

Música y músicos en un espacio urbano

Pamplona a mediados del siglo XIX

Universidad Pública de Navarra.

Departamento de Geografía e Historia

Facultad de Ciencias Humanas y Sociales

Directores: Ángel García-Sanz Marcotegui y María Nagore Ferrer

Mayo de 2017

Tabla de contenidos

Lista de tablas	3
Lista de gráficos	5
Lista de ilustraciones	6
Siglas y abreviaturas	8

Introducción

Justificación	9
Metodología	10
Estado de la cuestión.....	12
Fuentes impresas y archivísticas	19
Fuentes hemerográficas	21
Estructura del trabajo	22

1. La fisonomía de Pamplona a mediados del siglo XIX	24
1.1. La plaza del Castillo y sus cafés	25
1.2. El Teatro Principal	29
1.3. El Nuevo Mercado	32
1.4. Las calles	32
1.5. El Paseo de la Taconera y el Paseo de Valencia	35
2. La geografía musical de la ciudad	38
2.1. Una instantánea: el plano musical de Pamplona a finales del periodo isabelino	38
2.2. La evolución de los espacios musicales entre 1833 y 1876	45
2.3. Los actores de la actividad musical	48
2.3.1. Los impulsores de las iniciativas musicales	51
2.3.2. La realidad de los músicos: su origen, su forma de vida y sus relaciones	71
2.4. El comercio musical	98
3. La música en el templo: reestructuración de un espacio tradicional	105
3.1. La actividad musical en iglesias y monasterios	105
3.2. La evolución de la Capilla de Música catedralicia	107
3.3. La situación de los músicos catedralicios	112
3.4. La actividad compositiva de los músicos de la catedral.....	121
4. La necesidad de la enseñanza musical pública y la formación del músico	125
4.1. El carácter social de la enseñanza musical pública: la Academia Municipal de Música y la Escuela de Música de la Casa de Misericordia	125
4.2. La formación del músico profesional	138
5. El teatro	148
5.1. El Teatro Principal, un nuevo inmueble para una nueva afición	148
5.2. Los conciertos públicos del teatro	161
5.3. Los músicos de la orquesta del teatro	166
5.4. El negocio de los empresarios teatrales y de los músicos con los bailes públicos	170

6. Los salones privados y las sociedades	180
6.1. La música y los músicos de los salones pamploneses	180
6.2. La eclosión del asociacionismo en Pamplona y la presencia de la música en las sociedades	185
6.2.1. Un caso especial: el Nuevo Casino	189
6.2.2. Otras sociedades culturales	195
6.3. El Orfeón Pamplonés: su dimensión social y educativa	202
7. La calle, testigo de la fiesta ciudadana	213
7.1. Las dulzainas y los juglares	214
7.2. La “música municipal” como representación del pueblo	218
7.2.1. La banda de música de la Milicia Nacional	220
7.2.2. Las bandas de música de la Academia Municipal de Música y de la Escuela de Música de la Casa de Misericordia	223
7.2.3. La Euterpe Navarra	228
7.3. El músico de banda militar	236
7.4. El “paseo de las doce”	248
7.5. Una costumbre carnavalesca: las estudiantinas	253
Conclusiones	255
Fuentes impresas	260
Fuentes hemerográficas	262
Bibliografía	263
Apéndices	274
1. Profesores de la Academia Municipal de Música junto con sus cargos y sus sueldos de 1858 a 1876	274
2. Actuaciones del Orfeón Pamplonés durante su primera etapa (1865-1873)	276
3. Registro de músicos en Pamplona a mediados del siglo XIX	278

Lista de tablas

<i>Tabla 1.</i> Actividad musical pública en 1844	45
<i>Tabla 2.</i> Actividad musical pública en 1866	46
<i>Tabla 3.</i> Actividad musical pública en 1872	47
<i>Tabla 4.</i> Miembros de las juntas directivas del Orfeón Pamplonés (1865-1873)	55
<i>Tabla 5.</i> Algunos de los alumnos inscritos en el Orfeón Pamplonés en 1867	57
<i>Tabla 6.</i> Lista de socios del Orfeón Pamplonés en 1881	58
<i>Tabla 7.</i> Miembros de las juntas directivas del Orfeón Pamplonés entre 1865-1873 y en 1881	62
<i>Tabla 8.</i> Actividad musical profesional de los músicos	73
<i>Tabla 9.</i> Sueldos de los profesores de la Academia Municipal de Música y de los maestros de las escuelas de San Francisco en 1859	79
<i>Tabla 10.</i> Profesores, sus asignaturas y sueldos en el curso 1864/65	80
<i>Tabla 11.</i> Músicos alistados a la Milicia Nacional	95
<i>Tabla 12.</i> Cargo y sueldo de los componentes de la Capilla de Música catedralicia en 1854	110
<i>Tabla 13.</i> Matrículas por asignaturas de niños y niñas (1864/65)	137
<i>Tabla 14.</i> Asignaturas y cursos de la Academia de Música en 1860	143
<i>Tabla 15.</i> Relación entre localidades y precios del Teatro Principal en 1845	160
<i>Tabla 16.</i> Relación entre localidades y precios del Teatro Principal en 1865 y 1880 .	160
<i>Tabla 17.</i> Relación de los miembros fijos de la orquesta del teatro en 1876	168
<i>Tabla 18.</i> Gastos y beneficios de la función ofrecida por la compañía dramática de Pedro Arellano el 5 de febrero de 1846	172
<i>Tabla 19.</i> Gastos y beneficios de una función de una compañía lírica en 1863	173
<i>Tabla 20.</i> Relación de los títulos operísticos y la recaudación de una compañía lírica en 1863	174
<i>Tabla 21.</i> Sociedades recreativas y culturales fundadas en Pamplona entre 1840 y 1876	186
<i>Tabla 22.</i> Relación de pianistas del Nuevo Casino	193
<i>Tabla 23.</i> Años de existencia de las bandas de música municipales y sus directores .	220
<i>Tabla 24.</i> Miembros de la banda de música de la Milicia Nacional (1836-1842)	221
<i>Tabla 25.</i> Miembros de la banda de música de la Milicia Nacional (1854-1856)	222
<i>Tabla 26.</i> Miembros de la banda de música de la Academia Municipal (1861)	224

<i>Tabla 27.</i> Miembros de la banda de música de la Academia Municipal (1863)	226
<i>Tabla 28.</i> Miembros de la banda de música de La Euterpe Navarra	230
<i>Tabla 29.</i> Miembros de la banda de música de La Euterpe Navarra en 1871	234
<i>Tabla 30.</i> Programa de conciertos de las bandas de música militares y charangas (1872)	250

Lista de gráficos

<i>Gráfico 1.</i> Funciones mensuales en el Teatro Principal en 1861 y 1863	42
<i>Gráfico 2.</i> Perfil profesional de los socios del Orfeón Pamplonés	63
<i>Gráfico 3.</i> Relación de las opciones laborales de los músicos entre 1833 y 1876	77
<i>Gráfico 4.</i> Sueldos de los maestros de instrucción pública en 1870	81
<i>Gráfico 5.</i> Sueldos anuales de los músicos de banda militar, profesores de la Academia de Música y maestros de las escuelas de San Francisco (1859)	83
<i>Gráfico 6.</i> Índices de matrículas de niños y niñas en la Academia Municipal de Música en 1848, 1865 y 1876	135
<i>Gráfico 7.</i> Relación de géneros musicales del catálogo del Nuevo Casino (1886)	194
<i>Gráfico 8.</i> Relación cuantitativa de juglares y dulzaineros entre 1840 y 1871	217
<i>Gráfico 9.</i> Popularidad de los géneros musicales de los conciertos de las bandas de música militares	251

Lista de ilustraciones

<i>Ilustración 1.</i> Fachada del Café Suizo en la plaza del Castillo, 1872 (AMP, Col. Arazuri)	27
<i>Ilustración 2.</i> Exterior del Café Suizo, ca. 1900 (AMP, Col. Arazuri)	28
<i>Ilustración 3.</i> Teatro Principal en 1862 (AMP, Col. Arazuri)	29
<i>Ilustración 4.</i> Paseo Valencia adornado con el túnel de luz en 1887 (AMP, Col. Arazuri)	37
<i>Ilustración 5.</i> Plano de Pamplona (AMP, Parcelario, Hoja nº 7)	39
<i>Ilustración 6.</i> Mauricio García Martínez (Gran Enciclopedia de Navarra)	88
<i>Ilustración 7.</i> Mariano García Zalba (Gran Enciclopedia de Navarra)	91
<i>Ilustración 8.</i> Joaquín Maya Ecenarro (Gran Enciclopedia de Navarra)	94
<i>Ilustración 9.</i> Portada del método de Galarreta en su primera edición (BINADI)	141
<i>Ilustración 10.</i> Portada del método de piano de Bertini	147
<i>Ilustración 11.</i> Portada del método de piano de Aranguren	147
<i>Ilustración 12.</i> Programa de la función celebrada en el Teatro Principal el 31 de mayo de 1850 (AMP, Diversiones Públicas, Comedias, leg. 70, 1848-1853)	149
<i>Ilustración 13.</i> Programa de una función en el Teatro Principal en 1842 (AMP, Diversiones públicas, Comedias, leg. 69, 1842-1847)	150
<i>Ilustración 14.</i> Teatro Principal en 1872 (AMP, Fot. Mauro Ibáñez, Col. Arazuri)	152
<i>Ilustración 15.</i> Programa que anuncia la interpretación de <i>El Barbero de Sevilla</i> en el Teatro Principal el 10 de enero de 1857 (AMP, Diversiones Públicas, Comedias, leg. 71, 1854-1869)	153
<i>Ilustración 16.</i> Programa de una función en el teatro en 1856 (AMP, Diversiones Públicas, Comedias, leg. 71, 1854-1869)	157
<i>Ilustración 17.</i> Programa de una función en el teatro en 1857 (AMP, Diversiones Públicas, Comedias, leg. 71, 1854-1869)	157
<i>Ilustración 18.</i> Anuncio de bailes de máscaras en el Teatro Principal (AMP, Diversiones Públicas, Comedias)	175
<i>Ilustración 19.</i> Sello de la sociedad La Unión (AMP, Sociedades, 1840-1918).....	188
<i>Ilustración 20.</i> Sello del Orfeón Pamplonés (AMP, Sociedades, Expediente nº 2, 1865-1892)	212
<i>Ilustración 21.</i> Banda de música de la casa de Misericordia con Miguel Astráin al frente, 1894 (AMP, Col. Arazuri)	228
<i>Ilustración 22.</i> Sello de la banda de música La Euterpe Navarra (AMP, Diversiones Públicas, Festejos, leg. 48 (1871-1881))	235
<i>Ilustración 23.</i> Banda de música de Infantería desfilando, ca. 1912 (AMP, Col. Arazuri) ..	

.....	237
<i>Ilustración 24.</i> Bandas militares esperando en la esquina de la calle Chapitela y la Plaza del Castillo, 1872 (AMP, Col. Arazuri)	248
<i>Ilustración 25.</i> Programa de concierto de la banda de música del Regimiento de Almansa	252
<i>Ilustración 26.</i> Programa de concierto de la charanga del Batallón de Cazadores de Alcolea	252
<i>Ilustración 27.</i> La Comparsa, obra manuscrita de Joaquín Maya (EAVM, MAY-01 13-01)	254

Siglas y abreviaturas

1. Archivo General de Navarra (AGN)
2. Biblioteca General de Navarra (BGN)
3. Archivo Municipal de Pamplona (AMP)
4. Universidad Pública de Navarra (UPNA)
5. Archivo del Orfeón Pamplonés (AOP)
6. Archivo Catedralicio de Pamplona (ACP)
7. Archivo de la Capilla de Música de la Catedral de Pamplona (ACMCP)
8. Archivo de la Casa de Misericordia de Pamplona (ACMP)
9. ERESBIL-Archivo Vasco de la Música (EAVM)
10. Archivo General Militar de Segovia (AGMS)
11. Biblioteca Nacional de España (BNE)
12. *Boletín Oficial de Pamplona* (BOP)
13. *Boletín Oficial de Navarra* (BON)
14. *Boletín Oficial del Ejército* (BOE)
15. Reales vellón (r.v.)
16. Pesetas (pts.)
17. Legajo (leg.)
18. Libro (l.)
19. Folio (f.)
20. Tomo (t.)
21. Caja (cj.)

INTRODUCCIÓN

Justificación

El presente trabajo pretende retratar la vida musical de Pamplona a mediados del siglo XIX desde una perspectiva que relaciona las dinámicas musicales, institucionales y personales con las características fisonómicas, económicas y políticas del espacio urbano. La delimitación temporal planteada está enmarcada entre las fechas límite que ofrece el inicio del reinado de Isabel II (1833) y el final de la tercera guerra carlista (1876). Esta restricción temporal ha sido una decisión sensata por dos motivos: uno referido a la documentación conservada, por un lado, escasa en las décadas precedentes, y por otro, abrumadora en el último cuarto de siglo. Y segundo, porque es en este periodo cuando Pamplona, como ejemplo de una capital de provincia de dimensiones reducidas, disfrutó de una relativa estabilidad política tras los sucesos de la primera guerra carlista que suscitó una serie de cambios significativos en sus dinámicas musicales que merecen especial atención por su cantidad y calidad. Somos conscientes de que esta delimitación deja fuera el estudio de la Sociedad de Conciertos y Socorros Mutuos Santa Cecilia, cuya creación fue trascendental en el devenir musical de la ciudad, o los famosos conciertos matinales de San Fermín instaurados en las dos últimas décadas del siglo, pero precisamente por eso creemos que merecen un estudio aislado. De la misma forma dejamos de lado figuras musicales navarras de relevancia nacional como Emilio Arrieta, Joaquín Gaztambide, Dámaso Zabalza, José María Guelbenzu, Hilarión Eslava, Genaro Vallejos o Joaquín Larregla, entre otros, así como los artistas internacionales Pablo Sarasate y Julián Gayarre. Durante la segunda mitad del siglo XIX, la notable presencia de estas figuras en el panorama musical español hizo abundar la idea de que en esta época el arte musical procedía de Navarra. Por ejemplo, el suplemento de *El Sol* del 30 de junio de 1920 comenzaba con un artículo sobre *Los famosos conciertos de San Fermín* de esta guisa,

Tierra es Navarra de una gloriosa tradición musical.

En poco más de medio siglo dio al mundo, en espléndida y casi simultánea floración, artistas tan eminentes como Eslava, el profundo didáctico; Gayarre, el tenor incomparable de la voz de plata; Sarasate, violinista sin par; Arrieta y Gaztambide, sólidos prestigios sobre los que asentó su existencia durante varios lustros la zarzuela española; Guelbenzu, el notable pianista y director de la Real Capilla; Zabalza, Gorriti, Vallejos, Larregla y tantos otros esclarecidos músicos, que con su brillante actuación en la esfera del Arte dieron días de fama a su patria, hasta el punto de que ésta llegase a ser conocida con el sobrenombre de “cuna de la Música de España.

Efectivamente, en Navarra surgieron en el siglo XIX una cantidad sorprendente de músicos de primera fila que destacaron en el panorama musical español, no hay que pasar por alto este hecho. No obstante, esta investigación no se centra en sus figuras pues prácticamente concentraron toda su actividad en Madrid y tan solo en las dos últimas décadas del siglo XIX se sintió su presencia en la capital navarra, exceptuando el caso de Hilarión Eslava que no dejó de mantener un cierto contacto con algunos músicos e instituciones musicales de Pamplona.

Por el contrario, una parte fundamental de este trabajo se centra en el estudio de los músicos que dinamizaron la vida musical de Pamplona en su ciudad: su formación, su modo de vida, su estatus y su relación con otros músicos en el seno de las diferentes instituciones musicales urbanas. Por ello, otra parte principal de este estudio se basa en el análisis de los espacios que configuraron la geografía musical de la ciudad y la interacción que hubo entre ellos a través de la movilidad de sus músicos. También se examinan sus prácticas musicales y el público al que estaban dirigidas. Y por último, se analizan diferentes aspectos relacionados con aquellas personas que, de una forma u otra, impulsaron estas iniciativas musicales y las motivaciones que les empujaron a promoverlas. Somos conscientes de que con este planteamiento dejamos de lado otras cuestiones relacionadas con el paisaje sonoro de la ciudad, en la acepción de Murray Schafer como el conjunto de sonidos de un lugar específico¹, a sabiendas de que es un enfoque actual en el que se podían haber estudiado los tañidos de las campanas, los toques de queda, las voces de los mercaderes o del sereno, el sonido producido por el río, las fábricas o cualquier otro emitido por un agente urbano, pero consideramos que este tipo de conjuntos acústicos merecen un estudio de carácter simbólico específico, que se aleja de nuestro enfoque.

Se puede apreciar el interés de este trabajo porque en la actualidad se puede intuir que Pamplona en el siglo XIX tuvo una rica actividad musical por la cantidad de músicos que sobresalieron en este época, no solo figuras de relieve nacional e internacional, sino también local como Mariano García, Joaquín Maya, Fidel Maya, Estanislao Luna, Damián Sanz, etc., y porque algunas de las instituciones musicales que se crearon entonces, como el Orfeón Pamplonés o la Academia Municipal de Música llamada hoy en día Escuela Municipal de Música "Joaquín Maya", todavía perduran, así como la Capilla de Música de la catedral o la banda de música La Pamplonesa que se creó al albor de las iniciativas decimonónicas y está a punto de celebrar su centenario y, sin embargo, no se han realizado estudios que revelen el origen de estas realidades.

En definitiva, se trata de definir el mapa musical de Pamplona a mediados del siglo XIX a través de sus iniciativas e instituciones musicales, sus protagonistas, sus prácticas musicales, sus interacciones en el marco urbano y su proyección en el conjunto de la sociedad.

Metodología

Hemos intentado seguir el enfoque de la denominada musicología urbana, desarrollado en las últimas décadas. Señala Miguel Ángel Marín que, más que una disciplina, la musicología urbana es un enfoque de estudio que se centra en la relación entre música y espacio, es decir, analiza la música y los músicos en una ciudad partiendo de la base de que existe una relación interdependiente entre la actividad musical y el contexto urbano donde se produce, es decir, se condicionan mutuamente². Así pues, el objetivo del enfoque de la musicología urbana es el estudio

¹ Murray Schafer, *The Soundscape. Our Sonic Environment and the Tuning of the World* (Vermont: Destiny Books, 1977), 10.

² Miguel Á. Marín, "Contar la historia desde la periferia: música y ciudad desde la musicología urbana," *Neuma: revista de música y docencia musical* 7, no. 2 (2014), 13.

de la relación de la ciudad con la música como elemento que la define, donde se analizan las muchas interrelaciones que subyacen en las diferentes formas de actividad y práctica musical, en las relaciones sociales del músico urbano con otros músicos, con los espacios donde se produce la música y con la sociedad³. Todos estos aspectos están relacionados con el perfil urbano, institucional, social, económico y cultural de la ciudad⁴. No es de extrañar que algunos trabajos que siguen este enfoque recurran al título de "Música y músicos en..."⁵. El campo de investigación de esta corriente historiográfica parte de la Historia cultural, que fue desarrollado en el ámbito anglosajón desde la década de los ochenta del siglo pasado⁶, y desde la Historia urbana, iniciada también en el mundo académico anglosajón en la década de 1960, pero más ampliamente difundida a partir de la década de 1990⁷. Tim Carter observa que para poner en práctica esta perspectiva metodológica cercana a la historia social, se hizo necesario recurrir a fuentes no musicales y emplearlas de forma imaginativa⁸. En este sentido la naturaleza de la Musicología urbana se presenta multidisciplinar. Su enfoque es afín a otras disciplinas como la sociología de la música, la antropología musical, la etnomusicología, la historia cultural, la historia de las mentalidades, etc.

La musicología urbana centra su atención en el fenómeno local de las pequeñas ciudades, no tanto de las grandes urbes. Señala Miguel Ángel Marín que son los pequeños conjuntos urbanos los que son capaces de mostrar una realidad musical más homogénea y que hasta hace unos años ha sido descuidada, ya que la historiografía musical estaba centrada en las grandes ciudades, en los compositores más relevantes y en las fuentes más destacadas⁹. Siguiendo a Marín, la diferencia entre los estudios musicológicos convencionales que centran su atención en una ciudad y los recientes en los que se aplica la perspectiva de la musicología urbana radica en el papel que cada uno de ellos otorga a la ciudad en la configuración de la vida musical que estudian, en el primer caso lo hacen como un elemento utilizado para delimitar el estudio a un espacio físico determinado, y en el segundo caso lo hacen como un actor que modela la propia actividad musical de la ciudad¹⁰. En definitiva, se trata de abordar el estudio de la singularidad musical de cada ciudad y las tradiciones urbanas locales que la caracteriza.

³ Andrea Bombi, Juan J. Carreras y Miguel Á. Marín, eds. *Música y cultura urbana en la Edad Moderna* (Valencia: Universitat de València, 2011).

⁴ Marín, "Contar la historia desde la periferia: música y ciudad desde la musicología urbana," 14.

⁵ Por ejemplo el de Tess Knighton, *Música y músicos en la corte de Fernando el Católico (1474-1516)* (Zaragoza: Institución "Fernando el Católico" (C.S.I.C.), Sección de Música Antigua, 2001) o el de Fiona Kisby, *Music and musicians in Renaissance cities and towns* (Cambridge: Cambridge University Press, 2001).

⁶ Juan J. Carreras López, "Música y ciudad: de la historia local a la historia cultural," en *Música y cultura urbana en la Edad Moderna*, eds. Andrea Bombi, Juan J. Carreras y Miguel Á. Marín (Valencia: Universitat de València, 2005), 17-52. En este apartado Carreras analiza la trayectoria histórica de la Musicología urbana.

⁷ Marín, "Contar la historia desde la periferia: música y ciudad desde la musicología urbana," 12.

⁸ Tim Carter, "El sonido del silencio: modelos para una musicología urbana," en *Música y cultura urbana en la Edad Moderna*, eds. Andrea Bombi, Juan J. Carreras y Miguel Á. Marín (Valencia: Universitat de València, 2005), 53-68.

⁹ Marín, "Contar la historia desde la periferia: música y ciudad desde la musicología urbana," 10.

¹⁰ *Ibid.*, 15.

Por otro lado, la música se estudia como una actividad social que cohesiona una colectividad determinada más que como una práctica artística. No se pretende evaluar los valores estéticos de la música, ni tratarla como un elemento aislado sino como un componente que articula una parte de la “sociedad urbana”¹¹ en el conjunto de la ciudad.

Siguiendo a Castells, para el estudio de la sociedad urbana se plantean tres niveles de concreción, según el análisis del espacio, que nos permite delimitar de formas diferentes el mismo objeto¹², en este caso la música: personal (relacionado con los músicos y sus particularidades, así como con los impulsores de las nuevas iniciativas musicales), colectivo (relacionado con los espacios musicales, las prácticas y el repertorio que se dieron en ellos) y un tercero globalizador (relacionado con la ciudad, su economía, su política y sus gentes).

Este último presenta las características propias de cada ciudad que condicionan claramente su actividad musical. En el segundo nivel de concreción, el colectivo, se analizan los diferentes espacios e instituciones musicales que de alguna forma determinaron las prácticas musicales de la ciudad y la vida de sus músicos. Señala Marín, que la musicología convencional ya había centrado su atención en aquellas instituciones consideradas importantes, que prácticamente se reducían a las catedrales, las cortes y, en menor medida, los teatros de ópera. Pero estas instituciones se abordaban de forma separada, sin vinculación entre ellas, y la actividad de sus músicos se estudiaba en términos de funciones y competencias que en muchos casos no presentaban la realidad cotidiana. Sin embargo, el enfoque de la musicología urbana parte de la base de que las instituciones de una ciudad interactuaban musicalmente, puesto que los músicos participaban en actividades promovidas por diferentes instituciones, fomentando la circulación e intercambio de repertorios¹³. Relacionado con el ámbito personal, se puede decir que el mapa institucional de una ciudad determinaba las posibilidades laborales de los músicos y su forma de vida, de tal forma que los estudios de musicología urbana invitan a estudiar no solo la figura del músico como individuo independiente, sino como un elemento integrado dentro de una sociedad. La perspectiva urbana aplicada a este tema se centra en el estudio del modo de vida de los músicos, su actividad laboral, su valoración social, sus redes de influencia y la forma en que estas determinan su vida laboral y personal, su integración en el tejido urbano a través del estudio de lugares de residencia o sus relaciones comerciales como un fenómeno exclusivamente urbano¹⁴.

Estado de la cuestión

Una de las primeras investigaciones que introdujo los principios de la musicología urbana fue la de Reinhard Strohm, en 1985, sobre la ciudad de Brujas en la

¹¹ Entendida en el sentido de Lefebvre como la sociedad que surge del periodo de industrialización (Henri Lefebvre, *La revolución urbana* (Madrid: Alianza Editorial, 1972)).

¹² Manuel Castells, *Problemas de investigación en sociología urbana* (Madrid: Siglo veintiuno, 1988).

¹³ Marín, "Contar la historia desde la periferia: música y ciudad desde la musicología urbana," 17.

¹⁴ *Ibid.*, 20.

Baja Edad Media¹⁵. En los últimos años, esta perspectiva ha presidido los trabajos de Tim Carter¹⁶, Andrea Bombi¹⁷, Juan José Carreras¹⁸ o Miguel Ángel Marín. Quizá la investigación de referencia en España sea la de Miguel Ángel Marín sobre la catedral de Jaca, enmarcada en la Edad Moderna¹⁹. Con unos límites cronológicos más amplios y tomando como estudio la ciudad de Sevilla, caben mencionar los recientes trabajos de Clara Bejarano, *Los sonidos de la ciudad: el paisaje sonoro de Sevilla, siglos XVI al XVIII*²⁰ y, con un enfoque económico, *El mercado de la música en la Sevilla del Siglo de Oro*²¹. Entre las monografías no castellanas más relevantes aparecidas en los últimos años, centradas en diferentes épocas, cabe citar las compilaciones de Fiona Kisby, *Music and musicians in Renaissance cities and towns*²² y de Stefanie Beghein, Bruno Blondé y Eugeen Schreurs, *Music and the city: musical cultures and urban societies in the Southern Netherlands and beyond, c.1650-1800*²³. Los autores de este último volumen analizan la vida musical urbana de varias ciudades de los Países Bajos, Bélgica, Francia o Alemania, centrando sus estudios en tres ámbitos musicales, la ópera y el teatro, la música sacra y las canciones profanas. Sobre el fenómeno de la cultura urbana en el ámbito latinoamericano es reseñable el trabajo de Geoffrey Baker y Tess Knighton, *Music and urban society in colonial Latin America*²⁴ que examina la contribución de la música en el urbanismo de la España colonial del nuevo mundo entre los siglos XVI y XVIII, su paisaje sonoro, los músicos y su contacto social, sus colaboraciones y sus conflictos. Siguiendo la misma línea es prescriptivo citar otra reciente monografía de Baker centrada en el Cuzco colonial, *Imposing Harmony: Music and Society in Colonial Cuzco*²⁵.

Si hablamos de espacios musicales, en España José López Calo fue uno de los primeros estudiosos que centró su interés en la institución catedralicia y abordó algunas de las más importantes del territorio nacional (Santiago de Compostela, Ávila, Palencia, Zamora, Santo Domingo de la Calzada, Segovia, Calahorra, Burgos y Plasencia). A estos ejemplos les siguieron otros de naturaleza similar y en la década de los ochenta y noventa del siglo pasado se produjo el estallido de publicaciones con el

¹⁵ Reinhard Stohm, *Music in late Medieval Bruges* (Oxford: Clarendon Press, 1990).

¹⁶ Carter, "El sonido del silencio: modelos para una musicología urbana," 53-68.

¹⁷ Andrea Bombi, Juan J. Carreras y Miguel Á. Marín, eds., *Música y cultura urbana en la Edad Moderna* (Valencia: Universitat de València, 2011).

¹⁸ Carreras López, "Música y ciudad: de la historia local a la historia cultural," 17-52.

¹⁹ Miguel A. Marín López, *Music on the margin: urban musical life in eighteenth-century Jaca (Spain)* (Kassel: Reichenberger, 2002).

²⁰ Clara Bejarano Pellicer, *Los sonidos de la ciudad: el paisaje sonoro de Sevilla, siglos XVI al XVIII* (Sevilla: Instituto de la Cultura y las Artes de Sevilla (ICAS), 2015).

²¹ Clara Bejarano Pellicer, *El mercado de la música en la Sevilla del Siglo de Oro* (Sevilla: Universidad de Sevilla, 2013).

²² Fiona Kisby, *Music and musicians in Renaissance cities and towns* (Cambridge: Cambridge University Press, 2001).

²³ Stefanie Beghein, Bruno Blondé y Eugeen Schreurs, *Music and the city: musical cultures and urban societies in the Southern Netherlands and beyond, c. 1650–1800* (Leuven: Leuven University Press, 2013).

²⁴ Geoffrey Baker y Tess Knighton, *Music and urban society in colonial Latin America* (Cambridge: Cambridge University Press, 2011).

²⁵ Geoffrey Baker, *Imposing Harmony: Music and Society in Colonial Cuzco* (London: Durham & Londres, Duke University Press, 2008).

título genérico de “La música en la catedral de...”²⁶. En este marco se encuadra el estudio de María Gembero-Ustárroz sobre la música en la catedral de Pamplona en el siglo XVIII, el más extenso y completo de todos sobre la música de la capilla catedralicia de la capital navarra²⁷. Pero así como existen estudios de la actividad musical de la capilla de la catedral de Pamplona en épocas anteriores al siglo XIX²⁸, sobre esta centuria tan solo ha sido abordada por Aurelio Sagaseta en un estudio poco profundo²⁹. Partiendo de estos trabajos, las investigaciones más recientes sobre la música de las catedrales han pretendido relacionar el espacio religioso con el entorno urbano, no como un ente aislado y autárquico, sino como un elemento más de la identidad musical de la ciudad que interactúa con otras instituciones profanas³⁰. El presente trabajo sigue esta línea.

El análisis de los espacios musicales en Pamplona al margen de la catedral, apenas ha sido afrontado, exceptuando la Academia Municipal de Música que cuenta con algunos trabajos importantes de mayor o menor alcance: el de María Nagore³¹, quizá el más completo, ya que resume la actividad de la Academia, sobre todo en sus primeros años, dejando constancia de la precocidad de esta institución frente a las del resto de España en cuanto a su financiación municipal. La misma línea sigue el artículo de Arturo Goldaracena, “La educación musical en Navarra en el siglo XIX: las primeras escuelas de música municipales”. Además hay otros dos estudios, el de Beatriz Gurbindo e Isabel Hermoso, “Asuntos generales en la Academia Municipal de Música de Pamplona durante la segunda mitad del siglo XIX”³² y el de Bruno Jiménez,

²⁶ Emilio Casares Rodicio, *La música en la catedral de Oviedo* (Oviedo: Universidad, Servicio de Publicaciones, Departamento de Arte-Musicología, 1980); Inmaculada Quintanal, *La música en la catedral de Oviedo en el siglo XVIII* (Oviedo: Centro de Estudios del Siglo XVIII, Consejería de Educación y Cultura del Principado de Asturias, 1984); Josep M. Vilar, *La música en la Catedral de Manresa en el siglo XVIII* (Manresa: Centro de Estudios del Bages, 1990); María Á. Martín Quiñones, *La música en la catedral de Málaga durante la segunda mitad del siglo XVIII: la vida y la obra de Jaime Torrens* (Granada: Universidad de Granada, 1997); Javier Suárez Pajares, *La música en la catedral de Sigüenza (1600-1750)* (Madrid: ICCMU, 1998); Pilar Barrios Manzano, *La música en la catedral de Coria (1590-1755)* (Cáceres: Universidad de Extremadura, 1999), entre muchos otros títulos.

²⁷ María Gembero-Ustárroz, *La música en la catedral de Pamplona durante el siglo XVIII* (Granada: Universidad de Granada, 1992).

²⁸ María Gembero y Aurelio Sagaseta, “La música en la catedral,” en *La catedral de Pamplona*, Vol. 2, coord. Carmen Jusú Simonena (1994), 137-163; José Goñi Gaztambide, *La capilla musical de la catedral de Pamplona desde sus orígenes hasta 1600* (Pamplona: Capilla de Música, Catedral de Pamplona, 1983) o el citado de María Gembero sobre el siglo XVIII.

²⁹ Aurelio Sagaseta, “Música en la catedral de Pamplona (siglo XIX),” *Ars Sacra* 7 (1998): 114-121.

³⁰ Pilar Ramos López, *La música en la catedral de Granada en la primera mitad del siglo XVII: Diego de Pontac* (Granada: Diputación, 1994); Marín, *Music on the margin. Urban musical life in the eighteenth century Jaca (Spain)*; Andrea Bombi, *Entre tradición y modernidad: el italianismo musical en Valencia (1685-1738)* (Valencia: Institut Valencià de la música, 2006); Rosa Isusi Fagoaga, *La música en la Catedral de Sevilla en el siglo XVIII: la obra de Pedro Rabassa y su difusión en España e Hispanoamérica* (Granada: Universidad de Granada, 2002); Marcelino Díez Martínez, *La música en Cádiz. La Catedral y su proyección urbana durante el siglo XVIII* (Cádiz: Universidad y Diputación de Cádiz, 2004), entre otros.

