa, aunque es de suponer que el Cabildo lo tuvo en cuenta e hizo que se cumpliera con celo.

Hernández Ascunce publicó unas letras ejecutorias del mismo obispo Miranda (fechadas el 31 de agosto de 1751), que supone fueron la adaptación diocesana de la encíclica de Benedicto XIV sobre música sagrada. No he encontrado el documento en el lugar que Hernández Ascunce indica (133). En caso de que existiera, mostraría el sorprendente celo de Miranda por las cuestiones musicales, sólo un año después de su célebre edicto sobre danzas.

Un espíritu similar al que se aprecia en el documento dado por Miranda en 1750 puede encontrarse en obras posteriores publicadas también en Pamplona. Así por ejemplo, la del dominico fray Antonio Garcés en 1756 o la de fray Antonio de Palacios en 1791 (134).

A pesar de todo, las danzas no desaparecieron de algunas funciones religiosas y sin duda con ellas se habría mantenido el uso de determinados instrumentos profanos. Prueba de esta práctica es que en

1780 el rey expidió un decreto prohibiendo danzas y gigantones en "procesiones y demás funciones eclesiásticas, por los desórdenes que de ello resultaban". El decreto tenía validez para toda la monarquía. El cabildo de la catedral pamplonesa acordó cumplirlo el 17 de agosto de 1780, antes de que le fuera comunicada oficialmente la Real Orden, "deseoso de remover de la casa del Señor toda ocasión de irreverencia e indevoción". El 29 de agosto llegó la carta del Consejo y el 31 la del obispo, ambas con sendos ejemplares de la Real Cédula. El Cabildo acordó contestar a ambos que la estaba cumpliendo desde el 17 de agosto, con "la satisfacción de ver anticipadamente cumplidas y puestas en ejecución las piadosas soberanas intenciones de Su Magestad" (135).

En el archivo catedralicio apenas se conserva música instrumental pura del siglo XVIII, aunque ésta debió de tener su importancia. Así por ejemplo, consta que los músicos tocaron una "serenata" durante las ceremonias celebradas en San Cernin con motivo de la traslación de la Virgen del Camino a su nueva capilla, en 1776. En las "siestas" que tenían lugar en la Catedral durante las principales festividades habría probablemente algunas piezas instrumentales. Hernández Ascunce define dichas "siestas" como "pequeños conciertos de motetes vocales y de piezas instrumentales durante una hora por lo menos en las primeras horas de la tarde de las grandes festividades". Casares aporta un dato significativo sobre este particular, referido a la catedral de Oviedo: en 1741 el Cabildo de la misma pidió al maestro de capilla que hiciera sonatas para los instrumentistas en las fiestas más solemnes; el maestro respondió que no tenía tiempo, y que los instrumentistas por sí mismos "las hacen o las buscan" (136). Seguramente ésa es la causa por la que esta música no nos ha llegado: los propios instrumentistas se encargaban de componer o hacerse con piezas que no eran incorporadas al archivo.

a. 1. Clave, clavicordio y fortepiano

El clave se utilizó durante todo el siglo XVIII en la catedral pamplonesa. Los documentos que hacen referencia expresa a él no son muy numerosos, pero pertenecen precisamente a los años finales de la centuria. El uso del clave se mantuvo pues en la época del Clasicismo centroeuropeo que, teóricamente al menos, supuso la decadencia de este instrumento. En la catedral de Pamplona se constatan dos usos principales dados al clave:

1) Realizar el bajo continuo en determinadas funciones de la Capilla, y muy especialmente en las que se celebraban fuera de la Catedral (a las que también podía llevarse arpa en lugar de clave).
2) Servir como instrumento de estudio doméstico a los organistas (137).

A medida que avanzó el siglo, sin embargo, surgieron muestras de rechazo hacia este instrumento. El 10 de marzo de 1785 el maestro de capilla Francisco de la Huerta y el organista José Ferrer consiguieron permiso del Cabildo para sustituirlo por el violón:

> "Assí mismo, haviéndose representado por don Francisco de la Huerta, maestro de la capilla de la Santa Yglesia, de conformidad con el organista [José Ferrer] que el uso del clave en las funciones de fuera hacía una música displicente, por su delicadeza y multitud de cuerdas que necesariamente se destemplaban con el transporte, y era difícil afinarlas, y que sería mucho mejor substituir en su lugar el violón, obligándose a tañerlo, como se obligaba, el organista, según práctica de otras santas yglesias, se acordó deferir a su solicitud, mirando al mayor lucimiento de las funciones" (138).

Como puede observarse, la razón aducida para efectuar el cambio fue la delicada afinación del clave en los traslados; pero esa razón

por sí sola no explica el paso de un instrumento polifónico como el clave a otro monódico como el violón. Posiblemente jugó un papel importante el interés personal del organista para los casos en que le tocara ocuparse del clave; y, desde luego, cabe pensar ya en un cambio de gusto estético sin el cual no es posible entender la rápida aceptación que hizo el Cabildo de la modificación instrumental expuesta.

La sustitución del clave por el violón no pareció agradar a los miembros de la Capilla. En 1790 el organista Lapuerta, a propósito de una disputa mantenida con el resto de los músicos, pidió al Cabildo que no le obligara a llevar el clave en las funciones de fuera de la Catedral cuando no había arpista, ya que el acompañamiento podía realizarlo cualquier individuo que tañera el violón. Los músicos emiten un informe en el que afirman que

> "la Capilla no puede desempeñar sus funciones sin el ausilio (sic) del clave o arpa en el caso concreto, sin descender a un supuesto tan impropio como el que puede el violón sustituir a alguno de los dos referidos instrumentos, porque el violón no es más que un mero bajo y nunca debe considerarse acompañamiento como lo son el clave y la arpa (...)" (139).

Lo curioso es que en esta ocasión, entre los firmantes del informe, se encontraba el maestro Huerta, que tan sólo cinco años antes había solicitado la sustitución del clave por el violón (140). El Cabildo decidió estudiar la cuestión, pero entre tanto mandó que Lapuerta asistiera con arpa o clave a las funciones de fuera de la Catedral en las que faltara el arpista. Es decir, parece haber quedado sin efecto el acuerdo de 1785 antes mencionado (141).

En esta disputa hubo, desde luego, un interés personal del organista por eludir algunas cargas que no creía propias de su empleo;

pero es posible entrever también una pugna entre dos posiciones estéticas: la más innovadora, para la que el bajo continuo deja de ser imprescindible; y la posición más conservadora, para la que no era concebible el acompañamiento sin tocar un instrumento polifónico. A pesar de las tensiones, el acompañamiento se mantuvo hasta bien entrado el siglo XIX, aunque en un sentido cada vez más adulterado (142).

Por lo que se refiere al clavicordio, es conocida la confusión que este término crea en la música española de la época. Parece que, en general, "clavicordio" debe identificarse en España con "clave" y no con el instrumento de cuerdas percutidas que hoy denominamos "clavicordio". Este fue denominado entre los músicos hispanos "manicordio" o "manucordio" (143).

Tanto "clavicordio" como "manicordio" son términos que he encontrado en pocos casos, siempre referidos a instrumentos de uso doméstico y para estudio (esa utilización era casi la única del clavicordio, dado su escaso volumen sonoro). Veamos algunos ejemplos.

Juan Francisco de Marichalar, organista y maestro de capilla de Roncesvalles, otorgó testamento el 19 de mayo de 1756 y entre sus bienes dejó un clavicordio (¿= clave?) a su hijo Carlos, a la sazón organista de la catedral de Pamplona:

> "4. Yttem, que el clavicordio que había pagado setenta pesos, dexaba a su hixo don Carlos, con la condición que si el Ille. Cavildo gustaba comprarle (sic), se le perdiesse veinte pesos de la compra" (144).

En 1742 el infante Juan Antonio Jáuregui pidió que, en lugar de recibir los alimentos de los seis meses que tenía señalados para su despedida, se le dieran 100 reales además de los otros 100 de gratificación final, "para poder comprar manicordio". El Cabildo

accedió a ello, dado que no era perjudicial para la Catedral (145). En este caso sí parece tratarse de un clavicordio tal y como lo entendemos hoy.

Por último, haré una referencia al fortepiano. Si en 1785 se había solicitado sustituir el clave por el violón, dos años después, en 1787, el arpa resultó también cuestionada. Fue Felipe Martínez, arpista y segundo organista de la Catedral, quien en el último año mencionado solicitó sustituirla por el fortepiano:

> " Se dio otro memorial por don Felipe Martínez, presbítero arpista y segundo organista de la Santa Yglesia, solicitando se le eximiesse de la obligación de tañer el arpa, con la que hacía de suplir la falta de este instrumento en las octavas, aniversarios y demás actos en que se usaba de él, con el fort-piano (sic); y no se tuvo por conveniente deferir a su súplica" (146).

El documento transcrito indica que los músicos catedralicios estaban al tanto de las novedades del momento (en este caso, de las posibilidades expresivas del fortepiano, tan diferentes a las del clave). Aunque el Cabildo no aceptó de momento esta innovación, la solicitud de Felipe Martínez indica que el fortepiano era conocido y utilizado en Pamplona al menos ya en la década de los 80 del siglo XVIII. Es muy posible que se tañera en casas particulares de la nobleza, lo que puede explicar en parte la música para tecla de Ferrer y Prieto, entre otros (147).

a. 2. El arpa

Este instrumento se utilizó sin interrupción a lo largo de todo el siglo XVIII para el acompañamiento musical de la Capilla. Su función primordial era realizar el bajo continuo, en combinación con bajones,

violón y órgano. Era imprescindible en las octavas del Corpus, Navidad y la Asunción de la Virgen, festividades por las que el arpista recibía una gratificación especial y en las que no hay que descartar que el instrumento se empleara como solista (148). En las actuaciones de la Capilla fuera de la Catedral (y a falta de órgano) el acompañamiento se hacía normalmente con arpa o clave.

La plaza de arpista, que tenía dotación fija, estaba unida al cargo de segundo organista. Los que la ocupaban dominaban, pues, tanto la técnica propia del arpa como la de los instrumentos de teclado (órgano y clave).

No he encontrado datos sobre las características técnicas de las arpas empleadas en la catedral pamplonesa (149). Sí abundan en cambio referencias a los continuos arreglos requeridos por el instrumento, que eran costeados por el Cabildo, como propietario del mismo. A veces existieron dos arpas simultáneamente, como se verá a continuación.

En 1747 era necesario reparar el arpa de la Catedral, "que se rompió día de Corpus en el presbiterio". El arreglo lo hizo Fermín de Izurdiaga por dos libras de tabaco (= 30 reales). El 1 de abril de 1773 Martín de Osés recibió 33 reales y 35 maravedíes "por componer la harpa en varias ocasiones"; al año siguiente el mismo Osés cobró cuatro reales fuertes por arreglar el arpa. En 1776 fue el arpista, Simón de Saralegui, quien se encargó de "la compostura de la harpa", por una peseta (= dos reales y cuatro maravedíes) (150).

El 17 de junio de 1778 el Cabildo compró un arpa por 96 reales a Mª Magdalena de Marichalar; ésta era hermana del ex-organista y ex-arpista catedralicio Carlos de Marichalar, a quien sin duda habría pertenecido el instrumento. A partir de entonces la Catedral contó con dos arpas, una de las cuales fue arreglada en 1780 por Martín de Osés; y en 1781 por el maestro ebanista Pedro Dudomen (ignoro si se trata de la misma en ambos casos). Es probable que la más antigua de ambas

fuera desechada, ya que en los años sucesivos se sigue hablando del arpa en singular (151).

Pedro Dudomen reparó el instrumento en dos ocasiones durante el año 1785, cobrando 120 y 48 reales respectivamente. En 1788 fue Antonio de Aloy el encargado de los arreglos, y ese mismo año se hizo "una caja con su erraje" para guardar el arpa (152).

Por esas fechas el instrumento había comenzado ya a entrar en decadencia. Otras catedrales llegaron a suprimirlo, coincidiendo con el paso a la estética clásica (153). En Pamplona le quedaban todavía muchos años de vida, si bien fueron perceptibles las nuevas tendencias en ese particular. Así por ejemplo, en 1787 el arpista Felipe Martínez pidió sustituir el arpa por el fortepiano, cosa que de momento no fue aceptada (ver supra). En 1790 el organista Lapuerta comentaba las dificultades para encontrar arpistas, que indican claramente el ocaso del oficio:

> "(...) Es cierto que en lo regular es corto el tiempo que falta arpista, por ser plaza dotada, que no debe retardarse en su probisión; pero en la última vacante a estado sin nombrarse un año, y puede suceder lo mismo en otras, por ser pocos los que apetecen esa especie de acomodo (...)" (154).

En capítulos sucesivos se verá cómo en los años finales del siglo los arpistas que llegaron a la Catedral eran organistas que a veces no conocían ni siquiera los rudimentos del arpa. Se les adjudicaba la plaza (si es que en órgano eran suficientes) y se les daba un plazo de tiempo (generalmente varios meses) para adiestrarse en ella. Esta decadencia real del instrumento no arredró al cabildo pamplonés, que siguió manteniéndolo.

Los arreglos del arpa continuaron con normalidad en los años finales del siglo XVIII: en 1791 a cargo del escultor José Antonio

Egüés y en 1793-94 por Jorge de Armendáriz. En 1795-96 se compró un arpa nueva, "por estar muy vieja y destrozada la que había". El instrumento costó 129 reales y 34 maravedíes (155). Pero si esta fecha puede parecer ya muy tardía para tratarse de una nueva arpa, todavía más sorprendentes resultan los datos conocidos del siglo XIX. Aurelio Sagaseta, en sus investigaciones sobre Mariano García, encontró un acta capitular de 1850 por la que se encargaba a dicho músico la compra de un arpa armónica, que prometía más lucimiento y facilidad de aprendizaje que la antigua. La ofrecían por 60 duros y se intentó que García consiguiese alguna rebaja (156). Si en 1850 se compró un arpa nueva, quiere decirse que todavía siguió utilizándose con posterioridad a esa fecha. En este instrumento, pues, la catedral pamplonesa escapó a la norma general y mantuvo el uso del arpa no sólo durante el Clasicismo, sino también en la etapa romántica (157).

a. 3. Instrumentos de cuerda frotada

Los más utilizados (como era general en la España de la época) fueron los violines, el violón y el contrabajo.

El violín aparece en la catedral pamplonesa ya en el siglo XVII, en fecha tan temprana como 1610, aunque ignoro si tuvo un uso continuado durante dicha centuria (158). Los datos referentes al siglo XVIII son mucho más abundantes. Ya en 1720 tenemos noticia de que Joaquín de Redone compró un violín por 80 reales para el servicio de la Catedral. En 1788 se pagaron 10 reales y 22 maravedíes al maestro carpintero Antonio de Aloy "por una compostura del violín de la Capilla de Música" (159). No he hallado datos sobre otros arreglos de este instrumento o sobre un segundo violín, que necesariamente tuvo que existir (la plantilla de muchas obras musicales incluía partes de

violín 1º y 2º). Esto hace pensar que en muchos casos los violines habrían sido propiedad de los músicos que los tañían.

En la catedral de Pamplona nunca existió (al menos en el siglo XVIII) una plaza expresamente dotada para violín. Generalmente éste era tañido por músicos que tocaban diversos instrumentos de cuerda y viento, o también por cantores o capellanes con "agregado" de violín (por el que percibían un aumento sobre la renta de sus capellanías). Cito a continuación algunos ejemplos que ilustran esta práctica.

En 1729 Manuel Campillos se ofreció desde Palencia al cabildo pamplonés para cubrir una plaza vacante de bajón, señalando que contaba con los agregados de violín y violón. La plaza le fue conferida, aunque renunció a ella sin acudir a Pamplona. En las oposiciones de 1732 para cubrir una plaza de instrumentista, se pedía que los candidatos tocaran el violín, además de chirimía, bajoncillo y oboe. Al capellán maitinante José Casado se le añadió en 1739 la obligación de "cantar y tañer el violín" (160).

En 1762 se admitió como músico a Sebastián de Maestu que, además de seis instrumentos de viento, tocaba el violín. José Castelruiz ingresó en la Catedral en 1782 como capellán con obligación de servir de contralto y, cuando hiciera falta, de violín. En 1784 Ramón Sancho se negó a tocar el violín en las funciones de la Capilla, lo que le supuso la privación de un aumento que tenía asignado. Elías Gutiérrez, que fue nombrado capellán también en 1784, tenía obligación de tocar el bajón y el violín (161).

En 1785 se convocaron oposiciones a una plaza vacante de bajón y se pidió expresamente que los candidatos tuvieran agregado de violín. De entre los dos pretendientes, se adjudicó al que era mejor en violín (Ignacio de Miguel y Doz), porque había más necesidad de ese instrumento. Al año siguiente, Gregorio de Sucunza se ofreció a servir de contralto y tocar el violín siempre que no hiciera falta como

cantor. El ex-infante Miguel de Arrózpide obtuvo en 1787 una capellanía con obligación de servir como violinista y aprender también el bajón. El mismo año se ofreció desde Sigüenza Lucas Fraile como bajón con agregado de violín aunque, una vez oído, no fue admitido (162).

En 1794 tuvo lugar un caso poco frecuente, ya que para cubrir una plaza vacante, se pidió en primer lugar "destreza en el violín", señalándose que interesaban también las habilidades en bajón y otros instrumentos. Un año después fue admitido Mariano Cortés tras probarse su habilidad en bajón, flauta y violín. En 1796 obtuvo una plaza José Marín como tenor y violín; tenía también conocimientos de bajón, y se le recomendó que se formara en violón. Manuel Díaz, violín y contralto, suplicó ser admitido para una capellanía vacante en 1798; ese mismo año Fausto Sanz, próximo a terminar su cometido de infante, fue admitido como capellán con la obligación de servir con la voz y el violín (él se creía apto para violín 2º). Todavía en 1800, en el edicto de convocatoria para cubrir una capellanía de Sandoval vacante, se pidió a los pretendientes ser diestros en bajón con agregado de violín (163).

Los ejemplos aportados (y otros que podrían añadirse) hablan por sí solos del empleo habitual que del violín hacía la catedral de Pamplona, careciendo de fundamento la suposición de su tardía introducción en dicho [illegible]plo (164). No obstante la afirmación anterior, he de constatar que en las partituras conservadas en Pamplona no aparecen violines en las obras de Miguel Valls (1704-38) ni Andrés de Escaregui (1738-73). No quiere esto decir que no los emplearan, sino que por unas u otras razones no ha subsistido en el archivo pamplonés repertorio con violines de dichos autores (165).

La viola fue un instrumento casi inexistente en la música pamplonesa del XVIII. Este hecho, normal en toda España, contrasta con

la práctica centroeuropea, que en la segunda mitad del siglo utilizó sistemáticamente el cuarteto de cuerdas completo (166). Una de las obras de Prieto que analizo en el capítulo V lleva viola "obligada": se trata de una lamentación para el Jueves Santo compuesta en 1789. Otras cuatro piezas del mismo autor tienen partes de viola que parecen añadidos posteriores (¿de Daniel Piudo, en el siglo XX?). La lamentación de 1789 citada parece ser una excepción que confirma la regla (que sería la ausencia de violas), y no el síntoma de su uso continuo. Es posible, desde luego, que entre las obras perdidas o en los anónimos hubiera otras partituras con viola; sin embargo, en vista de lo que se conserva de los principales compositores de la Capilla, no creo que la utilización de la viola pudiera llegar a alcanzar una proporción de obras considerable. Posiblemente haya que relacionar con la viola el término "violeta", que he encontrado en una ocasión (167).

El violón, documentado ya en el siglo XVII por Goñi Gaztambide en la catedral de Pamplona, continuó en uso durante el XVIII. Se trata del bajo de la familia de las violas, similar a un violoncello (168). Como ocurría con el violín, no había plaza exclusiva de violón, sino que lo tañían instrumentistas polifacéticos. Lo he citado en varias ocasiones al hablar del violín, y podrían añadirse otros datos en la misma línea. Al menos un violón era propiedad de la Catedral, que se encargaba de pagar su mantenimiento. En 1778, por ejemplo, se abonaron 40 reales a Pedro Dudomen, maestro ebanista, por arreglar el violón de la Catedral. En 1791 se puso una cerraja en la caja del mismo. Jorge Armendáriz cobró 25 reales y 18 maravedíes en 1796-97 "por la cordadura y composición del violón de la Santa Yglesia". En 1799 se dieron 28 reales fuertes a Ignacio de Miguel y Doz para gastos relacionados con dicho instrumento (169).

Respecto a la utilidad del violón, parece que fue la de doblar la línea del bajo continuo, como el bajón y el contrabajo. He mencionado

anteriormente la petición del maestro Huerta en 1785 para sustituir el clave en las funciones de fuera de la Catedral por el violón; y la posterior afirmación (hecha en 1790 por el propio Huerta y los músicos de la Capilla) de que dicha sustitución no era posible, por ser necesario un instrumento polifónico para ese cometido.

El contrabajo fue utilizado en la catedral pamplonesa al menos desde 1601, como recoge Coñi Gaztambide (170). Las referencias que he encontrado sobre dicho instrumento en el siglo XVIII son, sin embargo, tardías. En 1787 se confirió una capellanía vacante de instrumentista al ya entonces músico catedralicio Gregorio de Sucunza, "con calidad de servirla de contralto y de tañer violín, violón y contravaxo, siempre que se pusiesse y se le mandasse por el maestro de capilla". En 1797-98 se dieron 20 reales fuertes a Ignacio de Miguel y Doz "por cuerdas para el contrabajo". Este mismo músico, que a comienzos de 1798 apenas podía tocar el bajón, pidió sustituirlo por el contrabajo que, según él, podía suplir "con exceso a la utilidad de dos vajones" (171). Al margen de la realidad física del músico, que se cansaba con el bajón, la noticia puede ser indicativa de un nuevo gusto estético en el que los instrumentos de cuerda tenían cada vez mayor aceptación.

El 20 de junio de 1800 De Miguel ofreció vender un contrabajo a la Catedral "y se resolvió le viesen (sic) el maestro de capilla y don Gregorio Sucunza e informasen de su bondad y precio y demás que les pareciere conveniente" (172). El 1 de agosto del mismo año el Cabildo conoce

> "un memorial de don Ygnacio de Miguel y Doz, vajonista de nuestra santa yglesia, diciendo ha hecho construir hasta tres contravajos, siendo el que usa actualmente de su mayor satisfacción y que, haviéndose mandado por el M. Y. C. que el maestro de capilla y don Gregorio Sucunza informasen de de (sic) su bondad para determinar si convendrá quedarse la Santa Yglesia con él, no ha havido determinación, por lo que suplica se sirva S. S. el

> M. Y. C. determinar lo que mejor le parezca; y se acordó que, debiendo el suplicante cerca de 600 reales de plata en la contaduría de esta santa yglesia, le diga el síndico infrascripto que a cuenta de ellos se le tomará, borrándose dicha cuenta y que, no conviniendo, se le retendrá de su renta hasta el total pago" (173).

La cuestión se solucionó el 9 de agosto de 1800, quedando el contrabajo para el Cabildo y devolviendo éste a De Miguel 200 reales que el músico ya había pagado para saldar su deuda (174).

El uso del contrabajo era idéntico al del bajón y violón, es decir, servía para doblar y reforzar la línea del bajo continuo. En el Archivo Musical de la Catedral de Pamplona existen particellas para contrabajo ya en las obras de la primera mitad del XVIII (de Valls o Escaregui, por ejemplo). Varias de esas particellas parecen posteriores a la composición de las obras, ante lo que caben dos posibilidades: que fueran añadidas en épocas más avanzadas; o bien que sean copias renovadas de partituras originales muy deterioradas. En Huerta (1780-1814) y sobre todo en Prieto (1786-1844), las partes de contrabajo parecen contemporáneas a la creación de las piezas. Apunto a modo de hipótesis estas ideas, que sólo podrán ser confirmadas tras un análisis comparativo de estilo, grafías, etc. en las obras, cosa que aquí es imposible de realizar.

a. 4. Instrumentos de viento

De todos los que se utilizaron en la catedral pamplonesa, sólo el bajón y a veces la corneta contaron con plazas fijas dotadas. Los restantes eran tañidos por músicos con diversas habilidades (que podían ser "instrumentistas" propiamente dichos o cantores).

Las flautas aparecen mencionadas en la doble modalidad de dulces o traveseras. Las partituras conservadas que incluyen este instrumento

son muy escasas. Concretamente, de 81 obras de Huerta en la catedral pamplonesa, sólo una lleva flautas; y éstas aparecen en sólo tres de las 166 obras de Prieto en el mismo archivo. Todavía en 1762 las fuentes citan tanto la flauta dulce como la travesera, lo que indica que aún no se había abandonado la primera, típicamente barroca. En otras ocasiones la documentación no especifica el tipo de flauta empleado (175).

Es conocida la tendencia del siglo XVIII (a medida que se acerca el Clasicismo) a sustituir los instrumentos barrocos, de timbres penetrantes, por otros de sonido más suave y dulce. Cornetas y chirimías, por ejemplo, fueron paulatinamente sustituidas por los oboes. En la catedral de Pamplona la corneta contó con una plaza fija en las primeras décadas del siglo y concretamente hasta la muerte de su titular, Roque de Iranzu, ocurrida en 1731. Después la plaza permaneció aproximadamente un año sin proveerse y el Cabildo, al tratar del tema poco antes de las oposiciones de 1732, hizo las siguientes precisiones:

> "(...) se dixo también que respecto de que se encontraban pocos cornetas, huviessen de saber [los pretendientes] chirimía, violín, vajoncillo y abue (sic), y que se pusiese assí en los edictos (...)" (176).

Es decir que el Cabildo, conocedor del declive de la corneta, evitó exigir su conocimiento y pidió otros instrumentos. En el resto del siglo no volvió a repetirse ya el caso de una plaza adscrita a la corneta.

Por el contrario sí se encuentran referencias a las chirimías hasta muy avanzado el siglo. Probablemente se usaban sobre todo en funciones de fuera de la Catedral, con carácter procesional o similares. En algunas de estas funciones los tañedores de chirimía

recibían una gratificación aparte de la del resto de la Capilla. Así por ejemplo, el 1 de mayo de 1753, en una misa celebrada en el Santo Hospital, el cabildo de la Catedral dio ocho reales "por tocar las chirimías desde que sale del sagrario Nuestro Amo (para darse a los enfermos) hasta que se concluye y vuelve a su mismo sitio". En 1772 el ex-infante Ramón Sancho, a la sazón clérigo tonsurado, fue admitido como capellán con obligación de servir en bajón y chirimía. En 1785 Ignacio de Miguel y Doz citó la chirimía entre los instrumentos que tocaba. El uso de las chirimías en procesiones y pasaclaustros continuó al parecer hasta el siglo XIX: Hilarión Eslava comenta las luchas que hubo en la capilla pamplonesa cuando las chirimías fueron suplantadas por los violines en los recibimientos a la Diputación del Reino (177).

El oboe, que se pedía ya expresamente en las mencionadas oposiciones de 1732, sigue apareciendo en la documentación posterior a esa fecha. Las partituras en las que es necesario, sin embargo, son tan escasas como las que requieren flautas: sólo cinco de las obras de Huerta conservadas en Pamplona llevan partes de oboe, y esto ocurre tan sólo con una de las piezas pamplonesas de Prieto. Del clarinete no he encontrado referencia alguna a lo largo del siglo XVIII, aunque forma parte de la instrumentación de varias obras de Prieto (obras mayoritariamente ya del siglo XIX, que es cuando el uso de este instrumento se generalizó en España) (178).

La primera referencia a las trompas que he encontrado es del 18 de mayo de 1762, cuando fue admitido en la catedral de Pamplona el músico Sebastián de Maestu, que además de otros seis instrumentos tocaba las trompas de caza (179). Posiblemente a raíz de contar con él, el Cabildo acordó hacerse con dos instrumentos de este tipo:

> "Acordóse en él [cabildo del 17 de julio de 1762] comprar dos trompas de caza para uso de nuestra capilla de música

y que se pague su precio en Contaduría de los efectos y Libro de Rentas Libres" (180).

Teniendo en cuenta que las trompas son típicas de la estética del Clasicismo, el documento anterior puede orientar sobre la cronología del cambio de gusto en la catedral pamplonesa. El mismo año en que se adquirieron las trompas, se les pusieron "orillos", lo que supuso un gasto de dos pesetas (= cuatro reales y nueve maravedíes). Maestu dejó la Catedral en 1771, pero las trompas siguieron siendo utilizadas, como queda patente por los continuos gastos de mantenimiento a que dieron lugar. En 1774 Ramón Sancho recibió siete reales fuertes (= siete reales y quince maravedíes) por el arreglo de las mismas. Un año después, en 1775, se adquirieron caños para las trompas; algunos los hizo llegar desde Barcelona Juan José de Ollo y costaron 51 reales; de otros cuatro se encargó Ramón Sancho y costaron seis reales y trece maravedíes (181).

En 1797 el Cabildo hubo de llamar a músicos del ayuntamiento pamplonés para que pudieran ser interpretadas las partes de trompa en unas obras enviadas por García Fajer, "El Españoleto"; al parecer, no había en ese momento músicos capacitados para tocar la trompa en la Catedral:

> "En el mismo día 10 [abril 1797] dijo el señor prior que el maestro de capilla de Zaragoza, García, ha embiado al señor arcediano de cámara un miserere y una lamentación con la música correspondiente y que dicho señor arcediano desea se cante en la Santa Yglesia, pero advirtiendo que el maestro García previene se cante con la música que le pone o instrumentos, entre otros las trompas y que, no haviendo en la Yglesia quien las toque, se podía convidar algunos músicos (sic) de la Ciudad y, atendiendo a que han asistido músicos seglares en las octavas y que es en culto del Señor, se acordó que por

ahora se admita la asistencia de dichos músicos seglares" (182).

El documento anterior muestra que el Cabildo mantenía a duras penas la costumbre de que los músicos no fueran seglares, y que éstos de hecho colaboraban en determinadas festividades. Revela también el interés de los compositores por exigir la correcta interpretación de sus obras; y un mayor afán de precisión tímbrica (que no era tan claro en etapas anteriores).

En 1799 el Cabildo compró de nuevo dos trompas de caza por 240 reales fuertes. Probablemente la adquisición se debió al deterioro de los instrumentos anteriores. El mismo año se adjudicó una ración de peregrinos a dos chicos que se habían ofrecido a aprender las trompas y servir con ellas en la Capilla. Miguel Hechel fue el encargado de enseñarles a tocar dicho instrumento, por lo que recibió 150 reales fuertes (183). No es de extrañar el interés del Cabildo por contar con músicos que tañeran la trompa: muchas composiciones del último tercio del siglo llevaban partes de trompa 1ª y 2ª.

Respecto a la tipología de las trompas utilizadas, conocemos que eran de caza, es decir, trompas naturales con tubos de recambio o adicionales que modificaban la altura de la nota fundamental y sus armónicos, permitiendo tocar en varios tonos. Probablemente los tubos adicionales son lo que las fuentes mencionan como "caños". Este tipo de trompas era habitual en Europa durante la segunda mitad del siglo XVIII (184). Entre las partituras estudiadas, por ejemplo, hay obras que utilizan trompas en do o en elami bemol (= mi bemol). El cometido de las trompas (siempre en los casos estudiados) no era melódico o solístico, sino que consistía en reforzar la armonía, con un papel muy sencillo, ámbito de notas reducido, etc. Este uso era normal en la

época y, sin duda, servía para dar "redondez" y empaste al conjunto (185).

El bajón era instrumento imprescindible en la vida de la Capilla. Existían normalmente dos plazas fijas adscritas a él (186). Además de los dos bajonistas propiamente dichos, otros instrumentistas colaboraban también con el bajón cuando era necesario. Del fagot (instrumento que acabó sustituyendo al bajón) no he encontrado ninguna cita a lo largo de la documentación manejada. Lo mismo he de decir del figle, si bien tanto fagot como figle aparecen en varias obras de Prieto (cuya producción pertenece ya en gran parte al siglo XIX).

La Capilla de Música consideraba imprescindible el bajón en sus actuaciones. En 1743 los músicos, que se habían dividido para ir a Estella (Navarra), dejaron de cantar en la Catedral en las vísperas y día de Santo Domingo por haber enfermado el bajón Sebastián de Mendaza, que en ese momento era "único ynstrumento y preciso". El Cabildo mandó que no se les pagasen las distribuciones, a pesar de haber sido una causa involuntaria, aludiendo a que en otras ocasiones, con menos músicos "y sin bajón" se había cantado la Salve y letanía (187). El uso continuado del bajón provocaba un especial desgaste físico en los músicos, que apenas podían cumplir con su obligación cuando llegaban a edades avanzadas. El 24 de abril de 1761 la Capilla de Música solicitó al Cabildo que eximiera a los bajonistas de tocar en determinadas funciones, apelando a que de lo contrario pondrían en peligro su salud "y la vida". Algo de cierto habría en esas afirmaciones, ya que el Cabildo accedió a la petición:

> "Más de otro memorial de la Capilla de Música de esta santa yglesia representando la imposibilidad que avía de parte de los bajones, a menos de no sacrificar notoriamente la salud y la vida, de aguantar el canto a fabordón de el Ofertorio y Communio en las misas de primera y segunda clase, sobre el demás peso que en ellas

lleban, y concluiendo que en atención a ella (sic) se les relebe de esta obligación, se acordó como se pedía; y que el Ofertorio y Communio en las referidas clases se cantase (sic) a canto llano por los sochantres" (188).

El papel del bajón era realizar la línea del bajo continuo, junto a otro u otros instrumentos polifónicos (arpa, clave, órgano). A finales del XVIII parece entreverse una mayor aceptación de los instrumentos de cuerda frotada (violón, contrabajo) para este cometido. Señalo al respecto las duras palabras del maestro Huerta en 1791, aludiendo a las presiones existentes para que los jóvenes músicos estudiaran contrabajo en lugar de órgano o arpa; o la propuesta que hizo De Miguel en 1798 para sustituir el bajón por el contrabajo. Los propios edictos de oposiciones, a medida que avanzó el siglo, pidieron conocimientos no exclusivamente de bajón, sino también de violín y otros instrumentos (189). No obstante estos hechos, el bajón se mantuvo en pleno uso a lo largo de todo el período estudiado.

a. 5. Instrumentos de percusión

Algunos instrumentos de este tipo eran utilizados no en la música culta litúrgica, sino en determinados momentos del ceremonial sagrado. Es el caso de las matracas, que desde 1764 sustituían a las campanillas de altar y a las campanas de la torre en la función de Jueve Santo:

"Haviéndose assimismo tomado en consideración la práctica observada en esta santa yglesia de tañer las campanillas de altar en la misa de la función de Juebes Santo a la elevación de la Santa Hostia y de llamar a son de campana al pueblo al sermón de mandato, y conceptuándola de contra rúbrica, se acordó que se agan dos matraquillas y se use de ellas en el altar mayor de aquí en adelante para la expresada función; y una matraca

para la torre, que sirva para convocar al sermón y divinos oficios" (190).

Es posible que los timbales contribuyeran a dar esplendor en algunas obras musicales, aunque no he encontrado documentación sobre el particular (191).

b) Instrumentistas

A excepción de órgano, arpa o bajón (que contaban con plazas fijas), el resto de los instrumentistas habían de ejercer diversas habilidades según las necesidades de la Capilla. Cuando se convocaba una vacante, los "agregados" en otros instrumentos además del principal eran tenidos en cuenta a la hora de otorgar la plaza. La escasez de instrumentistas dificultaba en algunas ocasiones el lucimiento de las composiciones. En 1794 el cabildo pamplonés trató el problema, afirmando que los instrumentos eran entonces "el blanco de las capillas" (192).

En el conjunto de todos los instrumentistas, los organistas y arpistas tenían un rango superior. Así como el organista primero era el puesto inmediato al maestro de capilla en responsabilidad y atribuciones, la plaza de arpista era en ocasiones un paso previo para ocupar la organistía mayor. En casos de interinidad o dificultades con el maestro de capilla, la dirección de los músicos y composición de obras nuevas recaían en los organistas (ver supra) o en los arpistas (Andrés de Escaregui en 1735, Juan José de Arce en 1773) (193).

El arpista tenía obligación de tocar el órgano solamente "en ausencias y enfermedades del organista; en lo demás debe asistir con el arpa a todas las funciones de dentro y fuera de la Yglesia". Otras obligaciones específicas del arpista constan en el Libro de Capilla;

en parte aparecen tachadas, sin duda por haber sido modificadas a lo largo del tiempo. Una norma que afectaba al arpista era, por ejemplo, que no ganaba en las letanías mientras no se hallara ocupado con la Capilla en alguna función o sustituyendo al organista. El 7 de diciembre de 1799 se acordó sin embargo que el arpista ganara en dichas letanías los sábados de todo el año. En la Pasión de Semana Santa y misas de la Virgen el arpista no ganaba, hasta que en 1737 se acordó que desde el primer sábado de enero de 1738 ganase el arpista en las misas de la Virgen asistiendo y sin tocar el órgano (194).

A veces los arpistas compaginaban sus obligaciones en la Catedral con la organistía de San Juan Bautista (parroquia ubicada en una capilla del mismo templo, como se ha explicado anteriormente). Así lo hicieron, por ejemplo, Juan Simón de Saralegui y Babil Lasa (195).

Algunos instrumentistas fueron temporalmente educadores de los infantes. Ocurrió así con el corneta Roque de Iranzu en 1703-1704; el bajonista y oboe Francisco de Alba en 1734-38; el violinista y contralto Gregorio Lorenzo de Sucunza en 1772-73; y el bajonista Ignacio de Miguel en 1791-94 (196). En el Libro de Capilla figura una norma sobre las retribuciones de los instrumentistas que parece haberse revocado (197).

Igual que otros músicos de la Capilla, los instrumentistas eran casi siempre eclesiásticos. La convocatoria a las oposiciones de 1732 pedía que los pretendientes fueran presbíteros o se ordenaran como tales dentro del año y un día de su toma de posesión. Esto era imprescindible, por ir la plaza unida a una capellanía de Sandoval que obligaba a celebrar "una missa a la semana en la capilla donde está sepultado dicho señor obispo fundador [Sandoval] y assistir a todos los oficios diurnos" (198).

En 1782 se admitió como músico contralto y violinista a José de Castelruiz, con la obligación de "procurar promoverse al sacerdocio" intra annum. Para una plaza vacante en 1794 de primer violín con agregado de bajón se pidió a los aspirantes que estuvieran al menos tonsurados. En 1800, para obtener una plaza de bajón con agregado de violín era necesario ser presbítero o al menos tonsurado y tener "edad y suficiencia para ordenarse de sacerdote dentro del año de su posesión" (199).

A pesar de lo anterior, pueden señalarse ejemplos de instrumentistas seglares. El arpista Dionisio de San Juan consiguió mantener su puesto en 1704 sin acceder al estado eclesiástico, al que había concebido "repugnancia y miedo (...) por la mucha perfección que requería". La decisión dividió a los capitulares, algunos de los cuales opinaban era "indecente hubiesse cassados en una yglesia tan grave y de regulares, maiormente encontrándosse otros arpistas buenos, aunque no fuessen tan aventajados como el sobredicho". A un corneta se le había negado de hecho la licencia para casarse y el Cabildo tenía bula para que no vivieran casados "en las casas que están en la circunferencia de la Yglesia que son propias". Nos consta también que el bajón Esteban de Unanua (+ ca. 1717) era casado y tras su fallecimiento la viuda obtuvo una ayuda económica del Cabildo (200).

4. Cantores adultos

a) Tiples

Durante la primera mitad del siglo XVIII, además de los infantes, existió en la Catedral un tiple adulto, Tomás de Buzunáriz, que ejerció su cargo entre 1703 y 1739. El hecho no es novedoso, ya que

los tiples adultos habían existido en el mismo templo durante el siglo XVII (201). Estos cantores podían ser "castrati" (o "capones"), pero también falsetistas. No tengo datos para afirmar cuál de las dos posibilidades se daba en Buzunáriz. Antonio Gallego supone que aunque las fuentes no son explícitas, tanto los tiples como algunos contraltos eran capones todavía durante el reinado de Carlos III (202).

El caso es que después de la muerte de Buzunáriz (acaecida el 19 de diciembre de 1739) no he encontrado otros tiples adultos en la catedral pamplonesa (sí en cambio se mantienen los contraltos) (203).

b) Contraltos

El número de contraltos existentes al mismo tiempo solía ser de dos, aunque podía variar según las circunstancias. Como en el caso de los tiples adultos, no he conseguido aclarar si se trataba de castrados o falsetistas. Veamos las condiciones que se les exigían según algunos edictos de oposición.

En 1732 para proveer una plaza de contralto vacante sólo se anunció que recaería en la persona más hábil e idónea para ella. Se presentaron seis contraltos, ninguno de los cuales alcanzó el nivel requerido, por lo que la plaza quedó de momento sin adjudicar (204).

Una nueva vacante fue convocada mediante edictos el 4 de febrero de 1760. El pretendiente, además de ser al menos tonsurado y de buenas costumbres, debería tener

> "voz clara, limpia, igual, afinada, y en ella los puntos que se demuestran:  sin subsidio de falsete; con la gala y movimiento necesario, y que cante con estilo y destreza" (205).

La tesitura que se pidió (desde el fa grave hasta el do agudo) comprendía dos o tres notas menos por la parte superior de lo que es habitual en una contralto femenina; el registro grave podría ser cubierto cómodamente por un tenor. Da la sensación de que, aparte de la extensión (que no es exagerada), lo que interesaba era sobre todo un determinado tipo de voz ágil y clara, tal vez cercana a lo que hoy denominaríamos un tenor ligero.

Para cubrir una plaza de contralto en 1786 se pidieron las mismas características de voz "clara, limpia, igual, afinada", pero en la extensión se rebajó una nota por los agudos, al estipular que los pretendientes, sin subsidio de falsete, abarcasen "desde fefaut grave hasta befabemi sobreagudo", es decir, desde fa grave hasta si agudo (206).

Al rebajar en una nota aguda la extensión obligatoria de los contraltos, el Cabildo parece haber querido facilitar las cosas a éstos. Sin embargo la dificultad para encontrar cantores en esta cuerda fue cada vez mayor. En 1794 se dice "que no hay contraltos en estas quarenta leguas al contorno sino los que an concurrido a ser oídos"; de los tres que en esa ocasión se presentaron en Pamplona uno era Gregorio Lorenzo de Sucunza, que tenía voz "desabrida" y "muy poco de contralto"; los otros dos (Manuel Díaz y Angel Alonso) mostraban gran debilidad en los agudos (207).

En definitiva, no es posible concluir si los contraltos que pasaron por la catedral pamplonesa en el siglo XVIII eran castrados o falsetistas. Las dificultades para encontrar buenos cantores en dicha cuerda pudieron ser debidas al progresivo retroceso de los castrados, pero también a que los falsetistas no se interesaban por estas plazas.

c) Tenores

El número de tenores parece haber sido también de dos al mismo tiempo, aunque con las fluctuaciones impuestas por las circunstancias. A pesar de que esta voz no tenía los condicionamientos de extensión de contraltos o tiples, también hubo épocas en las que fue difícil encontrar tenores idóneos. En 1748, por ejemplo, se dijo en la catedral pamplonesa que "la voz más precissa era la de tenor, que faltaba y no avía quien la supliesse, que don Francisco Martín no llegaba a ella por lo vajo en algunos puntos (...)" (208).

El 7 de abril de 1781 se convocaron oposiciones para una plaza vacante de tenor, que sería proveída

> "en quien a lo menos esté tonsurado, sea de buena vida y costumbres, tenga edad y suficiencia para ordenarse de sacerdote dentro del año de su posesión, destreza en la música y los puntos de voz desde cesolfaut grave hasta gesolreut sobreagudo" (209).

La extensión que se pidió (do grave a sol sobreagudo) es perfectamente normal para un tenor, y lógicamente más grave que la requerida para ser contralto. A la oposición se presentaron siete candidatos. Se conserva la censura del tribunal, fechada el 20 de mayo de 1781, que los graduó cuidadosamente en tres aspectos: voz, suficiencia y estilo. Incluso se llegó a concretar qué voces eran más adecuadas para los solos y dúos, y cuáles para los ochos y cuatros (es decir, para los coros propiamente dichos). El maestro de capilla Huerta se inclinó por las voces capaces de "lucir en una área y en qualquiera otra cosa que se haya de cantar a solo o a dúo, conforme se estila en el día", por lo que consideró más idóneo al candidato Antonio Lázaro. El organista (José Ferrer) y el tercer miembro del

tribunal (Manuel Sanz) ratifican la opinión de Huerta para los solos y dúos, pero opinan que

> "para los ochos y quatros y cantos de atril será y es mucho mejor don Vicente Durá, por cuio motivo y porque su voz es propiamente de tenor y concurren en él en primer grado las dos principales calidades que debe tener un cantor de yglesia catedral, que son voz y suficiencia, como queda asentado, se debe preferir a los demás" (210).

Obsérvese la interesante apreciación sobre las cualidades imprescindibles en un cantor de iglesia: voz y suficiencia; el estilo se consideraba secundario. Hasta tal punto contó ese baremo que la plaza fue adjudicada a Durá, que había quedado en quinto lugar en las pruebas de estilo (211).

En 1786 entró a formar parte de la Capilla pamplonesa como tenor Julián Prieto, que permanecería en el puesto hasta su muerte (ocurrida en 1844). La censura sobre la voz de este interesante músico (también compositor) fue realizada por el organista José Ferrer y el tenor Vicente Durá. En ella afirman de Prieto que

> "es diestro y canta con estilo. La voz es desigual y, aunque en algunos puntos tiene cuerpo, en los baxos no corresponde, por ser de poco cuerpo, y se puede decir que es voz de thenor acontraltada o mixta de contralto. Hacemos también presente (para el mejor govierno de V. S.) que ésta y qualquiera otra voz de esta especie no se puede assegurar su permanencia hasta los veinte y dos o veinte y tres años (...)" (212).

Prieto, nacido en 1765, contaba entonces con apenas 22 años, por lo que su voz no estaría aún definitivamente asentada. El tiempo no haría sino confirmar la buena impresión inicial causada por este músico, al que aguardaba un brillante porvenir en la Capilla (213).

Las referencias hechas a su timbre (tenor acontraltado o voz mixta de contralto) indican que las fronteras entre ambas cuerdas no siempre estaban claras; pueden ser una pista más de que los contraltos no tenían por qué ser castrados, sino que podía tratarse a veces de tenores con facilidad en los agudos, como se apuntó anteriormente.

Para obtener una plaza de tenor (al menos en 1781) era necesario ser tonsurado, de buena vida y costumbres, y tener edad y suficiencia para ordenarse de sacerdote dentro del año de la posesión. La capellanía adscrita a dicha plaza obligaba a celebrar 52 misas al año (una por semana) en la capilla del fundador, el obispo Sandoval. En otros casos no constaba la obligatoriedad de la tonsura para obtener el puesto de tenor, pero es muy probable que existiera. Prieto, por ejemplo, era tonsurado y no he hallado pruebas documentales de que llegara a casarse, como a veces se ha supuesto (214).

Además del mencionado Prieto, otros tenores de la Capilla fueron músicos especialmente brillantes. Destaco entre ellos a Joaquín de Redone, que al menos entre 1726 y 1729 acudió a la corte de Bayona para deleitar a la reina viuda Mariana de Neoburgo; o Pedro León y Trompeta que en 1735, poco después de dejar Pamplona, fue nombrado cantor de la Capilla Papal de Roma (215).

d) Sochantres

Se ocupaban de dirigir el canto llano y eran además miembros de la Capilla en cuerda de bajo. En la catedral pamplonesa hubo dos sochantrías fijas al mismo tiempo, hasta que en 1781 se fundaron otras dos, pasándose a designar desde entonces "primeras" y "segundas" sochantrías respectivamente (216). Presento a continuación algunos datos sobre los requisitos exigidos a este tipo de cantores y sus obligaciones.

Por lo que se refiere a las cualidades necesarias para ser sochantre, en 1760 se exigía ser presbítero, o al menos tener edad y suficiencia para ordenarse sacerdote dentro del año de la toma de posesión; había además que tener

> "voz natural abultada y de corpulencia proporcionada para regir el coro, mucha destreza en el canto llano, práctica y especulativamente, buena pronunciación y mediana inteligencia en el canto de órgano, de forma que pueda acompañar en su cuerda a la Música con vista anticipada de el papel, y en la voz los puntos que se demuestran:
>
>  sin socorro de falsete (...)" (217).

Las mismas condiciones se aplicaron a la sochantría convocada en 1776 (218). El edicto para las oposiciones de 1781 fue todavía más concreto al detallar las obligaciones del sochantre que obtuviera la plaza: además de celebrar 52 misas anuales (una por semana) en la capilla de Sandoval, fundador de la capellanía, el ganador tendría que

> "asistir a las funciones de la Música y regir el coro, alternando por semanas en todas las horas canónicas diurnas; advirtiéndose que no tiene obligación de asistir a Maitines sino en las octavas de Corpus y Asumpción de Nuestra Señora, víspera de Animas, Natividad del Señor y en el Triduo de la Semana Santa por la tarde, y el día de Pasqua de Resurrección por la mañana; ni tampoco está obligado a asistir a Completas sino en los sábados, en las dichas dos octavas y en algunos otros pocos días (...)" (219).

También debía tener la voz

> "natural, abultada y de corpulencia proporcionada para regir el coro, mucha destreza en el canto llano y cuerdas de los tonos práctica y especulativamente, buena pronunciación y mediana inteligencia en el canto de

> órgano, de forma que pueda acompañar en su cuerda a la Música con vista anticipada del papel, y en la voz los puntos desde fefaut regrave hasta delasolre agudo sin socorro de falsete" (220).

Se conserva un interesante informe del maestro Huerta previo a la edición impresa del edicto anterior; por el citado informe conocemos los tipos de bajos habituales en la época y sus respectivas cualidades. Huerta distingue entre bajo de capilla y sochantre:

> "Para el primero [bajo de capilla] se requiere una voz muy sobresaliente, con los puntos de voz desde delasolre regrave hasta delasolre agudo, toda voz llena, destreza en canto de órgano y execución. Para el 2º [sochantre], en las yglesias de Toledo, Santiago, etc., la misma extensión de voz, aunque más llena; pero haciéndome cargo q\ al tiempo que en la composición se adelanta cada día más y los instrumentistas y canttores siguen el mismo rumbo respectivamente, la clase de vozes ba decayendo más y más, no sé si consiste en su mal govierno o en las naturalezas, que dizen no ser tan robustas como antiguamente, por lo que, arreglándome a estas circunstancias, me pareze sería suficiente sub-chantre para esta santa yglesia el que tenga los puntos de voz desde fefaut regrave hasta delasolre agudo; pero ésta ha de ser voz llena, ha de tener algún conocimiento en canto de órgano, destreza en canto llano, ha de estar impuesto con puntualidad en las cuerdas de los tonos para que las cantorías bayan con el mejor arreglo, de lo que se deberá hazer un examen riguroso. Pero advierto que si viene alguno que exceda en voz por abajo, se le podrá disimular la falta por arriba, por ser [más] del caso los bajos que los altos, y tanto más magestuoso será el oficio divino quanto más bajo se cante(...)" (221).

En efecto, el edicto de oposiciones (antes comentado) salió con la extensión de voz propuesta por Huerta, que era idéntica a la requerida en las oposiciones de 1760, y dos puntos menos en el registro grave

que la habitual en Toledo o Santiago. Del informe de Huerta merecen ser destacados varios aspectos:

1) Bajos de capilla y sochantres tenían funciones diferentes, por lo que se les exigían cualidades también distintas: en los bajos propiamente dichos eran imprescindibles más extensión vocal, dominio de la polifonía y de la interpretación; para ser sochantre bastaba con una extensión algo más limitada, pero con más volumen de voz, conocimiento profundo del canto llano y más superficial del estilo polifónico. El timbre que se buscaba para los sochantres obliga a revisar algunos conceptos interpretativos sobre el canto llano (ver capítulo VI).

2) El oficio se consideraba más majestuoso cuanto más grave se cantara, lo que iba además unido al tempo (a mayor lentitud, mayor solemnidad, y viceversa). Estos conceptos serán ampliados en el capítulo VI.

3) Huerta refleja en sus palabras la idea del progreso continuo en música, que se difundió en la segunda mitad del siglo a través de pensadores como Burney o Manfredini (222). En el informe citado entiende el progreso como un mayor virtuosismo en voces e instrumentos, que impedía a los cantores seguir ese ritmo evolutivo.

Ya desde 1778 había existido un tercer sochantre en la catedral de Pamplona, pero es a finales de 1781 cuando se otorgó escritura para la fundación formal de dos segundas sochantrías (el tercer sochantre pasó a ser entonces "primer sochantre segundo"). La finalidad de las nuevas plazas era clara: "que haya en el coro en todo tiempo sochantres de

voz corpulenta y diestros en el canto gregoriano y que sepan regirlo". Los segundos sochantres sustituirían a los primeros en sus ausencias, vacantes, salidas con la Capilla ("de que son individuos") a funciones de fuera, etc. (223).

En 1783 se convocaron oposiciones para las dos sochantrías mayores, que entonces estaban vacantes. Las condiciones exigidas a los pretendientes no variaron respecto a las de convocatorias anteriores. En 1785 salieron de nuevo a oposición dos sochantrías, en este caso una primera y una segunda. La censura dada por los examinadores prueba que se exigía mayor nivel musical para las primeras sochantrías que para las segundas, ya que los candidatos eran distintos; y se dice que ninguno de ellos merecía la sochantría primera, pero que dos podrían servir para la segunda (224).

Al año siguiente, en 1786, se convocaron las dos segundas sochantrías. Las condiciones fueron similares a las exigidas en otras ocasiones para las primeras, aunque la extensión de voz debería ser sólo entre gesolreut grave y delasolre agudo (sol grave y re agudo), es decir, un punto menos en los graves que lo que Huerta había pedido en 1781. En 1794 para la primera sochantría se pidió la misma extensión vocal que en 1786 (225).

La tendencia parece haber sido a reducir las exigencias por los graves, en contra del deseo de majestuosidad antes expuesto. No obstante había cantores que tenían más extensión de la requerida, como es el caso de Vicente Adsuar, que se ofreció al Cabildo en 1792 (226).

Las principales normas por las que se regía la actividad de los sochantres fueron recopiladas en mayo de 1737 y están recogidas en el Libro de Capilla; en ellas se pone especial énfasis en compaginar las obligaciones relativas al gobierno del coro con la asistencia a las actividades de la Capilla:

"Trátase de los sochantres

1. Se previene al señor maestro o al ['racionero', tachado] más antiguo que, en haviendo reparto y al mismo tiempo choro, deje en él uno de los dos sochantres y que éste sea presente en la distribución de fuera.
2. Si no ay choro, están obligados a hir como los demás.
3. Si necesita el señor maestro o el [papel roto] más antiguo para la función de fuera al sochantre que ha quedado, está obligado a concurrir en concluyendo el choro, pero si no se le previene, no está [¿obligado?].
4. Si hubiere dos actos, está obligado [el] sochantre que queda en el coro a assistir al segundo.
5. Si el choro dura quasi tanto tiempo como los dos, no tiene obligación a hir a ninguno.

Todo lo dicho salió del Cavildo en el mes de mayo de 1737" (227).

A estas normas generales se añadían otras dadas a lo largo del siglo sobre diferentes aspectos que afectaban a los sochantres. Así, en 1709 se acordó que quedaran exentos "de la obligación de atrileros, por ser incopatible (sic) este ministerio con el de las sochantrías" (228). En 1715, cuando fue nombrado sochantre Francisco de Ayerra, se especificó que tendría "la obligación de assistir a las horas del coro mayor, aniversarios, plácebos, las dos octavas del Corpus y Assumpción y la Semana Santa". Se le concedió también media parte en las distribuciones de la Capilla de Música y, en 1719, parte entera (229). El 14 de junio de 1737 se acordó que los sochantres cantaran "por semanas las profecías en los días que las ay, pues son los más a propósito, y conviene aya persona cierta que las cante" (230). Otra de las ocupaciones típicas de los sochantres era ir cantando en medio de los dos coros en las procesiones generales (231).

Tenían también estos músicos ciertas obligaciones para con algunas cofradías ubicadas en la Catedral. Así se desprende de un incidente ocurrido en 1770 con la cofradía de Santa Catalina, adscrita a la capilla del mismo nombre. En las primeras y segundas vísperas de la

santa ninguno de los sochantres catedralicios había querido entonar el canto llano como habían venido haciendo desde años atrás. La Junta de la hermandad de Santa Catalina, en su reunión ordinaria del 26 de noviembre, trató el tema: el sochantre o capellán particular de la hermandad no tenía ninguna obligación de entonar y esto lo hacían los sochantres de la Catedral al menos desde hacía 40 años, según atestiguaban los hermanos más antiguos. Enterado de todo ello el Cabildo de la Catedral, acordó que sus sochantres no hicieran novedad en el tema,

> "y se mandó que entonase en las expresadas primeras y segundas vísperas de la santa, rigiesse y entonase el canto llano el sochantre que fuesse de semana en nuestro choro mayor" (232).

En relación a su oficio y como expertos en canto llano, los sochantres eran requeridos por el Cabildo para informar sobre los nuevos libros de coro, como ocurrió en 1775 y 1776. En 1796 se les pidió opinión sobre unas muestras de letras de coro para la imprenta (233). Al año siguiente (1797) se acordó que propusieran cantos adecuados para aplicar a los himnos de otras festividades además de la del Corpus, que ya tenía su música. También en 1797 el sochantre Pedro Vidaurre pidió una mejora de su renta al Cabildo, aduciendo que en los once años que llevaba sirviendo el oficio había "reformado algunas cantorías y estrofas" (234). Como puede observarse, los sochantres eran parte importante en la evolución del repertorio gregoriano, que seguía admitiendo modificaciones y adiciones.

5. Los infantes

a) Sistema pedagógico y educadores

No he encontrado que existiera en Pamplona un Colegio de Infantes propiamente dicho, como se ha documentado en otras iglesias (235). Sin embargo, la educación de los chicos era completa, y corría a cargo del maestro de capilla. Este tenía obligación de acoger en su propia casa a los niños, encargándose de su alimentación, salud y vestuario; había de instruirles en la doctrina cristiana y enseñarles música, a leer y a escribir. Por el mantenimiento de cada muchacho el maestro recibía una asignación económica especial. Los infantes que destacaban por sus cualidades musicales eran iniciados en el estudio de uno o varios instrumentos, o en la composición. La realidad muestra que los maestros sobrellevaban con grandes dificultades la carga de educar a los niños, añadida a sus restantes obligaciones de componer, dirigir y ensayar a la Capilla. Expondré a continuación cuáles fueron los sucesivos responsables de la educación de los chicos en la catedral pamplonesa.

El siglo se inicia con el maestro Sebastián de Urrutia, que estuvo enfermo en 1703 y 1704. Esa es la causa de que los infantes fueran educados musicalmente por el corneta Roque de Iranzu entre mayo de 1702 y marzo de 1704; y residieran en casa de Pedro de Balda, cocinero de la Catedral, entre el 1 de septiembre de 1702 y finales de marzo de 1704 (236).

Desde el 1 de abril de 1704 los muchachos quedaron bajo la tutela del nuevo maestro de capilla, Miguel Valls (1704-1738). Con él los problemas en la educación de los chicos fueron constantes. Quizás ésa fue ya la causa por la que el infante Juan José de Repáraz, por orden del Cabildo, residió desde 1716 en casa del bajón Esteban de Unanua y, cuando murió éste, siguió con su viuda hasta 1720-22 (237).

Tras repetidas e infructuosas amonestaciones a Miguel Valls que no consiguieron mejorar su labor con los niños, el Cabildo decidió quitarle la tutela de los mismos. Manuel de Ricarte, capellán y músico, quedó encargado desde el 7 de junio de 1721 de poner casa junto a la Catedral para vivir en ella con los infantes, cuidar de la buena crianza de los mismos, de que aprovechasen en música y de enseñarles a leer y escribir (238). Cinco años después, en 1726, Ricarte dejó la Catedral para pasar como corista mayor a la parroquia de San Cernin. El Cabildo mandó que fuera de nuevo Roque de Iranzu, corneta, quien se ocupara del cuidado y educación de los infantes, pasando a habitar en la casa que para ello había tenido Ricarte. El 13 de enero de 1729 Iranzu pidió se le exonerase de dicha carga "por su edad y accidentes", a lo que el Cabildo accedió (239).

Los infantes volvieron otra vez a casa del maestro Valls, a quien se advirtió "no dé su descuido lugar a quexas sobre la enseñanza de dichos muchachos". La situación no debió de mejorar gran cosa, ya que el 4 de febrero de 1735, dada la "floxedad", "poco gusto que daba" y edad que tenía, se exoneró "para siempre" a Miguel Valls del cuidado y educación de los infantes. Entre 1735 y 1738 éstos se repartieron entre varios educadores: Agustín de Linzoain, Francisco Costa, Francisco de Alba, el entonces arpista Escaregui y Simón de Eugui. En esta época fue infante de la Catedral Sebastián de Albero, que estuvo al cuidado de Francisco de Alba (240).

Cuando Andrés de Escaregui fue nombrado maestro de capilla (6 de marzo de 1738), todos los infantes volvieron a agruparse en su casa. Escaregui apenas dio problemas en este aspecto. Sólo en 1749 hizo una petición (que no le fue aceptada) para ser relevado del cuidado de los chicos. A finales de 1772, poco antes de la muerte de Escaregui, éstos fueron encomendados a Gregorio Lorenzo de Sucunza, con quien siguieron hasta que llegó el nuevo maestro, Juan Antonio Múgica. Durante la

época de éste (1773-79) no tengo noticia de otros educadores distintos al propio maestro, lo que hace suponer que cumplía bien su cometido en este aspecto. Desde el desistimiento de Múgica hasta el nombramiento del maestro Huerta volvió a ser Gregorio Lorenzo de Sucunza el encargado de los niños cantores (241).

Con Francisco de la Huerta (maestro de capilla entre 1780 y 1814) los problemas sobre la educación de los infantes fueron frecuentes. Hay noticia incluso de malos tratos infringidos por el maestro a los niños, y de que rasgó la oreja a uno de ellos (242). El 14 de enero de 1791 Huerta pidió al Cabildo que le exonerase del cuidado de los infantes, aduciendo su enfermedad y lo larga que temía fuera la convalecencia. El Cabildo accedió a la solicitud, "especialmente en orden a la mejor christiana educación de dichos infantes". Estos pasaron a residir con el bajonista Ignacio de Miguel y Doz, que los llevaba para las lecciones de música y canto necesarias a estudiar con el tenor Julián Prieto. De Miguel pidió un maestro que enseñase composición a los más aventajados (sorprende que para esto no se recurriera también a Prieto, interesante y prolífico compositor); el Cabildo, en 1792, decidió que esa materia fuera impartida por el propio Huerta, como era de su obligación, asignándole para ello el lugar de la "barbería" (243).

Un año después (en 1793) Huerta, "relacionando el recobro de su salud", pidió que los infantes volviesen a su casa, cosa que el Cabildo aceptó, no sin agradecer a De Miguel sus buenos servicios mediante una gratificación especial. Parece que los chicos no llegaron a trasladarse hasta 1794 (244).

En 1807 Huerta, ya anciano, pidió ser relevado del cuidado de los infantes. La manutención de los mismos fue encomendada al capellán maitinante Francisco de Aincioa; su educación musical quedó en manos

de Julián Prieto en el período 1807-1809 y, desde 1809, a cargo de Miguel de Arrózpide (245).

A veces los infantes pasaban temporadas en casa de sus padres, generalmente coincidiendo con períodos de enfermedad. Cito como ejemplos a Fermín de Arizmendi, que en 1701-1702 estuvo enfermo en casa de sus padres, en Puente la Reina (Navarra); José Casado, que permaneció cierto tiempo en casa de su padre en 1720-22; o Simón de Saralegui, al que le ocurrió lo mismo en 1734 (246).

Además de los educadores propiamente dichos (que fueron los hasta ahora citados), un canónigo capitular estaba encargado también del "cuidado de los infantes". No conozco su cometido con exactitud, pero posiblemente consistiría en revisar las cuentas y todo lo referente a la vida de los niños y sus directos pedagogos. He documentado en este cargo a los siguientes miembros del Cabildo: Manuel de Aguerre, a quien el 29 de enero de 1717 sucedió Miguel de Aoiz; éste renunció al puesto el 13 de julio de 1731 y le sucedió Fermín de Eguía; el 14 de febrero de 1744 Eguía pidió ser exonerado de dicho cuidado por llevar bastantes años con él, y se nombró para sustituirle a Baltasar de Torres; el Sr. Arizcun dejó ese encargo en 1777 y le sucedió Joaquín de Zala; el 2 de mayo de 1794 el cuidado de los infantes pasó del Sr. Ederra, que se excusó por indisposición, al Sr. Gomeza (247).

b) Características de los infantes. Su actividad musical.

El conjunto de los infantes, por su propia naturaleza, era de gran inestabilidad. Su número (normalmente seis) podía oscilar eventualmente entre tres y siete, si coincidía con momentos de despedir varios muchachos a un tiempo o viceversa. Solía ser el maestro de capilla quien se encargaba de buscarlos, y la tarea no era precisamente fácil: tenían que ser de corta edad, pero no en exceso

(normalmente entre 6 y 9 años) y con buena voz; una vez seleccionados, se les educaba en la música (muchas veces desde los primeros rudimentos) y se observaba su evolución; si progresaban adecuadamente, había que orientarles hacia los instrumentos o la composición; si no, despedirles. En el mejor de los casos, el proceso volvía a iniciarse cuando el niño llegaba al cambio de voz, a los 12 ó 13 años. Los infantes procedían en muchas ocasiones de Pamplona u otras localidades navarras, aunque no faltaron ejemplos de niños llegados desde Guipúzcoa, Bilbao, etc. Sólo en una ocasión (año 1751) he encontrado mención expresa de un infante castrado, al que se denomina "caponcillo" (248).

A veces, en lugar de hacerlo el maestro en solitario, el examen de ingreso de los nuevos infantes era realizado por una comisión de músicos designada por el Cabildo. Se valoraba el tipo de voz (si era dilatada, firme, penetrante, nasal, ronca, etc.), así como si el aspirante tenía o no conocimientos musicales previos. Periódicamente se realizaban pruebas para seguir los avances de los muchachos. En 1719 se determinó por acuerdo capitular que dichas pruebas tuvieran lugar cada cuatro meses:

> "(...) para avriguar (sic) si aprovechan los infantes, aian de ser examinados de quatro a quatro meses el día en que se paga la ración de carne por dos músicos a nombramiento de Su Señoría, los quales aian de manifestar con verdad lo que se adelantaren en el estudio y, juntamente, si les parece an de ser de provcho (sic) para que, enterado de ello Su Señoría, dicho M. Ylle. Cavildo tome las providencias más convinientes" (249).

El Cabildo estuvo siempre pendiente de que los infantes que no servían para la música fueran despedidos y se admitieran otros nuevos, postura lógica si tenemos en cuenta que pagaba todo el mantenimiento

de los mismos. En 1769 acordó que los chicos fueran despedidos en cuanto cambiaran de voz, dándoles un margen de seis meses para su avío:

> "También se resolvió de comformidad (sic) establecer y se estableció por regla general para lo succesivo, quanto a los ymfantes de esta nuestra santa yglesia que, a los seis meses después que aian entrado en muda, se les aia de despedir y despida de ella con el acostumbrado socorro de la capa y los cien reales en los casos de su despedida, dándoles los seis meses desde su ingreso en la muda para disponerse en ellos a su avío y destino, atendiendo a los inconvenientes que ha producido y produce al servicio de la Santa Yglesia y su Capilla de Música la práctica hasta ahora observada de mantenerlos en ella, sin embargo de su inutilidad, hasta acomodarse por algún camino" (250).

La práctica anterior había sido el mantenerles en la Catedral (al parecer indefinidamente) hasta que se les encontraba otro acomodo, cosa que era frecuente en las catedrales de la época. Antonio Gallego, recogiendo diversos ejemplos españoles, verifica que en muchas ocasiones los infantes solían comenzar a opositar en otras iglesias hacia los 20 años (251).

He encontrado pocos datos sobre la procedencia social de los infantes, pero hay que suponer que pertenecerían a las clases populares. En alguna ocasión consta expresamente que carecían de medios económicos; Ignacio de Miguel y Doz, en 1792, dice que eran "pobres niños entregados a los brazos de la providencia y caridad" del Cabildo (252).

El Libro de Capilla recoge las actuaciones de los mismos y lo que por ellas debían cobrar. Tenían como principal cometido cantar las partes de tiple en el repertorio polifónico, pero colaboraban también en el canto llano de determinadas funciones; y en otras tareas (dar

avisos en el coro, etc.). En 1725 se acordó que cuando la Capilla salía fuera de Pamplona y parte de los infantes quedaban en la ciudad, la "bolsa" de éstos ingresara la misma cantidad que cada uno de los músicos que iban a la fiesta de fuera

> "y que en adelante no se aga el repartimiento a dicha bolsa dándole solamente parte como a cada músico de los que quedan en Pamplona, así como lo an hecho en la ocasión próxima de ir parte de la Capilla a Estella al juramento del señor príncipe, lo cual en adelante no se traiga en consequencia, y que de lo librado por los músicos a dos infantes se dé por aora parte a los demás (...)" (253).

Para determinadas funciones los infantes tenían libros de música propios, como consta en diversas partidas de pagos efectuados por ellos. El 19 de julio de 1748, por ejemplo, se pagaron 70 reales "por un libro de pergamino de versos que cantan los ynfantes en las Horas en el coro"; y en 1769, 71 reales y 6 maravedíes "por un libro nuevo de versículos en solfa para el uso de los infantes en el coro". En 1795-96 se hizo un gasto de 369 reales y 27 maravedíes "por la ympresión y composición de veinte y quatro exemplares de libros que contienen los responsos y versículos que cantan los ynfantes en las horas canónicas" (254).

Los niños de coro tenían obligación de estar en la Catedral un cuarto de hora antes de los oficios para repasar los versos, disponer los libros en los que habían de cantar los músicos y avisar al organista del tono para los salmos y Magníficat. La norma no siempre se cumplía, según se denunció en 1799; esto daba lugar a constantes avisos de los infantes a los músicos durante los oficios, de silla en silla, especialmente cuando había de dividirse la Capilla para alguna función de fuera o realizarse alguna junta. El Cabildo resolvió que

los infantes acudieran con la antelación suficiente a la Catedral y no dieran en el coro otros avisos que los inevitables (255).

Además de las funciones propias de la Catedral, los infantes interpretaban canto llano en la misa diaria de la capilla de Santa Catalina. La obligación era al parecer propia de los sochantres de la correspondiente hermandad, pero nadie quería asumir el cargo "por su corta dotación". Para solucionar el problema se había acordado que cantaran los infantes. Ignoro el origen cronológico de la costumbre, pero en 1786 el maestro Huerta se mostraba contrario a que la práctica continuara sin ninguna compensación económica para los muchachos (256).

c) La vida cotidiana de los infantes

Teniendo en cuenta las duras condiciones materiales que se daban en el siglo XVIII para amplios sectores de la población, no se puede negar que los infantes de la Catedral ocupaban un puesto relativamente privilegiado. El Cabildo se preocupaba de todas sus necesidades, no sólo educativas y morales, sino también materiales. En la documentación son constantes las partidas dedicadas a comprar ropa de vestir, de cama y mantas para ellos (257); el deseo de que vivieran en una casa lo suficientemente espaciosa y cercana a la Catedral (258); los gastos correspondientes al tratamiento médico y farmacéutico dispensado a los niños enfermos; el cuidado por evitarles contagios o enfermedades como la tiña (259); las diversiones a que asistían (arlequines, ópera, toros) (260), etc.

Por los alimentos correspondientes a cada infante el maestro de capilla recibía una cantidad mensual, que hasta 1772 era de 32 reales (261). El 4 de septiembre de dicho año se decidió aumentar la

asignación en ocho reales mensuales por cada niño, debido al exagerado incremento de los precios de los comestibles:

> "En igual conformidad, considerando que la mucha alteración que de años a esta parte se está experimentando en muchas especies comestibles y muy particularmente en el trigo, por el subido precio en que corre, debe hacer mudar de regla y establecer con equidad, atendidas las circunstancias del tiempo, lo que se considere en el día preciso y necesario para la manutención de los ynfantes de esta nuestra santa yglesia, se acordó que con atención a lo espuesto (sic), se aumenten ocho reales por mes por cada ynfante, dando en adelante cinco pesos mensuales en lugar de los quatro con que se ha contribuido hasta aquí por cada uno de ellos" (262).

Los precios de los productos alimenticios (y especialmente el del pan) siguieron ascendiendo en los años sucesivos, lo que hizo que el maestro Huerta solicitase aumentos para la manutención de los infantes en 1788 y 1789. En el primero de ambos años el Cabildo le concedió 20 robos de trigo sin que sirviera de precedente, dado el alto precio del mismo ese año. En 1789 Huerta expuso que gastaba cinco reales diarios sólo en pan, por lo que no le llegaba para alimentar a los chicos con la cantidad que tenía asignada; en esa ocasión se le concedieron 20 pesos (263). Las asignaciones económicas por alimentos de los infantes volvieron a ser revisadas en 1792 (cuando los chicos estaban bajo la tutela de Ignacio de Miguel y Doz) (264); al volver a casa de Huerta, en 1794, el Cabildo, deseando ser más justo en la cantidad concedida, pide al maestro

> "que lleve cuenta y razón del gasto que hagan los insinuados ynfantes en los dos meses primeros que estén en su casa, para que con atención a dicho gasto señale el

M. Y. Cabildo la cantidad mensual para la manutención de ynfantes" (265).

Huerta presentó la relación detallada de gastos correspondientes a octubre, noviembre y diciembre de 1794, que en conjunto ascendían a "quasi doble de los años anteriores", y pidió se le diese un duro por día, pues tanto si faltaba como si sobraba presentaría cuenta de todo. El Cabildo acordó pagarle el dinero que había adelantado hasta entonces el maestro y darle en lo sucesivo, como pedía, un duro diario por la manutención de los infantes (266).

Además de la formación que los infantes recibían en la Catedral, varios de ellos solicitaron y obtuvieron permiso para estudiar Gramática en las aulas municipales. La única condición que el Cabildo ponía en estos casos era que dichos estudios no interfirieran en las actuaciones de la Capilla (267).

Los infantes pamploneses vestían ropa "colorada", algo normal en muchas catedrales españolas de la época; según Hernández Ascunce tenían dos horas diarias de instrucción, y fuera de la Catedral habían de ser siempre acompañados por el preceptor o persona encargada por el Cabildo (268). Cuando su cometido terminaba en la Catedral recibían 100 reales de ayuda de costa por su despedida. En los años 60 y 70 del siglo, además de los 100 reales, se menciona la entrega de una capa, puesto que tenían que hacerse ropa nueva al abandonar la "colorada". A partir al menos de 1781, la ayuda de costa habitual por despedida de un infante pasó a ser de 200 reales (269).

Cuando los chicos no se portaban correctamente, el Cabildo tomaba severas medidas. En 1734 dos de los infantes fueron despedidos sin la ayuda de costa habitual "por los excessos que cometían" y "vida que llebaban". En 1785 se mandó que el síndico diera "una seria repreensión a los chicos, encargándoles el respeto y obediencia devida

a su maestro, a quien se amonestaría al uso del competente castigo" (270).

Si alguno de los niños moría mientras servía como infante, el Cabildo se encargaba de gestionar y pagar su entierro y honras fúnebres (271).

La protección hacia los infantes o ex-infantes cubría incluso situaciones delicadas. Así ocurrió en 1730, cuando un muchacho "doctrino", natural de Alegría (Alava), murió a consecuencia de los golpes que le había propinado Isidoro de Mendióroz, ex-infante y criado de la sacristía vieja de la Catedral. La causa de la agresión había sido, al parecer, que el muchacho había "derramado un poco de açeite", por lo que Isidoro de Mendióroz le alcanzó "donde San Blas (...), lo hechó (sic) en tierra y pateó (...)". Una vez que se supo de la muerte del mucnacho en el Hospital (2 de marzo), "procurósse librar al dicho Ysidoro y darle escape, y se juntó Cavildo acerca de la violación y se determinó dar parte a Su Yllma., e ínterim suspender cantar Completas y rosario". El obispo resolvió que la Catedral había sido violada y al día siguiente acudió para celebrar la "reconciliación":

> "(...) no se cantaron Maitines, ni Prima, Tercia, missa del día, Sexta ni Nona, sino que los altares se desnudaron todos (...) y se circuló tres veces toda la Yglesia siguiendo a Su Yllma., los ministros de diáconos, el Cavildo y todo el coro; finaliçóse con las letanías y oraciones que tiene el Pontifical (...)" (272).

En la misa de feria siguiente se predicó sobre la violación (273).

6. Otros músicos, capellanes y colaboradores de la Capilla

Ya he mencionado que durante el siglo XVIII la mayoría de los músicos catedralicios eran eclesiásticos que debían atender también sus correspondientes capellanías. El Cabildo les iba adjudicando las mejor dotadas económicamente a medida que ascendían en méritos y antigüedad. En muchos casos el proceso se iniciaba al terminar el ministerio de infante: el muchacho recibía una capellanía vacante con renta humilde, al tiempo que se tonsuraba y se preparaba para recibir las órdenes mayores. Si estaba bien dotado para la música se le añadía un "aumento" en tal o cual voz o instrumento. Cuando una capellanía quedaba vacante, se adjudicaba según sus méritos a otro capellán, la que éste había tenido a un tercero, etc., produciéndose así varios nombramientos en cadena. Las capellanías más codiciadas por los músicos parecen haber sido las cinco de Sandoval (que llevaban el nombre del obispo que las había fundado en el siglo XVII) (274).

En 1741 había en la Catedral 46 capellanías, con posibilidad de que aumentase el número en alguna más (275). En 1767 habían descendido a 45 y el Cabildo solicitó una reducción de las mismas, ya que las sillas del coro eran sólo 42. Se propuso igualar el número de capellanías al de sillas; para ello se unirían tres capellanías a otras existentes, procurando que la fusión se hiciera entre las que tenían rentas ténues, "para assí colocarlas en estado de títulos congruos para órdenes mayores". La sentencia del obispado, de fecha 13 de agosto de 1767, aprobó la petición del Cabildo (276).

Sin embargo, todavía en 1790 las capellanías seguían siendo 45. El 18 de febrero de ese año los racioneros y capellanes pidieron una reducción de las misas de sus capellanías, por la considerable baja de réditos que los capitales habían experimentado desde su fundación. El 12 de junio el obispo dio un decreto de reducción de misas y capellanías, con motivo del cual se hizo una relación con los nombres

de los capellanes en esa fecha, así como el origen de la fundación de cada capellanía, renta adjudicada, obligaciones, etc. (277).

Los capellanes tenían desde 1741 un sistema sanitario particular, mediante la contratación de un médico "conducido". Su situación económica a finales del siglo XVIII debía de ser extremadamente difícil, a juzgar por el tono patético con que, en 1799, pidieron algún aumento de sus rentas (278).

Además de los miembros de la Capilla propiamente dichos, otros capellanes de la Catedral estaban especialmente relacionados con aspectos musicales. Entre ellos habría que destacar los maitinantes, cantores de epístolas y evangelios, salmistas, etc. Para estas capellanías (y en menor medida también para las demás) se exigía un mínimo de voz y conocimientos de canto llano, aunque a veces había que renunciar a esos requisitos si no se encontraban pretendientes hábiles (279). Hasta tal punto era importante el canto en el coro que en 1799 se recuerda a los capellanes la obligación que tenían de cantar en él y se les advierte que "no cumplen ni ganan las distribuciones con sólo rezar"; el Cabildo mandó que todos cantaran uniformemente en el coro por los libros destinados para ello (280).

El número de capellanías de maitines parece haber sido de tres al mismo tiempo, hasta que en 1732 se fundaron otras tres, sumando entonces un total de seis (281). En ocasiones el ingreso a dichas capellanías se hacía tras superar un examen ante tribunal constituido por músicos de la Capilla. En 1762, por ejemplo, Andrés Javier de Goñi fue examinado en canto llano por los sochantres antes de ser nombrado maitinante. En 1794 Tomás Garde solicitó una capellanía de maitines y el Cabildo acordó que el maestro de capilla y el sochantre Vidaurre probaran su suficiencia en canto llano y voz, así como la de otros maitinantes. El 24 de enero de 1800 Julián Prieto y Vidaurre, tras examinar en canto llano al maitinante Francisco Martínez, dicen "está

decentemente puesto en la teórica, por lo que se acordó prevenirle se habilite lo necesario en la práctica" (282).

El trabajo de los maitinantes era muy duro, a juzgar por las continuas quejas y amonestaciones que el Cabildo hacía a dicha clase de capellanes por el mal cumplimiento de sus obligaciones. José Casado dice en 1753 que los maitinantes eran muy necesarios, "especialmente en una hora en que, sobre tan penosa, es muy corto el número de capellanes que están asignados a ella" (283). Las ausencias de los maitinantes debían de ser cosa cotidiana, lo que explica que el 16 de mayo de 1760 se acordara:

> "que quando sucediesse el caso de faltar a Maytines todos los capellanes maitinantes, se apliquen a la sachristía de esta santa yglesia su distribución (sic) correspondiente, y que se les aga saber a los expresados capellanes esta providencia por el Ve. [¿=vice?] síndico infrascripto" (284).

El 12 de marzo de 1761, a raíz de una multa impuesta al maitinante Juan Miguel de Belascoain, el Cabildo acuerda

> "que en los Maytines alumbre el capellán maitinante menos antiguo que assistiese a ellos, assí al señor capitular que oficiare al tiempo de hacer el oficio, como a los señores que cantaren las lecciones al tiempo de cantarlas, tomando para ello la esconza en que se pone la bela que para esto sirve y está destinada (...)" (285).

En 1779 se hizo un serio apercibimiento a los capellanes maitinantes José Cerdán y Pablo de Napal, que apenas acudían a los oficios diurnos y miraban con "abandono y desprecio" la obligación de asistir a Maitines (286). En 1788 Juan Miguel de Arellano y José de Arbizu, ambos capellanes maitinantes, solicitaron

> "se les concediesse (sic) una o más celdas en el dormitorio de la Santa Yglesia a fin de que, libres de las humedades que sufrían en tiempo de ynvierno y podían ocasionarles la pérdida de voz, prestassen el mejor servicio a Maytines y, aunque se consideró muy útil el que tuviessen los maytinantes dormitorio en la Yglesia, no reconociéndose en ella sitio acomodado para el efecto fuera del de la comunidad, no se tuvo por conveniente darles entrada en él" (287).

Sin duda lo intempestivo de la hora y el duro clima pamplonés contribuían a dificultar el buen cumplimiento en los Maitines. En 1791 hubo una propuesta para suavizar las condiciones en que se cantaban, hecha en esa ocasión por el canónigo Miguel Marco. Este, el 28 de febrero del citado año, presentó un memorial al Cabildo en el que solicitaba entre otras cosas el cambio de la hora de Maitines. Por dicho memorial conocemos algunos detalles sobre el desarrollo de los mismos que, según Marco, se cantaban

> "a las tres y media en verano y en invierno a las quatro y media de la mañana (...); en el tiempo más concurrido de Maitines apenas la mitad de esta comunidad y a veces dos o tres solos pueden justamente prestar su asistencia en la actual forma (...) por la eminente y esenta (sic) situación de la Yglesia y por la muy fría intemperie del clima [que son capaces] de quebrantar y arruinar la salud más robusta (...)" (288).

Marco insistió en detalles, tales como que los asiduos a Maitines se veían obligados al poco tiempo a retirarse, "rindiéndose a mortales accidentes, que casi por instantes los despiden de esta vida". Por todo ello, propuso retrasar el horario de Maitines y Laudes en orden a mitigar los inconvenientes descritos. Sugirió también Marco otras reformas sobre Completas, rosario y placebos, así como que se dejara

el dormitorio común de los canónigos (289). El Cabildo estudió las propuestas y realizó una votación el 10 de abril de 1791, con las opiniones muy divididas. El prior, Blas de Oiza, expuso en esa ocasión densas razones para no modificar la costumbre establecida; del documento de Marco opinó en estos términos:

> "desde la primera palabra hasta la última está respirando espíritu de livertad, de sacudimiento del yugo y de comodidad propia, a pesar de las diligencias que se hacen para honestarlo con otras voces y vestirlo de modo que pueda presentarse con decencia" (290).

Si antes he aludido a la escasez de rentas de los capellanes en general, los maitinantes en particular no parecen haber tenido grandes beneficios económicos, a pesar de su duro trabajo. Varios titulares de capellanías de maitines solicitaron medias partes de Capilla por colaborar en cantar o tañer un instrumento, a lo que el Cabildo, si era posible, accedía (291). Algunos maitinantes sustituyeron eventualmente a los sochantres en sus ausencias (292) y otros buscaron mejor acomodo en otras iglesias como sochantres, tenores, salmistas e incluso organistas. Así por ejemplo, en 1762 Manuel Navarro pasó como tenor a la catedral de Jaca y Juan Miguel de Belascoain fue nombrado también tenor en Roncesvalles; como sochantres marcharon Francisco de Belaunza a Cascante (Navarra) en 1764, y Vicente Miró a Santa María de Morella (Valencia) en 1771; Valentín de Zabalza pasó como organista a la villa de Monreal en 1775; José de Arbizu fue nombrado salmista de la catedral de Oviedo en 1789; José de Arteta obtuvo en 1792 una plaza de salmista en la catedral de Toledo, etc. (293).

De la estrecha relación existente entre los sochantres y los capellanes maitinantes deja constancia el acuerdo capitular de 12 de marzo de 1787, por el que

> "se determinó que los capellanes maitinantes que ordinariamente tienen voces de más cuerpo, ocupassen en lo succesivo en el coro las sillas inmediatas a las de los sochantres en el psalmeo (sic), sin perjuicio del orden de antigüedad de los demás capellanes y guardando en los restantes actos sus respectivos asientos" (294).

Es decir, que se pasaba por alto el riguroso orden de antigüedad en las sillas del coro para conseguir un cuerpo homogéneo de cantores en los salmos, uniendo sochantres y maitinantes.

En ocasiones excepcionales se permitía colaborar con la Capilla a músicos seglares (ver lo mencionado al hablar de las trompas en el apartado de instrumentos).

Por último, otro grupo de colaboradores habituales de la Capilla eran los copistas de música. Al margen de los continuos gastos efectuados en libros de coro, que normalmente copiaban religiosos o algunos sochantres (ver infra), diversos músicos realizaban las copias de papeles sueltos para la Capilla, por lo que recibían las correspondientes gratificaciones. Cito a continuación algunos ejemplos.

En 1719 Manuel de Ricarte recibió 80 reales por "diferentes papeles de solfa" que había copiado. En 1736 se pagaron 100 reales a José Pérez Ricarte por una tarea similar. Un año después (en 1737) Carlos de Marichalar (que después sería arpista y organista) cobró 50 reales "por el trabajo de copiar los papeles de música del año cumplido". En 1782 se pagan 120 reales fuertes al instrumentista Ramón Sancho "por el travajo que ha tenido en copiar diferenttes papeles de música de misas y vísperas para esta santa yglesia" (295).

El 9 de febrero de 1781 el maestro Huerta expuso el mal estado de algunos papeles de música, por lo que el Cabildo acordó que él mismo los hiciera copiar a algunos capellanes músicos que habían sido infantes, a quienes se gratificaría por su labor (296). En los años

siguientes, fue también Huerta quien copió (o hizo copiar) obras para la Capilla. Por ello se le pagaron 90 reales de vellón (= 154 reales y dos maravedíes) en 1787; 36 reales y cuatro maravedíes en 1791; 70 reales y cuatro maravedíes en 1792; y 177 reales de vellón (= 94 reales y un maravedí) en 1795-96. En 1799, por "dos manos de papel rayado" se pagaron 24 reales fuertes al bajonista Miguel de Arrózpide (297).

7. Material utilizado por la Capilla de Música

Me referiré en este apartado a una parte del material empleado por la Capilla, pero no a los instrumentos musicales y partituras en papel, ya citados con anterioridad.

Los libros de coro, que contenían canto llano y algunas piezas polifónicas, eran objeto de constantes arreglos y renovaciones motivados por su uso continuo. No existe por el momento un catálogo completo de los libros de este tipo que todavía conserva la catedral pamplonesa (298). La documentación del siglo XVIII es, sin embargo, muy detallista al constatar lo gastado en ellos, que generalmente se pagaba de los fondos de Sacristía (como casi todos los arreglos de instrumentos musicales), y a veces de los de Tesorería. En ocasiones se trataba de meros arreglos "materiales": encuadernación, arreglo de cubiertas, adición de cintas, etc. Otras veces se añadían rezos de santos nuevos, o se copiaban libros íntegramente. Algunos de estos libros de coro se realizaban en papel, y no exclusivamente en pergamino.

Los encargados del mantenimiento de dichos libros fueron diversos: músicos o colaboradores de la Capilla (Pedro Vidaurre, Francisco Martín, José Cerdán, Sebastián Martínez, José Núñez); libreros de la ciudad (Jerónimo de Anchuela o Benito Coscoyuela, entre otros);

religiosos de diversos conventos pamploneses, etc. En los apéndices incluyo una relación de gastos hechos en libros de coro. No pretendo que sea exhaustiva, pero los datos recogidos en ella indican la importancia del canto llano y su presencia en la Catedral durante la época estudiada. Los libros de coro y sus arreglos eran revisados por los sochantres (299).

Como dato curioso, cito que en 1746 el "sacaperros" de la Catedral quedó encargado de mover los libros de coro necesarios para cada función:

> "También propuso que era notoria la descomodidad (sic) y indecencia con que estaban los libros de coro y que se podían poner cómodamente junto a San Christóbal, en el caxón de los músicos. Y únicamente se halló el inconveniente de la distancia para llevarlos al coro y bolverlos; pero se halló el medio de que el sacaperros, que assiste diariamente a la cocina de los pobres, viniesse a la Iglesia a la hora de Nona y viesse si havía necessidad de mudar algún libro" (300).

Otros gastos relacionados con la vida cotidiana de los músicos nos son conocidos por el Libro de Sacristía (y a veces por el de Fábrica). La "papelera" de música estaba situada en un armario con cajones y estantes sobre el que había un gran lienzo de San Cristóbal (éste existente aún hoy en día). Fueron continuos los arreglos y ampliaciones hechos en dicho armario (301). Queda también documentación sobre los arreglos realizados en atriles y facistoles (302); en los candeleros que servían para alumbrar (303), etc.

En 1757 se compraron, por 224 reales, cuatro tapices "para cubrir el tablado de los músicos" (304).

B) FUNCIONAMIENTO Y ORGANIZACIÓN INTERNA DE LA CAPILLA

1. Funcionamiento general de la Capilla de Música

Me referiré en este apartado a las normas que afectaban a la Capilla de Música en su conjunto.

Al comenzar el siglo XVIII hay que suponer que seguían en vigor las ordenanzas y estatutos de 1604 para racioneros y capellanes, que publicó Goñi Gaztambide (305). Por otra parte el Libro de Capilla, del que se hizo copia fidedigna en 1738, recoge con detalle todo tipo de obligaciones de los músicos, basándose sin duda en la práctica anterior. Las normas en él contenidas estuvieron vigentes durante todo el siglo XVIII. Veamos cuáles eran según esta fuente las intervenciones de la Capilla en cada uno de los actos litúrgicos:

"Breve resumen de lo que ay que hacer en los actos que tiene la Capilla

1. En el acto que es de misa, ay dos villancicos, uno después de la epístola y otro después de alzar.
2. En todos los que tiene la Ciudad, el marqués de San Miguel, el de la Vesolla y prior de la Soledad, en tres patronos de las parrochias y en los días de 40 Horas, no ay nada de lo dicho [al margen se anota una excepción, ilegible por deterioro del papel].
3. En la festividad del Camino ay villancicos en los dos domingos a la epístola y alzar; en los demás, sólo uno y ése después del Sanctus, o algún concierto.

En Vísperas

1. En éstas sólo ay un villancico en el combento de San Pedro, después de concluidas, en la festividad de dicho santo.
2. Así mismo en dicho combento ay dos villancicos después de las de Nuestra Señora del Río y éstos son a dicha santa ymagen y después la letanía, etc.

[Todo el apartado de Vísperas está tachado en el original].

En Siestas

1. Si no es más que siesta sola, sólo se cantan dos villancicos y el Admirable.
2. Si ay consecutibamente encierro (sic), se cantan en la siesta quatro y uno al salir el preste y se concluye todo con el Admirable.
3. Si hubiere procesión yncluida con la siesta, tampoco ay más que dos villancicos y Admirable.
4. Si además de la siesta hubiere procesión, se cantan quatro hantes de salir a ella.
5. Si en la procesión se canta villancico, no ay más que dos en la siesta, escepto (sic) en la 8ª del Camino, en la qual se cantan quatro villancicos hantes de salir a la procesión, por razón de que hantiguamente se cantaban vísperas clásicas y hubo combenio entre Capilla y curiales se combirtiesen éstas en siesta entera.
6. Si después de la siesta ay letanía o salve (sin procesión), después de ella se canta un villancico y se concluye con el Admirable.
7. En la fiesta de Nuestra Señora del Rosario, en medio, de haver procesión, se canta la siesta entera porque pagan los villancicos.
8. En el sábado ynfraoctaba de Corpus, en el encierro, se empieza con la Salve y se prosigue con la letanía y después dice el preste el [¿versículo?] Ora pro, etc., con su oración, y concluida ésta se prosigue con el villancico y Admirable (...)".

[Los números 7 y 8 del apartado de siestas están tachados en el original] (306).

Algunos apartados de la relación anterior aparecen tachados en el original (como se ha señalado entre corchetes), lo que indica que perdieron su vigencia en fechas que ignoro (307).

Las obligaciones individuales de los músicos estaban también perfectamente detalladas:

Declara[ción de obligaciones] que cada yndividuo tiene

1. Tenemos todos y cada uno de por sí obligación en toda la octava de Corpus a estar con puntualidad a las ocho de la mañana en el tablado para cantar el Pangelingua

(sic) al descubrir a Nuestro Señor. Y también para que el colector reparta las horas de vela: éstas son dos por la mañana y una por la tarde; las de la mañana empiezan de ocho a diez; la de la tarde, de dos a tres; se da principio a ellas el viernes por la mañana y se concluye el día octavo a las diez; éstas empiezan por los más antiguos.

[2.] Si al tiempo de repartir la hora no se halla en el tablado a quien toca, pasa al ynmediato antiguo y el que faltó no tiene entrada hasta que todos los demás hayan pasado.

3. Vale cada hora de vela a cada uno un sueldo, éste se cobra de el colector de capellanes.

B. Pueden trocar de horas los compañeros unos con otros, pero se entiende haviendo precedido primero el estar en el tablado.

4. Si por algún motivo no hace la hora de vela (...) compañero, el colector ten (...) [texto ilegible, falta papel].

C. En esta octava y en la del Sagrario ay distribución en la misa, siesta y encierro.

5. Se previene que si en la siesta dice el señor maestro (o en su ausencia el racionero más antiguo) a qualquiera de los compañeros 'puede usted hirse donde tenga gusto, pues por esta tarde' (se entiende en el acto de que se ba ablando) 'no me hace falta', puede ejecutarlo, pero si no se le dice y se ausenta, pierde el acto. Después de la misa ay villancico por deboción.

6. El Juebes Santo encomienda en vísperas el colector de capellanes las horas de bela. Vale cada una un real; éste le paga (sic) el dicho colector.

7. Las horas son quatro: de dos a quatro y el viernes, de seis a ocho; éstas empiezan por los más antiguos y se pueden también trocar, así como las del Corpus.

8. Estamos obligados a asistir en la Santa Yglesia siempre que hubiere canto de órgano.

9. Así mismo, lo estamos también quando hace el reparto el señor maestro o el racionero más antiguo a acudir a la yglesia que nos embía, y de lo contrario pierde el que no hejecuta lo que se le manda.

10. El señor maestro o el racionero más antiguo quando hacen el reparto, se quedan en la yglesia que les pareze (...).

11. Quando en las funciones de difuntos son los actos cada uno a cinquenta reales, el segundo psalmo del nocturno se canta a favordón.
12. Lo mismo sucede con entierro de señor obispo, reyes y príncipes, más no con el canónigo" (308).

Del documento anterior cabe destacar la obligación que tenían todos los músicos (subrayada en el original) de asistir siempre que hubiera canto de órgano, es decir, polifonía. Queda también claro que todos debían estar disponibles cuando el maestro de capilla efectuaba los repartos de plantilla, divisiones de la misma, etc.

Preocupación constante del Cabildo fue que los músicos cumplieran sus obligaciones con eficacia y puntualidad. Para evitar todo tipo de dudas, existía una normativa sobre el momento en que, por llegar tarde, un músico perdía total o parcialmente la distribución correspondiente al acto; este momento era variable según el tipo de función:

"Trátase a qué tiempo se pierde un acto o medio dentro de la Santa Yglesia y fuera de ella, no haciéndose reparto alguno

1. Para ganar misa, ha de estar hantes que se acave la repetición del yntroito.
2. Si estando en el principio hasta responder al evangelio se descuida con el sermón y no llega al Yncarnatus del Credo, pierde medio acto.
3. Si en la misa no ay sermón y no está a la dicha repetición del yntroito, pierde todo el acto.
4. En las misas de la Madre del Sagrario, la matutinal de Nuestra Señora, hantes que se concluya la epístola [con letra distinta: 'En las fiestas que ay en Santo Domingo de misa, por ser primero el Credo que el sermón, si no llega al Sanctus, pierde el medio acto'].

Trátase de Vísperas, Siestas, Misereres, Nobenas y Salves, etc.

[5.] En vísperas primeras ha de hestar hantes que se concluya el Domine ad aiubandum me festina (sic).

6. En segundas, hantes que se concluya el Gloria Patri del primer psalmo.

Advertencia. En las vísperas mencionadas y en los demás actos que aora se van expresando, faltando al principio, todo se pierde.

7. Para las siestas, hantes de concluir el estrivillo del primer villancico; si es cantada, hantes de concluir la primera área.
8. Para los misereres, hantes de concluir el terzero verso, que dice Tibi soli peccavi.
B. Para las procesiones, al principio de ellas.
9. Para las salves, hantes que se concluyan veinte compases más o menos. Este punto queda a la discreción del colector.
10. Para las letanías en la capilla mayor de la Santa Yglesia, al mismo empezar.
11. Para cosa de gozos en las novenas, hantes que se concluya el primero.

Firmado todo por Valls, Zaro y Yranzu, de orden de la Cappilla (sic).

Trátase cómo aunque llegue tarde puede ganar

1. Si en algún acto o actos no pudiere entrar alguno de los compañeros a causa de la mucha jente que puede haver, procure quando tenga oportunidad de entrar presentarse a la Capilla y decir lo que le ha pasado, pues de esta suerte es presente, y se le deve dar entero crédito.
2. Si sucediere que el señor maestro o en su ausencia ['el racionero', tachado] el más antiguo, avisase a la Capilla para ora fija en ésta o la otra yglesia, y porque los más de ella han ido hantes y se les ha mandado por la cofradía o prior, etc. que empiezen la función, el que llegare a la hora que se le dio, aunque se haya concluido el acto, nada pierde, por no tener culpa" (309).

También en el Libro de Capilla aparece la siguiente norma:

"Los yntrumentistas no ganan las tres segundas vísperas de las parrochias, pero si faltan a ellas se les apunta, y lo mismo a los ynfantes, de aquélla u otra fiesta" (310).

En determinadas ocasiones se produjo una dualidad de cargos en músicos de la Capilla que ostentaban a la vez puestos relevantes en cofradías religiosas. El conflicto surgía cuando dichas cofradías celebraban funciones con asistencia de la Capilla. Esto dio lugar a la correspondiente normativa:

> "Trátase de los compañeros que son priores o cargos de cofradía
>
> 1. Son presentes los compañeros que fueren priores de la cofradía que tubiere función con Capilla; así se ha practicado quando los señores maestro Valls y Ybarrola lo han sido; el primero del santo archángel San Miguel; y el segundo, de Nuestra Señora del Pilar; entiéndase esto hallándose (prior o cargo) sentado en el van[co] que está [en] la Yglesia para semejantes funciones, durante el quehacer en ellas la Capilla (sic).
> 2. Mas si alguno de los compañeros fuere de Junta en la cofradía de Santa Cathalina (y no en otra) y al mismo tiempo que se halla en ella, aunque sea extraordinaria, ay función o funciones, es presente, pero tiene obligación luego que se concluya dicha Junta el pasar a la yglesia donde es la función y presentarse; así a sucedido con los señores maestro Valls y Ayerra en la fiesta de Desposorios en la parrochial de San Cernin" (311).

Por el documento anterior conocemos, entre otras cosas, la actividad de algunos músicos catedralicios en cofradías religiosas. Miguel Valls, maestro de capilla y prior de la cofradía de San Miguel, habría asistido a algunas funciones de ésta como espectador mientras intervenía la Capilla (que presumiblemente habría estado dirigida entonces por el racionero más antiguo).

Muy interesantes desde el punto de vista musical son las normas referentes a ensayos de la Capilla de Música y a la selección de textos para los villancicos. El 20 de diciembre de 1725 el Cabildo

mandó que los ensayos de los nuevos villancicos no repercutieran negativamente en la asistencia a los divinos oficios:

> "(...) y que, para las pruebas de villancicos, el maestro de capilla vusque días de santos o otras oras en que no embarace la asistencia y concurrencia al coro y adelante las pruebas de modo que no embaracen el maior culto divino y decencia en la celebración de los divinos oficios (...)" (312).

En 1730 se estableció un serio control sobre las letras de los villancicos: el maestro de capilla debía presentarlas con dos meses de antelación y sólo después de que una persona comisionada por el Cabildo las aprobara podría pasar a componer la música. El Cabildo recalcó también los ensayos que debían realizarse para aprender las obras, especialmente por parte de los infantes:

> "Assí bien se acordó que, por quanto convenía el que el maestro de capilla tuviesse con tiempo dispuestos los villancicos que se deben cantar en las octavas de Corpus y Assumpción y la noche de Navidad y el que se reconozcan para si en la letra de ellas huviere alguna cosa no correspondiente a la gravedad de los divinos oficios de esta cathedral, el que dicho maestro de capilla que aora es y los que aldelante (sic) fueren, dos meses antes de dichas solemnidades, entreguen al señor prior actual y sus subcesores la letra de los villancicos para que, presentándose en Cavildo, se manden ver por uno de los señores capitulares y sólo los que se aprobaren se compongan en solfa, y que se ayan de componer en ésta con mucho tiempo de antelación para que los músicos, y especialmente los ynfantes, las aprehendan" (313).

El maestro Valls no parece haberse dado por enterado de la orden, ya que el 23 de junio del mismo año 1730 es amonestado por no haberla cumplido en la anterior octava del Corpus. Se acuerda que el síndico

le previniera "que en aldelante (sic) no se le disimulará semejante falta y omisión" (314).

A lo largo del siglo la normativa general expuesta fue completada por otras disposiciones, tendentes siempre a conseguir un mayor esplendor litúrgico-musical. Expongo a continuación algunas de ellas.

Según Hernández Ascunce el obispo Francisco de Añoa y Busto dio en 1738 unas ordenaciones para los músicos; dicho autor publicó incluso una parte de las mismas, cuyo original no he conseguido hallar en la actualidad (315).

En 1739 la Junta de Capilla, reunida el 26 de marzo en la sacristía mayor, deliberó sobre si tenía que haber como antes reparto en la procesión de Jueves Santo, "pues se había oído que no irían varios compañeros a ella". Los músicos, "desehando la paz y unión" acordaron

> "que de ninguna manera hubiese dicho reparto, sino que se tubiese certidumbre o abiso de la Ciudad que está, por razón del tiempo o por otro accidente, determinada salir (sic) hantes de la hora acostumbrada; y que en tal caso se embiasen los compañeros necesarios y los que quedasen en las Tinieblas se encorporasen (sic) con la procesión quando pudiesen. Y que el señor Ybarrola, como jubilado, la esperase en la Santa Yglesia" (316).

En 1781 el Cabildo mandó hacer un arreglo de la Capilla con el fin de que, sin variar la dotación económica a ella asignada, fuera más brillante y eficaz em sus actuaciones. Así consta en el Libro de Acuerdos:

> "Con este motivo, y el de hallarse persuadido el M. Y. C. de que con la misma dotación que oy tiene la Capilla de Música de nuestra santa yglesia o poco más pudiera ponerse y conser. rse en otro pie más ventajoso y desempeñar sus funciones con otro lucimiento, y más a

> satisfacción de los devotos que contribuien a su manutención en mucha parte, sin llegar a la fatal constitución en que se mira en el día, acordó que el maestro de capilla, organista y don Manuel Sanz formen un plan acomodado a las circunstancias de nuestra yglesia, con especificación de las vozes e instrumentos que para su mejor servicio, lucimiento de las funciones y permanencia de la Capilla son más nezesarios y útiles y que, echo, lo presenten ante S. S. para en su vista deliberar lo que estimasse más conveniente" (317).

No he encontrado actualmente el mencionado plan de reforma. Sí es de destacar que ya en 1781 (sólo un año después de que Huerta accediera al magisterio) se detectaran aspectos defectuosos en el funcionamiento de la Capilla; sería injusto imputar todos ellos al maestro, como hicieron algunos músicos en sus quejas posteriores.

En 1799 se planteó una renovación general de los estatutos por los que se regía la Capilla: Joaquín Lacarra y Vicente Marco Martín fueron comisionados por el Cabildo para estudiar el tema y el 13 de diciembre del mismo año presentaron un informe en 15 artículos sobre el mismo. El Cabildo lo aprobó el 3 de abril de 1800, por lo que su entrada en vigor afecta ya al siglo XIX. Incluyo en los apéndices la transcripción de estos nuevos estatutos, puesto que los errores, abusos, etc. que intentaron corregir habían tenido su origen en el siglo XVIII. Entre otras cosas se mandó en ellos que la Capilla no rechazara actuar en funciones que el Cabildo hubiera admitido, ni aceptar otras sin acuerdo de él (capítulo nº 3), lo que indica que en la práctica estaba ocurriendo lo contrario. También se recomendó (aunque no llegó a ordenarse) que los músicos no actuaran en otras iglesias si no era en cuerpo de Capilla (nº 9). La puntualidad de los músicos fue tratada en el punto nº 7; en el 11 se estableció que aunque llegaran tarde a una función y hubieran perdido la distribución, se habían de incorporar a la Capilla (318).

2. Divisiones y salidas de la Capilla

Las principales normas que he documentado sobre división de la Capilla en caso de coincidir varios actos en el mismo día son del año 1749; probablemente fueron motivadas por experiencias anteriores en las que la liturgia, debido a la división de los músicos, se había visto mermada en esplendor. A través de los documentos que a continuación expongo queda claro que la Capilla había de actuar a veces en tres o más funciones casi simultáneas, en una misma mañana, y que esto se repetía con cierta frecuencia. Los músicos afirmaban que las gratificaciones percibidas por esa acumulación de funciones les eran imprescindibles para subsistir.

En el cabildo ordinario del 12 de septiembre de 1749 se reguló la forma en que la Capilla había de dividirse en casos de necesidad:

> "(...) después de una larga y seria conferencia que se tubo sobre el modo de conserbar la grabedad, ponpa (sic) y authoridad de las funciones clásicas que se celebran en esta santa iglesia a maior onrra y gloria de Dios y culto de Nuestra Madre y Señora del Sagrario, reflexionando lo mucho que conduce a la ostentación y magnificencia de dichas funciones la asistencia de la Música a la misa combentual y que, dibertido en otras cuerpo considerable de los ministros que la componen, se hace notable su falta no sólo al coro, sino a los fieles y pueblo que concurren a oirla, por la menor armonía que tanto menos excita la debozión quanto más se debilitare el lleno de sus bien concertadas melodías, se deliberó que, en ocurrencia de dos funciones dentro y fuera de la Iglesia, no se pueda dibidir la Capilla ni faltar sus indibiduos al coro de dicha santa iglesia asta después de concluido el sermón, caso de haberle y, no habiéndole, asta después de cantados los Santus (sic), esceptuando (sic) de esta regla las fiestas de la Ciudad y religiosas recoletas, a cuias funciones no se da principio en lo regular asta dadas las onze, que en éstas a de concurrir

> íntegramente la Música asta la conclusión de la misa combentual de la dicha santa iglesia; pero si fuesen tres o más las fiestas o funziones a que deben asistir en un mismo día, deberá el maestro de capilla recurrir al señor prior para que arregle el modo, forma y tiempo en que podrán distribuirse en conformidad de lo dispuesto en el a[rtículo] 3º, título 38 de los estatutos de dicha santa iglesia; y para que no puedan pretender ignorancia y tenga la debida egecución y cumplimiento este auto, se mandó que el síndico infrascripto lo hiciese notorio a dicha Capilla de músicos (...)" (319).

El tono barroco del párrafo anterior, con sus alusiones a la pompa, gravedad, autoridad, ostentación y magnificencia de las funciones, indica el deseo de dar el máximo esplendor a éstas, realzándolas mediante la música. Sin embargo, sorprende la solución propuesta: si la Capilla se dividía después del sermón o el Sanctus, quedaría muy mermada la brillantez musical en la última parte de la misa; el contraste con el comienzo de la misma haría aún más evidente la diferencia.

El síndico Luquin notificó el auto antes transcrito al maestro de capilla y éste a los músicos, "que lo oieron con la maior reberencia"; éstos, sin embargo, decidieron presentar un memorial al Cabildo sobre el particular, cosa que hicieron con fecha 19 de septiembre de 1749:

> "Muy Ille. Sr.:
>
> La Capilla de Música de V. S., con el más profundo respeto, expone:
>
> Se les ha hecho notorio un auto probeído por V. S. en el cavildo ordinario del día doze de el corriente, reducido a que, en ocurrencia de dos funciones dentro y fuera de la Santa Yglesia, no se pueda dividir la Capilla ni faltar sus yndividuos al choro de dicha Santa Yglesia hasta después de concluido el sermón, caso de haverle y, no haviéndole, hasta después de cantados los Santos (sic), exceptuando de esta regla las fiestas de la Ciudad y religiosas recoletas, por darse en lo regular principio a sus funciones dadas las once, que a ellas ha de

concurrir íntegramente la Música hasta la conclusión de la misa conventual de dicha santa yglesia; pero en caso de ser tres o más las fiestas ha que deve asistir en un mismo día, tenga obligación el maestro de capilla de recurrir al señor prior para que aregle (sic) el modo, forma y tiempo en que podrán distribuirse.

Y benerando el auto de V. S. en todas sus partes, se mira precisada la Capilla a representar los incomvenientes de su ejecución porque, no distribuyéndose para las funciones fuera de la Santa Yglesia hasta el tiempo que designa el auto, se le imposivilita absolutamente el concurso a todas ellas, respecto que a excepción de las que celebra la Ciudad de rogativa y gracias en su capilla de San Fermín, a que suele dar principio a las once, las demás suyas y las que celebran las parrochias, combentos, cofradías y congregaciones se empiezan a las diez, observando con todo rigor esta hora, que a la breve dilación de pocos instantes ha experimentado la Capilla muchas veces desabridas expresiones de los encargados para la celebridad, deviendo esperarse que su desagrado trascienda a escusar (sic) la Música en sus funciones, difiriéndose el concurso de la Capilla hasta el término que prescribe el auto, puesto que no haviendo sermón se concluye regularmente de cantar los Santos (sic) a las diez y media y muchas veces cerca de los once, según la menor o mayor pausa de los celebrantes; y aviendo sermón se finaliza éste bajo la misma proporción, de ordinario a la cercanía de las once; y computando sobre estas horas el tiempo que necesita la Capilla para llegar a la yglesia donde se celebra la función, es preciso que por más que se atropelle no pueda concurrir que no sea mucho más de las once, a cuyo plazo mal se sujetarán ni querrán esperar los que por no tolerar la dilación de un quarto de hora después de las diez, no sólo se han esplicado (sic) irritados contra la Capilla, pero aun an dado principio sin ella a las funciones más serias, de que pudieran darse ejemplares específicos sucedidos en las respectibas a la Ciudad, a los combentos del Carmen Calzado, religiosas descalzas y otras diferentes.