³¹ María Nagore Ferrer, “La Escuela Municipal de Música de Pamplona,” *Príncipe de Viana* 67, no. 238 (2006): 537-560.

³² Beatriz Gurbindo Gil e Isabel Hermoso Castillo, “Asuntos generales en la Academia Municipal de Música de Pamplona durante la segunda mitad del siglo XIX,” en *Primer encuentro sobre historia de la educación en Navarra* (Pamplona: Gobierno de Navarra, Departamento de Educación y Cultura, 2001), 235-257.

“Profesorado en la Academia de Música de Pamplona (1858-1881)”³³, que son más bien una recopilación del material existente en el Archivo Municipal de Pamplona sobre la Academia, que aunque indudablemente resulta una información muy útil, no consiguen llegar a unas conclusiones esclarecedoras.

Precisamente uno de los retos que hemos tenido que afrontar a lo largo de esta investigación ha sido la falta de estudios profundos sobre las instituciones musicales decimonónicas de Pamplona, especialmente de aquellas surgidas en este periodo, sin una tradición anterior, refiriéndonos a las sociedades, liceos, ateneos, salones y cafés. Estos lugares se han abordado como centros de sociabilidad para las gentes del siglo XIX. La historiografía de la sociabilidad en España ha merecido un número de estudios considerable. Algunos de los investigadores que han afrontado este tema en la época contemporánea son Jean-Louis Guereña³⁴, Jacques Maurice³⁵, Marie-Claude Lécuyer³⁶, Jorge Uría³⁷, Alberto Valín³⁸ o Elena Maza Zorrilla³⁹, entre otros. Asimismo existen algunos estudios de referencia centrados más concretamente en la vida musical de estos espacios: los de Joaquina Labajo sobre la mayor parte de estos espacios musicales y su relación con la ciudad⁴⁰; el de Emilio Casares Rodicio sobre los conciertos en los cafés españoles⁴¹; María Aurelia Díez Huerga centrados en las sociedades, salones y cafés de Madrid u Oviedo⁴²; los de Celsa Alonso, que a pesar de haber trabajado principalmente sobre la canción lírica en España, también ha escrito

³³ Bruno Jiménez Jiménez, "Profesorado en la Academia de Música de Pamplona (1858-1881)," en *Primer encuentro sobre historia de la educación en Navarra* (Pamplona: Gobierno de Navarra, Departamento de Educación y Cultura, 2001), 259-279.

³⁴ "La sociabilidad en la España contemporánea," *Sociabilidad fin de siglo: espacios asociativos en torno a 1898* (1999): 15-17; "El "espíritu de asociación". Nuevos espacios y formas de sociabilidad en la España decimonónica," *Sociabilidad y liberalismo en la España del siglo XIX: homenaje al profesor Alberto Gil Novales* (2001): 225-238; "Espacios y formas de la sociabilidad en la España contemporánea. Introducción," *Hispania* 63, no. 214 (2003): 409-414.

³⁵ "Propuestas para una historia de la sociabilidad en la España contemporánea," *Estudios de Historia Social* 3, no. 50-51 (1989): 133-143.

³⁶ "Algunos aspectos de la sociabilidad en España hacia 1840," *Estudios de Historia Social* 3, no. 50-51 (1989): 145-159; "Musique et sociabilité bourgeoise en Espagne au milieu du XIXe siècle," *Bulletin d'Histoire Contemporaine de l'Espagne* 20 (1994): 48-56.

³⁷ *Una historia social del ocio: Asturias 1898-1914* (Comisión Ejecutiva Confederal, 1996); *La España liberal (1868-1917): cultura y vida cotidiana* (Madrid: Síntesis, 2008); "Espacios y formas de sociabilidad en la España contemporánea," *Hispania* 214 (2003): 409-414; *La cultura popular en la España contemporánea* (Madrid: Biblioteca Nueva, 2003).

³⁸ *La Sociabilidad en la historia contemporánea: reflexiones teóricas y ejercicios de análisis* (Ourense: Duen de Bux, 2001).

³⁹ *Sociabilidad en la España contemporánea: historiografía y problemas metodológicos* (Valladolid: Instituto Universitario de Historia Simancas, 2002).

⁴⁰ "Las entidades musicales durante el periodo romántico en España," *Cuadernos de Música. El siglo XIX* 1, no. 2 (1982): 27-35; "Ciudad y música," *Vasconia* 24 (1996): 33-57; *Pianos, voces y panderetas. Apuntes para una historia social de la música en España* (Madrid: 1988).

⁴¹ Emilio Casares Rodicio, "El café concierto en España," en *Tiempo y espacio en el arte: homenaje al profesor Antonio Bonet Carrera*, vol. 2 (Madrid: Universidad Complutense, Editorial Complutense, 1994), 1285-1296.

⁴² "Salones, bailes y cafés: costumbres socio-musicales en el Madrid de la reina castiza (1833-1868)," *Anuario Musical* 61 (2006): 189-210; "Las sociedades musicales en el Madrid de Isabel II (1833-1868)," *Anuario Musical* 58 (2003): 253-277; "El Liceo de Oviedo: Un ejemplo de sociedad musical en el siglo XIX," *Nassarre: Revista Aragonesa de Musicología* 29, no. 1 (2013): 99-128.

artículos sobre la música de los salones y las sociedades instructo-recreativas⁴³; o los de Jaume Carbonell sobre la sociabilidad coral⁴⁴. Precisamente se ha prestado mayor atención a las sociedades corales que a cualquier otro tipo de sociedad musical, es el caso de los trabajos de Jacinto Torres⁴⁵, Jon Bagüés⁴⁶, María Nagore⁴⁷ o Joaquina Labajo⁴⁸, entre otros. Por el contrario, no existen estudios que se ocupen del tema en Pamplona, tampoco en el caso del Orfeón Pamplonés, sociedad que actualmente, tras 150 años de andadura, exige una investigación en profundidad. Tampoco se ha abordado la actividad musical de Pamplona en sociedades de otro tipo, ni en salones, en cafés o en el teatro, a excepción de un artículo publicado por Álvaro Baraibar Etxeberria⁴⁹ dedicado a la compañía de teatro que actuó durante la temporada 1840-1841, que se ocupa más de comentar aspectos sobre las características de la compañía teatral. Naturalmente, existen otros trabajos sobre el Teatro Principal de Pamplona, por ejemplo el de José María Corella, pero no están dirigidos a la vida del teatro sino a su estructura arquitectónica⁵⁰.

El estudio de las manifestaciones urbanas de Pamplona cuyo espacio es la calle, es decir, las actividades musicales de las bandas de música, charangas, conjuntos de txistularis y gaiteros y otras expresiones unidas a la fiesta popular (como las estudiantinas) se puede afrontar desde el punto de vista de diversas disciplinas: la antropología (como hizo Julio Caro Baroja); la sociología, desde la perspectiva de la fiesta como testimonio de la realidad social de una colectividad; desde el complejo mundo de la historia del espectáculo; desde el punto de vista político, atendiendo a la fiesta como un ceremonial de poder y jerarquización social; como discurso literario, etc.

⁴³ *La canción lírica española en el siglo XIX* (Madrid: ICCMU, 1998); "Un espacio de sociabilidad musical en la España romántica: las sociedades instructo-recreativas," *Cuadernos de Música Iberoamericana* 8 (2001): 17-40; "Los salones: un espacio musical para la España del XIX," *Anuario Musical* 48 (1993): 165-205.

⁴⁴ Por ejemplo, Jaume Carbonell i Guberna, "Aportaciones al estudio de la sociabilidad coral en la España contemporánea," *Hispania* 63, no. 214 (2003): 485-504; "Las sociedades corales en Cataluña," *Revista de Musicología* 14 (1991): 113.

⁴⁵ Jacinto Torres Mulas, "El origen de los orfeones y sociedades corales en España (1890-1923)," en *El Romanticismo Musical Español, Ritmo. Cuadernos de música*, ed. Jacinto Torres Mulas (Madrid: 1982).

⁴⁶ "La música coral entre los vascos: una tradición vigente," *Cuenta y Razón* (Noviembre-diciembre, 1993); "El coralismo en España en el siglo XIX," en *Actas del Congreso Internacional España en la música de occidente*, vol. 2, eds. Emilio Casares Rodicio, Ismael Fernández de la Cuesta y José López Calo (Madrid: Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música, 1987), 173-198.

⁴⁷ *La revolución coral: Estudio sobre la sociedad coral de Bilbao y el movimiento coral europeo (1800-1936)* (Madrid: ICCMU, 2001); "Orígenes del movimiento coral en Bilbao en el siglo XIX," *Revista de musicología* 14, no. 1-2 (1991): 125-134; "Aportaciones al estudio del movimiento coral en España," *Miscelánea Oriol Martorell* (1998): 345-358; "Un aspecto del asociacionismo musical en España: las sociedades corales," *Cuadernos de música iberoamericana* 8-9 (2001): 211-226; "El origen de las sociedades corales en el País Vasco," en *Els orígens de les associacions coral a Espanya (s.XIX-XX)*, ed. Jaume Carbonell y Guberna (Barcelona: Oikos-tau, 1998), 143-155.

⁴⁸ *Aproximación al fenómeno orfeonístico en España (Valladolid 1890-1923)* (Valladolid: Diputación Provincial de Valladolid, 1987).

⁴⁹ Álvaro Baraibar Etxeberria, "El teatro en Pamplona, 1840-1841. Oficio, espectáculo e ideología," *Príncipe de Viana* 59, no. 213 (1998): 215-254.

⁵⁰ José M^º Corella, *El teatro en Pamplona* (Pamplona: Diputación Foral de Navarra. Dirección de Turismo, Bibliotecas y Cultura Popular, 1971).

Tampoco existen estudios sobre las bandas de música en Pamplona, su participación o contribución al dinamismo lúdico de la ciudad y su desarrollo a lo largo del siglo XIX. Nada se ha escrito sobre las bandas municipales anteriores a La Pamplonesa, quizá con la salvedad de alguna referencia dada por Pérez Ollo en su libro *Miguel Astráin, el vals y el "riau-riau"*⁵¹ hablando de la banda de música de la Casa de Misericordia que dirigió este a finales del siglo XIX. Lo mismo ocurre con lo que se refiere a las bandas de música militares, que son las que dominaron prácticamente toda la centuria. Dada la escasez de estudios sobre la organización y trabajo de las bandas de música en el ámbito castrense, para la redacción de este apartado ha sido necesario buscar directamente en las fuentes del Archivo General Militar de Segovia⁵² y en los documentos legislativos, decretos, órdenes y circulares que reglamentaron el funcionamiento del Ejército durante el siglo XIX⁵³. Así lo hizo Federic Oriola Velló en su trabajo "La legislación de las bandas militares españolas: de la Restauración a la República"⁵⁴ que recoge una síntesis de las normas que han regido la formación y andadura de las bandas militares en esta época, si bien es un trabajo que se presenta de forma aislada en el que no se aborda el papel que la agrupación asumió en las diversiones públicas de la ciudad o aspectos que relacionen los músicos militares con la sociedad.

Nada nuevo decimos al afirmar que la música de corte popular y tradicional que sonaba por las calles de Pamplona durante el siglo XIX es difícil de documentar, precisamente por su práctica en este espacio y su aprendizaje da través de la transmisión oral. Sin embargo, existen algunos trabajos sobre la actividad de los gaiteros y txistularis en esta ciudad o en Navarra en general abordados por Mikel Aramburu Urtasun⁵⁵, Jesús Ramos Martínez⁵⁶, o Karlos Sánchez Equiza⁵⁷. Aunque estos estudios no se dirigen concretamente al siglo XIX, si no que más bien recorren la actividad de estos músicos desde la Edad Media, son especialmente esclarecedores en lo que respecta a la terminología usada a lo largo de la historia para designar a estos instrumentistas y al tipo de música que tocaban.

En general, las investigaciones sobre la vida musical de Pamplona en el siglo XIX son muy escasas, tanto si hablamos de espacios musicales como de figuras destacadas. Los artículos de María Nagore, "Algunos aspectos de la vida musical en Pamplona a

⁵¹ Fernando Pérez Ollo, *Miguel Astráin, el vals y el "riau-riau"* (Pamplona: Cofradía Gastronómica del Pimiento Seco, 1973).

⁵² AGMS, Sección 2ª Música, División 10ª, leg. 291-194.

⁵³ La mayoría se pueden consultar en la Hemeroteca Digital de la Biblioteca Nacional de España, en la "Recopilación de reales órdenes y circulares de interés general para la Guardia Civil, de 1846 a 1884" y en el *Boletín Oficial del Ejército*.

⁵⁴ Federic Oriola Velló, "La legislación de las bandas militares en la Valencia del ochocientos," *Quadrivium-Revista Digital de Musicología* 6 (2015): consultado 15 febrero, 2013, http://avamus.org/wp-content/uploads/2016/02/16_Oriola_Frederic.pdf.

⁵⁵ "El txistu y el tamboril en Navarra," *Cuadernos de etnología y etnografía de Navarra* 87 (2012): 5-69; *Ttuntuneros de Iruña/Iruñeko txuntxuneroak*. Colección Breve Temas Pamploneses 22 (Pamplona: Ayuntamiento de Pamplona, 1993).

⁵⁶ "Músicos e instrumentación folklórica en las fiestas de Pamplona," *Cuadernos de etnología y etnografía de Navarra* 20, no. 52 (1988): 293-300.

⁵⁷ Karlos Sánchez Ekiza, *Txuntxuneroak: identidades e ideologías en la historia de los txistularis* (Tafalla: Altaffaylla, 2005); "Del tamborilero al txistulari: la influencia de la música culta en la música popular de txistu," *Cuadernos de etnología y etnografía de Navarra* 20, no. 52 (1988): 327-342.

finales del siglo XIX"⁵⁸, y Pilar Martínez Soto, "Sarasate: catalizador de la vida musical en Pamplona"⁵⁹, ofrecen un panorama sobre la vida musical pamplonesa en la época de Sarasate, y el reciente libro de María Gembero-Ustároz, *Navarra. Música*⁶⁰ contiene un capítulo en el que presenta las instituciones, músicos y música de Navarra en el siglo XIX basándose en las investigaciones actuales sobre el tema y recopilando una extensa bibliografía de gran interés.

Aunque no centrados exclusivamente en la música, nos han sido de enorme utilidad los escritos de José María Iribarren⁶¹, Joaquín Arazuri⁶², Juan José Martinena⁶³ y Luis del Campo⁶⁴, eruditos pamploneses del siglo pasado cuyo interés por la historia de su ciudad y su divulgación nos ha servido para contextualizar la documentación encontrada. Iribarren lo hace a través de las descripciones literarias de los escritores y viajeros que visitaron la ciudad en el siglo XIX. Arazuri a través de su recuerdo de las calles de Pamplona, sus edificios, sus gentes y sus costumbres. Por su parte, Martinena nos retrata la historia de la ciudad, sus tradiciones, sus monumentos, sus palacios y sus rincones, a través de una selección de los más de trescientos artículos que desde el año 1867 publicó en el *Diario de Navarra* elaborados a partir de publicaciones antiguas y documentación de archivo. En esta misma línea escribió Luis del Campo sus libros sobre Pamplona en diferentes periodos del siglo XIX, si bien es una recopilación de la documentación de archivo más que una reflexión.

La indagación biográfica de los protagonistas del panorama musical de Pamplona en esta época es muy parca y los datos se encuentran muy dispersos. Así como de los músicos navarros que dejaron su tierra para trabajar principalmente en Madrid o fuera sí los hay⁶⁵, de los músicos que dinamizaron la vida musical de la capital en el siglo XIX son pocos y escuetos⁶⁶.

⁵⁸ María Nagore Ferrer, "Algunos aspectos de la vida musical en Pamplona a finales del siglo XIX," en *Tercer congreso general de historia de Navarra* (Pamplona: Gobierno de Navarra, 1994), 2-25.

⁵⁹ Pilar Martínez Soto, "Sarasate: catalizador de la vida musical en Pamplona," *Príncipe de Viana* 70, no. 248 (2009): 577-611.

⁶⁰ María Gembero-Ustároz, *Navarra. Música* (Iruña/Pamplona: Nafarroako Gobernuaren Argitalpen Funtza/Fondo de Publicaciones del Gobierno de Navarra, 2016).

⁶¹ José M^a Iribarren, *Pamplona y los viajeros de otros siglos* (Pamplona: Gobierno de Navarra, 1986).

⁶² J. Joaquín Arazuri, "Pamplona hace noventa años," *Príncipe de Viana* 23, no. 88 (1962): 473-488; *Pamplona: calles y barrios* (Pamplona: Industrias gráficas Castuela, 2001); "Viejas rúas pamplonesas," *Príncipe de Viana* 38, no. 146 (1977): 261-272; "Viejas rúas pamplonesas (II)," *Príncipe de Viana* 38, no. 148 (1977): 585-604.

⁶³ Juan J. Martinena Ruiz, *Historias del viejo Pamplona* (Pamplona: Ayuntamiento de Pamplona, 2001).

⁶⁴ Luis del Campo, ed., *Pamplona durante la postguerra carlista (1839-1840)* (Pamplona: 1991); *Pamplona durante la regencia de Espartero (septiembre 1840-junio 1843)* (Pamplona: Ayuntamiento de Pamplona, 1985); *Pamplona durante el reinado de Isabel II* (Pamplona: 1992); *Pamplona durante el reinado de Amadeo I (1871-1873)* (Pamplona: 1991); *Pamplona durante la Primera República (1873-1875)* (Pamplona: 1991); *Pamplona durante el reinado de Alfonso XII (1875-1876)* (Pamplona: 1992).

⁶⁵ Véase Luis G. Iberní, *Pablo Sarasate* (Madrid: ICCMU, 1994); María Nagore Ferrer, *Sarasate: el violín de Europa* (Madrid: ICCMU, 2013); Óscar Salvoch, *Julián Gayarre. La voz del paraíso* (Pamplona: Eunat Ediciones, 2015); Florentino Hernández Girbal, *Julián Gayarre. El tenor de la voz de ángel* (Barcelona: Ediciones Lira, 1955); María Encina Cortizo, *Emilio Arrieta. De la ópera a la zarzuela* (Madrid: ICCMU, 2003); Berta Moreno Moreno, *Felipe Gorriti: compositor, maestro de capilla y organista* (Pamplona: Gobierno de Navarra, 2011); AA.VV., *Monografía de Hilarión Eslava* (1978); Ramón Sobrino Sánchez, "Joaquín Gaztambide (1822-1870), director de orquesta," *Príncipe de Viana* 67, no. 238 (2006): 633-654;

Algunas monografías y artículos sobre la política y la economía de Pamplona en esta época, a pesar de no estar relacionados con la música, nos han sido de gran utilidad. Sin duda el libro de Guillermo Herrero Maté, *Liberalismo y Milicia Nacional en Pamplona durante el siglo XIX*⁶⁷, nos ha proporcionado algunos datos interesantes sobre los músicos, ya que ofrece un estudio sistemático de una de las principales instituciones liberales del siglo XIX, la Milicia Nacional, en la que confluyeron algunos de estos músicos. Nos han sido de gran utilidad los apéndices, en los que incluye una minuciosa relación nominal y alfabética de las personas alistadas a cualquiera de las reorganizaciones de la Milicia Nacional (1834, 1854, 1873), al Batallón de Voluntarios de la Libertad⁶⁸ (1868) y al Batallón de Voluntarios de la República (1873), indicando su empleo, edad y año de alistamiento.

Fuentes impresas y archivísticas

La consulta de archivos y la localización de algunas fuentes y documentos escritos y publicados en el margen del período estudiado han sido indispensables para llevar a cabo este trabajo. La documentación referida a la música y los músicos del siglo XIX en Pamplona se halla bastante dispersa, si bien una gran parte se ha extraído del Archivo Municipal de Pamplona, especialmente de las secciones de Diversiones públicas (Festejos y Comedias), Sociedades, Propios, Enseñanza pública, además de los Apeos, padrones y empadronamientos, las Actas Municipales, la hemeroteca, el *Boletín Oficial de Pamplona* y el *Boletín Oficial de Navarra*.

En la sección de diversiones públicas (Festejos) se encuentra la información relativa a las solemnidades públicas y las fiestas de Pamplona, a veces con escasa alusión a la música, por lo que los capítulos referidos a este aspecto han sido completados con otras fuentes, como la prensa.

La documentación de la misma sección, pero del apartado de Comedias, nos ha servido para redactar gran parte del capítulo dedicado al teatro, pues en ella se conservan los contratos estipulados entre el Ayuntamiento y las compañías teatrales, así como carteles de presentación o programas de espectáculos.

En la sección de Sociedades se halla la documentación referida principalmente al establecimiento de algunas sociedades de Pamplona, recreativas y culturales, pero poco más. Ha sido necesario recurrir a otro tipo de fuentes para indagar sobre este tema. En otra carpeta aparte anotada con el nombre de Sociedades culturales, Varios 36, Orfeón y Santa Cecilia, S.XVIII-XIX, se conserva una gran parte de la documentación

Baldomero Barón Rada, *Joaquín Larregla, compositor* (Pamplona: Diputación Foral de Navarra, Dirección de Turismo, Bibliotecas y Cultura Popular, 1981), etc.

⁶⁶ Pérez Ollo, *Miguel Astráin, el vals y el "riau-riau"*; Rebeca Madurga Continente, "Joaquín Maya: un paradigma del músico decimonónico," *Príncipe de Viana* 75, no. 260 (2014): 379-410; Jokin Campián Gastón, *Felipe Aramendía Lezaeta (1866-1942): estudio biográfico y catálogo de las obras de su legado musical* (Trabajo Fin de Grado de Musicología. Conservatorio Superior de Música de Navarra, 2009).

⁶⁷ Guillermo Herrero Maté, *Liberalismo y Milicia Nacional en Pamplona durante el siglo XIX* (Pamplona: Universidad Pública de Navarra, 2003).

⁶⁸ Milicia armada en Pamplona formada por unos trescientos hombres divididos en dos compañías activas y otra de veteranos para desempeñar misiones secundarias.

existente del Orfeón Pamplonés en su primera época, aunque no está organizada y los papeles se mezclan con otros de la orquesta Santa Cecilia, constituida años más tarde. Sin embargo, esta información se complementa con el material que se conserva en el archivo de la propia institución coral, que actualmente se encuentra en proceso de catalogación, y que apenas se concentra en su libro de actas fundacional, en los reglamentos que regulaban su funcionamiento y algunos papeles sueltos.

De la sección de Propios hemos extraído algunos datos económicos relacionados con los sueldos de los músicos o las remuneraciones otorgadas a algunas agrupaciones musicales.

Asimismo, en el Archivo Municipal de Pamplona se encuentra la información relativa a la Academia de Música a la que financiaba ordenada en varias cajas, unas dedicadas a su funcionamiento en general y otras a la documentación referida al profesorado. Las demás secciones o fuentes del archivo nos han servido para completar algún tipo de información, como la referida a la biografía de los músicos por los datos de edad y oficio anotados en los Apeos, padrones y empadronamientos, especialmente relevante.

Además, en la sección de Diversiones públicas se guardan algunas partituras de compositores de esta época, aunque escritas en años posteriores a los de nuestro estudio, que de una forma u otra estuvieron relacionadas con el Ayuntamiento, bien por su dedicatoria o bien porque formaron parte de un certamen o concurso propuesto por el consistorio, que nos han ayudado para hacernos una idea de las características y el estilo musical de dichos compositores.

Otras partituras que escribieron ciertos músicos de esta época que también se dedicaron a la composición se conservan en el Archivo Vasco de la Música-ERESBIL. Este archivo custodia de forma sistemática una gran cantidad de obras y otros documentos relacionados con compositores vasco-navarros. Su catálogo está digitalizado y se puede ver on-line, lo que facilita en gran medida su consulta⁶⁹.

La información relativa a la Escuela de Música de la Casa de Misericordia que se halla en el archivo de la misma institución es poca y muy escueta. No existe propiamente un legado sobre la misma, sino que los datos que hemos hallado sobre su funcionamiento los hemos extraído de los libros de actas que se conservan su archivo y algunos papeles sueltos entre los de la Academia Municipal de Música.

En lo que se refiere a los músicos cuyo ámbito de actuación fue el religioso, el Archivo de la Catedral de Pamplona ha sido la fuente más valiosa, especialmente en las secciones de Sindicatura y Secretaría capitular, así como las Actas. En ellas hemos encontrado información relativa a sus contratos, sus honorarios, a la relación entre el músico y el cabildo catedralicio, las preocupaciones y conflictos entre los músicos, sus relaciones y, en general, su ritmo vital como miembros de la institución religiosa. La parte musical se custodia en el Archivo de la Capilla de Música, que cuenta con una organización escrupulosa que nos ha facilitado la búsqueda del material, junto con la

⁶⁹ ERESBIL-Archivo Vasco de la Música, "Editoriales musicales de Euskal Herria (s.XV-1950)," Consultada 14 junio, 2016, <http://www.eresbil.com/web/tema-editpartituras/presentacion.aspx>.

reciente publicación del catálogo musical de la capilla, realizada por Aurelio Sagaseta, su director⁷⁰.

A pesar de que en el Archivo Militar de Segovia se conserva información relativa a la música militar, son muy pocos los datos que hemos encontrado para el estudio del funcionamiento de las bandas de música y charangas, que no sean las propias normativas, menos aún sobre lo que hacían fuera de sus labores con el ejército, y apenas nada para el caso concreto de Pamplona. La documentación referida a las bandas de música que surgieron en torno a mediados del siglo XIX en Pamplona se ha extraído de forma indirecta de fuentes de archivo (referencias indirectas procedentes de las actas del Ayuntamiento, secciones de Diversiones públicas, Festejos y Propios del Archivo Municipal de Pamplona), prensa y de algunas descripciones literarias.

Aunque los registros notariales ofrecen posibilidades interesantes y son empleados en los estudios de musicología urbana, en este trabajo ha sido imposible su consulta por la gran dispersión de la documentación.

Por otro lado, algunos documentos, como métodos y diccionarios, pero especialmente los literarios, publicados durante el período estudiado nos han sido de gran utilidad.

Las fuentes narrativas, sobre todo centradas en los libros de viajes que redactaron los visitantes de Pamplona tras su paso por la ciudad, ofrecen una visión subjetiva pero distante. Su impresión sobre algunas costumbres pamplonesas muestran su singularidad y pueden ser estudiados para conocer diversos aspectos referentes a la mentalidad y a la sociedad, y algunas descripciones presentan datos relevantes para el campo musical, aunque esa no fuera su finalidad, ya que a veces ofrecen crónicas de los eventos festivos que describen con minucioso detalle. Por ello, son de gran valor, aunque en ocasiones siguen algunos estereotipos que pueden ser engañosos y una escritura hiperbólica propia de la expresión literaria. Por ello, se hace necesario contrastar estos textos con los archivísticos.

Fuentes hemerográficas

La consulta de la prensa histórica ha sido realmente reveladora en muchos aspectos a pesar de la falta de publicaciones periódicas en Pamplona en fechas cercanas a mediados de la centuria, que, por el contrario, aumentan a partir del fin de la tercera guerra carlista. Algunos periódicos de esta época se pueden encontrar en el Archivo Municipal de Pamplona, en el Archivo General de Navarra, en la Biblioteca General de Navarra, en la sede del *Diario de Navarra* o en el fondo antiguo de la Universidad Pública de Navarra. Otros se pueden consultar de forma digitalizada en la Biblioteca Virtual de Prensa Histórica, en la página web del Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, o en la Hemeroteca Digital de la Biblioteca Nacional de España.

A través de las fuentes hemerográficas hemos podido interpretar ciertos datos confusos en la documentación o encontrar información ciertamente sugerente, pese a

⁷⁰ Sagaseta Aríztegui, *Catálogo del archivo de música, catedral de Pamplona*.

su limitación, tantas veces reiterada. Tres son las principales publicaciones diarias de Pamplona en la segunda mitad del siglo XIX: *El Eco de Navarra*, iniciado el año 1876 continuador de *El Eco de Pamplona*, nacido en 1875, *El Navarro* que comenzó en febrero de 1881, y el *Lau-Buru*, que lo hizo el 1 de enero de 1882. Los considero primordiales para conocer la historia de Pamplona de su tiempo, sin embargo, tan sólo uno de ellos se ajusta a las fechas de nuestra investigación. Igualmente, *La Montaña*, semanario republicano-federal ha sido muy valioso para obtener información de los años 1871, 1872 y 1873, custodiado en formato digital en el Archivo Municipal de Pamplona, aunque son escasos los números, tan solo diez (1, 3, 5, 7, 8, 9, 10, 11, 12 y 13) que han llegado hasta nosotros⁷¹. *La Joven Navarra*, semanario liberal cuyo primer número data del 16 de febrero de 1860, ha ofrecido datos inestimables debido a la escasez de información periodística en esta fecha en Navarra. Recoge cuantas noticias de interés acaecieron en la capital navarra y sus alrededores, e información general de la región vasco-navarra, nacional y del extranjero. Además, desde la *Gaceta Musical de Madrid* o *La España Musical* y otros periódicos de interés general editados en Madrid (*El Español*, *La Esperanza*, *El Cascabel*, etc.) y en Barcelona (*El Guardia Nacional*), durante esta época, hemos podido hallar algunas noticias que nos revelan la trascendencia de algunas iniciativas musicales de la ciudad y su repercusión fuera de ellas. En total hemos empleado más de un centenar de reseñas periodísticas que nos han ofrecido todo tipo de información musical relacionada con Pamplona.

Por último, es preciso mencionar aquellas bases de datos que se hallan digitalizadas y a las que podemos tener un acceso rápido y concreto. Además de las anteriormente mencionadas para el caso de la prensa también hemos consultado la de Binadi (Biblioteca Navarra Digital), la de la *Enciclopedia de Navarra*, el Catálogo Colectivo del Patrimonio Bibliográfico Español, la de la Biblioteca Nacional de España, la del Archivo Vasco de la Música-ERESBIL, la del Instituto Cervantes o la de Dialnet, gestionada por la Universidad de La Rioja.

En definitiva, el estudio de la música y los músicos en Pamplona durante el siglo XIX nos obliga a abordar fuentes muy diversas cuya documentación y ordenación frecuentemente no tuvo como objetivo el estudio de la música por lo que solo de forma tangencial conservan información relativa a este campo, cuyos datos debemos extraer e interpretar para poder llegar a conclusiones válidas.

Estructura del trabajo

El grueso de este trabajo se divide en siete capítulos divididos según un denominador común, el espacio urbano. Los dos primeros examinan los espacios musicales en el plano urbano de Pamplona y los cinco siguientes analizan la actividad musical, las prácticas, los músicos, el repertorio y los receptores de cada uno de los espacios que se distinguen en la ciudad a mediados del siglo XIX. Así, el primero ofrece una descripción de la fisonomía de Pamplona a través de las impresiones de algunas personas (escritores, viajeros, etc.) que la visitaron a lo largo del siglo XIX. El segundo

⁷¹ Ángel García-Sanz, "La Joven Navarra': periódico liberal de Pamplona de 1860," en *La prensa de los siglos XIX y XX. Primer encuentro de historia de la prensa*, UPV-EHU, coord. Manuel Tuñón de Lara (Bilbo: 1986), 511-524.

muestra el mapa musical a finales del período isabelino. En esta instantánea se presentan los espacios musicales y su evolución en relación con la ciudad y se analizan las características de los pamploneses que estuvieron relacionadas con estos espacios, es decir, los actores de la actividad musical, impulsores, receptores, músicos, etc. También se dedica un apartado al análisis del comercio musical por medio de las editoriales pamplonesas que publicaban obras musicales y de la venta de partituras e instrumentos. El tercer capítulo examina la actividad musical en un espacio tradicional, el templo. Primero se examinan las circunstancias especiales que se dieron en las iglesias y monasterios, y después la estructura y evolución de la Capilla de Música catedralicia, así como en el material musical que empleaba y las características de sus músicos y su relación con otras instituciones profanas. El cuarto capítulo expone la necesidad de los ciudadanos de contar con instituciones de enseñanza musical que formaran a músicos profesionales y la labor social que desempeñaron estos centros, la Academia Municipal de Música de Pamplona y la Escuela de Música de la Casa de Misericordia, y además se examinan los métodos de enseñanza utilizados, poniendo de manifiesto las diferencias y semejanzas de la educación catedralicia y la pública con el objetivo de conocer cómo fue la formación del músico decimonónico en Pamplona. En el quinto capítulo se analizan las prácticas musicales que se realizaron en el Teatro Principal, espacio que, sin duda, acaparó gran parte de la actividad musical de la segunda mitad del siglo XIX y que brindó un trabajo aceptable a los músicos de su orquesta fija. Por otro lado, también se tratan aspectos económicos relacionados con los espectáculos líricos y los bailes. El sexto capítulo expone la actividad musical de los salones privados y de las sociedades pamplonesas. Por su mayor proyección se insiste de manera especial en las sociedades del Nuevo Casino y del Orfeón Pamplonés. Y el último capítulo está dedicado a la música que se desarrolló en las calles de Pamplona, centrandó nuestra atención en las figuras del gaitero y del txistulari, las bandas de música, civiles y militares, y en dos costumbres musicales que se dieron en esta ciudad conocidas como “El paseo de las doce” y “Las estudiantinas”.