De suerte que la literal observancia del auto ha de ser necesariamente para la Capilla una absoluta privación de las utilidades que hasta aquí a percevido de las fiestas de fuera, cuio producto a contribuido siempre a la congrua sustentación de sus individuos, y en ese

concepto se les ha consignado V. S. al establecerlos en sus respectivos ministerios, sin cuio subsidio no pueden ocurrir a su decente manutención, no rreglando (sic) V. S. otra probidencia que les asegure su equivalente, y en ese conocimiento de dilatados años a esta parte, V. S. ha permitido a la Capilla distribuirse para las referidas fiestas en la misma forma que se practica al presente, no obstante lo acordado en el § 3, título 38 de los estatutos de la Santa Yglesia.

Por tanto, con la más reverente instancia, suplica a V. S. la Capilla se digne permitir sin nobedad la práctica actual en orden a la distribución de fiestas y, en caso contrario, recompensarle por otro medio el regular producto de ellas, puesto que se le hace imposible su concurso. Así lo espera de la inacterable (sic) justificación y venignidad de V. S., que en ello, etc."

(Firman el documento 14 músicos: Andrés de Escaregui, Manuel Sanz, Francisco de Ayerra, Pedro Urzaiz, Manuel Magarinos, Juan José de Alba, Francisco Costa, Andrés Gil, Tomás de Arraiza, Carlos de Marichalar, José Casado, Ramón Vela, Simón de Saralegui y Francisco Martín) (320).

Vistos los razonamientos de la Capilla el Cabildo, con fecha 19 de septiembre de 1749,

"resolbió se guardase lo probeído, con que en los días de sermón en esta santa yglesia y funzión fuera de ella, pueda dibidirse la Música comenzado el evangelio, y en las demás [clásicas] en que también ocurriesen funzión o funciones fuera de dicha santa yglesia, recurra la víspera el maestro de capilla a participarlas al señor prior, para que disponga se anticipe meida ora el coro maior, que con este adelantamiento podrá la Capilla ocurrir a todas cómodamente, asistiendo a la misa combentual íntegro el cuerpo de músicos; y si por algún acontecimiento extraordinario adbirtiese dicho maestro de capilla o el que hiciese sus veces que la funzión de la Yglesia se retarda demasiado, deberá comunicarlo al señor prior o presidente del choro para que con su licencia salgan de él los músicos que se juzgasen necesarios para celebrar las que se ofreciesen fuera de dicha santa

iglesia; y para que conste, hice y firmé este auto" (321).

La decisión adoptada por el Cabildo fue un término medio entre lo dispuesto inicialmente y lo que pedía la Capilla: en las misas con sermón ésta podría dividirse al comenzar el evangelio (en lugar de al finalizar el sermón); en determinadas funciones el Cabildo, previo aviso, estaba dispuesto a adelantar media hora los oficios para que todos los músicos pudieran asistir a la misa conventual. En definitiva, estamos ante un ejemplo más que prueba la importancia de la música en la estructura general de la liturgia.

Un caso singular de división de la Capilla tuvo lugar el 8 de diciembre de 1765, fecha en la que coincidieron cuatro celebraciones: la de la Catedral, la del Ayuntamiento en el convento de San Francisco y la de las Recoletas, todas ellas habituales; más una función nueva instituida ese año por la Diputación del Reino en el colegio de la Compañía. Tras diversas deliberaciones, se llegó a un salomónico acuerdo para contentar a todas las partes (322).

La Capilla de Música de la Catedral era llamada con relativa frecuencia a solemnizar actos religiosos en diferentes localidades navarras. Para estos casos existía también la correspondiente normativa, recogida en el Libro de Capilla:

"Trátase quando llaman a la Capilla para funciones de Estella, La Puente, etc.

Quando llaman a la Capilla para funciones de fuera, como son Estella, La Puente [= Puente la Reina] o el Reyno, etc., entonces, sacados los gastos que hubieren hecho en viaje y estancia, se hace un cúmulo con las fiestas que hubiere havido en Pamplona, y se reparte en esta forma: de todo lo dicho se hazen tres partes, las dos para los que fueron fuera y la tercera para los que quedaron, y la parte de los ynfantes en este caso se le ha de entregar al señor canónigo que cuida de ellos; así

> sucedió en las Cortes últimas y quando se fue a la función del combento nuebo de monxas recoletas de la ciudad de Estella. Pero se advierte que si no llaman con nombre de Capilla, esto es, que la ciudad no quiere sino dos o quatro de los compañeros, en este caso lo que ellos ganan es para sí y lo mismo sucede con los ynfantes que lleban; así mismo, los que han quedado aquí [en Pamplona] reparten entre sí las funciones que hubieren ocurrido en la ciudad" (323).

Del párrafo anterior parece deducirse que cuando la Capilla salía a funciones fuera de Pamplona se primaba la asistencia a ellas, pues los dos tercios del dinero percibido (por la función de fuera y por las de la Catedral) eran para los que habían salido, y sólo un tercio para los que quedaban en Pamplona. Tal vez lo que los músicos ganaban en esas salidas no les compensaba del trabajo e incomodidad que las mismas conllevaban. Un caso concreto en ese sentido: el 3 de julio de 1744 la Capilla perdió una distribución correspondiente al día y vísperas de Santo Domingo, por no haber cantado a causa de "allarse fuera con licencia del Cabildo parte de la Música y haber enfermado el baxón que quedó". En esa ocasión, a pesar de haber estado prevista la forma de dividirse la Capilla, la función de Pamplona no pudo celebrarse debidamente. El Cabildo, implacable, negó las distribuciones a los músicos, "pues no habiendo cantado no las habían ganado, sin que para esso baste no tener culpa" (324).

Es posible que el Cabildo no tuviera demasiado interés en que se prodigaran las salidas de sus músicos. Algunos de éstos, por otra parte, mostraban cierto recelo o pereza para acudir a los compromisos fuera de Pamplona. El 25 de junio de 1745 el Cabildo negó la licencia solicitada por la ciudad de Estella para que la Capilla acudiera a sus fiestas, "en atención a la repugnancia que suelen mostrar muchos de los músicos y a la falta que otros años se ha experimentado con su ausencia" (325).

Después de 1745 no he encontrado documentadas las antes habituales salidas de la Capilla a Puente la Reina y Estella. En 1794 los músicos catedralicios se desplazaron a Villava, localidad muy cercana a Pamplona (326).

3. Sistemas de acceso a la Capilla de Música

Las vías por las que los músicos ingresaban en la Capilla pamplonesa pueden reducirse a tres:

1) Oposición libre mediante edictos impresos que se envíaban a iglesias de toda España (327).

2) Pruebas restringidas entre varios pretendientes que previamente se habían ofrecido al Cabildo.

3) Adjudicación directa de la plaza a un candidato. En este caso podía efectuarse o no un examen previo (en caso de no haberlo el Cabildo se informaba, como es lógico, de las cualidades del pretendiente).

Cualquiera que fuera la vía elegida, la adjudicación definitiva de la plaza se hacía por mayoría de votos capitulares. Los informes técnicos (censuras de oposiciones, exámenes, etc.) eran tenidos en cuenta, pero no siempre daban lugar a posturas unánimes entre los miembros del Cabildo.

Las pruebas de oposición serán comentadas con detalle en los capítulos III, IV y V. Aquí daré únicamente una visión general de cuál era la forma más frecuente de acceder a cada plaza (328).

El magisterio de la Capilla, cargo máximo de la misma, sólo fue convocado mediante edictos en una ocasión durante todo el siglo: en las oposiciones de 1780 que, por cierto, resultaron muy controvertidas. Sebastián de Urrutia (maestro de capilla entre 1695 y 1703) fue nombrado por mayoría de votos capitulares y se le mandó llamar a Madrid, donde residía. Miguel Valls accedió al cargo el 11 de enero de 1704 también por mayoría de votos capitulares, entre varios pretendientes que habían presentado sus memoriales; probablemente pesó en la elección el hecho de que Valls estaba entonces gobernando la Capilla de una catedral tan importante como la de Toledo. Andrés de Escaregui fue nombrado el 6 de marzo de 1738, una vez muerto Valls, a petición propia y por mayoría de votos; bien es cierto que el Cabildo le conocía de sobra, pues estaba desde niño en la Catedral.

Juan Antonio Múgica fue nombrado provisionalmente maestro de capilla el 27 de agosto de 1772, debido a la grave enfermedad de Escaregui. El nombramiento fue posteriormente suspendido y no resultó efectivo hasta 1773, cuando Escaregui había ya fallecido. Tampoco en este caso medió prueba alguna, sino que el Cabildo mandó llamar a Múgica, entonces maestro de capilla en la colegial de Tudela. Aduciendo mala salud Múgica desistió en 1779 del magisterio pamplonés, y pasó a ocupar una coristía en la pamplonesa parroquia de San Cernin; el Cabildo de la Catedral quedó muy contrariado por ello y mandó convocar edictos para cubrir la plaza vacante, dando lugar así a las mencionadas oposiciones de 1780. Tras múltiples rumores que pusieron en duda la justicia de las pruebas, el vencedor claro de entre los cinco candidatos presentados resultó ser Juan de Prenafeta; la plaza, sin embargo, se adjudicó a Francisco Javier de la Huerta, que había quedado en segundo lugar.

En la forma de proveer la organistía mayor hubo también todo tipo de posibilidades. Fernando de Amatriain (que ocupó el puesto entre

1684 y 1710) tuvo que superar un examen frente a otro candidato. Andrés Gil en cambio, accedió directamente al cargo en 1711. A su muerte, en 1752, no parecen haberse publicado edictos, aunque al menos tres candidatos fueron examinados por el maestro de capilla; uno de ellos, Carlos de Marichalar, figura como organista desde 1753, si bien no aparece como ganador claro en las pruebas de 1752. En 1777 la plaza de organista principal fue convocada mediante edictos impresos; se presentaron nueve candidatos y ganó la plaza José Ferrer. Cuando éste dejó Pamplona, la vacante volvió a convocarse mediante edictos en 1787, presentándose en esa ocasión seis candidatos (Cristóbal de Lapuerta fue el ganador).

Para la plaza de arpista y segundo organista no he encontrado en todo el siglo estudiado ningún ejemplo de oposiciones convocadas mediante edictos. Dionisio de San Juan accedió al puesto en 1701, mediante examen al que concurrió también otro pretendiente. De los restantes arpistas, fueron nombrados por mayoría de votos Andrés de Escaregui en 1730, Carlos de Marichalar en 1738, Miguel Antonio de Iribarren en 1750, Juan José de Arce en 1768, Cristóbal de Lapuerta en 1780 y Felipe Martínez en 1787. Juan Simón de Saralegui accedió al cargo en 1774 tras ser el único examinado (aunque había al menos otro pretendiente). Pedro Vidondo y Babil Lasa pasaron también sendas pruebas antes de obtener la plaza en 1790 y 1791 respectivamente, pero no hubo en estos casos oposiciones libres.

Las vacantes de instrumentistas fueron convocadas mediante edictos en contadas ocasiones. Una de ellas fue en 1732, cuando se pidió a los pretendientes que tocaran chirimía, bajoncillo, violín y oboe. También se celebraron con edictos las oposiciones a las plazas de bajón con agregado de violín en 1785 y 1800; y a una de violín con agregado de bajón en 1794. En otras ocasiones los nuevos instrumentistas eran probados por distintos medios. Cito un caso poco frecuente: en 1748 el

maestro de capilla Luis Serra examinó en Zaragoza por orden del cabildo pamplonés al bajonista Ramón Vela; éste ganó la plaza, que sirvió después en el primer templo navarro.

Por lo que se refiere a los cantores, el único caso de tiple adulto que conozco en el siglo XVIII, Tomás de Buzunáriz, accedió al cargo por nombramiento directo (había sido antes infante y era conocido por el Cabildo). En la cuerda de contralto hubo oposiciones para cubrir las vacantes al menos en 1732, 1760, 1786 y 1794. La primera oposición propiamente dicha para cubrir una plaza de tenor vacante en la época estudiada es de 1749, aunque no parece que hubiera edictos; ese año el Cabildo decidió admitir a cualquier tenor o contralto que estuviera capacitado, pues ambas voces hacían falta en la Capilla. En 1781 hubo convocatoria oficial mediante edictos para la vacante de tenor, que atrajo a siete pretendientes; ganó la plaza Vicente Durá. Julián Prieto, importante tenor de la Capilla, accedió al puesto en 1786 mediante examen particular, pero sin una convocatoria formal con edictos. La plaza de sochantre fue la que más oposiciones libres vio convocar a lo largo del siglo: al menos siete, en los años 1760, 1776, 1781, 1783, 1785, 1786 y 1794.

En conjunto da la sensación de que el Cabildo prefirió informarse antes de nombrar a los nuevos músicos; y no se fió por completo del sistema de oposición libre. Las plazas de cantores fueron las que proporcionalmente más se convocaron por oposición abierta: de 18 convocatorias libres mediante edictos impresos halladas en todo el siglo, once corresponden a cantores, dos a organistas, cuatro a otros instrumentistas y sólo una a maestros de capilla. Quizás la explicación a este hecho haya que buscarla en la escasez de cantores, a la que hizo alusión el maestro Huerta en 1781 y que también detecta I. Quintanal en la catedral de Oviedo (329). Esta pudo ser la razón de que el Cabildo no tuviera datos suficientes sobre cantores de

confianza y se hubiera visto obligado a recurrir con más frecuencia a la oposición libre para estas plazas. Entre los cantores, a su vez, siete convocatorias libres fueron para sochantres, tres para contraltos y sólo una para plaza de tenor.

De las oposiciones convocadas por edictos que he documentado, la mayor parte tuvieron lugar en el último tercio del siglo y consiguieron reunir a un número de candidatos mayor que por otras vías (330). Este tipo de pruebas no dio siempre los apetecidos resultados de imparcialidad, como quedó patente en las accidentadas oposiciones de 1732 y 1780. Por eso no es de extrañar que el Cabildo no se atara a un sistema ni a otro, y optara en cada momento por la solución que creía más conveniente.

4. Jubilación y enfermedad de los músicos

Los capellanes de la Catedral obtenían la jubilación de sus funciones corales cuando llevaban 40 años de servicio y habían cumplido 60 de edad. Si se trataba de capellanes músicos, frecuentemente solicitaban al mismo tiempo ser jubilados de las obligaciones propias de la Capilla, cosa que el Cabildo deliberaba en cada caso. Las resoluciones no siempre eran idénticas, lo que llevó al Cabildo a tomar un acuerdo general sobre el particular, cosa que hizo en su reunión del 29 de agosto de 1750:

> "(...) sobre jubilaciones de músicos de voz y instrumentos, en vista de los libros de acuerdos que se tuvieron presentes y notada la variedad y enquentros que de unos y otros resultaba, se deliberó para proceder en adelante con uniformidad y sin las dudas y confusiones que pudieran ocurrir, que no se dé jubilación de músicos de vozes ni instrumentos, aunque tengan quarenta años de loables serbicios y sesenta cumplidos de edad, en lo correspondiente a los actos de Música o Capilla de dentro

> y fuera de la Yglesia, sino tan solamente como a capellanes del choro, para que pueda (sic) ganar las distribuciones ordinarias como tal, por ser los de la música officios personales, como los de párrochos y otros que no admiten jubilación, y que no se traigan en consequencia como exemplares los practicados asta aquí; y que en el caso de enfermedad o otra quiebra de salud, si pareciesse al M. Ille. Cabildo usar de alguna piedad con el músico [habitualmente] accidentado, no se expida la probidencia que se tomare con título de jubilación, sino con el de relebación, dispensa o gracia por causa de enfermedad, como se ha practicado con algunos señores capitulares y capellanes enfermos habitualmente, aunque no huviesen cumplido los quareinta (sic) años de serbicio, ni tuviessen los sesenta de edad; y aunque ésta y no la [primera] jubilación por serbicios fue la causa que se tuvo presente para la concesión de las dispensas que resultan de algunos autos capitulares, ha parecido explicarla ['en éste', tachado] para evitar las confusiones que podrían resultar de lo material de las vozes o palabras con que estaban concebidos y para que no se introducca (sic) el abuso de tales jubilaciones con el pretesto (sic) de havérseles dado este nombre en algunos de dichos autos, no obstante de que en la realidad fueron relebaciones o dispensas más o menos generales a proporción de la imposibilidad o grabe penalidad y trabajo en la asistencia a los actos de Capilla por los accidentes habituales de los tales indultados (...)" (331).

El anterior acuerdo capitular aclara sin lugar a dudas que la jubilación de los músicos, como tal, no existía en la catedral pamplonesa. Sólo se contemplaba la jubilación de los capellanes en sus obligaciones corales. Los puestos musicales eran "oficios personales" que no admitían jubilación. Como es lógico, no faltaron casos de músicos que, al jubilarse como capellanes (o aun antes) se encontraban ya muy mermados de salud. El Cabildo hubo de acceder a concederles dispensas más o menos amplias según las circunstancias. Los miembros de la Capilla que tenían concedido el status de jubilado, enfermo o

achacoso disfrutaban de derechos especiales: percibían distribuciones sin asistir a algunas funciones; otras en cambio eran "de presentes", es decir, requerían inexcusable asistencia para poder cobrar las gratificaciones correspondientes. Siempre solían exceptuarse de la dispensa (si ésta era concedida) las funciones en las que la Capilla había de dividirse; a ellas habían de acudir incluso los músicos dispensados (salvo causas de fuerza mayor). Ejemplos concretos sobre este tema serán expuestos al tratar de cada músico en particular (capítulos III-V). Incluyo a continuación la normativa general sobre enfermos y convalecientes vigente en el siglo XVIII, y recogida en el Libro de Capilla.

"Declárase quándo el enfermo gana y quándo pierde y lo mismo del juvilado y combalesciente, etc.

1. En las cosas que son de presentes en la Santa Yglesia, no ganan los enfermos (exceptúanse entierros de señores obispos, arzedianos de Roma o particular, sea de la dignidad que fuere).
2. Tampoco ganan fuera de la Yglesia las dos procesiones de Juebes y Viernes Santo.
3. Si el Cavildo saliere a entierro fuera de su Yglesia, el enfermo es presente.
4. El jubilado, si quiere ganar las cosas que son de presentes, ha de asistir.
5. El entierro con asistencia del Cavildo fuera de su Yglesia es de presentes, no para los músicos [tachado: "y si quiere ganar el jubilado, ha de asistir"]. Sobre esta cláusula, véase el folio 68.
6. El combaleciente, en cosas de presentes, dentro y fuera de la Yglesia, ha de asistir si quiere ganar; en lo demás, no tiene necesidad.
7. También gana las misas de Nuestra Señora los sábados y la misa matutinal de la Asumpta (sic) si asiste; pero tenga entendido que si lo ejecuta, desde aquel ynstante pierde la combalescencia; en las demás cosas, no. Y si a semejantes horas hubiera en el discurso del año más funciones de presentes, le sucedería lo mismo (...).

8. Si el que no tiene sobrepelliz es colector y se quiere purgar, ha de embiar recado al señor maestro y, en su ausencia, al racionero más antiguo.
9. Si no tiene este cargo, se le ha de embiar al colector que fuere para que éste le tenga presente y quando salga de casa, no tiene necesidad de presentarse en el choro, sí en qualquiera parte de la Yglesia y preguntar por el dicho colector, quien le da 8 días de combalescencia y, si necesita más, le puede dar hasta los 15, pero de aquí no puede pasar; y así en este lanze se dará quenta a la Capilla para que ésta prolongue el tiempo según combenga.
10. Todos los demás compañeros que tenemos sobrepelliz, lo hemos de ejecutar con el colector del choro y en éste nos hemos de presentar, y al dicho colector le hemos de pedir los 8 y los 15 días si los necesitamos, y si ay necesidad de más, la comunidad lo ha de hacer; y si quando sale la primera vez de casa no se presenta (el primero en la Yglesia, y el 2º) (sic) en el choro, pierden la distribución fuera y dentro de la Yglesia, quantas haya havido en el tiempo de su enfermedad.
11. Hasí mismo se previene que todo combaleciente se ha de presentar en el choro de 8 a 8 días, aunque la comunidad le dé la combalecencia, como no se le prevenga cosa en contrario.
12. Si el compañero tubiere alguna nobedad en su salud, al tiempo de hir a la fiesta o esta[n]do en ella, le basta estar (...) [falta papel] con el colector y decirles (...) [falta papel].
13. Si es tiempo de choro y el mal pasa, adelante se purgará.
14. El combalesciente que duerme fuera de la ciudad pierde la combalescencia" (332).

Otras dos normas sobre jubilados y achacosos aparecen también en el Libro de Capilla, en lugar diferente a las anteriores:

"Del jubilado y achacoso

1. Si el jubilado llegare al señor maestro y en su ausencia al ["racionero", papel roto] más antiguo o al colector, a decirles no puede hir a la función que aquel día ocurre, adviertan no lo pueden hacer sin dar parte a la Capilla.

2. El que se halla achacoso, es preciso se halle purgado o con combalescencia para ganar los actos que hubiere pues, de lo contrario, si falta pierde" (333).

En las normas que el Cabildo dio en 1781 para racioneros y capellanes, la nº 21 estableció que a partir de entonces se tuviera en cuenta la asistencia a coro de cada capellán para el momento en que pidiera la jubilación:

"no se franqueará este beneficio ni se despachará título alguno de jubilación con arreglo a lo dispuesto por los sagrados cánones sino a los que hubiesen prestado el servicio correspondiente, asistiendo con puntualidad a los divinos oficios" (334).

5. Colectoría

Entre las obligaciones que todos los músicos (incluido el maestro) tenían estaba la de ocuparse durante un año, por turno rotativo, de la colectoría de la Capilla, es decir, de llevar todas las cuentas referentes a la misma. La tarea no era en modo alguno insignificante, si tenemos en cuenta el elevado número de funciones a las que la Capilla asistía.

Esta carga incrementaba el trabajo de los músicos, ya de por sí saturados de actividades, y que en la mayor parte de los casos habían de atender también sus respectivas capellanías. Las obligaciones del colector se definen a lo largo de diez capítulos en el Libro de Capilla:

"Obligaciones del Colector

1. El colector ha de ser vigilante y tener gran cuidado con los compañeros quando no llegan a la hora precisa de el acto para quitarles lo que lícitamente no ganan, y porque no es razón acer perjuicio a los demás; y

esto ha de ser sin distinción de personas, pues en las distribuciones es menester hir con tiento, por no rozar la conciencia.

2. Tiene asimismo obligación todos los meses a dar satisfacción a cada individuo de lo que hubiere ganado en él, exceptuando dos tiempos, éstos son Quaresma y desde los Desposorios hasta el Nacimiento de Nuestro Redemptor. En lo demás del año, como va expresado, con su cédula, especificando en ella lo que en aquel mes ha ganado y también lo que ha perdido (...).
3. Así mismo, deve avisar al jubilado y combalesciente quando el acto es de presentes y, si haviendo precedido el recado no asisten, pierden; pero si es olbido del colector, ganan.
4. Es obligado a cobrar las fiestas y mirar qué dineros recive, porque si (por equivocación) le dan de menos real, reales o granos, no es razón que la Capilla pague sus descuidos.
5. Tócale también tener cuidado de repartir las horas para velar en la octava del Corpus, empezando por los más antiguos.
6. Así mismo ha de tener dos quadernos aparte para apuntar las misas de Nuestra Señora, salves y aniversarios [tachado: "y minerbas: se quitaron éstas"].
7. Está obligado a poner por acuerdo todo lo que le ordenare la Capilla y esto con toda claridad, sin quitar ni añadir.
8. Ha de dar recivo de todo lo que entra en su poder, si fuere necesario.
9. Ha de tener cuidado (si no se dan por entendidos) de escrivir a los censalistas de el lugar de Miranda sobre pagar los réditos del censo de doscientos ducados que la Capilla tiene contra ellos.
10. Si tiene alguna circunstancia que proponer a la Capilla estará primero con el señor maestro para que éste la junte, pareciéndole necesario; y en su ausencia, al ["racionero", tachado] más antiguo (...)" (335).

Los nuevos estatutos de la Capilla aprobados en 1800 dieron algunas disposiciones complementarias sobre la colectoría (336).

En manos del colector quedaban cada año los libros pertenecientes a la Capilla, los cuadernos para repartir las distribuciones y un "pesito de pesar oro". En el Libro de Capilla se anota año tras año la toma de posesión del cargo de cada nuevo colector y la dejación que del mismo hacía el anterior, firmando ambos de su puño y letra. El relevo tenía lugar normalmente en San Juan (24 de junio), aunque según las circunstancias podía adelantarse o retrasarse unos días (337). Como queda reflejado más arriba, tarea del colector era también copiar en el Libro de Capilla todos los acuerdos referidos a la misma, fueran éstos tomados por el Cabildo o por los propios músicos. El Libro de Capilla debía ser guardado "devajo de llave, pues no es razón ni comviene que las cosas de la Capilla las vean ni sepan los que no son de ella" (338).

En 1738 Francisco Martín (entonces colector) copió "el Libro Antiguo de la Capilla, por lo viejo y maltratado que estaba ya". Andrés Gil (que en esa fecha regentaba la Capilla) mandó registrar si estaba fielmente copiado a los músicos Francisco Costa, Manuel Sanz, Andrés de Escaregui y Sebastián de Mendaza. El 23 de enero de 1738 los cuatro comisionados declararon que hasta el folio 57 (que era lo hasta entonces escrito) estaba fielmente copiado, por lo que mandaron cumplir lo contenido en él y firmaron. Tan sólo exceptuaron un acuerdo que había eximido de llevar la colectoría al maestro y a Tomás de Buzunáriz, y reservaron la decisión sobre el particular a la próxima Junta de la Capilla (339). El Libro de Capilla copiado por Francisco Martín (y continuado después) es el conservado en la actualidad; se encuentra muy deteriorado, sin duda por el continuo uso que de él se hacía.

La costumbre de ocuparse de la colectoría por turno anual se inició en 1737, en cumplimiento del acuerdo que había tomado la Capilla el 20 de diciembre de 1736. En esta última fecha, y durante un

ensayo de Navidad, Andrés Gil (que entonces hacía las veces de maestro) expuso que Victoriano Sellés, por sus ocupaciones, no podía continuar con el empleo de colector. Todos los músicos se excusaron de ocupar el cargo y el racionero Francisco Costa propuso que

> "era mejor medio para todos el pasar cada uno su año y que, pues se hallava por más antiguo, empezaría el año por sí, libertando de esta carga al señor Ybarrola por jubilado, y al señor Buzunáriz por avitual emfermo (sic), y asimismo al actual maestro, el señor Jil. Se combino en esto, y el dicho señor Costa dio principio a su año el primer día de henero de 737" (340).

El colector recibía seis ducados anuales de los fondos de la Capilla como gratificación por su trabajo, además de algunos "picos", es decir, restos de las cantidades percibidas por determinadas distribuciones. En los estatutos de 1800 se estableció que esos seis ducados se cobraran a año vencido y se reguló la forma de pagarlos en adelante (341). No faltaron casos de músicos que preferían delegar la colectoría en otro compañero, lo que indica que la compensación económica no era suficiente para paliar el trabajo y responsabilidad que la carga llevaba consigo. No es aventurado imaginar que en más de una ocasión el colector habría tenido que soportar malas caras de compañeros a los que no había disimulado una falta. Y, por qué no, más de un músico se habría sentido incapaz de llevar con dignidad las cuentas de la Capilla, algo tan ajeno al mundo propiamente artístico. Por unas u otras causas el maestro Escaregui, por ejemplo, siempre delegó la colectoría en otros compañeros (Francisco Martín le sustituyó en 1739-40 y 1752-53; Sebastián de Maestu en 1767-68). En los apéndices incluyo la lista de colectores de la Capilla que he podido documentar durante el siglo XVIII.

6. Sentido corporativo de los músicos

Los miembros de la Capilla muestran a través de diversas fuentes una cohesión que podría calificarse como solidaridad corporativista. Entre ellos se denominaban "compañeros", término que aparece en el Libro de Capilla (usado sólo por los músicos) y que contrasta con las denominaciones más formalistas que les aplicaban los documentos oficiales del Cabildo.

Ese sentimiento de solidaridad, de apoyarse unos a otros como miembros de la misma institución, queda especialmente patente en dos ejemplos que expongo a continuación. El primero es del año 1738, cuando el maestro Escaregui, terminadas las vísperas de San Pedro en el convento del mismo nombre, reunió a la Capilla:

> "Y propuso cómo un yndividuo de dicha Cappilla se hallaba arrestado en la torre por orden del provisor y vicario xeneral, y que si a la Cappilla le parecía razón, se le tubiese presente en las fiestas que ocurriesen ínterin el tiempo que allí estubiese.
>
> Resolbió la Capilla fuese presente; pero esto con cautela, porque como el Cavildo es ynteresado en la parte de los ynfantes, podía nazer alguna mala resulta; y así, se le previno al ynfrascripto [colector] que si alguno de los prevendados llegaba con quexa de la determinación de la Cappilla, respondiese que a los ynfantes nada se les quitaba; no llegó este caso, y contribuyeron éstos como los demás, en los 20 días que duró el dicho arresto (...)" (342).

La Capilla no entró a discutir la legitimidad o ilegitimidad del arresto del músico; simplemente le ayudó haciéndole presente en las fiestas y, por tanto, reservándole las distribuciones correspondientes sin haber asistido.

El otro ejemplo a que hacía mención es de 1744, año en el que murió la madre de dos músicos de la Capilla, Francisco y Juan José de

Alba. A raíz de este hecho se tomó la resolución de dar por presentes durante tres días (sin asistir) a los músicos que hubieran perdido familiares directos:

> "(...) en el colegio de la Compañía, concluidas las vísperas de las reliquias de San Xavier, propuso el señor maestro Escaregui a la Capilla cómo el señor don Francisco de Alba y su hermano don Joseph se hallaban precisados a estar en casa por no haverse concluido los tres días de honrras funerales por la muerte de su madre, y que si se les havía de tener presentes en dichas vísperas y en la misa del día siguiente. Acordó la Capilla que lo fuesen y que, en adelante, desde el día que fallezen los padres, hermanos, primos carnales y mugeres de los compañeros que fueren casados, lo sean también hasta que se haya concluydo el día de la tercera función, considerando no se quedan en casa por gusto, sí por el bien parecer y obiar el qué decir. Todo lo dicho se entienda falleziendo y enterrándose qualquiera de los sobredichos en la ciudad o en los combentos extramuros de ella (...)" (343).

En la anterior resolución hubo, desde luego, un interés por guardar las formas externas ("el bien parecer"). De hecho, la medida no afectó a los músicos cuyos familiares fallecieran fuera de Pamplona. Sin embargo, no se puede negar al acuerdo cierto tono de modernidad al permitir, por muerte de familiares cercanos, tres días de ausencia retribuida. Obsérvese que la medida tuvo también en cuenta a los músicos casados cuando perdieran a sus mujeres.

7. Normas sobre liturgia que afectan a los músicos

La actividad musical de la Capilla tenía una relación directa con el esplendor litúrgico en las diferentes funciones catedralicias. El Cabildo invertía considerables recursos en música, y se daba por

supuesto que ésta realzaba los actos religiosos y ayudaba a los fieles a elevarse hacia Dios (344). Por eso no es de extrañar que muchos de los acuerdos y normas sobre ceremonial hicieran constantes alusiones a aspectos musicales.

La unión entre música y liturgia se aprecia con claridad en la reglamentación de festividades (345). Las normas que a lo largo del siglo se dieron para racioneros y capellanes son otro ejemplo de esa realidad. En ellas había prohibiciones y consejos variados para el mejor desarrollo de las funciones religiosas, en muchos casos con referencias a la música. Se conservan normas o constituciones de este tipo al menos de 1748, 1772, 1776, 1781, 1799 y, ya fuera del período estudiado, 1801.

El 26 de abril de 1748 el Cabildo dio 24 decretos para el mejor gobierno de la Catedral dirigidos a racioneros, capellanes y sacristanes. De ellos eran específicamente musicales siete (los números 2, 3, 7, 10 y 21-23) (346). Nuevas resoluciones sobre ceremonial fueron aprobadas el 9 de abril de 1772; se referían a aspectos musicales al menos los números 2, 4-6, 10, 11, 13, 19, 20, 23 y 25 (347). El 11 de marzo de 1776 el Cabildo dio de nuevo varias providencias de carácter general, en esa ocasión no tan importantes desde el punto de vista musical (348).

El 24 de noviembre de 1781 se aprobaron unas "Nuevas providencias y renovación de otras anteriores, dirigidas a los racioneros, capellanes y sachristanes (...)". En ellas se hacía alusión a las constituciones anteriores de los años 1748, 1772 y 1775; y a que con el tiempo las normas (que en principio se cumplían con exactitud) iban olvidándose, además de que los nuevos racioneros y capellanes no las conocían. Determinados abusos se introducían también "insensiblemente por fragilidad humana". Para remediar todo esto se decretaron 27 capítulos referidos a racioneros y capellanes y 12 específicamente

para sacristanes. En ellos se recogía la normativa anterior, mejorada y ampliada. Entre las normas para racioneros y capellanes se referían directamente a cuestiones musicales los capítulos 2, 4-6, 9, 22, 23, 26 y 27, aunque en realidad todos los restantes aludían al contexto en el que la música tenía lugar (349).

Ya a punto de terminar el siglo, el 13 de marzo de 1799, Joaquín de Izu y Bernardo de Astráin, maestros de ceremonias de la Catedral, presentaron un amplio y documentado informe en 16 puntos sobre lo que ellos consideraban abusos introducidos en la normativa del culto, a pesar de las constituciones anteriores; pidieron al Cabildo que tomara las resoluciones pertinentes para evitar dichos abusos. Se referían especialmente a la música los puntos 1-7, 10, 11 y 13 del documento. Dos comisionados por el Cabildo (Juan José Aldaz y Joaquín Mª Pitillas) comentaron en un nuevo informe, fechado el 5 de abril de 1799, los 16 puntos previamente expuestos por los maestros de ceremonias. Vistos ambos documentos, el Cabildo aprobó el 11 de abril 12 puntos sobre el gobierno de los divinos oficios. Tal y como aparecen en las actas capitulares, se refieren a la música los decretos 1-6, 8 y 10 (350).

En 1800, apenas un año después de aprobadas las constituciones para racioneros y capellanes de 1799, parecen haber surgido dudas en algunos aspectos. El Cabildo comisionó al Sr. Uriz para que se enterara de cómo se gobernaban los capellanes y se pudiera poner solución a los problemas surgidos; le mandó también que multara "a los capellanes si se paran en las naves de la Yglesia o salen de ella durante los divinos oficios". El 31 de marzo de dicho año, y con arreglo a los informes presentados por Uriz, el Cabildo trató "largamente" el tema y tomó varias resoluciones, encargando al mismo Uriz que las formalizara para ponerlas en el Libro de Acuerdos Capitulares (351). El encargo no parece haberse cumplido hasta un año

después, ya que Uriz presentó siete capítulos para el gobierno de los capellanes el 16 de marzo de 1801 (352).

Aunque el fin primordial de las normas sobre racioneros y capellanes era mejorar la liturgia, desde el punto de vista musical algunas presentan gran interés. Así por ejemplo, las referidas al "tempo" con que debían ser interpretados los divinos oficios según su solemnidad (a mayor solemnidad, mayor lentitud, y viceversa); el interés porque el compás fuera uniforme en la interpretación; el intento de evitar que se cantara "andando", etc. (353).

A la normativa general sobre el desarrollo del culto se añadieron a lo largo del siglo otras disposiciones más concretas referentes a ceremonial y liturgia, y relacionadas también con la música. Recojo a continuación por orden cronológico algunas de ellas.

El 4 de mayo de 1708 se acordó que la octava de la Virgen del Sagrario, patrona de la Catedral,

> "se celebrase entera con la misma solemnidad que la del Sacramento, y para que la Capilla de los músicos tenga las mismas distribuciones, se fundase (sic) doce ducados de renta anual de los effectos que quedaron del señor don León de Garro y Jabier" (354).

Por acuerdo del 9 de octubre de 1716 el Cabildo mandó que los capellanes ocuparan las sillas de coro sin dejar huecos, dado que racioneros y maestro de ceremonias ya tenían puestos fijos. Los contraventores de la orden serían penalizados con medio real de descuento cada vez, y penas más "ásperas" si reincidían (355). La norma fue recogida en las constituciones generales posteriores.

La noche de Navidad tenía un atractivo especial en la Catedral, en buena parte por el estreno de los nuevos villancicos. La afluencia de gente era tal que provocaba incluso desórdenes. El Cabildo intentó

solucionar el problema en un acuerdo capitular del 20 de diciembre de 1736:

> "Y se me dio orden estuviesse con el presidente de la Corte para que el alcalde que saliesse la noche de Navidad assistiesse a esta santa yglesia para evitar los ruidos y desórdenes de otros años; y que el señor prior hiciesse que no subiesse gente a las barandillas de los órganos, especialmente mugeres, que es indecencia estén en tales parages" (356).

El texto anterior describe el ambiente que rodeaba a los músicos en fecha tan señalada, con personas ajenas a la Capilla (incluso mujeres) apostadas en los balconcillos del órgano. Parece no se consiguió restablecer el orden, ya que diez años después, en 1746, el Cabildo acordó de nuevo

> "que la noche de Navidad, en que suele haver tanto desorden en el coro e iglesia como es notorio, se cierren, o no se abran las puertas hasta la hora de la missa (...)" (357).

El 24 de marzo de 1760 el Cabildo trató acerca de los Maitines en los días de Miércoles, Jueves y Viernes Santo, Pascua de Resurrección, octavas del Señor y la Virgen y conmemoración general de las Animas. En dichas festividades concurrían junto con la comunidad todos o al menos la mayoría de los capellanes del coro mayor; quedó estipulado que se colocaran en la sillería alta y cantaran desde allí los Maitines,

> "estando en pie durante el canto de los psalmos y sentados a las lecciones y responsorios, como se practicaba quando los cantábamos en el choro bajo; que las lecciones se canten al atril acostumbrado, bajando a él los señores a quienes tocare cantarlas; y que se

> pongan las luces correspondientes en cada choro sobre la sillería para poder cantar la psalmodia por nuestros semaneros o brebiarios y leer las lecciones y responsorios, para escusarnos (sic) por este medio de desamparar la silla por mirar al facistol y la deformidad que de ello resultaría en el choro" (358).

Un mes después, el 23 de mayo de 1760, se acuerda

> "que en toda la imfraoctaba de Pentecostés se canten al tono mismo de el Veni Creator Spiritus y guardando todos los puntos de su grave y magestuosa composición todos los hymnos de el oficio divino que por su metro se puedan acomodar a él, y se entiende para siempre" (359).

En determinados aniversarios y placebos los individuos del "coro bajo" que no tenían distribución abandonaban el mismo. Para evitar esta "deformidad reparable" el Cabildo, en su reunión del 14 de marzo de 1763, acordó suplir dichas distribuciones del Libro de Rentas Libres y no admitir en el futuro ninguna fundación que no destinara distribución igual para todos los individuos del coro bajo (360).

José Tabar, maitinante jubilado de su capellanía en 1780, entregó 40 ducados para que con sus réditos se dotaran las Completas del día o víspera de San José, que deseaba se cantaran por racioneros y capellanes "con la solemnidad que hasta aquí" (361).

En 1786 se unificó el texto de determinados himnos que, al parecer, se cantaban en la catedral pamplonesa con algunas variantes:

> "(...) se trató de conformar con el rezo común de los breviarios en el canto de los himnos de las horas menores y Completas que desde lo antiguo se cantaban con la variación de algunas pocas palabras o expresiones, y en efecto se acordó que en lo succesivo (sic) se hechassen en el coro con arreglo a aquél, a fin de evitar las equivocaciones que se notaban en los cantores" (362).

C) ACTIVIDADES DE LA CAPILLA DE MÚSICA

1. Funciones propias de la Catedral

a) La liturgia ordinaria

El ceremonial que se desarrollaba en la catedral pamplonesa se halla descrito en el Libro de Notum. En la misa mayor intervenía la Capilla todos los domingos y días festivos de precepto, aunque fueran sólo de rito doble, y eran "al facistol" los Kyries, Gloria, Credo, Sanctus y Agnus (es decir, el ordinario de la misa). También eran con Música los jueves de entreaño en los que había renovación pública del Santísimo (todos los jueves en verano, cada quince días en invierno); determinadas vísperas de festividades solemnes; la misa de la Virgen que tenía lugar los sábados inmediatamente después de Maitines; las salves de los sábados (después de Completas), así como las salves de las cinco festividades principales de la Virgen, víspera de Navidad y octava de la Asunción (363).

De las fiestas ordinarias el Notum especifica a qué clase pertenecían y, según ésta, el tipo de ceremonial que les correspondía: cuatro capas a las celebraciones de segunda clase, seis capas a las de primera, etc. En los días de seis capas la misa se cantaba a doce voces con arpa, mientras que en los de cuatro capas, era a ocho voces y sin arpa. El Notum indica de cada fiesta si era o no "de Música", es decir, si intervenía o no la Capilla; en caso de que ésta actuara, señala cuáles eran las partes que llevaban polifonía, cuáles se cantaban a canto llano o con órgano, y cuáles eran simplemente rezadas (364).

Además de las funciones ya mencionadas, la Capilla era requerida para intervenir en actos de diversas fundaciones, aniversarios, etc. en la propia Catedral. El Libro de Capilla recoge una relación completa de dichos actos, señalando las cantidades que los músicos percibían por ellos (365). La misma fuente nos ofrece una lista de todas las fiestas que la Capilla tenía durante el año, tanto en la Catedral como fuera de ella. Dicha relación incluye las fiestas ordinarias que aparecen en el Libro de Notum con algunos datos nuevos (especialmente, lo que cobraba la Capilla en cada función); y recoge también otras fiestas en las que la Capilla actuaba para distintas instituciones religiosas de la ciudad: colegio de la Compañía, conventos, parroquias, etc. (366).

Pero no acababan ahí las actividades de la Capilla. Muchas otras celebraciones eran realzadas con la intervención de esta institución. El Libro de Capilla especifica cuidadosamente las gratificaciones que los músicos percibían en funciones de militares, príncipes, virreyes y grandes de España, Consejo Real, entráticos y profesiones de religiosas en los conventos pamploneses, depósitos de difuntos, entierros de obispos y otras personas y dignidades, funciones de Cuaresma, etc. Incluso queda estipulada la cantidad que los cocheros debían recibir cuando la Capilla se trasladaba a solemnizar funciones extramuros de la ciudad (367).

Ignoro la fecha exacta en que se recopiló la normativa expuesta sobre actividades de la Capilla. Desde luego estaba vigente durante el XVIII, pues tanto el Libro de Notum como el Libro de Capilla pertenecen a esa época (368). En cualquier caso, y a medida que avanzó el siglo, se produjeron algunas variaciones sobre lo establecido. En época del maestro Huerta se hizo una relación de las funciones de Capilla que por entonces habían "faltado": eran en total 30 funciones suprimidas, más otra en la que había disminuido la renta asignada. La

Capilla había dejado de percibir por todas ellas 2.799 reales al año (369).

En otras ocasiones, por el contrario, se añadieron actuaciones nuevas de la Capilla o bien se modificaron las existentes. Expongo a continuación algunos de estos casos.

Los músicos tenían obligación de asistir a la misa "de renovación" cada ocho días entre el 1 de abril y el 30 de septiembre; y cada 15 desde el 1 de octubre hasta el 31 de marzo. Al parecer la norma no se cumplía, pues en 1746 el prior Lubián mandó al maestro Escaregui que la hiciera poner en el Libro de Capilla y la comunicase a los músicos para su observancia (370).

Hacia 1756 ó 1757 se determina que en las funciones de "40 horas" con novena al mismo tiempo, "en lugar de villancico, a la reserba, se canten los gozos y que éstos suplan por villancico de dicha reserva" (371).

Desde el 23 de febrero de 1761 se añadieron nuevas actuaciones de la Capilla en el ofertorio y "post-communio" de determinadas misas:

> "Atendiendo al culto de el Señor en los oficios divinos, se acordó en él [cabildo espiritual del 23 de febrero de 1761] que de aquí en adelante se cante al facistol el ofertorio en los días o festividades en que huviere Credo, del mismo modo que se canta en las festividades en que no lo huviere en las misas mayores; como también el postcomunio (sic) en todas las que se celebraren con la solemnidad de Música, del mismo modo que en las que se cantan y celebran sin semejante solemnidad o circunstancia" (372).

El 9 de marzo del mismo año se ampliaron las normas sobre cantos en la liturgia, al tiempo que se añadieron otras sobre diferentes aspectos:

"(...)

1º. Se acordó que en las misas mayores, aia o no aia Credo, se canten assí el ofertorio como el postcomunio (sic).

2º. Iten, que se canten del mismo modo dichos ofertorio y postcomunio (sic) en las misas mayores de festibidades de primera y segunda clase, aia o no aia en ellas Credo.

3º. Iten, que en los días que ai reliquias en las procesiones, vaian dos ymfantes acompañándolas con achas desde que salen de la sacristía hasta que buelban a ella.

(...)

5º. Iten, que en el día de la commeroción (sic) general de las Animas, al volber de los responsos, no se disuelba con hasta aquí el Cabildo en la puerta de San Joseph, sino que siga con el señor preste y diácono y subdiácono hasta la sacristía, rezando a choros el psalmo Miserere y se disuelba allí.

(...)

11º. Iten, para el mayor decoro, decencia y reverencia en los Maitines, que el capellán maitinante más moderno de los que asistieren o se hallaren en los Maitines tome la esconza destinada para alumbrar al señor oficiante y a los señores que cantan las lecciones y les alumbre, al señor oficiante quando estuviere haciendo el oficio y a los señores que cantaren las lecciones, al tiempo de cantarlas.

12º. Iten, que se cante la sequencia el día de Corpus.

(...)

15º. Iten, que en la misa que se canta en el día de la Asumpción de Nuestra Señora, se canten la epístola y evangelio en los púlpitos.

(...)

17º. Iten, que cuando alguna misa matutinal incidiere en día sábado, se cante en el mismo día post Primam, conservando la qualidad de presentes" (373).

También en 1761 se dieron varias providencias referentes a las actuaciones de la Capilla en procesiones. Así, las de Jueves y Viernes Santo pasaron a desarrollarse de día:

> "(...) se empeçó la buena y conveniente práctica de que las processiones de Juebes y Viernes Santo fuesen de día y no de noche, como asta lo presente [1761] se avía practicado, en que regularmente quando se concluían era (sic) las onçe de la noche, y rara vez se daba principio que no fuesen las nuebe; de ello resultaban muchos excesos, ninguna veneración a tan sagrados actos y abusar de los templos, fuera de ser ocasión de gravíssimos pecados (...)" (374).

Muchos habían opuesto "grandes tropieços y dificultades" para el cambio, pero finalmente se llegó a un acuerdo. En adelante la procesión del Jueves Santo saldría a las cuatro de la tarde del convento de franciscanos; y la del Viernes a las cuatro y media, desde el convento de la Merced. Se hicieron algunas modificaciones en el horario de los oficios de la Catedral para que la Capilla pudiera volver de las procesiones sin haber hecho falta en dicho templo. El Viernes Santo por la tarde tendría lugar a las dos y media la función de la Soledad en el convento de Recoletas; a las tres, puntualmente, la del Descendimiento en el Carmen, con asistencia del Consejo. A ambas asistiría la Capilla dividida. La nueva disposición sobre procesiones,

> "aunque se creió o receló que de pocos del pueblo sería bien recebida (sic), sacados los hombres de mayor raçón, sucedió que todos, grandes y pequeños, la aplaudieron, a lo que no contribuyó poco, sino es muchísimo, el espíritu apostólico del reverendísimo padre maestro fray Antonio Garcés, dominicano, que predicaba la Quaresma (...)" (375).

Todavía en 1761 el prior Lubián propuso cambios en otras procesiones generales ordinarias, que fueron aceptados por el Cabildo y el Regimiento. En las de San Jorge y San Roque quedó estipulado que no se cesara de cantar al llegar a la Catedral (como antes), sino que

se continuara con la letanía hasta que el Cabildo hubiera entrado en el coro, y el preste con la Cruz y diáconos hubieran llegado a la capilla mayor, en la que se colocaría también el Ayuntamiento. A continuación la Capilla cantaría la antífona del santo correspondiente a la procesión y, dicho el verso, el preste concluiría cantando la oración del mismo santo. Los días de San Fermín y San Saturnino, desde que se saliera de las correspondientes parroquias de San Lorenzo y San Cernin de vuelta hacia la Catedral, se cantaría el himno Deus tuorum militum (376).

En 1762 Lubián aumentó la renta de los nueve aniversarios y placebos llamados "gordos" (377). El mismo prior, siempre preocupado con amor y celo por las cuestiones relativas al culto y a la Capilla de Música, hizo entrega en 1763 de 300 ducados para celebrar a perpetuo con música la fiesta y misa de San Bernardo, como se venía practicando desde hacía algunos años. De las rentas de dicho capital se pagarían tres ducados anuales a la Capilla por el día de San Bernardo, así como diversas cantidades a los maitinantes, capellanes, maestro de ceremonias, etc. por su asistencia en la noche de Navidad (378).

El 28 de febrero de 1763 se acordó modificar la celebración de la fiesta de la Santa Cruz:

> "(...) desseando arraigar más y más la memoria de la gloria y excelencias de la Santa Cruz, especialmente la de su exaltación en la batalla de las Navas de Tolosa, en que nuestra nación tuvo tan gloriosa parte, de que en esta santa yglesia conservamos el illustre monumento de las cadenas en la capilla del Santo Crucifico (sic) del claustro, se acordó que la procesión que en el día del Triumfo de la Cruz, diez y seis de julio, se hace todos los años dentro de esta santa yglesia comforme a el estatuto, cantando el Te Deum a choros entre la Capilla de Música y órgano, se aga en adelante empezándola en la expresada capilla del claustro, cantando el Te Deum

> durante el tránsito de los ángulos del claustro entre el choro y la Capilla de Música alternadamente, y en entrando en el cuerpo de la Yglesia, prosiga el canto entre la dicha Capilla de Música y el órgano alternadamente" (379).

En 1764 el prior hizo una fundación perpetua de 250 ducados para que se pagara el canto de las profecías de todo el año (45 en total). Cada cantor recibiría un real de plata fuerte (380).

El 20 de marzo de 1766 se estableció una dotación de un ducado por el Jueves Santo y otro por el Viernes Santo para los racioneros y capellanes del coro mayor que asistiesen a las correspondientes procesiones con vela encendida, exceptuándose

> "los músicos ynstrumentistas que por su ministerio y manejo de sus instrumentos no pueden llebarla y los sachristanes de ambas sachristías y los capellanes assistentes al Monumento, atento a allarse ocupados al mismo tiempo legítimamente (...)".

El acto sería de presentes para jubilados y convalecientes, pero no para los enfermos, que ganarían sin asistir (381).

A comienzos de 1787 el Cabildo trató sobre la falta de asistencia de los músicos a algunas de las misas sabatinas de la Virgen:

> "Con motivo de haverse cantado algunos sábados la misa de Nuestra Señora a canto llano por la no asistencia o falta de los músicos, se acordó que por el secretario capitular se les hiciesse saver que de no acudir a ella con la devida puntualidad se procedería a multarlos (sic) y demás que huviesse lugar (sic)" (382).

Hernández Ascunce transcribió una serie de normas dadas también en 1787 para que el maestro de capilla supiera cómo actuar en las fiestas

de todo el año. Es una relación de celebraciones parecida a la que incluyo en los apéndices (tomada ésta del Libro de Notum) (383).

En 1788 Joaquín de Zala, enfermero de la Catedral, fundó una misa de requiem cantada con Música y responso "post-Primam" en la infraoctava de la Concepción; entregó para ello un capital de 1.100 ducados. La celebración debería continuar una vez fallecido el fundador, en sufragio por su alma (384).

El problema de la no asistencia de músicos a las misas de la Virgen seguía vigente en 1789: el 2 de abril de dicho año el Cabildo acordó amonestar a aquellos "que havían dado en faltar los sábados a las misas de Nuestra Señora, de modo que en algunos fue preciso cantar la misa a canto llano"; se les comunicó que de no asistir con puntualidad a dichas funciones en el futuro, "se procedería a lo que huviesse lugar y que no se miraría esto con indiferencia" (385).

El 29 de enero de 1796 se acordó que, siguiendo la normativa de la Sagrada Congregación de Ritos, el órgano se tañera los domingos de Sexagésima y Septuagésima; esto parece indicar que no se hacía así con anterioridad (386).

b) Variaciones circunstanciales en el ceremonial

Las normas habituales por las que la Capilla se regía en sus actuaciones habían de ser modificadas en determinadas circunstancias. Recojo a continuación algunos de estos casos, destacando especialmente las referencias musicales.

b. 1. Coincidencia de dos o más funciones religiosas

Cuando en un mismo día coincidían varias festividades, el desarrollo de los oficios sufría algunas modificaciones encaminadas (entre otras cosas) a que los músicos pudieran atender debidamente

todas las funciones. Expongo a continuación algunos ejemplos por orden cronológico.

El 7 de julio de 1725 coincidió la festividad de San Fermín con sábado, por lo que había de cantarse la Salve. Se entró a Vísperas a las cuatro y media y se hicieron seguidas Completas y Salve, "para que los músicos pudiessen concurrir y no faltassen con el pretexto de los dos toros y estoqueo" (387).

En 1734 la festividad del Corpus coincidió con el día de San Juan. En las Vísperas sólo hubo cuatro capas en el coro "y no fueron a Música enteramente las Vísperas, sí sólo alternativamente los psalmos, como se acostumbra en segundas Vísperas de primera clase". Al día siguiente, 25 de junio, se rezó de San Juan y se cantó la misa matutinal (388).

El 25 de abril de 1753 la fiesta de San Marcos coincidió con la feria tercera "post Pascham". Se hizo procesión de letanía en San Nicolás como era costumbre, pero el Te Deum se suspendió hasta el lunes, 14 de mayo, en que se rezó del santo (389).

En junio de 1753 coincidió la octava del Corpus con la vigilia de los apóstoles Pedro y Pablo:

> "A la tarde, la Música vaxó al convento de San Pedro a las dos y, cantadas allá las vísperas, a las tres y media se tocó en la Cathedral y entróse a las quatro, las que fueron de los santos apóstoles con [¿comunión?] de la octava del Señor" (390).

El día de San Marcos de 1764 coincidió con miércoles "post Pascham" y, como se había hecho en 1753, el Te Deum se pospuso hasta el día en que se rezara del santo evangelista (391).

En junio de 1764 coincidió la octava del Corpus con la vigilia de los santos Pedro y Pablo:

"Por la tarde, las madres de San Pedro adelantaron su función y entraron a Vísperas en el convento a las dos y media de suerte que, concluidas, pudo estar la Música a las quatro de vuelta en la Santa Yglesia para dar principio a las Vísperas de los santos apóstoles, con comunión de la octava del Señor, y después Completas y rosario y luego la procesión acostumbrada (...)" (392).

El 24 de marzo de 1765 la procesión de Vexila coincidió con las primeras Vísperas de la Anunciación de la Virgen, y con la asistencia de la Capilla de Música a la función de las Cuarenta Horas en el convento de la Merced. El maestro Escaregui expuso que era imposible que la Capilla asistiera al convento de la Merced si la función de Vexila se celebraba a la hora acostumbrada. Después de repasar lo efectuado en casos anteriores, el Cabildo acordó entrar a Vísperas a las dos y media de la tarde y hacer después, seguidamente, la procesión de Vexila; y que Completas, rosario y Salve fueran posteriormente, a la hora regular, "con lo qual se contempló quedar vastante tiempo a la Capilla de Música para poder assistir cómmodamente a todas las dichas funciones" (393).

El 15 de diciembre de 1765 coincidió la infraoctava de la Concepción con la función de Desagravios y el domingo tercero de Adviento. La Capilla comenzó la función en la Catedral y, una vez iniciado el sermón, se dividió, pasando una parte de los músicos a San Cernin, para iniciar allí la función del Reino; cuando empezó el sermón en San Cernin, los músicos pasaron a San Francisco, donde se inició la función del Ayuntamiento. Cuando terminó la misa de la Catedral, la parte de Capilla que allí había quedado pasó a San Cernin, "pues no pudo haber otro arbitrio para asistir a las tres funciones, si no es que estubiese entera la Capilla en la Santa Yglesia asta el tiempo del sermón, y después se dividiese (...)" (394).

En 1767 el día de San Marcos Evangelista (25 de abril) coincidió con sábado y con la infraoctava de Pascua. El Te Deum anual por la batalla de Almansa se celebró el propio día, antes de la misa del oficio, y después se hizo procesión y letanía mayor yendo a la parroquia de San Nicolás, según la costumbre (395).