1. LA FISONOMÍA DE PAMPLONA A MEDIADOS DEL SIGLO XIX

En 1800, Alexandre de Laborde, arqueólogo francés que recorrió España junto a Luciano Bonaparte, plasmaba la siguiente impresión de su visita a Pamplona:

Sus edificios públicos no presentan nada de notable. Se ven allí algunas plazas, dos de las cuales están rodeadas de bastantes hermosas casas; la plaza destinada a las corridas de toros (la del Castillo) es muy espaciosa. Por lo demás, la ciudad es muy triste, sin diversiones, sin sociedad, y sin ningún género de atractivos⁷².

La fisonomía de Pamplona sufrió cambios importantes durante los años que comprenden desde el inicio del reinado de Isabel II (1833) hasta el final de la tercera guerra carlista (1876), que modificaron su arquitectura hacia la modernización, convirtiéndose la impresión de Laborde una visión obsoleta de la ciudad. El objetivo de este capítulo es poner de relieve estos cambios y ofrecer una imagen de la capital navarra a través de las impresiones de algunas personas que la visitaron a lo largo del siglo XIX.

A mediados de la centuria el escritor granadino Francisco de Paula Mellado, escribía su opinión acerca de su primera impresión de la ciudad y sus lugares más emblemáticos:

El bello aspecto de esta ciudad, su aseo y policía nos llamaron desde luego la atención agradablemente. [...] El teatro construido en la plaza de la Constitución, es capaz de ochocientas personas, tiene muy buenas decoraciones, una fachada de sillería de regular aspecto, y es bastante concurrido. [...] La casa del ayuntamiento alhajada con lujo, el antiguo seminario conciliar, hoy cuartel, el hospital general de grande extensión, la casa de misericordia, y el palacio que lo fue de los reyes de Navarra y ahora de los capitanes generales son también edificios dignos de consideración, así como los paseos, que son excelentes, en especial el de la *Taconera*, que es muy ameno y agradable⁷³.

Pamplona entonces era una ciudad de dimensiones muy reducidas tanto si hablamos de espacio como de población, a pesar de que prácticamente la duplicó desde principios de siglo (en 1817 contaba 14.946 habitantes, y en 1900 tenía 28.861). Aun así, en 1877, la capital navarra alcanzaba tan solo los 26.663 habitantes. Durante la mayor parte del siglo XIX la ciudad estuvo encerrada dentro de las murallas medievales, y no fue hasta la segunda década del siglo XX cuando se decidió derribar parte de la fortificación debido a los graves problemas de espacio que empezaban a acusarse. La ciudad se encontraba aislada físicamente del exterior y solo se podía acceder a ella por seis portales: al norte, los denominados Puerta Nueva, Rochapea y Francia; el este lo cerraba la puerta de Tejería; el sur la de San Nicolás y el oeste la de

⁷² Iribarren, *Pamplona y los viajeros de otros siglos*, 108.

⁷³ Francisco de Paula Mellado, *Recuerdos de un viaje por España* (Madrid: Establecimiento tipográfico de Francisco de Paula Mellado, 1849-1851), 526.

la Taconera, cuyos puentes levadizos se levantaban por la noche en un horario estricto. Los cambios más significativos que experimentó Pamplona en su fisonomía durante la época isabelina y los años posteriores fueron los ejecutados en la Plaza de la Constitución, antes y ahora denominada del Castillo, en su transformación hacia una plaza de trazos regulares, la construcción del Teatro Principal en 1841 (teatro Gayarre desde 1903 en homenaje al tenor navarro), del edificio de la Diputación Provincial en 1847 y del Nuevo Mercado en 1863⁷⁴.

1.1. La plaza del Castillo y sus cafés

Fue a partir de 1830 cuando se iniciaron una serie de reformas en la plaza del Castillo que poco a poco transformaron su anatomía irregular, convirtiéndola definitivamente en el corazón de la ciudad. Un andén para peatones y paralelo a él un empedrado para carruajes recorrían el perímetro de la plaza, así como veinticuatro bancos de piedra que se instalaron en 1860. En el centro se colocó la fuente que conmemoraba la traída de las aguas, rodeada de un campo circular. Además, el espacio adquirió un nuevo carácter de recreo público: se añadieron escaparates comerciales, terrazas en los cafés, y se prohibió tener caballerías en los soportales de la plaza así como esquilar, herrar o sangrar a los animales⁷⁵. Todas estas medidas hicieron de este espacio un lugar adecuado para la interacción social, especialmente durante las celebraciones festivas.

Además, a lo largo del siglo XIX se fueron estableciendo en los laterales de la plaza algunos de los cafés y sociedades más concurridos de la ciudad aportando al conjunto un aire de modernidad propio de la época. Los cafés fueron un núcleo central para el esparcimiento social en esta época, pues constituían un espacio de relación y sociabilidad abierto a todos los espectros de la sociedad, donde se reunían la burguesía local, las clases más modestas y el personal militar guarnecido en Pamplona.

Un escritor inglés que firmaba con el curioso pseudónimo de Poco Mas, publicó un libro en 1845 con el título *Scenes and adventures in Spain from 1835 to 1840* y en él dedicaba un capítulo en el que describía algunos retratos de la Pamplona de 1835⁷⁶. Aseguraba que el día de San Antonio de Padua (13 de junio) había una rara costumbre: “las señoras y caballeros de la buena sociedad acuden al café, donde juegan con los hombres y mujeres de la clase modesta”⁷⁷. En concreto, en 1840 se describía así la situación:

El café de la Alegría estuvo muy concurrido de personas de ambos sexos, y en las mesas de *l'ecarté* estaba lo más brillante. La concurrencia, como de costumbre, se dividía en secciones; la mayor parte espectadores y transeúntes de un aposento a otro; otros a pie quieto observaban la escena y refrescaban; otros recorrían varias casas contiguas en donde también había juego y rifas. [...]

⁷⁴ Este proceso de modernización urbana de la ciudad ha sido trabajado por María Larumbe Martín, *El academicismo y la arquitectura del siglo XIX en Navarra* (Pamplona: Gobierno de Navarra, 1990).

⁷⁵ Larumbe Martín, *El academicismo y la arquitectura del siglo XIX en Navarra*, 296-299.

⁷⁶ Poco Mas, *Scenes and adventures in Spain from 1835 to 1840*, vol. 2 (London: Richard Bentley, 1845).

⁷⁷ Iribarren, *Pamplona y los viajeros de otros siglos*, 118.

El café de Guidoti no estuvo tan concurrido como otros años, pues para las nueve y media ya no había en ejercicio naípe alguno. El de la Alegría continuó asistido hasta la hora de costumbre, y se aumentó progresivamente. ¡Qué sofocación! Se respiraba un gas bastante denso; ya se ve: ¡tantas luces, tanto cigarro! Se hallaría el termómetro allí cuando menos a 28 grados pero todo se sufría con placer.

Es cosa admirable; apenas se arrima al café en el resto del año señora alguna, y en este día pocas serán las que no asistan a semejante función. [...]

También el día de San Antonio Abad (17 de enero) era costumbre que los cafés tuvieran una amplia afluencia, según explicaba el *Boletín Oficial de Pamplona*, “todos saben en Navarra, que en este día hay concurrencia a los cafés de la Capital con el objeto de rifar”⁷⁸. A pesar de estas evidentes señas de relación entre hombres y mujeres, lo cierto es que la realidad era bien distinta. En 1800, el anteriormente mencionado Alejandro de Laborde, notaba que “los hombres se pasan el tiempo en los cafés, pero las mujeres no pueden entrar en ellos después de la puesta del sol”⁷⁹.

Por otro lado, se puede presumir que una gran parte de la clientela de este entorno estaba constituida por personal militar. El marqués de Mendigorriá recordaba que “una hora después de la llegada de las divisiones bajo sus muros [los de Pamplona], los oficiales, cuidadosamente vestidos con sus mejores uniformes, llenaban los cafés y el lindo paseo de la Taconera”⁸⁰.

A mediados del siglo XIX, la oferta de este tipo de establecimientos en Pamplona era relativamente numerosa. Según Pascual Madoz, en 1849 en la Plaza del Castillo se concentraban cuatro cafés y tres casinos:

... había un café muy concurrido, llamado *de los Suizos*, donde además de las bebidas propias de esta clase de casas, se venden también helados y géneros de pastelería. Cerca del mismo existe otro llamado Español, que aunque no tan frecuentado, no deja por eso de ofrecer comodidades y buen servicio. Los otros dos sitios en la misma plaza, no son de tanto mérito, si bien tienen sus parroquianos particulares que los prefieren a los demás. Hay también tres casinos que ofrecen el recreo y comodidades propias de estos sitios. El uno es sociedad filarmónica, siendo el más notable el situado sobre el café Español, en un piso principal⁸¹.

Asimismo, Arazuri, en 1863, situaba más de la mitad de los cafés de la ciudad en esta plaza, que seguía siendo el centro neurálgico de la ciudad, cinco en su perímetro y cuatro en las inmediaciones: el Café Lardeli en el nº 21, haciendo esquina con la calle Espoz y Mina⁸²; el Café Español en el nº 43⁸³; el Café Larequi en donde hoy está el Casino Eslava; Café La Amistad en el nº 5 y el Café Suizo en el nº 37. Además, fuera de este perímetro existían el Café Macías, en la calle Estafeta nº 45; el Café

⁷⁸ BOP, 19-I-1840.

⁷⁹ Ibid., 108.

⁸⁰ Fernando Fernández de Córdova, *Mis memorias íntimas*, Velecio Editores, 2007 ed., Vol. 2 (Madrid: Establ. tipog. "Sucesores de Rivadeneyra", 1888), 292.

⁸¹ Pascual Madoz, *Diccionario geográfico-estadístico-histórico y sus posesiones de Ultramar*, vol. 4 (Madrid: Est. Literario-Tipográfico de P. Madoz y L. Sagasti, 1849), 653.

⁸² Toda la numeración que aquí reflejamos corresponde con la actual.

⁸³ El 12 de marzo de 1885 se inauguró el Café Marina donde antes estuvo el Café Español y donde se inauguró en 1912 el Café Kutz que perduró hasta 1961.

Urrutia, en la misma calle nº 49; el Café Almudí, en la calle Nueva nº 69; y el Café La Aduana en la Taconera nº 18. En la mayoría de los casos, la escasez de documentación conservada respecto a estos establecimientos no permite evaluar el tipo de clientela que los frecuentaba.

Arazuri relataba así la historia del Café Suizo en 1844:

En Suiza, en el cantón de los Grisones, existe un pueblo llamado Poschiavo. De él salieron en 1803 un Matossi y un Fanconi para Bilbao en donde comenzaron a trabajar de pasteleros, dando a conocer las excelentes elaboraciones de su tierra, entre las que destacaban los llamados bollos suizos. En 1830 crearon la sociedad "Matossi y Cía" y fundaron el primer "Café Suizo". En 1844, aquellos poschivianos se presentaron en Pamplona a la subasta que hacía el Ayuntamiento de su "casa de toriles" siéndoles adjudicado el remate e instalando el "Café Suizo"⁸⁴.

El sentido comercial de Matossi le orientó hacia un negocio fructífero pues el Café Suizo fue uno de los primeros cafés, de los más concurridos y longevos de Pamplona. El 5 de agosto de 1876 sufrió un incendio pero a pesar de ello continuó su andadura hasta 1952 cuando definitivamente se cerró⁸⁵.



Ilustración 1. Fachada del Café Suizo en la Plaza del Castillo, 1872 (AMP, Col. Arazuri)

⁸⁴ Arazuri, *Pamplona: calles y barrios*, 189.

⁸⁵ Del Campo, *Pamplona durante el reinado de Alfonso XII (1875-1876)*, 192.



Ilustración 2. Exterior del Café Suizo, ca. 1900 (AMP, Col. Arazuri)

El 10 de diciembre 1876, muy cercano a la plaza del Castillo se inauguró, en el nº 18 del Paseo de Valencia, el Café Imperial, dirigido por un tal Buisán. Tres días después *El Eco de Navarra* lo describía favorablemente por los adornos de su amplio salón y le auguraba provechosos resultados⁸⁶.

Todos estos establecimientos, en mayor o menor medida, ofrecían un variado repertorio para el entretenimiento, concentrado en la lectura de periódicos, el juego de billar y de naipes, y, en ocasiones, la música. El marqués de Mendigorri recordaba:

La pasión dominante allí [en Pamplona] era el juego. Cuantas órdenes se dieron en todas las épocas, fueron absolutamente ineficaces. Se establecía la banca en los cafés si los había, o en los alojamientos más espaciosos, una hora después de la llegada de las tropas a los puntos de etapa o cantones. Allí acudían presurosos los innumerables aficionados a estas emociones, [...]. Aquellas reuniones, comenzadas ordinariamente en las últimas horas de la tarde, terminaban casi siempre al toque de asamblea del siguiente día⁸⁷.

Por esta descripción de Mendigorri se puede pensar que la afición al juego de las personas que se reunían en los cafés pamploneses fue la principal actividad que se dio en estos espacios. Pero además, se tienen noticias de que algunos de estos establecimientos incluyeron un piano en su interior. *La Joven Navarra* (1-V-1860) describía así la presencia de este instrumento en los cafés:

En el café de los Srs. Lardely y Compañía, cuyo espacioso salón y refinada amabilidad eran ya bastantes atractivos para sus numerosos parroquianos, hemos oído con gusto las dulces armonías de un sonoro piano, que además de distraer a los presentes, tiene el doble objeto de atraer a los distraídos. Hace muchísimo tiempo que en los cafés de Pamplona faltaba este filarmónico reclamo, siquiera para ahogar un tanto el insoportable chasquido de las fichas

⁸⁶ *El Eco de Navarra*, 13-XII-1876.

⁸⁷ Fernández de Córdova, *Mis memorias íntimas*, 294.

de dominó. Desearíamos que el Sr. Matossi y demás dueños de esa clase de establecimientos imitaran su ejemplo.

Esta apreciación deja entrever que la animación musical de los cafés hasta la década de los sesenta era muy escasa, pues hacía mucho tiempo que se echaba en falta. A partir de entonces la presencia del piano en los cafés fue una opción atractiva entre los parroquianos pues atrajo a la clientela, hecho que no pasó desapercibido en las siguientes páginas de actualidad:

El antiguo café Suizo de Matossi ha cambiado su monótono, pero productivo, chasqueo de las fichas del dominó por la tranquila paz de los sepulcros; la soledad bate sus negras alas sobre aquellas cómodas banquetas. El público en masa se ha trasladado a Lardely. Ya dijimos en nuestro número anterior que en este se ha puesto un piano, cuyos alegres sonidos atraerán a los cubiertos del Teatro, o a las aceras exteriores al mismo, a las bellas pamplonesas en las noches del próximo verano⁸⁸.

Este relato pone de manifiesto que “el público en masa” optó por el establecimiento de Lardely, atraídos por la música del piano que también acogió al público del Teatro. Es decir, el café se convirtió en un espacio más para el despliegue musical, aunque su actividad se concentró en la música para piano, que interesó a un amplio espectro de la población pamplonesa pues atrajo a la clase media-alta de la sociedad que buscaba nuevas formas de esparcimiento, a la clase más modesta que encontró en los cafés una alternativa gratuita para el ocio y al personal militar guarnecido en Pamplona que, por ser en su mayoría forasteros, no podían formar parte de ninguna sociedad, y el café se convirtió en su lugar de distracción.

Pero, sin duda, entre los nuevos espacios de la ciudad, el que más importancia adquirió para la población fue el Teatro Principal.

1.2. El Teatro Principal



Ilustración 3. Teatro Principal en 1862 (AMP, Col. Arazuri)

⁸⁸ *La Joven Navarra*, 8-V-1860.

Esta plaza [la del Castillo] no tiene nada de notable. Actualmente están construyendo en uno de sus extremos, al Este, no sé qué cosa horrible que parece un teatro y que será de piedra sillería [se refiere al Palacio de la Diputación Provincial]. Recomiendo esta cosa al primer hombre de ingenio que bombardee a Pamplona. [...]

El anfiteatro es cuadrado; cubre los bajos de dos lados de la plaza, cuyos balcones serán el día de la corrida otros tantos palcos de primero y de segundo piso, los graneros serán el paraíso. Este teatro, pues se trata efectivamente de un teatro, está construido simplemente a base de tablonos y maderos, con innumerables graderíos, de lo más tosco que pueda imaginarse, y desde mi ventana puedo distinguir la numeración de las tablas.

Víctor Hugo⁸⁹.

Desde hacía más de dos siglos el teatro pamplonés estaba situado en la esquina entre la actual calle Comedias (antes Sederías) y Lindachiquía (antigua Rúa Chica)⁹⁰. De hecho la primera calle debe su nombre a este edificio. Pero el uso lo deterioró y, aunque el Ayuntamiento de la capital aprobó constantemente reformas, en 1830 se vio la necesidad de construir un edificio totalmente nuevo⁹¹. No fue hasta 1839 cuando el Ayuntamiento se decidió por este proyecto y lo elevó a la Diputación Provincial de Navarra quien expresaba su acuerdo “deseando vivamente proporcionar al público establecimientos que al paso que adornen la población puedan servir de recreo a su vecindad” y “procurando sean del agrado del público a quien se dedican”⁹². Este deseo expresa claramente la intención y el objetivo del Ayuntamiento en su construcción, que acabó dos años después, aunque se fue mejorando y ampliando durante décadas⁹³. Así describió Pascual Madoz el nuevo coliseo pocos años después de su construcción:

⁸⁹ Iribarren, *Pamplona y los viajeros de otros siglos*, 148-149.

⁹⁰ Para conocer la ubicación y estructura exacta del antiguo teatro de la calle Comedias ver la tesis doctoral de M^a Teresa Pascual Bonis, *Teatro, fiesta y sociedad en Pamplona de 1600 a 1746: estudio y documentos* (Madrid: Universidad Complutense de Madrid, Servicio de Publicaciones, 2002).

⁹¹ La comisión designada para encontrar un nuevo emplazamiento creyó como mejor opción construir un nuevo coliseo en la Plaza del Castillo, incluso se elaboró un presupuesto que debió de resultar harto elevado porque no se aprobó. Otra opción que se barajó fue comprar tres casas en la calle Mayor, la nº100, 101 y 102, dos propiedad de los religiosos dominicos y una particular, pero finalmente este proyecto también se desechó por problemas en la compra del particular y una vez más se acabó reformando el teatro de la calle Comedias (AMP, *Diversiones públicas, Comedias*, [1830-1833]).

⁹² AMP, *Diversiones públicas, Comedias* (1830-1833).

⁹³ El proyecto se otorgó a José de Nagusia, arquitecto provincial y académico de San Fernando, quien propuso otra vez que el teatro se levantara en la Plaza del Castillo en el terreno del derruido convento de religiosas Descalzas. La Diputación cedió al Ayuntamiento el terreno necesario para el teatro, un paseo alrededor para que pudiese entrar más luz en el inmueble, y la salida a la Plaza del Castillo. Este proyecto ha sido estudiado por María Larumbe, quien expone que el nuevo edificio responde a los cánones establecidos por el reformismo de Carlos III según la moda de la Europa Ilustrada. Refiriéndose al exterior, se instaba a que la ubicación del teatro se estableciese en una plaza ancha rodeada de soportales o en un lugar totalmente aislado para evitar las aglomeraciones que pudiesen producirse a la entrada y salida del edificio. Se apuntaba que la forma ideal del interior sería la elipse longitudinal truncada con palcos distribuidos por pisos en todo el contorno del teatro, extremando la importancia de la acústica por medio de la cubierta del teatro y los materiales que lo visten, que debían ser favorables al sonido. Se plantea además la construcción de diversas dependencias como el vestíbulo, vestuarios, un café, letrinas... Sobre éstas bases fue diseñado el Teatro Principal de Pamplona (Larumbe Martín, *El academicismo y la arquitectura del siglo XIX en Navarra*).

Su frontispicio de excelente piedra sillar, se compone de un primer cuerpo arqueado de nueva arquitectura, que sostiene las columnas del segundo, en donde están el salón de recreo y el café. Este frontis es bastante grandioso, pero su remate es pobre, porque carece de los adornos que debían decorarlo. El interior tiene muchos defectos, si bien hay anchos pasillos para los dos órdenes de palcos y galería superior de que consta la sala, lo que no deja de ser muy cómodos para los concurrentes; las lunetas, sillones, gradas y demás asientos del patio son también espaciosos y es lástima que con estas condiciones carezca el teatro de la perfección y lucimiento que hubiera podido dársele, mejor dirigido en su construcción. Hay suficientes cuartos de vestuario colocados convenientemente, y adornan el escenario bonitas decoraciones pintadas por los profesores D. Andrés Lavilla y D. Anselmo Alonso, aunque después se han agregado otras de distintos artistas, según las nuevas necesidades. Asiste a las funciones por lo general bastante concurrencia; pero raras veces se llena el teatro, que puede contener 800 personas cómodamente⁹⁴.

Poco a poco el edificio del teatro fue mejorando su aspecto. En 1861 se instaló el suministro de gas para su alumbrado de la ciudad siendo el teatro uno de los primeros lugares donde se puso. Además, también se engalanó su interior con una majestuosa lámpara de araña de cristal traída de París, el frontispicio del edificio con un reloj y unas esculturas y el interior se pintó a imitación del teatro de Santander⁹⁵. Joaquín Arazuri hacía el siguiente retrato de su interior con una opinión muy diferente a la de Madoz:

Escenario y sala amplios, para el público de Pamplona de aquella época. Sobre el telón de boca los retratos de Tirso, Lope y Calderón.

En el techo, grandiosa, elegante y bonita araña de luz de gas, hasta que se estableció el alumbrado eléctrico que quizá fue el primer teatro de España que lo instaló.

Butacas amplias, de peluche rojo, muy elegantes.

Magníficas butacas, soberbios palcos principales, y el del Excmo. Ayuntamiento, que fue honrado por S.M. el Rey Alfonso XIII para escuchar una ópera de gala.

Tenía palcos segundos y gradas o anfiteatros y, por último, lunetas de paraíso, y en el final muchos y buenos asientos de paraíso, vulgo "gallinero", excelente y muy económica localidad.

En el sótano, magnífico horno de leña, que producía el fuego necesario para calentar la sala. Entre esto y el calor de los mecheros de gas, tan ricamente.

Tenía el teatro un hermoso salón de descanso y paseo [...] ⁹⁶.

Pero la novedad y principal diferencia en su estructura con el inmueble antiguo de la Casa de Comedias fue la adición de un salón de recreo y un café, conforme a las modas de la época, ambas estancias construidas con el objetivo de que los asistentes pudiesen relacionarse antes de la actuación y en los descansos. Además, señala Colette Rabaté, fue a mediados del siglo XIX cuando el teatro sufrió un importante cambio pues se desechó la tradicional separación por sexos de las salas y fue entonces cuando la asistencia de la mujer al teatro se convirtió en una de sus aficiones predilectas⁹⁷.

Respecto a los edificios contiguos, en 1840 se levantó en su lado izquierdo el Palacio de la Diputación, proyecto del mismo Nagusia, y en 1854 las casas del otro

⁹⁴ Madoz, *Diccionario geográfico-estadístico-histórico y sus posesiones de Ultramar*, 653.

⁹⁵ AMP, *Diversiones públicas, Comedias (1830-1833)*.

⁹⁶ Arazuri, "Pamplona hace noventa años," 473-478.

⁹⁷ Rabaté, *¿Eva o María? Ser mujer en la época isabelina (1833-1868)*, 186.

costado, dotándolas de una fachada igual a la del Palacio para que resultase un conjunto simétrico con un pórtico bajo abierto a través de arcos de medio punto y dos plantas superiores de viviendas abiertas con espacios rectangulares⁹⁸.

1.3. El Nuevo Mercado

En fechas anteriores a la construcción de un edificio específico para las ventas, el mercado se realizaba en la llamada Plaza de la Fruta frente al Ayuntamiento. En 1863 el maestro de obras José María Villanueva diseñó un proyecto de reforma del antiguo pósito de trigo para destinarlo a mercado público y academia de dibujo, pintura y modelado de yeso⁹⁹. En las plantas baja y primera se instaló el mercado y en la segunda las aulas citadas. La parte baja se dividió en tres salas, para vender separadamente la carne, el pescado, y las frutas y hortalizas, por lo que se comenzó a llamar en plural "salones o plazas del mercado". En 1865 se empezó a habilitar como salón para diferentes diversiones públicas en las horas en las que no había mercado. Se organizaban bailes y también había conciertos pues su amplitud, cuarenta metros de largo por diez de ancho¹⁰⁰, así lo permitía. No obstante, la acústica no debía de ser muy buena y la construcción se utilizó apenas diez años para cuestiones musicales pues en la noche del 21 al 22 de mayo de 1875 un incendio la destruyó en parte y ya no se volvió a utilizar como salón de baile o conciertos.

1.4. Las calles

Sin embargo, en Pamplona, como en cualquier otra ciudad de la época, la calle fue el escenario más recurrente para celebrar las conmemoraciones festivas, religiosas o políticas. Señala Clara Bejarano que la dinámica musical cotidiana refleja la mentalidad cultural de una sociedad y las manifestaciones artísticas de las ocasiones especiales son una declaración pública de sus valores¹⁰¹. Una crónica aparecida en *El Bien Público* con ocasión del final de la última guerra carlista ilustra los sonidos que se escuchaban en las calles de Pamplona durante los acontecimientos extraordinarios:

[...] ya anocheciendo, recorrían la población varias músicas, entonando aires nacionales, y profusión de cohetes se elevaban al espacio en señal de júbilo por la liberación de Pamplona. Las campanas hacían oír el timbre de sus metales y las calles y plazas están profusamente iluminadas, dando a la ciudad un tinte fantástico. [...] En este instante obsequia Pamplona al general en jefe [Quesada] con una brillante serenata. [...] A las dos de la tarde se hallaban formados en el espacioso paseo de Valencia y parte del llamado la Taconera, las fuerzas que constituyen la guarnición de esta plaza y los cabezudos y gigantes y otras pantomimas que simbolizan un día de fiesta para los pueblos, recorrían la ciudad precedidos

⁹⁸ Larumbe Martín, *El academicismo y la arquitectura del siglo XIX en Navarra*, 280.

⁹⁹ *Ibid.*, 288.

¹⁰⁰ *Gaceta Musical de Madrid*, 29-III-1866.

¹⁰¹ Clara Bejarano Pellicer, "La música a escena. Músicos y sociedad en la ciudad moderna," *Primer encuentro de jóvenes investigadores en historia moderna* (Zaragoza: Institución Fernando el Católico, 2013), 608.

del clásico tamboril y la imprescindible dulzaina anunciando a los pamploneses la próxima entrada de las tropas libertadoras¹⁰².

Todos los sonidos emitidos por las campanas, las bandas de música o las gaitas y tamboriles sonaban a la vez. De forma no muy diferente, Víctor Hugo relataba este mismo fenómeno tras su estancia en la ciudad, acompañado de su amante, Julieta Drouet, en agosto de 1843¹⁰³:

[...] Pamplona es una ciudad que da mucho más de lo que promete. Cuando se alza la mirada a lo lejos, no aparece ninguna silueta monumental. Cuando uno está dentro de la ciudad, la impresión cambia. En sus calles, el interés se despierta a cada paso; en sus murallas el visitante queda maravillado.

[...] Pamplona permanece triste y silenciosa todo el día. Pero, apenas llega la tarde, apenas se pone el sol, apenas las ventanas y los faroles de reverbero se encienden, la ciudad se despierta, la vida se estremece por todas partes, la alegría centellea; es una colmena en rumoroso movimiento. Una banda de cornetas y tambores retumba en la Plaza Mayor; son los músicos de la guarnición que dan una serenata (una retreta) a la ciudad. La ciudad responde. En todos los pisos, en todas las ventanas, en todos los balcones, se oyen cantos, voces, rumor de guitarras y de castañuelas. Cada casa suena como un enorme cascabel. Añadid a esto los toques de oración de todos los campanarios de la ciudad.

Imaginaréis tal vez que todo este conjunto es discordante, y que todos estos conciertos entremezclados no sale sino una inmensa y perfecta cencerrada. Os equivocáis. Cuando una ciudad se convierte en orquesta, siempre sale de ella una sinfonía. El aire suaviza los tonos estrepitosos, el espacio apaga los sonidos desafinados; todo se disuelve en el conjunto, y el resultado es armonioso. En pequeño, esto sería un alboroto; en grande, es una música.

[...] Hacia las diez de la noche, la plaza se vacía y Pamplona se duerme. Pero el rumor no se extingue en seguida, sino que se prolonga y no termina con el sueño que empieza. Se diría, durante las primeras horas, que este sueño vibra todavía con todas la alegrías de la velada. A media noche, sin embargo, se hace el silencio, y no se oye más que la voz de los serenos anunciando la hora que, en el momento en que os dormís, estalla bruscamente en la torre vecina, luego se repite lejana y débil en otra torre al extremo de la plaza, luego va disminuyendo de campanario en campanario, y se desvanece entre las tinieblas¹⁰⁴.

Así acababa su relato, en una visión romántica, el escritor francés, que casualmente llegó a Pamplona unos días antes de que se celebraran las fiestas de San Fermín, que ese año se habían retrasado al mes de agosto, pero que retrata los sonidos de la ciudad en su conjunto. Anteriormente, había mostrado su desagrado en lo que ocurría en la llamada plaza de la Fruta (hoy en día plaza Consistorial o plaza del Ayuntamiento) donde, a veces se celebraban ferias y se reunían puestos al aire libre, rifas, juegos:

charlatanes llenos de palabras risueñas, los transeúntes que se empujan, compradores presurosos, todo aquel torbellino de gritos, risas, injurias y canciones [...] un italiano

¹⁰² *El Bien Público*, 4-XII-1875.

¹⁰³ Los libros *Victor Hugo, Alpes et Pyrénée* (París: J. Hetzel, 1880), publicado después de su muerte, y Gilberte Guillaume-Reicher, *Le voyage de Victor Hugo en 1843. France, Espagne, Pays Basque*, vol. 3 (París: Librairie Droz, 1936) ofrecen detalles de este viaje.

¹⁰⁴ Iribarren, *Pamplona y los viajeros de otros siglos*, 1.

gesticulante, con gruesas antiparras en la nariz, mostraba algunas marionetas y golpeaba un tambor, a la vez que cantaba desde su tablado el antiguo estribillo de Polichinela, *Fantoccini, buraccini, puppi*¹⁰⁵.

Un cronista francés, F. Laurent, describía así el ambiente que vivía Pamplona con motivo de la visita de la reina Isabel II en septiembre de 1845:

Desde hace dos días la capital de Navarra ha tomado un aire de gozo, de felicidad, de franca alegría... Por todas partes movimiento, agitación, ruido. En sus calles siempre silenciosas, las olas de una población turbulenta, ávida, apresurada, van y vienen, se cruzan, se confunde, se suceden a cada instante.

Y tan solo unos días antes había dicho:

En esta ciudad tan triste y tan calva, tan monótona y tan adusta, cuyas calles, en su mayoría estrechas y tortuosas, tienen algo de sombrías, de medievales, que entristece a primera vista [...] ¹⁰⁶.

En la misma línea que su compatriota francés, el viajero Henri Cornille, describía la ciudad en 1830 como “bastante triste y monótona”¹⁰⁷. Estas valoraciones reflejan que los viajeros que en su trayectoria cruzaron la capital navarra en el siglo XIX vieron en ella una ciudad inmersa en su trabajo diario durante las horas laborales pero llena de vida cuando la fiesta salía a la calle.

En la obra *Scenes and adventures in Spain from 1835 to 1840*, el turista inglés describía así el paisaje sonoro cotidiano de Pamplona en 1835:

“Las mozas aguardaban charlando a que se llenasen las herradas en los caños de la Mari-Blanca, mientras a un lado de la plaza, donde ahora está el inicio de la avenida de Carlos III, las voces de las monjas salmodiaban el rezo de las horas en la iglesia de las Descalzas. Los aldeanos de la cuenca que subían al mercado o armaban sus puestos y tenderetes en la Plaza de la Fruta, discutían con sus parroquianas, en una mezcla de vascuence y castellano, el precio de los huevos, la chistorra o las verduras.

Aunque muchas familias habían abandonado la ciudad a causa de la guerra, el paseo de la Taconera, que entonces comprendía incluso el actual Paseo de Sarasate, se animaba bulliciosamente en los atardeceres. En los salones de las casas principales se formaban elegantes tertulias, a las que eran invitados los oficiales del ejército cristino cuando el cuartel general se hallaba instalado en la ciudad. [...]

Por la noche, los serenos, armados con el clásico chuzo –el británico dice alabarda– cantaban las horas, las medias y el estado del tiempo. Alguna vez, la campanilla del Viático ponía una nota de tristeza en la oscuridad de la noche pamplonesa”¹⁰⁸.

¹⁰⁵ Ibid., 150.

¹⁰⁶ Ibid.

¹⁰⁷ Ibid., 116.

¹⁰⁸ Martinena Ruiz, *Historias del viejo Pamplona*, 127-128.

También el glacis interior de la ciudadela, cedido por la autoridad castrense, albergaba diferentes distracciones: circo, funambulistas, títeres... Allí se creaba un ruido infernal cuando salían los artistas, muchas veces provistos de bombo, platillos y algún que otro instrumento, para llamar la atención y anunciar el inicio del espectáculo¹⁰⁹.

1.5. El Paseo de la Taconera y el Paseo de Valencia

Los paseos fueron también espacios de esparcimiento para los ciudadanos del XIX. Las principales ciudades españolas disponían por entonces de sus respectivas avenidas arboladas, parques y jardines. En Pamplona, la Taconera fue un lugar predilecto para esta práctica, seguido, tras su remodelación, por el paseo urbano de Valencia y la calle Estafeta.

La transformación urbana del campo llamado de la Taconera en jardín tuvo lugar entre los años 1828 y 1830. Unos años después, Pascual Madoz hacía esta descripción que aparece publicada en 1849 en su *Diccionario Geográfico*:

El paseo principal y más antiguo es el de la Taconera, cuyo salón tiene 450 pies de largo y 79 de ancho, y donde además de los árboles frondosos que dan agradable sombra en los días más calurosos del estío, están los jardines poblados de aromáticas y vistosas flores que embalsaman el ambiente. Corta por medio estos jardines un lindo y espacioso salón, adornado con pilastras de piedra para macetas y con elegantes bancos. Sirve de punto de reunión para todo el pueblo, y la comodidad y agrado del sitio convidan a permanecer allí largas horas, principalmente en la buena estación. El Ayuntamiento cuida con mucho esmero este frondosísimo paseo, lo cual merece justamente las alabanzas y la gratitud de todos los habitantes¹¹⁰.

Algunos viajeros que visitaron la ciudad anotaron sus impresiones acerca de estos jardines. Así, el francés Cenac-Moncaut en un libro de viaje que publicó en 1857, decía: “el paseo de la Taconera, los Campos Elíseos de los pamploneses, recortado, podado, iluminado y regado como un jardín real, hace el doble papel –a ejemplo de todos los Prados de España- de bolsa y de lugar de reunión”¹¹¹. Otro francés, Louis Lande, corresponsal de una prestigiosa revista francesa, tras su visita a Pamplona en 1877 escribió en referencia a los jardines de la Taconera y al Paseo Valencia:

Dos paseos, que se enlazan el uno con el otro bordean por el interior la línea de murallas. La Taconera, el más hermoso, está sombreado de magníficos árboles. Cada atardecer de verano la población entera se da cita allí. Mujeres jóvenes y muchachas pasean en pequeños grupos, coquetas y vivarachas, confiadas en su belleza, con la mantilla negra sobre la cabeza y en sus pies el lindo zapatito descubierto, que hace rechinar la arena de las avenidas; los grandes ojos negros chispean, los abanicos se estremecen y chasquean, las faldas susurran y se balancean. Según costumbre española, los hombres no dan el brazo a las damas; se mantienen

¹⁰⁹ *La Montaña*, 16-VII-1871.

¹¹⁰ Citado por Martinena Ruiz, *Historias del viejo Pamplona*, 166.

¹¹¹ *Ibid.*

a los lados, pero se ríe, se parlotea, se interpela en alta voz con una libertad completamente meridional¹¹².

Julio Nombela, escritor madrileño, publicó en 1868 un tomo dedicado a Navarra que figuraba en la obra titulada *Crónica General de España*, y en él describía la vida cotidiana de la población pamplonesa de esta forma:

Durante las primeras horas de la mañana se abren los templos y llaman a los fieles. Pocos son los que antes de comenzar sus cotidianas tareas no oyen una misa... A las doce se cierran muchas tiendas; los empleados y los trabajadores descansan, unos y otros ingresan en el seno de sus familias; el padre bendice la mesa, todo enmudece, y a las cuatro vuelven a sus tareas los que trabajan, y las jóvenes a los templos para ejercitarse en prácticas piadosas. Pero este pueblo que por el bosquejo que voy haciendo de él parecerá muy taciturno, muy melancólico a mis lectores, tiene también sus horas de recreo. El recreo es el paseo de la Taconera que se forma al anochecer, lleno de hermosísimas mujeres, lujosa y elegantemente ataviadas, que hablan, con ingenio y con gracia, de teatros, de modas, de literatura, de artes, de viajes¹¹³.

Lo cierto es que la descripción de Nombela tan solo responde a una parte de la población pamplonesa: la que tenía tiempo para el ocio, la que podía vestirse elegantemente y la culturalmente instruida. Los recorridos vespertinos, una vez concluida la jornada laboral, eran una ocasión para el contacto social: además del lento deambular y los saludos ceremoniosos, se podía escuchar música e incluso bailar. A pesar del carácter gratuito de esta afición, su libre acceso no eliminaba una perceptible diferenciación en su disfrute por parte de los distintos grupos sociales. La escasa disponibilidad de tiempo libre de algunos sectores hizo que los parques y jardines fueran territorios para el despliegue de una sociabilidad fundamentalmente burguesa. Sin embargo, la presencia de los sectores populares en estos espacios se fue afianzando con un evidente ánimo imitativo. Señala Colette Rabaté que a partir del siglo XVIII la mujer, sobre todo en los medios privilegiados, participó activamente en la vida social pública, especialmente en actividades como el paseo, el teatro o el baile. El paseo se generalizó en la época isabelina, abriendo un espacio de libertad vigilada para las mujeres, aunque a veces los argumentos fueran sobre todo utilitarios, por cuestiones de salud física, con el pretexto de hacer ejercicio, e higiene¹¹⁴.

El paseo de Valencia fue configurando su aspecto rectangular a lo largo del siglo XVIII, si bien todavía en la primera mitad formaba parte de la Taconera. Hacia la mitad del siglo empezó a llamarse Paseo o Calle Valencia y es en el padrón de 1854 cuando se le nombra por primera vez con esta distinción que perdurará hasta comienzos del XX¹¹⁵ cuando se cambió su nombre por el de Paseo de Sarasate.

¹¹² Ibid., 167.

¹¹³ Julio Nombela, *Crónica de la provincia de Navarra* (Madrid: Grilo y. Vitturi Rubio, 1868), 90.

¹¹⁴ Rabaté, *¿Eva o María? Ser mujer en la época isabelina (1833-1868)*, 182.

¹¹⁵ Larumbe Martín, *El academicismo y la arquitectura del siglo XIX en Navarra*, 300.



Ilustración 4. Paseo Valencia adornado con el túnel de luz en 1887 (AMP, Col. Arazuri)

Por otro lado, la constricción de las murallas medievales que rodeaban la ciudad obligó a sus habitantes a convivir en mezcolanza social e indiferenciación urbana, “[...] calles bordeadas unas veces de palacios que parecen fortalezas, otras, de casitas cuya modesta apariencia contrasta con el lujo de los escudos que decoran frecuentemente sus entradas”¹¹⁶. Así vio la ciudad en 1838 Karol Dembowski, un escritor polaco que recorrió España en los últimos años de la primera guerra carlista¹¹⁷. Sin embargo, dentro del casco antiguo había algunas zonas más nobles que otras. María del Mar Larraza constata la convivencia entre gentes más adineradas y otras más pobres que compartían calles e incluso casas “simbolizándose la diversidad social dentro de ella por la ubicación vertical de los pisos (ricos en los primeros y pobres en los últimos)”¹¹⁸. Dicha proximidad física contribuyó a que sus moradores mantuviesen unas relaciones sociales fluidas, con acercamiento y sin grandes fracturas.

Con estas características, la población de Pamplona y sus espacios de ocio, se configuró la estructura musical de la ciudad.

¹¹⁶ Iribarren, *Pamplona y los viajeros de otros siglos*, 122.

¹¹⁷ Posteriormente publicó varias cartas dirigidas a algunos amigos sobre sus aventuras por España Dembowski, Karol. *Deux ans en Espagne et en Portugal, pendant la guerre civile 1838-1840*. París: Charles Gosselin, 1841.

¹¹⁸ María del Mar Larraza Micheltorena, *Aprendiendo a ser ciudadanos, retrato socio-político de Pamplona, 1890-1923* (Iruñea-Pamplona: EUNSA, 1998), 26.

2. LA GEOGRAFÍA MUSICAL DE LA CIUDAD

Este capítulo pretende poner de relieve la geografía musical de Pamplona a finales del periodo isabelino, por ser este momento cuando ya se han configurado las principales estructuras musicales del período, así como la importancia que tenían estos espacios urbanos para la música y su influencia en el devenir diario de la ciudad y de sus ciudadanos. Este mapa musical fue posible gracias a la situación económica favorable que vivió la ciudad durante este tiempo que, no obstante, no se habría configurado sin el apoyo y la iniciativa de las personas que impulsaron las actividades musicales de Pamplona. Su entusiasmo también animó el consumo musical representado principalmente en el comercio de las casas editoriales que imprimían y vendían partituras y en los almacenes de música que se especializaron en la venta de instrumentos, sin excluir las partituras. Los músicos se abren paso entre un panorama especialmente halagüeño en posibilidades laborales a las que tuvo que adaptarse, configurándose así la figura del músico polivalente y en constante movilidad institucional.

2.1. Una instantánea: el plano musical de Pamplona a finales del período isabelino

El desarrollo del ocio, entendido, explica Uría, como la práctica de actividades elegidas libremente, de forma desinteresada y ausente de propósitos directamente comerciales, utilitarios o ideológicos a través de las cuales se busca un estado de satisfacción personal e individual, fue un indicador del grado evolutivo de la sociedad y, a lo largo del siglo XIX, el acceso al ocio en los centros urbanos se incrementó de forma generalizada entre el conjunto de los ciudadanos¹¹⁹. En la primera mitad del siglo, las diversiones públicas en Pamplona se concentraban durante las fiestas de San Fermín (la feria de ganados, la iluminación de luces que tenía lugar en la plaza del Castillo y en el Paseo de Valencia donde se solía construir un túnel iluminado a lo largo del paseo que era todo un espectáculo para los pamploneses, los fuegos artificiales, las corridas de toros...). Pero el resto del año las actividades de ocio se reducían a los juegos de pelota, el paseo, los cafés, y las funciones que traían las compañías ambulantes. Por esto, los espacios musicales se convirtieron prácticamente en una necesidad, como una alternativa al escaso ocio que ofrecía la ciudad a comienzos de la centuria. Un plano de Pamplona de finales del siglo XIX revela los lugares públicos en los que se desarrollaba la actividad musical a finales del período isabelino. Se observa que la música se podía escuchar en diferentes puntos esparcidos por toda la urbe. No obstante, hubo una zona de mayor actividad centralizada en el Teatro Principal y sus inmediaciones.

¹¹⁹ La elevación de los salarios, la reducción de la jornada y el descanso semanal, así como el desarrollo del transporte, especialmente de las redes ferroviarias, afianzaron esta demanda popular (Uría González, *La España liberal (1868-1917): cultura y vida cotidiana*, 30).

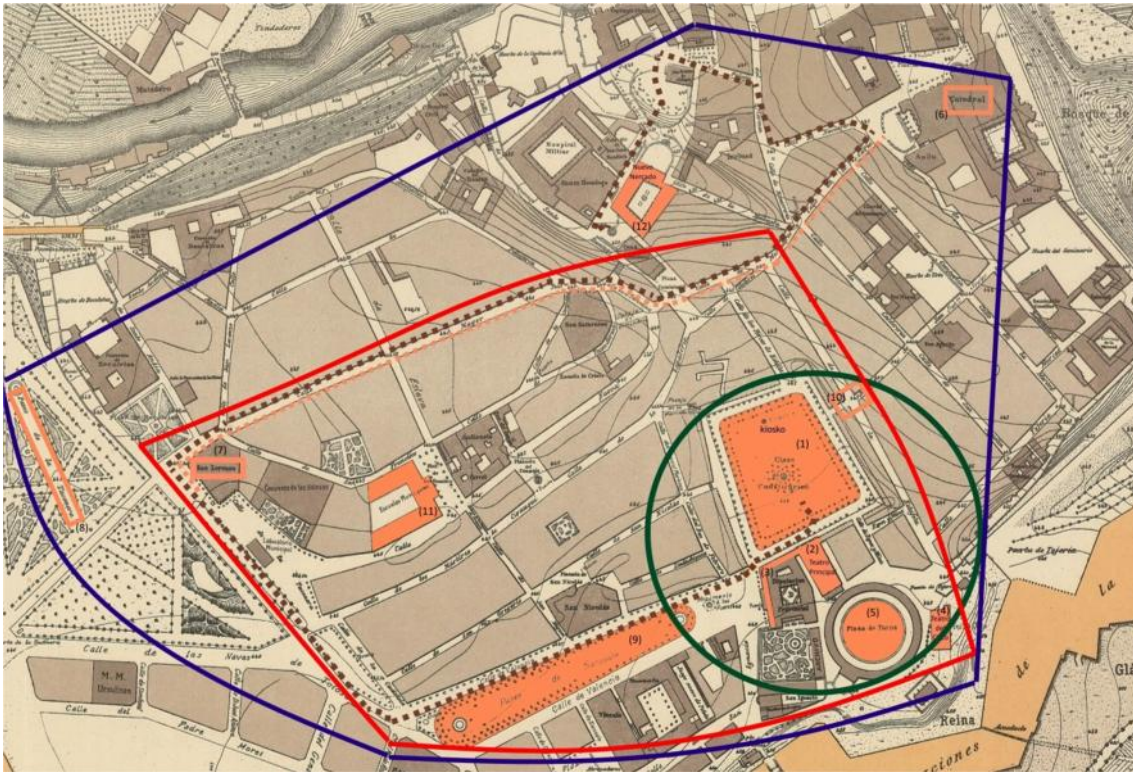


Ilustración 5. Plano de Pamplona (AMP, Parcelario, Hoja nº7)¹²⁰.

El perímetro que engloba mayor concentración de actividad musical está definido por la plaza del Castillo (1) y por un espacio tradicional como es el teatro (2) inaugurado en este lugar en 1841. Como ya se ha comentado, la plaza del Castillo adquirió un nuevo aire de modernidad debido al establecimiento de algunos cafés así como de otras sociedades entre las que se encontraba el Nuevo Casino. Estos nuevos espacios aparecieron en el siglo XIX, y fueron un núcleo central para el esparcimiento social durante toda la centuria e, incluso, hasta bien entrado el siglo XX. Fueron un espacio de sociabilidad más informal que los teatros y menos selectos que los salones privados, que reunían tanto a la alta sociedad como a la clase popular, por lo que propiciaban un ocio interclasista.

El teatro, desde la época griega, ha sido un espacio para el entretenimiento de los ciudadanos, sin embargo, la adaptación de locales más amplios y cómodos en el siglo XIX se vincula con la demanda de la creciente burguesía urbana que, como consecuencia de un mayor acceso al tiempo libre, demandó espectáculos en estos antiguos escenarios. Además de la construcción en si, lo interesante de un espacio público como el teatro eran las cualidades sociales que representaba pues ocasiones de sociabilidad cuando el público deambulaba por el recinto, fuera de sus asientos y butacas en el momento inicial de acomodarse, en los entreactos o al abandonar sus localidades¹²¹. Por ello, el teatro se convirtió en un espacio de encuentro imprescindible para la población pamplonesa. De hecho, en cuanto el Ayuntamiento

¹²⁰ Elaborado a partir del de Dionisio Castañal y Zapatero, oficial del cuerpo de topógrafos, publicado por el Ayuntamiento de Pamplona en 1882 del que se hizo una nueva tirada en abril de 1904 con las reformas habidas.

¹²¹ Uría González, *Una historia social del ocio: Asturias 1898-1914*, 68.

tardaba en alquilar este inmueble, era criticado por la población. Eso deja entrever esta gacetilla de *La Montaña*:

A pesar de que la estación avanza y de que las noches son largas [...] en Pamplona no hay manera de pasar el rato después del trabajo si no es en torno de una mesa de café, jugando en un casino o bebiendo en una taberna. Esto los hombres, que las mujeres, como no vayan a una iglesia o a una de las casas donde se juega al cordero y el mantón, y por último el dinero pelado, no tienen fuera de la suya donde entretenerse, es decir, honestamente. ¿Para que diablo se hizo ese Teatro que costó un sentido y cuesta un dineral? [...].

Señor alcalde, y señores del Ayuntamiento, por amor de quien VV. quieran, a ver si nos traen VV. esa compañía o esa cosa que tienen en ajuste?¹²².

Estas palabras parecen indicar que el ocio diario de Pamplona era bastante reducido a no ser por las actuaciones del teatro por lo que su espacio fue una necesidad social como lugar para el esparcimiento después de la jornada laboral. No es de extrañar, pues casi cualquier persona podía adquirir una entrada o un abono, sin restricción de clase ni sexo, aunque había localidades selectas, sobre todo en los palcos, algunos reservados para las autoridades civiles y militares. El precio de las entradas variaba dependiendo de tres factores: el primero obedecía a la temporada o el día de la semana, que aumentaba durante la feria de San Fermín, y era habitual que un día a la semana se aumentara (normalmente en un real) la entrada general, no las de abono. La ópera era el espectáculo más caro, aunque paulatinamente a lo largo de la segunda mitad del siglo se fue igualando con el de la zarzuela (por ejemplo, en 1865, en ambas el precio de las entradas podía variar entre 2 y 24 r.v.), seguido de las funciones dramáticas (que en el mismo año se vendían entre 2 y 22 r.v.), y de las demás (gimnásticas, acrobáticas, de magia...) con precios más asequibles y variados; el segundo dependía de la novedad de la función, las piezas que se presentaban nuevas en la ciudad eran más caras, normalmente un real, que las repetidas; y el tercer factor que influía en el precio de la entrada dependía del tipo de localidad, siendo las más caras las de palco primero (siguiendo los precios de 1865 para las funciones líricas, los palcos primeros se vendían entre 21 y 24 r.v.) y bolsas (entre 23 y 24 r.v.), después las de palco segundo (18 r.v.), y con mayor diferencia los sillones o butacas (4 r.v.) y el precio más bajo correspondía a las entradas de lunetas (2 r.v.) y tertulias o gradas (2 r.v.). Por lo tanto, se puede afirmar que había entradas de precios muy variados adaptados al poder adquisitivo de las diferentes clases sociales de la población, por lo que una gran parte de ella se podía permitir la asistencia al teatro, si bien es cierto, como se verá más adelante, que en su interior no se dio esta mezcolanza social pues las personas más adineradas se agrupaban en los asientos más selectos y las clases sociales más bajas fueron las que adquirieron las entradas más baratas y se reunieron en el piso más bajo del teatro.

Según los datos que presenta Uría, en los años sesenta del siglo XIX funcionaban en las capitales españolas más de 90 teatros, si bien casi el 30% se concentraban en Madrid y Barcelona asociados al incremento de la demanda que se daba en las ciudades más pobladas del país¹²³. Pamplona, a pesar de ser una capital de

¹²² *La Montaña*, 26-XI-1871.

¹²³ Uría González, *Una historia social del ocio: Asturias 1898-1914*, 66.

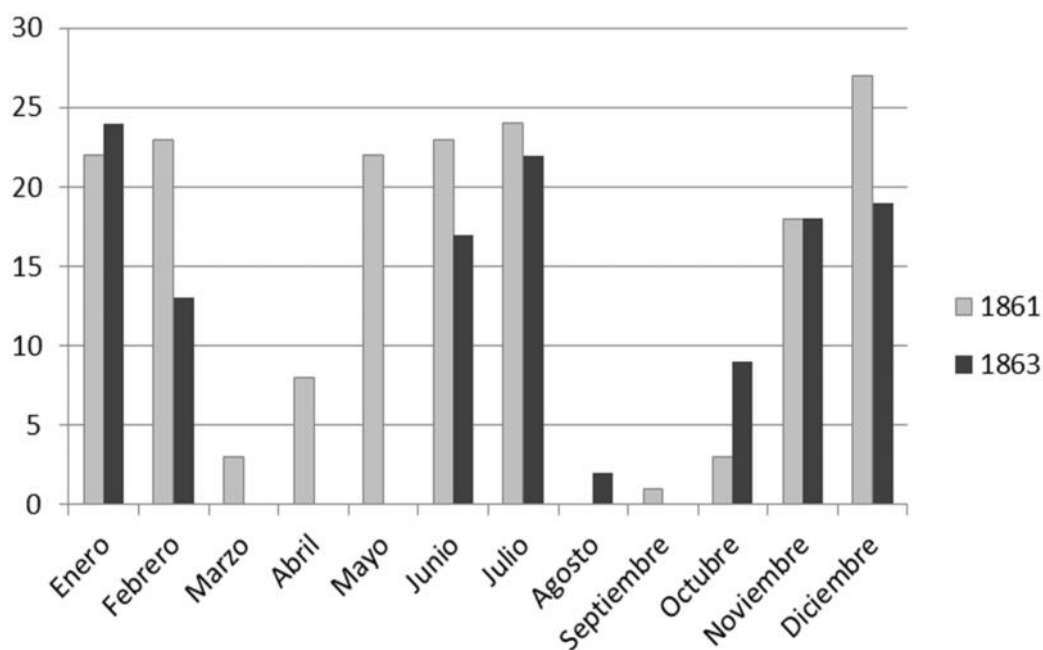
provincia pequeña, presentaba unas cifras no desdeñables pues en 1867, Madrid, con una población que alcanzaba los 300.000 habitantes, ofrecía 15.501 localidades, mientras que, en el mismo año, Pamplona contaba con unos 25.000 habitantes y ofrecía más de mil localidades tan solo en el Teatro Principal. En estos resultados, hay que tener en cuenta que Pamplona estaba enclavada en una zona geográfica estratégica para el paso de las gentes y de las compañías de verso, líricas o de espectáculos de cualquier otro tipo que se encaminaban a otras ciudades de la Península, lo que tuvo como efecto el incremento en la variedad de la oferta y también de la demanda de diversiones en los diferentes espacios disponibles en la ciudad.

El año cómico, que podía comenzar en Pascua de Resurrección y acabar el Martes de Carnaval, o comenzar en otoño y acabar después de San Fermín, se dividía en dos o tres temporadas: la de otoño-invierno (de octubre o noviembre a Carnaval), la de primavera (de Pascua a mayo) y la de San Fermín (aproximadamente del 20 de junio al 20 de julio), aunque a veces las dos últimas se podían unir en una misma temporada, reservando el mismo espacio de tiempo en el mes de mayo para el descanso de la compañía y la preparación de nuevo material. Lo mismo ocurría en el tiempo inactivo entre el final del período de San Fermín y el comienzo del ciclo de otoño. De esta manera, durante todo el año había unos meses con más actividad que otros. El número de funciones que la empresa debía ofrecer en forma de abono cada temporada, normalmente unas 60 en la de invierno y 20 en las otras dos¹²⁴, podían aumentarse con alguna actuación extraordinaria fuera de abono o las llamadas “de beneficio”, exclusivamente programadas para que la recaudación de ese día fuera íntegra para la persona o personas que actuaban. Se puede decir que cuando se completaban todas las temporadas anuales el teatro estaba ocupado, al menos, pues estamos hablando tan solo de una compañía sin tener en cuenta otros espectáculos, el 30% de los días del año, lo que supone un porcentaje bastante alto en la actividad teatral de Pamplona. Durante estas temporadas el Ayuntamiento no permitió que hubiera más de cinco funciones por semana pero aun así, se puede deducir que durante este período el Teatro Principal ofreció amplias posibilidades culturales.

Si tomamos como ejemplo dos años de los que se disponen suficientes datos, 1861 y 1863, teniendo en cuenta el número de funciones que tuvieron lugar en el teatro cada mes, incluyendo obras dramáticas, óperas, zarzuelas, bailes, conciertos, y otro tipo de espectáculos no musicales, como la prestidigitación, resulta el siguiente gráfico:

¹²⁴ Las localidades abonadas debían ser reservadas la temporada precedente a las mismas personas, pero no se podía poner en abono más de las dos terceras partes de las localidades del teatro.

Gráfico 1. Funciones mensuales en el Teatro Principal en 1861 y 1863¹²⁵



En ambos años queda reflejada la afluencia de espectáculos durante los meses de enero, febrero, junio, julio, noviembre y diciembre. La diferencia de un año a otro de los meses de mayo y octubre se explica por la característica de la compañía de si contaba con repertorio nuevo para esos meses, como ocurrió en 1861, o debía suspender sus actuaciones para preparar nuevo material, así fue en 1863. La disminución de funciones durante los meses de marzo y abril y los de agosto y septiembre, se explica por coincidir con los períodos de Cuaresma y verano respectivamente, y en estos meses se suspendían la mayoría de las funciones. Durante el primer período el teatro se sustituía por los templos, la gente acudía a rezar en tiempo de Cuaresma a la catedral y a otras iglesias de la ciudad, y durante el segundo, que coincidía con los meses más calurosos y largos, por las calles y paseos. Pero, como refleja el gráfico anterior, durante la mayor parte del año la asistencia al teatro fue una forma de distracción bastante atractiva para los pamploneses.

En el flanco izquierdo del Teatro Principal se hallaban los portales del palacio de la Diputación Provincial (3), un lugar de encuentro para los conciertos al aire libre. Detrás estaba situado el Teatro del Circo, también llamado Circo de Pamplona (4) y la plaza de toros (5), cuyo recinto podía contener hasta 800 personas con toda comodidad¹²⁶. Además, en el centro, podían colocarse sillas incrementándose las localidades y convirtiéndolo en un lugar ideal para celebrar funciones diversas.

En el límite del perímetro principal, en la calle Estafeta nº 67, existió un espacio versátil, un salón que ofrecía un escenario como alternativa más austera a la del Teatro de Principal, más del gusto de las clases populares. Era conocido como el Teatro del Circo (4), el Circo de Pamplona, el Circo pamplonés o, posteriormente, el Circo Labarta, en honor a su empresario más duradero, Bonifacio Labarta. Este salón era espacioso y

¹²⁵ Gráfico elaborado a partir de los datos extraídos del AMP, Diversiones públicas, Comedias.

¹²⁶ Madoz, *Diccionario geográfico-estadístico-histórico y sus posesiones de Ultramar*, 653.

tenía un ambigú y una guardarropía. Solía alquilarse a una empresa para que organizase allí sus espectáculos anuales. En la década de los setenta lo administró Bonifacio Labarta¹²⁷. El Teatro del Circo no parecía ser, propiamente, la de un espacio con las características lujosas del Teatro Principal, sino más bien un recinto polivalente con una oferta más asequible de funciones de todo tipo. Aquí actuaban compañías de declamación más modestas que las del Teatro Principal. El programa teatral podía ser muy variado, desde sainetes o piezas cómicas de folletín, hasta zarzuelas u óperas modestas. Aunque especialmente se celebraran bailes en los días de carnaval, muchos domingos por la tarde (de tres a seis) y por la noche, entre las nueve y las diez que duraban hasta las dos, las tres o las cuatro de la mañana, para un tipo de público más humilde. A veces, la empresa contrataba una banda de música para amenizar los bailes. Por ejemplo, en el carnaval de 1873 se contrató a la banda de música del regimiento de infantería de la Princesa¹²⁸. Aunque parece ser que también contó con una orquesta más o menos estable. A ella pertenecieron Joaquín Gaztambide quien tocó el contrabajo ocasionalmente entre los años 1834 y 1842, también Pedro Soler, posteriormente primer premio de oboe en el Conservatorio de París, y el oboe del real teatro italiano de la misma ciudad, y Pedro Sarmiento, flautista¹²⁹. Poco a poco el Teatro del Circo se resintió en sus actuaciones y en mayo de 1885 se concedió a Bonifacio Labarta un terreno en el glacis interior de la Ciudadela, frente a la plaza de toros, para trasladar e instalar allí una especie de circo portátil que montaba en junio para aprovechar la temporada de sanfermines¹³⁰. Este recinto, conocido como “Circo Labarta” se renovó constantemente y durante años ofreció funciones ecuestres, acrobáticas, gimnásticas... de gran interés para los ciudadanos¹³¹.

Las inmediaciones de la Plaza del Castillo también se convirtieron en lugares de encuentro para los ciudadanos y fueron espacios abiertos gratuitos que acogieron la música como una de sus principales distracciones. Destaca la calle Mayor, que concentraba algunas de las casas de las familias más distinguidas de la ciudad y además formaba parte del trayecto que las bandas de música militares solían recorrer en sus retretas (representado con una línea marrón discontinua en el mapa anterior). Estas serenatas se formaban en la Plaza de Santo Domingo, pasaban por la Capitanía General y seguían por las calles del Carmen, Navarrería, Curia, Mercaderes, Bolserías, Mayor, Paseos de la Taconera y de Valencia y acababan en la Plaza del Castillo. Además, la calle Mayor fue testigo de la mayor parte del itinerario de la procesión de San Fermín (representada con una línea naranja discontinua) entre los dos centros eclesiásticos más importantes de la ciudad, la catedral (6) y la iglesia de San Lorenzo

¹²⁷ Bonifacio Labarta era un conocido constructor de carros y un hombre emprendedor. Según Arazuri, se le ocurrió adquirir el teatro de la calle Estafeta y, cuando en las primaveras se cerraba en París el *Cirque d'Hiver*, los mejores artistas se concentraban para actuar en Burdeos. Labarta enviaba a su hijo Evaristo a esta población francesa para elegir los mejores números del elenco y ofrecerles un contrato. También fue miliciano nacional en 1854.

¹²⁸ *La Montaña*, 23-II-1873.

¹²⁹ Iribarren, *Pamplona y los viajeros de otros siglos*, 160.

¹³⁰ Por ejemplo, se le autorizó para celebrar funciones durante veintiún días, del 29 de junio al 20 de julio de 1885, mediante el pago de 1.200 r.v. (AMP, Actas del Ayuntamiento, l. 112, f. 349, sesión de 28-V-1885).

¹³¹ Según Arazuri, después de Labarta, se hizo cargo del circo, como arrendatario, un tal señor Belloch, estableciendo espectáculos de cine, con explicación hablada durante varios años hasta que sufrió un incendio y desapareció para siempre (Arazuri, *Pamplona hace noventa años*, 479).

por albergar la capilla del santo (7). En el lado opuesto y en otro de los flancos se situaban los dos grandes paseos de la ciudad, importantes lugares de esparcimiento para la población, el de la Taconera (8) y el de Valencia (9). Y en el otro lado se encontraba otra de las calles más importantes de Pamplona, la Estafeta, por ser una de las vías más transitadas, favoritas entre la sociedad, donde también tenían cabida las actividades musicales.

Las calles de una ciudad no eran únicamente un lugar de paso, a veces se convertían en un escenario espontáneo donde el transeúnte era a la vez el público. En Pamplona las calles fueron el escenario de conciertos así como de bailes, tanto de un solo guitarrista como de un conjunto de bandas. Y, por otro lado, era un espacio gratuito que admitía como público a toda la gama de espectros sociales que pudo darse en la ciudad. Según Henri Lefebvre, la calle es el lugar donde un grupo (la propia ciudad) se manifiesta, “es el lugar del encuentro, sin el cual no caben otros posibles encuentros en lugares asignados a tal fin (café, teatros y salas diversas). Estos lugares privilegiados o bien animan la calle y utilizan asimismo la animación de esta, o bien no existen”¹³².

Por ello los jardines de la Taconera o el paseo de Valencia, otras dos zonas de paseo predilectas por la población pamplonesa también sirvieron como escenario para las bandas de música, los gaiteros y juglares, o para los músicos ambulantes.

En el flanco opuesto a la Taconera y en el límite más externo se encontraba la catedral (6) como uno de los edificios tradicionales para albergar la música. La celebración diaria de misas, además de las procesiones anuales estipuladas y la celebración de otros acontecimientos extraordinarios de tipo religioso, festivo o político, hicieron de este edificio un lugar continuamente transitado por toda la población. No obstante, el plano revela su posición aislada. Aparentemente, este edificio se encontraba separado, ya no era el epicentro de la actividad ciudadana, como ocurría en siglos anteriores, especialmente durante la época medieval. A pesar de esta evidencia, los datos muestran, como se verá más adelante, que la catedral no fue una institución inmutable y ajena al resto de los espacios de la ciudad. El intercambio de personal entre la Capilla de Música de la catedral y otras instituciones profanas avala esta idea. La comunicación de los músicos de la capilla con los de otras entidades fue continua, cuando no eran los mismos. Por lo que se puede decir que la catedral, como entidad musical, estuvo continuamente en contacto con el resto de entidades musicales urbanas.

Cercano a la catedral y con características similares al Teatro del Circo, se localizaba el edificio del Nuevo Mercado (12), situado no muy lejos de la plaza del Castillo y al lado de la Casa Consistorial. En este lugar el Orfeón Pamplonés comenzó a dar sus primeros conciertos lo cual revela que este edificio fue una alternativa más asequible al más elitista Teatro Principal.