El 9 de abril de 1771 coincidió la fiesta de la Dedicación de la Catedral con la visita de San Miguel de Aralar. Concluida la función de la mañana, se hizo procesión por la Catedral con la imagen del arcángel y misa mayor con asistencia del Regimiento, dándose a adorar la imagen del ángel "al gentío". En la función de la tarde, concluidas las Vísperas, se dijo

> "el Iube Domine y S. I. dixo el Fratres, etc. cantado, con la confesión, misereatur e indulgentiam rezados; luego el señor semanero entonó el Converte y después del hymno, el Tu autem et letare con la oración Deus qui per resurrectionem (...) [se rezó el rosario en el presbiterio y se adoró el ángel]. Acabada la adoración, se entonó por dos capellanes el Kirie eleyson (sic), a que respondimos todos y, llegado a decirse el Sancta Maria, tomó el preste el santo archángel y, continuándose la letanía, fuimos a la puerta de San Joseph, donde esperaba el capellán de su basílica con el hastil (sic) y seis seculares con hachas, que parece son sus cofrades y, tomando el maestro de ceremonias al santo archángel de mano del señor semanero, le puso en el hastil y marchó procesionalmente, cantando los músicos la letanía, esperando ya allí de manteos y nosotros fuimos con S. I. a la sachristía a concluir la función (...)" (396).

En 1772 coincidió la Asunción (15 de agosto) con sábado, por lo que no fue posible celebrar cantadas todas las misas del día. "La de Queipo" se trasladó a otra fecha; sería celebrada después de Prima, con la acostumbrada solemnidad. También se acordó que la víspera de la Asunción, si coincidía con santo de rito doble, se dijera una segunda

misa cantada; si era santo de rito semidoble, se debería decir una sola misa, según la costumbre de la Catedral (397).

En julio de 1774 la octava de San Fermín tocó en jueves. Se entró a Tercia a las nueve y media, para que la Capilla pudiera ir a la función del Ayuntamiento en San Lorenzo "a buena hora, aunque no para las diez, como otros años" (398).

El día de Reyes de 1776 (6 de enero) tocó en sábado y se produjeron ciertos cambios en el horario de los oficios, porque debía haber "salve con harpa y villancico" (399).

El 4 de abril de 1776 Jueves Santo coincidió con la consagración de óleos. Se entró a Maitines a las seis, con lo que sobró "mucho tiempo" para que acudieran los músicos (400).

En 1782 coincidió la Anunciación con Lunes Santo. Se entró a Prima a las ocho y media; aunque para esa hora ya había terminado la misa en San Juan, faltaron a la función de la Catedral los sochantres y músicos, por lo que se acordó que en el futuro se entrara a Prima a las nueve (401).

El 2 de noviembre de 1789 el día de Animas (que era de primera clase) coincidió con la fiesta de San Francisco de Asís (de segunda clase). No hubo procesión antes de la misa del santo, aunque ésta se cantó con Música, como de segunda clase. Sí hubo procesión después de la función de Animas (402).

b. 2. Cambios producidos por el mal tiempo

La lluvia fue causa en más de una ocasión de que las procesiones en las que participaba la Capilla hubieran de sufrir modificaciones. Veamos a continuación algunos ejemplos.

En 1759 la solemne procesión del Corpus hubo de ser suspendida por la lluvia. Esta había comenzado ya antes de que se formara la

comitiva, mientras se interpretaba un villancico en el interior de la Catedral. Los tribunales y el Ayuntamiento se mantuvieron arrodillados un rato considerable después de terminar el villancico, para ver si cesaba el agua, pero como amenazaba más lluvia, se determinó suspender la procesión. Tampoco se hizo ésta por el claustro, como algunos proponían, pues "el precepto es salga Su Divina Magestad en triumpho per vicos et plateas". Fue restituido el Santísimo a su trono y se cantó el Tantum ergo. La procesión se celebró el domingo siguiente (403).

En 1765 y 1766 la festividad del Corpus volvió a verse empañada por las lluvias. En el primero de ambos años la procesión se inició con amenaza de agua. A la altura de San Cernin los músicos comenzaron el villancico acostumbrado en el altar puesto por la parroquia, pero hubo de ser interrumpido para que la procesión avanzara antes de que lloviera. La misma razón llevó a no cantar el villancico en el altar de San Lorenzo. Comenzó a llover cuando la comitiva iba por la calle Mayor: el Cabildo de la Catedral y los tribunales se refugiaron en la parroquia de San Lorenzo, y las otras comunidades donde les fue posible, mientras la tropa, que se hallaba formada en la Taconera, aguantaba el agua. Se consultó a unos labradores sobre si cesaría o no pronto de llover, a lo que respondieron que en un cuarto de hora terminarían las aguas. Así ocurrió, en efecto, incluso antes de ese tiempo, por lo que la procesión fue reanudada. El prior Lubián relata en el Libro de Notum que había oído a los antiguos

> "que siempre que sea factible el hacerse la santa procesión del Corpus en su día, sea a la mañana o a la tarde, aunque aya temor de aguas, no se dexe de haçer ni suspenda a otro día, por los grandes gastos que se causan a los priores de los gremios, y aun en las casas particulares de las calles por donde trasita (sic) la

procesión; y que es menos malo el exponerse a que se aya de cortar la procesión" (404).

Sin duda fueron las razones expuestas en el párrafo anterior las que llevaron a iniciar la procesión del Corpus en 1766, aunque el día amenazaba lluvia. Esta comenzó a caer mediada la calle Mayor, por lo que se suspendió el villancico de San Lorenzo. Antes de decidir si continuaba o no el acto, se preguntó a unos labradores, quienes respondieron "que no havía que temer aguas, pues sólo sería tal qual gota" (405).

En 1769 la procesión de San Jorge hubo de terminar forzosamente en el convento de Santa Engracia a causa de la fuerte lluvia. Se cantó la antífona y oración del santo, después de la correspondiente a Santa Engracia (406).

El 7 de junio de 1792 salió la procesión del Corpus, aunque caía "un cernidillo de agua con alguna intermisión". La crónica del Notum deja constancia de que se evitó pasar por las calles de árboles de la Taconera, "huiendo de la agua que éstos distilaban (sic) y del lodo que en aquéllas havía"; y relata que no se cantaron villancicos en los altares de San Cernin ni San Lorenzo (407).

b. 3. Otras circunstancias que modifican la normativa litúrgica

El horario habitual de los oficios se modificaba cuando había fiestas taurinas en la ciudad, con el fin de asegurar la asistencia al culto de los músicos y capellanes en general. He documentado acuerdos capitulares en ese sentido al menos de los años 1725, 1753, 1764, 1784 y 1785. El hecho revela la afición taurina de los pamploneses (incluidos los músicos catedralicios). El propio Libro de Notum incluye una norma general sobre el cambio de horarios en la Catedral a

causa de los toros para el día de San Fermín (408). Transcribo a continuación un acta capitular de 1785 que muestra cómo estas normas se remontaban a tiempos muy antiguos:

> "Con motivo de la costumbre inmemorial de esta santa yglesia de hechar las Horas seguidas por mañana y tarde el día de la corrida de toros, y ser éste el primer año de haver ocurrido en sávado, lo que anteriormente no sucedía por ser día de abstinencia de carnes, se trató de la hora en que deberían cantarse la Salve y letanía de Nuestra Señora; y se acordó se siguiessen inmediatamente a las Completas, considerando la falta que pudiera haver de ministros a cantarlas a la hora regular" (409).

Las crisis bélicas de 1719 y 1794 hicieron tomar medidas especiales que garantizaran un mínimo esplendor en las celebraciones litúrgicas. El 28 de julio de 1719, en previsión de un hipotético sitio de Pamplona por parte de los franceses, el Cabildo de la Catedral dio varias providencias. Para que los oficios estuvieran lo más atendidos posible, habían de quedarse en la ciudad al menos los seis canónigos menos antiguos (salvo que tuvieran causa especial para no hacerlo, por enfermedad, etc.). En previsión de muertes repentinas, se dio licencia para que pudieran hacer sus memoriales deprecativos durante el sitio, reservándose el Cabildo el derecho de aprobarlos o no, en todo o en parte. Hubo acopio de alimentos (harina, carneros, vacas, vino, aceite, legumbres, etc.). En todo este plan preventivo la música no quedó, ni mucho menos, olvidada:

> "Ytem, que el maestro de capilla, penitencirio y organista aian de quedar precisamente en esta ciudad en el servicio de esta santa yglesia y juntamente ocho músicos, de los de cada voz o cuerda los dos menos antiguos, y de los capellanes aian de quedar en servicio de esta cathedral diez y seis de los menos antiguos, con la misma condición de que si alguno de ellos tubiere

> especial motibo y causa para ausentarse, enterando de ella al Muy Ylle. Cavildo y siendo justificada, se le dará la licencia y aia en su lugar de quedar otro cappellán asta el cumplimiento de dicho número" (410).

En 1794 Pamplona pasó de nuevo por una situación difícil, debido a la guerra contra la Convención francesa (1793-95). Dicha situación se reflejó claramente en la demografía de esos años y dio lugar, entre otras medidas, a derruir varias edificaciones situadas extramuros de la ciudad (411). El Cabildo de la Catedral, ante el inminente peligro de ocupación de la ciudad, tomó varios acuerdos, y entre ellos:

> "Que quedassen el maestro de capilla, penitenciario y organista y los 16 capellanes menos antiguos y 8 músicos igualmente de los menos antiguos, quedando al Cabildo relevar al que tubiesse justa causa, substituyendo otro; y que entre los que quedassen se distribuyen las distribuciones en la forma respectivamente especificada para con los señores canónigos" (412).

Como puede observarse, se trata de medidas muy similares a las tomadas en 1719. La ciudad, sin embargo, no llegó a ser ocupada por los franceses en ninguno de ambos casos.

Finalmente citaré que en 1773, durante las obras de blanqueo de la Catedral, los oficios se desarrollaron en la capilla de San Juan Bautista, donde habrían tenido que actuar los músicos (413).

c) Celebraciones especiales en la catedral de Pamplona

c. 1. Rogativas y acciones de gracias por el tiempo, pestes, catástrofes, etc.

A lo largo de todo el siglo fueron numerosas las rogativas en las que se pedía lluvia (cuando la sequía hacía peligrar los cultivos); o bien, por el contrario, el cese de los temporales cuando la lluvia o la nieve caían en exceso. Este tipo de funciones solían constar de una misa de rogativa (con oraciones específicas para pedir por el cambio de tiempo) y una procesión general por la ciudad. Si se conseguía el efecto deseado solía celebrarse una función de acción de gracias, que normalmente consistía en una misa con Te Deum. La iniciativa para celebrar este tipo de actos podía partir del propio Cabildo o bien del Ayuntamiento, Diputación del Reino, virrey, o varias de estas instituciones a la vez. El Cabildo tenía un papel importante en los actos, a los que acudía su Capilla de Música. Comentaré sólo algunas de estas rogativas, en las que aparecen datos de interés musical.

El 29 de mayo de 1718 se celebró en la Catedral (a petición del Ayuntamiento) misa de rogativa a San Fermín, por la grave necesidad de agua que en ese momento existía:

> "Díxose la misa Statuit, oratio infirmitatem, y Gloria y Credo, y con ornamentos correspondientes colorados, Música y órgano. Concluida la misa se empeçó a tocar la campana grande en forma de rogativa, y en el coro a medio tono se cantó el psalmo 146, que empieça Laudate Dominum quoniam bonus est psalmus que está en las víspras (sic) del lavado y después, al mismo canto, la antíphona Iste santus (sic), y después el señor prevendado que dixo la misa, aviéndose puesto capa morada, estando de rodillas en medio del diácono y subdiácono, que también se pusieron para este tiempo paramentos morados, dixo los versos correspondientes

> (...) y el verso Gloria et honore, etc., y se respondió desde el coro; y después dicho celebrante dixo estando en pie las oraciones que trahe dicho ritual, y así se concluió, aviéndose disuelto la communidad en el coro (...)" (414).

El 7 de junio siguiente, también a petición del Ayuntamiento y por la misma causa, se celebraron rogativa y procesión con la imagen de la Virgen. El domingo día 12 tuvo lugar una misa de acción de gracias con Te Deum, y actuaron los músicos (415).

En septiembre de 1732 el Ayuntamiento solicitó al Cabildo poder celebrar una procesión con San Fermín, para que terminara el exceso de aguas, que no permitía terminar de trillar y dañaba a las viñas. A la vuelta de la procesión se cantó la Salve (416).

El 17 de marzo de 1739 se celebró misa cantada a instancias del Regimiento, a causa de la necesidad de agua. La procesión pasó por delante del palacio real por expreso deseo de Mariana de Neoburgo, entonces residente en Pamplona (417).

El ayuntamiento pamplonés pidió, con licencia del obispo, celebrar procesión general en la tarde del 11 de agosto de 1762,

> "para suplicar a Dios Nuestro Señor por intercesión del santo patrono la serenidad del tiempo, pues la continuación de aguas impedía a los labradores el hacer sus parbas y recoger los granos, y suponían que se perdían las mieces (sic) en las heras y poco antes, por lo mesmo, avía venido y pasado al templo de la Santísima Trinidad de Villava la sagrada ymagen de Nuestra Señora del Perdón (...)" (418).

Una vez comenzada la procesión, se levantó "un viento muy fuerte, de tempestad, que amenacaba (sic) diluviaría". Al cesar el viento llovió y tronó durante más de cinco cuartos de hora, por lo que la

comitiva (con el sant , se refugió en San Antón. A las siete menos cuarto la procesión fue suspendida:

> "Vueltas las cruces a la yglesia de San Antonio Abbad (sic), se cantó una [communión] a este santo y con solas las cruces y la clerecía de las parrochias se entonó la letanía, y por la Taconera se fue directamente a San Lorenco (sic) y capilla del santo patrono, donde al concluir se cantó el Heris serenitatem, etc. por dos veces y, puesto el santo en su capilla, se dixeron las preces y oraciones regulares y, concluido esto, se volvió a empecar (sic) la letanía y Cavildo, parochias (sic) y Ciudad vinieron a la Cathedral con la aceleración posible, porque continuaba llover como de temporal; llegados al santo templo, muy dadas las siete, se cantó la Salve y dio fin a la processión (...). Dios fue servido de a los días siguientes conceder la serenidad de tiempo que se le avía suplicado (...)" (419).

El 2 de septiembre de 1763 se celebró función de gracias, con asistencia del Ayuntamiento, por las lluvias caídas (previamente se habían hecho rogativas y procesión a causa de la gran sequía). La procesión de gracias tuvo lugar alrededor de la iglesia, "cantando el Te Deum la Música y el órgano alternadamente". Hubo también misa solemne (420).

En 1767 hubo varias rogativas inspiradas por la necesidad de agua. La primera tuvo lugar el 10 de mayo, con la Virgen del Sagrario; según el cronista capitular llovió algo, pero no lo suficiente, por "nuestros pecados, que son los candados del Cielo". De ahí que se hiciera una nueva procesión el 15 de mayo, con la Virgen del Camino, que concluyó con Salve y rezo del rosario; en la procesión dos coristas fueron como sochantres, cantando la letanía de los santos desde la Catedral hasta la entrada de la calle San Antón; después la Capilla cantó la letanía de la Virgen y al final la Salve (421).

Aunque en menos ocasiones que para solicitar un cambio de tiempo, también se hacían rogativas para pedir el fin de determinadas epidemias: la peste de Marsella en 1720; la peste vacuna en 1774 (422); o la "fuerte epidemia de tercianas y quotidianas malignas" que afectó a la ciudad en 1781. La descripción que hace el Libro de Notum de esta última enfermedad aporta algunos datos musicales:

> "(...) [en la procesión general] no han venido cantando cada verso los músicos por ser pocos los que havía en la ciudad de voz, y algunos en ella enfermos, sino que se ha cantado como alguna otra vez por la misma causa una letanía que tienen a quatro, en que los dos sochantres dicen verbi gratia el Sancta María y responde la Música, y está devota la composición (...)" (423).

Al menos en dos ocasiones a lo largo del siglo (1734 y 1772) Pamplona se vio afectada por leves terremotos. A raíz del primero se hizo una procesión con San Fermín. Después del segundo de ambos se previno la forma de desarrollarse la rogativa en caso de que el temblor se repitiera, cosa que no llegó a producirse (424).

También se celebraron acciones de gracias tras el incendio del molino de la pólvora, ocurrido el 17 de marzo de 1733. Dicho accidente causó estragos. En la Catedral fueron arrancadas varias puertas, se quebraron las vidrieras de la parte del evangelio, etc. Fue un día "de mucha confusión", en el que murieron cuatro o cinco operarios de la fábrica, aunque no otras personas en la ciudad. Los oficios de la Catedral tuvieron que celebrarse en la capilla de San Juan,

> "pues el coro maior estaba lleno de las ruinas de las ventanas, y se cantó el Te Deum laudamus con Música en la forma regular (...); la Ciudad tubo también missa de gracias y Te Deum en la capilla de San Fermín" (425).

c. 2. Visitas de eclesiásticos relevantes

Como primer templo de la diócesis, la catedral pamplonesa recibía en numerosas ocasiones la visita del obispo. Las funciones de pontifical en las que éste participaba tenían una solemnidad especial. Así ocurrió por ejemplo en los siguientes años y festividades:

- 1726 (Santos Felipe y Santiago, 1 de mayo).
- 1729 (La Asunción, 15 de agosto).
- 1769 (vísperas y misa de los Reyes, 5 y 6 de enero; miércoles de ceniza, 8 de febrero; vísperas y fiesta de la Virgen, 14 y 15 de agosto; misa de Todos los Santos, 1 de noviembre).
- 1774 (vísperas y fiesta de la Virgen, 14 y 15 de agosto).
- 1775 (vísperas y día del Corpus, de medio pontifical).
- 1781 (Todos los Santos, 1 de noviembre) (426).

La documentación catedralicia deja entrever el fasto barroco de algunas de estas celebraciones, cuya duración era considerable, y para las que era necesario incluso modificar la disposición habitual de la capilla mayor. La música tenía un papel relevante y para demostrar la solemnidad se cantaba en "tono más pausado y grave". A modo de ejemplo transcribo a continuación un extracto de la descripción que aparece en el Libro de Acuerdos sobre las vísperas de los Reyes celebradas el 5 de enero de 1769 de pontifical, por deseo del entonces obispo, Juan Lorenzo de Irigoyen y Dutari:

> "Al tabladillo que ai a la parte del cuerno de la epístola del altar mayor se le dio mayor extensión de la ordinaria; queitóse de él el organillo que acostumbra estar situado allí y se puso el dosel apoiado a la reja de la capilla mayor, haciendo frente al altar de los

reyes y, debajo de él, el sitial, silla de Su Yllustrísima y bancos de los señores asistentes (...).

Entonó el señor obispo el Deus in adiutorium y se cantaron en el choro las Vísperas en la forma regular de las primeras clases con las diferencias siguientes: que se cantaron en tono más pausado y grave que lo regular de las primeras clases; que se entonaron por los señores las antífonas de los psalmos y aun el himno en la forma siguiente: la del primer psalmo el señor obispo; la de el segundo, el señor gremialista primero; la del tercero, el señor presbítero asistente; la de el quarto el señor prior, aviendo venido de la capilla mayor al choro el maestro de ceremonias a encomendársela y vajado el señor prior a entonarla al facistol, como en las de la O; la quinta, el señor gremialista segundo previniendo que, assí Su Yllustrísima como dichos señores asistentes, las entonaron en la capilla mayor desde sus respectibos puestos; la capítula la cantó el señor obispo y el himno lo entonó el señor gremialista primero; y después entonó Su Yllustrísima la antífona del cántico Magníficat y incensó el altar, sin que para ello huviessen salido del choro los señores caperos; concluido el cántico y su antífona, cantó Su Yllustrísima la oración y por fin echó la bendición solemne, con lo qual se dio fin a esta función (...)" (427).

Al día siguiente (6 de enero de 1769) se celebró, también de pontifical y con asistencia del obispo, la fiesta de los Reyes. No hubo sermón. Tuvo lugar la tradicional procesión por el claustro y, ya en el interior de la iglesia,

"empezóse la misa y se celebró con la mayor solemnidad; el Gloria in excelsis duró media hora; cantó la epístola el señor Pérez, subdiácono asistente, en el púlpito acostumbrado; y el señor Bernedo, diácono asistente, el evangelio en su respectibo púlpito; y el señor presbítero asistente vino a dar la paz al choro (...)" (428).

Una vez terminada la misa, se cantaron Sexta y Nona, separándose después la comunidad (429). Sobre la asociación entre solemnidad de la

función y lentitud en el canto habrá ocasión de insistir en el capítulo VI (apartado sobre interpretación musical).

Además de los obispos, diversos eclesiásticos de alto rango pasaron también por la catedral de Pamplona, dando lugar a solemnes celebraciones. El 23 de septiembre de 1728 visitó dicho templo el cardenal Pereira. Fue recibido en la puerta con el santo Lignum Crucis e incensado "triplici ictu",

> "a que se siguió entonar la Música la antíphona Ecce sacerdos magnus y luego el Te Deum, aviéndose continuado cantándole a coros, Música y órgano asta que se llegó al presbiterio (...); el preste (...) dixo después de concluido el hymno de Te Deum los versos que previene el pontifical (...) y entonó el preste la Salve, que después de averla cantado los músicos dixo el señor cardenal la oración (...) y dio la bendición al pueblo y concedió ochenta días de yndulgencias. El traxe de Su Eminencia era vestido de corto, todo de púrpura" (430).

Silvio Visconti y Gonzaga, nuncio papal y arzobispo de Nicea, pasó por Pamplona y visitó la Catedral el día 6 de noviembre de 1737. Después de adorar el Lignum Crucis y ser incensado a la entrada del templo,

> "cantó la Música Sacerdos et pontifex y luego, con palio, siguió asta el altar mayor y se cantó el Te Deum y después los versos y oración que trahe el pontifical (...); después vaxó el señor prior y entonó Salve (...) y el señor nuncio no quiso dar la bendición, escusándose (sic) por el trage (...)" (431).

En 1769 visitó Pamplona el cardenal patriarca La Cerda (que se encaminaba a la corte). Fue recibido el 27 de septiembre en las afueras de la ciudad por el obispo y una representación del Cabildo y, ya en el palacio, por el prior Lubián y otros. El jueves 28 de

septiembre, cerca de las once de la mañana, visitó la Catedral; tocaron todas las campanas y concurrió "infinita gente". A la entrada del templo tuvo lugar la adoración del Lignum Crucis y la incensación. La Capilla inició el Ecce sacerdos y a continuación el Te Deum; la comitiva, con obispo y cardenal bajo palio, llegó al altar mayor, arrodillándose todos al Te ergo quae sumus. Concluido el Te Deum, se cantaron los versos y oración que contiene el pontifical romano para recibir procesionalmente al prelado o legado. El obispo entonó la Salve, que cantaron los músicos y, concluida ésta, bajó al lado de Su Eminencia, cantaron los infantes el verso y el obispo las "oraciones de la tablilla Concede, etc.". El cardenal dio la bendición al pueblo y concedió 200 días de indulgencia a los asistentes. Después de la función, visitó diversas dependencias catedralicias y, por la tarde, una parte de la ciudad. Al día siguiente dejó Pamplona en dirección a Tafalla (Navarra) (432).

Como consecuencia de la revolución francesa, fueron numerosos los eclesiásticos galos que se refugiaron en la diócesis de Pamplona. Entre ellos llegó en 1791 a Pamplona el obispo de La Rochela, que fue visitado por el cabildo pamplonés y asistió a la procesión del Corpus (433).

c. 3. Exequias y tomas de posesión de eclesiásticos relevantes

A la muerte del Papa se celebraban en Pamplona (como en todas las iglesias de la cristiandad) solemnes exequias cantadas, así como rogativas "pro eligendo" durante nueve días, con la Virgen del Sagrario "descubierta" (434).

Más detalles nos ofrecen los documentos catedralicios sobre las exequias y tomas de posesión de los obispos pamploneses. La historia

de éstos ha sido estudiada en profundidad por José Goñi Gaztambide. Yo destacaré a continuación algunos datos relacionados con la música.

En 1725 tomó posesión de la mitra pamplonesa Andrés José Murillo Velarde, que sucedió en el cargo a Juan de Camargo. La solemne entrada del nuevo obispo en la Catedral tuvo lugar el 20 de junio de 1725:

> "(...) la Música empeçó Ecce sacerdos magnus, etc., entró Su Yllustrísima en la Yglesia y el señor prior le dio el hysopo para hechar agua bendita (...); siguióse a esto que el señor prior le dio la navecilla del incienso (...), el señor prior se puso a la mano izquierda del señor obispo y la Música empeçó el Te Deum laudamus, que se fue cantando procesionalmente asta la capilla maior, prosiguiendo un verso el órgano y otro la Música (...); mientras se cantó el Te Deum todos estuvimos en pie, excepto al verso Te ergo quae sumus; y, concluido el Te Deum, para subir el señor prior al altar, hizo venia al señor obispo (...), dixo los versos que tiene para este caso el pontifical y, en siguiente, la oración del mesmo (...); volvió el señor prior a su puesto al lado del señor obispo y se cantó por la Música el motete de Domina mea y durante él, así el señor obispo como todos los del Cavildo, estubimos de rodillas y los infantes dixeron el verso de Exaltata est, etc. y Su Yllustrísima (...) dixo la oración Famulorum tuorum del día de Nuestra Señora de la Asumpción, con conclusión corta y (...) luego hechó Su Yllustrísima la bendición solemne (...)" (435).

El obispo Murillo murió en 1728 en Los Arcos (Navarra), a donde había ido buscando un clima más apropiado para la dolencia que sufría en una pierna. El cadáver fue trasladado a Pamplona y enterrado en la Catedral. Conocemos muchos detalles sobre la comitiva y ceremonias realizadas antes de procederse a su sepultura. En la función de entierro se cantaron los salmos a canto llano en la forma regular, "y la primera lección con Música; la segunda con arpa por un racionero; y la tercera por el señor prior". Tras los cinco responsos (que fueron cantados), se entonó In Paradisum, se bajó el cadáver del túmulo y se

fue hasta la sepultura cantando el Benedictus. Terminado el entierro, el Cabildo regresó a la sacristía rezando el salmo Miserere y la oración Deus qui inter apostolicos. Las solemnes exequias por el difunto, con participación de la Capilla, se prolongaron durante nueve días a partir del domingo 7 de noviembre. El último día (lunes, 15 de noviembre de 1728) se cantó misa de difuntos "pro ut in die omnium fidelium" (436).

Sucedió a Murillo en la mitra pamplonesa Melchor Angel Gutiérrez Vallejo, que entró solemnemente en la Catedral el domingo, 10 de julio de 1729, con un ceremonial muy similar al de 1725 (descrito más arriba) (437). Murió Gutiérrez en 1734. En la función de entierro, el preste (que era el prior los tres primeros días) entonó Si iniquitates; prosiguió el coro, se entonó el De profundis alternando con la Capilla, y lo mismo en el camino con el Miserere. Una vez depositado el cuerpo y cantado lo previsto en el manual, volvió la comunidad al coro, entonó la Capilla el invitatorio y se interpretó a canto llano el Venite exsultemus. Después,

> "alternativamente con el coro a fabordón el segundo psalmo del primer nocturno (ques el que se cantó) (sic) y los otros dos a coros en la forma ordinaria. Después dos músicos entonaron las dos primeras lecciones y el señor prior la tercera y los responsos el coro a canto llano. Siguióse la misa (...)
>
> (...) todos se lebantaban al Pater noster de cada responso, que los entonaba la Música en el coro, aunque respondían al que oficiaba los señores y capellanes que estaban junto al túmulo (...)" (438).

El nuevo obispo, Francisco de Añoa y Busto, fue nombrado a finales del año 1735 y tomó posesión de la mitra en 1736, siguiendo el ceremonial habitual en estos casos. Este prelado terminó el palacio

episcopal (iniciado por su antecesor) y pasó en 1742 a ocupar el arzobispado de Zaragoza (439).

El 18 de enero de 1743 llegó para ocupar la vacante Gaspar de Miranda y Argaiz, cuyo nombramiento había tenido lugar a finales del año anterior (440). En 1753 estuvo gravemente enfermo, llegando a administrársele el Viático. El Libro de Notum recoge la siguiente apreciación:

> "No se hico (sic) función de rogativa por la salud de Su Yllustrísima y ni de gracias, y ni las parrochias se movieron aun a cantar una Salve; con lo que reconocerá la desigualdad de lo que practicaron quando la enfermedad del excelentísimo conde de Gages, y que aquéllo fue efecto de influxos no bien encaminados (...)" (441).

Después de la citada enfermedad el obispo se recuperó y vivió aún varios años, ya que murió en 1767. Durante la función de entierro, una vez colocado el cadáver sobre el túmulo,

> "se dio principio al nocturno por el invitatorio, que cantó la Música y dos capellanes de nuestro choro mayor a canto llano alternadamente, la Música el Regem cui omnia vivunt (sic) y los versos los capellanes; el primer psalmo fue a Música y choro alternadamente, y los otros dos a canto gregoriano; la primera lección la cantó la Música a quatro y su responsorio el choro a canto gregoriano; la segunda un músico solo y su responsorio como el primero; y la tercera el señor preste (...); después se cantó la Misa y concluida ésta (...) se cantaron los cinco responsos por su orden correspondiente, por el señor preste y señores de las capas las oraciones y lo demás la Música (...)" (442).

En 1768 fue nombrado obispo Juan Lorenzo de Irigoyen y Dutari, lo que causó especial satisfacción en el Cabildo, ya que era natural de Errazu, prior de Velate y dignidad de la catedral pamplonesa. El 15 de

abril se aprobó el ceremonial para su toma de posesión, que constaba de diez puntos. Se especificó la forma en que repicarían las campanas; el punto sexto del citado ceremonial estipula "que las chirimías e instrumentos de esta santa yglesia y los clarines de la Ciudad manifiesten desde la torre nuestro placer y contento de tal promoción". Además del Te Deum y misa solemne, hubo algunos detalles de mayor esplendor que en ocasiones similares, por tratarse de un obispo originario de la misma iglesia matriz (443).

Irigoyen murió en 1778 y la sede fue proveída en la persona de Agustín de Lezo y Palomeque, que llegó a Pamplona en 1780. En 1783 fue promovido al arzobispado de Zaragoza y en la mitra de Pamplona le sucedió, desde 1785, Esteban de Aguado y Rojas (444). El obispo Aguado murió en 1795. La Capilla de Música, por once actos de acompañamiento, nocturno y nueve misas con sus responsos, cobró 674 reales fuertes y 20 maravedíes (445).

El último obispo pamplonés del siglo XVIII fue Lorenzo de Igual y Soria, que permaneció en la mitra desde 1795 a 1803 (446). No he encontrado variaciones en el ceremonial practicado con los cuatro últimos obispos de la centuria, por lo que omito detallarlo.

Aunque no era habitual, en ciertas ocasiones se celebró solemnemente (con intervención de la Capilla) el primer aniversario de la muerte de un obispo de Pamplona. Así sucedió en 1729 por Murillo Velarde; en 1768, por Miranda y Argaiz, que había dejado las tres cuartas partes de su herencia a la Catedral; y en 1779 por Irigoyen, que había sido prebendado y dignidad de la Catedral, y promovido desde ella a la dignidad episcopal (447).

Otras funciones de exequias solemnes con intervención de la Capilla tuvieron lugar: en 1723, por Manuel Francisco Navarrete Ladrón de Guevara, arzobispo de Burgos (448); en 1726, por el señor hospitalero de la Catedral (449); en 1733, por Pedro Espinosa de los

Monteros, obispo de Jaca (450); en 1738, por José Virto, canónigo tesorero de la catedral de Salamanca y natural de Pamplona (451); en 1775, por Francisco Alejo de Apeztegui, hospitalero de la Catedral (452); en 1792, por un canónigo ahogado junto a Ororbia (Navarra) (453), etc.

c. 4. Donaciones de devotos

Cuando eran donados a la Catedral regalos especialmente valiosos, el Cabildo los agradecía oficialmente y celebraba una misa con música por los donantes. Ejemplos de esta práctica tuvieron lugar al menos en las siguientes ocasiones:

- 1731, cuando José de Armendáriz, marqués de Castelfuerte y virrey de Lima, regaló dos arañas de plata y una cadena de oro a la Catedral.
- 1734, año en que el obispo Melchor Angel Gutiérrez Vallejo regaló un pectoral de esmeraldas muy ricas a la Virgen del Sagrario; y Pedro Fermín de Goyeneche "unas manillas de perlas muy crecidas de coste de mil pesos" (454).
- 1739, cuando el obispo Francisco de Añoa y Busto regaló un manto bordado en oro para la citada Virgen del Sagrario.
- 1786, año en que Agustín de Lezo y Palomeque, entonces arzobispo de Zaragoza, envió a la catedral de Pamplona un terno encarnado bordado en oro (455).

c. 5. Otras funciones solemnes no habituales

Determinadas celebraciones que no encajaban en la liturgia establecida requerían una solemnidad especial. El Libro de Notum es

normalmente la fuente que describe tales actos, así como las intervenciones de la Capilla de Música en los mismos.

El 10 de marzo de 1725 la Sagrada Congregación de Ritos concedió la extensión del rezo de San Fermín, con rito doble, para todos los reinos de la corona de España. Con este motivo tuvieron lugar importantes celebraciones en la catedral pamplonesa que comenzaron el domingo, 15 de abril del mismo año. En esa fecha el Ayuntamiento acudió a la Catedral con traje de gala, y en la misa de la mañana cantó la Capilla. Durante los seis días siguientes se celebró misa de San Fermín, además de la propia de cada jornada. Por las tardes se cantó la Salve con intervención de la Capilla, "alternando una tarde letanía y otra unos motetes de San Fermín que pusieron en solpha". El sábado, 21 de abril, el Ayuntamiento solicitó celebrar procesión general con San Fermín y misa en la capilla de San Lorenzo. La Capilla de Música intervino en ambos actos; en la procesión "se fueron cantando psalmos y versos la Música, con motetes al santo" (456).

En 1729, y concretamente el 7 de diciembre, llegaron a Pamplona los cuerpos de los mártires San Fidel y Santa Columba. El Ayuntamiento prestó las llaves de la ermita de San Roque (situada extramuros) para descargar en ella las arcas en las que venían las urnas, "admirablemente aseguradas, y para ponerles los exteriores ornamentos que venían deparados". El Cabildo de la Catedral decidió darles entrada en Pamplona organizando una procesión general con el Regimiento, parroquias y comunidades. El acto se celebró el 10 de diciembre y asistió también el obispo. Las urnas fueron depositadas en unos altares portátiles, delante de la portería de las Recoletas (pues no cabían por la puerta de este convento, ni por la de la cercana parroquia de San Lorenzo). Hasta allí fue la procesión y, mientras se incensaban los santos,

"se cantó por la Música la antíphona Istorum con su verso y se dixo oración de traslación (...); durante la procesión, se vino cantando psalmos (sic) de leticia, como previene el ritual, y al entrar en la Santa Yglesia, se empeçó el Te Deum (...), dixéronse la oración de los santos, aviendo vuelto a incensarles y cantar el Istorum con las demás oraciones de gracias del manual. Finalicóse (sic) con la Salve y letanía del día sávado que era, aviéndole cantado como en día de seis capas" (457).

El cronista del Notum subraya la fe popular que fue palpable durante la procesión, así como diversos hechos según él milagrosos que se produjeron coincidiendo con ella: se despejó el cielo, un estudiante quedó libre de las tercianas, la lengua de la campana de San Lorenzo cayó desde la torre sin dañar a nadie entre la multitud, etc. Los cuerpos de los referidos santos, junto con los de San Inocencio y Santa Deodata, fueron colocados en sitio fijo en el año 1731. Para celebrarlo, "se descubrió a Nuestra Señora y púsose el altar como en las festividades de primera clase, y la missa se cantó del reço del día con Música, y huvo sermón (...)" (458).

En 1768 la catedral de Pamplona, previa petición al rey, obtuvo las reliquias de San Francisco Javier que habían pertenecido a la Compañía de Jesús, expulsada de España el año anterior. Con tal motivo, el 10 de diciembre de 1768 se celebró la solemne función de traslación de dichas reliquias:

"Y son un huesecito de un dedo y porcioncita de las entrañas del santo, colocadas en una hurnita de christal adordonada (sic) de plata, puesta en otra urna mayor con su christal adornado en círculo considerable de plata y su pie alto y basa correspondiente también de plata; y trozo de la sábana en que su sagrado cuerpo fue embuelto al tiempo de su tránsito a la eterna bienabenturanza, puesta en su urna quadrada de ébano, con sus adornos de plata" (459).

Se cantaron Prima y Tercia, y a continuación el prior llevó las reliquias desde la sacristía a la Catedral, como en las festividades de primera clase; fueron incensadas "y, aviendo entonado en siguiente la Música el Te Deum laudamus", se marchó en procesión con ellas por la iglesia, "prosiguiendo la Música con el dicho cántico durante ella alternadamente con el órgano". A continuación se celebró misa ("con la mayor solemnidad"); siguieron Sexta y Nona, terminando todo a las doce en punto (460).

En 1776 llegó la Bula de Pío VI para obtener el jubileo del Año Santo y, una vez que el obispo expidió el correspondiente edicto, el Cabildo de la Catedral comienza el 1 de mayo por la tarde

> "la visita de las quatro yglesias que por cinco días hemos de visitar para ganar dicho jubileo, iendo de comunidad (...); [en la Catedral, comienzan] los dos sochantres la letanía de los santos semitonada, respondiendo todos en rito doble y, dicho el Sancta María, hemos comenzado a caminar para San Saturnino por la calle de la Curia; en llegando allá, se ha cesado con la letanía y el señor semanero (...) ha dicho el Confiteor Deo y, concluido, hemos dicho todos el Missereatur tui; luego hemos recitado el Confiteor Deo, ha dicho el Misereatur vestri el señor semanero y luego, alternando con él siete Pater Noster y Ave María en castellano, con siete Gloria Patri, etc., después un Credo summissa voce (...), la oración Respice quaessumus Domine (sic), y luego han proseguido los sochantres y nosotros como antes la letanía, haciendo en San Lorenzo, San Nicolás y la Cathedral la misma oración que en San Saturnino; y porque la letanía se ha concluydo antes de llegar a nuestra yglesia, se ha venido diciendo el Miserere en la misma voz semitonada (...)" (461).

Todos los días de esta función, antes de empezar la letanía, se decía el Exurge Domine semitonado, con su verso y Gloria (462).

En 1797 se celebró una solemne función de desagravio al arcángel San Miguel, por los ultrajes que contra él habían cometido "impíos" ladrones. El 13 de junio se cantó Te Deum y misa votiva del arcángel. Por la tarde hubo procesión con su imagen hasta San Lorenzo, y a la vuelta se cantó la Salve en la Catedral. Para estos actos fueron convidados los virreyes, obispo, Ayuntamiento, gremios, etc., y a ellos concurrió "infinidad de gente con mucha edificación" (463).

2. Colaboración de la Capilla de Música con entidades e instituciones religiosas

En el capítulo I he hecho alusión a la importancia de los eclesiásticos en Pamplona, tanto cuantitativa como cualitativamente. Las parroquias y conventos de la ciudad contaron en diversas ocasiones con la participación de la Capilla de Música de la Catedral; ésta era llamada para determinadas funciones que se repetían anualmente; y también para solemnizar celebraciones especiales. Expongo a continuación algunos ejemplos que ilustran dicha práctica.

a) Parroquias

En la época estudiada las parroquias pamplonesas eran cuatro: San Cernin o San Saturnino, San Lorenzo, San Nicolás y San Juan. Cada una de ellas contaba con una infraestructura musical propia: un organista, coristas en número variable, etc. (464). En solemnidades señaladas, sin embargo, solicitaban la colaboración de los músicos de la Catedral. Ignoro si en estos casos se producía o no una fusión entre los elementos musicales de la parroquia y los de la Capilla.

a. 1. San Cernin (o San Saturnino)

En esta parroquia recibían veneración San Saturnino, patrón de la ciudad; y la Virgen del Camino, que despertaba gran fervor popular Ambas imágenes (que siguen actualmente en el mismo templo) daban lugar a solemnes celebraciones.

El día de San Cernin (29 de noviembre) tenía lugar una procesión con la imagen del titular a la que acudían el Cabildo de la Catedral, Ayuntamiento, etc. (esta tradición se ha mantenido hasta nuestros días). En 1766 dicha procesión no se pudo celebrar en la forma acostumbrada porque amaneció nevando. A pesar de todo, el Cabildo de la Catedral fue procesionalmente hasta San Cernin por las calles habituales; caía agua-nieve, pero al parecer otros años la comitiva había salido incluso con cerca de media vara de nieve. Una vez ya en la parroquia, continuó la procesión con el santo por el interior de la iglesia, que estaba en obras (se había derruido el claustro y en su lugar se estaba construyendo la nueva capilla de la Virgen del Camino).

> "Cantóse la missa y díxose el sermón y, concluidos los divinos oficios, vínose a la Santa Yglesia [Catedral] cantando el hymno Deus tuorum, etc. y, llegados a ella, el Cavildo entró en el coro y el preste y la Santa Cruz siguieron al altar mayor y, haviéndose cantado por los músicos la antíphona Qui odit y el verso, concluió el preste con la oración del santo y se concluió la función con mucha anticipación, a las doçe del mediodía" (465).

En 1768 fue modificado el itinerario habitual de la procesión de San Cernin, a causa de las obras que había en las calles. Asistió el obispo y, de vuelta a la Catedral, quedaron todos en el coro bajo, "mientras se cantó la antíphona y verso" (466). A causa de la lluvia, la procesión de 1772 se realizó sólo por la capilla de la Virgen del

Camino; se mantuvo la comitiva procesional del Cabildo con el obispo en el trayecto desde la Catedral a San Cernin y viceversa (467).

En 1776 fue terminada la nueva capilla de la Virgen del Camino y se organizaron actos para la solemne traslación de la imagen a la misma. El 3 de junio el vicario y obrería de San Cernin solicitaron al Cabildo de la Catedral que contribuyera a realzar dichos actos, que comenzarían el 25 de agosto y continuarían en los días siguientes, hasta completar la octava. El Cabildo accedió a "hacer la función suplicada de procesión general, colocación y misa solemne, que la deberá decir uno de nuestros capitulares [de la Catedral]" (468).

Leocadio Hernández Ascunce publicó una detallada relación de las celebraciones, redactada por Sebastián de Lácar, teniente de cura de San Cernin (469). El Libro de Notum de la Catedral recoge los mismos hechos, con algunos datos complementarios; en los apéndices incluyo un extenso extracto tomado de esta última fuente, cuyo contenido resumo a continuación.

El 24 de agosto de 1776 hubo en San Cernin Vísperas y Salve con asistencia de la Capilla. Al día siguiente, 25 de agosto, tuvo lugar la solemne traslación de la imagen, con procesión general a la que asistieron el Ayuntamiento, los gremios y las comunidades religiosas (menos los Mercedarios, Descalzos y Antoninos). A lo largo del recorrido se habían colocado varios y suntuosos altares; la Capilla cantó en esa ocasión la letanía lauretana "tan solemnemente" (es decir, tan lentamente) que no la concluyó. En la procesión fueron "valencianos y otros danzantes, los ynfantes de la Ciudad y varios tamboriles con los gremios". El dato es significativo si tenemos en cuenta la dureza del edicto dado por el obispo Miranda en 1750, que prohibía todo tipo de danzas e instrumentos profanos en funciones religiosas, salvo en Corpus y Navidad.

Al volver a la capilla de la Virgen del Camino, se cantó el Te Deum y se celebró misa solemne, en la que fue interpretado un villancico entre la epístola y el evangelio, y otro después de la consagración. Los músicos tocaron al final de la misa una "serenata" y, además de los de la Catedral, intervinieron cinco músicos llegados desde Zaragoza, Osma y Tudela, así como "otros aficionados y devotos caballeros".

El Cabildo de la Catedral modificó el horario de los oficios para que la procesión pudiera dar comienzo a las nueve de la mañana, a pesar de lo cual la solemne función no terminó hasta la una del mediodía (470). Durante la procesión la Capilla cantó dos villancicos, uno en la esquina de San Lorenzo (donde tenían puesto el altar las monjas recoletas) y el otro junto al altar de las madres descalzas. La actuación de los músicos en dicha procesión, por acuerdo propio, fue gratuita, y entregaron los 13 ducados que les hubieran correspondido "a la Madre de Dios" (471).

Durante los siete días que siguieron a la traslación, hubo función solemne con misa, sermón, "siesta o música y Salve solemne, para lo que traxeron cinco músicos de fuera, que han hecho todas las funciones con los nuestros [los de la Catedral]". Por cada uno de los actos de la octava, los músicos percibieron tres ducados (en cada día acudían a la misa, siesta y Salve). A lo largo de la octava se echaron "inumerables (sic)" cohetes y acudió mucha gente. Desde el lunes 2 de septiembre tuvieron lugar "regocijos públicos de plaza y calles con bayles, mogigangas, parejas, novilladas y toros de Salamanca y Exea, cuya corrida ha sido el jueves 5 de setiembre (sic)" (472). En todas estas celebraciones la música se fundió con el fasto barroco de altares, arquitectura efímera, procesión y demás festejos que transformaron la vida cotidiana de Pamplona durante unos días (473).

El 30 de junio de 1783 tuvo lugar un incendio en San Cernin, a causa del cual la imagen de la Virgen del Camino fue depositada en casa del señor Eguía, oidor del Supremo Consejo de Navarra. Eguía solicitó al Cabildo de la Catedral que la Capilla de Música fuera a su casa "a obsequiar a Nuestra Señora del Camino". El Cabildo resolvió

> "que no debía mezclarse en esta especie de función ni authorizarla virtualmente con el echo de envíar en cuerpo de tal la Capilla de músicos; sí solo disimular y no impedir el que fuessen como particulares los que gustassen; por lo que determinó se le respondiesse que en las actuales circunstancias no tenía arbitrio para disponer que la Capilla concurriesse a la función y festejo que quería hacer en obsequio de Nuestra Señora, sin espresar (sic) los motivos que se lo embarazaban" (474).

a. 2. San Lorenzo

En esta parroquia se sitúa la capilla de San Fermín, que servía de marco a muchas funciones propias del ayuntamiento pamplonés (475). En 1717 tuvo lugar la solemne traslación de San Fermín a su nueva capilla. Un extracto de los actos realizados con tal motivo ha sido incluido en los apéndices.

a. 3. San Nicolás

En 1772 la parroquia de San Nicolás llevó en solemne función al Santísimo Sacramento hasta la basílica de San Ignacio, "para tomar posesión y hacer ayuda de parroquia dicha basílica". Hubo misa, procesión y Te Deum. La Capilla de la Catedral actuó sólo en la procesión:

"Acabada la misa, que cantaron los coristas, se puso la Capilla en el presviterio y, luego que salieron para la procesión, se cantó un billancico; al salir cantaron los coristas todo el Pangelingua (sic) y luego la Capilla el Sacris Solemis (sic) a versos; llegando a San Ygnecio, otro villancico, el versíqulo (sic) Panem de Celo (sic), la oración y el Alabado, y aquí concluió la Capilla. Y los coristas con Su Illustrísima se bolbieron a San Nicolás, donde cantaron el Te Deum. Dieron a la Capilla quatro ducados" (476).

En este caso, como puede observarse, los músicos de San Nicolás y los de la Catedral tuvieron papeles complementarios.

a. 4. San Juan Bautista

Ya he mencionado anteriormente que esta parroquia se situaba en una capilla de la Catedral y a ella estaban adscritos un buen número de pamploneses. Es posible que la colaboración de los músicos catedralicios en las funciones de San Juan fuera más frecuente de lo que las fuentes reflejan, dada la coincidencia física de ambas entidades en un mismo templo. Los organistas de San Juan eran a veces músicos de la Capilla (ver supra). Citaré a continuación otros ejemplos de colaboración entre ambas instituciones.

En 1725 el vicario de San Juan pidió licencia al Cabildo de la Catedral para celebrar con solemnidad la fiesta de la degollación de San Juan Bautista, "con el motibo de colocar una reliquia del santo precursor, que con su auténtica avían trahído de Roma". El Cabildo concedió la licencia solicitada: el martes 28 de agosto se dieron tres toques a todas las campanas hacia las ocho de la tarde, y hubo "hóperas (sic) y coetes". Al día siguiente, de nuevo con tres toques de campanas, y acabado el oficio en el coro mayor de la Catedral, se cantó una misa con Música por el vicario, coristas y expectantes de

San Juan. La reliquia del santo quedó expuesta durante todo el día para que la adorasen los fieles (477).

A expensas de un devoto, en 1779 se doró el nuevo tabernáculo de la capilla de San Juan y se limpió su altar. Con motivo de trasladar el Santísimo Sacramento al mismo, se solicitó la concurrencia de la Capilla de Música que, concluidos los oficios del coro mayor, cantó una solemne misa en San Juan (478).

Parece ser que el cabildo de la Catedral tenía jurisdicción sobre algunos aspectos de la parroquia de San Juan (479). Los racioneros y capellanes catedralicios eran independientes de los coristas de San Juan: en 1771 el cabildo de la Catedral previno al vicario de la parroquia para que no volviera a reunir a ambas comunidades en asuntos no concernientes a todos, como al parecer había hecho entonces (480).

b) Conventos y comunidades religiosas

b. 1. Compañía de Jesús

Los músicos de la Catedral acudían al colegio de los jesuitas en varias funciones fijas al año (ver apéndices). Una de ellas era la de las "Cuarenta Horas", a la que la Capilla dejó de ir hacia 1729 ó 1730. En 1737 el P. Zárate, de la Compañía, pidió a los músicos que volvieran a asistir a las Cuarenta Horas y novena de San Javier, actos de los que faltaban desde hacía ya casi ocho años. La Capilla respondió que asistiría, pero sin hacer dos actos "de gracia" en la novena, como antes. Al parecer, el origen de estas diferencias era que las rentas destinadas a pagar a los músicos habían decaído; a través del canónigo Lubián se hizo un arreglo económico para los años sucesivos (481).

El 28 de enero de 1738 la Compañía pidió a la Capilla que hiciera un acto gratuito en la novena a San Javier; los músicos accedieron a ello por complacer a Lubián, que había actuado de mediador. El 8 de marzo del mismo año, sin embargo, decidieron no cantar "de gracia" la misa del último día de la novena, por los inconvenientes que de ello podían resultar, y aunque se lo había pedido el jesuita P. Torrano (482).

Un año más tarde (13 de marzo de 1739) la Capilla decidió hacer un acto gratuito por esa vez en la novena a San Javier; se añadió que, en lo sucesivo, "si no viene el de la fiesta con la distribución correspondiente, se le despidiera"; sólo serían exceptuados de esta norma los casos excepcionales, que se someterían a la deliberación de la Capilla (483).

Los roces con los jesuitas por asuntos económicos no cesaron en años posteriores. En 1753, de nuevo a raíz de las funciones de Cuarenta Horas y novena de San Javier, la Compañía pretendió pagar nueve ducados menos de los que la Capilla estimaba convenidos. Finalmente los músicos dejaron de percibir seis ducados y, aunque el entonces prior Lubián ofreció ponerlos de su propio dinero,

> "la Capilla no lo permitió, antes vien, se determinó se le diesen las gracias por los buenos oficios que hizo a la Capilla (...), pues no desea dicho Colegio [de la Compañía] otra cosa (según lo que en esta ocasión se vio) sino que la Capilla se altere, para no llamarla jamás (...)" (484).

El tema no quedó claro hasta 1764: el 4 de marzo de ese año el prior Lubián convino con el rector de la Compañía que se pagarían a la Capilla 40 ducados por las Cuarenta Horas y un ducado más por cada día, durante los tres en que coincidieran los gozos del santo. Los músicos cantarían los villancicos correspondientes en las Cuarenta

Horas "para la siesta y reserva del Santísimo" (485). Ese año, durante la siesta, se cantaron sólo dos villancicos, por no haber dado lugar el predicador al tercero.

> "En la reserva se cantaron los gozos, un villancico y el Alabado, y por lo dicho se quedó [dicho] Colegio con dos ducados por cada tarde de las tres que cogieron las 40 Horas, por lo qual no dio más el procurador por dicha novena que 24 ducados, por haver faltado a celebrar una misa por dicha ocurrencia, y se previene que si viniere la novena en segundo día o terzero de 40 Horas, se quedará el procurador con dos o quatro ducados, como sucederá en lo venidero (...)" (486).

A pesar de los roces mencionados, la documentación de la catedral pamplonesa describe con detalle la expulsión de los jesuitas, acaecida en 1767, haciendo ver el atropello con que fue ejecutada: no hubo notificación previa ni al obispo ni al nuncio, la Eucaristía fue cercada con armas militares, etc. Algunas reliquias pertenecientes a la Compañía pasaron después a la Catedral (487).

Los jesuitas festejaron de forma especial la llegada a los altares de miembros de su orden. Esto ocurrió al menos en dos ocasiones a lo largo del siglo XVIII: 1727 y 1738.

En 1727 la Compañía celebró solemnemente la canonización de San Luis Gonzaga y San Estanislao de Kostka. Hubo procesión, misa solemne y diversos festejos. Los actos inspiraron un curioso romance endecasílabo, impreso y anónimo, de 20 páginas. Pérez Goyena lo cree obra de algún jesuita; personalmente encuentro que el tono de la obra es bastante irónico. El documento describe entre otras cosas el esplendor de dos mascaradas con alegorías, música, danza, etc. (488).

El papa Clemente XII concedió la canonización de San Francisco Regis en 1737. Para festejar el hecho, el colegio pamplonés de la Compañía solicitó la participación de los músicos de la Catedral

durante los días 11 y 12 de enero de 1738. El sábado, 11 de enero, se cantaron Vísperas a las que acudieron las comunidades de regulares. Por la noche hubo fuegos en el colegio de la Compañía; tocaron las campanas en él, y en las parroquias y conventos de la ciudad. Al día siguiente, domingo, el obispo asistió a la misa y predicó el jesuita P. Manuel de Larramendi, confesor de la reina viuda de Carlos II, ex-profesor de Teología en Salamanca y a la sazón residente en Loyola. Después de una espléndida comida, a la que asistieron diversos invitados, se celebró siesta y "encierro" del Santísimo

> "y, concluido, tubieron refresco para todos, y a éste convidaron también a los músicos, a los quales no los tubieron a comer; después del refresco, tubieron los padres una diversión de dos danças de muchachos artistas y gramáticos que las repitieron, pues al acabar de comer, repentinamente salieron con esta diversión en el refectorio y, aviéndolo hecho muy bien, tubo gusto S. Y. de que la repitiesen a la tarde (...)" (489).

A estos actos asistieron muchas personas, así como todos los eclesiásticos regulares. Días después el obispo invitó a comer a los padres de la Compañía. La Capilla de Música cobró 12 ducados por los actos a que asistió (que en esta ocasión fueron Vísperas, misa, siesta y "encierro") (490).

b. 2. Capuchinos

En 1713, con motivo de la canonización de San Félix de Cantalicio, el convento de capuchinos extramuros de la ciudad solicitó celebrar misa solemne y sermón en la Catedral, así como procesión general con asistencia del Cabildo, Ayuntamiento y gremios:

"Díxose la misa con sermón y sin villanzico ni motete (...); al salir la procesión se cantó el Te Deum laudamus y esto mesmo se hizo al finalizarse, y con una Salve que assí mesmo se cantó (...)" (491).

El papa Benedicto XIX canonizó en 1747 a diversos santos y, entre ellos, a los capuchinos San Fidel de Sigmaringa y San José de Leonissa,

"y si bien en la mesma canonicación (sic) fueron incluidos San Pedro Regalado, religioso francisco español y Santa Cathalina de Rici, religiosa dominica, y por éstos se contentaron los padres franciscos con hacer dos días de función en su yglesia y procesión por su claustro, y los padres dominicos con un día de función y procesión solamente por su claustro, los padres capuchinos, por memorial, pidieron al Cavildo hacer la función como se avía executado en la canoniçación de San Félix de Cantalicio, del mesmo orden, y pidieron la función de principio para el día lunes quince de mayo, y después para el día catorçe del dicho mes (...)" (492).