A los espacios comentados habría que añadir algunos locales destinados a sociedades y almacenes de música en los que la actividad musical fue importante, pues algunos fueron testigos de los ensayos y el establecimiento de nuevas iniciativas musicales, como es el caso del almacén de Conrado García, situado en la Cuesta del

¹³² Lefebvre, *La revolución urbana*, 25.

Palacio nº 32 y más tarde en el Paseo Valencia nº 36, y la creación del Orfeón Pamplonés.

2.2. La evolución de los espacios musicales entre 1833 y 1876

Es preciso poner de relieve que los espacios musicales comentados no fueron los mismos durante el periodo que abarca desde el comienzo del reinado de Isabel II hasta el final de la tercera guerra carlista, pues se fueron incrementando con el paso de los años. Si comparamos los espectáculos públicos anuales en espacios profanos en tres fechas distintas, sin tener en cuenta otros espacios tradicionales como las iglesias, la catedral, los salones privados o la calle, se percibe cómo en la década de los cuarenta estos se concentraban en el Teatro Principal, mientras que en las décadas posteriores eclosionaron las sociedades, los cafés y se adaptaron otros espacios públicos como el Nuevo Mercado y la plaza de toros, para albergar actividades musicales motivando su crecimiento. Véase como ejemplo las siguientes tablas referidas a los años de 1844, 1866 y 1872:

Tabla 1. Actividad musical pública en 1844

Mes	Actividad	Lugar
Enero	Compañía lírica ¹³³	Teatro Principal
Febrero	Compañía lírica (días 18 y 20) Bailes de máscaras	Teatro Principal Teatro Principal
Marzo		
Abril	Concierto (día 25) ¹³⁴	Teatro Principal
Mayo	Compañía lírica	Teatro Principal
Junio	Compañía lírica	Teatro Principal
Julio	Compañía lírica Actos propios de San Fermín	Teatro Principal
Agosto	Compañía lírica	Teatro Principal
Septiembre		
Octubre	Compañía de verso	Teatro Principal
Noviembre	Compañía lírica Concierto	Teatro Principal Teatro Principal
Diciembre	Compañía lírica	Teatro Principal

Como puede apreciarse, en este año las prácticas lúdico-musicales públicas se concentraron en el Teatro Principal y básicamente cubiertas con las funciones líricas y

¹³³ Actuó desde principios de año hasta el último día de carnaval la compañía lírica de Fernando Bonoris. Igualmente ocupó el coliseo desde finales de mayo hasta mediados de agosto y nuevamente fue contratada para la temporada de otoño, pero en el mes de octubre mientras preparaban obras nuevas, alternó la compañía de verso de Alejo Pacheco.

¹³⁴ Actuaron en un concierto de canto y piano dos muchachas que viajaban de paso para Barcelona (BOP, 28-VII-1844) y en el mes de noviembre se ofreció un pianista francés con el nombre de Marchal para ofrecer un concierto vocal e instrumental (AMP, Diversiones públicas, Comedias, leg. 69, 1842-1847).

bailes de carnaval. Durante el tiempo dedicado a celebrar las fiestas de San Fermín se ampliaba el abanico de actos que incluían la música con la intervención de los juglares y las dulzainas, a los que se añadían los espacios callejeros y la plaza del Castillo, la plaza de toros y la catedral. Se muestran dos temporadas bajas en actividad durante los meses de marzo y abril, por coincidir con la Cuaresma, y los de agosto y septiembre, por ser el período estival en el que las compañías aprovechaban para reorganizarse y montar repertorio nuevo. Todavía no habían nacido las sociedades e instituciones que habrían de llenar estos huecos y dar variedad al ocio de la ciudad en esos meses.

Tabla 2. Actividad musical pública en 1866

Mes	Actividad	Lugar
Enero	(día 28) Baile	Sociedad La Unión
Febrero	(días 11 y 13) Bailes	Sociedad El Círculo Navarro
Marzo	Bailes de máscaras (día 25) Concierto Orfeón	Teatro Principal Nuevo Mercado
Abril		
Mayo	(día 10) Concierto Orfeón	Nuevo Mercado
Junio	Compañía de zarzuela ¹³⁵ Acto de entrega de premios de la Academia de música	Teatro Principal Teatro Principal
Julio	Actos propios de San Fermín Compañía de zarzuela 2 conciertos ¹³⁶	Teatro Principal Teatro Principal
Agosto		
Septiembre	Compañía lírica	Teatro Principal
Octubre	Compañía lírica	Teatro Principal
Noviembre	Compañía lírica	Teatro Principal
Diciembre	Compañía lírica	Teatro Principal

Durante la temporada de zarzuela, de las 1.024 localidades que albergaba el teatro unas 250 se reservaron para el abono, una cantidad no desdeñable, que supone casi el 25% del aforo completo e indica que 250 personas como mínimo (habría que añadir las entradas diarias que se vendieran individualmente) fueron al teatro casi diariamente durante esta temporada. La misma compañía fue contratada para la temporada sucesiva con la exigencia del Ayuntamiento de que, además de funciones

¹³⁵ La compañía de zarzuela de Vicente Serra ocupó el teatro la temporada de San Fermín con 25 funciones (la temporada anterior lo había hecho como compañía dramática ofreciendo 27 representaciones) desde el 17 de junio en la que participaron Javier Gaztambide como maestro de piano y orquesta y Joaquín Maya como maestro de coros junto con doce miembros del *Orfeón Pamplonés* formando el coro (AMP, Diversiones públicas, Comedias, leg. 73, 1865-1870). Unidos ofrecieron 25 sesiones de zarzuela.

¹³⁶ Conciertos proyectados por Dámaso Zabalza y Joaquín Maya para el 8 y 9 de ese mes, domingo y lunes respectivamente de once a una de la mañana, coincidiendo con las fiestas de San Fermín. Igualmente con el mismo motivo Joaquín Maya, Mauricio García y Francisco Larrañaga organizaron un baile junto con los miembros de la orquesta del teatro el día de la quema de fuegos artificiales (AMP, Diversiones públicas, Comedias, leg. 73, 1865-1870).

dramáticas como el empresario pensaba, con otras de zarzuela y ópera, poniendo en evidencia los gustos del público hacia el género lírico y el interés de su representante por agradarlo.

Además, cabe resaltar los tres nuevos espacios que se habían creado respecto a 1844: los salones del Nuevo Mercado, las sociedades de recreo, especialmente el Nuevo Casino, que ofrecía veladas musicales diarias por parte de su pianista contratado y algunos cafés, como el Lardeli que también ofrecía veladas pianísticas. Asimismo también aparece como novedad el Orfeón Pamplonés (establecido en 1865) y la Academia Municipal de Música (creada en 1859). Todo ello aumentó sensiblemente el panorama musical de Pamplona por medio de los bailes organizados por las sociedades, y a través de los conciertos ofrecidos por el Orfeón Pamplonés y los de los alumnos de la Academia que, como mínimo, daban un concierto anual en el acto de entrega de premios celebrado a finales de junio.

Además de los conciertos señalados, hay que tener en cuenta otras prácticas musicales que solo podemos documentar de forma indirecta procedentes de las sociedades de recreo o culturales que existían este año y que incluían actividades musicales en algunas de sus veladas además de los bailes de carnaval¹³⁷, como la sociedad de La Constancia, La Unión o el Círculo Navarro.

Tabla 3. Actividad musical pública en 1872

Mes	Actividad	Lugar
Enero	Compañía de verso	Teatro Principal
Febrero	(días 11, 13 y 18) Bailes de máscaras ¹³⁸ Baile Baile Baile ¹³⁹ Baile ¹⁴⁰ Baile	Teatro Principal Nuevo Casino Sociedad La Maravilla Sociedad La Amistad Circo de Pamplona Nuevo Mercado
Marzo		
Abril		
Mayo		
Junio	Acto de entrega de premios de la Academia de música	Teatro Principal
Julio	Actos propios de San Fermín (día 29) Concierto del Orfeón y P.Sarasate	Teatro Principal Teatro Principal

¹³⁷ El domingo 28 de enero de 1866, se celebraron dos bailes en La Unión Pamplonesa de tres a seis y media de la tarde y de siete y media a diez y media de la noche, y el Círculo Navarro los organizó para el 11 y el 13 de febrero.

¹³⁸ Entonces la orquesta del teatro, y en su nombre Sebastián Cantera, Lorenzo Benavent y Fermín Ichaso, fue la encargada de organizar en él los bailes típicos de esta época.

¹³⁹ Fue la banda de música del Batallón de Cazadores de Alcolea, compuesta por ocho músicos la que amenizó los tres bailes de máscaras de la sociedad La Amistad.

¹⁴⁰ Participó en el regocijo la banda de música del Batallón de Cazadores de Las Navas en el Circo de Pamplona y en los salones del Nuevo Mercado. También Julián Burguete, al frente de una banda de aficionados tocaron en la plaza de la Constitución los días domingo y martes de carnaval de tres y media a seis de la tarde.

Agosto		
Septiembre		
Octubre		
Noviembre	Compañía de verso	Teatro Principal
Diciembre	Compañía de verso	Teatro Principal

A pesar de ser un año fatídico por el inicio de la tercera guerra carlista, 1872 fue un año pródigo en bailes de máscaras, propiciado por el aumento de las sociedades de recreo, y en actuaciones y conciertos de las bandas militares de los regimientos de guarnición en Pamplona que en este momento tienen una importante presencia musical. Comenzó el año con la ocupación del teatro por una compañía lírica hasta carnaval. Las sociedades ofrecieron bailes en sus salones con la misma ocasión así como el Circo de Pamplona. A estas actividades habría que añadir los conciertos dominicales del mes de febrero y de abril de 1872 que tuvieron lugar en los portales de la Diputación de forma alterna por la banda de música del Batallón de Cazadores de Las Navas, la del Regimiento de Infantería de Almansa y la del Batallón de Cazadores de Alcolea.

Es cierto que en la época de San Fermín se concentraba mayor variedad de actividades musicales que en el resto del año, pero no se debe pensar que durante los demás meses no las hubo, de hecho, como ya se ha visto, en ocasiones el Teatro Principal estuvo ocupado casi todo el año. Si bien es innegable que la actividad musical aumentó a lo largo del siglo XIX gracias al incremento de los espacios de ocio como sociedades, casinos y cafés y otras salas adaptadas para albergar espectáculos musicales, como el Nuevo Mercado, o se establecieron zonas específicas de la calle, como los portales del edificio de la Diputación Provincial o la esquina de la calle Estafeta.

2.3. Los actores de la actividad musical

Todo este complejo mapa musical que se desarrolló en Pamplona a lo largo del siglo XIX fue posible gracias a la situación económica favorable que vivió la ciudad durante este tiempo. Según Joseba de la Torre y José Miguel Lana, en la primera mitad de siglo la ciudad fue adquiriendo pausadamente los perfiles propios del sistema capitalista¹⁴¹. Hacia mediados de siglo, la agricultura era una de las actividades económicas más importantes de la población pamplonesa junto a una clase media modesta formada por nuevos comerciantes y propietarios de talleres artesanales especializados en diferentes oficios, además de un numeroso clero, una importante guarnición militar por su característica de plaza fuerte, especialmente tras las contiendas carlistas, y un considerable número de funcionarios públicos, como consecuencia de haber sido capital del reino¹⁴². Ya se ha comentado como Pamplona prácticamente duplicó su población durante el siglo XIX, pero aun así en 1877 tan solo

¹⁴¹ Joseba de la Torre y José Miguel Lana Beasáin, "El asalto a los bienes comunales. Cambio económico y conflictos sociales en Navarra (1808-1936)," *Historia Social* 37, nº 2 (2000): 77-79.

¹⁴² Francisco Miranda Rubio, *Historia de Navarra. El siglo XIX*, vol. 4 (Pamplona: Servicio de Prensa, Publicaciones y Relaciones Sociales, Departamento de Presidencia, 1993-1995), 100.

alcanzaba los 26.663 habitantes. Por otro lado, el crecimiento demográfico de Navarra durante el siglo XIX fue muy débil¹⁴³, debido a diversas crisis de mortalidad, entre las que destacan las producidas por los tres brotes coléricos (1834, 1855 y 1885), los conflictos bélicos, las crisis económicas del sector agrario, que en Navarra empleaba a más del 70% de la población activa, y las emigraciones de final de la centuria. Sin embargo, Pamplona experimentó un incremento mayor al provincial, como consecuencia de la inmigración de los habitantes de las zonas rurales al núcleo urbano. En los años del reinado de Isabel II se dio una gran expansión productiva y mercantil en la agricultura navarra que, junto con otros factores como la recuperación alcista de los precios, la actividad vitivinícola, la expansión triguera o el reajuste del mercado de la lana, configuraron el ascenso de la burguesía. Además, las desamortizaciones dieron lugar a una acumulación masiva de tierras de tal modo que, entre 1841 y 1859 nada menos que el 45% de la superficie enajenada pasó a manos privadas. Estas transacciones estuvieron respaldadas por las instituciones navarras pues, tras la Ley de Modificación de Fueros de 1841, la Diputación Provincial tuvo la capacidad de fiscalizar la actividad de sus municipios y sus bienes comunales y su actitud se caracterizó por cierta pasividad en la adquisición de las tierras expropiadas¹⁴⁴. Los dos referidos autores constatan que a mediados de la centuria el listado de los cien mayores contribuyentes navarros por capital catastral eran burgueses que se mezclaron con los grandes terratenientes de origen nobiliario, siendo la compra de tierras la inversión más poderosa por encima del sector comercial, la banca o la industria¹⁴⁵. Aun así, apunta Mikelarena, hubo familias que consiguieron amasar una gran fortuna por medio de la actividad comercial, principalmente gracias al comercio de redistribución, que invirtió sus beneficios en el encumbramiento social mediante la consecución de títulos de nobleza y en la constitución de grandes patrimonios, y hombres de negocios a mediados del siglo XIX, como los Carriquiri, Fagoaga, Castilla, Rived, Irurzun o Alzugaray, algunos de los cuales extendieron sus actividades mercantiles a Madrid, se incorporaron a la burguesía letrada o a la política de Navarra¹⁴⁶.

Además del económico, otro factor decisivo en el devenir cultural de la ciudad durante esta época fue el interés de los gobiernos liberales de Pamplona por fomentar la cultura y la educación en la postguerra carlista. Fueron los regidores quienes desde su posición alentaron la creación de nuevas instituciones y espacios culturales desde el final de la contienda bélica. Precisamente, faltando todavía unos meses para que acabara la guerra, el Ayuntamiento decidió iniciar las obras para la construcción de un nuevo teatro en la Plaza del Castillo con los objetivos del “ornato público y por el bien de los jornaleros, a quien debe proporcionárseles trabajo en las actuales circunstancias”¹⁴⁷. Cabe suponer que uno de los principales promotores de este proyecto fue Luis Iñarra, entonces regidor y en 1842 alcalde 1º del Ayuntamiento de

¹⁴³ Según Fernando Mikelarena, el cotejo con las demás regiones de España muestra que Navarra se sitúa entre las de menor crecimiento (Fernando Mikelarena Peña, "Evolución demográfica y evolución del sector agrario en Navarra en el siglo XIX," *Gerónimo de Uztáriz* 6-7 (1992), 97-122.

¹⁴⁴ De la Torre y Lana, "El asalto a los bienes comunales. Cambio económico y conflictos sociales en Navarra (1808-1936)," 77-79.

¹⁴⁵ *Ibid.*, 82.

¹⁴⁶ Fernando Mikelarena Peña, "Historia Contemporánea de Navarra (1800-1936)," *Revista internacional de los estudios vascos= Eusko ikaskuntzen nazioarteko aldizkaria= Revue internationale des études basques= International journal on Basque studies, RIEV* 49.2 (2004): 625.

¹⁴⁷ AMP, Actas del Ayuntamiento, l. 86, f. 96, sesión de 19-X-1839.

Pamplona, pues era un gran aficionado a la música y a la cultura en general. De hecho, también fue miembro fundador del primer Liceo Artístico y Literario de Pamplona instaurado en 1840. También podrían reseñarse los nombres de Pablo Ilarregui, secretario del Ayuntamiento desde 1840 hasta 1873, también aficionado a la cultura y la música, cuyo hijo Eduardo Ilarregui fue secretario de la sociedad del Nuevo Casino y socio del Orfeón Pamplonés, y de Luis Campano que también sería regidor del Ayuntamiento en 1841 y 1842 y miembro del Liceo junto a sus dos hermanos Tomás y Lorenzo Campano.

En 1842, siendo alcalde Luis Iñarra y uno de los regidores Luis Campano, también se creó una sociedad arqueológica presidida por Fulgencio Barrera, regente de la audiencia territorial¹⁴⁸ y una Sociedad de Amigos del País “abogando por la necesidad de esforzarse todos por favorecer las ciencias, artes, cultura...”¹⁴⁹. La redacción de los estatutos de la segunda recayó en dos personajes destacados de las letras, José Yanguas y Miranda, secretario de la Diputación de Navarra, y el citado Pablo Ilarregui, secretario del Ayuntamiento de Pamplona¹⁵⁰.

Igualmente este año se inauguró en Pamplona un instituto de segunda enseñanza en la Plazuela de San José, adscrito a la universidad de Zaragoza, aunque patrocinado por la Diputación de Navarra y el Ayuntamiento pamplonés¹⁵¹. Es destacable que, además de recibir las asignaturas generales, se pensó en facilitar clases de teoría de la música y de algún instrumento¹⁵².

Asimismo, el 25 de julio de 1843, se fundó una sociedad, relacionada con la Económica de Amigos del País, con el objetivo de propagar y mejorar la educación del pueblo en Pamplona. El Ayuntamiento ofreció contribuir con la cantidad que fuese necesaria para fundar una escuela de párvulos y cedió además gratuitamente un lugar en el convento de San Francisco¹⁵³. Dos de los miembros de su junta directiva pertenecían al Ayuntamiento de Pamplona: su presidente, José Javier Vidarte, alcalde primero, y Pascual Gandiaga, regidor. Además, José Yanguas y Miranda era secretario de la Diputación de Navarra, que también había participado en la creación de la Sociedad de Amigos del País, como ya se ha comentado. Otros estaban relacionados

¹⁴⁸ *El Espectador*, 2-XI-1842.

¹⁴⁹ *BOP*, 3-IV-1842.

¹⁵⁰ *BOP*, 4 y 7-X-1842.

¹⁵¹ Del Campo, *Pamplona durante la regencia de Espartero (Septiembre 1840- Julio 1843)*, 64.

¹⁵² Las asignaturas generales incluían la gramática latina combinada con la castellana, lengua francesas, dos cátedras de elementos de matemáticas, una de geometría aplicada al dibujo lineal, una de física experimental y nociones de química, una de ideología, una de filosofía moral y fundamentos de religión, una de geografía e historia principalmente española, una de principios generales de literatura especialmente nacional (Instituto Provincial de Segunda Enseñanza de Pamplona. Colegio de internos, *Instituto de Pamplona: bajo este título se anuncia un establecimiento de enseñanza secundaria creado ... con arreglo a la Real orden de 12 de agosto de 1838*, (Pamplona: Imprenta de Ochoa, 1842). El reglamento del instituto se puede consultar en versión digital en la Biblioteca Navarra Digital. Igualmente puede consultarse información al respecto en el Boletín Oficial de Pamplona.

¹⁵³ La junta directiva estaba formada por los individuos siguientes: José Javier Vidarte (presidente), Pascual Gandiaga (vicepresidente), Antonio María Alós (secretario), Lorenzo Ororbía (vicesecretario), Gregorio Alzugaray (tesorero), José María Vidarte (contador), y como vocales Angel Carlos, José Yangüas y Miranda, Tomás Priola, Francisco Erasun, José María Echarri, Martín Garrido, Luis Manuel Dombrasas, Joaquín Galarza, Rufino Landa, Pedro Alcántara de Arce, Rafael Salvador, Pablo Ibarbia, Ruperto Itúrbide y Gernónimo Alfonso (*El Heraldo (Madrid)*, 1-IX-1843).

con el Liceo, como Pablo Ibarbia o Pascual Gandiaga, y Gregorio Alzugaray era conocido anfitrión de veladas musicales.

Todas estas nuevas propuestas corroboran el ambiente cultural que se quiso promover durante la postguerra carlista y son un indicativo del interés del gobierno liberal de Pamplona y de sus ciudadanos por la cultura en general y la educación en particular, pues ni siquiera la falta de fondos municipales ni la desastrosa situación después de la guerra fueron óbice para que no se emprendieran nuevos proyectos culturales y educativos.

2.3.1. Los impulsores de las iniciativas musicales

En este apartado se pretende poner de relieve quiénes fueron los impulsores de las iniciativas musicales que se dieron en Pamplona hacia mediados del siglo XIX. Desde el Ayuntamiento, los regidores de Pamplona apoyaron e impulsaron algunas iniciativas musicales de gran trascendencia para la ciudad, como la Academia Municipal de Música. En ocasiones también ayudaron al sostenimiento de algunas sociedades como el Orfeón Pamplonés, entre otras, que, no obstante, fueron impulsadas por sus socios, especialmente los que formaron parte de las primeras juntas directivas. Gran parte de estos socios pertenecía a la burguesía de la ciudad, que también promovió veladas musicales privadas en sus salones. Y por último, los músicos no solo fueron los protagonistas absolutos del desarrollo musical de la ciudad sino que también, en muchos casos, fueron decididos emprendedores.

Ya se ha expuesto el interés de los gobiernos liberales de Pamplona por fomentar la cultura y la educación en la postguerra carlista. Este interés se manifestó en el ámbito musical en la creación de la Academia Municipal de Música en 1858 que fue promovida desde el Ayuntamiento con el doble objetivo de ayudar a los niños, especialmente a los pobres, a labrarse un futuro como músicos y a la vez aumentar los profesionales en este campo para que pudieran ampliar el ocio de la ciudad. Con la misma intención y también desde el Ayuntamiento, en concreto fue el concejal Justo Cayuela, escribano que perteneció al Comité Liberal-Fuerista-Monárquico formado a finales de 1868 y que fue socio y vicepresidente del Orfeón Pamplonés, quien, a finales de 1871 el presentó un proyecto¹⁵⁴ al Ayuntamiento para crear una nueva escuela de música municipal dentro de la enseñanza en la Casa de Misericordia con la intención de, en un futuro, proporcionarles una salida laboral como músicos¹⁵⁵.

A la par que se instauró la Academia Municipal de Música, el Ayuntamiento creyó conveniente formar y financiar una banda de música compuesta por alumnos y profesores de la Academia, así lo dejó estipulado en el séptimo capítulo de su reglamento, y además compró los instrumentos y uniformes necesarios para prestar a los integrantes de la banda. Por lo que el impulso del Ayuntamiento para ver materializado este proyecto fue evidente. De la misma forma se creó la banda de música de la Casa de Misericordia asociada a su escuela de música.

¹⁵⁴ Aunque en 1883 afirmó Serafín Ramón Gerás en una carta dirigida al Ayuntamiento que él fue quien presentó el proyecto en 1869 (AMP, Asuntos Generales, Enseñanza Pública, Academia de Música, leg. 1, cj. 150).

¹⁵⁵ AMP, Actas del Ayuntamiento, l. 5, f 158, sesión de 9-XII-1871.

Anteriormente a la formación de esta banda, el Ayuntamiento ya había propuesto establecer una dependiente del mismo en noviembre de 1833. En la reunión municipal del día 23 se discutió la creación de “una música de aficionados”, “bajo la protección del Ayuntamiento”, comprometiéndose, entre otras cosas, a “concurrir a tocar en todas cuantas funciones sea enviada por el Ayuntamiento”. Pudiera ser que esta iniciativa estuviera ligada a la organización de la Milicia Nacional de Pamplona que se llevó a cabo en ese mismo momento. En cualquier caso, se puede decir que el Ayuntamiento promovió la creación de las bandas municipales. No obstante, algunos músicos también impulsaron la formación de otras bandas financiadas por el Ayuntamiento, como se verá más adelante.

En el apoyo del Ayuntamiento a las sociedades culturales, principalmente al Liceo Artístico y Literario y al Orfeón Pamplonés, el Ayuntamiento ofreció su apoyo moral, en algunos casos económico y también material, cediendo locales municipales de forma gratuita para que las sociedades pudiesen reunirse y como almacén para guardar sus instrumentos. Por ejemplo, el Liceo Artístico y Literario habitualmente utilizó el salón del edificio de las aulas de gramática en la calle Calderería, cedido gratuitamente por el Ayuntamiento, para los ensayos y para guardar sus instrumentos, al igual que el Teatro Principal para representar funciones, aunque siempre bajo su supervisión y con la condición de que estas no interfiriesen con la compañía a la que se le había adjudicado el teatro.

En el caso del Orfeón Pamplonés, el apoyo del Ayuntamiento y de la Diputación Provincial fue determinante para su subsistencia. Cuando se estableció la sociedad coral la Diputación se adhirió a ella con 25 suscripciones¹⁵⁶ y en julio de 1867 les gratificó con 2.000 r.v. para el fondo especial de los alumnos¹⁵⁷. Igualmente, el Ayuntamiento decidió colaborar y ayudar al Orfeón en su inicio y en sesión municipal de 28 de Junio de 1865 acordó “que para manifestar su apoyo a los hijos de los artesanos que acuden por las noches al Orfeón Pamplonés a instruirse en la música, se pusieran a disposición del presidente y Comisión directiva, la cantidad de seiscientos cuarenta reales para que la empleen en hacer un obsequio a los referidos jóvenes”¹⁵⁸. Esta iniciativa responde a una carta enviada por los alumnos orfeonistas al Consistorio, escrita en un lenguaje grandilocuente, en la que ruegan su colaboración:

[...] V.S. conocerá con su buen criterio que los afanes, asiduidad y desvelos de la Comisión Orfeonal no bastan todavía es preciso el concurrir de las autoridades, y muy particularmente el de la local, que por su índole y atribuciones es eminentemente popular, y a nosotros hijos del pueblo, nos satisface esta mucho. Estamos seguros de que V.S. digna cabeza de este ilustre Municipio, y todo él, nos mirarán como a navarros y como a desvalidos. No digo más, y basta sobra para la bizarra hidalga Pamplona que representa su noble Ayuntamiento. Dios se los galardone a todos: nosotros no somos bastantes, y como aunque pobres tenemos corazón lo entregamos todo entero a tan dignos favorecedores¹⁵⁹.

¹⁵⁶ AOP, Libro del Acta Fundacional, f. 6, sesión de 2-VII-1865.

¹⁵⁷ AOP, Libro del Acta Fundacional, f. 22, sesión de 17-VII-1867.

¹⁵⁸ AMP, Actas del Ayuntamiento, l. 99, f. 205, sesión de 28-VI-1865.

¹⁵⁹ AMP, Sociedades, Expediente nº2, 1865-1892.

Así pues, los artesanos pidieron una ayuda económica para compensar el tiempo dedicado al adiestramiento de la voz. La agrupación siempre anduvo pensando en el modo de compensar los gastos que acarreaba mantenerse. Por ejemplo, en 1867 se acordó reducir el sueldo del director de música, Joaquín Maya, de 5.000 r.v. anuales a 4.000 r.v., el del copista a 1.680 r.v., y el del portero a 1.440 r.v. A pesar de estas medidas (cuotas mensuales, conciertos recaudatorios, reducción de sueldos) y la ayuda del Ayuntamiento en la cesión gratuita de los locales de ensayo y de conciertos, el Orfeón se vio constantemente abrumado por las deudas. Como único remedio pidieron nuevamente al Ayuntamiento una ayuda económica urgente en el primer mes de 1869. Les concedió 100 r.v. mensuales porque creían que la sociedad coral era útil a la clase obrera, ya que “les proporciona gratuitamente los medios para moralizarse e instruirse” y creían conveniente que el Ayuntamiento les protegiese¹⁶⁰. Así los orfeones pudieron seguir practicando su afición.

Si hablamos de personas concretas que impulsaron la formación de estas sociedades, parece lógico pensar que fueron las que constituyeron las primeras juntas directivas. En el caso del Liceo Artístico y Literario, creado en 1840, tan solo conocemos los nombres de su presidente y de su secretario. Estos fueron Lucio González del Castejón y Luis Iñarra, respectivamente. Luis Iñarra formó parte de la política de Pamplona, de hecho fue alcalde en 1842, y también fue posteriormente miembro del Orfeón Pamplonés. Años después, en 1873, sería presidente del Liceo Florencio Ansoleaga, que también lo fue del Orfeón. En el caso del Ateneo Científico y Literario que se creó en 1870, su primer presidente fue José García Velloso, que también fue socio del Orfeón. Por su coincidencia en las juntas directivas o como socios de estas instituciones se puede afirmar que estas personas fueron algunas de las que impulsaron las iniciativas culturales de Pamplona durante esta época.

Además de las juntas directivas, los socios fueron el motor fundamental de estas sociedades, además de quienes con sus cuotas sufragaban los gastos. Frecuentemente estas sociedades estaban integradas por hombres y mujeres, excepto en el caso del Orfeón Pamplonés, compuesto únicamente por socios varones. En gran medida, estos pertenecían a la burguesía liberal de la ciudad, e incluso a la nobleza, representada por el marqués de Mendigorriá, el conde de Espoz y Mina, el barón de Bigüéza¹⁶¹ o Rafael Gaztelu, marqués de Echandía, socios del Orfeón Pamplonés, quienes buscaron en estas sociedades nuevas formas de esparcimiento. Precisamente con este último, uno de los socios del Liceo, Luis Campano, coincidió en la Milicia Nacional en 1834, siendo él sargento brigada y Bigüéza capitán¹⁶². Además, Campano era hermano de otro de los socios del Liceo, Lorenzo Campano y de otro músico, el flautista Tomás Campano, formado en armonía y composición en el Conservatorio de Bruselas, quien formó parte de la banda de música de la Milicia Nacional en 1840 y amenizó alguna velada musical para los socios del Liceo. Se casó en septiembre del año siguiente y se marchó a Estella donde fundó una banda de música municipal¹⁶³. Este

¹⁶⁰ Ibid.

¹⁶¹ Alonso, *La canción lírica española en el siglo XIX*, 202.

¹⁶² Herrero Maté, *Liberalismo y Milicia Nacional en Pamplona durante el siglo XIX*, 441.

¹⁶³ Además, tuvo amistad con el compositor y musicólogo Felipe Pedrell con quien publicó en coautoría la tercera edición de *Gramática musical. Manual expositivo de la teoría del solfeo* (Barcelona, Tipografía Hispano-Americana, 1883) y quien le dedicó su *Serenata op.46* para canto y piano (Gembero-Ustárroz, *Navarra. Música*, 163).

tipo de relaciones se dieron en estos espacios pues en muchos casos los mismos socios coincidieron como voluntarios en alguna de las organizaciones de la Milicia Nacional.

Entre los primeros socios del Liceo se conocen los nombres de Teodoro Ochoa (1803-1878), escribano e impresor que fue miliciano nacional en 1837, Francisco Cascajares, Ramón Soler, empleado, voluntario de la República y miliciano nacional en 1873, Domingo Cayuela, Manuel González Serrano, herrero que trabajaba como jornalero y que fue voluntario de la República, Antonio Benítez, empleado de 41 años y miliciano nacional en 1837 y Rafael Merino, relojero y miliciano en 1840, Leandro Caballero, Camilo Díez, Casimiro de Polanco, Pablo Ibarbia, poeta y escritor, Juan José Uría, Lorenzo Campano, hermano de Tomás Campano, conocido músico en la ciudad, y de Luis Campano, comerciante y regidor del Ayuntamiento en 1841 y 1842, y Hermenegildo Domingo. Buena parte de los miembros conocidos del Liceo fueron voluntarios en la Milicia Nacional¹⁶⁴, lo que significa que, al menos, estaban vinculados ideológicamente al liberalismo. Por otro lado, las mujeres fueron protagonistas de funciones en las que se incluía música para piano o para voz y piano. No se puede determinar si también lo hicieron como socias, o como hijas o mujeres de socios, pero hubo unas cuantas mujeres que impulsaron la actividad musical de la sociedad demostrando sus aptitudes al piano o al canto. Así fueron María del Camino Armero, Amalia Stoch, Vicenta Yangüas, Adela Ibarrodo, Fermina Gandiaga, Eutiquiana Gandiaga, Nemesia Gandiaga, Isabel Ulibarri, Inés López y Marcelina Zaragueta. Su dominio del piano y del canto refleja que pertenecían a la clase media-alta de la sociedad pamplonesa que es la que podía pagar clases privadas de música, máxime cuando todavía no se había creado la Academia Municipal de Música de Pamplona. De esta forma, se puede afirmar que los socios del Liceo Artístico y Literario pertenecían, en su mayor parte, a la burguesía liberal de Pamplona.

A pesar de que en un principio el Ateneo Científico y Literario desde el punto de vista ideológico nació con un carácter neutral hubo una tendencia liberal entre sus miembros, lo que explicaría que tan solo unos meses después de su creación se constituyera en la ciudad un Ateneo católico. La noticia de la formación de esta segunda sociedad causó la extrañeza de la primera. Hermilio Olóriz expresaba en *La Montaña* este sentimiento¹⁶⁵. La cuestión era ¿por qué era necesaria la coexistencia de dos Ateneos? Olóriz criticaba esta decisión que intentaba dividir a los jóvenes en lugar de unirlos. De hecho, muchos de los miembros del Ateneo artístico se cambiaron al católico. Además, ponía de manifiesto que el Ateneo artístico también era católico y cuestionaba si realmente esta nueva sociedad se dedicaba a las actividades propias de su título de Ateneo. Finalmente, sobre el objetivo de la fundación del Ateneo católico, Olóriz sentenciaba que “el nuevo Ateneo no representa más que una protesta, no se contra qué ni a favor de qué”. Poco tiempo después, el mismo semanal escribía sobre el discurso que el Obispo de Nueva Cáceres había pronunciado en la nueva sociedad y lo desacertado de algunas de sus apreciaciones políticas considerando que en lugar de llamarse Ateneo Católico debía llamarse Ateneo Carlista¹⁶⁶.

¹⁶⁴ Teodoro Ochoa, Ramón Soler, Domingo Cayuela, Manuel González Serrano, Antonio Benítez, Rafael Merino, etc.

¹⁶⁵ *La Montaña*, 19-III-1871.

¹⁶⁶ *La Montaña*, 25-VI-1871.

Así pues, estas opiniones encontradas nos hacen suponer que el Ateneo Científico y Literario estaba compuesto en su mayoría por personas de adscripción liberal y que hubo otras, de tendencia carlista, que a pesar del objetivo apolítico del Ateneo no se vieron representadas en él y sintieron la necesidad de crear otra sociedad.

Por otro lado, según la elevada cantidad que debían satisfacer sus socios, que ascendía a cuarenta r.v. mensuales, se puede afirmar que el Ateneo Científico y Literario estaba constituido por la clase media-alta de la población pamplonesa.

En cuanto al Orfeón Pamplonés, la siguiente tabla recoge las personas que formaron sus primeras juntas directivas:

Tabla 4. Miembros de las juntas directivas del Orfeón Pamplonés (1865-1873)¹⁶⁷

Nombre	Cargo en la sociedad
Conrado García	Presidente (1865), vicepresidente (1867), vocal (1870)
Sixto Díaz de Espada	Secretario (1865)
Pedro Antonio Landa	Tesorero (1865)
Joaquín Maya	Director musical (1865-1873)
Francisco Erro	Vocal (1865)
Victoriano Larraga	Vocal (1865)
Isaac Goñi	Vocal (1865)
Jacinto Campión	Presidente (1866-1870)
Ignacio Sagardoy	Secretario (1866)
Santiago Górriz	Tesorero (1866), vocal (1867)
Aniceto Lagarde	Vocal (1866), vocal (1870)
Santiago Mezquíriz	Vocal (1866), vocal (1870)
Cayo Joaquín López	Vocal (1866-1870), tesorero (1870)
Joaquín Rosich	Vocal (1866)
Ulpiano Iráizoz	Vocal (1866-1870)
Joaquín Salvoch	Vocal (1866)
Pedro Górriz (hijo)	Vocal (1866-1870)
Luis María Lasala	Vocal (1866-1867)
Vicente Bescansa	Vocal (1866), vocal (1870)
Serafín Mata y Oneca	Secretario (1867-1870)
Juan Olangua	Tesorero (1867)
Arturo López de San Román	Vocal (1867)
Juan Iturralde y Suit	Vocal (1867)
Eduardo Ilarregui	Vocal (1867)
Justo Cayuela	Vicepresidente (1870)
Fernando Péis	Vocal (1870)
Joaquín Bosieda	Vocal (1870)

¹⁶⁷ Tabla elaborada a partir de los datos hallados en el AOP, Libro de Actas Fundacional y AMP, Sociedades culturales, Varios 36, Orfeón y Santa Cecilia, S.XVIII-XIX.

La primera Junta Directiva quedó constituida por Conrado García (Encinacorba, Zaragoza, 1827 – Pamplona, 15/02/1877) como presidente, comerciante que en este momento tenía 37 años, Sixto Díaz de Espada (Vitoria 1828-1913), impresor republicano de 37 años, como secretario, Pedro Antonio Landa (Ochagavía 1813-1887), empleado de un banco y exoficial carlista de 51 años que asumió la tesorería y como vocales fueron designados Francisco Erro (Eugui), comerciante de 47 años, Victoriano Larraga, empleado republicano de 30 años e Isaac Goñi (Pamplona 1829-1918), pintor y conserje de 36 años. Todavía no existía el cargo de vicepresidente y solo se eligieron tres vocales. Como puede apreciarse sus edades rondaban los cuarenta años y sus profesiones eran muy dispares, aunque predominaban las relacionadas con el comercio, y entre la adscripción ideológica de este grupo predomina la liberal.

Estos, y los demás miembros de las juntas directivas fueron socios del Orfeón cuando no ocuparon un cargo en ellas. Desde el comienzo se pensó en que hubiera dos clases de socios: por un lado alumnos orfeonistas y por otro los socios suscriptores, sin perjuicio de que se pudiesen agregar socios protectores u honorarios. De hecho, una de las primeras decisiones de la primera junta directiva fue la de nombrar socio honorario a Hilarión Eslava, por “tanta gloria que está dando a su país, será el mejor timbre a la vez que la mayor garantía para la prosperidad de esta naciente sociedad”¹⁶⁸. A Eslava le siguieron Joaquín Gaztambide, Emilio Arrieta, Juan M^a Guelbenzu y Dámaso Zabalza¹⁶⁹. Para ser admitido como socio suscriptor tan sólo había que solicitarlo, verbalmente o por escrito, y satisfacer las cuotas establecidas¹⁷⁰. En un principio, los socios pagaban una cuota mensual de 4 r.v., según se estipulaba en las actas¹⁷¹, pero esta cantidad aumentó a 6 r.v. dos años después¹⁷². Esta suma era bastante baja si lo comparamos con la cantidad que se pagaba en otras sociedades, que llegaba a ser de hasta 19 r.v. al mes. Además, por la entrada de un nuevo socio se debían satisfacer 10 r.v.¹⁷³, que aumentaron a 20 r.v. cuando se redactó el reglamento especial de socorros mutuos¹⁷⁴, mientras que en otras sociedades este importe oscilaba entre 40 y 50 r.v. La condición de socio proporcionaba a su portador un asiento reservado de forma gratuita en los conciertos y otros actos ofrecidos por la agrupación coral, incluso en los conciertos de pago. También les permitía llevar consigo gratis a familiares o personas extranjeras a todos los conciertos que diera la sociedad, y, además, tenían la capacidad de votar en cualquier asunto que se tratase en las juntas generales¹⁷⁵.

¹⁶⁸ AOP, Libro del Acta Fundacional, f. 5, sesión de –VI-1865.

¹⁶⁹ AOP, Libro del Acta Fundacional, f. 10, sesión de 8-I-1866.

¹⁷⁰ Artículos nº 5 y nº 6, Capítulo 1º y 2º respectivamente, Título 3º, *Reglamento general de la Sociedad Orfeón Pamplonés. Pamplona 1867.*

¹⁷¹ AOP, Libro del Acta Fundacional, f. 1, sesión de 19-III-1865.

¹⁷² Artículo nº 8, Capítulo 2º, Título 1º, *Reglamento general de la Sociedad Orfeón Pamplonés. Pamplona 1867.*

¹⁷³ AOP, Libro del Acta Fundacional, f. 5, sesión de 16-V-1865.

¹⁷⁴ Se podía pagar en diez plazos de dos r.v. cada uno según determinaba el Artículo nº 11, Capítulo 1º, Título 3º del *Reglamento especial del Fondo de Socorros Mutuos para los alumnos del Orfeón Pamplonés. Pamplona 1867.*

¹⁷⁵ Artículo nº 10, Capítulo 2º, Título 1º, *Reglamento general de la Sociedad Orfeón Pamplonés. Pamplona 1867.*

No se conserva ninguna lista nominal de los socios inscritos durante la primera etapa de esta sociedad y tan solo conocemos algunos nombres que aparecen en las actas del Orfeón Pamplonés de personas que pidieron a la junta directiva ser admitidas como alumnos en 1867. Asimismo se sabe de otros que apoyaron al Orfeón como socios (activos o no activos, es decir, alumnos o suscriptores), desde el mismo día que se pensó en su reorganización el 6 de noviembre de 1881¹⁷⁶, que muy posiblemente fueron convocados tomando los nombres de la última lista de socios de la etapa anterior, ya que en la documentación consta que algunos de ellos se habían borrado. Seguramente también otros ingresaron después, pero precisamente, uno de los problemas con los que tuvo que enfrentarse el Orfeón fue la progresiva baja de sus socios, muchas veces porque no tenían tiempo, dinero o simplemente interés. El cambio de residencia en la población fue una constante y quizá, esto también dificultó la continuación de algunos de los socios, si bien es cierto, que otros prorrogaron su inscripción a pesar de tener que irse a vivir a otra ciudad¹⁷⁷. Sería interesante poder reflejar en un gráfico el número de socios inscritos anualmente en el Orfeón pero lamentablemente no se dispone de los datos suficientes para ello. La lista nominal que se conserva, en la que coinciden algunos miembros de otras sociedades culturales, con la adición de los nombres de los miembros de las juntas directivas conocidas, permite averiguar la profesión de 140 miembros, su edad aproximada, su labor en el seno de la sociedad (activo o no), y, en algunos casos, su pertenencia o no a la Milicia Nacional (MN) en sus diferentes épocas, a los batallones de Voluntarios de la Libertad (VL) o la República (VR), lo que indica su mayor o menor grado de compromiso político con el liberalismo, y es ilustrativo del tipo de personas que frecuentaba estas sociedades, tal como puede comprobarse en la tabla siguiente¹⁷⁸:

Tabla 5. Algunos de los alumnos inscritos en el Orfeón Pamplonés en 1867

Nombre	Profesión	Edad	Milicias
Dámaso Aranzueque			
Esteban Bernal			
Cipriano Domínguez	Ebanista jornalero	28	
Bruno Elizari	Pintor jornalero	24	
Francisco Fernández	Jornalero tejedor	39	VL
Germán Gómez	Pintor jornalero	20	

¹⁷⁶ Serafín Mata y Oneca, Jacinto Campión, Conrado García, Cayo Joaquín López, Joaquín María Gastón, Joaquín Maya, Manuel Erro, Anacleto Roncal y Arturo Cayuela organizaron una reunión este día en el salón del Teatro Principal con el objetivo de determinar la reorganización del Orfeón Pamplonés. Estas personas estaban relacionadas con el antiguo y primer Orfeón, que tenían presente su recuerdo que era “un timbre de legítimo orgullo para sus primitivos fundadores” (*El Navarro*, 18-XI-1881).

¹⁷⁷ Fue el caso, por ejemplo, de Silverio Falcón, socio orfeonista que, a pesar de tener que fijar su residencia en Barcelona, deseó continuar satisfaciendo su cuota de socio (AOP, Fondo documental histórico, Libro de Actas, l. 1, f. 19, sesión de 14-V-1867).

¹⁷⁸ Tablas elaboradas a partir de la lista nominal de socios de 1881 conservada en el AOP (ES/OP/3.05), el Libro del Acta Fundacional, los empadronamientos de 1872 y 1881, y los datos extraídos de Ángel García-Sanz Marcotegui, *Diccionario biográfico de los diputados forales de Navarra (1840-1931)* (Pamplona: Gobierno de Navarra, Departamento de Presidencia e Interior, 1996) y de Ángel García-Sanz Marcotegui, *Los liberales navarros durante el Sexenio Democrático* (Pamplona: Universidad Pública de Navarra, 2005).

Joaquín Lizaso	Impresor	19	
Clemente Pablús	Pintor jornalero	26	VL, VR, MN 1874
Valentín Salvatierra	Zapatero jornalero	22	
Agustín Zarranz			

Tabla 6. Lista de socios del Orfeón Pamplonés en 1881

Nombre	Profesión	Edad	Calidad de socio	Milicias
Ruperto Aguirre				
Guillermo Alastuey		17		
Gerónimo Alarcia	Agente negocios	46		VL, VR (teniente)
Benito Alcalde	Hijo de tejedor jornalero	23	Activo	
Fermín Alegría	Labrador	26	Activo	
Julio Altadill	Militar	23		
Pío Amátrian	Labrador jornalero	51		
Claudio Andrés	Jornalero	23	Activo	
Santos Andrés	Jornalero	19	Activo	
Florencio Ansoleaga	Arquitecto	35		MN 1874
Nemesio Aramburu	Hijo de carpintero	17	Activo	
Félix Aramendía	Cortador	25	Activo	
Casildo Aramendía	Cortador	31	Activo	
Ramón Arcaya	Sastre jornalero	21	Activo	
Francisco Arcaya	Sastre jornalero	23	Activo	
Alfonso Arcilio (se da de baja)				
Joaquín Azcona Mencos	Propietario			
Francisco Azparren/ Francisco Azparren Iturria	Dependiente/ Comerciante	22/ 52		/ MN 1854, VL
Luis Azpilicueta	Impresor			
Galo Basail		26		
Eduardo Basterra		22	Activo	
Antonio Benac	Escribiente	45		MN 1854
Dionisio Berasáin (se da de baja)	Hijo de botero	19		
Escolástico Berasáin		24	Activo	
Arturo Biardeau		22		
Mariano Biardeau Sanz	Comerciante	54		MN 1874
Pascual Biurrun	Empleado	32		
Babil Burguete	Agente negocios	64		MN 1854 (teniente) VL VET
Jacinto Campión	Comerciante	64		MN 1854 (capitán)

Olave	propietario			VL (capitán), VR
Francisco Candela (se da de baja)	Esterero, horchatero	27		MN 1874, VR
Arturo Cayuela Pellizzari	Profesor	30		
Justo Cayuela	Escribano del Juzgado	65		MN 1834, 1854, VL (comandante), VR VET
Natalio Cayuela Asimans	Catedrático, director	52		VL, VR, MN 1874 (alférez)
Miguel Cía	Carpintero	46		VL, VR, MN 1874
Filomeno Cía	Escribiente	27		
Balbino Ciáurriz	Fundidor taller	28		MN 1874
Leoncio Cierbide		20	Activo	
Sixto Díaz de Espada	Impresor	52		VL
Julián Díaz				
Francisco Paula Domínguez	Jornalero	29		
Ramón Echegaray (se da de baja)	Carpintero	44		MN 1874
Esteban Elcuaz	Impresor jornalero	34	Activo	
Manuel Erro y Ercila	Empleado	32	Activo	
Javier Esparza		30	Activo	
Eduardo Espoz (se da de baja)	Empleado	26		MN 1874
Pedro Fernández	Pintor	23	Activo	
Cornelio Fernández de las Heras				
Pedro Florenzano	Platero jornalero	38		VL, VR
Francisco Galbete Campión	Comerciante	22		
Pedro Gamito	Empleado	21		
Conrado García	Comerciante	54		MN 1854
Felipe García		20	Activo	
Regino García Abadía	Abogado	29		MN 1874
Juan García Abadía	Abogado	41		VL, MN 1874
Eusebio García Abadía	Abogado	27		MN
Juan José García Velloso	Empleado del Gobierno, periodista	31	Activo	VL, VR (sargento 1º), MN 1874
Joaquín M^a Gastón Elizondo	Abogado	23		
Manuel Gil	Empleado	33		MN 1874
Alejo Goicoechea	Comerciante	31		MN 1874
Gil Goñi Repáraz	Zapatero	27	Activo	
Agapito Goñi	Aprendiz zapatero	20		
Francisco Gortari y Andrés	Empleado	37		VL, MN 1874 (alférez)
Miguel Guelbenzu Sánchez	Dependiente	38		MN 1874
Jacinto Guzmán	Zapatero	22	Activo	

Francisco Huarte	Maestro	53		MN 1854, 1874
José Idoate Murillo	Celador campos	59		MN 1834, 1854, 1874, VL, VR
Luis Ilundáin	Abogado	30		
Luis Iñarra	Propietario			
José M^a Iñarra	Propietario	37		MN 1854
Gervasio Iñarra	Propietario	35		VL, VR, MN 1874
Antero Irazoqui Echenique	Dependiente	32		
Pedro M^a Irigoyen Hualde	Propietario comercio	55		MN 1854 (subteniente), 1874 (teniente), VL, VR
Trinidad Irigoyen	Secretario Gobierno	20		
Javier Istúriz		24		
Bonifacio Labarta	Carretero	51		MN 1854, 1874, VR
Evaristo Labarta		20		
Aniceto Lagarde Carriquiri	Ingeniero de la Diputación	49		
Juan Lapiedra Mónaco	Empleado	48		MN 1855, 1874, VL, VR
Antonio Larrondo	Comerciante	60		MN 1834, 1854
Gil León	Zapatero	34		MN 1874
Ricardo Lipúzcoa	Pintor	51		
Pedro Lizarraga	Jornalero	53		
José Lizaso Larumbe	Ganadero agrimensor	46		
Eusebio Lizaso				
Agustín López		41		
Cayetano López		26	Activo	
Eusebio López			Activo	
Cayo Joaquín López	Carpintero propietario	83		MN 1854
Eugenio Lusarreta	Abogado	30		MN 1874 (alférez)
Abdon Malumbres				
Enrique Martí	Escribiente	31		VR, MN 1874
Serafín Mata y Oneca	Abogado	42		
Joaquín Maya	Músico	45	Activo	MN 1874
Fidel Maya	Músico	22	Activo	
Ignacio Mena Sobrino		19		
Serapio Milagro	Sastre jornalero	31	Activo	
Tomás Millén			Activo	
José Montorio Fontana	Comerciante	40		MN 1854, 1874 (capitán), VL, VR
Serapio Moreno	Comerciante	40		MN 1874
Narciso Moreno	Zapatero jornalero	33		
Juan Moso Irure	Propietario	37		VL, MN 1874
Gerardo Redín	Hijo de carpintero	20	Activo	
Félix Rodiera	Jornalero	17	Activo	
Bernardo Rodríguez		20		
Silverio Roldán	Prensista	16	Activo	

Anacleto Roncal	Pintor	34	Activo	
Santiago Sagaseta de Ilúrdoz	Abogado	26		MN 1874
José M^a Sagaseta de Ilúrdoz (se da de baja)		24		
Cipriano Salvatierra	Estañero	22		
Gervasio San Martín	Comercio	43		
Benito Santacruz	Músico	33		
Antonio Santamaría	Hijo de impresor	15	Activo	
Simón Santesteban	Propietario comerciante	70		MN 1854
Ildefonso Sanz	Hijo de cordelero	20		
Eusebio Sanz y Osés	Catedrático	52		VR, MN 1874
Ricardo Segura	Médico			
Severo Sinavilla	Profesor instituto			
Agustín Sierra			Activo	
Placido Tabar				
Vicente Tercero			Activo	
Valeriano Velaz	Pelaide	24	Activo	MN 1874
Vicente Villarreal	Hijo de platero	21	Activo	
Ángel Zazpe	Empleado	26		VR, MN 1874
Ildefonso Zubiri	Médico?			

A estas dos listas hay que añadir los socios que constituyeron las juntas directivas que se formaron durante la primera etapa¹⁷⁹:

¹⁷⁹ La edad corresponde al año de 1881 de la misma forma que la tabla anterior.

Tabla 7. Miembros de las juntas directivas del Orfeón Pamplonés entre 1865-1873 y en 1881

Nombre	Profesión	Edad	Milicias
Vicente Bescansa	Empleado Administración	49	
Joaquín Bosieda			
Francisco Erro Garciriáin	Comerciante	63	VL
Isaac Goñi Pina	Pintor	52	MN 1874 (capitán)
Santiago Górriz Arbeláiz	Cerero	47	VL (teniente), VR, MN 1874
Pedro Górriz Moreda	Propietario	36	VL (abanderado)
Eduardo Ilarregui Igaravide	Abogado	43	VL (teniente), VR (capitán), MN 1874
Ulpiano Iráizoz Santos	Comerciante	46	VL (capitán), VR, MN 1874 (capitán)
Juan Iturralde y Suit	Propietario comercio	40	VL, MN 1874
Pedro Antonio Landa	Empleado banco	68	VL
Victoriano Larraga Moreno	Empleado	46	MN 1854 y 1874
Luis M^º Lasala Lozano	Director Escuela Normal	50	MN 1874
Arturo López de San Román		33	VL (capitán)
Santiago Mezquiriz	Magistrado	52	VL, VR (ayudante), MN 1874
Juan Olangua			MN 1854
Fernando Péis	Militar retirado	70	
Joaquín Rosich Gené	Platero	51	VL, MN 1874
Ignacio Sagardoy	Empleado de la Diputación	45	VL, VR (subteniente), MN 1874
Joaquín Salvoch	Propietario	41	MN 1874

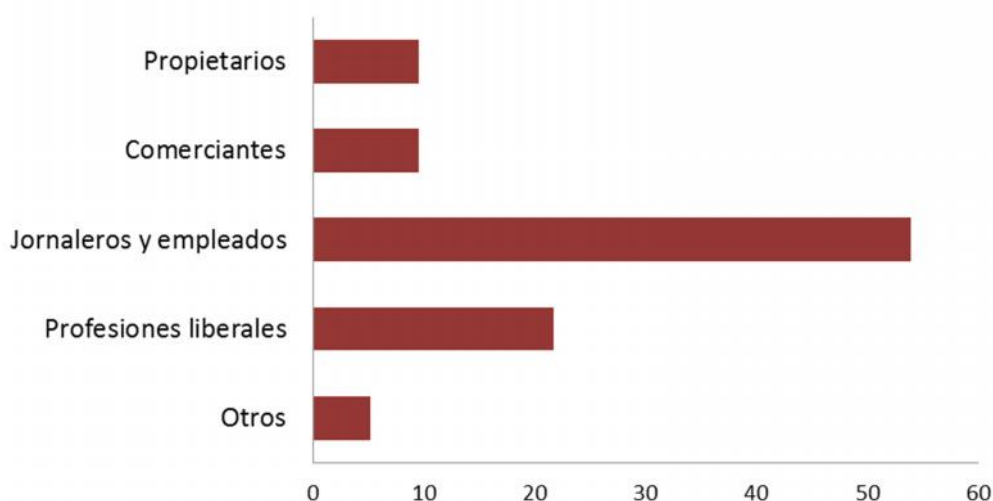
El estudio de estos 153 componentes del Orfeón permite concluir lo siguiente: el número de socios del Orfeón Pamplonés en su primera época rondaba los 150; de entre todos ellos, la masa coral, y, por extensión, los educandos, estaba formada por unos 35 jóvenes que participaban activamente; su edad oscilaba entre los 15 y los 34 años, siendo la mayoría de 20 a 30; por el contrario, la edad de los socios en general podía ser muy diversa; entre estos se encuentran casos de hermanos como los Andrés, los Arcaya, los Aramendía, los García Abadía, los Iñarra (además del parentesco entre padre e hijo, como es el caso de Luis Iñarra con sus hijos José y Gervasio), Bonifacio Labarta que compartió su interés por el Orfeón con su hijo Evaristo Labarta, al igual que José María Irigoyen con su hijo Trinidad. A su vez José Lizaso y Serafín Mata y Oneca eran cuñados y vivían en la misma casa, al igual que Antero Irazoqui y Aniceto Lagarde, que también eran cuñados (el segundo estaba casado con la hermana del primero).

La dedicación profesional de estas personas era muy variopinta, pues encontramos socios que pertenecían a la clase obrera (jornaleros, empleados, etc...), pero también muchos que pertenecían a la clase media de la población (propietarios,

comerciantes, catedráticos, etc...) e incluso a la aristocracia, como el conde de Espoz y Mina.

En la tabla siguiente se ofrece una aproximación al perfil profesional del colectivo de socios del Orfeón, a pesar de las dificultades que presenta la caracterización laboral de algunos oficios, principalmente por la escasa información que ofrecen los censos y empadronamientos. Aun así, se han agrupado en propietarios, comerciantes, jornaleros y empleados, profesiones liberales y un último grupo genérico que incluye aquellos oficios no incluidos en los grupos anteriores.

Gráfico 2. Perfil profesional de los socios del Orfeón Pamplonés



El grupo mayoritario, aproximadamente un 54% de los socios de los que se conoce su profesión, que son 115, está formado por jornaleros y empleados de cualquier sector que podían ser desde labradores jornaleros hasta empleados del Gobierno o de la Diputación. Sin duda, por el régimen de los horarios de ensayos, después de las ocupaciones diarias, el mínimo importe de la cuota de los socios, o las escasas exigencias para ingresar como miembro activo, hacen sospechar que este era el tipo de personas a las que estaba dirigida la actividad del Orfeón, gente con una alta carga laboral, poco tiempo para el ocio y con escasos recursos económicos, aunque esto no disuadió a la clase media y alta de la ciudad para ingresar en él.

El siguiente grupo en importancia, casi el 22% de los socios, lo ocupa las profesiones liberales en el que se incluyen abogados, médicos, catedráticos, escribanos, músicos, arquitectos, ingenieros, maestros o magistrados. En definitiva, se trata de personas instruidas y culturalmente inquietas, que actuaron de verdaderos dinamizadores de la cultura pamplonesa, como Florencio Ansoleaga, Natalio Cayuela o Serafín Mata y Oneca, que, posteriormente, también promovieron el Ateneo artístico y literario.

Con el mismo porcentaje del 9,5%, se sitúan los propietarios y los comerciantes. En el primer grupo se insertan aquellos socios que podían ser grandes hacendados o ricos comerciantes, en cualquier caso, personas adineradas pertenecientes a la alta

burguesía, que aunque porcentualmente era minoritario, es indicador del interés que el Orfeón suscitó entre ellos. Entre los comerciantes podía haber propietarios de un gran comercio o modestos dueños de zapaterías, carpinterías, sastrerías, imprentas, etc. De ahí que resulte difícil caracterizar este grupo.

Por último, el grupo genérico designado con el apartado de “Otros”, que constituye en torno al 5%, corresponde a quienes desempeñaban oficios diversos, difíciles de clasificar en los grupos anteriores (agentes de negocios, labradores, ganaderos y militares). Algunos de ellos podrían ser también propietarios, pero no consta en la documentación.

En cualquier caso, este gráfico muestra la procedencia popular de la gran parte de los socios. Además, un porcentaje, no desdeñable, de miembros con un nivel cultural mayor representado por sus profesiones liberales, y un menor porcentaje, que no se debe despreciar, de propietarios y comerciantes, probablemente con un mayor nivel económico, apoyaron al Orfeón Pamplonés en su andadura durante su primera etapa y en su reorganización en 1881.

En otro orden de cosas, la adscripción o simpatía liberal de los integrantes del Orfeón queda reflejada en la adhesión a la Milicia Nacional, los Voluntarios de la Libertad o los de la República de Pamplona de una gran parte de los socios. Esta filiación liberal destaca especialmente entre los miembros de las diferentes juntas directivas que se sucedieron durante la primera etapa del Orfeón y la que trató de reorganizarlo en 1881. Además, de entre todos los nombres que se ha podido tener noticia, una parte importante, más del 17%, destacó en la política pamplonesa actuando como concejales o diputados forales de tendencia liberal o republicana. De ahí que, aunque con notoria exageración, años más tarde, cuando la sociedad reabrió sus puertas en 1890, *La Democracia*, periódico semanal republicano, y *El Tradicionalista*, comentaron “si el Orfeón Pamplonés sería ateo y liberal como habían sido los anteriores”¹⁸⁰.

Los socios más conocidos fueron los siguientes:

Francisco Azparren, que podía ser un dependiente en el comercio de otro de los socios, Serapio Moreno, que vivían juntos en una casa de la calle Calceteros, y que esta relación amistosa hubiese influido en la inscripción de ambos como socios, o también con el mismo nombre, Francisco Azparren Iturria (Valcarlos, 1827-Pamplona, 1901), hermano del diputado foral Beltrán Azparren Iturria, y él mismo concejal de Pamplona varios años entre 1957 y 1877¹⁸¹, y vocal del Comité Electoral del partido liberal fuerista monárquico¹⁸².

Joaquín Azcona Mencos, diputado foral liberal y socio de la Asociación Eúskara de Navarra¹⁸³.

¹⁸⁰ *La Democracia*, 21-IX-1890.

¹⁸¹ García-Sanz Marcotegui, *Diccionario biográfico de los diputados forales de Navarra (1840-1931)*.

¹⁸² El Comité Liberal-Fuerista-Monárquico se formó en enero de 1869 con 47 miembros con ocasión de las elecciones a Cortes.

¹⁸³ Ángel García-Sanz Marcotegui, “Los liberales navarros ante la irrupción del euskarismo,” en *El euskera en tiempos de los eúskaros* (Pamplona: Dirección General de Universidades y Política Lingüística, Ateneo Navarro, 2000), 159.

José Joaquín Azcona Mencos, concejal liberal de Tafalla durante el Sexenio Democrático¹⁸⁴.

Mariano Biardeau Sanz, concejal liberal-monárquico elegido en las elecciones municipales de 1868 y en 1872¹⁸⁵ y miembro del Ayuntamiento formado en enero de 1874¹⁸⁶.

Jacinto Campi3n Olave (Pamplona, 1816-1888). La familia Campi3n era de estirpe liberal¹⁸⁷. Jacinto fue regidor del ayuntamiento de Pamplona en 1854 y tambi3n fue elegido concejal en las elecciones municipales de 1868¹⁸⁸. Perteneci3 al Comit3 Liberal-Fuerista-Monárquico e ingres3 en la Asociaci3n E3skara de Navarra en diciembre de 1877, a instancias de su hijo, el pol3grafo Arturo Campi3n¹⁸⁹.

Arturo Cayuela Pellizari (Pamplona, 1851-1893). Redactor-jefe y colaborador del peri3dico liberal *El Navarro* y de la *Revista del Antiguo Reino*, y colaborador en otras publicaciones peri3dicas nacionales. Durante la Segunda Guerra Carlista fue director del Instituto de Pamplona. Y desempe3 el cargo de Administrador-Secretario de la Junta provincial de Beneficencia. En 1882 ingres3 en la Asociaci3n E3skara de Navarra propuesto por Arturo Campi3n¹⁹⁰.

Justo Cayuela, escribano que perteneci3 al Comit3 Liberal-Fuerista-Monárquico formado a finales de 1868. Como concejal promovió la creaci3n de la Escuela de M3sica de la Casa de Misericordia en 1871. Su hija Elvira Cayuela tambi3n fue aficionada al canto que actu3 en alguna ocasi3n con el Ateneo Científico y Literario.

Natalio Cayuela Asimans (Pamplona, 1828-1885), doctor en Ciencias Naturales y catedrático de la materia en el Instituto de Segunda Ense3anza de Pamplona (1859-1885), que dirigi3 (1868-1875), de conocida filiaci3n liberal.

Domingo Cayuela, fue miembro activo del Liceo, miliciano nacional en 1834 y tambi3n su esposa, Amalia Pellizzari, fue una cantante aficionada con talento.

Francisco Galbete Campi3n (Pamplona, 1859-Pau, 1905), comerciante adinerado que fue candidato conservador en las elecciones municipales de Pamplona en 1897 y vocal, como vecino, de la Junta Local de Sanidad en el bienio 1899-1901 y pariente del diputado foral¹⁹¹. Adem3s, emparent3 con la familia Sagaseta de Il3rdoz por el matrimonio de su hija Marí3 Blanca con Javier Sagaseta de Il3rdoz.

Juan Garcí3 Abadí3, abogado que fue miembro del Orfe3n y del Ateneo Científico y Literario. Fue procurador s3ndico en el Ayuntamiento formado en enero de 1874¹⁹², voluntario de la Libertad y miliciano nacional en 1873.

Juan José Garcí3 Velloso, empleado del Gobierno, miembro del Orfe3n y presidente del Ateneo Científico y Literario. Tambi3n perteneci3 al batall3n de

¹⁸⁴ Garcí3-Sanz Marcotegui, *Los liberales navarros durante el Sexenio Democrático*, 350.

¹⁸⁵ *Ibid.*, 220.

¹⁸⁶ *Ibid.*, 223.

¹⁸⁷ Garcí3-Sanz Marcotegui, *Los liberales navarros ante la irrupci3n del euskarismo*, 160.

¹⁸⁸ Garcí3-Sanz Marcotegui, *Los liberales navarros durante el Sexenio Democrático*, 212.

¹⁸⁹ Garcí3-Sanz Marcotegui, *Los liberales navarros ante la irrupci3n del euskarismo*, 160.

¹⁹⁰ *Ibid.*, 162.

¹⁹¹ Garcí3-Sanz Marcotegui, *Diccionario biogr3fico de los diputados forales de Navarra (1840-1931)*.

¹⁹² Garcí3-Sanz Marcotegui, *Los liberales navarros durante el Sexenio Democrático*, 223.

voluntarios de la Libertad, al de la República como sargento 1º y a la Milicia Nacional en 1873.

Joaquín María Gastón Elizondo (Irurita, 6/IX/1858-Los Arcos, 14/IX/1937), hijo del diputado foral José María Gastón Echeverz y él mismo también diputado foral y a Cortes. En 1881 perteneció a la junta directiva para reorganizar el Orfeón Pamplonés y ese mismo año fue también vocal secretario del Comité del partido liberal de Pamplona¹⁹³.

Isaac Goñi Pina, concejal republicano.