El domingo 14 de mayo de 1747 las imágenes de dichos santos, adornadas, fueron transportadas a la Catedral para celebrar la correspondiente función:

"(...) se colocaron a los dos lados de Nuestra Señora en la messa altar y, dadas las diez, se cantó la missa de dichos santos concedida por la Santa Sede para la tal función (...).

A la tarde se dixeron Vísperas y Completas con rosario seguidas y, a cosa de las quatro, se salió a la procesión, llevando a más de los dos santos canoniçados a San Francisco y a Nuestra Señora de la Concepción, que iba la última, y la llevaron quatro capellanes del coro que yo señalé [habla en primera persona el prior Lubián]. Se empeçó la procesión con Te Deum laudamus y fue por las calles que la del Corpus; asistió la Ciudad y todas las religiones, aun los carmelitas desçalços (sic), y sólo no

> concurrieron los padres merçenarios, aviéndose escusado (sic) por su capítulo general; vueltos a la Santa Yglesia (...), cantóse por los músicos una antíphona de mártyres, y se dixo la oración de los dos santos, y después se cantó Salve y concluió con ella (...). Asistió el señor obispo tarde y mañana a las funciones, y prevengo que en la procesión se fueron cantando psalmos e himnos de los sabidos, pues los que trahe el ritual los más era difícil irlos cantando sin libros (...)" (493).

La Capilla de la Catedral actuó en la misa. En la procesión "no tubo nada que hacer la Capilla en ella, sólo sí cantar (en el janvado de dicha santa yglesia, concluida la procesión) la antíphona de mártir a favordón y responder al preste" (494). Obsérvese que los capellanes no dominaban de memoria todo el repertorio de salmos utilizados, por lo que en caso de no llevar libros habían de repetir aquellos que conocían mejor. Los capuchinos pidieron también al maestro de capilla que los músicos fueran a su convento el día en que el Ayuntamiento hacía su función. Al contestarles que junto con la petición debían llevar la remuneración económica correspondiente,

> "fue vastante para no hacer ellos más empeño y valerse para hacerla [la función] de varios choristas".
>
> El día último de los ocho que celebraron en su comvento (sic), llamaron a la Capilla los abogados (que fueron los que hicieron la función) y dieron por missa y por el oratorio que se cantó por la tarde 24 ducados" (495).

Es de señalar la utilización en esta ocasión del término "oratorio", que resulta excepcional en la documentación manejada.

En 1768 Clemente XIII canonizó a San Serafín de Montegranario y beatificó al P. Bernardo Corleón (ambos religiosos legos capuchinos). Con tal motivo la orden solicitó celebrar una función solemne en la Catedral con misa, sermón y participación de la Capilla.

La función dio comienzo en la mañana del domingo 18 de septiembre: se llevaron a la Catedral las imágenes de los santos, debidamente adornadas, junto con las de la Virgen de la Concepción y San Francisco (fundador de la orden). La cofradía de San Antonio llevó también la imagen de su titular. Cerca de las diez de la mañana, con asistencia del obispo, comenzó la misa _iustus_ común, concedida a San Serafín con oración propia. Después del sermón, el diácono dijo "en tono el Confiteor Deo; publicó el predicador las indulgencias y S. Yllma. después, en voz cantando a tono ferial, dixo lo que previene el ceremonial y dio la bendición (...)".

Por la tarde, desde las tres y media, comenzó a formarse la procesión general. Las comunidades y gremios fueron llegando desde antes de las tres (a excepción de los mercedarios).

> "Llegados a la capilla mayor, se empeçó por la Música el _Te Deum laudamus_ a versos con el órgano y en el ínterin se fue formando la procesión (...) y durante se acababa de formar la procesión se finaliçó el _Te Deum_; concluida de formarse la procesión, se entonó el hymno _Iste confessor_ y, concluido, durante toda la procesión, se fue cantando los psalmos de vísperas de confesores; la procesión fue por las calles regulares que la del Corpus y quando sale Nuestra Señora del Sagrario, exceptuado que (...) en la calle llamada de la Estafeta u de la Texería (sic) no se podía tirar asta la cruz, por quanto se estaban en ella haciendo las vertientes para la limpieça de la Ciudad (...). La procesión fue con mucho concurso de gentes, qual yo apenas recuerdo haber visto tanto [habla en primera persona el prior Lubián]; pero con todo, fue con muchíssimo orden y concierto (...).
>
> Concluida la procesión, volviéronse los santos a poner donde estaban antes de empecarla (sic) y, entrada la Ciudad en el presbiterio, se cantó la antíphona _Euge serve bone_ y, dicho el verso, el preste cantó la oración del santo Seraphino, que es propia, y luego entonó la Salve, que cantó la Música, y el preste dixo la oración por la tableta regular, y S. Yllma. subió al altar y dio la bendición (...). Concluido todo esto, los padres

> capuchinos llevaron sus santos a su convento (...); y prevengo que los músicos, algunos de ellos, movieron la pretensión de si se les pagaba alguna cosa? (sic); otros más informados dixeron y les respondieron que no; porque quando hace la función el Cavildo, nada se les paga, y preguntando del motibo que tenían para tal pretensión? (sic), se vio que era un asiento de quando San Luis Gonzaga y San Stanislao, y se les convenció con el mesmo, pues aunque entonces huvo procesión, no asistió el Cavildo, y antes se opuso por justísimos motibos a que huviese tal procesión, y fue una procesión particular, sin asistencia de parochias (sic), communidades ni Ciudad (...)" (496).

b. 3. Franciscanos

A raíz de la canonización de San Jacome Lamarca y San Francisco Solano, los franciscanos observantes de Pamplona promovieron en 1727 una serie de solemnes celebraciones que duraron cuatro días. La primera función tuvo lugar el 22 de julio, con asistencia del Ayuntamiento (y de las comunidades religiosas como particulares). Durante los dos días siguientes asistieron todas las comunidades como si fuese "a función de patriarca". El 25 de julio se celebró la cuarta función: por la tarde hubo procesión general con asistencia del cabildo catedralicio, las comunidades religiosas y el Ayuntamiento. Diversos altares con arquitecturas efímeras jalonaban el recorrido. Antes de iniciarse la comitiva, la Capilla entonó el Te Deum como disponía el ritual romano. Al llegar a San Francisco se cantó una antífona de los santos, terminándose con las oraciones que disponía el ritual. Cuando el Cabildo volvió a la Catedral, se cantó "una Salve a María Santísima del Sagrario". El recorrido procesional estuvo adornado también con danzas:

> "En la procesión huvo distintas danzas, pero especialmente una de unos hermosos niños que, vestidos

ricamente, llevaban sus tarjetas con distintos versos" (497).

En 1747 la canonización del franciscano San Pedro Regalado fue festejada por la orden en Pamplona únicamente con dos días de función en la iglesia del convento y procesión por su propio claustro (498).

b. 4. Dominicos

La canonización de Santa Catalina de Rici, perteneciente a esta orden, fue festejada en 1747 por el convento pamplonés de Santo Domingo con un día de función y procesión por el claustro (499).

El general de la orden de predicadores, Juan Tomás de Boxadors, llegó a Pamplona en 1761. Entró a la iglesia del convento dominicacno por la puerta pequeña, situada en la calle del Hospital (a causa de que se estaba fabricando la portada principal). "Se entonó el Te Deum laudamus por las dos communidades (sic) de franciscanos y dominicos y se dixeron las oraciones acostumbradas (...)" (500).

En 1789 un devoto llamó a la Capilla de la Catedral para que solemnizara el rosario de la noche en Santo Domingo. La fecha concreta de esta función no queda clara en la documentación manejada; quizás tuvo lugar la víspera de la festividad del Rosario:

> "(...) y se fue al convento de Santo Domingo cantando el santo rosario por la calle del Carmen y puerta del señor virrey y, haviendo cantado la letanía a papeles, se volvió por la plaza de la fruta al atrio de esta santa yglesia, donde se finalizó con la oración de Nuestra Señora; y se pagó (sic) a la Capilla quatro ducados (...)" (501).

b. 5. Carmelitas

Los tres conventos de esta orden existentes entonces en Pamplona (Carmelitas Calzados de la antigua observancia, Descalzos y Descalzas) celebraron en 1727 la canonización de San Juan de la Cruz. Las funciones comenzaron el 9 de octubre en el colegio de los carmelitas descalzos; en éste tuvieron lugar casi todos los actos, aunque algunos se celebraron también en los otros dos conventos de la orden. La función del Ayuntamiento tuvo lugar el 19 de octubre en los Carmelitas Descalzos. Esa tarde se celebró una procesión que salió de la Catedral y discurrió por el itinerario habitual de las procesiones generales. En los Descalzos se cantó el Te Deum y fueron incensados los santos. Las comunidades de carmelitas, parroquias y Ayuntamiento volvieron con el Cabildo a la Catedral (502).

b. 6. Mercedarios

En 1747 fue elegido general de esta orden el padre fray José Ribera, que antes había sido provincial de Castilla. Con este motivo, los mercedarios pamploneses celebraron una función solemne el domingo de Pentecostés (21 de mayo). Fueron procesionalmente desde su convento hasta la Catedral, llevando la imagen de la Virgen en unas andas. En el primer templo pamplonés ocuparon el coro alto y bajo, y tuvo lugar una misa cantada con intervención de la Capilla:

> "La missa cantaron de Nuestra Señora, por decir ser estilo de su religión y tener expresa bulla apostólica para ello, y asistió a cantarla la Música, porque les avisaron los religiosos y el Cavildo previno asistiesen y que si les pagaban, tomasen, pero que no pidiesen caso de no pagarles (...). No tubieron Te Deum porque lo avían cantado luego que se concluió la elección del general (...)" (503).

b. 7. Convento de San Agustín

Por fundación de Francisco López de Urra, la Capilla de Música de la Catedral cantaba seis misereres anuales en San Agustín (los jueves de las seis primeras semanas de Cuaresma). En 1779 los réditos del capital destinado a estas funciones habían disminuido y los músicos no cobraban ya los tres ducados estipulados por cada una de ellas. Esto les llevó a explicar la situación al Cabildo de la Catedral y suplicarle

> "se sirviesse declarar no estar obligados a cantar en fuerza de dicha fundación más misereres que los correspondientes al rédito de sus capitales con el estipendio de tres ducados por cada uno; y haviéndose remitido su resolución a Junta de Contaduría, los señores que la componen (...) fueron de dictamen que se debía condescender a su pretensión y declarar, como declararon, que assí aora como en lo sucesivo, se cumplirá con la voluntad presumpta del fundador, cantando todos y solos aquellos misereres que correspondan al producto total de los capitales de dicha fundación al respecto de tres ducados por limosna de cada uno, y que por consiguiente en el día, en que su principalidad solamente produce treze ducados y medio, deben cantarse cinco en un año y quatro en otro, lo que se mandó hazer saber al padre prior del referido convento de San Agustín para su inteligencia y govierno" (504).

Este es un ejemplo (aunque no el único) de cómo en determinadas actuaciones la Capilla fue perdiendo rentabilidad económica con el paso de los años (505).

b. 8. Agustinas Recoletas

En 1786 la comunidad pamplonesa de recoletas intentó reducir los gastos musicales en sus celebraciones solemnes. El 25 de agosto de dicho año

> "se presentó [al Cabildo de la Catedral] un memorial de la Capilla de Música de la Santa Yglesia en que, exponiendo el recado que se le havía pasado por la comunidad de agustinas recoletas de esta ciudad, manifestando su determinación de reducir las fiestas que acostumbraba celebrar con música, de si se acomodaría a revaxar para las que huviesse de tener en lo succesivo la distribución acostumbrada a la de tres ducados por acto, con que contribuían otras comunidades de dentro de los muros, pedía al M. Y. Cavildo resolviesse lo conveniente para poder responder a dichas religiosas; y después de haverse meditado sobre ello, se tuvo por acertado admitir la revaxa propuesta y se acordó se executasse assí, a fin de evitar el que quitasen del todo las funciones de Capilla" (506).

La decisión capitular resulta sorprendente: se prefirió que la Capilla siguiera actuando, incluso percibiendo menos dinero, antes de que perdiera la participación en dichas funciones.

Las reticencias de las recoletas para llamar a la Capilla tal vez no eran sólo económicas. A pesar de la rebaja de retribuciones admitida por el cabildo pamplonés, el 9 de diciembre del mismo 1786 las monjas celebraron una función solemne en su convento llamando no a la Capilla, sino a algunos músicos municipales. En el Libro de Notum de la Catedral se comenta el hecho, así como el negativo resultado de la función desde el punto de vista musical:

> "El día 9 de diciembre [de 1786] han hecho este año las recoletas la función de Concepción que antes hacían el mismo día 8; no han llamado la Música de la Yglesia, pero sí algunos del Regimiento con ciertos cantores, que

parece lo han hecho desgraciadamente. Nuestro Illmo. ha predicado de manteleta (...)" (507).

En el párrafo anterior puede haber cierto subjetivismo (el Cabildo estaría molesto porque las recoletas no habían llamado a la Capilla, como era habitual); pero resulta también verosímil que la heterogénea mezcla de músicos municipales y algunos cantores, eventualmente reunidos, diera un nivel musical inferior al alcanzado por los músicos catedralicios (508).

b. 9. Cabildo de Roncesvalles

En 1794 llegó a Villava (localidad muy cercana a Pamplona) la imagen de la Virgen de Roncesvalles. Probablemente la causa de esta visita estuvo relacionada con la difícil situación por la que atravesaba la colegiata a causa de la guerra contra la Convención francesa (509). Parte de la Capilla de Música de la Catedral se desplazó a Villava para solemnizar la procesión y misa allí celebradas. Transcribo a continuación el acuerdo capitular del 27 de junio de 1794, en el que se trató el tema:

"Propuso el señor prior, don Judas Tadeo Pérez, haber estado el señor canónigo de Roncesvalles Ferrer a pedir algunos yndividuos de la Capilla de Música para la mañana del día 29 del mismo, con el motibo de la procesión y misa que pensaba tener dicho Cabildo con la entrada en Villaba de su Santísima Madre; y que, habiendo hablado con el maestro de capilla, concibió que se les podía servir faltando de nuestra santa yglesia los músicos cantada la Gloria, antes del sermón; y efectivamente se concedió la licencia. Y habiendo advertido que tenía dispuesta la Capilla sobre los que habían de ir y si había de ser como particulares o como representando a aquélla, se determinó que fuesen aquellos por los que se había significado el señor Ferrer, pero que la utilidad o

gratificación fuese común a toda la Capilla, en la forma en que lo hacen con las demás funciones, hasta que otra cosa se providenciase" (510).

3. Colaboración de la Capilla de Música con entidades e instituciones civiles

a) Ayuntamiento de Pamplona

El cabildo catedralicio (con su Capilla de Música) participaba en diversas funciones religiosas organizadas por el Ayuntamiento de la ciudad, tanto en la Catedral como fuera de ella.

Las diferencias entre Cabildo y regidores afectaron en algunas ocasiones a los músicos. Ocurrió así, por ejemplo, con el llamado "pleito del vino", que se extendió principalmente entre 1702 y 1708. El tema central era que, frente a la postura municipal, los eclesiásticos pamploneses (y especialmente los de la Catedral) pretendían mantener la inmunidad que les permitía introducir en Pamplona vino foráneo para el consumo propio y de sus familias. Entre las acciones emprendidas por el Ayuntamiento estuvo la decisión, en marzo de 1705, de no llamar a los músicos de la Catedral para las funciones a las que habitualmente asistían. Los gremios y cofradías (al parecer inducidos por algunos regidores) imitaron el ejemplo. El Cabildo transigió durante un tiempo, y asistió a varios actos del Ayuntamiento sin la Capilla; pero ante la fiesta de San Fermín de ese mismo año 1705 se planteó si debía o no acudir a la procesión con el Regimiento:

> "(...) respecto de que la costumbre a sido siempre de llamar la Ciudad la Capilla de la Santa Yglessia, pagando a los músicos la cantidad en que estaban convenidos, pero

> como por el pleito que litigan sobre entrada de vino los clérigos de la Santa Yglessia contra dicha Ciudad, havía ésta determinado no llamar a la Capilla para sus funciones, y lo havía con effecto (sic) executado en las que havían ocurrido, se rezelaba, como sucedió, que para la de San Fermín tampoco la llamaría; y esta novedad era muy reparable, assí por rozarse la Ciudad con los ministros más principales de la Santa Yglessia, como particularmente porque el Cabildo no podía asistir en función ninguna decentemente sin ellos, y no parecía razón que Su Señoría fuesse con ellos a solemnizar la fiesta del patrono de la Ciudad, quando ésta havía resuelto no llamarlos a ninguna de las festividades que celebra (...)" (511).

Por esa vez el Cabildo decidió asistir a las funciones de San Lorenzo; se reservaba tomar las resoluciones convenientes en caso de que el Ayuntamiento no cambiara de actitud. Es interesante destacar el aprecio que de los músicos tenía el Cabildo: sin ellos no consideraba "decente" asistir a las funciones.

Después del incidente mencionado, el cabildo catedralicio asistió a las procesiones de San Abdón y Senén, San Roque y San Martín, a pesar de que el Ayuntamiento insistía en no llevar a la Capilla como siempre había hecho. Los músicos tampoco fueron llamados para la procesión de San Saturnino; el Ayuntamiento alegó que era cosa de la obrería de dicha parroquia. El Cabildo no toleraba ya esta situación y decidió entonces no asistir ni a dicha procesión de San Saturnino ni a las demás votivas del Regimiento "y, con effecto, lo executó así por espacio de más de dos años". El Ayuntamiento se quejó al rey, pero éste expidió una cédula a favor del Cabildo, diciendo que los regidores no tenían por qué haber hecho ninguna novedad en el ceremonial. Como respuesta, la Ciudad acordó no asistir a las procesiones generales de la Catedral, y así lo hizo el día de San Marcos de 1707. Intervino como mediador el virrey, quien intentó

que el Cabildo asistiera a la procesión de San Fermín y el Ayuntamiento a la del Corpus. El Cabildo dijo que haría la procesión del Corpus con o sin el Ayuntamiento, y que a la de San Fermín asistiría por complacer al virrey. La conclusión del contencioso quedó recogida en el Libro de Acuerdos:

> "De resulta de esto, han parado las cosas en que la Ciudad lleva la Capilla de los músicos a sus funciones y el Cabildo asiste a sus procesiones votivas, y así se practica desde el año pasado asta el día 3 de mayo de 1708" (512).

En 1717 se celebró la solemne traslación de San Fermín a su nueva capilla, en la parroquia de San Lorenzo. El Ayuntamiento solicitó la colaboración del cabildo catedralicio en los actos y,

> "respecto de que las comunidades regulares havían hecho altares por donde havía de pasar el santo en la procesión ordinaria, deseaban que para maior obsequio conviniese dicho M. Ylle. Cavildo en que se cantasen villancicos en cada uno de dichos altares y que huviese sermón (...)".

El Cabildo respondió

> "que en quanto a los villancicos, si se hubiesen de cantar en todos los altares, sería grandísima la dilatación de la procesión y que, pareciéndole a la Ciudad, se podría cantar en cada uno una copla o si no, se podrían cantar dichos villancicos en algunos altares (...)" (513).

El 6 de julio quedaron estipulados algunos cantos que iban a ser interpretados en la función: antífona y oración del santo, letanía y salmos de alegría que para tales casos preveía el ritual romano y, al

entrar en la nueva capilla, el Te Deum (514). Incluyo en los apéndices un amplio extracto de los actos celebrados en la traslación de la imagen, que tuvo lugar el 7 de julio de 1717. Tal y como deseaba el Cabildo, en alguno de los altares se cantaron sólo "dos coplas de un villancico", lo que indica el pragmatismo a la hora de fragmentar algunas obras musicales por necesidades del culto (515).

En 1718 el Ayuntamiento solicitó celebrar en la Catedral la festividad de San Fermín, por las discrepancias que en ese momento tenía con la parroquia de San Lorenzo, sede habitual de la función. Se pidió al Cabildo que fuera el 6 de julio en procesión a San Lorenzo, para recoger la imagen de San Fermín. Los capitulares tenían "temor de aver alguna turbación o escándalo" (516). Llegado el miércoles 6 de julio, el Cabildo fue en efecto a San Lorenzo para recoger el bulto de San Fermín:

> "(...) se cantó por la Música Iste sanctus, etc. y, dicha la oración Deus qui nos, etc., se cogió al santo y se salió (...) asta la Santa Yglesia Cathedral cantando los psalmos de víspras (sic) de mártir sin antíphonas, dos versos a canto llano y otro la Música a favordón, se entró en la Catehdral (...). Cantóse por la Música un motete y dicha oración, la Deus qui nos, etc. y con esto se disolvió el acto, aviéndose ido las parroquias y comunidades regulares a sus yglesias y conventos y la Ciudad a su casa (...); a cosa de las ocho se cantó ésta [la Salve] por la Música, con la letanía de Nuestra Señora (...)" (517).

El 7 de julio, día de San Fermín, hubo procesión, misa cantada y sermón; al día siguiente se llevó la imagen del santo a San Lorenzo, cantando salmos por el camino y, una vez allí, entonó la Capilla Iste sanctus y la oración Deus qui nos. De allí se fueron las comunidades regulares, pero las parroquias y Ayuntamiento acompañaron al Cabildo hasta la Catedral, donde estaba colocada la imagen de San Fermín en

ella existente "y se cantó por la Música un motete y dixo la oración y con ello se disolvió el acto". El día de la octava de San Fermín (14 de julio) hubo misa mayor con intervención de la Capilla y asistencia del Ayuntamiento (518).

También en 1718 el Ayuntamiento celebró en la Catedral la fiesta de San Fermín de Aldapa (popularmente conocida en la actualidad como "San Fermín chiquito"). El 24 de septiembre se cantaron "Víspras (sic) a toda Música", diciéndose la conmemoración del santo, antífona Iste sanctus, oración Deus qui nos, etc. Por ser sábado hubo también Salve, "y se cantó ésta y la letanía con arpa". El 25 de septiembre se celebró misa cantada (519).

En 1719 San Fermín y su octava (7 y 14 de julio) se celebraron de nuevo en la Catedral, con ceremonial similar al de 1718 (520).

En 1759 hacía más de un año que el Ayuntamiento mantenía pleitos con San Lorenzo acerca de "varias cosas en la capilla del santo". Al llegar la fiesta de San Fermín, estas diferencias repercutieron en el ceremonial: hacia la una del mediodía (con un retraso no habitual) el maestro de capilla recibió aviso para que los músicos acudieran a las Vísperas en San Lorenzo. En dicha parroquia, "eran las cinco de la tarde q[uando] cera ni vancos de Ciudad parecían para Vísperas, y los músicos esperando. Eran las siete de la tarde quando fue la Ciudad a Vísperas (...)". Al día siguiente la procesión del santo se celebró en la forma habitual (521).

b) Diputación del Reino

Juan José Martinena estudió detalladamente el ceremonial solemne de esta institución navarra en los actos religiosos a que asistía. Dicho autor describe el proceso de gestación de las diferentes fiestas que se fueron convirtiendo en actos de obligada asistencia de la

Diputación. Entre ellas destacaban las festividades de San Francisco Javier, victoria de Fuenterrabía, reliquias de San Fermín, victoria de Almansa, Desagravios, Inmaculada Concepción, etc. Para todas estas solemnidades la Diputación llamaba a la Capilla de Música de la Catedral, a la que pagaba con cargo a los fondos del Vínculo (522).

Si alguna de las festividades mencionadas coincidía con la celebración de Cortes fuera de la capital, éstas encargaban al Cabildo de la catedral pamplonesa que solemnizara con música la función en la forma acostumbrada. Así ocurrió, por ejemplo, con la fiesta de San Francisco Javier en 1743; o la de las reliquias de San Fermín en enero de 1744 (523).

Cuando las Cortes se celebraban en Pamplona y coincidían con una fiesta solemne, los tres estados del Reino acudían a la función. Ejemplos de esta práctica tuvieron lugar en la Inmaculada Concepción de 1765 o la función de Desagravios de 1780 (524).

Hasta 1767 las funciones de la Diputación tenían lugar habitualmente en la iglesia de la Compañía. Desde ese año, en que los jesuitas fueron expulsados de España, dichas funciones se trasladaron a la parroquia de San Saturnino. Excepción a esa norma eran la función de las reliquias de San Fermín, que tenía lugar en San Lorenzo; y la de Desagravios, celebrada en la Catedral (525).

La Capilla de Música de la catedral pamplonesa intervenía normalmente en la función de clausura de las Cortes del Reino; en 1744 sin embargo, por celebrarse éstas en Tudela, actuó la Capilla de la colegiata de dicha ciudad:

> "Se cerró el solio [de las Cortes] en la ciudad de Tudela el día 10 de abril de 1744; y por razón de haver en dicha ciudad Capilla, no llamó a la nuestra el Reyno, como tiene costumbre" (526).

El 5 de marzo de 1795, hallándose el Reino reunido en Cortes, la capilla pamplonesa fue llamada para solemnizar las exequias por el presidente de la Diputación, que tuvieron lu[illegible] en la parroquia de San Saturnino. Por su actuación en nocturno, misa y los cinco responsos, la Capilla percibió 15 ducados (527).

En 1765 Carlos III proclamó a la Inmaculada Concepción como patrona de los reinos de España. Las Cortes de Navarra, entonces reunidas, pidieron al Cabildo de la Catedral la colaboración de la Capilla para celebrar Vísperas, misa y sermón el día 8 de diciembre. La petición era difícil de cumplir, ya que los músicos tenían ya en la misma fecha tres funciones: la de la Inmaculada en la Catedral, de primera clase y seis capas; la del Ayuntamiento en el convento de San Francisco; y la de las recoletas en el suyo. No obstante, y para satisfacer los deseos de la Diputación, el Cabildo estableció cambios en los horarios de los oficios catedralicios y un complejo sistema de división de los músicos, para que pudieran asistir con la mayor decencia posible a las cuatro funciones. El Reino aceptó y agradeció la medida propuesta (528).

Un año después (el 5 de diciembre de 1766) las normas citadas, por acuerdo capitular, tomaron carácter de fijas, ya que el Reino insistía en celebrar la Inmaculada el mismo día de la fiesta. Dos días más tarde, sin embargo, la Diputación reconsideró el tema y decidió celebrar sus actos los días 10 y 11 de diciembre, para no embarazar las otras funciones más antiguas. El Cabildo revocó el acuerdo del 5 de diciembre y dejó los horarios del día de la Inmaculada como habían sido hasta antes de 1765 (529).

En 1767 de nuevo la Diputación pretendió celebrar la Inmaculada el mismo día 8 de diciembre. El Cabildo le hizo ver los inconvenientes de tal medida y cómo la propia Diputación, el año anterior, había decidido celebrar la función en uno de los días de la infraoctava de

la fiesta, "para evitar el atropellamiento y la mala forma con que en aquél año [1765] se hicieron todas las funciones". Otro inconveniente se añadía en 1767, y era que faltaba "uno de los contraaltos (sic) que se hallaba emfermo (sic), para poder arreglar la división de la Capilla"; hacer la función de la Diputación el día de la Inmaculada "sería concurrir a que en todas partes se hiciessen mal las funciones". El Cabildo mandó al maestro Escaregui que comunicara a la Diputación (que en esa ocasión había hablado con él) que la Catedral no alteraría el horario regular, "lo qual le dificultaba la asistencia de la Música a su función; pero que quedaba en servirle en el modo que le fuesse posible" (530).

En efecto, el Cabildo optó por solemnizar debidamente su propia celebración y colaborar en lo posible con las restantes. El horario habitual se modificó mínimamente. Estaba previsto que las Completas y Salve del 7 de diciembre no empezaran hasta que volviera la Capilla de las Recoletas:

> "Mas aconteció que alguno inadvertidamente, que no se pudo abriguar (sic) quién fuese, hico (sic) requedar a Completas y Salve a la ora de las quatro y media; todos acudimos creiendo que habían venido los músicos, aunque no parecía posible ello; se cantaron las Completas y la Música no parecía durante ellas y el santo rosario, con que pareció el que, concluido éste, fuésemos a la sacristía y esperásemos allí, y quando vino la Música se cantó la Salve y la letanía de Nuestra Señora (...)" (531).

La Diputación siguió celebrando la función de la Inmaculada hasta 1835 (532).

La Capilla participaba también en las solemnes ceremonias de jura de los reyes, que tenían lugar en la Catedral y serán estudiadas más adelante (533).

c) Consejo Real y otros tribunales del Reino

El Consejo Real y demás tribunales navarros celebraban en la catedral de Pamplona las funciones de rogativa, acción de gracias, exequias reales, etc. Describo a continuación, como ejemplo, una de estas funciones.

En noviembre de 1720, con motivo de la peste de Marsella y expedición de Africa, los tribunales del Reino celebraron rogativas solemnes en la Catedral. El miércoles 6 de noviembre por la tarde se iniciaron los correspondientes toques de campanas. Al día siguiente, a las diez y media de la mañana, llegaron a la Catedral el Consejo y demás tribunales

> "y se cantó la misa Salve, Sancta Parens con comemoración (sic) sola por la victoria contra los enemigos de la Yglesia. Concluida ésta, se dixo en la rogativa el psalmo Deus venerunt gentes in hereditatem tuam, que está en la feria quinta, y las oraciones de Nuestra Señora y demás que previene el ritual. Nada se dixo por la peste en esta misa ni rogativa.
>
> El mismo día juebes [7 de noviembre de 1720] a la tarde (...) y el viernes, ocho de dicho mes (...) empeçóse luego Prima y seguida se dixo Tercia y misa del día con Música a tres coros, y después Sexta y Nona. Concluida ésta desde el coro, pasó el Cavildo al presbiterio y se encerró al Señor, echando la bendición al pueblo, y en este acto y el de descubrir, estuvo siempre la Música, y se cantó. A la tarde (...) se cantaron Víspras (sic) y seguidas Completas y rosario, y se hiço en encierro (sic), cantándose un motete antes (...).
>
> El domingo (...), seguida la misa del Santísimo Sacramento con comemoraciones (sic) por la peste y guerra contra los infieles a tres coros de Música (...), se hiço desde las doçe señal para la procesión con la campana grande sola, conforme en las Vexillas, y a las dos se empeçaron los tres toques, y a la media se descubrió al Señor, que estuvo ex-, que estuvo expuesto (sic) durante Víspras (sic), Completas y rosario, y después de éste se cantó por la Música un motete y se encerró al Señor (...)

> (...) se hiço la processión por las mismas calles que la del Corpus y se fue cantando la letanía maior asta la calle de San Antón. Aquí se empeçó por la Música el psalmo Miserere y se respondía en medio tono como en las Vexillas, y se prosiguió en esta forma con el De profundis y los psalmos Domine ne in furore tuo y Deus venerunt gentes, asta llegar a la Santa Yglesia. Dixéronse las preces y oraciones del ritual, y después se cantó un motete de los que se cantan en las Vexillas y se dixo la oración de la Cruz, y se llevó el santo Lignum Crucis asta la Barbaçana. No asistió la Ciudad a esta procesión, que no la convidó el provisor (...)" (534).

En el texto anterior se cita la interpretación de música "a tres coros", lo que indica la pervivencia del estilo policoral barroco (535).

El Consejo, por cada función que celebraba en la Catedral, libraba 150 reales de plata (100 por la cera que se consumía y 50 para los músicos de la Capilla). En 1779 surgieron algunas dudas sobre este punto, pero el Consejo ratificó que seguiría cumpliendo con dicha costumbre, que no se había interrumpido hasta 1771. El tribunal no parece haber sido muy puntual en sus pagos. El 26 de noviembre de 1800, por ejemplo, el Cabildo acordó revisar las cantidades aportadas por el Consejo Real desde la libranza anterior, con el fin de que no hubiera alteraciones en el pago de la cera y música (536).

d) Otras entidades civiles pamplonesas

De la colaboración existente entre la Capilla de Música de la Catedral y otras entidades pamplonesas tales como gremios, cofradías, etc. no he hallado por el momento una documentación amplia y sistemática. Citaré sólo algunos ejemplos demostrativos de que dicha colaboración existió a lo largo de la etapa estudiada.

La llamada Escuela de Cristo había sido fundada en tiempos del obispo Andrés Girón (1664-1670) y estaba situada desde entonces "en unos quartos de la parochia (sic) de San Saturnino, sobre el pórtico". En 1753 tuvo lugar la inauguración de la nueva iglesia construida para la institución:

> "(...) los escolanos tubieron alguna leve diferencia con los obreros de la dicha yglesia [de San Saturnino] y de resulta se enardecieron y fuéronse a la yglesia de San Antón; pero juntándose varios escolanos que tenían algún caudal, resolvieron con limosnas hacer yglesia que fuese propia de la referida esquela; compraron unas casas tras de la parochia (sic) de San Saturnino que tenían salida a la calle Nueba, y a mucha costa fabricaron una muy decente y hermosa basílica con habitación para un capellán (...); el día veinte y nuebe de junio de 1753 se bendixo y celebró la primera missa. Y el siguiente día, sábado treinta de dicho mes, huvo función de missa con Música y sermón y estubo Su Divina Magestad patente (...)" (537).

En 1769 la Capilla colaboró con el gremio de los cereros, en su función del día del Nacimiento de la Virgen (8 de septiembre):

> "El gremio de los cereros, que tienen su fiesta en el Santo Hospital, adelantaron a las ocho y asistió la Música, y se dividieron para q[ue] huviese en el coro al tiempo al tiempo (sic) de Prim[a] (...)" (538).

El 28 de noviembre de 1772 la cofradía de curiales trasladó el paso del Santo Sepulcro del convento del Carmen al de San Francisco y para este acto llamó a la Capilla de la Catedral,

> "la que asistió, cantando el Miserere a fabordón, alternando con los sochantres, como se hace en las procesiones de Juebes Santo y Viernes Santo desde la yglesia del Carmen asta la de San Francisco, y en ésta se

rematό con un motete, Emendemus in melius; dieron por este acto quatro ducados (...)" (539).

De Andrés de Escaregui (entonces maestro de capilla) se conserva un motete Emendemus que bien pudiera ser el interpretado en la función citada (540).

Hay constancia de que la Capilla de la Catedral intervenía también en diversas funciones celebradas en el Hospital General (dependiente del Ayuntamiento) (541).

e) Colaboración de la Capilla con entidades civiles de fuera de Pamplona

Desde comienzos del siglo XVIII hasta 1745 la Capilla de la catedral pamplonesa efectuó varias salidas a las ciudades navarras de Puente la Reina y Estella, a petición de sus respectivos ayuntamientos, para solemnizar el culto en las fiestas patronales. Es posible que dicha colaboración tuviera un carácter anual ininterrumpido, puesto que el Libro de Capilla recoge la normativa a seguir en estos casos (542). Sin embargo, sólo he podido documentar el hecho en ciertos años.

En concreto, los músicos catedralicios fueron a Puente la Reina en la fiesta del patrono Santiago (25 de julio) al menos en 1703, 1737, 1740, 1741 y 1743 (543). Para celebrar las fiestas generales de la ciudad de Estella, la Capilla marchó a dicha localidad al menos en 1729, 1730, 1733 y 1743 (544).

Ignoro hasta qué punto el Cabildo se sentía halagado o molesto por las continuas solicitudes para que sus músicos salieran fuera de Pamplona. En 1729 el Ayuntamiento de Estella, al tiempo que pidió la actuación de la capilla pamplonesa, aseguró que los ministriles que

fueran cedidos sólo tañerían sus instrumentos "en los acttos de yglesia". El cabildo pamplonés respondió afirmativamente a la solicitud: cedería gustosamente los músicos "más hábiles y diestros, debajo de la suposición de que los ministriles sólo tañerán los instrumentos en los actos de yglesia" (545). Tanta insistencia en que los instrumentistas sólo tocaran en el templo no parece sino indicar que en ocasiones anteriores lo habían hecho fuera de él y, por tanto, en funciones profanas.

En este tipo de actuaciones la Capilla no se desplazaba completa, sino que una parte de la misma quedaba en Pamplona para atender las necesidades de la Catedral. Es posible que el Cabildo de ésta se mostrara cada vez más reticente a semejantes divisiones. En 1743 el ayuntamiento de Puente la Reina pidió que se le cedieran músicos de la Capilla "en quanto quepa, según el número, atendiendo a no falttar a V. S. en sus acostumbradas funziones (...)". El Cabildo acordó "franquearle la parte de Música proporcionada a la solemnidad de la fiesta del patrón Santiago (...)" (546).

Cuando en 1745 el ayuntamiento estellés pidió la Capilla de la Catedral para solemnizar sus fiestas patronales, obtuvo una repuesta negativa; el cabildo de Pamplona adujo la "repugnancia" que muchos de los músicos mostraban en ir a dichas funciones, y la falta que otros años se había experimentado en la catedral pamplonesa con su ausencia (547). Con posterioridad a esa fecha no he encontrado documentos sobre nuevas salidas de la Capilla como tal a fiestas patronales de otras ciudades (548).

4. Actos relacionados con reyes, virreyes y nobles

Los actos relacionados con personas reales que se celebraban en la catedral pamplonesa eran a veces solicitados por la propia monarquía;

en otras ocasiones se realizaban por iniciativa del Cabildo o de cualquiera de las instituciones locales (Diputación, Ayuntamiento, Consejo Real). He preferido tratar conjuntamente de todos ellos en este apartado, en lugar de disgregarlos en diferentes secciones según el promotor de cada función.

a) Proclamación y jura de reyes

Cuando un nuevo rey accedía al trono español, la Diputación de Navarra y el ayuntamiento pamplonés celebraban sendas ceremonias de proclamación, ponían "luminarias" y solicitaban al Cabildo de la Catedral que les cediese el uso de las campanas por tres noches. A veces la proclamación del nuevo monarca iba acompañada o precedida por rogativas en las que se pedía su acierto en el futuro. Así ocurrió por ejemplo al comenzar los reinados de Fernando VI y Carlos IV (549).

Una función especial tuvo lugar cuando en 1759, y procedente de Nápoles, llegó a España Carlos III con su real familia. La Diputación solicitó celebrar el 4 de noviembre (festividad del Patrocinio de la Virgen y de San Carlos, nombre del monarca) misa y Te Deum en la Catedral por la feliz llegada del rey. El prior Lubián mostró su sorpresa porque dicha función no se celebrara en la Compañía, como otras del Reino. La Capilla tenía dificultades para actuar en la forma solicitada, ya que el mismo día había de participar en la propia Catedral y en "la función de Todos Santos que celebraba cofradía de Animas" en el Hospital. A pesar de todo se aceptó la petición de la Diputación, disponiéndose que

> "se entrase a la función del Reyno quando se pudiese tener desocupada la Música de la función del Hospital, si se lograba se adelantase, y si esto no se podía componer, que faltase al Hospital" (550).

Fue imposible adelantar la función del Hospital, pues muchos cofrades de pueblos que acudían con cera y ofrendas sabían la hora anteriormente establecida. Tampoco pudo retrasarse a después de las once, pues con el sermón se hubiera prolongado hasta la una, incomodando a los fieles de los mencionados pueblos.

> "Pero los mismos cargos se lo hicieron (sic) de que era impracticable faltase la Música a la función de la Diputación, ni el dividirse, y así confomaron (sic) en que para la missa se compondrían con los sacerdotes del Hospital y otros que vuscarían y que a la tarde asistiese la Música y día siguiente (sic) a la función de Animas" (551).

En la función de la Diputación celebrada en la Catedral, se cantó el Te Deum al comienzo; y la misa con la oración de la Virgen y la "pro gratiarum actione sub unica terminatione". No hubo sermón (552).

Además de las proclamaciones que de los reyes hacía la Diputación, las Cortes celebraban solemnemente la jura de cada monarca. Esta ceremonia tenía lugar durante el primer período de sesiones posterior al advenimiento de un nuevo rey (que podía llevar ya varios años en el trono). El acto tenía un gran valor simbólico: mediante dicho juramento los tres estados navarros aceptaban la legitimidad del monarca español. Mª Puy Huici estudió el ceremonial seguido en tan solemnes actos. Si la jura tenía lugar en Pamplona, se celebraba en la Catedral, para lo que se construía un tablado en el que la Capilla de Música ocupaba un lugar ya establecido. Por el contrario, si las Cortes se celebraban fuera de la capital, la Capilla se desplazaba al lugar de los actos (553).

Sobre la intervención musical en estas ceremonias, la relación más detallada que he encontrado es la que ofrece el Libro de Capilla a propósito de la jura de Fernando II de Navarra y VI de Castilla, que

tuvo lugar durante las Cortes de 1757 (el monarca había accedido al trono español en 1746, y entonces había sido ya debidamente proclamado por el ayuntamiento pamplonés y la Diputación de Navarra) (554).

La ceremonia de jura de Fernando VI tuvo lugar en la catedral de Pamplona el 14 de mayo de 1757. Un abad dijo misa rezada y a continuación el obispo (Gaspar de Miranda y Argaiz) pasó al altar portátil

> "y entonó las palabras siguientes: Veni, Creator spiritus; y la Capilla, a canto llano, concluyó el verso. Concluso éste, cantó la dicha el V [= verso o versículo] siguiente, alternando con el órgano, hasta su conclusión, y Su Illma. dijo el V [= verso o versículo] siguiente, Emitte spiritum tuum et creabuntur All. (sic) y la Capilla respondió Et renovabis fatiem terrae All. (sic), dijo Su Illma. la oración, con la que se concluyó este acto".
> (Al margen se anota:) "En respondiendo este verso [puede] ir la Capilla a comer, antes que llegue la hora del Te Deun (sic)".
>
> "Después hicieron el juramento y, concluso, entonó Su Illma. el Te Deum laudamus y la Capilla prosiguió desde las palabras Te Dominum, etc., y después se alternó con el órgano, como es costumbre; y, concluido, se le respondieron a Su Illma. las palabras siguientes:
>
> 1. Et laudabilis et gloriosus in secula.
> 2. Laudemus et super exaltemus eum in secula.
> 3. Et laudabilis et gloriosus et super exaltatus in secula.
> 4. Et noli oblivisci omnes retributiones eius.
> 5. Et clamor, etc. Et cum spiri (sic), etc., con lo que se concluyó este acto, sin tener la Capilla más que hacer.
>
> Y por sólo lo expresado, se la dieron (sic) 74 reales, los mismos que se libraron en la jura de los años 1701 y 1716 (...)" (555).

En 1766, durante las Cortes que se habían iniciado el año anterior, tuvo lugar la jura de Carlos III y del príncipe (futuro

Carlos IV). Se siguió el mismo ceremonial que en 1757; aunque en esta ocasión habían sido dos juras, la Capilla sólo cobró 74 reales (556).

b) Rogativas y acciones de gracias relacionadas con personas reales

b. 1. Bodas

Cuando tenían lugar nupcias de personas reales, el monarca pedía por escrito que en todos los templos de sus dominios se celebrasen demostraciones de regocijo. En la catedral pamplonesa lo habitual era celebrar misa y Te Deum con participación de la Capilla de Música. A la función del Cabildo se añadían otras promovidas por el Ayuntamiento, el Consejo Real o la Diputación. No todas tenían lugar en la Catedral, pero sí requerían la participación de la Capilla de Música, que apenas alcanzaba a atender todas las demandas (557). Comentaré en detalle dos ejemplos.

En 1750, a raíz de la boda entre la infanta Mª Antonia y Víctor Amadeo, duque de Saboya, la Diputación solicitó celebrar misa y Te Deum en la Compañía para el domingo 17 de mayo; esto obligaba a adelantar los oficios de la Catedral, "para que la Música pudiese concurrir a cantar la missa y Te Deum". El prior Lubián hizo ver que el día era tan solemne como el primero de Pascua y que había misa en la parroquia de San Juan; propuso entrar a Tercia a las nueve y media, con lo que serían cerca de las once para cuando pudiera desocuparse la Capilla. En el Libro de Notum se añade:

> "De hecho eran ia cerca de las once para quando se concluieron la Tercia a Música y la missa maior, y asistió después la Capilla a la Compañía, aviéndose esperado el Reyno y todos los que tenía convidados, pues lo hico (sic) para las diez, esperando que a poco más de

> esta hora, por sólo que los diputados lo querían, estaría la Capilla prompta, sin hacerse cargo de la función de la Cathedral (...). La missa de la parochia (sic) la adelantaron antes de Prima" (558).

La cita anterior es harto elocuente: los representantes de la Diputación y sus invitados tuvieron que esperar una hora antes de que comenzara la función, por considerar imprescindible la asistencia de los músicos a ella.

En 1765, para festejar la boda del príncipe Carlos y Mª Luisa de Parma, el Reino, reunido en Cortes, pidió celebrar misa y Te Deum en la Compañía para el jueves 17 de octubre. Por parte de la Catedral se hizo ver "la dificultad que podía ocurrir en quanto a la Música, si acaso el Consejo resolvía tener su función el mesmo día, si no se acordasen en las horas". Tal dificultad no llegó a producirse, ya que el Consejo, por no haber recibido carta u otras causas, decidió no hacer función alguna. El Reino celebró la suya con normalidad en la fecha propuesta, acudiendo con acompañamiento de los "clarines y atabales de la Ciudad". El Ayuntamiento tuvo su función en San Lorenzo, el viernes 18 de octubre. En vista de que ninguno de los actos celebrados había sido en la Catedral, el Cabildo de ésta hizo otra función el domingo 20 de octubre. Se dijeron seguidas las horas, misa del oficio, Te Deum y misa de la Virgen, para que a continuación pudiera la Capilla acudir a la fiesta de Santa Teresa de Jesús en el convento de las descalzas; éstas sólo hubieron de esperar "un poco" para que diera comienzo su función (559).

b. 2. Rogativas "pro partu"

Cuando la reina o una princesa estaban en un momento avanzado de su embarazo, normalmente se celebraba una misa solemne con rogativa

pidiendo un feliz alumbramiento (a veces incluso había procesión de rogativa); una vez pasado el parto tenía lugar una acción de gracias con misa solemne y Te Deum. Cada una de estas funciones se multiplicaba en la práctica por cuatro, ya que eran celebradas individualmente por el cabildo catedralicio, Ayuntamiento, Diputación y tribunales reales. En todas ellas participaba el Cabildo y su Capilla, repicaban adecuadamente las campanas de la Catedral, etc. Los músicos cobraban estipendios especiales, salvo por la función propia del Cabildo, que no se consideraba extraordinaria (560).

Como ejemplo del ceremonial seguido en estas ocasiones, paso a detallar las rogativas "pro partu" celebradas en 1771. El sábado 15 de junio de dicho año se tuvo conocimiento de la Real Orden sobrecarteada por el Consejo de Navarra para hacer las rogativas por la preñez y feliz parto de la princesa. La orden no había llegado todavía al Cabildo ni al obispo, pero se decidió cumplirla. Ese mismo día la Diputación hizo función "de mera rogativa" en la capilla de San Fermín de la parroquia de San Lorenzo. A ella acudió la Capilla, aunque la Diputación no la había solicitado formalmente, sin duda porque sabía que el Cabildo no conocía todavía oficialmente la Real Orden. El Consejo pidió la Capilla y las campanas de la Catedral para las tres noches siguientes, en las que hubo luminarias. El Ayuntamiento solicitó función con procesión para el lunes siguiente (aunque no se celebró hasta el viernes 21).

El Consejo celebró en la Catedral la citada función "pro partu" el domingo 16 de junio de 1771, poco después de las diez. Se cantó Te Deum; versos y oraciones de gracias; y misa solemne de la Virgen,

> "con Gloria y Credo cantados por la Música con la mayor gravedad posible y, concluida la misa, se dixo el psalmo Exaudiat 19, que es el 2º del 3º nocturno de la dominica, versos y oraciones de la rogativa correspondiente, como

se hizo el año de 707, con lo que se concluyó la función" (561).

Al día siguiente (lunes, 17 de junio de 1771) se celebró la función del Ayuntamiento, que fue idéntica a la anterior, "con sola la diferencia de los timbales y clarines de la Ciudad", que precedían al Cabildo "en la claustral de Te Deum (sic)". El Regimiento puso luminarias e hizo repicar las campanas los días lunes, martes y miércoles; como el Consejo había comenzado las luminarias un día antes, en conjunto hubo cuatro días con este extraordinario.

El viernes 21 de junio de 1771 llegó la Real Orden al Cabildo y se celebró la procesión solicitada por el Ayuntamiento, con la imagen de la Virgen. Así relata los hechos el cronista del Libro de Notum:

> "Apenas hemos salido ha cesado el órgano y dado principio al Te Deum la Música, el qual concluido, luego hemos salido a la procesión bolviendo a tocar el órgano mientras se formaba (...). Quando las campanas de la Yglesia nos dexaban oír, esto es, desde el pozo de la Navarrería, han comenzado por coros a cantarse los psalmos y el Ave Maris Stella; ha havido para llenar hasta que hemos llegado a San Antón, donde ha comenzado la Música la letanía a Nuestra [Señora], que ha proseguido hasta llegar a la Cathedral; mientras se han dicho los Agnus por los sochantres y respondido la Música, se ha puesto a Nuestra Señora sobre el altar portátil y a su lado las velas, y luego he comenzado yo [habla en primera persona el prior Blas de Oiza] a entonar los versos de gracias y responder la Música; concluidos, y las oraciones correspondientes, se ha comenzado la rogativa por el psalmo Exaudiat (...), se han dicho las oraciones, menos la Concede de Nuestra Señora, que se dixo después de la Salve que se ha seguido a dicha rogativa, con las otras dos oraciones por el rey y la Ciudad. Durante la rogativa se ha tocado a ella con la campana grande sola; al entonar yo [el prior Blas de Oiza] la Salve, ha cesado (...)" (562).

Dos meses después de las anteriores funciones se celebraron nuevos actos, esta vez para pedir un feliz parto. La Diputación del Reino (tras recibir la correspondiente Real Orden) celebró sus rogativas el domingo 1 de septiembre de 1771. La Capilla de Música había de asistir también en el mismo día a la función anual que las recoletas dedicaban a San Agustín. La misa de la Diputación se celebró a partir de las diez y la Capilla asistió completa "hasta el Credo inclusibe, y después de él se dividió y, quedando parte de ella para lo restante de la misa, se fue la otra a la función de las recoletas (...)". Al terminar la misa,

> "tocándose la campana mayor sola en la forma que se acostumbra en las rogatibas, y rebestido el señor celebrante de capa plubial blanca, cantado por el choro en semitono el psalmo Exaudiat te y la antífona Sub tuum presidium (sic), y entonados por el señor preste los versículos de las preces correspondientes y respondiendo el choro, cantó las oraciones y con ello se dio fin a la función (...)" (563).

La función del Consejo y demás tribunales del Reino tuvo lugar el 4 de septiembre, y al día siguiente la del Cabildo. Este incluyó la oración Deus refugium nostrum después de la misa capitular hasta el día del alumbramiento (564).

La princesa dio a luz "un príncipe mui robusto" el día 19 de septiembre. La noticia se conoció públicamente el día 25, y desde entonces cesaron las rogativas "pro partu" y comenzaron las acciones de gracias. El 3 de octubre tuvieron lugar Te Deum y misa solemne a petición de la Diputación: una vez que la Capilla entonó el Te Deum, se dio vuelta procesionalmente a la Catedral, alternando la Capilla con el órgano a lo largo de toda la pieza. Después se cantó misa votiva de la Virgen con la oración "pro gratiarum actione", peroración

"et famulos sub unica terminatione" y Credo. El Ayuntamiento solicitó las campanas para sus tres noches de luminarias; el Consejo celebró solemne función el día 8 de octubre y el Cabildo (a petición del obispo), al día siguiente (565).

Con más o menos variantes, un esquema parecido puede encontrarse en las rogativas "pro partu" y acciones de gracias de otras fechas. En 1776, tras el nacimiento de una infanta, además de las funciones habituales hubo otra en San Lorenzo, promovida por el regimiento de Irlanda. La Capilla percibió por ella 150 reales, en concepto de tres actos. Hubo Te Deum cantado y misa con villancico después de la epístola y elevación, y otro villancico después de la misa; durante la reserva se cantó el Admirable (566).

La Capilla había de hacer un esfuerzo especial para poder atender a todas las solicitudes pero además (y creo que el dato es interesante), no siempre interpretaba la misma música. Sabemos, por ejemplo, que el 19 de abril de 1775 (fecha que coincidió con Miércoles Santo), la función de rogativa que el Cabildo celebró por la preñez de la princesa fue idéntica a la celebrada la víspera por el Consejo, excepto que "la Música ha diferenciado de misa en su canto de órgano" (567).

b. 3. Rogativas por motivos bélicos y otros casos

Muchas de las rogativas o acciones de gracias relacionadas con los reyes se producían por motivos bélicos. Cito a continuación algunos ejemplos.

En 1720 y 1721 hubo en la Catedral solemnes funciones con Te Deum, a raíz del éxito de las armas reales en Ceuta (568).

Por el éxito de la conquista de Orán se celebraron rogativas y procesión en julio de 1732. Posteriormente hubo acciones de gracias

por haber conseguido una "felicíssima victoria". También en 1732 tuvo lugar un Te Deum en acción de gracias por la nueva victoria sobre los musulmanes en Ceuta (569).

En julio de 1762 se celebraron rogativas por el éxito de las armas reales; continuaron en agosto, a causa de la guerra declarada a Inglaterra y Portugal (570).

La guerra en las costas de Africa motivó las rogativas de 1775 (571). En 1782 se pidió el favor divino ante la proximidad del ataque contra Gibraltar (572).

En 1793, durante la guerra contra la Convención francesa, se celebraron rogativas y procesión para pedir el éxito de las armas españolas; las peticiones fueron renovadas en 1794, "por ser públicas las noticias de que los enemigos franceses se habían apoderado ya de Vera e Yrún" (28 julio 1794) y "en atención a las notorias críticas circunstancias de la extensión de los franceses por las montañas de este reyno de Navarra" (18 de octubre de 1794). El 25 de septiembre de 1795, firmada ya la paz con Francia, se acordó cantar una misa de acción de gracias (573).

Algunos hechos bélicos dieron lugar a funciones fijas que se celebraban anualmente. Así por ejemplo, las conmemoraciones de las batallas de Almansa (el 25 de abril, día de San Marcos) y Fuenterrabía (domingo infraoctavo de la Virgen de septiembre) (574). En ciertas ocasiones las rogativas se celebraban a petición del rey, "por una necesidad pública" que no se especificaba. Así ocurrió, por ejemplo, en 1779 y 1781 (575). Otras veces se pedía por la salud del monarca (así, en 1758 por Fernando VI); o se agradecían los favores divinos concedidos a la monarquía (por ejemplo, en 1781 y 1782) (576). La intervención de la Capilla de la Catedral en estas celebraciones consistía en cantar misa y Te Deum, más las oraciones a las que hubiera lugar.

c) Visitas de personas reales a Pamplona

La situación geográfica de la capital navarra (entre la Francia originaria de los Borbones y la corte de Madrid) propició que fuera visitada por varias personas reales a lo largo del siglo XVIII. En esos casos el Ayuntamiento organizaba distintos festejos (según la importancia de la visita); y no faltaban solemnes celebraciones en la Catedral en las que, naturalmente, intervenía la Capilla de Música.

En diciembre de 1714 llegó a Pamplona Isabel de Farnesio, que desde Francia iba en dirección a Madrid, para contraer matrimonio con Felipe V. En la Catedral, con asistencia del Cabildo y obispo, se cantó un Te Deum y la Salve (577). El Ayuntamiento obsequió a la ilustre visitante durante los días de su permanencia en Pamplona con diversos actos musicales, por los que se pagaron 2.082 reales a "tres ministriles de la Santa Yglesia de esta ciudad, tres danzas y seis quadrillas de julares (sic)" (578).

Isabel de Farnesio volvió a Pamplona años más tarde, en 1719, esta vez acompañada del propio rey Felipe V, "con motibo de la guerra del Francés". Los monarcas llegaron a la ciudad el día 10 de julio y permanecieron tres jornadas alojados en la canongía. No asistieron a la Catedral ni el Cabildo les visitó, debido a sus continuos viajes al campo y repentina salida de la ciudad. El martes 18 de julio Felipe V anunció al obispo pamplonés que acudiría al día siguiente a la Catedral, a las ocho de la mañana, para asistir a un Te Deum por la victoria de Francavilla, en Sicilia. En efecto, los monarcas llegaron al primer templo pamplonés el 19 de julio. En la puerta no se les puso altar, reliquia ni almohada, pues ambos habían estado ya antes en la Catedral "y sin cantar, sino tocando el órgano, se fue delante de los reyes asta el altar maior (...); el señor obispo, al pie del altar,

entonó el Te Deum, que prosiguió la Música (...)". Al finalizar el acto los reyes volvieron a la localidad navarra de Asiain. El 2 de agosto se desplazaron de nuevo a Pamplona, para "hacer la diligencia del juvileo de la Porciúncula, y immediatamente (sic) salieron para la Rivera (...)" (579).

La infanta Mariana Victoria de Borbón, de paso hacia Madrid y procedente de Francia, llegó a Pamplona el viernes 18 de mayo de 1725. Al día siguiente el Ayuntamiento organizó una corrida de toros, así como danzas, julares y una máscara. A la corrida asistieron también los tribunales del Reino:

> "Y en la Santa Yglesia [Catedral], respecto a lo solemne de la tarde, como vísperas de la Pasqua del Espíritu Santo, reconociendo que los músicos y capellanes faltarían si se dixessen a su orden las Oras, se determinó de vuelta de la visita de Palacio de Palacio (sic) que se entrasse a Vísperas a las dos, y fuessen de Música, como lo requería el día; que seguidas se dixessen Completas, rosario y después la Salve acostumbrada, por dar lugar a que no faltassen ministros a estos actos" (580).

La infanta salió para Madrid el 20 de mayo de 1725, sin haber visitado la Catedral (581).

Especial importancia adquirió la estancia en Pamplona de Mariana de Neoburgo, reina viuda de Carlos II, que permaneció en la ciudad varios meses, durante los años 1738 y 1739. La reina, gran aficionada a la música, había vivido desde 1706 en las cercanías de Bayona (Francia), donde había mantenido una orquesta; allí había acudido en varias ocasiones (entre 1726 y 1729) el tenor de la catedral pamplonesa Joaquín de Redone, que daba "especial gusto" a Su Majestad (582). El 22 de septiembre de 1738 Mariana de Neoburgo atravesó la

frontera franco-navarra en dirección a España "y llegó la mesma tarde a Roncesvalles, y entró en el templo, y se cantó el Te Deum" (583).

La reina entró en Pamplona el jueves 25 de septiembre de 1738, cerca de las cuatro de la tarde y, tal y como deseaba, visitó la Catedral antes que el Palacio. El Cabildo había dispuesto "una silla de formalidad", aunque ya se sabía que "por la crecida edad y muchos accidentes, Su Magestad no podía salir de la silla en que venía colocada" (que era llevada por seis "silleteros"). A la entrada del templo tuvo lugar la adoración del Lignum Crucis e incensación, "ínterim la Música entonó la antíphona que trahe el pontifical". El Ayuntamiento, con su palio, acompañó a la soberana hasta la puerta y se quedó fuera esperándola. Mientras la comitiva avanzaba procesionalmente hacia la capilla mayor, se entonó el Te Deum, dijo el obispo los versos y oración que traía el pontifical, entonó la Salve y dijo la oración Concede sola, y no las demás de la tablilla. Durante la reserva del Santísimo y bendición, la Capilla cantó "un Alabado". Mariana de Neoburgo estuvo "muy de espacio" viendo la imagen de la Virgen y el Niño "y alabando su hermosura y la de la corona de oro, que la tenía puesta". Mientras se devolvía la imagen a su nicho, estuvo "tocando el órgano y sin cantar". Obispo y Cabildo acompañaron a la reina hasta la puerta, donde ella besó la mano del prelado "por tres veces, dándole gracias de lo que se avía hecho con mil expresiones de benignidad" (584).

Durante la estancia de la reina en Pamplona el Ayuntamiento organizó diversos actos y regocijos públicos. En su recibimiento, por ejemplo, actuaron dos danzas de Bargota y Aoiz, así como 19 julares. El jueves 2 de octubre de 1738 se organizó una corrida de diez toros en la que hubo también una danza seria y otra "de bobos". Se conserva un librito impreso, anónimo, titulado Aclamaciones festivas (...); en él se describe en tono satírico lo acontecido en la ciudad, donde

(según el autor) todo era música, estruendo de campanas y fuegos de artificio, oleadas de gente, etc. Pérez Goyena considera que la citada publicación es obra del P. Bermejo "que pugna por ser graciosa sin conseguirlo" (585).

En la ritual ceremonia del besamanos a la reina, el Cabildo acudió al palacio con los infantes (586). Los músicos de la Catedral no sólo colaboraron en las funciones religiosas, sino que fueron también llamados a Palacio, como indican las Aclamaciones festivas (...):

> "Han concurrido pues [los músicos de la Catedral] a los salones de Palacio a servir a la reyna y divertir a las damas de Su Magestad, como también al numeroso concurso de ministros y cavalleros que hacen frequentemente corte en las ante-cámaras. Han hecho, sin duda, excessos, assí éstos como los músicos de Su Magestad. Es verdad que han tenido la desgracia de que, arrebatados con justíssima razón los oídos de mayor embeleso, se puede decir que no les quedaban oidores que hiciessen justicia a su mucha gracia" (587).

Mariana de Neoburgo cumplió años en Pamplona el día 28 de octubre de 1738. Las autoridades locales le hicieron la correspondienre visita de cortesía. Era una persona especialmente devota, y durante su estancia en la capital navarra visitó buena parte de las iglesias y conventos de la ciudad. En concreto, y además de la Catedral, estuvo en las iglesias de Capuchinos, Santa Engracia, San Pedro, Recoletas, Mercedarios, Santo Domingo, Jesuitas, Descalzos, Trinitarios, convento del Carmen, San Agustín, San Francisco; y parroquias de San Saturnino, San Lorenzo y San Nicolás. A todas estas visitas asistía el obispo (Francisco Ignacio de Añoa y Busto), que recibía a la reina, le daba agua bendita y decía las preces y oración del pontifical. La soberana era recibida con palio y se le daba la Santa Cruz a adorar,

> "porque gustaba Su Magestad mucho de estas debotas ceremonias, y se exponía al Santísimo, y daba Su Yllma. la bendición con la custodia. En estas continuadas deboçiones, se aficionó la piedad de la reyna a la imagen de Nuestra Señora del Camino (...)" (588).

En honor de la Virgen del Camino (venerada en San Cernin) Mariana de Neoburgo mandó hacer una novena, además de otras demostraciones de piedad: dio dos briales suyos para hacer un vestido a la imagen de la Virgen y pidió ponérselo ella misma; le regaló una pieza de diamantes "de su llevar" valorada en 10 ó 12.000 ducados de vellón, etc. La reina asistía todos los días a la novena en San Cernin,

> "y hacía se cantasse la letanía y algunos días hiço reçar también el santo rosario, y a todo ello asistía Su Yllma. y también el vicario y coristas de San Cernin; la reyna pidió un retrato de Nuestra Señora del Camino y con este motibo, la parochia (sic) hiço hacer una lámina que, acomodada a un marco que tenía de plata en el camarín de Nuestra Señora, la puso en las reales manos, y pareció hacer una fiesta a dicha santa ymagen por la salud de la reyna (...)" (589).

La función por la salud de Mariana de Neoburgo se celebró el 15 de diciembre de 1738, día octavo de la Concepción de la Virgen, con asistencia del obispo, "quien se veía en la precisión de ir a qualquier parte donde fuese la reyna"; ésta asistió "en la nueba silla de manos con cristales que le avían hecho en esta ciudad". Por lo que se refiere a la música en esta ceremonia, sabemos que desde la entrada hasta llegar al dosel no se cantó; y que epístola y evangelio, por el contrario, fueron cantados (590).

Al día siguiente (martes, 16 de diciembre de 1738) la reina visitó de nuevo la catedral pamplonesa para hacer la estación y ver las santas reliquias. Se cantaron Te Deum, Pange lingua, oraciones del

Sacramento y Pro regina; y "el Alabado" (este último, por un músico). Para la visita fue preparada la capilla Barbazana, así como los altares de San Agustín, San José, San Inocencio y el Santo Cristo de la Barbazana, "y se sacaron a la mesa altar los vultos de San Fermín, Santa Ursula, la Sagrada Espina y las reliquias de cabellos de Nuestra Señora (...)". La reina adoró las reliquias, visitó el refectorio, etc. (591).

También en diciembre de 1738 el Cabildo, Ayuntamiento y demás instituciones acudieron al palacio en que residía la reina a la ceremonia del besamanos, para darle "los días de años del rey nuestro señor". El Cabildo hizo una excepción en este caso, ya que no había asistido a varios besamanos públicos por motivos similares, ni los señores capitulares a hacer corte en las antesalas, lo que empezaba a ser notorio en Palacio. El Ayuntamiento acudió con acompañamiento de clarines y timbales, según era costumbre, y por la tarde "huvo luminarias, repique de campanas, vailes en Palacio y otras diversiones (...)" (592).

La Capilla de Música en pleno acudió al palacio real el segundo día de Pascua y la noche de fin de año, para cantar los nuevos villancicos, ya que Mariana de Neoburgo había expresado con insistencia su deseo de oírlos. El maestro de capilla Escaregui los hizo imprimir para entregarlos a la soberana:

> "La reyna estubo muy fuerte en que avía de venir [a la Catedral] la noche de Navidad a Maytines y missa del Gallo y oir los villancicos, y huvo bastante trabajo en disuadírselo, cooperando a ello la authoridad de Su Yllma. [el obispo] con el que ni él se atrevía a tal cosa, y que siempre que Su Magestad gustase, iría toda la Música y cantaría los villancicos y, reducida a esto, los hico (sic) imprimir el maestro de capilla para entregárselos a la reyna, y el 2º día de Pasqua, en que la reyna tubo gusto, fue allí toda la Capilla y cantó todos los villancicos, y esto mesmo repitió la noche fin

de año, por aver tenido de ello gusto Su Magestad (...)" (593).

Mariana de Neoburgo permaneció en Pamplona también los primeros meses de 1739, participando activamente en las celebraciones litúrgicas. Durante la Semana Santa, por ejemplo, el Cabildo de la Catedral se preocupó de adquirir 24 palmas de Madrid "para la reina y su familia". La palma destinada a la reina se adornó con una roseta especial (encargada a un cordonero); y con una cinta preparada por una tal "Marianica" (594).

En abril de 1739 la corte reinante en Madrid decidió que la reina viuda pasase a residir en Guadalajara, "si bien se sabía que la señora reyna nada bien llevaba este viage, ni el que le hablasen dél (sic)". Los documentos manejados dejan ver que la reina se encontraba agusto en Pamplona y que sintió mucho el tener que partir de la ciudad. El Ayuntamiento le despidió oficialmente el día 22 de abril (en ese acto la reina estuvo también acompañada por el obispo). La comitiva real partió de la ciudad al día siguiente (jueves, 23 de abril de 1739), cerca de las doce, "aviendo conseguido entrase en coche, porque era impracticable saliesen de los lodos los silleteros". Ese día coincidió con la festividad de San Jorge, y la habitual procesión hubo de retrasarse debido al temporal.

En su recorrido hacia las afueras de la ciudad, la reina se detuvo en las iglesias de San Cernin y San Lorenzo, para venerar por última vez las imágenes de la Virgen del Camino y San Fermín:

"En San Cernin se avía dispuesto estubiese Nuestra Señora del Camino en el atrio, para que la adorase la reyna, y lo mesmo en la parroquial de Sar Lorenço nuestro glorioso patrón San Fermín (...)".

Las campanas de la Catedral, parroquias y conventos estuvieron repicando desde que la reina salió de su palacio hasta que se perdió de vista. Al quinto día de viaje Mariana de Neoburgo llegó a Tudela (Navarra), donde se detuvo un día, "assí por descansar como porque le tubieron fiestas de toros y fuegos". La reina falleció poco después de su llegada a Guadalajara (595).

En octubre de 1739 visitó Pamplona la infanta Luisa Isabel de Francia. Ya a finales de septiembre habían llegado a la ciudad el príncipe de Solferino, la duquesa de Viuda de Sede, el príncipe Macerani y otros miembros de la familia real, con la joya para la infanta, que estaba desposada con el infante español Felipe. Los autos de entrega se hicieron el martes, 13 de octubre de 1739, "en la casa que en el Pirineo se avía fabricado".

La infanta llegó a Pamplona el 2 de octubre, y el día 15 visitó la Catedral. Hubo problemas con el que hacía las veces de patriarca suyo, Francisco Solís, que aunque no estaba ordenado pretendía entonar el Te Deum y hacer el asperges, incluso delante del obispo vestido de pontifical. El Cabildo tuvo que esperar largo rato antes de la función, pues la casa real se guíaba por los relojes del Ayuntamiento, que se habían atrasado; y porque, tal vez por equivocación, la comitiva regia se dirigió primero hacia la plaza de toros. Una vez en la Catedral, la infanta adoró la Santa Cruz, se cantó el verso Ista est speciosa y el obispo entonó el Te Deum, que cantó la Capilla alternando con el órgano;

> "(...) avían prevenido que se despachase en la Santa Yglesia, por lo tarde que era y esperar el pueblo con los toros, y así el Te Deum le llevaron (sic) los músicos vastantemente acelerado (...); Su Yllma. (...) dixo los vers(y oración que dispone el pontifical (...) y dio la bendición con Su Divina Magestad, cantándose en este tiempo el Alavado (...)" (596).

Danzas e instrumentistas acompañaron a la comitiva real en sus recorridos por la ciudad. En la corrida de toros (organizada por el Ayuntamiento) hubo también una mascarada. Según el Notum, la infanta salió de Pamplona en dirección a Olite (Navarra) el sábado, 17 de octubre de 1739 (597).

d) Exequias reales

Cuando morían personas reales se celebraban solemnes actos fúnebres en todos los templos de la monarquía. En la catedral de Pamplona, además de las funciones propias del Cabildo, tenían lugar las del virrey y Consejo, Ayuntamiento, parroquias y comunidades religiosas. Cada una de las instituciones desarrollaba sus exequias a lo largo de dos días: el primero de ellos por la tarde había Vísperas y nocturno de difuntos; el segundo día (por la mañana) tenían lugar la misa y los cinco responsos. La Catedral, que albergaba todos estos actos, se veía ocupada por las exequias reales normalmente durante tres días, según el siguiente esquema:

- Primer día: por la tarde, Vísperas y nocturno del Consejo.
- Segundo día: por la mañana, misa y responsos del Consejo; por la tarde, Vísperas y nocturno del Ayuntamiento.
- Tercer día: por la mañana, misa y responsos del Ayuntamiento.

A las funciones del Consejo asistían el virrey y los demás tribunales del Reino. Las comunidades religiosas y parroquias acudían durante esos tres días a celebrar sus actos en la Catedral. Los músicos de la Capilla sólo cobraban por la función del Ayuntamiento (598). Para las exequias reales se instalaba en la Catedral un túmulo de varios cuerpos superpuestos, con lienzos en los que había representaciones pictóricas de calaveras y otros motivos

funerarios (599). A continuación serán descritas algunas de estas funciones, entresacando de ellas los aspectos musicales más interesantes.

En 1711 se celebraron los funerales por el delfín de Francia, Luis de Borbón, heredero del trono francés y padre de Felipe V. El primer día de las exequias hicieron su función el virrey y Consejo, y "los músicos no llevaron estipendio por su tarea, por practicarse assí" (600). Las funcicnes por la difunta reina Mª Luisa de Saboya tuvieron lugar los días 14 y 15 de marzo de 1714; la documentación sobre dichos actos no aporta detalles especialmente significativos para el tema investigado (601).

Más interesantes desde el punto de vista musical son las fuentes catedralicias al relatar los tres días de exequias por Luis I de Castilla y II de Navarra, que tuvieron lugar en 1724. La primera función se celebró el lunes 9 de octubre, a las tres de la tarde. El Consejo llegó a las tres y media,

> "con todos los ministros de Corte y Cámara de Comptos, avogados, procuradores y demás inferiores, que vinieron formados desde la sala del Consejo, por no aver virrey ni regente, respecto de que éstos se hallavan en Estella a las Cortes que se están celebando (sic) (...) y se cantó el Placebo y sólo el Magníficat con Música, alternando los versos con el coro y, concluida la antíphona, el señor prior dixo Pater noster, Kirie eleison (sic) y la oración Inclina, etc., con Per Dominum, etc. (sic), Requiem, etc. y la Música el Requiescat in pace. Immediatamente (sic) se dio principio al nocturno, en que se cantó con Música el Regem cui omnia vivunt y el psalmo Venite a canto llano por dos racioneros; después, los tres psalmos del nocturno a canto llano alternando el coro con todo espacio y lo mesmo (en las) (sic) en las antíphonas.
>
> El A porta inferi le cantaron (sic) dos infanticos, y la primera lección la Música a quatro. La segunda, un racionero a canto de órgano; los responsorios a canto

llano el coro en el atril y la tercera lección, el señor prior desde su puesto.

Mientras en el coro se cantó el Magnificat, Venite exultemus y la tercera lección, los tribunales estubieron en pie, y al decirse a las Víspras (sic) el Pater noster y oración y en el nocturno Procidamus ante Deum, se arrudillaron (sic) los tribunales en la mesma forma que el coro.

Concluida del nocturno la tercera lección, esperaba la Santa Cruz con los acólitos en la puerta del coro; y iendo algunos cappellanes delante y el maçero, salió el Cavildo de dos en dos, tendidos los mantos como a la Vexilla, y se subió por las gradas del capelardente al plano dél (sic), aviendo estado el Consejo y tribunales de pie al tiempo de passar el Cavildo, y los señores capitulares hiçieron cortesía a los tribunales, que correspondieron, y sólo el señor prior, que oficiaba, dexó de hacer venia, porque el señor virrey no se hallava presente (...).

Empeçó la Música el responso desde el coro, que era donde avía quedado con algunos cappellanes para responderle alternando y al Pater noster se aspergeó e incensó el túmulo a ambos lados, y se concluió con la oración Inclina, etc. Dicho el Requiescat in pace por la Música, la Santa Cruz se movió para vaxar a la capilla maior (...).

Durante el responso y que los tribunales volvían, se tocaron las capanas (sic) de la Santa Yglesia y de todas las yglesias, haciendo un toque largo. Las campanas se tocaron a muerto a la oración (...)" (602).

Al día siguiente (martes, 10 de octubre de 1724) las diversas comunidades religiosas cantaron misa y nocturno en las capillas de la Catedral que les habían sido señaladas. Las tropas, con dos cañones, ocuparon el cementerio y plazuela de San José (en un lateral de la Catedral). Esto era una novedad que el Cabildo no quería se repitiese en el futuro, ya que al disparar los cañones "se comovía (sic) toda la Santa Yglesia y temblava, y especialmente el túmulo y las vidrieras recibieron considerable daño". Aunque decían que eran cañones de tres

libras, y que los dispararían con poca pólvora y casi sin tacos, hubo también perjuicios en las casas cercanas.

Hacia las once de la mañana del mismo 10 de octubre se celebró misa con asistencia del Consejo y tribunales, y a continuación los cinco responsos, el Requiem y Requiescat in pace. La función terminó casi a la una de la tarde. Cada cuarto de hora, y durante todo el día, se disparaba un cañón en la muralla. El mismo martes por la tarde dio comienzo la función de exequias del Ayuntamiento, que continuó al día siguiente, celebrándose en la misma forma descrita para el Consejo y tribunales, solo que sin tropa ni disparos. Como era habitual en estos casos, el Ayuntamiento dio velas, pagó 100 reales a los músicos y dos ducados al campanero; el Consejo, sin embargo, no tenía costumbre de aportar estas cantidades (603).

El 16 de julio de 1740 falleció en Guadalajara la reina viuda de Carlos II, Mariana de Neoburgo (604). Quedaba aún reciente su estancia en Pamplona (en 1738-39), durante la cual había participado activamente en la vida religiosa y cultural de la ciudad. En la catedral pamplonesa las exequias por la difunta tuvieron lugar entre el 11 y el 13 de agosto. Las funciones del día 11 por la tarde y 12 por la mañana fueron exclusivamente del Cabildo, sin asistencia del virrey ni Consejo, que por "razones de Estado", celebraron esta vez sus exequias en el convento de San Francisco. Los actos de la Catedral comenzaron el día 11 a las cuatro de la tarde:

> "Y entrado en el coro, dichos el Pater noster y Ave María (sic) para empeçar el Placebo, hiço S. Y. señal y se empeçó y cantó doble a canto llano, y muy de espacio; concluidos los cinco psalmos entraron los dos infantillos con los candeleros y cirios de cera amarilla y subieron al coro alto, cerca de donde estaba S. Y., y los de abajo dixeron Audivi vocem, etc. El Magníficat se cantó a favordón a versos y, concluida de repetir la antíphona, S. Y., estando con la capa consistorial (...), dixo Pater

> noster (...); luego dixo S. Y. los versos y oración Quesumus (sic) Domine, etc. (sic) y se concluió el Placebo, cantando la Música el Requiescat ir pace.
>
> Detúbose el coro en pie recando (sic) el Pater noster, Ave María y Credo, y S. Y. dio palmada para empeçar el nocturno, y estando todo en pie, se cantó por la Música el Regem cui omnia vivunt y Venite exultemus (sic); luego, los tres psalmos, el primero a canto llano; el segundo a versos a favordón y el tercero a canto llano; concluidos los tres, se puso el coro en pie para reçar el Pater noster en secreto, y la primera lección se cantó por la Música a doçe; la segunda por un músico con arpa, y los responsorios a canto llano en el atril (...)" (605).

La tercera lección fue cantada por el obispo y después, en el túmulo, la Capilla cantó responso, Pater noster, versos, oración Quaesumus Domine y Requiescat in pace. Concluida la función, el obispo convidó a los capitulares a beber un vaso de "agua de agrez". La función del Cabildo concluyó al día siguiente. Las diferentes parroquias y comunidades religiosas, así como el Ayuntamiento, celebraron sus respectivas funciones en la Catedral los días 12 y 13 de agosto de 1740. La Capilla percibió nueve ducados por su colaboración con el Regimiento, pero no así por las funciones del Cabildo, siguiendo la práctica habitual (606).

En 1742 murió Mª Luisa de Orleans, viuda del ya fallecido rey Luis I. A petición de Felipe V se celebraron las exequias acostumbradas. No asistió a ellas el obispo, pero sí el virrey y Consejo. El Ayuntamiento pagó lo acostumbrado y dio velas (607).

Felipe V falleció el 9 de julio de 1746. En la función de exequias celebrada por el Consejo (el domingo 7 de agosto)

> "se cantó el Placebo a canto llano con el Magnificat a fabordón (sic) y el nocturno inmediatamente, cantando la Música el invitatorio, el 2º psalmo a fabordón, los otros dos a canto llano, y las dos primeras lecciones la

> Capilla, y la 3ª el señor prior (...); cantó la Música el responso desde el coro (...)" (608).

En julio de 1750 murió en Lisboa Juan V, rey de Portugal y padre de la reina española Mª Bárbara de Braganza. Fernando VI mandó que se observasen rigurosos lutos durante seis meses, y en la corte se prohibieron toros y comedias. En Pamplona el virrey y Consejo acordaron hacer sólo lutos y suspender de momento las exequias, por las dificultades que atravesaba la población debido a la mala cosecha. Según el prior Lubián, sin embargo, la causa de esta decisión era que se temía "el quento del dosel" (609). Cuatro años después (en 1754) falleció la reina portuguesa (madre de Mª Barbara de Braganza), y sus exequias se celebraron según la costumbre establecida (610).

En septiembre de 1758 se recibió en Pamplona la noticia del fallecimiento de Mª Bárbara de Braganza. Las exequias tuvieron lugar en la catedral pamplonesa durante los días 2, 3 y 4 de octubre. Siguiendo el orden habitual en estos casos el día 2 asistieron el virrey y tribunales reales a Vísperas y nocturno de difuntos. Las Vísperas fueron "a rito doble y en canto gregoriano y a choros alternadamente, a escepción (sic) del cántico Magnificat, que fue a choro y Música". El nocturno comenzó por el

> "invitatorio cantado por la Música; cantáronse el primero y último psalmo en tono gregoriano por el choro alternadamente y el segundo a choro y Música; las antífonas y responsorios de las lecciones a canto llano; las dos primeras lecciones las cantó la Música, la primera a quatro y la segunda un músico con acompañamiento de arpa; y la última el señor subprior al atril del choro bajo (...)".

Después cantó la Capilla el responso desde el coro; el subprior la oración; y de nuevo la Capilla el Requiescat in pace, respondiendo la comunidad (611).

A finales de 1758 se celebraron rogativas por la salud de Fernando VI. En la Catedral comenzaron el miércoles 13 de diciembre, con misa solemne de la Virgen, tras la que se dijo "a medio tono doble la letanía de los santos con la preces correspondientes y psalmo Exaudiat y oraciones de Nuestra Señora y pro infirmo". Durante los días siguientes se repitió la letanía después de Nona, y al noveno día se cantó otra misa. La Diputación sólo tuvo como rogativa en esta ocasión una misa en el colegio de la Compañía (el jueves 14 de diciembre), a la que asistió la Capilla. El mismo día los músicos acudieron también a la misa de los tribunales, celebrada en la Catedral. El Ayuntamiento tuvo misa en San Cernin durante nueve días, para lo que llamó a la Capilla de la Catedral (no hizo las funciones en San Lorenzo por hallarse en pleito contra la parroquia acerca del patronato de la capilla de San Fermín) (612).

El jueves 21 de diciembre de 1758, entre las dos y las cinco de la tarde, se celebró procesión de rogativa por Fernando VI con la Virgen de la Catedral; no acudieron a ella el Ayuntamiento, virrey ni obispo; sí asistieron en cambio el Consejo y demás tribunales, parroquias, clerecía y todas las comunidades religiosas (excepto carmelitas descalzos y jesuitas). Transcribo a continuación algunos detalles de este acto:

> "La letanía de los santos se cantó asta donde San Antón y desde allí empeçó la Música la letanía de Nuestra Señora asta entrados en la Santa Yglesia; el Consejo y tribunales volvieron en la capilla mayor a ocupar sus vancos, mientras se cantaron las preces y oraciones y, dichas éstas, se cantó Salve con las oraciones de la tableta ordinaria (...)" (613).

El Cabildo de la Catedral continuó haciendo rogativas por Fernando VI al final de cada misa durante los meses siguientes, mientras duró "la dilatada peligrosa enfermedad de Su Magestad". Del 14 al 18 de agosto de 1759 la oración "pro infirmo" fue sustituida por la "pro mori próximo". El sábado 18 se supo que el rey había fallecido el 10 de agosto, por lo que cesó la rogativa (614).

Las exequias por el ya difunto Fernando VI tuvieron lugar los días 17, 18 y 19 de septiembre de 1759, y no ofrecieron variaciones relevantes desde el punto de vista musical: se combinó el gregoriano con partes polifónicas, la segunda lección de difuntos fue a solo con acompañamiento de arpa, etc. (615).

El 27 de septiembre de 1760 murió en San Ildefonso de Madrid la reina Mª Amalia de Sajonia. Las exequias que por ella se celebraron en la catedral pamplonesa tuvieron lugar entre el 13 y el 15 de noviembre del mismo año. El 13 de noviembre, con asistencia del Consejo, se cantaron las Vísperas "en tono gregoriano a choros, a escepción (sic) del cántico Magnificat, que se cantó a choro y Música alternadamente". En el nocturno del mismo día, el invitatorio corrió a cargo de la Capilla; todas las antífonas, responsorios de las lecciones y salmos 1º y 3º fueron "en tono gregoriano"; el 2º salmo, a coro y Capilla alternadamente. La primera lección fue cantada por la Capilla a cuatro; la segunda, por un músico a solo; y la tercera, por el prior desde su silla, con capa pluvial (616).

En 1766 murió la reina madre, Isabel de Farnesio. Las exequias se celebraron durante los días 7, 8 y 9 de agosto del mismo año. El ceremonial no presentó novedades respecto a otras funciones ya descritas, y en concreto la parte musical siguió el esquema comentado en las exequias de Mª Amalia de Sajonia, seis años antes. Destaco únicamente que en la primera función del virrey y tribunales, el Placebo se interpretó "a canto llano con toda pausa"; que la primera

lección corrió a cargo de la Capilla a "canto figurado" (es decir, polifonía, aunque en esta ocasión no se concreta el número de voces de la misma); y que se tomaron medidas para evitar que entrasen en el coro otras personas que no fuesen los músicos y capellanes (en una ocasión anterior, al parecer, se había llenado "de mugeres") (617).

El rey Carlos III falleció en la noche del 13 al 14 de diciembre de 1788. Su sucesor, Carlos IV, mandó observar un riguroso luto durante seis meses. Los actos fúnebres se celebraron en la catedral de Pamplona durante los días 13, 14 y 15 de enero de 1789, con el mismo ceremonial practicado en 1760, a la muerte de Mª Amalia de Sajonia (618).

e) Actos relacionados con virreyes y nobles

Como se ha expuesto anteriormente, el virrey asistía a determinadas funciones solemnes en la Catedral, lo que a veces provocaba discusiones sobre el ceremonial. La Capilla de Música actuaba en los entierros de virreyes, percibiendo por cada acto 50 reales fuertes. En 1753, cuando falleció el virrey conde de Gages, fue enterrado en Capuchinos. La Capilla asistió a cinco actos (acompañamiento, nocturno y tres misas) y recibió 100 reales fuertes por cada uno (500 reales fuertes en total), por tratarse de un convento extramuros de la ciudad (619).

Las funciones relacionadas con nobles eran a veces acciones de gracias por donaciones que éstos habían hecho a la Catedral (ver apartado sobre donaciones de devotos). La Capilla intervenía también en las exequias de estos personajes. Así por ejemplo, en mayo de 1743 tuvo lugar en el convento de Santo Domingo de Pamplona el entierro de José de Armendáriz, marqués de Castelfuerte y virrey de Lima. Los músicos de la Capilla acudieron a cinco actos (acompañamiento,

nocturno y tres misas), por los que recibieron cierta cantidad de dinero; concretamente, les fueron adjudicadas dos terceras partes de 366 reales y 24 maravedíes (la tercera parte restante se destinaba a los capellanes) (620).

5. Colaboración de los músicos catedralicios en actividades musicales profanas

La documentación manejada es poco explícita sobre este particular. El Cabildo prefería que sus músicos no actuaran particularmente ni siquiera en funciones sacras, y probablemente no le agradaba que lo hicieran en las profanas. Sin embargo, por pura lógica, hay que pensar que la colaboración de músicos catedralicios en espectáculos profanos fue un hecho relativamente frecuente. Apunto a continuación algunos datos que fundamentan esta hipótesis.

En 1714, con motivo de la visita a Pamplona de Isabel de Farnesio, el Ayuntamiento preparó diversos actos musicales en los que colaboraron tres ministriles de la Catedral (621).

Cuando en 1729 el Cabildo cedió la Capilla para participar en las fiestas patronales de Estella, insistió en que los ministriles actuaran sólo en los actos de iglesia. Esto parece indicar que en ocasiones anteriores habrían intervenido también fuera de ella (622).

Joaquín de Redone, tenor de la Catedral, fue cedido entre 1726 y 1729 por el Cabildo para que actuara en Bayona, ante la reina Mariana de Neoburgo. En principio nos consta solamente que actuaba en actos religiosos. Sin embargo, no sería extraño que Redone hubiera colaborado también en las representaciones musicales profanas que se celebraban en la corte de Bayona, y de las que Martín Moreno ha aportado interesantes datos (623).

En 1738, durante la estancia de Mariana de Neoburgo en Pamplona, los músicos de la Capilla de la Catedral amenizaron con sus actuaciones a la reina y su corte en los salones del palacio, tal vez unidos a músicos de la propia soberana (624).

El empresario de ópera Joseph Croce se hallaba en Pamplona en 1777 con su compañía de 29 personas, dispuesto a representar en la Casa de Comedias. Esperaba que llegaran cinco músicos más de fuera y pensaba añadir, si los encontraba, otros siete de la ciudad. Los documentos no concretan qué tipo de músicos buscaba Croce, pero es difícil que pudiera hallar siete de cierto nivel no relacionados con la Capilla de la Catedral (625).

En Pamplona funcionaban varias orquestas particulares, probablemente relacionadas con las principales familias nobles. Ignoro la regularidad de su actividad y quiénes eran sus componentes habituales, que sin duda coincidirían en muchas ocasiones con músicos de la Catedral. En 1795, por ejemplo, el Cabildo acordó informarse sobre las actividades de Angel Alonso (contralto y violín catedralicio) que, mientras había figurado como enfermo durante la octava del Corpus, se decía había asistido a las "orquestas de casas particulares en la ciudad", además de haber pernoctado fuera de ella sin licencia (626).

Por último, es de destacar que músicos de la Catedral como José Ferrer o Julián Prieto compusieron interesantes obras profanas que seguramente sonaron en algunos salones pamploneses de la época (627).

D) SITUACIÓN ECONÓMICA Y SOCIO-CULTURAL DE LOS MÚSICOS CATEDRALICIOS

El estudio de las condiciones socio-económicas que afectaban a los músicos de la Catedral resulta de gran interés para comprender el

contexto en el que se desarrollaba su arte. Sin embargo, los datos reunidos sobre el particular no son del todo satisfactorios. Las fuentes proporcionan noticias indirectas y a veces aisladas. Intentar un estudio exhaustivo de esas cuestiones sobrepasaría ampliamente las pretensiones de este trabajo. Me limitaré por ello a señalar algunas pistas sobre el entorno económico y social de los músicos pamploneses durante el siglo XVIII, quedando el tema abierto a posteriores investigaciones.

1. Situación económica de los músicos de la catedral pamplonesa

La documentación catedralicia es rica en noticias económicas referentes a la música: los libros de Fábrica, Pitancería, Clavería, Sandoval, Sacristía y de Capilla (entre otros) ofrecen continuos datos sobre salarios, "aumentos", gratificaciones ordinarias y extraordinarias de los músicos, etc. A pesar de esto, y aunque puede parecer paradójico, me ha sido imposible por el momento realizar un estudio riguroso que permita seguir la evolución, por ejemplo, de los ingresos de los músicos. Tampoco he podido establecer comparaciones mínimamente fiables entre lo que ganaban los músicos en Pamplona y lo que percibían en otros lugares de España cuando ocupaban puestos similares. Las dificultades encontradas pueden resumirse en dos aspectos:

1) No existe (o al menos no he dado con él) un documento que recoja sistemáticamente los ingresos globales de los músicos año tras año (628). En Pamplona cada músico cobraba por separado diversas partidas: la correspondiente a su capellanía si era clérigo (como sucedía en la mayoría de los casos); el "aumento" o "salario" que le asignaba el Cabildo, que generalmente se constata en el Libro de Fábrica; y otras muchas pequeñas cantidades correspondientes a

actuaciones ordinarias y extraordinarias de la Capilla, "ordinarillos", etc. (629).

2) Las cantidades que se pagaban a los músicos iban expresadas en diferentes tipos de moneda, lo que dificulta las comparaciones. La clase de moneda se especifica sólo en algunas ocasiones; cuando los documentos nada concretan es probable que se tratara de moneda navarra.

Volviendo al primero de los dos puntos mencionados, resulta muy difícil poder llegar a una cifra, siquiera aproximada, sobre los ingresos anuales que en total tenía cada músico. Los "aumentos" o "salarios" anotados en el Libro de Fábrica parecen haber tenido un carácter subsidiario; otorgados por el Cabildo, se añadían a las demás fuentes de ingreso de cada individuo (que dependían, por ejemplo, del tipo de capellanía que tuviera, etc.). En más de una ocasión cuando un músico obtenía una capellanía mejor dotada el Cabildo suspendía el aumento que hasta entonces le tenía asignado. Las cifras otorgadas en concepto de aumento por un mismo puesto eran muy variables, sin que sepamos con exactitud las causas; probablemente una de ellas sería la mayor o menor valía de cada músico. Veamos algunos ejemplos.

A comienzos del siglo XVIII el maestro de capilla tenía asignado un aumento anual de 70 ducados, cifra que se mantuvo hasta 1735, en que Miguel Valls fue exonerado del cuidado de los infantes. Su aumento como maestro quedó reducido entonces a 40 ducados anuales, pasando los 30 restantes a manos de Escaregui (a la sazón arpista), a quien fueron encomendados los niños. Cuando en 1738 Escaregui fue nombrado maestro de capilla, se le concedieron 50 ducados anuales de aumento, más los 30 por la educación de los infantes. Desde esa fecha hasta 1778 (en que termina el Libro de Fábrica) el salario anual del maestro de capilla siguió siendo de 50 ducados (630).

La idea más certera de lo que ganaba en conjunto el maestro de capilla pamplonés nos la dan los edictos de convocatoria a las oposiciones de 1780, que especifican que su "renta anual, con las distribuciones, fiestas de Capilla y otros emolumentos, excederá de tres mil reales de plata de a diez y seis quartos castellanos"; es decir, unos 273 ducados anuales, según la equivalencia de la moneda navarra (631).

El salario o aumento del organista fue de 100 ducados anuales desde comienzos de siglo hasta la muerte de Andrés Gil, ocurrida en 1752. Con posterioridad a esa fecha, sin embargo, se redujo a la mitad (50 ducados anuales), que fue lo que comenzó a percibir José Ferrer cuando tomó posesión de su cargo en 1777. Este mismo año se le aumentó el salario hasta 75 ducados. Cristóbal de Lapuerta comenzó percibiendo 50 ducados anuales en concepto de aumento desde su nombramiento como organista (5 de junio de 1787) hasta el 15 de diciembre de 1797. En esta última fecha se le ascendió a 70 ducados anuales; y en 1803 a 75, cantidad que permaneció fija hasta su muerte (5 de junio de 1831) (632).

Más significativas son las cifras globales de lo que ganaba un organista en Pamplona: en 1753 llegaba a percibir un total aproximado de 230 ducados de plata anuales, de a 16 cuartos el real. Algo similar se recoge en los decretos de oposición de 1777, según los cuales la renta anual del organista, "con las distribuciones, fiestas de la Capilla y otros emolumentos", era de más de 220 ducados de plata, de a 11 reales el ducado y de a 16 cuartos castellanos el real (633). Esto equivalía a 2.420 reales (580 menos que el maestro de capilla en las mismas fechas). Como punto de comparación, téngase en cuenta que el organero de la Catedral percibía un salario de 12 ducados anuales pagados del Libro de Tesorería, aunque su trabajo no se ceñía exclusivamente a la Catedral (634).

La figura del arpista, de gran importancia dentro de la Capilla, tenía una dotación económica muy variable, al menos en lo que a "aumentos" se refiere. En 1700 Martín José de Ibarrola percibía por tal concepto 35 ducados anuales; al año siguiente Dionisio de San Juan recibía sólo 30, que fueron aumentando poco a poco hasta llegar a los 80 ducados anuales en 1706. Esta última cantidad fue la más alta pagada en la centuria a un arpista en concepto de "aumento"; es posible que en ello influyera no sólo la capacidad de San Juan, sino también el hecho de que era casado, por lo que no podía tener una capellanía. Posteriormente se pagaron aumentos más bajos en el puesto de arpista: a Escaregui, en 1730, le fueron asignados 20 ducados; se le retiraron en 1731, cuando obtuvo una capellanía. También 20 ducados anuales percibía Miguel Antonio de Iribarren como aumento por su tarea de arpista en 1753, y la misma cantidad se mantuvo hasta al menos 1767 (635).

Se ha visto anteriormente que la plaza de arpista no salió a oposición mediante edictos impresos en todo el siglo, por lo que no conocemos los ingresos totales por este puesto. Por lógica hay que pensar que serían algo inferiores a los del maestro de capilla y organista, y superiores a los de otros músicos de la Capilla.

Los aumentos de los instrumentistas de viento o cuerda frotada eran también muy variables. Los bajonistas, por ejemplo, podían tener asignados por ese concepto 60 ducados anuales (José de Sessé, en 1700); 70 ducados (Esteban de Unanua, desde 1699); o tan sólo 10 ducados anuales (Juan José de Alba, desde 1747). Francisco de Alba tenía en 1734-37 un aumento de 64 ducados por año. El corneta Roque de Iranzu percibía desde 1698 sólo 20 por el mismo concepto, etc. (636). Obsérvese que de nuevo el aumento más elevado correspondió a Unanua, que era casado y no podía beneficiarse de una capellanía.

Algunas convocatorias a oposiciones de instrumentistas nos indican los ingresos totales que podían percibirse por estas plazas: 2.200 reales de plata doble en 1732 (se pedía que el aspirante pudiera tocar cuatro instrumentos diferentes); 4.200 reales de vellón en 1794, para una plaza de violín con agregado de bajón; 1.650 reales de plata de a 16 cuartos castellanos en 1800, para una plaza de bajón con agregado de violín, etc. En cualquier caso, parece que nunca se alcanzaron los 300 ducados anuales: en 1798 el bajón y violín Ramón Sancho dejó su plaza pamplonesa y pasó a Calahorra, donde le ofrecían dicha cantidad (637).

Los aumentos de los cantores tampoco siguieron ninguna constante. El contralto Juan Antonio Zaro percibía 10 ducados anuales por dicho concepto en 1701-1704 y 20 desde 1708; el tenor Joaquín de Redone (al parecer de extraordinaria calidad) tenía asignados 40 ducados anuales en 1729-30; José de Ribera, sochantre, cobraba 16 ducados anuales de aumento en 1701-1704, mientras en el mismo período el también sochantre José Núñez recibía sólo 6 ducados por año (638).

En los edictos de oposición se especifican las rentas globales que eran adjudicadas a las plazas de cantores: en 1732 se ofrecieron 2.000 reales de plata por la plaza de contralto, y algo más en 1760 (200 ducados de plata de a 11 reales el ducado y de a 16 cuartos de Castilla el real). En 1786 las ganancias anuales de un contralto en conjunto ascendían también a 2.200 reales de plata (639). Respecto a la plaza de tenor, en las oposiciones de 1781 se decía que sus ganancias ascendían a más de 160 ducados de Navarra (640). Las ofertas para el cargo de sochantre oscilaron entre 180 ducados anuales de plata (en 1760 y 1776), 2.200 reales de plata vieja de a 16 cuartos castellanos cada uno (en 1781 y 1783) y 3.800 reales de vellón (en 1794). Las segundas sochantrías tenían una dotación económica menor que las primeras (1.800 reales de plata en 1786) (641).

Los infantes (que habitualmente eran seis) no percibían directamente un sueldo, pero costaban considerables sumas de dinero al Cabildo, que se hacía cargo de su manutención, ropa y educación, tanto religioso-moral como general y musical. Desde comienzos del siglo XVIII el maestro de capilla recibía por cada chico 32 reales mensuales en concepto de alimentos. Aparte se le pagaban los gastos extraordinarios de ropa de cama, vestuario, medicinas, etc. Por acuerdo capitular del 4 de septiembre de 1772, la asignación mensual por los alimentos de cada infante pasó a ser de 40 reales (= cinco pesos, frente a los cuatro pesos anteriores). Las alteraciones del precio del pan y demás comestibles en los años posteriores motivaron que el Cabildo revisara continuamente las partidas de dinero destinadas a los niños cantores, intentando solucionar sus necesidades (642).

Cuando terminaba el cometido de un infante en la Catedral, el Cabildo le asignaba como ayuda de costa la cantidad de 100 reales, a los que en los años 60 y 70 de la centuria se añadía una capa. Al menos desde 1781, la cantidad pagada a un infante por su despedida pasó a ser de 200 reales. Estaba perfectamente estipulado cuáles eran las funciones de la Capilla en las que los niños cantores cobraban distribución (643).

Los aumentos anuales dependientes del Libro de Fábrica eran normalmente pagados a los músicos en dos mitades, que se cumplían en San Juan (24 de junio) y Navidad (24 de diciembre). Las distribuciones derivadas de fiestas y demás funciones a que asistía la Capilla, en cambio, eran pagadas mensualmente por el colector, que para ello había de llevar con cuidado todas las anotaciones sobre lo ganado o perdido por cada músico (644).

Respecto al segundo problema que he planteado antes, creo muy aventurado efectuar comparaciones entre los salarios de los músicos

pamploneses y los de otras iglesias y catedrales españolas de la época. Hay que contar en primer lugar con las diferentes equivalencias en las monedas navarra y castellana; pero, además, no existen datos suficientes en este momento para calcular los salarios reales de los músicos pamploneses, es decir, el valor del dinero que cobraban en relación al coste de la vida. Según R. Olaechea, una familia navarra de la época necesitaba para mantenerse en torno a los 1.000 reales anuales (645). En ese caso, la retribución global del maestro de capilla, por encima de los 3.000 reales, sería francamente holgada, y lo mismo las de los otros músicos (algunos instrumentistas y cantores percibían más de 2.000 reales anuales).

La realidad parece haber sido distinta: la documentación indica que el dinero percibido por los músicos catedralicios era escaso en relación a sus necesidades. Desde el maestro de capilla al último cantor o instrumentista, fueron continuas las quejas y peticiones de aumentos al Cabildo, que éste estudiaba unas veces y otras simplemente denegaba. El hecho no es exclusivo de Pamplona, y ha sido detectado en otros lugares de España. Emilio Casares habla del "continuo llanto de los maestros sobre la insuficiencia de su salario", y esto a pesar de que "el maestro de capilla con respecto a los demás músicos era un auténtico privilegiado". El aspecto más negativo de este hecho fue, siempre según Casares, "el predominio del oficio" sobre la concepción de la composición como arte y creatividad, lo que convirtió a los maestros españoles en auténticos "peripatéticos" que iban de catedral en catedral, buscando las mejores condiciones económicas (646).

Las quejas de los músicos por asuntos económicos, aunque pueden encontrarse desde la primera mitad del siglo, cobraron especial dureza en los años 80 y 90, lo que es perfectamente comprensible dada la situación general de España en la época. Hamilton, en Guerra y precios en España, 1651-1800, estudió el agravamiento de las dificultades

económicas en el último tercio del XVIII. El gran auge económico que se percibe en la segunda mitad de dicha centuria se debió en gran parte al retraso de los salarios en relación a los precios (647). Quizás fuera esa también la causa de que en la catedral pamplonesa las dificultades para encontrar cantores e instrumentistas se incrementaran a medida que se aproximaba el final del siglo. Es posible que los salarios hubieran quedado tan desfasados que el asentarse en las catedrales ya no fuera una salida apetecible para los músicos.

Se ofrecen a continuación algunos ejemplos (dispuestos cronológicamente) de las dificultades económicas que afectaban a los músicos de la catedral de Pamplona en cualquiera de los puestos de la Capilla. Aunque las citas podrían multiplicarse, las expuestas son suficientes para ilustrar una realidad bastante generalizada.

Un caso claro de pobreza fue el bajón Esteban de Unanua. Su viuda (Teresa Pérez) suplica al Cabildo en 1717 que le socorriera, dada "la suma pobreca (sic) con que a muerto dicho su marido", después de haber servido en la Catedral seis años como infante y 24 como bajón. La petición debía ser plenamente justificada, ya que el Cabildo, tras deliberar "largamente" sobre

> "los graves perjuicios que podían resultar de señalar salario a las viudas de ministros de la Santa Yglesia, atendiendo a la grande necesidad que se representava y constava a todos los señores capitulares, acordaron de conformidad se le diesse a la sobredicha cien ducados por una vez tan solamente (...); pero los placos (sic) y tiempo de dar dichos cien ducados, queden a arbitrio de los señores prior y Tabla [= arcediano de la Tabla], quienes atendiendo, mandarán pagar asta dicha cantidad, con la qual en adelante no se le dé otra (...)" (648).

En 1735 Andrés de Escaregui (entonces arpista) solicitó algún aumento económico al Cabildo, aduciendo la escasez de sus recursos y que debía mantener a su madre, que era pobre. Se le concedieron 30 ducados más al año, con la obligación de cuidar de cuatro infantes (649).

El maestro Miguel Valls, en su testamento (otorgado en 1738), casi todo lo que dejó fueron deudas: a su ama, a su criada, a diversos particulares, a la Hermandad de San Pedro, etc. Una de las cláusulas del documento dice:

> "Yten, declaro no me acuerdo tenga que haber en persona alguna, pero si se hallare razón o ynstrumento por donde conste se me debe alguna cantidad, quiero y es mi voluntad se cobre" (650).

El músico tenía también empeñada una "serbilla de plata" y no citó ninguna pertenencia propia importante; incluso "distintas alaxas" utilizadas en su casa eran propiedad de su ama, Graciosa de Obanos. El caso de Miguel Valls es muy significativo: si en teoría su puesto era el mejor remunerado de la Capilla, la situación de los demás músicos puede deducirse sin demasiado esfuerzo (651).

La disminución progresiva de las rentas percibidas por los racioneros y capellanes catedralicios les llevó en 1741 a nombrar un médico "conducido" para ellos y sus familias (652).

No era raro que los músicos se vieran implicados en pleitos por asuntos económicos. El contralto Manuel de Magarinos fue absuelto en 1744 de una deuda que le imputaba Luis de Oroz, vecino de Pamplona (653). Años más tarde, en 1748, diversos acreedores formularon nuevo pleito contra Magarinos, reclamando cantidades que les debía desde 1746. Entre estos acreedores se encontraba Andrés de Escaregui, a quien Magarinos reconoció adeudar siete pesos y cuatro reales que el

maestro le había prestado. La sentencia, dictada el 5 de diciembre de 1748, declaró culpable al contralto, que quedó con la obligación de pagar todas sus deudas, estableciéndose un orden de acreedores (654). Para que fuera saldando lo que debía, se le embargaron sus emolumentos como músico de la Catedral, excepto unos 100 pesos anuales (renta de la capellanía de Sandoval), que se reservaron para su sustento. El 3 de diciembre de 1750 Magarinos expuso que dicha cantidad era muy corta:

> "(...) y porque han pasado tres años y al presente se halla indecente y necesita para vestirse con la decencia correspondiente lo menos ciento y zinquenta reales, pues apenas alcanza con la renta de dicha capellanía, sattisfechas las misas y subsidio, para alimentarse con mucha estrechez (...), [solicita dichos 150 reales] para su vestuario preciso, quedando en lo demás en su fuerza y vigor la consignación y sequestro (...)".

Se le concedieron los 150 reales que pedía, siempre que los dedicara a compra de vestuario. El infortunado Magarinos terminó sus días en 1758, en un hospital de Zaragoza, tras haber perdido la razón (655).

El Cabildo no tenía medios para retener en Pamplona ni siquiera a aquellos músicos de gran calidad que servían a la perfección su oficio. Un ejemplo claro sería el caso del organista José Ferrer, que en 1787 pasó a Oviedo por "la precisión de mirar por la manutención de sus padres y hermanos". Eso era únicamente, según él, lo que le movía a cambiar de empleo. De hecho, las relaciones entre Ferrer y el cabildo pamplonés habían sido siempre inmejorables, y después de dejar la capital navarra los contactos entre el músico y dicho cabildo siguieron teniendo un tono familiar y de aprecio mutuo (656).

Otro dato que podría destacarse sobre la penuria de los maestros de capilla es de 1792: Francisco de la Huerta, en ese año, dijo hallarse "sumamente empeñado" y que, a pesar de su "inmenso" trabajo, no le sobraba nada de la renta que tenía (657).

Las peticiones de aumentos económicos por parte de los capellanes fueron especialmente patéticas. A finales del siglo XVIII su pobreza debía de ser evidente, ya que en 1793 Joaquín Javier de Uriz, arcediano de la Tabla, hizo donación de 2.200 ducados de capital para que con sus réditos se aumentasen las rentas de los capellanes. El Cabildo excluyó del aumento a los de Sandoval, probablemente porque contaban con ingresos mejores que los demás (658).

A pesar de todo, en 1799 los capellanes presentaron dos dramáticos memoriales exponiendo al Cabildo lo insuficiente de sus rentas. El primero de ambos, del 26 de enero, iba firmado por 23 capellanes (entre los que se encontraban músicos como De Miguel y Doz, Babil Lasa o Mariano Cortés). En él afirmaban que con lo que ganaban no alcanzaban "los alimentos de primera necesidad", y que se suponía habían de vestir con decencia; para no pasar hambre se veían obligados a abandonar el coro y celebrar misas con estipendio en "parroquias y no parroquias", además de "otros arvitrios de que se valen y son menos comunes". No deseaban "alimentos de condecencia", sino "lo suficiente a no tener ambre, para no quitarla por los escollos a que provoca". El segundo memorial (presentado el 6 de marzo de 1799) iba firmado, entre otros, por el maestro Huerta y el sochantre Pedro Vidaurre. Aunque los capellanes proponían en él algunas vías provisionales de solución, el Cabildo las rechazó en un decreto del 14 de marzo del mismo año (659).

Un último ejemplo sobre pobreza en los músicos: en 1800 el instrumentista De Miguel y Doz debía 400 reales de plata al Cabildo, cantidad que le fue perdonada a cuenta de entregar un contrabajo que había ofertado (660).

Todo el ambiente descrito de dificultades económicas entre los músicos de la Capilla no debe extrapolarse: téngase en cuenta que las condiciones de vida eran muy severas para amplias capas sociales (661). Todo es relativo, y valga un ejemplo: Carlos de Marichalar, organista de la catedral de Pamplona, ayudó continuamente en 1744-55 a su padre, Juan Francisco de Marichalar (maestro de capilla en Roncesvalles); y a sus hermanos allí residentes (Manuel, que después sería organista en la misma colegiata navarra; Magdalena y Antonia). Carlos les enviaba telas, botones, alimentos, etc.; su status parece haber sido mejor que el del padre; éste afirmaba de su empleo que "no da para mucho más que para comer y bestir de burdo" (662).

Por lógica hay que pensar que en la mayoría de los casos los músicos llegaban a Pamplona desde lugares peor retribuidos y que abandonaban la ciudad para pasar a otros con mejores condiciones. De todas formas esa norma no siempre se cumpliría: a veces habría también músicos que por motivos familiares o sentimentales preferirían estar en Pamplona, aun ganando menos que en otros lugares.

No todo era intentar ascender en cargos y honores: en 1779 Juan Antonio Múgica dejó el magisterio de la Catedral y pasó a ocupar una humilde coristía en la parroquia de San Cernin, aduciendo razones de salud. Ignoro qué tipo de enfermedad podía afectarle entonces, pero el hecho es que vivió todavía 18 años más, hasta 1797. El Cabildo se sintió molesto ante el inesperado abandono que hizo el músico de un puesto relevante, máxime cuando pasó a ejercer otro de inferior categoría en la misma ciudad (663).

2. Vivienda y condiciones sanitarias

Como otras instituciones religiosas y civiles, el Cabildo de la Catedral era dueño de varias casas en Pamplona (664). En muchas

ocasiones los arrendatarios de dichas viviendas eran los músicos de la Capilla. El dinero pagado por este tipo de arrendamientos se anotaba en el Libro de Pitancería y estaba en torno a los 10 ducados anuales por vivienda (665). Atención especial merecía la casa del maestro de capilla, que debía estar próxima a la Catedral y tener la suficiente amplitud para albergar cómodamente a los infantes (666).

Resulta muy difícil conocer las condiciones de habitabilidad, higiene, etc. que los músicos tenían en sus viviendas. A través de algunos testamentos o relaciones de bienes sabemos que sólo contaban con los enseres más imprescindibles. Ya he citado que Miguel Valls murió lleno de deudas; y que incluso utilizaba en su casa objetos y "alaxas" propios de su ama. Entre los bienes que dejó al morir Juan Francisco de Marichalar, maestro de capilla de Roncesvalles (padre del organista catedralicio Carlos de Marichalar) se encontraban ropa de cama, muebles, ajuar de cocina, ropa blanca, vestidos, algo de comida y dinero, alhajas, láminas, un clavicordio, etc. (667).

En 1788 los capellanes maitinantes solicitaron celdas para poder dormir en la Catedral y evitar así las humedades que se veían obligados a soportar al ir de madrugada a Maitines desde sus domicilios. El Cabildo reconoció que la petición era justa, pero no accedió a ella por no hallar el sitio adecuado para dar cobijo a dichos maitinantes (668).

La preocupación por conseguir una asistencia sanitaria adecuada llevó a los racioneros y capellanes a nombrar un médico "conducido" en 1741. De esta manera unificaban esfuerzos económicos ante la reducción de rentas de sus capellanías. En la medida quedaban incluidos casi todos los músicos, pero lógicamente no aquéllos que eran casados. El salario anual que se pagaría al médico quedó estipulado en 50 pesos. Cada capellán aportaría su parte proporcional, que le sería descontada por el apuntador de las distribuciones de San Juan y Navidad. El

médico elegido (José Ataún) se comprometió a atender también a los familiares que dependieran directamente de los racioneros y capellanes, pero no a aquéllos que fueran independientes económicamente, aunque vivieran en la misma casa. De momento no todos los capellanes se avinieron a participar en la subvención del médico, lo que obligó a los 35 que firmaron la escritura a pagar una cantidad algo más elevada para alcanzar los 50 pesos mencionados. Si posteriormente el número de capellanes superaba los 46 (que eran los existentes entonces), se cobraría a los nuevos la misma porción que a los demás, entregándose al médico además de los 50 pesos anuales (669).