Pedro Górriz Moreda (Pamplona, 1846-Madrid, 1887), hijo de Pedro Esteban Górriz Artázcoz, hombre de negocios, director durante algún tiempo de *El Progresista Navarro*, y varias veces concejal del Ayuntamiento de Pamplona.

Santiago Górriz, concurrió en la candidatura liberal-monárquico-fuerista en las elecciones municipales de diciembre de 1871 y fue concejal en 1869, electo en diciembre de 1871 y designado en abril de 1872¹⁹⁴, y quinto teniente en el Ayuntamiento formado en enero de 1874¹⁹⁵.

Miguel Guelbenzu Sánchez (Cascañe, 1843-1912), tío del diputado provincial Martín María Guelbenzu Martín y hermano del también diputado Martín Enrique Guelbenzu Sánchez. Ambos hermanos instalaron en Cascañe la "Gran Fábrica de Cerillas Fosfóricas y Bujías"¹⁹⁶.

Eduardo Iarregui Igaravide, hijo de Pablo Iarregui, secretario del Ayuntamiento de Pamplona de 1840 a 1873, puesto al que le sucedió desde entonces¹⁹⁷.

Gervasio Iñarra García-Herrerros (Pamplona, 1846-Irurita, 1884), hijo del vicepresidente de la Diputación, diputado a Cortes y senador Luis Iñarra Reta (Pamplona, 1813-1891), miembro fundador del primer Liceo Artístico y Literario de Pamplona. Perteneció a la Asociación Eúskara en los primeros meses de su formación¹⁹⁸.

Antero Irazoqui Echenique (Vera de Bidasoa, 1849-1919), conocido político conservador, que fue diputado a Cortes por Pamplona en 1899-1901 y senador por Navarra en 1901-1903 y 1903-1905¹⁹⁹. Anteriormente había sido socio de la Asociación Eúskara de Navarra aunque con una duración muy corta²⁰⁰.

Ulpiano Iráizoz Santos, concurrió en la candidatura liberal-monárquico-fuerista en las elecciones municipales de diciembre de 1871, fue nombrado concejal en abril de 1872²⁰¹, y fue tercer teniente en el Ayuntamiento formado en enero de 1874²⁰².

¹⁹³ García-Sanz Marcotegui, *Diccionario biográfico de los diputados forales de Navarra (1840-1931)*, 389.

¹⁹⁴ García-Sanz Marcotegui, *Los liberales navarros durante el Sexenio Democrático*, 212 y 220.

¹⁹⁵ *Ibid.*, 223.

¹⁹⁶ García-Sanz Marcotegui, *Diccionario biográfico de los diputados forales de Navarra (1840-1931)*, 624.

¹⁹⁷ García-Sanz Marcotegui, *Los liberales navarros durante el Sexenio Democrático*, 195.

¹⁹⁸ García-Sanz Marcotegui, *Los liberales navarros ante la irrupción del euskarismo*, 159.

¹⁹⁹ García-Sanz Marcotegui, *Diccionario biográfico de los diputados forales de Navarra (1840-1931)*, 123.

²⁰⁰ García-Sanz Marcotegui, *Los liberales navarros ante la irrupción del euskarismo*, 160.

²⁰¹ García-Sanz Marcotegui, *Los liberales navarros durante el Sexenio Democrático*, 212.

²⁰² *Ibid.*, 223.

Pedro María Irigoyen Hualde (Erratzu,?-Pamplona, 1891), hermano del diputado Tiburcio Irigoyen Hualde. Perteneció al ayuntamiento interino de Pamplona nombrado en abril de 1872, y fue miembro de la “Comisión de liberales navarros y perseguidos y perjudicados durante la guerra civil”. Emparentó con Arturo Campión al casarse con su tía Jorja Campión Olave²⁰³.

Juan Iturralde y Suit (Pamplona, 1840 – Barcelona, 1909), miembro de la *Real Academia de la Historia*, así como de la de Bellas Artes, secretario y vicepresidente de la *Comisión de Monumentos Históricos y Artísticos*. Concejal del Ayuntamiento de Pamplona por designación en octubre de 1868 y por elección dos meses más tarde²⁰⁴. Fundó la *Asociación Euskara de Navarra* en 1878.

Aniceto Lagarde Carriquiri (Pamplona, 1832-1909) que perteneció a la Asociación Eúskara de Navarra siendo presidente de la Sección 5ª (Industria), aunque pronto se dio de baja. Estaba casado con una hermana de Antero Irazoqui, llamada María Irene Irazoqui Echenique²⁰⁵. Fue socio protector del Orfeón hasta el mismo año en que murió²⁰⁶.

Victoriano Larraga Moreno, perteneció al Comité Republicano Federal del distrito de Pamplona y fue concejal entre 1871 y 1873²⁰⁷.

Luis María Lasala Lozano, profesor madrileño que escribió varios manuales de Historia de España, fue redactor del semanario *La Joven Navarra* y director de las Escuelas Normales. Concejal durante el Sexenio Democrático y candidato del partido republicano federal en el distrito de Baztán²⁰⁸.

Juan Lizarraga (Pamplona, 1846) médico que perteneció a la junta directiva del Ateneo-Orfeón Pamplonés en 1883. Fue miliciano nacional en 1873 y socio de la Asociación Eúskara de Navarra.

José Lizaso Larumbe, concejal liberal de Tudela durante el Sexenio Democrático, que perteneció al Casino Republicano Federal en 1869²⁰⁹.

José Montorio Fontana, soriano que fue masón, secretario del Comité republicano federal del distrito de Pamplona y concejal durante la República²¹⁰.

Juan Francisco Javier Moso Irure (Pamplona, 6/V/1843-5/VI/1907), conde de Espoz y Mina. Fue nombrado concejal del ayuntamiento interino en abril de 1872 y fue cuarto teniente de alcalde de Pamplona desde enero de 1874 por designación del gobernador, y diputado foral desde 1875 a 1877²¹¹.

Joaquín Rosich Gené, concejal del Ayuntamiento de Pamplona en septiembre de 1868, en enero de 1869 y en enero de 1874²¹².

²⁰³ García-Sanz Marcotegui, *Diccionario biográfico de los diputados forales de Navarra (1840-1931)*, 411.

²⁰⁴ García-Sanz Marcotegui, *Los liberales navarros durante el Sexenio Democrático*, 109.

²⁰⁵ García-Sanz Marcotegui, *Los liberales navarros ante la irrupción del euskarismo*, 160.

²⁰⁶ *El Eco de Navarra*, 1-II-1910.

²⁰⁷ García-Sanz Marcotegui, *Los liberales navarros durante el Sexenio Democrático*, 132 y 332.

²⁰⁸ *Ibid.*, 45 y 183.

²⁰⁹ *Ibid.*, 345.

²¹⁰ *Ibid.*, 132.

²¹¹ García-Sanz Marcotegui, *Diccionario biográfico de los diputados forales de Navarra (1840-1931)*, 444-445.

²¹² García-Sanz Marcotegui, *Los liberales navarros durante el Sexenio Democrático*, 220-223.

Santiago Sagaseta de Ilúrdoz Guidotti (Pamplona, 1855-Granollers, 1905), hijo del diputado foral Zoilo Sagaseta de Ilúrdoz Astráin, ingresó en la Sección 2ª de la Asociación Eúskara de Navarra en noviembre de 1881, a instancias de Hermilio de Olóriz²¹³.

José María Sagaseta de Ilúrdoz Zarraluqui (Pamplona, 1857), primo del anterior que también ingresó en la Asociación Eúskara de Navarra.

Eusebio Sanz y Osés, catedrático madrileño que fue director y escritor del semanario republicano federal *La Montaña*, desempeñó cargo en el comité del partido republicano federal del distrito de Pamplona constituido en enero de 1872²¹⁴.

En estos individuos son reseñables algunas coincidencias: la primera es que en la mayoría de ellos es conocida su filiación liberal, aunque también se constata la republicana o carlista; la segunda es que están relacionados bien con la burguesía letrada de la ciudad, los grandes comerciantes o con la actividad política local y provincial; y en tercer lugar, vinculado con este perfil político, se observa que un número importante fueron diputados forales o, al menos, candidatos a serlo. En este sentido, no es de extrañar que se reunieran en un mismo entorno cultural una misma élite política provincial pues, como señala García-Sanz y Mikelarena, las redes clientelares, incluyendo los clanes familiares, que se crearon en Navarra provocadas por su singular situación tras la Ley de 1841, así lo permitieron²¹⁵. Cabe señalar una apreciación más y es que García-Sanz Marcotegui ha comprobado que los diputados forales y sus familias pertenecían a la élite socio-económica de la provincia, si bien se aprecia cierta disparidad en su situación, siendo el origen de algunas familias la clase media o media alta²¹⁶. Además, señala Erro Gasca, las conexiones entre poder político y poder económico no se concentraron en las mismas personas y, aunque los empresarios más activos no participaron en política más allá de lo municipal, sí se dio el caso de que un número importante de políticos participaron en iniciativas empresariales²¹⁷, así que ¿por qué no iban a participar en las iniciativas culturales?.

En definitiva, fueron muchas las personas que, de una forma u otra, sin ser músicos, alimentaron la inquietud cultural y musical de la población. No obstante, cabe señalar algunas que por su múltiple presencia destacan más como impulsores. Es el caso de la familia Iñarra. El padre, Luis Iñarra, fue secretario del Liceo en 1841 así como miembro del Orfeón, al igual que sus hijos José M^a y Gervasio. Éste último también fue promotor de establecer el Liceo Artístico y Literario en junio de 1881 cuando se pretendía crear un círculo de recreo semejante a “la sociedad conocida con la denominación de El Liceo”, “recordando al efecto los excelentes resultados que dio

²¹³ García-Sanz Marcotegui, *Los liberales navarros ante la irrupción del euskarismo*, 162.

²¹⁴ García-Sanz Marcotegui, *Los liberales navarros durante el Sexenio Democrático*, 132.

²¹⁵ La Ley de Modificación de Fueros de 1841 dotaba a Navarra de un poder político provincial con mayores competencias que otras provincias y mayor concentración de poder, puesto que solo contaba con siete diputados, que le permitía un mayor control de los ayuntamientos y abría la llave a la formación de redes clientelares por toda la geografía navarra (García-Sanz Marcotegui, *Diccionario biográfico de los diputados forales de Navarra (1840-1931)* y Mikelarena Peña, “Historia Contemporánea de Navarra (1800-1936),” 629).

²¹⁶ García-Sanz Marcotegui, *Diccionario biográfico de los diputados forales de Navarra (1840-1931)*, 41.

²¹⁷ Carmen Erro Gasca, *Promoción empresarial y cambio económico en Navarra, 1830-1913* (Pamplona: Cámara Navarra de Comercio e Industria, 1997), 181 y 205, citado por Mikelarena Peña, “Historia Contemporánea de Navarra (1800-1936),” 630.

hace unos años”²¹⁸ y con el objetivo de proporcionar a los socios y sus familias algunos ratos de expansión por medio de conciertos y otros espectáculos análogos. Este proyecto fue planteado además de por Gervasio Iñarra, también por Cayo Joaquín López, Florencio Ansoleaga, quien ya había formado parte de su junta directiva en la anterior reorganización, y Eduardo Ilarregui. Aunque desconocemos si esta última idea se llevó a cabo finalmente ni hasta qué fecha exactamente estuvo activa esta sociedad. Igualmente Cayo Joaquín López también había sido vocal y secretario del Orfeón Pamplonés, Florencio Ansoleaga fue presidente del Liceo en 1873, socio del Orfeón y además impartió conferencias en dicha sociedad. Eduardo Ilarregui también fue socio del Orfeón y secretario del Nuevo Casino en 1865. Asimismo, la familia Cayuela destacó como una de las más participativas en eventos culturales. Justo Cayuela propuso al Ayuntamiento la creación de la Escuela de Música de la Casa de Misericordia en 1871 y fue vicepresidente del Orfeón Pamplonés en 1870. Natalio Cayuela fue presidente honorario del Ateneo, de la misma forma que también fue socio del Orfeón Pamplonés e impartió conferencias en la sociedad coral. Domingo Cayuela fue miembro activo del Liceo y también su esposa, Amalia Pellizzari, fue una cantante aficionada con talento. Elvira Cayuela también fue aficionada al canto que actuó en alguna ocasión con el Ateneo. También destacan José García Velloso fue presidente del Ateneo en 1870 y miembro del Orfeón Pamplonés. Jacinto Campión fue presidente del Orfeón Pamplonés durante su primera etapa, y al comenzar la segunda, en su reorganización de 1881, y además ofreció conocidas veladas musicales en su casa particular.

En cualquier caso, se percibe que tanto el Orfeón como las demás sociedades culturales que emergieron en Pamplona a mediados del siglo XIX fueron sostenidas por un variado espectro de la sociedad. La clase obrera, la clase media, la creciente burguesía e incluso algunos aristócratas aunaron sus esfuerzos, guiados por el espíritu filantrópico propio de la época, para que estas iniciativas culturales fueran una realidad. Igualmente se puede sostener que las relaciones amistosas y de parentesco que hubo entre los socios desempeñaron un papel importante a la hora de unirse a las sociedades. También en su composición se observa una pluralidad ideológica, aunque con una mayoría de socios adscritos al liberalismo desde su tendencia más moderada a la más radical.

Por otro lado, se puede hablar de las personas que dinamizaron la actividad musical de la ciudad desde sus salones privados. Hubo algunas familias que consiguieron amasar una gran fortuna por medio de la actividad comercial, entre las que se encontraban los Rived y los Alzugaray que tuvieron una presencia importante como anfitriones de veladas musicales en sus salones contribuyendo al esparcimiento social propio de la época. A estas, se podría añadir la familia Campión, de tendencias liberales. Jacinto Campión Olave llegó a ser regidor del Ayuntamiento de Pamplona en 1854, y también fue presidente del Orfeón Pamplonés durante su primera etapa de 1865 a 1873, y al comenzar la segunda, en su reorganización de 1881. Los salones aristocráticos más destacados fueron el del Conde de Guenduláin y el del Conde de Ezpeleta. Joaquín Ignacio Mencos Manso de Zúñiga (Pamplona, 1799-Madrid, 1882), Conde de Guenduláin, era gran aficionado a la literatura y a las artes en general. Además de conde era barón de Bigüezal. Su actividad política fue muy destacada e

²¹⁸ *El Arga*, 21-VI-1881.

incluso estuvo preso en la ciudadela de Pamplona por sus ideas liberales. Fue gentilhomme de cámara y grande de España de primera clase, diputado en 1841 y senador en 1843. Encumbrado a la corte, aceptó el cargo de ministro de Fomento en 1858. Su primera mujer, María Concepción Elío, hija del capitán general Francisco Javier Elío Olóndriz, fue una gran aficionada a la música. Su segunda esposa, María del Pilar de Ezpeleta y Aguirre Zuazu, era hija del conde de Ezpeleta, y también era aficionada a la música. Estas dos familias quizá fueron las más importantes de la ciudad y en sus respectivos palacios ofrecieron frecuentemente tertulias musicales.

Igualmente la casa del profesor de piano José Guelbenzu y el almacén de Conrado García atrajeron veladas artísticas de gran interés. En ambos lugares se llevaron a cabo una serie de veladas que reunieron a los mejores músicos de la ciudad. Por ejemplo, Julián Gayarre, gran amigo de Conrado García, ofreció una tertulia musical en su almacén en 1876 cuando iba camino de Madrid y antes de dirigirse a Milán para cumplir su contrato con la *Scala*, "con el fin de obsequiar a sus numerosos amigos"²¹⁹. Por lo que podría decirse que no solo existieron en Pamplona los salones burgueses y aristocráticos para ofrecer interesantes veladas musicales, sino que también hubo otras personas relacionadas con el mundo de la música que impulsaron estas actividades en sus espacios privados.

Por último, es reseñable considerar a los músicos como impulsores de la actividad musical de la ciudad pues en ocasiones su iniciativa hizo posible la organización de conciertos y de bailes, y la creación de agrupaciones como bandas de música y otras propuestas musicales muy interesantes. Por ejemplo, anteriormente a la creación de la Academia Municipal de Música, Juan Francisco Lazcorreta propuso en 1839 un plan al Ayuntamiento, que se leyó en la sesión municipal del 19 de enero para establecer una escuela de música pública. Se ofrecía a enseñar música vocal e instrumental a treinta o cuarenta jóvenes de la ciudad, cuyas lecciones debían estar costeadas por el Ayuntamiento²²⁰. En este caso el objetivo no era en sí el de crear la escuela sino el de constituir una banda de música que, integrada en el batallón de la Milicia Nacional, acompañara igualmente al Consistorio en los actos públicos como era costumbre que lo hiciera una música militar. Exigía la financiación del instrumental necesario, el local y el mobiliario para la instauración de la escuela. Por ello, el profesor o profesores necesarios recibirían 20 r.v. de las arcas municipales. A pesar del entusiasmo de Lazcorreta, la novedad de la propuesta, y el interés en materia educativa que había iniciado el Ayuntamiento tras el final de la guerra carlista, esta idea no se vio materializada. Pero de esta forma comenzaron a germinar las bases de la Academia Municipal de Música de Pamplona que, sin embargo, no vería la luz hasta dos décadas después²²¹. A pesar de todo, esta iniciativa de Lazcorreta proponía la creación de una escuela de música pública y una banda de música municipal, ambas cosas nuevas para la ciudad.

²¹⁹ *El Eco de Navarra*, 22-XI-1876.

²²⁰ AMP, Actas del Ayuntamiento, l. 86, f. 40, sesión de 19-I-1839.

²²¹ Idea que ya fue planteada por Arturo Goldaracena, quien afirmaba que "muy posiblemente la primera escuela de música no religiosa y de carácter municipal en Pamplona se diera precisamente en esta institución militar", en Goldaracena Asa, "La educación musical en Navarra en el siglo XIX: las primeras escuelas de música municipales," *Musiker: Cuadernos de Música*, no. 14 (2005), 64.

Desde mediados del siglo XIX surgieron en Pamplona diversas bandas de música que fueron promovidas por el Ayuntamiento, como ya se ha comentado, pero otras surgieron por iniciativa de los músicos. De hecho, tan solo unos meses después de que el Ayuntamiento intentara establecer una banda de música municipal, el uno de marzo de 1834, con ocasión de la proclamación de Isabel II como reina, hubo un desfile encabezado por “una banda de música de jóvenes aficionados de esta Ciudad que espontáneamente se ofrecieron a contribuir por su parte a la brillantez de la función”²²². Con el mismo motivo también tocaron al día siguiente “sonatas divertidas y variadas que atrajeron al campo de la Tacонера a la multitud entregada al dulce placer de solemnizar el nombre de la Reina”²²³. En este caso fueron los músicos los que por iniciativa propia formaron una banda de música, aunque fuese solo para una ocasión concreta.

De forma similar, se estableció en 1868 una banda de música promovida por Juan Bonet, entonces profesor de la Academia Municipal de Música, que se conoció con el nombre de La Euterpe Navarra.

Así pues, se puede afirmar que algunas iniciativas musicales que se desarrollaron en la ciudad hacia mediados del siglo XIX fueron suscitadas por los propios músicos que actuaron, además de como protagonistas, como impulsores de las mismas.

2.3.2. La realidad de los músicos: su origen, su forma de vida y sus relaciones

Este apartado aborda temas relacionados con el origen y el perfil social de los músicos, su adaptación a la demanda de música reflejada en la movilidad y el pluriempleo como forma de vida, su valoración social, sus relaciones, conflictos y preocupaciones. En definitiva se trata de reflejar la realidad de los músicos en la ciudad a través de su perspectiva personal.

Indagando en la actividad económica de las familias de los músicos que dominaron el panorama musical de Pamplona, principalmente a través de los censos y empadronamientos, se constata que su origen social fue modesto, por no decir humilde. Se repite la circunstancia de que el cabeza de familia, normalmente el padre, era empleado o jornalero de cualquier sector, o en el mejor de los casos, propietario de un modesto taller donde trabajaba alguno de los hijos. Por ejemplo, la familia Arteta se dedicaba a la zapatería en cuyo seno destacaron el padre, Francisco, y el hijo, Juan, como músicos de la catedral, entre otras cosas. El padre del organista Martín Dendariarena era cerero, el de Estanislao Luna (Pamplona, 1856-Burlada, 1941)²²⁴ alpargatero y el de Miguel Astrain empleado de la secretaría del Obispado de Pamplona. De hecho, estos músicos fueron los alumnos más destacados que salieron formados de la Academia Municipal de Música de Pamplona, lo que puede significar que los padres prefirieron que, en lugar de que sus hijos siguieran sus pasos, se

²²² BOP, 6-III-1834 y AMP, Actas del Ayuntamiento, l. 83, f. 241, sesión de 4-III-1834.

²²³ AMP, Actas del Ayuntamiento, l. 83, f. 241, sesión de 4-III-1834.

²²⁴ Sobre este músico véase Aurelio Sagasaeta Aríztegui, “Luna Ramón, Estanislao,” en *Diccionario de la música española e hispanoamericana*, vol. 6, dir. Emilio Casares Rodicio (Madrid: Sociedad General de Autores y Editores, 1999-2002), 1096.

labrasen un futuro como músicos, lo que a su vez apunta a que la profesión de músico presentaba una proyección profesional aceptable o un prestigio social reconocido.

Asimismo, los músicos que se formaban en la instrucción de infantes de la catedral también procedían de un origen humilde pues era lo que habitualmente sucedía, como ya se ha comentado. En esta institución ingresaron Joaquín Maya, cuyo padre era carpintero, Juan Bonet, cuyo padre se dedicaba a la platería o Leandro Sánchez, hijo de zapatero. Desconocemos la profesión familiar de Juan Desplán, Ambrosio Goya, Ildefonso Fernandino, Lázaro Gaínza, Mariano García, Antonio Vidaurreta y Pedro Caravantes (de la catedral de Calahorra) pero su condición de infantes de la catedral hace suponer que su origen también sería humilde.

Por otro lado, también se dio el caso de que la economía familiar se sustentase en el oficio de músico. En algunos casos, este oficio se convirtió en tradición familiar, transmitiéndose de padres a hijos. Es el caso de Mariano García cuyo hijo, Mauricio García, siguió sus pasos; Joaquín Maya y su hijo Fidel; Juan Francisco Lazcorreta, cuyo padre era violinista en la catedral de Burgos; Tomás Campano era padre del compositor Enrique Campano²²⁵; Vicente Gaztambide, su hijo Javier y su sobrino Joaquín Gaztambide. Esta tradición familiar también se dio entre los gaiteros, siendo un ejemplo destacado el de la familia Las Navas (padre y dos hijos). En el terreno del comercio musical destacó Conrado García, cuyo almacén heredó su hijo Gregorio. En estos casos el objetivo era que el padre pudiese colocar al hijo en la misma institución en la que trabajaba o, en el mejor de los casos, sustituirle en su puesto. Así ocurrió, por ejemplo, con Mariano García y su hijo Mauricio, el cual sucedió a su padre como director de la Academia de Música cuando este murió.

En cualquier caso, la movilidad y el pluriempleo fueron una constante entre los músicos que vivieron de este arte en la capital navarra a mediados del siglo XIX. Esta realidad deja entrever que el de músico era un oficio incierto que no garantizaba una estabilidad económica, a la par que pone de manifiesto la interrelación de los músicos y las instituciones, que reportó gran riqueza al panorama musical de Pamplona. El seguimiento de las experiencias profesionales de cada uno de los músicos ha permitido llegar a las conclusiones que se exponen en este apartado.

Los músicos profesionales multiplicaron sus funciones entre las diferentes entidades musicales y posibilidades laborales que la ciudad les proporcionó como medio económico. La tabla siguiente muestra las alternativas más eficientes por las que optaron los músicos más destacados del momento:

²²⁵ Sobre este músico véase Gembero-Ustárroz, *Navarra. Música*, 190.

Tabla 8. Actividad musical profesional de los músicos²²⁶

Nombre del músico	Músico de la catedral	Organista	Orquesta del teatro	Músico militar	Gaitero	Músico de alguna sociedad	Profesor de la Academia	Compositor	Propietario almacén de música	Afinador o reparador	Otros
Diego Alegría				X							
Juan Arteta		X	X								
Miguel Astrain			X	X			X	X			
Rafael Benavent			X							X	
Juan Bonet	X						X				
Enrique Broca				X				X			
Julián Burguete		X						X			X
Tomás Campano			X								
Sebastián Cantera			X	X			X				
Pedro Caravantes		X				X		X			
José María Cerezo						X					
Martín Dendariarena		X					X	X			
Juan Desplán	X	X						X		X	
Ildefonso Fernandino						X					
Lázaro Gaínza		X							X		
Conrado García						X			X		
Gregorio García						X		X	X		
Mariano García	X		X	X			X	X			
Mauricio García	X		X				X	X			

²²⁶ En esta tabla, cuyos datos hemos obtenido de nuestra investigación, incluye los músicos que realizaron su actividad en las fechas que comprende este estudio (1833-1876). No se incluyen los miembros de las bandas de música municipales porque su carácter no era profesional ni su objetivo la remuneración económica. Tampoco la enseñanza particular, puesto que no tenemos datos suficientes para constatar esta actividad, si bien presuponemos que en un momento u otro todos ellos la practicaron.

Nombre del músico	Músico de la catedral	Organista	Orquesta del teatro	Músico militar	Gaitero	Músico de alguna sociedad	Profesor de la Academia	Compositor	Propietario almacén de música	Afinador o reparador	Otros
Lucio García		X				X	X				
Javier Gaztambide	X		X								
Vicente Gaztambide	X		X	X					X		
Victoriano Gimeno			X								
Ambrosio Goya		X	X								
Fermín Ichaso	X		X				X				
Lorenzo Lacruz			X								
Francisco Larrañaga			X	X			X				
Deogracias Las Navas					X						X
Pío Las Navas					X						X
Serafín Las Navas			X		X						
Ángel Lauroba							X				
Francisco Lazcorreta			X				X				
José Llopis			X								
Estanislao Luna	X		X				X	X	X		
Joaquín Maya	X	X				X	X	X			
Fidel Maya			X			X	X	X			
Gregorio Mijangos				X							X
Martín Ripalda			X								X
Javier Roncal	X		X								
Vicente Rubio			X								X
Leandro Sánchez	X									X	

Nombre del músico	Músico de la catedral	Organista	Orquesta del teatro	Músico militar	Gaitero	Músico de alguna sociedad	Profesor de la Academia	Compositor	Propietario almacén de música	Afinador o reparador	Otros
Bernardo Santa Cruz	X										
Benito Santa Cruz		X				X	X	X			
Miguel Sarasate				X			X				
José Serrano			X					X			
Severiano Setuáin		X									
Antonio Vidaurreta	X	X	X				X	X			
Tomás Zabalo			X				X				

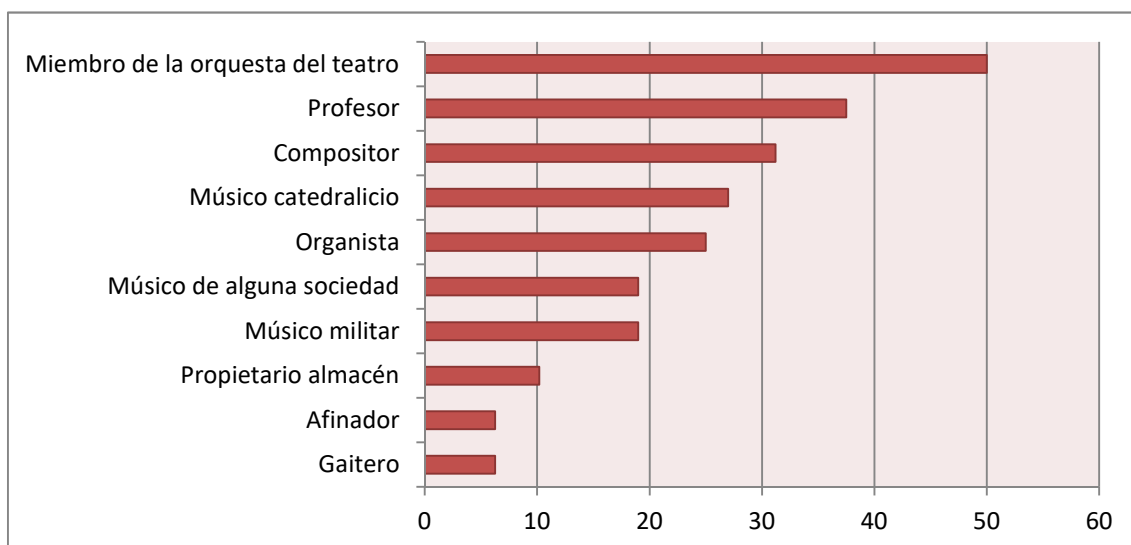
Estos datos ponen de manifiesto que un 79% de los músicos tuvo que recurrir a más de una actividad musical para poder subsistir, a pesar de que no siempre estos empleos fueron simultáneos. De los músicos que aparecen en la lista, el 51% trabajaron en dos actividades laborales diferentes, el 22% en tres, el 16% lo hizo en cuatro, y el 11% lo hizo en cinco o más. Estas cifras son sintomáticas, en primer lugar de la necesidad por parte de los músicos de recurrir al pluriempleo; en segundo, de la interacción entre las diferentes instituciones musicales de la ciudad, pues el intercambio y el fluir de los músicos fue continuo; y, por último, de la gran versatilidad de estos músicos, que tanto estaban tocando música sacra en la capilla de música de la catedral, como cambiaban totalmente de ámbito y repertorio tocando música de baile, ópera o zarzuela en alguna sociedad, en el teatro o en la calle. Son de resaltar los casos de Lázaro Gaínza o de Benito Santa Cruz. El primero, siendo organista de las iglesias de Santiago y San Salvador de Sangüesa, organizó una capilla de música vocal e instrumental de cuerda, y a la vez una banda de instrumentos de metal para tocar en las fiestas populares²²⁷. Y el segundo es un caso paradigmático de la versatilidad del músico en la segunda mitad del siglo XIX, pues además de pertenecer a la capilla de música catedralicia como tenor, fue miembro del Orfeón Pamplonés, organista de la parroquia de San Pedro de Olite y de la iglesia de Santo Domingo de Pamplona, así como profesor de la Academia Municipal de Música y, en ocasiones, de la escuela de música de la Casa de Misericordia sustituyendo a Antonio Vidaurreta, y pianista de la sociedad La Constancia y del Nuevo Casino.

También es reseñable el caso de Mariano García, Joaquín Maya, Estanislao Luna y Antonio Vidaurreta, presentes en casi todas las instituciones musicales pamplonesas de la época, a lo que hay que añadir sus trabajos como compositores, siendo quizá los músicos más destacados del panorama musical pamplonés.

Esta tabla también pone de manifiesto que la mitad de los músicos que dominaron el panorama pamplonés hacia mediados del siglo XIX perteneció a la orquesta del teatro en un momento u otro. Igualmente el trabajo de profesor en las escuelas de música públicas y el de músico de la capilla catedralicia fueron opciones laborales importantes que dieron trabajo al 37,5% y al 27% de estos músicos, respectivamente. Además, el 31% de ellos se dedicaron a la composición y el 25% fueron organistas. Un porcentaje menor, casi el 19%, perteneció a alguna banda de música militar. En menor medida, entre el 6 y el 10%, los trabajos de gaitero, ejercer como afinador de pianos o poseer un almacén de música supusieron una opción laboral para los músicos de esta época. Así lo expresa el siguiente gráfico:

²²⁷ AMP, Academia de Música, Profesorado 1858-1885, leg. 1, cj. 150.

Gráfico 3. Relación de las opciones laborales de los músicos entre 1833 y 1876²²⁸



Hay que señalar también el cambio sustancial en las prácticas predilectas de los músicos respecto a épocas anteriores. Mientras que en la Edad Moderna el puesto de ministril en la capilla catedralicia fue el más cotizado, en el siglo XIX la opción más recurrente por los músicos se trasladó al teatro o a otros espacios típicamente decimonónicos como los centros de enseñanza musical públicos. Este hecho tiene su origen en que las actividades musicales profesionales más practicadas fueron las más demandadas por la sociedad pamplonesa: la de músico de la orquesta del teatro y la de profesor. La afluencia de gente que acudía al teatro de forma regular incrementó la necesidad de mantener una orquesta estable en el teatro. A su vez, esta demanda musical hizo necesaria la formación de músicos profesionales que cubrieran estas necesidades en la ciudad por lo que el trabajo más repetido por parte de los músicos de la orquesta del teatro y de los de la capilla de música fue el de profesor de la Academia Municipal de Música o de la escuela de música de la Casa de Misericordia.

Por otro lado, los factores que determinaron estos resultados y las motivaciones que impulsaron a los músicos en su elección también estuvieron relacionados con el componente económico, la estabilidad laboral o el prestigio social.