Un ejemplo de la preocupación del Cabildo por la salud de sus músicos: en 1771 se permitió al tenor Pedro Prat que pasara a residir a Zaragoza, por tener esa ciudad un clima mejor que el pamplonés para la tuberculosis que afectaba al cantor. El Cabildo le asignó 70 ducados anuales para que subsistiera; Prat murió a los pocos meses (ver capítulo IV).

3. Consideración social

Es éste un aspecto muy difícil de valorar desde nuestra perspectiva. Un interesante documento de 1792 aporta algunos datos al respecto. Ese año, a raíz de hallarse vacante un sochantría en la catedral pamplonesa, Vicente Adsuar escribió desde Sigüenza al Cabildo. Según él reunía los requisitos pedidos para la plaza en cuanto a voz, destreza en canto llano y polifonía, etc. Sobre los aspectos económicos, añade en su carta:

> "En quanto a la renta de la capellanía, me parece corta, atendiendo al travajo de sochantre y Capilla de Música, con las cinquenta y dos misas, a no ser que sea

> menos de lo que yo me e figurado, tierra de más varatos comestibles o de alguna circunstancia que yo ignore; por lo que supli[co] a Vuestra Merced se sirva manifestarme clara y distintamente lo que haya sobre el particular (...)" (670).

El Cabildo le respondió diciendo que si obtenía la plaza y tenía méritos suficientes, no dudaría en "asignarle algún aumentillo", precisando además otros datos:

> "Con la renta de esta plaza siempre han vivido sus posehedores con la decencia competente a su estado, bien que de algunos años a esta parte ha tenido algún aumento el precio de las cossas necesarias; pero con todo, atendiendo a las circunstancias del país, abundante de comestibles, y del pueblo, en el que no se nota en los eclesiásticos el lujo de vestidos que en otros, pues aun las ropas de coro son de poco coste, y de que el agasajo y estimación que las gentes hacen de un buen músico, le exonera muchas veces del gasto diario, me parece es renta suficiente para que un eclesiástico arreglado viva con aquella decencia y aprecio que se merece por su carácter (...)" (671).

El documento no tiene desperdicio, y complementa lo dicho sobre los aspectos económicos; el Cabildo de la Catedral admitió que la renta prevista para la plaza de sochantre no era demasiado holgada, sobre todo por el alza de productos de primera necesidad; esto quedaba sin embargo compensado por la austeridad del vestuario usual entre los eclesiásticos pamploneses, la abundancia natural de comestibles y las atenciones que la población tenía con los buenos profesionales. Es probable que esa estimación que determinadas capas sociales mostraban hacia los músicos se tradujera en llevarlos a sus salones para amenizar veladas musicales; lo que explicaría los agasajos hacia ellos aludidos por el Cabildo. Se puede objetar que éste era parte

interesada, y tal vez magnificaba las ventajas del puesto ofrecido; pero tampoco es descabellado pensar que en 1792 la sociedad pamplonesa comenzara a valorar a los músicos en un sentido nuevo: no como meros servidores, sino también como interesantes contertulios en veladas culturales, etc. (672)

4. Formación musical y cultural

Como era normal en la España de la época, los músicos se formaban como infantes en las catedrales, auténticas escuelas de primeras letras y al mismo tiempo de música. En la misma catedral de Pamplona se educaron algunos de los músicos que más relevancia tuvieron después en su Capilla, como es el caso de los maestros Escaregui y Múgica. Normalmente era el maestro (o la persona designada en su lugar) quien se encargaba de la formación musical de los niños; ésta era completada por otros miembros de la Capilla o incluso perfeccionada fuera de Pamplona, como se verá en determinados casos. Algunos infantes solicitaban permiso para estudiar Gramática en las aulas municipales, lo que indica su afán de superar el nivel primario de los estudios generales (673).

Es difícil deducir el tiempo medio que se dedicaba al aprendizaje musical. Este se iniciaba al ser admitidos los niños como infantes (entre los 6 y 12 años, o antes); en torno a los 19 años todavía un músico podía considerarse aprendiz. Uno de los sistemas de adquirir experiencia era presentarse a oposiciones, aunque no se ganaran éstas, razón por la que los músicos jóvenes solían pedir después certificaciones de su papel en las pruebas (674). En algunas ocasiones, cuando un músico no estaba suficientemente preparado para ocupar un puesto, el Cabildo le concedía un plazo (normalmente de varios meses) para profundizar en su formación. El caso de los

arpistas desde los años 70 fue especialmente significativo: hubo variòs candidatos a la plaza que no sabían tañer el arpa y la aprendieron en períodos de tiempo sorprendentemente breves. El nivel en ese instrumento durante el último tercio de la centuria no podía ser muy elevado (675).

Muchos miembros de la Capilla eran eclesiásticos, como se ha explicado anteriormente. Ello da pie a pensar que contaban con una cultura teológica y filosófica propia de su estado. Los planes de estudios de los seminarios de la época contemplaban de manera específica el tema musical. En 1755 Francisco de Magallón, primer marqués de San Adrián, propuso la creación de un seminario de nobles en Pamplona entre cuyos maestros se contarían dos de Danza, dos de Esgrima, uno de Música y tres de Pintura, Dibujo e Instrumentos. Este proyecto no llegó a efecto y fue considerado como utópico por las Cortes del Reino (676). Años después, en 1773, se publicaron las reglas por las que se regía el seminario episcopal de Pamplona: en él se practicaba el canto llano y canto del oficio divino en común, para que los seminaristas aprendieran a rezar (677).

En 1777 comenzó a funcionar el Seminario Conciliar de San Miguel, cuyo plan de estudios definitivo fue aprobado en 1780. Según éste, los estudios de canto llano no comenzaban hasta concluir los cursos de Teología Escolástica. Después de ellos, y al tiempo de dedicarse a Teología Moral y Sagrada Escritura,

> "deberán los seminaristas aplicarse al canto-llano, y se exercitarán en este arte con perfección, a cuyo fin les dará dos lecciones en cada semana el maestro de canto-llano, durando cada lección una hora, y quedando al cargo del rector el señalar para este estudio el tiempo más oportuno y compatible con los demás actos literarios y espirituales" (678).

Ningún seminarista sería admitido al subdiaconado sin estar suficientemente instruido en canto llano, cuya enseñanza debería ser pública, en los tiempos señalados

> "y en una o dos aulas del Seminario, para que puedan concurrir los cursantes o profesores de fuera y aprovecharse de estas lecciones, lo que se les encarga gravemente. Y mandamos a todos los catedráticos de nuestro seminario que exhorten, estimulen y precisen a sus respectivos discípulos a este estudio tan recomendado por los sagrados cánones a los eclesiásticos" (679).

El interés que se puso en un buen conocimiento del canto llano contrasta con la prohibición que se hizo a los seminaristas de tener en sus cuartos instrumentos de música (680).

Por lo que se refiere a la formación cultural en aspectos no estrictamente musicales, es de destacar que el organista José Ferrer fue amigo de Jovellanos en Oviedo, lo que avala su alto nivel intelectual (681). Es muy posible que los músicos de la Catedral asistieran a algunos espectáculos en la Casa de Comedias. El Cabildo tenía un palco particular en dicho teatro municipal, y los infantes eran llevados a veces a las funciones (682). De lo que no queda ninguna duda es de la afición a los toros que tenían los músicos. Hasta tal punto influía este hecho que los horarios litúrgicos eran modificados cuando había corrida, para que no quedara deslucida la parte musical de los oficios (683).

E) EL LEGADO DE LA CAPILLA DE MÚSICA: CONSIDERACIONES SOBRE EL REPERTORIO CONSERVADO DEL SIGLO XVIII

Si se observan las obras conservadas de los maestros Valls, Escaregui, Múgica, Huerta y Prieto (cuadro nº 1), una primera

conclusión que resulta evidente es que se ha perdido gran cantidad de música. La que se conserva no es despreciable, desde luego, pero tomemos como ejemplo las piezas con texto castellano: son una parte minoritaria del total, y téngase en cuenta que el maestro de capilla había de componer al menos 36 villancicos al año (de Huerta se conservan un total de 21 obras castellanas; de Escaregui sólo cinco, etc.) (684). Es sabido que no había demasiado cuidado en conservar las obras con texto castellano porque generalmente no podían repetirse ni cantarse en otras iglesias (685). Pero también las obras latinas parecen haber sido diezmadas por el tiempo: apenas se conservan, por ejemplo, obras para más de dos coros, aunque por la documentación escrita sabemos que era relativamente frecuente interpretar piezas a tres coros (686). Aun suponiendo que en este género primaran compositores del siglo XVII, hemos de admitir que muchas de sus obras han debido perderse.

Leocadio Hernández Ascunce publicó en 1970 un "Inventario de obras españolas hasta 1800 en el archivo de música de la Catedral de Pamplona". A pesar de la fecha de publicación, relativamente cercana a nosotros, la lista de obras que dicho autor menciona no coincide con las actualmente conservadas (687). De Huerta, por ejemplo, cita 26 misas, cuando hoy en día sólo aparecen 17 (más un Credo suelto). Ya he advertido anteriormente que los datos de Hernández Ascunce han de ser tomados con gran precaución, por los múltiples errores detectados en sus publicaciones. Tal vez dicho autor citó como procedentes de la catedral pamplonesa partituras que había visto en otras iglesias y archivos; es posible también que durante su época se dispersasen los fondos del Archivo Musical de la Catedral de Pamplona (lo que explicaría la situación existente hasta la reciente reorganización emprendida por el actual maestro de capilla) (688).

En definitiva, y por unas u otras causas, el paso del tiempo ha ido mermando lentamente el fondo musical procedente del siglo XVIII. Insisto en que, a pesar de todo, se conserva una cantidad considerable de partituras. Según estimaciones del maestro de capilla Aurelio Sagaseta, el archivo pamplonés guarda en torno a 2.000 composiciones inéditas; una gran parte de ellas son precisamente del siglo XVIII.

Tras admitir que no se conserva toda la música producida en la época, cualquier valoración del repertorio catedralicio resulta problemática: no puede ser un balance de lo que los músicos del siglo XVIII compusieron, sino de lo que de ellos nos ha llegado. Esto tiene sin embargo un interés añadido: ver qué partituras han sobrevivido al tiempo, bien por casualidad o bien por ser piezas interpretadas ininterrumpidamente y consideradas de mayor valor y calidad que otras.

La cantidad de obras de cada maestro que ha llegado hasta nosotros es muy desigual. Del maestro Urrutia, por ejemplo, no se conserva ni una sola en la catedral pamplonesa. José Antonio Múgica está representado sólo por una, con texto en castellano. De Miguel Valls quedan cinco obras de atribución segura o muy probable, más otras seis de atribución dudosa. Escaregui ha dejado al menos 25 obras suyas, más cuatro de atribución dudosa. Huerta es el compositor de 81 piezas del archivo y tal vez de otras 17 de atribución dudosa. De Julián Prieto, aunque no ostentó propiamente el cargo de maestro de capilla, quedan más obras que de cualquiera de los maestros mencionados: 166, más otras siete de atribución dudosa. Otros músicos no maestros de capilla compusieron también piezas que se incorporaron al archivo. Ocurrió así, por ejemplo, con Andrés Gil, Juan José de Arce, José de Lallana, Babil Lasa, etc. (689).

Como puede observarse en el cuadro nº 1 (referido sólo a cinco autores) la tendencia general es que se conservan más obras cuanto más avanzada es la cronología de los maestros. Habría que exceptuar a Juan

Antonio Múgica, que ejerció el cargo entre 1773 y 1779, y está representado por una única pieza.

CUADRO Nº 1

Obras de Miguel Valls, Andrés de Escaregui, Juan Antonio Múgica, Francisco de la Huerta y Julián Prieto conservadas en el AMCP (690)

	Autoría segura	Autoría muy probable	Atribución dudosa	Total
Miguel Valls	2	3	6	11
Andrés de Escaregui	25	--	4	29
Juan Antonio Múgica	1	--	--	1
Francisco de la Huerta	81	--	17	98
Julián Prieto	166	--	7	173

En la presente tesis se analizan sólo obras polifónicas "a papeles" de músicos vinculados a la catedral de Pamplona. Aunque no son objeto de este estudio, los libros de canto llano merecen atención especial. Casi todos ellos se conservan en las dependencias del Archivo de la Catedral propiamente dicho (ACP) y no en el Archivo Musical de la Catedral de Pamplona (AMCP). Dichos libros corales, constantemente renovados, mantenían viva la tradición de un gregoriano decadente, con variaciones y peculiaridades propias de la Catedral, melodías retocadas o incluso creadas por los sochantres, etc. Un estudio crítico y musical de los cantorales excede en mucho las

pretensiones de este trabajo, aunque sería de gran interés: para reconstruir las melodías que sonaban en tantas funciones catedralicias, muchas veces combinadas con la polifonía; y para ver el origen de algunos temas polifónicos inspirados en el canto llano. También es posible que en dichos libros corales (que por el momento no he podido examinar) pudiera encontrarse alguna pieza polifónica de los maestros del XVIII.

Es lógico suponer que la Capilla no sólo cantaría las nuevas composiciones de sus maestros. Hernández Ascunce señala la existencia de abundantes obras italianas en la Catedral desde finales del siglo XVIII. En el repertorio latino se interpretarían también obras de los siglos XVI y XVII, tanto de autores locales como de otros maestros españoles y extranjeros (691). Conocer el alcance y proporción que esta parte del repertorio tenía es muy difícil en nuestros días, debido entre otras causas a las obras perdidas (692).

NOTAS AL CAPÍTULO II

61. ANGLÉS, H., Historia de la Música Medieval en Navarra (obra póstuma), Pamplona, Príncipe de Viana, 1970. GOÑI GAZTAMBIDE, J., La Capilla Musical de la Catedral de Pamplona desde sus orígenes hasta 1600 y La Capilla Musical de la Catedral de Pamplona en el siglo XVII, obras citadas.

62. ACP, Fábrica (1622-1722), 413r-415r; Fábrica (1729-78), 91v-98r y 172v-178r. GEMBERO, M., Pamplona en los siglos XVII y XVIII (...), op. cit., p. 65.

63. MARTÍN MORENO, A., Historia de la Música Española (...), op. cit., pp. 35, 101 y 135. RAMOS LÓPEZ, P., La música en la Capilla Real de Granada a través de las Constituciones de 1758, en "De Musica hispana et aliis", miscelánea en honor al profesor López-Calo, Santiago de Compostela, Universidad, 1990, vol. I, pp. 669-689 y, en concreto, pp. 670-671. GONZÁLEZ VALLE, J. V., Tradición y progreso en los maestros de música de las catedrales de Zaragoza durante el siglo XVIII, en "Estudios de Musicología Aragonesa", Zaragoza, Juan José Carreras editor, 1977, pp. 35-44 y, en concreto, p. 38. BAGÜÉS, J., Catálogo del antiguo archivo musical del santuario de Aránzazu, Usúrbil, Ediciones de la Caja de Ahorros Provincial de Guipúzcoa, 1979, pp. 41-42 (a los 19 miembros de la capilla de Aránzazu en la ocasión citada se añadieron ocho niños cantores). DURÁN GUDIOL, A., La Capilla de Música de la Catedral de Huesca, en "Anuario Musical", XIX (1964), pp. 29-55 y, en concreto, p. 47.

64. ACP, Libro de Capilla, 73-74 (16 mayo 1744). En otras catedrales hubo incluso maestros de maestros de capilla casados. Así por ejemplo en la de Oviedo, el maestro Furió se casó por dos veces; también era casado el maestro Páez, y el cabildo ovetense no ponía condiciones sobre ese punto para la provisión del

magisterio (QUINTANAL, I., La música en la catedral de Oviedo en el siglo XVIII, Oviedo, Consejería de Educación y Cultura del Principado de Asturias, 1983, pp. 79 y 100-101).

Ansorena opina que el tenor Julián Prieto no llegó nunca a ser nombrado maestro de capilla de la catedral pamplonesa (aunque ejerció durante varios años las funciones del cargo) porque era casado (ANSORENA, J. L., Biografía de Don Hilarión Eslava, en Monografía de Hilarión Eslava. Primer Centenario, Pamplona, Príncipe de Viana-CSIC, 1978, pp. 3-118 y, concretamente, p. 29). No he encontrado apoyo documental para afirmar que Prieto fuera en realidad casado. A su muerte se le cita como tonsurado (ver capítulo V); puede ser cierta la hipótesis de Ansorena, con una pequeña modificación: tal vez Prieto no llegó al magisterio por no haberse ordenado in sacris.

65. El edicto para las oposiciones al magisterio de capilla de 1780 se conserva en ACP, Caja Capilla Música [s. XVIII], s. nº; y en Estado de la Santa Iglesia de Pamplona y otros papeles, s. fol., hacia el final del volumen. Puede verse el texto del edicto en los apéndices.

66. ACP, Libro de Capilla, 1-2; Sindicatura, 1779, nº 1; y edicto de oposiciones de 1780 (ver nota 65). Sobre los conocimientos requeridos por los maestros de capilla en la España de la época ver, por ejemplo, el plan propuesto por Pedro Aranaz en 1780 para las oposiciones a este tipo de plazas (en SORIANO FUERTES, M., op. cit., tomo 3º, pp. 240-243); también NASSARRE, P., Escuela Música según la práctica moderna, ed. facsímil de la impresa en Zaragoza en 1723, Zaragoza, Institución "Fernando el Católico" y CSIC, 1980, vol. II, pp. 486-489; y GALLEGO, A., La música en tiempos de Carlos III, Madrid, Alianza Editorial, 1988, pp. 133-140, etc.

67. ACP, Sindicatura, Fajo 39, nº 44; y Acuerdos, 3º, 181v.

68. ACP, Sindicatura, 1789-90, nº 18.

69. Ibíd., 1799, nº 23.

70. En los apéndices pueden verse, por ejemplo, las resoluciones tomadas sobre el maestro de capilla en 1792.

71. MARTÍN MORENO, A., Historia de la Música Española (...), op. cit., p. 26. GALLEGO, A., op. cit., pp. 147-148 y 177-193. Lo que debía exigirse a un organista para acceder al puesto es detallado por Nassarre en Escuela Música (...), op. cit., vol. II, pp. 489-491.

72. SAGASETA, A. y TABERNA, L., Organos de Navarra, op. cit., pp. 266-272.

73. ACP, Tesorería (1677-1766), 83r, 1700-1704; 119r, 1713-16; 130v, 1717-19; Acuerdos, 3º, 111v (5 septiembre 1732); Tesorería (1677-1766), 209r, 1746-49; y Acuerdos, 6º, 140v-141r (2 septiembre 1785). Otras actividades de dichos organeros fuera de la catedral de Pamplona pueden verse en SAGASETA, A. y TABERNA, L., op. cit.

74. ACP, Tesorería (1677-1766), 83r y ss., hasta 119r; 130v y ss.; 171r y v. Acuerdos, 3º, 11v (5 septiembre 1732) y 299r (12 junio 1748). Tesorería (1677-1766), 209r. Por este último lugar conocemos la fecha exacta del fallecimiento de Rueda.

75. ACP, Acuerdos, 6º, 140v-141r (2 septiembre 1785).

76. La colocación del órgano principal era la típica de los órganos barrocos ibéricos y subsistió hasta nuestro siglo. D. Pío Iráizoz, actual organista de la Catedral, conoció todavía dicha colocación. El es quien me ha informado del lugar aproximado que ocupaba la tribuna del órgano (ver lámina nº 1). En 1940 se desmontó el último instrumento colocado en dicha tribuna (un Roqués), siendo organista de la Catedral D. Félix Pérez de Zabalza; D. Pío Iráizoz era entonces organista de San Agustín de Pamplona, pero fue el último que pudo tañer el órgano de la Catedral, como acompañante

en unas oposiciones para una plaza de cantor. Nada más terminar las pruebas el órgano fue desmontado, a causa de las obras en las que también se levantó de la nave central la sillería plateresca. Nadie supo qué se hizo después con el instrumento. Se cree que algún registro de ese órgano (¿oboe?) fue reaprovechado en el actual órgano mayor, que se encuentra situado en uno de los extremos del crucero (ver lámina nº 1).

77. SAGASETA, A. y TABERNA, L., Organos de Navarra, op. cit., pp. 267-268.

78. ACP, Tesorería (1677-1766), 119r, 130v y 147v-148r; Sacristía (1724-81), 26v.

79. El informe sobre la caja fue pedido el 5 de febrero de 1740 (ACP, Acuerdos, 3º, 186r). Lo emitió José Pérez de Eulate el 9 de febrero de 1740 (ACP, Sindicatura, Fajo 40, nº 51). Ver también SAGASETA, A. y TABERNA, L., op. cit., pp. 268-270.

80. ACP, Acuerdos, 3º, 187r. Hernández Ascunce, en Música y músicos (...), op. cit., II, pp. 235-236, doc. nº 12, publica este acta capitular con algunos errores de transcripción. Así, escribe "tarado" por "tassado", o "paravienes" por "pensamientos". Puede verse además HERNÁNDEZ ASCUNCE, L., El Corpus en Pamplona en los siglos XVII y XVIII, op. cit., p. 89 (contiene parecidos errores de transcripción).

A pesar de la donación realizada por el arcediano Gayarre, el órgano supuso gastos económicos considerables para el Cabildo. En mayo de 1744, por ejemplo, éste denegó una ayuda económica que la Real Congregación de San Fermín de Madrid había pedido para su nuevo hospital. El Cabildo pamplonés justificó la negativa por la pobreza de sus rentas, agravada a causa de las muchas obras que tenía entre manos: órgano, monumento nuevo, renovación de los tejados, sacristía de racioneros y capellanes, terno nuevo, etc.

(ACP, Sindicatura, fajo 43, s. nº, 18 marzo y 27 ¿ó 28? mayo 1744).

81. ACP, Sindicatura, Fajo 40, nº 51. En esta misma signatura se conservan varios documentos sobre el nuevo órgano. En 1741 se estaba dorando la caja (que fue reconocida por José Díaz Jáuregui), se protegió la sillería y fue arreglado el suelo. También se colocó un andamio para afinar el órgano y una cañería para evitar que le cayera agua por la vidriera superior "en algún turbión" (Ibídem y Sacristía, 1724-81, 72v, 73v y 74r).

82. Ver los juegos de que constaba este órgano en SAGASETA, A. y TABERNA, L., op. cit., p. 268. El proyecto completo de Rueda se transcribe en los apéndices de esta tesis.

83. En Burgo de Osma también se subió la afinación del órgano en medio tono (en 1760), lo que provocó protestas de los músicos. Ver LÓPEZ-CALO, J., Barroco-estilo galante-clasicismo, en Actas del Congreso Internacional "España en la Música de Occidente" [Salamanca, 1985], Madrid, Ministerio de Cultura, 1987, II, pp. 3-29 y, concretamente, p. 8.

84. ACP, Acuerdos, 3º, 204r (27 abril 1742). En principio, y según la escritura, el órgano debía haber estado terminado para el 15 de agosto de 1741 (Sindicatura, Fajo 40, nº 51). Sobre los 50 pesos más que le fueron adjudicados a Rueda, ver Acuerdos, 3º, 204v (11 mayo 1742). Además de señalar que no cobraría esa cantidad hasta poner la nueva corneta, el Cabildo mandó a Rueda que no pidiera más gratificación al arcediano de cámara (que había costeado el órgano).

85. ACP, Sacristía (1724-81), 74r (29 abril 1742).

86. ACP, Sindicatura, Fajo 40, nº 51. El 4 de diciembre de 1744 el organero seguía sin haber rehecho los cuatro caños débiles y antiguos a su costa (Acuerdos, 3º, 236r). En cualquier caso,

Escaregui y Gil fueron mucho más elogiosos con el organero y, aunque señalaron algunos defectos en su obra, nunca fueron tantos como los expuestos en el informe de Amunárriz (que es del 17 de abril de 1744).

87. ACP, Sindicatura, Fajo 40, nº 51; Acuerdos, 3º, 236v. Los fuelles serían "de marca mayor de siete pliegues cada uno" y se situarían dos sobre los otros dos, en el respaldo del órgano.

88. ACP, Sacristía (1724-81), 77v (25 diciembre 1744).

89. ACP, Sindicatura, Fajo 40, nº 51; Sacristía (1724-81), 78r y v; y Tesorería (1677-1766), 199r y v.

90. ACP, Sacristía (1724-81), 83v y 96r.

91. ACP, Acuerdos, 3º, 346v (13 diciembre 1754).

92. ACP, Sacristía (1724-81), 135r y 143r.

93. ACP, Fábrica (1729-78), 178r (libranza del 29 de agosto de 1778).

94. ACP, Sindicatura, 1785, nº 14. Sobre la construcción de la fachada neoclásica de la Catedral, puede verse una breve síntesis en GOÑI GAZTAMBIDE, J., Historia de los obispos (...), op. cit., VIII, pp. 423-425. Las obras comenzaron en 1783, fueron suspendidas en 1794 (por la guerra contra la Convención) y terminaron en 1796-1800. Ventura Rodríguez hizo el diseño de la fachada, y Santos Angel de Ochandátegui se encargó de la ejecución técnica de la misma. La preocupación de Ochandátegui por los aspectos visuales que afectaban al órgano se sitúa en la línea de las directrices emanadas de la Real Academia de San Fernando y, en general, del pensamiento de los ilustrados sobre el ornato en el templo (ver GALLEGO, A., op. cit., pp. 177-193).

95. ACP, Sindicatura, 1785, nº 14. La utilización de pergaminos y papeles viejos para forrar los fuelles parece haber sido práctica habitual, y explica la aparición de música en tan recónditos lugares. Ver, por ejemplo, al respecto, RODRÍGUEZ SUSO, Mª C., Documentación musical en un lugar insospechado, en Actas del "Noveno Congreso de Estudios Vascos" [Bilbao, 1983], San Sebastián, Sociedad de Estudios Vascos, 1984, pp. 499-500 (la autora consiguió recuperar algunas obras musicales utilizadas para forrar los portavientos del órgano de Labastida, en Alava).

96. ACP, Acuerdos, 6º, 137r.

97. Ibíd., 140v-141r (2 septiembre 1785).

98. Ibíd., 199r y v (5 septiembre 1788).

99. Ibíd., 199v.

100. Ibíd., 200r y v.

101. ACP, Sacristía (1782-1826), 77, 103 y 118.

102. Ibíd., 81 y 107.

103. SAGASETA, A. y TABERNA, L., op. cit., p. 11.

104. No he encontrado datos concretos sobre la ubicación del órgano de Santa Catalina, pero todo hace pensar que estaría situado en la capilla del mismo nombre. A. Sagaseta dice de ese instrumento que estaba "colocado enfrente del órgano principal del coro (nave central)" (SAGASETA, A., y TABERNA, L., op. cit., p. 271). Aunque la frase puede prestarse a confusión creo que no invalida la localización aproximada que yo propongo para el instrumento.

Sobre la cofradía de Santa Catalina ubicada en la Catedral, ver NÚÑEZ DE CEPEDA, M., Los antiguos gremios y cofradías de

Pamplona, op. cit., p. 328. En la capilla de Santa Catalina se decían misas cantadas el día de la santa (25 de noviembre) y los de la Visitación, Nieves, Presentación y Expectación de la Virgen. Existía también otra cofradía de Santa Catalina en la parroquia de San Cernin (NÚÑEZ DE CEPEDA, M., op. cit., p. 329).

105. ACP, Sindicatura, Fajo 40, nº 51 y Sacristía (1724-81), 74r (29 abril 1742). Ver también apéndices.

106. ACP, Acuerdos, 7º, 137r (9 noviembre 1798).

107. ACP, Sacristía (1782-1826), 118. SAGASETA, A. y TABERNA, L. op. cit., p. 271.

108. GEMBERO, M., Evolución demográfica de Pamplona (...), op. cit., p. 753. Actualmente la parroquia de San Juan Bautista (y su archivo) tienen su sede en la iglesia del antiguo colegio de la Compañía, que es conocida también con el nombre de "Jesús y María".

109. SAGASETA, A. y TABERNA, L., op. cit., p. 272.

110. APSJP, Libro de Actas (1648-1845), 62r-63r.

111. Ibíd., 187v.

112. IBARRA, J., Historia de Roncesvalles, Pamplona, Talleres tipográficos "La Acción Social", 1935, pp. 809-830 y, sobre el órgano en concreto, p. 821.

113. ACP, Notum, 1º, 74r-75v (9 marzo 1726).

114. ACP, Acuerdos, 4º, 259r y v.

115. El obispo asistió a los Maitines y oficios de los tres días de Tinieblas, a las celebraciones de Jueves y Viernes Santo y a la

misa del sábado, llegando al tiempo del Aleluya. Parece deducirse que el órgano volvió de momento a su lugar habitual, pero hubo de ser de nuevo trasladado al saberse que el obispo asistiría también el domingo de Resurrección (ACP, Notum, 2º, 329r-335r, marzo 1769).

116. ACP, Acuerdos, 3º, 279r (12 mayo 1747). SAGASETA, A. y TABERNA, L., op. cit., p. 272.

117. ACP, Tesorería (1677-1766), 83r. Los realejos, desde el Renacimiento, solían tener registros exclusivamente de lengüetería, pero ignoro si el de la catedral pamplonesa en el siglo XVIII seguía respondiendo a esa terminología (ver TRANCHEFORT, F. R., Los instrumentos musicales en el mundo, Madrid, Alianza Editorial, 1985, p. 292).

118. ACP, Sacristía (1724-81), 70r y 166r y v; Sacristía (1782-1826), 55. Respecto al arreglo de 1785, ver supra, apartado sobre el órgano principal.

119. ACP, Sindicatura, 1752, s. nº. Es la censura presentada por los examinadores sobre los pretendientes a la organistía vacante.

120. ACP, Caja Capilla Música [s. XVIII], s. nº, edicto impreso correspondiente a las oposiciones paraa la organistía de 1777; Sindicatura, 1787-88, nº 13 (edicto impreso sobre las oposiciones a la organistía de 1787).

121. ACP, Sindicatura, Fajo 37, nº 42 y Fábrica (1729-78). Ver también GEMBERO, M., La formación musical (...), op. cit., pp. 111, 117 y 121.

122. ACP, Acuerdos, 5º, 292v (29 octubre 1779). El 14 de julio de 1780 Ferrer fue gratificado con 20 pesos por dicha sustitución. A Gregorio de Sucunza se le dieron 30 pesos por haber cuidado e

instruido a los infantes, además de haber hecho un inventario de los papeles de música de la Catedral (ibídem, 322r y v).

123. Fols. [19]-20. El original está muy deteriorado y falta papel en varios lugares.

124. APSJP, Actas (1648-1845), 150r.

125. A. GALLEGO (op. cit., p. 150) habla de ministriles "multiuso", para referirse a los músicos que tañían varios instrumentos. Sobre el mismo tema referido a la catedral de Oviedo puede verse QUINTANAL, I., op. cit., p. 166.

126. El actual maestro de capilla, Aurelio Sagaseta, encontró en dependencias catedralicias una chirimía que pudiera ser del siglo XVIII; no tengo noticia de otros instrumentos originales conservados. La iconografía musical de la Catedral es rica para el período medieval y fue estudiada por Clara Fernández-Ladreda en Iconografía musical de la Catedral de Pamplona ("Música en la Catedral de Pamplona", nº 4, Pamplona, Capilla de Música de la Catedral, 1985, pp. 5-34).

Sobre el uso y extensión de los instrumentos en el barroco español puede verse, por ejemplo, MARTÍN MORENO, A., Algunos aspectos del barroco musical español a través de la obra teórica de Francisco Valls (1665?-1747), en "Anuario Musical", XXXI-XXXII, 1976-77 (Barcelona, 1979), pp. 157-194 y, en concreto, pp. 168-171 y 183-185.

127. MARTÍN MORENO, A., El Padre Feijoo y las ideologías musicales del XVIII en España, Orense, Instituto de Estudios Orensanos "Padre Feijoo", 1976, pp. 135 y 271-272. Feijoo estaba en contra de los violines en los templos porque creía que su sonido agudo no favorecía el sentimiento religioso de los fieles. El Papa, sin embargo, los permitió en la mencionada encíclica, tras la cual Feijoo se retractó de su postura en ese punto.

128. ANSORENA, J. L., Biografía de Don Hilarión Eslava, en Monografía de Hilarión Eslava. Primer Centenario, Pamplona, Príncipe de Viana-CSIC, 1978, pp. 1-118. En pp. 26-27 de esta publicación puede leerse: "En la Catedral de Pamplona se dio una de las más intransigentes posturas, puesto que todavía en los comienzos de este siglo [XIX] se ponen trabas a la admisión de los violines, según narra Don Hilarión". El aludido texto de Eslava puede verse en el capítulo V (apartado sobre Miguel Antonio de Arrózpide). Aurelio Sagaseta propuso una lectura diferente del mismo: las reticencias hacia los violines no habrían sido generales, sino referidas tan sólo a determinadas piezas y funciones, que fueron precisamente las citadas por Eslava: SAGASETA, A., Instrumentos musicales en Navarra (siglos IX al XIX), en "Euskor", nº 6 (s. l., diciembre 1983), pp. 21-25, y concretamente p. 23; y SAGASETA, A., El Himno de las Cortes de Navarra (...), op. cit., pp. 92 y 94.

La sistemática utilización de violines en la catedral de Pamplona durante el siglo XVIII fue un hecho que no precisa mayores demostraciones, dada la gran cantidad de obras de la época que emplean dichos instrumentos en su plantilla; y las abundantes noticias que sobre violines y violinistas aparecen a lo largo de toda la centuria en dicho templo. Ya en 1720, por ejemplo, la catedral pamplonesa compró un violín para su servicio (ACP, Tesorería, 1677-1766, 139r).

129. MIRANDA Y ARGAIZ, Gaspar de, Edicto en que se prohíben los bayles públicos y danzas y el uso de los instrumentos profanos en iglesias y funciones eclesiásticas, y a las personas eclesiásticas se persuade el mayor cuidado y vigilancia sobre la extirpación de estos desórdenes y abusos, Pamplona, 12 de marzo de 1750. He utilizado el ejemplar inserto en un libro de cuentas de la parroquia navarra de Ilundáin (actualmente en ADP, Fondos Parroquiales, C. 54-7, sin fol.). PÉREZ GOYENA, A., en su Ensayo de Bibliografía Navarra, desde la creación de la imprenta en Pamplona hasta el año 1910, III, pp. 625-626, doc. nº 1903, cita el edicto como impreso conservado en el Archivo Episcopal de Pamplona.

El texto íntegro del mismo fue publicado por GOÑI GAZTAMBIDE, J., en Historia de los obispos (...), op. cit., VII, pp. 575-580. Según este autor el edicto se dio a conocer también en vasco; y el hecho de copiarlo en los libros de cuentas de las parroquias es insólito en la historia de la diócesis de Pamplona

(ibídem, p. 579). Un estudio parcial de los aspectos musicales del documento puede verse en GEMBERO, Mª. La música en los espectáculos (...), op. cit., pp. 639-641.

130. Ibíd. Los subrayados son originales.

131. RAMOS, J., Elementos que componen la fiesta (...), op. cit., p. 405; IDEM, Músicos e instrumentación folklórica (...), op. cit.; IDEM, Materiales para la elaboración de un censo de músicos populares de Euskal-Herria (...), op. cit., p. 95, nota nº 3.

La voz "jular" fue definida por José Mª Iribarren en los siguientes términos: "JULAR. deriv. de juglar. Se llamaba en Pamplona, en el siglo XIX, julares a los músicos que tocaban en las procesiones y otros actos públicos" (IRIBARREN, J. Mª, Vocabulario Navarro, nueva edición preparada y ampliada por R. Ollaquindía, Pamplona, Institución "Príncipe de Viana", 1984, p. 304). Esta cita corrobora que el concepto de "jular" (al menos en el siglo XIX) era más amplio que el de mero chistulari (al que tal vez incluía).

132. D. José Luis Sales, director del ADP y D. Isidoro Ursúa, directo colaborador suyo, que han fichado centenares de procesos en dicho archivo, me facilitaron la noticia de los mencionados pleitos ocasionados por el edicto de Miranda en Guipúzcoa.

133. HERNÁNDEZ ASCUNCE, L., Música y músicos (...), op. cit., II, pp. 236-237, doc. nº 15; el original, según él, estaba en las Actas de la Catedral.

134. GARCÉS, fray Antonio, Consulta y respuesta (...) sobre las comedias y bayles de contradanzas y otros deshonestos e instrucción de la crianza buena de los hijos, Pamplona, Pasqual Ibáñez impresor, 1756, 46 pp. (véase un pequeño comentario sobre

la obra en GEMBERO, M., La música en los espectáculos (...), op. cit., pp. 641-644). PALACIOS, fray Francisco Antonio de, Viva Jesús. Respuesta (...) a la consulta (...) por la villa de Balmaseda con ocasión de una proposición sobre los bailes equivocadamente atribuida a dos misioneros (...). Y de paso, una disertación sobre lo lícito o no de los bailes regulares de las plazas y de saraos (...)", Pamplona, Josef Longás, 1791.

135. ACP, Acuerdos, 5º, 323v-325r. Ver también HERNÁNDEZ ASCUNCE, L., El Corpus de Pamplona (...), op. cit., p. 92; y SARRAILH, J., La España ilustrada de la segunda mitad del siglo XVIII, México, Fondo de Cultura Económica, 1957, pp. 652-656.

136. ACP, Notum, 3º, 43r-45v. HERNÁNDEZ ASCUNCE, L., El archivo musical (...), op. cit., p. 24 (en esta obra aparece la citada definición de las siestas). El dato de Casares es recogido por VIRGILI, Mª A., en Voces e instrumentos en la música española del siglo XVIII, en "Nassarre", III, 2 (Zaragoza, 1987), pp. 95-105 y, en concreto, p. 104. Ver también GALLEGO, A., op. cit., pp. 105-106; y HERNÁNDEZ ASCUNCE, L., El Corpus de Pamplona (...), op. cit., p. 90.

137. Ambas funciones del clave quedan patentes en la disputa protagonizada por el organista Lapuerta en 1790 (ver apéndices).

138. ACP, Acuerdos, 6º, 129v-130r. Este acta es transcrita también por PRECIADO, D., en José Ferrer Beltrán (ca. 1745-1815), organista en Tremp, Lérida, Pamplona y Oviedo, en "Revista de Musicología", III, nºs 1 y 2 (Madrid, 1980), pp. 77-127 y, concretamente, p. 105. Preciado cree que las funciones "de fuera" eran las realizadas "al aire libre". Por mi parte, entiendo que la expresión puede referirse a ellas, pero no exclusivamente; también eran denominadas así otras funciones celebradas en diferentes parroquias, conventos, ermitas, etc. Es decir, la expresión se referiría probablemente a todas las funciones que no eran en la misma Catedral. En la transcripción

de Preciado hay un error, seguramente de imprenta, que juzgo importante aclarar: según él, el Cabildo acordó "diferir" a la solicitud de Huerta, cuando en el original pone "deferir". Tal y como aparece el texto de Preciado, debería entenderse que se pospone la solicitud, cuando el sentido es que se accede a ella, como el propio Preciado entiende en su artículo.

139. ACP, Sindicatura, 1789-90, nº 18. Ver documentación más amplia sobre esta disputa en los apéndices.

140. Los otros tres firmantes eran Julián Prieto, Simón de Saralegui y Francisco Salcedo).

141. ACP, Acuerdos, 6º, 245r y v. El Cabildo mandó al maestro de capilla que formara una relación con las obligaciones de cada músico.

142. Sobre la evolución del acompañamiento y decadencia del bajo cifrado a finales del siglo XVIII, ver el capítulo VI.

143. TRANCHEFORT, F. R., op. cit., p. 196. Sobre el término "clavicordio" en la música española del XVIII, ver GÁLVEZ, G., en su Presentación de las Treinta Sonatas para Clavicordio por Sebastián Albero, Madrid, Unión Musical Española, 1978, p. IX.

144. ADP, Oilo, C/1677, nº 24, 133 fols. (1761) y, concretamente, fol. 4v.

145. ACP, Acuerdos, 3º, 201v-202r.

146. ACP, Acuerdos, 6º, 187r. En la catedral de Plasencia el pianoforte fue admitido ya en 1784 (sustituyendo al clave), y a partir de estas fechas su presencia fue cada vez mayor (LÓPEZ-CALO, J., Barroco-estilo galante-clasicismo, op. cit., p. 12).

147. PRECIADO, D., José Ferrer (ca. 1745-1815). Sonatas para clave, revisión y estudio por ___, Madrid, Real Musical, 1979. BACIERO, A., Nueva Biblioteca Española de Música de Teclado. Siglos XVI al XVIII, Madrid, Unión Musical española, 1977-81, 7 vols. (contienen obras de Prieto los vols. 1, 3 y 5).

148. Los pagos efectuados al arpista por el Corpus se anotan en el Libro de Fábrica; los correspondientes a Navidad y fiesta de la Virgen, en el de Sacristía. Es posible que se tañeran piezas para arpa solista en las "siestas" de dichas festividades (ver supra; y LÓPEZ-CALO, J., Barroco-estilo galante-clasicismo, op. cit., p. 10).

149. En 1690 se produjo una interesante discusión sobre el tipo de arpa más conveniente. Los miembros del tribunal que debía juzgar las oposiciones para cubrir la vacante de dicho instrumento coincidían en que el arpa de dos órdenes o cromática era más perfecta para los acompañamientos que el arpa de un solo orden o diatónica. Sin embargo, discrepaban en cuál debía ser el instrumento empleado para que los pretendientes se ejercitaran. Juan de Beramendi (racionero de la Catedral) y Juan de Landa (organista de San Cernin) aconsejaron a Ibarrola (uno de los dos pretendientes a la plaza) que se ejercitara en el arpa de dos órdenes, que era más perfecta y acomodada a las capillas; el tercer miembro del tribunal (el organista catedralicio Amatriain) aducía en cambio que si Ibarrola practicaba en el arpa diatónica estaría en disposición de servir a la Capilla en menos tiempo. El Cabildo pareció inclinarse por el arpa cromática, ya que dio casi un año de tiempo al mencionado Ibarrola para que se ejercitara en ella, nombrándole finalmente arpista de la Catedral en 1691. Ver GOÑI GAZTAMBIDE, J., La Capilla Musical de la Catedral de Pamplona en el siglo XVII, op. cit., pp. 49-50. Por lógica hay que pensar que en los años sucesivos el tipo de arpa empleada sería también cromática. Sobre el arpa de dos órdenes, véase BORDAS, C., Origen y

evolución del arpa de dos órdenes, en "Nassarre. Revista Aragonesa de Musicología", V, 2 (Zaragoza, 1989), pp. 85-117.

150. ACP, Sacristía (1724-81), 81v, 151r, 155r y 163r.

151. Ibíd., 170v, 182r y 186v.

152. ACP, Sacristía (1782-1826), 31, 54 y 55.

153. LÓPEZ-CALO, J., Barroco-estilo galante-clasicismo, op. cit., pp. 10-11. Este autor indica que la supresión del arpa comenzó hacia 1750, a una con la evolución desde el Barroco al nuevo estilo galante.

154. ACP, Sindicatura, 1789-90, nº 18. Ver documento completo al que pertenece este fragmento en los apéndices.

155. ACP, Sacristía (1782-1826), 76, 92 y 103.

156. ACP, Acuerdos, 13 (1847-60), 113v-114 (9 noviembre 1850). Mi agradecimiento a D. Aurelio Sagaseta por haberme facilitado este dato, inédito hasta ahora.

157. Hilarión Eslava alude todavía a la plaza de organista segundo unida a la de arpista en la catedral de Pamplona en su Breve Memoria Histórica de la Música Religiosa en España, Madrid, 1860, p. 69, nota (citado por ANSORENA, J. L., op. cit., pp. 25-26). Según Hernández Ascunce (El Corpus de Pamplona (...), op. cit., pp. 89-90) el empleo del arpa en los templos pamploneses decayó a mediados del siglo XIX.

158. GOÑI GAZTAMBIDE, J., La Capilla de Música de la Catedral de Pamplona en el siglo XVII, op. cit., p. 52.

159. ACP, Tesorería (1677-1766), 139r; y Sacristía (1782-1826), 56.

160. ACP, Sindicatura, Fajo 33, s. nº (8 y 25 febrero, 9 y 19 marzo 1729); y Fajo 36, s. nº (1732), impreso. Ibíd., Acuerdos, 3º, 65v, 66r y 180r.

161. ACP, Acuerdos, 4º, 70v; Acuerdos, 6º, 44v-45r, 110v-111r y 122v.

162. ACP, Acuerdos, 6º, 126r, 153r, 176r y v, 187r y 193r; Caja Capilla Música [s. XVIII], s. nº, 12 mayo 1785.

163. ACP, Acuerdos, 7º, 16r, 68v-69r, 84v, 131r y 133v; Sindicatura, 1800, nº 3.

164. Ver nota nº 128.

165. En otros archivos sí se conservan, por ejemplo, obras de Escaregui con violines. Así, en los de Aránzazu (Guipúzcoa) o la catedral de Tudela (Navarra). Es posible que algunos de los anónimos conservados en el AMCP con particellas de violín pertenezcan a la primera mitad del siglo XVIII.

166. LÓPEZ-CALO, J., Barroco-estilo galante clasicismo, pp. 5-6. Este autor relata cómo en las postrimerías del siglo XVIII se añadían a veces partes de viola a obras anteriores que no las tenían. Sobre la presencia de las violas en las orquestas del clasicismo europeo, ver por ejemplo PAULY, R. G., La música en el período clásico, Buenos Aires, Editorial Víctor Lerú, 1980, p. 62; o PESTELLI, G., La época de Mozart y Beethoven, Madrid, Turner, 1986, p. 14.

167. La "violeta" era uno de los variados instrumentos que tocaba Ignacio de Miguel y Doz (ACP, Caja Capilla Música [s. XVIII], s. nº, 10 mayo 1785). Era una especie de violín contralto, por lo que se trataría de un instrumento similar a la viola. Ver MARTÍN MORENO, A., Algunos aspectos del barroco musical español (...), op. cit., p. 183. SORIANO FUERTES, M. (op. cit., vol. IV, p. 203) identifica claramente violas con "violetas". El

tratadista del siglo XVII Pietro Cerone, en su Melopeo y Maestro, dice que la "violeta chica" era el tiple de las vihuelas de arco (ver LÓPEZ-CALO, J., Historia de la música española. 3. Siglo XVII, Madrid, Alianza Editorial, 1983, p. 210).

168. LÓPEZ-CALO, J., Barroco-estilo galante-clasicismo, op. cit., p. 5. SORIANO FUERTES, M. (op. cit., vol. IV, p. 202) dice que en la palabra "violones" se incluía el contrabajo. Es posible que la afirmación sea cierta si se toma "violón" en sentido amplio. Estrictamente violón y contrabajo no podían ser idénticos, pues a veces las fuentes los diferencian con claridad (ver un ejemplo incluido más adelante, en este mismo apartado de la tesis).

169. ACP, Sacristía (1724-81), 171v; y Sacristía (1782-1826), 77, 106 y 123. En 1778 el nombre del ebanista aparece como "Pedro Dudomein" en lugar de "Dudomen", forma que he encontrado en otras ocasiones.

170. GOÑI GAZTAMBIDE, J., La Capilla de Música de la Catedral de Pamplona en el siglo XVII, op. cit., pp. 50-52.

171. ACP, Acuerdos, 6º, 181v (28 junio 1787); Sacristía (1782-1826), 112; y Acuerdos, 7º, 122r (12 enero 1798).

172. ACP, Acuerdos, 7º, 168r.

173. Ibíd., 171v-172r.

174. Ibíd., 172v.

175. ACP, Acuerdos, 4º, 70v (18 mayo 1762). Y Acuerdos, 7º, 68v-69r (17 agosto 1795); en este caso se cita sólo la "flauta", sin más precisiones. Sobre que la flauta dulce era típica del Barroco,

ver LÓPEZ-CALO, J., Barroco-estilo galante-clasicismo, op. cit., p. 7.

176. ACP, Acuerdos, 3º, 98v. Roque de Iranzu murió el 30 de agosto de 1731 (ACP, Fábrica, 1729-78, 11r).

177. ACP, Libro de Capilla [s. XVIII], 77; Acuerdos, 5º, 66v (10 enero 1772). Sobre el resto de los datos, ver capítulo V en lo referente a De Miguel y Doz y a Arrózpide. En el archivo catedralicio no he encontrado partituras para chirimías, aunque Hernández Ascunce cita algunas en su artículo Toques y pasaclaustros de la Catedral [de Pamplona], op. cit. Al menos una de esas piezas habría sido compuesta, según él, por el maestro Huerta (ver p. 324 del mismo artículo).

178. LOPEZ-CALO, J., Barroco-estilo galante-clasicismo, op. cit., p. 7. La mayoría de las obras de Prieto que van fechadas pertenecen ya al siglo XIX, aunque de otras no consta año de composición.

179. ACP, Acuerdos, 4º, 70v. Hernández Ascunce (Música y músicos (...), op. cit., [I], p. 239) afirma que en 1729, d[u]rante la octava de la Asunción, se utilizaron entre otros instrumentos el contrabajo, figle y dos trompas. No he podido encontrar la referencia archivística que él da, pero al menos por lo que se refiere a trompas y figle (y en la citada fecha) creo puede tratarse de un dato erróneo.

180. ACP, Acuerdos, 4º, 76v.

181. ACP, Sacristía (1724-81), 111v, 156v y 159r y v. El 20 de diciembre de 1771 se admitió el desistimiento de Maestu a su plaza pamplonesa; el músico pasó como racionero a Roncesvalles (ACP, Acuerdos, 5º, 65v). El pago de los caños traídos de Barcelona se hizo a Juan José de Ollo el 6 de mayo de 1775; los

caños encargados a Sancho se le abonaron el 21 de agosto del mismo año.

182. ACP, Acuerdos, 7º, 106r.

183. ACP, Sacristía (1782-1826), 123-124; Acuerdos, 7º 151v (12 julio 1799). En este último auto fueron comisionados dos capitulares para estudiar el asunto; al margen se anota: "Se destinan dos chicos a aprender trompas. Se les dé ración de peregrinos"; ésa debió de ser la solución adoptada.

184. SCHOLES, P. A., Diccionario Oxford de la Música, 2ª ed. castellana, Barcelona, Edhasa/ Hermes Sudamericana, 1984, I, pp. 356-361. Sobre la tipología de las trompas en la España de la época, ver las noticias que da Francisco Valls en su Mapa Armónico Universal (MARTÍN MORENO, A., Algunos aspectos del barroco musical español (...), op. cit., pp. 170-171); Valls habla de "cañutos" en lugar de "caños" al referirse a las piexas que permitían variar la afinación de las trompas.

185. Sobre la importancia armónica de las trompas, ver PAULY, R. G., La música en el período clásico, op. cit., p. 63.

186. En la Catedral el bajón se usaba ya desde finales del siglo XVI y durante el siglo XVII existieron dos plazas dedicadas a este instrumento. La aparición de un segundo bajón fijo se produjo (al parecer) en 1611. Ver GOÑI GAZTAMBIDE, J., La Capilla de Música de la Catedral de Pamplona en el siglo XVII, op. cit., pp. 36-42.

Sobre el uso del bajón en España puede consultarse KENION DE PASCUAL, B., El bajón español y los tres ejemplares de la catedral de Jaca, en "Nassarre. Revista Aragonesa de Musicología", II, 2 (1986), pp. 109-133.

187. ACP, Sindicatura, Fajo 43, nº 17 (4 agosto 1743).

188. ACP, Acuerdos, 4º, 49v.

189. Sobre las mencionadas ideas de Huerta, ver capítulo V en el apartado referente a Babil Lasa. En cuanto a la citada sustitución del bajón por el contrabajo que solicitó De Miguel, ver supra, apartado sobre instrumentos de cuerda frotada en este mismo capítulo.

190. ACP, Acuerdos, 4º, 120r (12 abril 1764). En 1767 se fundió un "cimbalillo", para el que se hicieron "polea y trasca" (ACP, Sacristía, 1724-81, 126r y 127r). El 16 de octubre de 1769 se efectuó un pago por "cuerda para la matraca" (ibíd., 135r). En 1785 fueron arregladas "las campanillas de madera de la Semana Santa" (ACP, Sacristía, 1782-1826, 31).

Sobre matracas e instrumentos similares puede consultarse PLIEGO DE ANDRÉS, V., Matracas, carracas y tabletas: crepitacula lignea, en "Revista de Folklore", nº 84 (Valladolid, 1987), pp. 195-198.

191. Hay una obra de Prieto en la catedral de Pamplona que lleva timbales. Se trata de un "motete a solo de bajo" para esta voz, flautas, clarinetes, figle, trompas, violines, contrabajo, órgano y timbales. En la ficha actual figura como fecha 1879; éste no puede ser el año de composición, puesto que Prieto murió en 1844; si no se trata de un error, 1879 puede responder al año de la copia (AMCP, 264/2).

La presencia de timbales en la Catedral tuvo que ser frecuente. Ayuntamiento y Diputación del Reino, en sus salidas corporativas (muchas de las cuales se efectuaban a funciones religiosas en dicho templo) llevaban acompañamiento de clarines, timbales y maceros. Ver GARRALDA, J. F., La vida religiosa del Ayuntamiento de Pamplona (...), op. cit.; y MARTINENA, J. J., El ceremonial solemne de la Diputación (...), op. cit., pp. 29-81. Respecto al uso de timbales en la música barroca española, ver MARTÍN MORENO, A., Algunos aspectos del barroco musical español (...), op. cit., pp. 171 y 184.

192. En las oposiciones convocadas en 1732 para cubrir una plaza vacante de corneta, se pidió que los pretendientes supieran chirimía, violín, bajoncillo y oboe (ACP, Sindicatura, Fajo 36, s. nº y Acuerdos, 3º, 98v). El 18 de mayo de 1762, previa oposición, fue admitido como músico instrumentista y capellán Sebastián de Maestu, que manejaba "bajón, chirimía, obue, trompa de caza, flauta dulce y travesera y violín"; de estos instrumentos había de tañer "los que según las circunstancias de el tiempo y funciones que ocurrieren fueren conducentes para el uso de la Capilla, a juicio, discreción y dispositiba de nuestro maestro de capilla o vicegerente" (ACP, Acuerdos, 4º, 70v). El 9 de abril de 1796 fue admitido Manuel Gomeza, que tañía bajón, violín y otros instrumentos (ACP, Sindicatura, 1796, nº 15). Se podrían citar muchos otros ejemplos en este sentido, incluyendo también a músicos que eran cantores e instrumentistas a la vez. Sobre estos ministriles "multiuso", ver GALLEGO, A., op. cit., p. 150.

Acerca de la escasez de instrumentos en la catedral pamplonesa en 1794, ver capítulo V, apartado sobre el instrumentista y cantor Angel Alonso.

Nassarre menciona los conocimientos que debían reunir los pretendientes a plazas de arpista y de instrumentos "flatulentos" (bajón, chirimía, corneta, etc.); ver su Escuela Música, op. cit., vol. II, pp. 492-493.

193. Ver más detalles sobre esta cuestión en capítulos III y IV.

194. ACP, Libro de Capilla [s. XVIII], 20-21 y 123. En los fols. 20-21 hay varios párrafos ilegibles, debido al deterioro del papel.

195. APSJP, Libro de Actas (1648-1845), 150r, 175v-176r y 183v. Juan Simón de Saralegui fue nombrado organista de San Juan el 4 de abril de 1777. Manuel de Guinda ejercía ya dicho cargo el 22 de septiembre de 1789 (ignoro desde cuándo); permaneció en el puesto hasta su muerte, acaecida en 1794. Le sucedió Babil Lasa,

que fue nombrado organista de San Juan el 17 de diciembre de 1794.

196. ACP, Fábrica (1622-1722), 428v; Acuerdos, 3º, 128v; Fábrica (1729-78), 39v-40r; Acuerdos, 6º, 258r (18 febrero 1791); y Acuerdos, 7º, 40v (19 septiembre 1794).

197. La mencionada norma dice así:
"De los ynstrumentistas
1. Los ynstrumentistas no ganan las tres segundas vísperas de las parrochias, pero si faltan a ellas, se les apunta y lo mismo a los ynfantes, de aquélla u otra fiesta" (ACP, Libro de Capilla, fol. [21]). Todo el texto aparece tachado en el original.

198. ACP, Sindicatura, Fajo 36, s. nº, 1 abril 1732, edicto impreso. Se conserva también en ACP, Caja Capilla Música [s. XVIII].

199. ACP, Acuerdos, 6º, 44v-45r (12 noviembre 1782). Ibíd., Caja Capilla Música [s. XVIII], 27 enero 1794, edicto impreso; el elegido habría de celebrar "por sí o por otro en la capilla de Santa Cathalina seis misas en cada una de las semanas que le tocasen en el discurso del año, alternando con otros quatro racioneros". Ibíd., Sindicatura, 1800, nº 3; este documento parece ser un borrador para el edicto, pues se conserva manuscrito y no concreta las fechas de presentación de los candidatos, etc.

200. ACP, Acuerdos, 2º, 11r (25 enero 1704). Más datos sobre Dionisio de San Juan y Esteban de Unanua pueden consultarse en el capítulo III.

201. GOÑI GAZTAMBIDE, J., La Capilla de Música de la Catedral de Pamplona en el siglo XVII, op. cit., pp. 67-68.

202. CALLEGO, A., op. cit., pp. 142-143.

203. ACP, Clavería (1680-1766), 218v-219v y Libro de Sandoval (1671-1766), 89v-90r. Las condiciones que debían tener los músicos "de voz" en general según Nassarre pueden verse en la Escuela Música de este autor, op. cit., vol. II, pp. 491-492.

204. ACP, Caj. Capilla Música [s. XVIII], 1 abril 1732, edicto impreso para la provisión de dos capellanías de música, una de contralto y otra de instrumentista. Ver detalles sobre el desarrollo de estas oposiciones en el capítulo III.

205. ACP, Sindicatura, 1760, nº 5 (4 febrero 1760), impreso.

206. ACP, Caja Capilla Música [s. XVIII], 25 enero 1786, edicto impreso para las oposiciones a una plaza de contralto y dos de sochantre segundo.

207. ACP, Sindicatura, 1794, nº 5.

208. ACP, Acuerdos, 3º, 301r y v (3 noviembre 1748).

209. ACP, Sindicatura, 1781, nº 7 (7 abril 1781), impreso. También en Caja Capilla Música [s. XVIII] y "Estado de la Santa Iglesia de Pamplona y otros papeles", s. fol. (hacia el final del volumen).

210. La lista completa con los curricula de los aspirantes se conserva en ACP, Sindicatura, 1781, nº 12 (18 mayo 1781). La censura, en ibíd., 1781, nº 13 (20 mayo 1781). Ver más detalles en el capítulo V.

211. ACP, Sindicatura, 1781, nº 13 (20 mayo 1781); y Acuerdos, 5º, 341v-342v (21 mayo 1781).

212. ACP, Caja Capilla Música [s. XVIII], 16 septiembre 1786.

213. Ver más datos sobre Julián Prieto en el capítulo V.

214. ACP, Sindicatura, 1781, nº 7 (7 abril 1781), impreso. También en Caja Capilla Música [s. XVIII] y "Estado de la Santa Iglesia de Pamplona y otros papeles", s. fol. (hacia el final del volumen). Sobre si Prieto era o no casado, ver lo apuntado en la nota nº 64.

215. Ver datos sobre estos músicos en el capítulo III.

216. Ya en 1778 se nombró tercer sochantre a Vicente Marín, quien al año siguiente solicitó cantar con la Capilla; el Cabildo accedió a la petición, pero sin que el músico pretendiera derecho alguno sobre los emolumentos de la misma (ver capítulo V). La escritura de fundación de las dos segundas sochantrías, fechada el 10 de diciembre de 1781, fue aprobada por el Cabildo el 7 de marzo de 1782 (ver apéndices). A partir de ese momento hubo por tanto cuatro bajos simultáneamente, lo que explica el reparto de determinadas obras del archivo catedralicio (por ejemplo, el trío Racionales abejas de Huerta, fechado en 1786, que requiere tres bajos solistas; AMCP, 271/8).

Sobre el tipo de trabajo de los sochantres, ver GALLEGO, op. cit., pp. 140-141. Pedro Aranaz opinaba en 1780 que en su época se procuraba "poner la fuerza de las capillas en los bajos", lo que muestra la importancia que tenía esa voz (SORIANO FUERTES, M., op. cit., vol. III, p. 240).

217. ACP, Estado de la Santa Iglesia de Pamplona y otros papeles, s. fol., 4 febrero 1760, impreso (se encuentra hacia el final del volumen).

218. ACP, Acuerdos, 5º, 242r y v (2 septiembre 1776).

219. ACP, Sindicatura, 1781, nº 19 (19 junio 1781). También se encuentra en el Estado de la Santa Iglesia de Pamplona y otros papeles, op. cit.

220. Ibídem.

221. ACP, Caja Capilla Música [s. XVIII], s. a. [1781].

222. FUBINI, E., La estética musical desde la Antigüedad hasta el siglo XX, Madrid, Alianza Editorial, 1988, pp. 221-222 y 225-227.

223. Ver nota nº 216. ACP, Caja Capilla Musical [s. XVIII], 1781; Acuerdos, 6º, 10r (19 diciembre 1781), 15r y v (7 marzo 1782).

224. ACP, Caja Capilla Música [s. XVIII], 1 septiembre 1783, 10 y 12 mayo 1785; Acuerdos, 6º, 95v-96r (23 octubre 1783).

225. ACP, Caja Capilla Música [s. XVIII], 25 enero 1786 y 27 enero 1794.

226. Ibíd., 20 junio 1792. Es carta escrita por Adsuar desde Sigüenza al Cabildo de la catedral de Pamplona, en la que afirma que abarcaba 16 puntos de voz sin subsidio de falsete, desde delasolre regrave hasta elami agudo (re grave a mi agudo).

227. ACP, Libro de Capilla, fols. 18-|19|.

228. ACP, Acuerdos, 2º, 26r (15 enero 1709).

229. Ibíd., 68v (17 octubre 1715); 134r y v (20 octubre 1719).

230. ACP, Acuerdos, 3º, 166v (14 junio 1737).

231. ACP, Sindicatura, 1781, nº 32.

232. ACP, Acuerdos, 5º, 33r y v (28 noviembre 1770).

233. Ibíd., 188r (30 marzo 1775), 191r (27 abril 1775), 209v-210r (29 septiembre 1775), 214v (1 diciembre 1775), 222r (9 febrero 1776) y 233v (14 junio 1776); y Acuerdos, 7º, 96r (5 noviembre 1796).

234. ACP, Acuerdos, 7º, 104v-105r (3 abril 1797); y 118v-119r (17 noviembre 1797).

235. GALLEGO, A., op. cit., pp. 125-132; BARTOLOMÉ, B., Los niños de coro en las catedrales españolas, siglos XII-XVIII, en "Burgense. Collectanea Scientifica", 29/1 (1988), pp. 139-193 y, en concreto, pp. 166-167.

236. ACP, Fábrica (1622-1722), 428r y v.

237. Ibíd., 428r, 487r, 501v-502r, 513r y v.

238. Ibíd., 511v; y Acuerdos, 2º, 174v-175v (23 mayo 1721). Las fuentes citan a Manuel de Ricarte como músico que no tenía plaza (supongo debe entenderse que no tenía plaza fija en la Capilla).

239. ACP, Acuerdos, 3º, 31r y v (24 mayo 1726), 63v (13 enero 1729).

240. Ibíd., 63v (13 enero 1729); Sindicatura, Fajo 37, nº 42. Linzoain, Costa y Alba tenían ya algunos infantes a su cargo desde 1734. Más detalles sobre esta cuestión pueden verse en GEMBERO, M., La formación musical (...), cp. cit.

241. ACP, Acuerdos, 3º, 170r (6 marzo 1738) y 314v-316r (12 diciembre 1749); Acuerdos, 5º, 100v-101r (11 diciembre 1772), 131r (9 julio 1773), 292v (29 octubre 1979), 317v-318r (9 junio 1780), 322r y v (14 julio 1780). La causa de que Escaregui pidiera ser relevado del cuidado de los infantes en 1749 fue, al parecer, la fuga de un muchacho de Falces, "pretestada con la impostura de que nada aprobechaba por la falta de cuidado en la instrución de la música".

242. ACP, Acuerdos, 6º, 124v-125r (23 diciembre 1784), 126r y v (14 enero 1785). El principal causante de las iras de Huerta parece haber sido el infante Miguel de Arrózpide, "a causa de uno de sus familiares".

243. ACP, Acuerdos, 6º, 256r y v (14 enero 1791), 258r (18 febrero 1791), 278v (19 enero 1792), 284r (23 febrero 1792), 293r (1 junio 1792). Ignacio de Miguel dejaba en sus ausencias un sustituto para cuidar a los infantes. Este fue en una ocasión Francisco Salcedo y en otra Angel Alonso (ver capítulo V).

244. ACP, Acuerdos, 7º, 6r (6 septiembre 1793), 11r (28 noviembre 1793) y 27v (4 julio 1794). Como gratificación De Miguel recibió, además de los 40 pesos asignados, "un doblón de a ocho". Ver más detalles en el capítulo V.

245. ANSORENA, J. L., op. cit., p. 28. Miguel Antonio de Arrózpide tenía ya experiencia pedagógica; en 1800 afirma que había establecido en su casa una "escuela para que los hijos de la Santa Yglesia consigan el mayor adelantamientto de la música"; deseaba "formar unos perfectos músicos" y evitar que el Cabildo tuviera que servirse para ello "de personas estrañas (sic)". Ignoro el alcance real de esta iniciativa particular, que probablemente contribuía a la formación musical no sólo de algunos infantes, sino también de otros capellanes y servidores de la Catedral (ACP, Sindicatura, 1800, nº 15. 14 abril 1800).

246. ACP, Fábrica (1622-1722), 428v, 513r y v; y Fábrica (1729-78), 23v-24r. Cabe citar otro caso curioso: el 1 de noviembre de 1800 "se acordó que un infantito vaya a casa de su madre a dormir por algún tiempo, mientras se le corrige el defecto de laxitud de la vía (sic)" (ACP, Acuerdos, 7º, 179r).

247. ACP, Acuerdos, 2º, 75r; Acuerdos, 3º, 88r y v, 226v; Acuerdos, 7º, 22v. Y Fábrica (1729-78), 175v (8 febrero 1777).

248. Por lo que se refiere a la edad de los nuevos infantes, cito algunos ejemplos: Francisco Igaralda entró en 1791, a los 6 años y un mes, y se anota de él que "según es su edad es su poca aplicación" (ACP, Sindicatura, 1793, nº 19). Andrés de Escaregui ingresó a los 7 años, otros infantes a los 9, etc. Cuando los

niños no tenían conocimientos previos de música, empezaban "desde la Jesús y desde el ut, re, mi, fa, sol, la" (ibíd.). Otros en cambio tenían ya "principios de música" cuando llegaban a la Catedral, como fue el caso de Gregorio Vernia (que en 1792 poseía "principios de unos cuatro meses de solfa") (ibíd.).

El mencionado infante "caponcillo" es citado en ACP, Sacristía (1724-81), 87r. Según A. Gallego (op. cit., pp. 129-130), el número de niños cantores castrados fue disminuyendo en la segunda mitad del siglo. Más detalles sobre estas cuestiones pueden verse en los capítulos III, IV y V (apartados sobre infantes). Las oscilaciones ocasionales en el número simultáneo de muchachos aparecen recogidas con todo detalle en el Libro de Fábrica, al anotarse los pagos por sus alimentos.

249. ACP, Acuerdos, 2º, 134v-135r (27 octubre 1719).

250. ACP, Acuerdos, 4º, 272v-273r (11 agosto 1769).

251. GALLEGO, A., op. cit., pp. 125-132. Podrían mencionarse varios casos de infantes que habían permanecido después del cambio de voz en la catedral pamplonesa. Cito dos ejemplos: José Casado, antes de 1731, había sido durante 14 años infante y colaborador de la Capilla (ver capítulos III y IV); Sebastián de Albero llegó a la catedral de Pamplona en 1734, con 12 años; y abandonó el ministerio de infante en la misma a los 17 (GEMBERO, M., La formación musical (...), op. cit.).

252. ACP, Caja Capilla Musical [s. XVIII], s. nº, 18 enero 1792. Ver documento completo en los apéndices.

253. ACP, Acuerdos, 3º, 9v-10r (25 mayo 1725). Y Libro de Capilla [s. XVIII], fol. 21.

254. ACP, Sacristía (1724-81), 83r y 134v; Sacristía (1782-1826), 102-103.

255. ACP, Sindicatura, 1799, nº 12, capítulo 11. ACP, Acuerdos, 7º, 145r y v (11 abril 1799), decreto 8º. Ver también apéndices.

256. ACP, Acuerdos, 6º, 171r (15 diciembre 1786). Ver también capítulo V.

257. El día de Todos los Santos era costumbre "vestir", es decir, dar ropa nueva a los infantes en servicio (ACP, Acuerdos, 4º, 277v-278r, 6 octubre 1769). En el Libro de Sacristía se anotaban las partidas de "cordellate colorado" para hacerles las prendas que llevaban de ese color, así como otras cantidades referentes a cuellos, remiendos, capas, roquetes, etc. Cito algunos ejemplos más sobre este tema. El 10 de agosto de 1704 fueron abonados 151 reales y 16 maravedíes "para comprar ropa blanca y otras cosas para camas y roquetes de los infantes" (ACP, Fábrica, 1622-1722, 430r). El 30 de diciembre de 1760 se mandó hacer una capa al infante José Potoc para que se presentara "con más decencia" a hacer una oposición al órgano de Ansó, su patria (ACP, Acuerdos, 4º, 40v). Datos sobre compra de mantas, ropa de cama, medicinas, etc. para los infantes pueden verse también en numerosas anotaciones del Libro de Fábrica; y en GEMBERO, M., La formación musical (...), op. cit., p. 118 (en este caso sólo para el período 1734-41).

258. El 27 de agosto de 1784 el maestro Huerta solicitó la casa de San Fermín de Aldapa para vivir en ella con los infantes, "por la estrechez con que estaban" la que entonces ocupaban; no se le permitió residir en la vivienda solicitada, debido a la larga distancia que mediaba entre ella y la Catedral (ACP, Acuerdos, 6º, 117r). El 18 de enero de 1792 Ignacio de Miguel y Doz, entonces encargado de educar a los infantes, se refirió a la "opresión" con que éstos se hallaban "en la estrechez de una casa de tan poca comodidad"; en ella carecían del desahogo "tan propio a sus pueriles diversiones" (ACP, Caja Capilla Musical [s. XVIII], s. nº). Ese mismo año 1792 se lució y picó un cuarto de la casa de los infantes (Sacristía, 1782-1826, 82). El 29 de

agosto de 1794 se permitió al maestro Huerta que ensanchara su casa, tomando lo que se considerara necesario "de la immediata que tiene, optada por don José Arteta, sub-chantre menor de nuestra santa yglesia" (Acuerdos, 7º, 38v). Poco después (19 septiembre 1794) se permitió de nuevo a Huerta que agregara a su casa un cuarto de la vivienda inmediata, que era de la Catedral, para mayor comodidad de los infantes (Acuerdos, 7º, 40v).

259. En 1715 se pagaron 48 reales "para satisfazer a dos mugeres de trabajo por la cura que hizieron de tiña, que padezían algunos ynfantes" (ACP, Fábrica, 1622-1722, 488v-489r). El 27 de octubre de 1779 se temía que el infante Manuel Brun, recién admitido, pudiera padecer "la contagiosa enfermedad de lamparones (...) e inficionar (sic) a los demás compañeros"; Brun fue despedido y quedó para él la ropa que se le había hecho a su recepción como infante (11 septiembre 1779); se ordenó que fuera limpiada su cama (ACP, Acuerdos, 5º, 292r). El 19 de junio de 1799 un infante "enfermo de contagio" fue trasladado de la casa del maestro de capilla a otra del Cabildo. El infante murió el 21 de junio; fue enterrado en la Catedral y la hermandad de clérigos de San Pedro le hizo "una muy solemne función" (ACP, Acuerdos, 7º, 151r).

260. El 2 de julio de 1774 se acuerda

> "dar a los ynfantes de esta nuestra santa yglesia la llave de la camarilla o aposentillo que tiene el M. Y. Cabildo en la Casa de las Comedias de esta ciudad, para que por dos días puedan divertirse y ver las habilidades que ofrece un arlequín; y, pasados, se dé al Santo Hospital a fin de que lo que produxere se invierta en beneficio suio (...)" (ACP, Acuerdos, 5º, 170r).

El 2 de abril de 1777 el Cabildo decidió dar las llaves del mismo aposentillo para que los infantes, durante dos días, vieran las óperas que se esperaban (ibíd., cuadernillo suelto, fol. 13r). En el Libro de Acuerdos, con fecha 13 de julio de 1792, se anota que ese año no se había repartido "arco alguno" a los infantes para el día de la corrida; esto parece indicar que

habitualmente los chicos asistían a los toros (ACP, Acuerdos, 6º, 297r y v). El 30 de junio de 1800 se acordó que los infantes fueran algún día al aposentillo de las Comedias (ACP, Acuerdos, 7º, 170r).

261. Algunas de las partidas pagadas por alimentos de infantes en 1701-1704 señalan la cantidad de 28 reales mensuales por cada uno (ACP, Fábrica, 1622-1722, 428r); otras, en la misma época, reflejan la cifra habitual de 32 reales (ibíd., 428r y v).

262. ACP, Acuerdos, 5º, 90r y v.

263. ACP, Acuerdos, 6º, 201v (7 noviembre 1788) y 220r (10 julio 1789).

264. Sobre un memorial que acerca de los infantes presentó De Miguel en 1792; y la asignación económica que el Cabildo hizo después, ver detalles en el capítulo V y en los apéndices.

265. ACP, Acuerdos, 7º, 40v (19 septiembre 1794).

266. ACP, Sindicatura, 1795, nº 4; y Acuerdos, 7º, 48r. Nada mencionó el Cabildo sobre los gastos que Huerta también decía tener por la preparación de las comidas y una criada. Esta, desde 1794 y al menos hasta 1800, fue Ramona de Hugarte (o Huarte) (ACP, Sacristía, 1782-1826, 97-134).

267. Cito algunos ejemplos. El 15 de abril de 1773 se permitió a Antonio Latur que asistiera a las Aulas de Gramática siempre que concurriera puntualmente a las funciones de Capilla dentro y fuera de la Catedral (ACP, Acuerdos, 5º, 121v). El 29 de abril de 1774 se concedió idéntica licencia a Felipe Domínguez (ibíd., 163v). Ramón Lorenzo Iriarte se despidió del ministerio de infante el 6 de diciembre de 1776 porque quería estudiar Filosofía, lo que era incompatible con el servicio a la Capilla (ibíd., cuadernillo suelto, 4v).

268. HERNÁNDEZ ASCUNCE, L., Música y músicos (...), [I], op. cit., p. 240. Sobre que los infantes vestían de rojo cito sólo algunas referencias a modo de ejemplo: ACP, Acuerdos, 4º, 151r (21 junio 1765); los datos mencionados en la nota nº 257, etc.

269. ACP, Acuerdos, 5º, 338v (10 marzo 1781 y ss.). Sobre los pagos anteriores a esa fecha, pueden verse las correspondientes partidas en el Libro de Fábrica.

270. ACP, Acuerdos, 3º, 130v (26 marzo 1734); y Acuerdos, 6º, 131r (8 abril 1785).

271. Véase por ejemplo el caso de un infante que murió en 1799 (citado en la nota nº 259).

272. ACP, Notum, 1º, 136r-137v (28 febrero 1730 y ss.).

273. Ibídem.

274. Las capellanías de Sandoval habían sido instituidas en 1618 por el obispo pamplonés fray Prudencio de Sandoval. En origen eran seis capellanías menores para racioneros que hubieran superado un examen de canto por oposición; y una capellanía mayor reservada a un canónigo profeso (GOÑI GAZTAMBIDE, J., La Capilla Musical de la Catedral de Pamplona en el siglo XVII, op. cit., p. 10). Sin embargo, las partidas del Libro de Sandoval correspondientes al siglo XVIII mencionan siempre cinco capellanes de Sandoval.

2 ACP, Sindicatura, Fajo 40, 1741.

276. ADP, Almándoz, C/1972, nº 26, 1767, 9 fols.

277. ACP, Acuerdos, 6º, 235r (18 febrero 1790); y Sindicatura, 1790, nº 15 (nº 14 según el índice del fajo), 17 junio 1790.

278. Sobre el médico conducido y las rentas de los capellanes en 1799, ver infra, apartado relativo a la situación social y económica de los músicos en este mismo capítulo; y apéndices.

279. El 11 de enero de 1737 se confirió una capellanía a Fernando Hugarte porque "savía bastante canto llano y tenía voz suficiente" (ACP, Acuerdos, 3º, 164r). Algunas capellanías parecen haber sido específicamente fundadas para "cantollanistas" (ibíd., 246v, 17 septiembre 1745). El 31 de octubre de 1755 un "adito de maitines" vacante fue adjudicado a Miguel Francisco Aguirre, con la condición de que en un año se habilitase en canto llano (ibíd., 353v).

El 14 de julio de 1780 se nombró cantor de epístolas a Joaquín de Izu, "no obstante la tenuidad y poca proporción de su voz para el desempeño de este ministerio, por no haverse decubierto otro pretendiente de quien pudiesse echar mano" (ACP, Acuerdos, 5º, 321v). El 6 de junio de 1788 el Cabildo comentó "la suma inutilidad e impericia" que en canto llano y lectura mostraba José Arteta, capellán maitinante; si en cuatro o seis meses no mejoraba, se procedería contra él (ACP, Acuerdos, 6º, 195v).

José Climent, hablando de la catedral de Valencia, subraya también la existencia de un número fluctuante de cantores (epistoleros, evangelisteros, domeros, salmistas, etc.) que no formaban parte propiamente de la Capilla, pero en determinados momentos hacían aumentar las dimensiones del coro (CLIMENT, J., La Capilla de Música de la catedral de Valencia, en "Anuario Musical" XXXVII, 1982 -Barcelona, 1983-, pp. 55-69 y, en concreto, pp. 62-64).

280. ACP, Sindicatura, 1799, nº 12 (capítulo 6 de un memorial de los maestros de ceremonias; y también de otro memorial presentado por los comisionados del Cabildo); Acuerdos, 7º, 145r y v (11 abril 1799).

NOTAS AL CAPITULO II

281. ACP, Acuerdos, 3º, 108v-109; y Sindicatura, Fajo 36, s. nº, 8 agosto 1732. Al mismo tiempo aumentó el salario asignado a todas las capellanías de maitines. En el segundo de los documentos citados se describen 17 bases o condiciones para las nuevas capellanías, bases que fueron aprobadas por el Cabildo.

282. ACP, Acuerdos, 4º, 60r (19 febrero 1762) y 61v (11 marzo 1762); Acuerdos, 7º, 27r (4 julio 1794) y 159r (17 enero 1800 y ss.).

283. ACP, Sindicatura, 1753, nº 10 (2 mayo 1753).

284. ACP, Acuerdos, 4º, 33r.

285. ACP, Sindicatura, 1761, nºs 15, 16, 17 y 23; Acuerdos, 4º, 45r y v (12 marzo 1761), 46 r y v (16 marzo 1761), 47r (3 abril 1761).

286. ACP, Acuerdos, 5º, 284v-285r (27 agosto 1779).

287. ACP, Acuerdos, 6º, 198v (29 agosto 1788).

288. ACP, Sindicatura, 1791, nº 7.

289. Ibídem. Marco creía preferible abandonar el dormitorio común y no "la propia casa y familia"; dormir en común no estaba (según él) incluido en los tres votos de religión. Adujo ejemplos de reformas similares a la propuesta que habían tenido lugar incluso en las religiones más austeras. Propuso que las Completas se dijeran todo el año después de Vísperas, "como se executa en todas las catedrales de España". Solicitó la supresión de los placebos y que éstos se refundieran con los aniversarios y responsos, por haberse rebajado la cuarta parte de su primitivo producto y por la "notoria alteración de víveres".

290. Ibídem. No se llegó de momento a ninguna resolución sobre el particular. Acerca de la votación, ver también GOÑI GAZTAMBIDE, J., Historia de los obispos (...), op. cit., VIII, pp. 334-335.

291. El 30 de abril de 1739 José Casado, capellán maitinante, recibió media parte de Capilla con la obligación de cantar y tañer el violín (ACP, Acuerdos, 3º, 180r). A José Potoc, también maitinante, se le concedió media parte de Música (de la que había correspondido al tenor Prat) el 8 de agosto de 1771 (ACP, Acuerdos, 5º, 53v).

292. Sebastián Martínez obtuvo la jubilación el 9 de enero de 1761, a excepción de los ministerios de Maitines, registrador "y la obligación de substituir de sochantre quando huviere necesidad de ello" (ACP, Acuerdos, 4º, 41r). El 15 de diciembre de 1780 Benito Beaumont, capellán maitinante, recibió un doblón de a ocho por suplir a los sochantres Miguel Jerónimo Potoc y Vicente Marín en sus ausencias (ACP, Acuerdos, 5º, 332r).

293. ACP, Sindicatura, 1762, nº 4 (12 febrero 1762); 1789-90, nº 11 (27 junio 1789); y 1792, nº 4 (12 abril 1792). Acuerdos, 4º, 59v (12 febrero 1762), 61r y v (11 marzo 1762), 131r (13 septiembre 1764). Acuerdos, 5º, 53r (2 agosto 1771) y 195r (19 mayo 1775).

294. ACP, Acuerdos, 6º, 176r (12 marzo 1787).

295. ACP, Tesorería (1677-1766), 132r; Fábrica (1729-78), 25r; Acuerdos, 3º, 167r (30 agosto 1737); y Recibos Músicos (1776-1878), 18 noviembre 1782.

Respecto a José Pérez Ricarte, subrayo que un músico de idéntico nombre aparece en 1756 como tenor de la Real Capilla de Música de Madrid. No puedo asegurar por ahora si se trata o no de la misma persona. Ver MARTÍN MORENO, A., Historia de la música española (...), op. cit., p. 56; y BARBIERI, F. A., op. cit., vol. 2, pp. 149 y 151 (docs. 262 y 266; en el último de ambos documentos se le cita sólo como José Pérez).

296. ACP, Acuerdos, 5º, 336r.

297. ACP, Sacristía (1782-1826), 51, 52, 77, 81, 103 y 124.

298. L. Hernández Ascunce describió ocho de ellos en El archivo musical de la Catedral de Pamplona, op. cit., p. 10. Sobre libros de coro en la diócesis de Pamplona puede consultarse GOÑI GAZTAMBIDE, J., La adopción de la liturgia tridentina y los libros de coro en la Diócesis de Pamplona, en "Príncipe de Viana", 24 (Pamplona, 1946), pp. 565-572.

299. El 30 de marzo de 1775 se pidió a los sochantres Isidoro de Mendióroz y Francisco Guinda que informaran sobre las muestras que se habían traído para dos libros de coro que se iban a hacer de nuevo (ACP, Acuerdos, 5º, 188r). El 27 de abril siguiente declararon que de todas las muestras la mejor era "la que vino de Zaragoza con puntos y letras grandes, sin que (...) les quedase duda en esta elección y concepto"; el cabildo pamplonés acordó hacer los dos libros previstos según esta muestra; los libros anteriores eran "de punto muy menudo y confuso y de mala letra" (ibíd., 191r). El 27 de septiembre de 1775 fray Sebastián Laraña, dominico residente en Zaragoza, había ya enviado desde allí uno de los dos libros encargados y pedía su importe, al igual que el librero que lo había encuadernado; se mandó que Isidoro de Mendióroz y Francisco Guinda examinaran el libro antes de pagarlo (ibíd., 209v-210r). El 1 de diciembre de 1775 los mismos sochantres recibieron mandato de inspeccionar el segundo libro, para entonces ya enviado por Laraña y encuadernado por el librero zaragozano Francisco Benedito; a Laraña se le debían 53 duros y 6 reales de vellón; y a Benedito, la misma cantidad que se le había abonado por la encuadernación del primer libro (que no es especificada en el acuerdo capitular) (ibíd., 214v).

El 9 de febrero de 1776 se acordó pagar otro libro que ya había sido previamente examinado por los sochantres Isidoro de Mendióroz y Francisco Guinda (ibíd., 222r). El 5 de noviembre de

1796 se leyó en el Cabildo de la catedral pamplonesa "una carta de don José Doblado, impresor en Madrid, remitiendo muestras de letras de choro que ha inventado hacer por prensa, y se acordó se pasasen a los subchantres y músicos para su conocimiento" (Acuerdos, 7º, 96r).

300. ACP, Acuerdos, 3º, 259r (27 mayo 1746).

301. Cito a continuación algunos ejemplos. En 1724-26 se hicieron unos cajones para guardar los libros de música (ACP, Sacristía, 1724-81, 26v). En 1746 se realizaron varios arreglos en los cajones de los libros de coro (se pusieron cerrajas, "palmeras" y clavos, etc.) (ibíd., 80r y v, 24 julio, 29 y 31 agosto 1746). En 1748 se pagó "una peceta" (=2 reales y 4 maravedíes) a un carpintero "por un panel en el cajón de los músicos" (ibíd., 82v). Los cajones de la música fueron arreglados en 1757 y en 1760 se instaló una llave en ellos, por lo que se pagó a cada real fuerte (ibíd., 100r y 105r). En 1774 fueron pintados y barnizados los cajones de música, al tiempo que se instaló sobre ellos un lienzo de San Cristóbal realizado por Pedro Antonio de Rada, que al parecer sustituyó a una imagen escultórica anterior:

> "Ytem, da en descargo 516 reales que en virtud de libranza de 9 de marzo de 1774 pagó a Pedro Antonio de Rada, maestro vezino de esta ciudad, por haver pintado un San Christóbal en un lienzo de veinte pies de alto y quince de ancho con inclusión del coste de éste, para ponerlo donde antes estaba el de bulto en esta Santa Yglesia, en cuia cantidad se incluien sesenta reales por pintar y barnizar los cajones que sirben de asiento a dicho quadro, en que se custodian los papeles de música de la Capilla, consta de ella que con su recibo se presenta (...)" (ACP, Fábrica, 1729-78, 177v).

Otro arreglo del armario de los músicos tuvo lugar en 1776, a cargo del carpintero Juan Fermín de Lecumberri (ACP, Sacristía, 1724-81, 160v, 14 enero 1776); éste mismo hizo un nuevo cajón en 1782 (ACP, Sacristía, 1782-1826, 4 y 6 julio 1782). Matías Aranaz construyó un cajón nuevo para los libros de la Capilla en

1787 y otros cuatro cajones para los papeles de música en 1788 (ibíd., 50, 57 y 58).

302. En 1750 se arreglaron varios atriles y facistoles (ACP, Sacristía, 1724-81, 85v, 6 junio 1750 y 86r, 2 noviembre 1750). En 1754 fue abonada una partida de damasco y otros materiales "para los forros de los atriles" (ibíd., 93r, 20 julio 1754). En 1769 se hicieron tres atriles nuevos y fueron arreglados otros seis (ibíd., 134r, 26 marzo 1769). En 1772 se hizo un facistol nuevo y se arregló otro (ibíd., 148r, 17 agosto 1772). En 1784 el carpintero Esteban de Legaria hizo tres atriles para la Capilla de Música (ACP, Sacristía, 1782-1826, 21).

303. El candelero que servía en Maitines fue arreglado al menos en 1770 y 1787 (ACP, Sacristía, 1724-81, 139v, 3 noviembre 1770; y Sacristía, 1782-1826, 50). El 14 de enero de 1774 se acordó poner una lámpara en la escalera de caracol por la que los canónigos bajaban a Maitines,

> "en atención a la incomodidad que motiva la obscuridad del caracol quando los señores vajan a cantar los Maitines, succediendo a veces que en unas densas, obscuras noches apenas se puede atinar la puerta para la escalera, expuestos por ello a experimentar algún sensible inopinado quebranto" (ACP, Acuerdos, 5º, 150v).

304. ACP, Sacristía (1724-81), 99r.

305. GOÑI GAZTAMBIDE, J., La Capilla Musical de la Catedral de Pamplona en el siglo XVII, op. cit., pp. 4-5 y 89-93. En 1627 el Cabildo hizo imprimir las ordenanzas u constituciones de los músicos (ibíd., p. 12); Goñi Gaztambide no especifica si eran o no iguales a las de 1604.

306. ACP, Libro de Capilla, s. fol., s. a. (al comienzo del volumen). Los subrayados son originales.

307. En cualquier caso las normas habrían cambiado después de 1738, en que se hizo nueva y fidedigna copia del Libro de Capillla. Ver infra, apartado sobre Colectoría en este mismo capítulo II.

308. ACP, Libro de Capilla, fols. 22-24. Los subrayados y las comillas que aparecen en el texto están en el original.

309. Ibíd., fol. 13r y v. Los subrayados son originales. En el documento, aunque se mencionan, no aparecen las firmas de Miguel Valls, Juan Antonio de Zaro y Roque de Iranzu (sin duda por tratarse de una copia del original).

310. Ibíd., fol. 21. Todo el texto aparece tachado en el original, lo que indica que la norma cambió o fue suprimida, sin que por el momento sea posible precisar en qué año. El cambio habría tenido lugar después de 1738, en que se hizo nueva copia del Libro de Capilla (ver infra, apartado sobre Colectoría en este mismo capítulo II).

311. ACP, Libro de Capilla, fols. 14-15. Sobre las cofradías citadas, ver NÚÑEZ DE CEPEDA, M., op. cit., pp. 306, 316 y 328-329.

312. ACP, Acuerdos, 3º, 17v-18r.

313. Ibíd., 75v (13 enero 1730).

314. Ibíd., 82r.

315. HERNÁNDEZ ASCUNCE, L., Música y músicos (...), op. cit., [I], p. 240.

316. ACP, Libro de Capilla, 64-65 (26 marzo 1739). Tomás de Buzunáriz pidió se le diera por presente sin asistir a las procesiones, debido a sus achaques; no se accedió a lo solicitado, "pues hera abrir la puerta para adelante" (ibídem).

317. ACP, Acuerdos, 5º, 342v-343r (21 mayo 1781). Leocadio Hernández Ascunce, en La música sacra (...), op. cit., p. 169, cita este plan de reforma de la Capilla de 1781.

318. ACP, Acuerdos, 7º, 157r (13 diciembre 1799) y 162v-164r (3 abril 1800); Libro de Capilla, 124-128; Sindicatura, 1800, nº 11 (3 abril 1800). La iniciativa para mejorar el funcionamiento de la Capilla había partido en esta ocasión de los músicos Julián Prieto y Francisco Salcedo (ACP, Acuerdos, 7º, 150r, 21 junio 1799).

319. ACP, Acuerdos, 3º, 310v-312r y Sindicatura, 1749, nº 17. Hernández Ascunce (en Música y músicos (...), op. cit., II, p. 236, doc. nº 13) publica este documento, pero con varias mutilaciones que no señala y algunas variantes respecto de la transcripción aquí presentada. Es probable que se refiera también al mismo acuerdo en La música sacra (...), op. cit., p. 168 (aunque da como fecha 13 de septiembre de 1749 y no 12 de septiembre, que es la correcta).

320. ACP, Sindicatura, 1749, nº 17.

321. ACP, Acuerdos, 3º, 312r-313r.

322. ACP, Libro de Capilla, 90-92; Notum, 2º, 218r-222v; Sindicatura, 1765, nº 22; y Acuerdos, 4º, 163r-164v. Ver la forma de efectuarse la división en los apéndices. En 1766 la Diputación decidió celebrar la fiesta, pero no en el mismo día de la Inmaculada: las Vísperas tendrían lugar el 10 de diciembre por la tarde; y la misa con sermón el 11, con lo que se evitaría el problema de las cuatro celebraciones simultáneas (ACP, Acuerdos, 4º, 192r y v, 5 diciembre 1766; y 192v-193r, 7 diciembre 1766).

323. ACP, Libro de Capilla, 15-16.

324. ACP, Acuerdos, 3º, 231v. En Sindicatura, Fajo 43, nº 17, se conservan el memorial de la Capilla sobre el caso; y la orden del prior para no pagar a los músicos .

325. ACP, Acuerdos, 3º, 244v.

326. ACP, Acuerdos, 7º, 26r y v (27 junio 1794). Leocadio Hernández Ascunce publicó un interesante documento de 1799 en el que se describe una excursión de la Capilla a San Miguel de Aralar (Música músicos (...), op. cit., II, pp. 240-241, doc. nº 21). La salida se hizo, al parecer, para favorecer el deseo episcopal de que se realizaran peregrinaciones a los santuarios más renombrados de la diócesis. El documento ofrece detalles del viaje, comidas y música interpretada (obras de "el Españoleto", Secanilla, Huerta, Prieto, canciones en vascuence, etc.). Con la signatura que Hernández Ascunce menciona no me ha sido posible localizar dicho documento en la actualidad.

327. En los apéndices se incluye la relación de iglesias a las que fue enviado en 1787 el edicto de oposiciones a la organistía mayor. Se conservan listas similares de algunas otras convocatorias.

328. Para no duplicar citas innecesariamente, evito aquí la enumeración detallada de la documentación en la que baso los datos; dicha documentación, con sus correspondientes signaturas, será pormenorizada en los capítulos III, IV y V.

329. Sobre la alusión de Huerta a la decadencia de los cantores en 1781, ver supra, apartado sobre sochantres. Para la catedral de Oviedo, ver QUINTANAL, I., op. cit., pp. 178-182.

330. La existencia de más edictos de oposición en el último tercio del siglo puede deberse a que en esa etapa fueron mayores las dificultades para encontrar músicos; o simplemente a que la documentación conservada de ese período es más abundante.

331. ACP, Acuerdos, 3º, 324r y v.

332. ACP, Libro de Capilla, 10-12. Los subrayados son originales. Respecto al punto nº 5, el texto remite al fol. 68 del mismo libro; en él se recoge un acuerdo de comienzos de junio de 1743 según el cual los jubilados se contaban como presentes, sin asistir, en los entierros de dentro y fuera de la Catedral.

333. ACP, Libro de Capilla, fol. 18.

334. ACP, Sindicatura, 1781, nº 32, 24 noviembre 1781, capítulo 21.

335. ACP, Libro de Capilla, 2-9. A continuación de las normas transcritas se incluyen también, para uso del colector, modelos para hacer peticiones, recibos y libranzas.

El cargo de colector coincidía en algunos aspectos con lo que en otros lugares se denominaba "festero". Ver GALLEGO, A., op. cit., 158-159; IDEM, Breve nota sobre el festero y la festería, en "Nassarre. Revista Aragonesa de Musicología", V, 1 (Zaragoza, 1989), pp. 27-57.

336. Ver el capítulo 4 de dichos estatutos en los apéndices.

337. Ver relación de los colectores documentados en el siglo XVIII en los apéndices.

338. ACP, Libro de Capilla, s. fol. (al comienzo).

339. Ibíd., 56-57. Francisco Martín presentó el libro ya copiado el 17 de enero de 1738.

340. Ibíd., 50-51. Los subrayados son originales. Precisamente la exención de Buzunáriz y Gil en la colectoría resultó cuestionada en 1738, como antes se ha dicho.

341. Ver capítulo 5 de los estatutos de 1800 en los apéndices.

342. ACP, Libro de Capilla, 59-60 (28 junio 1738). El subrayado es original.

343. Ibíd., 73-74 (16 mayo 1744).

344. Ver, por ejemplo, las ideas de Feijoo sobre este tema en MARTÍN MORENO, A., El Padre Feijoo (...), op. cit., p. 132.

345. Ver apartado C. 1 de este mismo capítulo; y apéndices.

346. ACP, Acuerdos, 3º, 293r-297r; Sindicatura, 1748, nº 13; y Caja Capilla Musical [s. XVIII], s. nº, 1748. Ver también apéndices.

347. ACP, Acuerdos, 5º, 74v-76v. Ver también apéndices.

348. ACP, Sindicatura, 1776, nº 29 (figura por error en el índice de Sindicatura correspondiente a 1778). En estas normas se mandó que los racioneros y capellanes leyeran cada año en la sacristía menor las constituciones vigentes para conocer sus obligaciones; que durante los oficios divinos sólo pudieran decir misa fuera del coro cuatro racioneros y capellanes; que no ganaran distribución si no se presentaban antes en el coro; y que los capellanes no sacerdotes no pudieran salir del coro a oir misa durante la celebración de los oficios.

349. ACP, Sindicatura, 1781, nº 32. Ver también apéndices. Ignoro cuáles eran las normas de 1775 a las que se aludió en 1781.

350. ACP, Sindicatura, 1799, nº 12; Acuerdos, 7º, 145r y v. También en 1799 se inició la elaboración de los nuevos estatutos de la Capilla de Música, que fueron aprobados en 1800.

351. ACP, Acuerdos, 7º, 161v y 162v. El 10 de marzo de 1800 se habían tratado también algunos asuntos sobre racioneros y capellanes. Se acordó que los tonsurados llevaran la tonsura y no entraran al coro sin ella. Otros puntos fueron debatidos, pero sin

tomarse resolución sobre ellos; así, que los capellanes no debían pararse en las naves del coro ni antes ni después de los oficios; y que era excesivo el número de capellanes que decían misa durante el coro (ibíd., 160v-161r, 10 marzo 1800).

352. Ibíd., 188r y v. En estas normas de 1801 no se tratan aspectos directamente relacionados con la música: se regula la forma de llevar a cabo la misa y los divinos oficios; se insiste en "la repetida providencia de no pasearse en las naves de la Yglesia ni antes, ni después, ni al tiempo de los divinos oficios", etc. El Cabildo facultó a Uriz para que multara a su arbitrio a los contraventores de las normas.

353. En 1799 se mandó que los sochantres y demás que fueran a cantar el Gloria y Credo permanecieran en el facistol hasta el final, para evitar que nadie cantara mientras andaba. Esto indica que en la práctica habitual los músicos se movían mientras cantaban (ver apéndices, capítulo nº 4 de los decretos de 1799 y nº 10 de los informes previos a los mismos). Sobre los aspectos de tempo y regularidad de compás se hablará más detenidamente en el capítulo VI de esta tesis, al tratar de la interpretación.

354. ACP, Acuerdos, 2º, 23v.

355. Ibíd., 73v.

356. ACP, Acuerdos, 3º, 160v-161r (20 diciembre 1736).

357. Ibíd., 271r (24 noviembre 1746).

358. ACP, Acuerdos, 4º, 31r y v.

359. Ibíd., 33v.

360. Ibíd., 92v, 14 marzo 1763. En la misma fecha quedó también regulada la distribución que correspondía a los músicos en los

placebos de los nueve aniversarios mayores, por los que hasta entonces no cobraban. Debía participar en dichas funciones el organista, pero a los músicos no les beneficiaría la distribución de los capellanes en las mismas (ibíd., 93r y v).

361. ACP, Acuerdos, 5º, 326v-327r (6 octubre 1780).

362. ACP, Acuerdos, 6º, 154r (3 abril 1786).

363. ACP, Notum, 1º, 40r-44r (ver apéndices). El término "con Música" se utiliza en la documentación manejada como sinónimo de "con Capilla", es decir, con músicos profesionales y no sólo con los capellanes de coro.

364. Ibíd., 1r-39r (ver apéndices).

365. ACP, Libro de Capilla, 25-29 (ver apéndices).

366. Ibíd., 30-38 (ver apéndices).

367. Ibíd., 24-25 y 38-48. En los entierros de la parroquia de San Juan los músicos percibían determinada cantidad por asistir con sobrepelliz. Un incidente relacionado con esta cuestión se produjo en 1744: el capero de San Juan, D. Agustín de Lanz, negaba 9 tarjas a la Capilla por su acompañamiento al cadáver de la madre de D. Fermín de Tuía, canónigo; Lanz argumentaba que la Capilla tenía distribución aparte, que pagaba la casa del cadáver; el cabildo catedralicio, el 14 de febrero, mandó que se pagara a los músicos lo que reclamaban por memorial, pues de lo contrario "asistirían como extraños, sin sobrepellices"; tras un segundo decreto capitular (15 febrero 1744), Lanz obedeció (ACP, Libro de Capilla, 72 y Acuerdos, 3º, 226v-227r).

En las exequias de obispos, desde 1736 quedó estipulada la manera de repartirse el dinero: éste se dividiría en tres partes, de las que dos serían para el Cabildo; la tercera parte se fragmentaría a su vez en tres porciones (dos para los músicos

y la tercera para los capellanes); "y se dividen en once actos, tres del primer día por el acompañamiento, nocturno y missa y los otros ocho de las ocho missas de la novena" (ACP, Acuerdos, 3º, 161r, 22 diciembre 1736).

368. El Libro 1º de Notum abarca el período 1725-43 y el Libro de Capilla fue copiado de nuevo en 1738, si bien las normas en ambos contenidas serían más antiguas.

369. ACP, Caja Capilla Música [s. XVIII], s. a., papel suelto (ver apéndices).

370. ACP, Libro de Capilla, s. fol. (intercalado entre los fols. 7 y 9).

371. Ibíd., fol. 79.

372. ACP, Acuerdos, 4º, 43v (23 febrero 1761).

373. Ibíd., 44r-45r (9 marzo 1761). Los subrayados son originales.

374. ACP, Notum, 2º, 145v-147v.

375. Ibíd. Sobre el P. Garcés, ver supra, apartado sobre instrumentos en este mismo capítulo II.

376. ACP, Notum, 2º, 149v-152v.

377. ACP, Libro de Capilla, 85-86.

378. ACP, Acuerdos, 4º, 88r y v.

379. Ibíd., 91v. Los subrayados son originales. En 1772 se anota en el Libro de Notum lo acaecido en la festividad de la Santa Cruz, por ser diferente de lo que el prior Lubián había apuntado anteriormente en el mismo libro. La descripción correspondiente

al 16 de julio de 1772 es como sigue:

> "(...) siguiendo la Cruz (...) seguimos al claustro, cantando los sochantres la antífona O Crux (...); luego dixeron los ynfantes el verso y después el preste la oración del día; concluida ésta comenzó la Música el Te Deum y alternaron los sochantres varios versos hasta que, viniendo la procesión por la Preciosa y entrando en la yglesia, alternaba el órgano y no los sochantres el Te Deum; concluido éste, se comenzó la misa sin Música, como en día doble menor (...)" (ACP, Notum, 3º, 12v).

380. ACP, Acuerdos, 4º, 129v (31 agosto 1764). El 17 de marzo de 1760 se había acordado "que en adelante, sienpre (sic) que huviere profecía o profecías, se canten total e íntegramente y sin cortarlas por motibo alguno, según que correspondieren a su respectibo oficio" (ibíd., 30v).

381. Ibíd., 170v-171r.

382. ACP, Acuerdos, 6º, 172v (12 enero 1787).

383. HERNÁNDEZ ASCUNCE, L., Música y Músicos (...), op. cit., II, pp. 237-239. No he visto personalmente el documento citado por Hernández Ascunce. La transcripción que presenta este autor es más breve e incluye menos fiestas que el Libro de Notum.

384. ACP, Acuerdos, 6º, 189v-190r (18 enero 1788).

385. Ibíd., 212r (2 abril 1789).

386. ACP, Acuerdos, 7º, 77r (29 enero 1796).

387. ACP, Notum, 1º, 59v-60r.

388. Ibíd., 178r-179v.

389. ACP, Notum, 2º, 78r.

390. Ibíd., 79v-80r (28 junio 1753).

391. Ibíd., 177v-178r.

392. Ibíd., 178r y v.

393. ACP, Acuerdos, 4º, 144r y v.

394. ACP, Notum, 2º, 222v-223r; y Acuerdos, 4º, 165v.

395. ACP, Notum, 2º, 263v.

396. ACP, Notum, 3º, 3v-4r. Los subrayados son originales. En el margen izquierdo del folio se anota que el Converte debía haberlo entonado Su Ilustrísima, y no el semanero.

397. ACP, Acuerdos, 5º, 84r y v (13 agosto 1772).

398. ACP, Notum, 3º, 22v-23r.

399. Ibíd., 40r.

400. Ibíd., 40r. En esta ocasión, por primera vez, no salió la procesión de San Francisco.

401. Ibíd., 77r.

402. Ibíd., 103v.

403. ACP, Notum, 2º, 106r-114v (14 junio 1759); y Libro de Capilla, 83-84.

404. ACP, Notum, 2º, 189v-193r (6 junio 1765).

405. Ibíd., 246r-247v (jueves, 29 mayo 1766, fiesta del Corpus).

406. ACP, Acuerdos, 4º, 268v (23 abril 1769). La decisión de terminar en Santa Engracia la procesión se tomó porque, aunque hubiera escampado, los caminos hubieran quedado "impracticables". En 1783 el día de San Jorge coincidió con el miércoles de la octava de Resurrección, por lo que el Cabildo se dividió para asistir a ambas funciones. Llovió antes y después de la misa en San Jorge; a la ermita asistieron también los músicos de la Catedral (ACP, Notum, 3º, 80v).

407. ACP, Notum, 3º, fol. 111.

408. ACP, Notum, 1º, 59v-60r (7 julio 1725); Notum, 2º, 180r y v, 182v-183r; Notum, 3º, 84v (8 julio 1784); Acuerdos, 6º, 137r (8 julio 1785). Sobre la mencionada norma del Notum para el día de San Fermín, ver extracto de las fiestas ordinarias en los apéndices.

409. ACP, Acuerdos, 6º, 137r (8 julio 1785). Sobre la afición a los toros en la ciudad, ver CAMPO, L. del, Pamplona y toros. Siglo XVIII, Pamplona, Editorial "La Acción Social", 1972; IDEM, Toros en Pamplona. Siglo XVIII, en "Navarra. Temas de Cultura Popular", nº 168 (Pamplona, Diputación Foral de Navarra, 1973); y GEMBERO, M., La música en los espectáculos públicos (...), op. cit., pp. 628-633.

410. ACP, Acuerdos, 2º, 128v-131r. La situación de peligro estuvo relacionada probablemente con la crisis internacional surgida a raíz de la intervención española en Italia en 1717 y 1718. Se formó una coalición internacional contra España (Cuádruple Alianza) y, entre otras acciones, tropas francesas atravesaron los Pirineos. Las hostilidades terminaron con el tratado de Cambrai (1720). Ver COMELLAS, J. L., Historia de España Moderna y Contemporánea (1474-1975), 6ª ed., Madrid, Rialp, 1978, pp. 303-307.

411. GEMBERO, M., Evolución demográfica (...), op. cit., p. 775; IDEM, Pamplona en los siglos XVII y XVIII (...), op. cit., p. 94. Fue derruido por ejemplo el convento de Trinitarios Descalzos extramuros; sus religiosos fueron acogidos en la Casa Hospital o convento de San Antón.

412. ACP, Sindicatura, 1794, nº 2. La situación seguía siendo delicada en 1795. El 29 de enero de dicho año el Cabildo dio permiso a varios capellanes y racioneros no ordenados in sacris para que acudieran al Ayuntamiento "a medirse, con el motibo de la extracción de gente que ha de hacerse para el servicio de los vatallones de este Reyno" (ACP, Acuerdos, 7º, 47r y v, 29 enero 1795). El 30 de julio se mandó a los capellanes del coro mayor de la Catedral y parroquia [¿de San Juan?] que acudieran a las juntas de ambas instituciones para "oír el exorto de los señores governadores para asistir en la guerra con la gente del apellido, ya para servirlo en lo espiritual como con la guerra, y que los que no hayan de ir entreguen las armas" (ACP, Acuerdos, 7º, 67v). Días después (el 6 de agosto de 1795) la Diputación participó al Cabildo de la Catedral que se había firmado la paz con Francia (ibídem).

413. ACP, Acuerdos, 5º, 131r (9 julio 1773).

414. ACP, Acuerdos, 2º, 95v-98r. Los subrayados son originales.

415. Ibídem. Todas estas celebraciones, promovidas por el Ayuntamiento, tuvieron lugar en la Catedral y no en la parroquia de San Lorenzo. La causa del cambio fue el pleito que el municipio tenía pendiente con dicha parroquia en el tribunal eclesiástico sobre el patronato, bulto y reliquias de San Fermín.

416. ACP, Acuerdos, 3º, 112r.

417. ACP, Notum, 1º, 255r-256v.

418. ACP, Notum, 2º, 161v-163v.

419. Ibídem (los subrayados son originales); Acuerdos, 4º, 78r y v (11 agosto 1762).

420. ACP, Acuerdos, 4º, 105r.

421. En junio de 1767 la parroquia de San Nicolás pretendió hacer nueva rogativa con el Santo Crucifijo, aduciendo que el agua caída no era suficiente para los campos. El Ayuntamiento se opuso, por creer que la rogativa iría en contra de la acción de gracias ya celebrada por el municipio; las nuevas aguas podrían ser además perjudiciales para algunos cultivos. Ignoro si esta rogativa llegó a efectuarse. ACP, Notum, 2º, 263v-266r y 267v-269v; Acuerdos, 4º, 207r (30 mayo 1767).

422. A causa de la peste vacuna el domingo, 11 de septiembre de 1774, se celebró procesión general con San Fermín, promovida por el Ayuntamiento. Al llegar a la capilla del santo (en la iglesia de San Lorenzo) y terminada la letanía, se cantó el salmo Domine ne in furore tuo, el Iste sanctus y el verso Gloria et honore y demás de la letanía. De vuelta a la Catedral, se cantó la letanía de los santos y, una vez en ella, la Salve con las tres oraciones "de more" (ACP, Notum, 3º, 24v).

Desde el 31 de agosto de 1774 se hicieron rogativas por el mismo motivo en la Catedral, después de la misa mayor, a petición de la Diputación (ibíd., 23v-24r). Desde el 22 de diciembre de 1774 se suspendió la rogativa, por la proximidad de las Pascuas y porque la peste remitía. La rogativa fue sustituida por la oración "pro peste animalium" en la misa mayor, en los días que no fueran de primera o segunda clase (ibíd., 24v). Desde el día de Ramos (9 abril 1775) dejó también de decirse la referida oración "pro peste animalium" (ibíd., 25v).

423. ACP, Notum, 3º, 73v-74r (7 septiembre 1781 y ss.). La enfermedad remitió en noviembre, con las lluvias y nieves (Ibíd., 75v, 27 noviembre 1781). La Ciudad celebró una función de acción de gracias el 27 de noviembre de 1781 (ACP, Acuerdos, 6º, 7r y v).

El 26 de noviembre de 1800, a petición del Consejo, se acordó celebrar rogativa para que no llegara a Pamplona la "epidemia pestilencial que asola los pueblos de la Andalucía". La función debía celebrarse el 1 de diciembre de 1800 (ACP, Acuerdos, 7º, 180v).

424. ACP, Acuerdos, 3º, 133r (13 agosto 1734); y Notum, 3º, 11r (20 marzo 1772); en esta última ocasión se preveía celebrar Salve "sin Música".

425. ACP, Acuerdos, 3º, 118v-119r y Notum, 1º, 165v-170r. El subrayado es original.

426. ACP, Notum, 1º, 78v-80r, 121v-122v; Notum, 2º, 316v-326v, 346r-347v, 355v-356v; Notum, 3º, 23r y v, 29v-30r, 74v-75v; Acuerdos, 4º, 259r y v, 260r, 273v. Las vísperas del Corpus de 1775, a las que asistió el obispo de medio pontifical, se cantaron "según rúbrica, sin entonar antífona sino la Música y coro, incensando S. I. al Magníficat el altar" (ACP, Notum, 3º, 29v-30r, 14 junio 1775).

Hernández Ascunce, en Música y músicos (...) [I], pp. 236-237, publicó una descripción de la liturgia celebrada el 15 de agosto de 1729, festividad de la Asunción.

Más datos sobre los obispos pamploneses del XVIII y su relación con la Catedral pueden consultarse en GOÑI GAZTAMBIDE, J., Historia de los obispos (...), op. cit., vols. VII y VIII.

427. ACP, Acuerdos, 4º, 259r y v; Notum, 2º, 313r-316r. Por esta última fuente sabemos que el obispo se vistió en la capilla de la Barbazana (ver lámina nº 1); "quando ya todo estaba prevenido, salieron de la Barbacana (sic) y sacristía, tocándose