A pesar de que en épocas anteriores los ministriles de las capillas de música catedralicias subsistían holgadamente, no ocurrió así en Pamplona en el siglo XIX, y el trabajo de instrumentista de la catedral fue un puesto muy precario y poco remunerado, debido a la crisis que sufrió la Capilla de Música de la catedral tras la desamortización, aunque los puestos de cantor y organista se mantuvieron estables. Por el contrario, surgieron otras actividades económicas propias de la época que el músico aprovechó en su beneficio, como el de comerciante de instrumentos y partituras o el de músico de una sociedad. Los puestos de músico de banda militar o de charanga fueron los mejor remunerados, aunque no los más demandados, seguido del de músico de la orquesta del teatro, que se convirtió en poco tiempo en un trabajo

²²⁸ Gráfico elaborado a partir de los resultados de la *Tabla 4*.

solicitado por los músicos de Pamplona, y del de profesor de la Academia Municipal de Música o de la Escuela de la Casa de Misericordia.

En 1873 la orquesta del teatro compuesta por diez músicos y el director, cobraba por cada actuación 240 r.v. en total, repartidos en 21 r.v. para cada instrumentista y 30 r.v. para el director²²⁹. Los trabajos de acompañar una zarzuela, una ópera o un baile, se gratificaban con un estipendio mayor que podía ascender a los 900 o 1.000 r.v., en ocasiones cediendo una parte de los beneficios a la Casa de Misericordia²³⁰. Si comparamos esta cantidad con los 12 r.v. por actuación que como media cobraba un músico de la capilla catedralicia, los datos muestran que el trabajo de la orquesta del teatro era realmente apreciado a pesar de que muchos de sus componentes se movieron en ambos ámbitos. Lo cierto es que el cabildo pagaba a los músicos por cada ocasión en la que intervenían, aunque sí tenían un compromiso anual mutuo. Por cada acto en el que participaba, el músico recibía entre 6 y 12 r.v., lo que suponía anualmente unos 140 r.v. Pero resultó que las garantías económicas que les ofreció la capilla de música no fueron suficientes para su subsistencia y los músicos se vieron en la necesidad de recurrir a otros trabajos para incrementar su sueldo.

Otra muestra que pone de manifiesto la precaria situación de los músicos catedralicios es que constantemente se vieron en la necesidad de solicitar adelantos al cabildo. La forma habitual de cobrar era semestral, en San Juan y en Navidad, pero a menudo los músicos tenían que pedir que se les adelantase parte del salario, a lo que el cabildo accedía comprensivo la mayoría de las veces. Por otro lado, también se daba el caso contrario, y en ocasiones, especialmente en la década crítica de los cuarenta, el cabildo se retrasaba cuando se trataba de pagar a los músicos y estos tenían que pedir pacientemente su remuneración, a veces aplazada durante meses²³¹.

De la misma forma que los músicos catedralicios, los gaiteros y txistularis, o dulzaineros y juglares, eran contratados puntualmente, aunque en este caso por el Ayuntamiento. Esta situación cambió en la segunda mitad del siglo cuando comenzó a perfilarse la figura del gaitero y municipal. Aranburu precisa que dicha transformación se advierte con mucha mayor intensidad y anterioridad en los municipios vizcaínos y guipuzcoanos, aunque fuesen músicos navarros quienes optaran a las plazas²³². Así, de forma similar a los músicos de la catedral, durante las décadas de 1840 a 1880 los dulzaineros y juglares cobraban invariablemente 12 y 16 r.v., respectivamente. En estos datos hay que tener en cuenta que en el sueldo del dulzainero está incluido el del “tamborcillo” que le acompañaba. Desconocemos si el reparto era equitativo o no, pero es más probable que no lo fuera, ya que el hecho mismo de que tan solo aparezca el nombre del dulzainero nos da a entender que este era más importante que el tamborilero.

El trabajo de profesor en la Academia Municipal de Música fue un puesto valorado por los músicos. Para fijar la cuantía de los sueldos de estos profesores se recurrió a los que percibían las escuelas públicas de la ciudad, inspirados en el artículo

²²⁹ *La Montaña*, 27-VII-1873.

²³⁰ AMP, Actas del Ayuntamiento, l. 100, f. 97, sesión de 16-I-1868.

²³¹ Por ejemplo, en 1846, tras seis meses de retraso, el cabildo acordó pagarles tres meses sin poder satisfacer toda la deuda (ACP, Actas, l. 12, f. 440, sesión de 1-XI-1846).

²³² Aranburu Urtasun, *El txistu y el tamboril en Navarra*, 22.

nº 191 de la Ley de Instrucción pública de 1857²³³. Sin embargo, se aprecia que los de los profesores de la Academia de Música eran algo más bajos, si los comparamos, por ejemplo, con los sueldos de los profesores de la Escuela de San Francisco (ver tabla 24). Esta diferencia quizá no estuviera motivada por cuestiones de estatus, sino que pudo deberse a que los profesores de la Academia trabajaban menos horas semanales y con un número menor de alumnos. Con todo, Javier Ema destaca la situación privilegiada de los maestros que ejercían en Pamplona, cuyo situación retributiva era mejor que la del resto de la provincia. Quizá un dato que justifica esta afirmación es que, a pesar de que el sueldo de los profesores de la Academia era más bajo que el de los maestros de las escuelas públicas, se constata que la mayoría de ellos tenía una sirvienta en casa y las residencias en las que vivían se sitúan en las mejores calles de la ciudad²³⁴, si bien es cierto que otros vivieron de forma más modesta y precaria. La siguiente tabla también revela que el Consistorio invirtió 24.916 r.v. en gastos de personal de la Escuela de San Francisco, mientras que en la Academia de Música lo hizo con 16.000 r.v. a pesar de que incluso había un profesor más en plantilla.

Tabla 9. Sueldos de los profesores de la Academia Municipal de Música y de los maestros de las escuelas de San Francisco en 1859²³⁵

Academia de música		Escuela de San Francisco	
Profesor principal	6.000 r.v.	Maestro principal	6.666 r.v.
Profesor ayudante	2.000 r.v.	Maestro ayudante	6.000 r.v.
Profesor ayudante	2.000 r.v.	Maestro ayudante	5.000 r.v.
Profesor de piano	2.000 r.v.	Maestro ayudante	3.650 r.v.
Profesor de piano	2.000 r.v.	Maestro ayudante	3.600 r.v.
Profesor de violín	2.000 r.v.		

A pesar de los aumentos, el estipendio de profesor no era demasiado generoso a juzgar por la necesidad de algunos profesores que tuvieron que recurrir al préstamo para afrontar algunos gastos. Sirva como ejemplo Joaquín Maya, quien tuvo que pedir al consistorio 2.000 r.v. en 1877, para poder enviar a su hijo Fidel a estudiar a Madrid. También Mauricio García tuvo que solicitar un adelanto de 2.000 r.v. en 1872, para pagar los estudios de sus dos hermanos, otro de 1.500 r.v., para pagar el entierro de su madre tres años después, además de las constantes peticiones de adelantos al cabildo de la catedral como músico de la capilla. El Ayuntamiento concedía estos préstamos a los profesores y éstos los devolvían restando un porcentaje a su sueldo. Además, en alguna ocasión se ayudó a los familiares de los alumnos, por ejemplo al padre de

²³³ “Art. 191. Los Maestros de Escuelas públicas elementales completas disfrutarán:

Primero. Habitación decente y capaz para sí y su familia.

Segundo. Un sueldo fijo de 2.500 r.v. anuales, por lo menos en los pueblos que tengan de 500 a 1.000 almas; de 3.300 r.v. en los pueblos de 1.000 a 3.000; de 4.400 r.v. en los de 3.000 a 10.000; de 5.500 r.v. en los de 10.000 a 20.000; de 6.600 r.v. en los de 20.000 a 40.000; de 8.000 r.v. en los de 40.000 en adelante; y de 9.000 r.v. en Madrid” (Ema Fernández, *Educación y sociedad en Pamplona durante la segunda mitad del siglo XIX (1843-1898)*, 110).

²³⁴ Por ejemplo, en la calle Estafeta vivieron Francisco Larrañaga, Joaquín Maya y Estanislao Luna; Tomás Zabalo en el Paseo Valencia; Lucio García en la calle Mayor; Fermín Ichaso en la calle San Nicolás, etc.

²³⁵ Tabla elaborada a partir de los datos extraídos del AMP, Academia de Música, Profesorado y (Ema Fernández 1999), 111.

Encarnación Cortés, alumna de la academia que destacó en el canto, se le concedió un adelanto de 1.280 r.v. para que su hija continuase sus estudios de música en Madrid²³⁶. A partir de 1862, tras sucesivas peticiones y recursos al Ayuntamiento, los maestros ayudantes de las escuelas públicas consiguieron un aumento de sus emolumentos, recortando de esta forma la diferencia salarial entre los profesores²³⁷. A la vez, se hizo lo mismo con el sueldo de los profesores de la Academia de Música, y salvo al director, a los demás se les aumentó de 2.000 r.v. a 3.000 r.v. anuales. En el curso 1864/65 la plantilla completa de la Academia estaba compuesta por Mariano García, que además de ser el director, daba las clases de segundo de solfeo, las de tercer y cuarto curso de piano y el curso de canto; Mauricio García impartía las clases de primer curso de solfeo, primer curso de piano y además, daba las clases de viento metal (trompa y cornetín); Joaquín Maya daba el segundo curso de piano; Lucio García impartía otro primer curso de piano; Juan Bonet enseñaba primer curso, segundo y tercero de violín²³⁸; y Sebastián Cantera daba lecciones de instrumentos de viento madera (flauta y clarinete).

Tabla 10. Profesores, sus asignaturas y sueldos en el curso 1864/65²³⁹

Profesor	Asignaturas	Sueldo
Mariano García (director)	2º de solfeo 3º y 4º de piano Canto	6.000 r.v.
Mauricio García	1º de solfeo 1º de piano Viento-metal	3.000 r.v.
Joaquín Maya	2º de piano	3.000 r.v.
Lucio García	1º de piano	3.000 r.v.
Juan Bonet	1º, 2º y 3º de violín	3.000 r.v.
Sebastián Cantera	Viento-madera: 1º (flauta), 2º (clarinete), 3º (clarinete) y 4º (clarinete)	3.000 r.v.

Pero a pesar de esto, parece que siguió habiendo grandes diferencias entre los profesores y maestros de cargos públicos, especialmente entre los directores y los demás miembros. Podemos establecer una comparación entre el sueldo anual en 1870 de los profesores de la Academia de Música y otros maestros de instrucción pública:

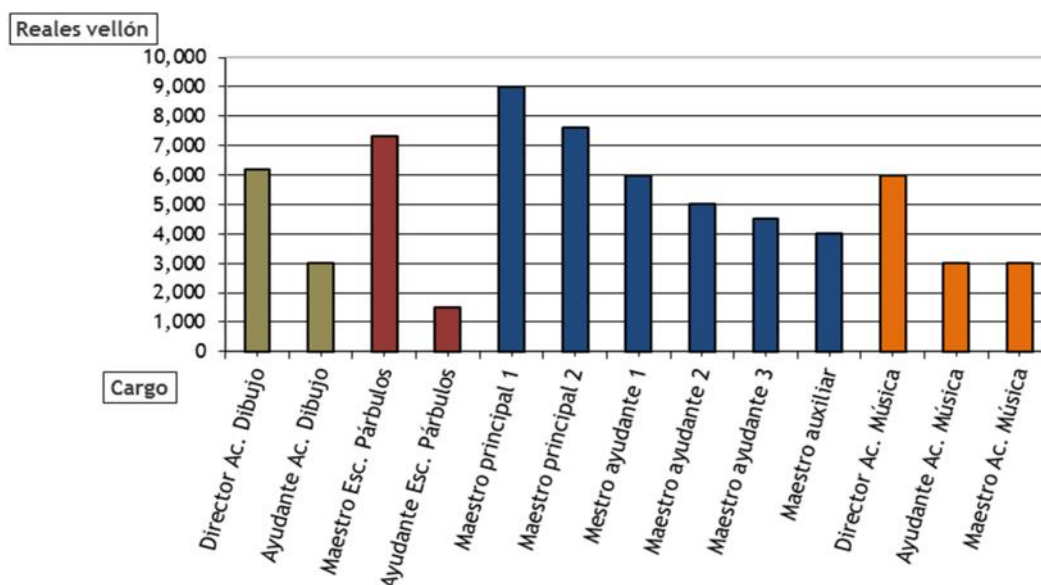
²³⁶ AMP, Actas del Ayuntamiento, l. 99, f. 32, sesión de 14-XI-1863. Encarnación o Anunciación Cortés Gorosábel (Pamplona, 26/03/1848-Cádiz, 05/1909).

²³⁷ Ema Fernández, *Educación y sociedad en Pamplona durante la segunda mitad del siglo XIX (1843-1898)*, 111.

²³⁸ En noviembre de 1863 murió Juan Francisco Lazcorreta y fue sustituido por Juan Bonet, que ya había solicitado esa plaza dos años antes, y ayudaba al propio Lazcorreta cuando éste no podía dar sus clases debido a su avanzada edad, a la vez que servía de apoyo a la banda de la Academia.

²³⁹ Tabla elaborada a partir de los datos extraídos del AMP, Academia de Música, Profesorado.

Gráfico 4. Sueldos de los maestros de instrucción pública en 1870



El gráfico revela que los sueldos más elevados se daban en las enseñanzas secundarias, seguido del maestro principal de la Escuela de Párvulos y los directores de las Academias de Dibujo y Música. El sueldo del ayudante y los maestros de la Academia de Música es igual al del ayudante de la Academia de Dibujo. Y el emolumento más bajo de todos corresponde al ayudante de la Escuela de Párvulos. De esta manera, se puede decir que el salario de los profesores de la Academia de Música era muy similar al de la plantilla de la Academia de Dibujo, salvo el del director, este era bastante menor que el que percibían los maestros de instrucción primaria.

Ante esta situación, la mayoría de los profesores de la Academia de Música tuvieron que compaginar la docencia con otros trabajos. El mismo director, Mariano García, también era músico en la capilla de la catedral, al igual que su hijo y Juan Bonet. Lucio García, fue también, durante unos años, organista de la parroquia de San Lorenzo. Sebastián Cantera tocaba además el clarinete en la orquesta del teatro. Igualmente, Francisco Lazcorreta y Francisco Larrañaga fueron miembros de la orquesta del teatro a la par que profesores en la Academia. Fermín Ichaso fue el profesor más pluriempleado pues, además de enseñar violín en la Academia, era director de la orquesta del teatro, segundo violín en la capilla de música de la catedral, compositor y profesor de música de segunda enseñanza en el colegio Luis Gonzaga. Así podríamos seguir con la generación posterior de profesores de la Academia, (Fidel Maya, Benito Santa Cruz, Miguel Astrain, Estanislao Luna...).

También existió una plaza en la Academia para encargarse de mantener afinados los dos pianos durante todo el año, reponer las cuerdas que se rompían y tenerlos preparados para los exámenes o concursos, y cuando se llevaban al teatro para el acto de la distribución de premios. De esta forma resultaba algo más barato el mantenimiento de los pianos y siempre estaban en buen estado. La retribución por este trabajo resulta dispar, pues fue de una diferencia considerable entre unos años y otros. Los primeros cobros que existen por esta labor son de entre 30 y 40 r.v.

mensuales mientras durara el trabajo, aproximadamente unos tres meses. En 1866 Rafael Benavent, quien ostentaba este puesto, percibió 244 r.v.²⁴⁰, pero no parece ser que fuese un trabajo muy solicitado por los músicos.

A la vista de las circunstancias observadas y de los datos expuestos se puede deducir que la situación económica de los profesores de las escuelas de música públicas era bastante precaria. La mayoría se vieron en la necesidad de recurrir al pluriempleo, y frecuentemente participaron en otros proyectos musicales que la ciudad les ofreció.

En cuanto a la situación de los músicos de banda militar, según establecía el *Boletín Oficial del Ejército* de octubre de 1852, el músico mayor cobraba una asignación mensual de 840 r.v. y la de los músicos “sencillos” o “de contrata” podía ser de 300, 360, 420 ó 480 r.v.. A los músicos “de tropa” se les gratificaba con 150 r.v.²⁴¹. En total, el gasto estimado para los sueldos de los músicos ascendía a 3.270 r.v., pero además se preveía un fondo de 700 r.v. para la compra de vestuario y mantenimiento de los instrumentos²⁴². La asignación mensual en el caso de las charangas era de 700 r.v. para el Músico Mayor, de 300 a 480 r.v. para los músicos contratados, y de 150 r.v. para los “de tropa” en concepto de gratificación. En este caso, el director cobraba algo menos que el de las bandas de los regimientos de Infantería. Aun así, el gasto de los sueldos ascendía a 1.930 r.v., a los que se añadía 186,8 r.v. para las demás atenciones²⁴³. Aunque con menos presupuesto, la forma de satisfacer los gastos que comprendían las charangas de los batallones de Cazadores era la misma que la de las bandas de los regimientos de Infantería.

Así que, de forma generalizada, hacia mediados del siglo XIX un músico mayor podía cobrar entre 8.400 y 10.080 r.v. anuales, y los músicos de contrata entre 3.600 y 5.760 r.v. anuales. La diferencia de estos sueldos con los de los profesores de la Academia de Música de Pamplona en 1859, cuyo director cobraba 6.000 r.v. anuales y profesores 2.000 r.v. anuales, y con los que percibían los maestros de las escuelas de

²⁴⁰ En 1880 la reparación de los pianos le fue asignada a Enrique Cremmer, cuyo coste ascendió a 2.000 r.v. En 1881, se convocaron oposiciones para esta plaza y entonces fue designado Juan Desplán, organista experimentado de Pamplona, pero murió apenas dos años después de las oposiciones, y nuevamente quedó el puesto libre. Alberto Marrodan, afinador de pianos y constructor, se ofreció para cubrir la vacante, al igual que Leandro Sánchez, profesor de música de Pamplona. Sin embargo, en 1887 se volvieron a convocar pruebas para proveer esta plaza. El jurado estaba formado por Gregorio García, hijo de Conrado García, Julián Burguete y Martín Dendariarena, aunque éste último finalmente fue sustituido por Mauricio García. La prueba consistió en que los opositores debían subir un cuarto de tono la afinación de dos pianos del mismo fabricante y el mismo modelo, afinados en el mismo tono, en el transcurso de una hora y media, o bajarles un tono, empleando como máximo tres horas. Acabada la prueba, el jurado creyó que el ejercicio había sido una burla y que los dos pianos habían quedado en pésimas condiciones. Dejaron la plaza vacante, y al poco tiempo se contrató a Leandro Sánchez para realizar esta tarea, con una asignación anual de 100 pts. Su predecesor, Juan Desplán cobraba el doble.

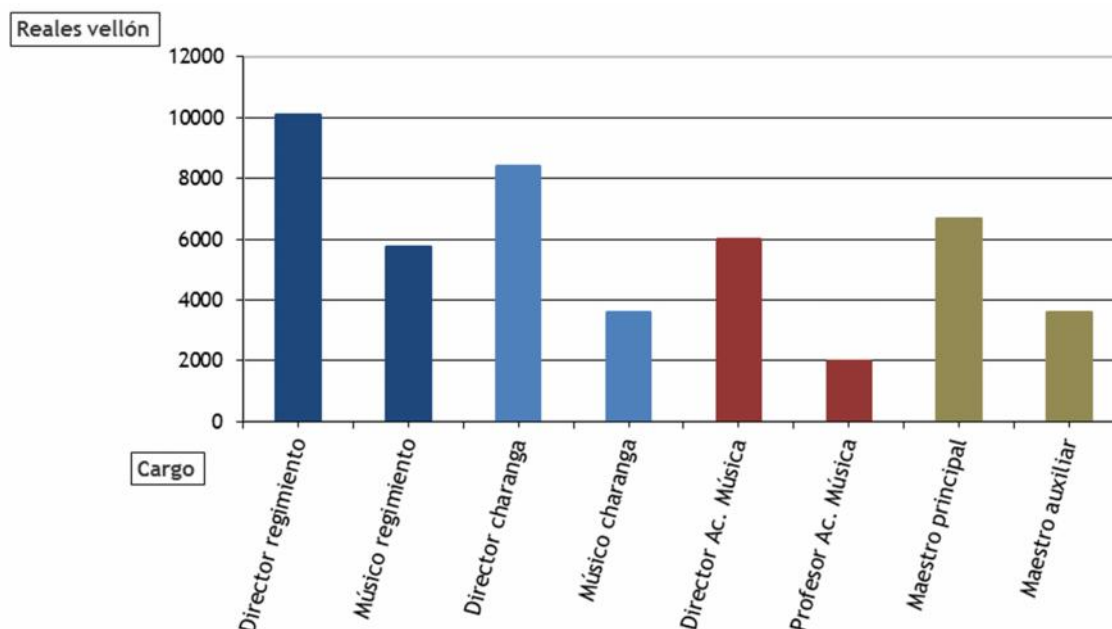
²⁴¹ *BOE*, octubre de 1852, p. 452.

²⁴² Todo este presupuesto se amortizaba repartido entre 1.100 r.v. que aportaba la administración militar, 470 r.v. del haber y pan de los siete músicos contratados, 1.400 r.v. de un día de haber de los jefes y oficiales, y 1.000 r.v. de los fondos económicos para el entretenimiento (*BOE*, octubre de 1852, p. 453).

²⁴³ Se amortizaban con 627,15 r.v. de gratificación de la administración militar, 201,27 r.v. del haber y pan de los tres músicos contratados, aparte del Músico Mayor, 767 r.v. de un día de haber de los jefes y oficiales, y 520 r.v. de los fondos para el entretenimiento.

San Francisco, que oscilaban entre 3.600 y 6.666 r.v. anuales, se observa el siguiente gráfico:

Gráfico 5. Sueldos anuales de los músicos de banda militar, profesores de la Academia de Música y maestros de las escuelas de San Francisco (1859)



El gráfico revela que el sueldo de director de una banda de música militar de un regimiento o de una charanga de un batallón superaba al de cualquier profesor de instrucción pública en Pamplona. Asimismo, el estipendio que recibía un músico de regimiento era similar al del director de la Academia de Música Municipal y el de un músico de charanga similar al de un maestro auxiliar en las escuelas de San Francisco. Podemos concluir, entonces, que los sueldos de los músicos de las bandas militares eran realmente elevados, teniendo en cuenta, además, que la situación de los profesores de Pamplona era mejor que la del resto de la provincia.

Pero no siempre coincidía que las actividades más demandadas por los músicos eran las mejor remuneradas pues habría que tener en cuenta una última consideración: la estabilidad económica. Por ejemplo, el trabajo de músico militar, a pesar de ser el mejor pagado, exigía la movilidad del músico con la banda o la charanga a la que pertenecía, por lo que no fue el más buscado. Asimismo, la inestabilidad en el mantenimiento y el funcionamiento de la capilla de música de Pamplona afectó especialmente al puesto del músico más que al del organista o el cantor y esto, unido al nacimiento de otras actividades musicales laicas que proporcionaron otras alternativas laborales, hizo que una plaza de músico en esta institución no fuese un puesto al que aspirasen todos los músicos de la ciudad, como sí ocurría en épocas

precedentes²⁴⁴. Sin embargo, la estabilidad que proporcionaba la Academia Municipal de Música, con un sueldo fijo anual además de una asignación también fija y anual después de la jubilación, fue algo que los músicos sí apreciaron. Por ello la estabilidad económica fue un factor determinante en la elección de puestos concretos por parte de los músicos.

La plaza de organista también tuvo la característica de la estabilidad. Muchos de los músicos que trabajaron como organistas en alguna iglesia de Pamplona lo hicieron por muchos años, así lo hicieron, por ejemplo, Martín Dendariarena que fue organista de la iglesia de San Cernin durante 55 años, Damián Sanz y Juan Desplán que lo fueron durante más de treinta años de la catedral y de la iglesia de San Nicolás respectivamente, o Julián Burguete que lo fue de la de San Lorenzo durante casi diez años y, por ejemplo, este último cobraba 2.500 r.v. anuales por la organistía²⁴⁵. Este sueldo es similar al que tenían asignados los profesores de la Academia Municipal de Música.

Así, la formación de órgano de algunos músicos les sirvió, no solo para acceder a un puesto de organista, sino también a otras posibilidades propias de la época. Para algunos músicos, las actividades musicales que se desarrollaron en los salones, las sociedades y cafés, fueron una alternativa novedosa y enriquecedora. Por ejemplo, cuando se adjudicó la plaza de pianista del Nuevo Casino a Pedro Caravantes en 1871, fue dotada con 1.250 pesetas anuales y 365 en caso de jubilación, comparable a la de los profesores de la Academia de Música, si bien, además, recibía otras gratificaciones especiales en las fiestas de San Fermín, carnavales, conciertos de Cuaresma, etc.

Por último, cabe señalar que la práctica compositiva fue una actividad que no se presentó de forma aislada, es decir, como único medio de sustento de un músico. Aunque no se exigía, fue muy habitual que los músicos de la capilla de la catedral, además del maestro que formaba parte de su trabajo, los organistas de cualquier iglesia o los profesores de la Academia Municipal de Música escribieran algunas obras para interpretarlas en su entorno, algunas de las cuales se publicaban. En cualquier caso, a pesar de ser una actividad altamente practicada, siempre estuvo relacionada con otra, en ningún caso de forma exclusiva.

Por otro lado, no parece que la elección de un músico por un puesto de trabajo estuviese motivada por su estatus en la sociedad. La valoración social es un tema difícil de enjuiciar pues la interpretación de la documentación no siempre es fácil, ya que algunas valoraciones, sobre todo morales, pueden ser el resultado de una opinión personal y pueden no reflejar exactamente la realidad. A pesar de ello, algunos indicativos pueden ayudar a mostrar la estimación del músico entre la población pamplonesa.

Los datos anotados en los empadronamientos reflejan que un alto porcentaje de cantores, así como los maestros de capilla y los organistas de la catedral de Pamplona, eran clérigos y se sentían identificados con esta condición antes que con la

²⁴⁴ Así lo verifica Clara Bejarano para el caso de la Edad Moderna (Bejarano Pellicer, *El mercado de la música en la Sevilla del Siglo de Oro*, 65).

²⁴⁵ María Gembero-Ustároz, "Burguete, Julián," en *Diccionario de la música española e hispanoamericana*, vol. 2, dir. Emilio Casares Rodicio (Madrid: Sociedad General de Autores y Editores, (1999-2002), 801-802).

de músicos²⁴⁶. Estos datos dificultan el rastreo de los cantores de las catedrales cuando no de los propios músicos. Así ocurría en épocas pasadas, por ejemplo, Miguel Ángel Marín encontró esta dificultad para el caso de los músicos de Jaca en el siglo XVIII²⁴⁷. Este hecho significa que el prestigio social de un músico era menor que el de un clérigo. Sin embargo, durante el siglo XIX, paulatinamente se produjo el cambio hacia la dignificación del músico, suscitado por las costumbres musicales propias de la época que propiciaron que la condición de músico estuviera relacionada no solo con la de instrumentista, sino también con la de profesor de música, la de director de banda de música u orquesta, y la de profesional y experto de la materia, lo que significaba que los músicos poseían un grado de erudición respetado por la sociedad. Esto es lo que deja entrever la documentación de forma particular cuando se dirige a los profesores de la Academia Municipal de Música o a los instrumentistas de la orquesta del teatro, tratados siempre como “profesores”. De tal forma se puede afirmar que los músicos de estos entornos fueron los mejores considerados por la sociedad pamplonesa.

Otro indicativo que puede darnos alguna idea de la valoración social del músico en Pamplona viene dado por el grado de presencia en la documentación del eco de su muerte. En este sentido los organistas parecen ser los músicos más apreciados pues, en la mayoría de los casos, la noticia de su fallecimiento aparece en las páginas periodísticas, mientras que la de otros músicos no. Según rezan las gacetillas, por ejemplo, cuando falleció Juan Desplán el 4 de junio de 1889, *El Tradicionalista* lo anunciaba como sigue: “Anteanoche falleció el organista de la parroquia de San Nicolás, D. Juan Desplán. Descanse en paz su alma y reciba su familia nuestro pésame”²⁴⁸. De forma similar el *Lau-buru* comunicaba la muerte del conocido organista “nuestro amigo D. Lázaro Gaínza”²⁴⁹ y algo más escueta pero igualmente anunciada era la muerte del organista de la catedral Pedro Maeztu²⁵⁰. Un poco más curiosa es la noticia del fallecimiento de Lucio García, en la que se comenta su condición de organista pero no su pasado como profesor de la Academia Municipal de Música de Pamplona²⁵¹, lo cual también indica que era más valorado el ejercicio de organista que el de profesor. Si bien, siguiendo la hipótesis del eco de la muerte de los músicos en la prensa se aprecia que los profesores de la Academia adquirieron una valoración social realmente alta, aunque no representada proporcionalmente con sus sueldos y su economía, como ya se ha comentado.

Algunos músicos que fueron profesores en la Academia son los que se mencionan en los periódicos tras su fallecimiento o en los últimos días de su vida deseándoles su recuperación y sería lícito pensar que eran los más estimados y valorados por la sociedad pamplonesa. De entre estos músicos destaca Fermín Ichaso, del cual la prensa expresaba su deseo de una pronta recuperación antes de su fallecimiento: “Continuaba ayer en grave estado nuestro antiguo amigo el conocido profesor de violín don Fermín Ichaso, por cuyo completo restablecimiento hacemos

²⁴⁶ Así lo hacían Damián Sanz (organista y maestro de capilla), Hipólito Ramírez (sucesor de Sanz), Pedro Maeztu (organista segundo), Fermín Ruiz de Galarreta (salmista), Francisco García (salmista), Antonio Astiz (salmista), Juan Lorea (salmista), Nazario Eslav (espistolero), Fermín Mendioroz (corista), etc.

²⁴⁷ Marín López, *Music on the margin: urban musical life in eighteenth-century Jaca (Spain)*, 34.

²⁴⁸ *El Tradicionalista*, 6-VI-1889.

²⁴⁹ *Lau-buru*, 1-X-1885.

²⁵⁰ *El Aralar*, 28-III-1894.

²⁵¹ *La lealtad navarra*, 20-X-1896.

fervientes votos.”²⁵². De la misma forma se anunciaba la enfermedad de Francisco Larrañaga:

Se encuentra gravemente enfermo el antiguo músico militar y respetable anciano don Francisco Larrañaga, profesor que fue de violín del eminente Sarasate.

Muy de veras celebramos que el respetable anciano, tan querido en Pamplona, recobre pronto la salud perdida, muy quebrantada en estos últimos tiempos a causa de su avanzada edad²⁵³.

El hecho de que en el texto se cite dos veces el adjetivo “respetable” sin duda reafirma la idea de que este músico estaba muy estimado por la población. La afirmación de que fue profesor de Sarasate es probablemente falsa pero el redactor quiso ensalzar la figura de Larrañaga añadiendo este comentario. Cuando murió, en el Diario de Navarra se señalaba:

[...] del alma del respetable anciano y prestigioso profesor de música don Francisco Larrañaga y Polo en cuyo recuerdo acudieron ayer al templo para rendirle un sentido homenaje de cariño los muchos amigos que aquí tenía.

Fue una expresiva manifestación de duelo, reveladora de las múltiples simpatías del finado (q.d.e.p.). Reiteramos nuestro sentido pésame [...] ²⁵⁴.

Poco después, el mismo periódico le dedicaba unos párrafos que dejan traslucir la personalidad de Larrañaga:

D.Francisco Larrañaga, aquel ancianito simpático y bueno que por donde quiera que pasara inspiraba solo con su presencia un profundo respeto se murió dejando en este mundo profundas afecciones y todo género de amistades.

Por si fuera poco he merecido que su memoria perdure entre perfumes de gratitud entre los muchos que ayudó y protegió en vida entre los que ha legado la modesta fortuna que poseía.

Entre los favorecidos en su testamento figura el Asilo del Niño Jesús, esa institución que tanto bien hace y tan grande ayuda presta a las pobres mujeres que tienen que abandonar a sus hijitos de su corazón para ganarse el pan cotidiano.

El maestro Larrañaga ha tenido la doble condición de ser generoso y estar acertado.

Ha llegado a dicho asilo 9.500 pesetas en títulos del 4 por 100 interior que ayer recibió el Tesorero de dicho Asilo del heredero y testamentarios del finado.

¡Bien haya de personas como el maestro Larrañaga que pueden y saben ser generosos!²⁵⁵

No obstante, a pesar de que estos comentarios reflejan que Larrañaga fue un personaje querido por la sociedad, esta valoración parece estar más relacionada con su personalidad que con el hecho de ser músico.

²⁵² *El Eco de Navarra*, 1-IX-1912.

²⁵³ *El Diario de Navarra*, 14-VIII-1916.

²⁵⁴ *El Diario de Navarra*, 19-VIII-1916.

²⁵⁵ *El Diario de Navarra*, 10-X-1916.

Pero, sin duda, la figura musical más valorada por la sociedad pamplonesa de esta época fue Joaquín Maya, de hecho en 1919 fue nombrado miembro de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando así como vocal de la Comisión de Monumentos Históricos y Artísticos de Navarra y en virtud de estos nombramientos y como reconocimiento a toda su carrera, le dedicaron un homenaje algunos colegas y amigos respaldados por el Ayuntamiento²⁵⁶. Asimismo, tras su muerte se celebraron varios funerales y para conmemorar su aniversario también tuvo lugar un acto que consistió en una misa al final de la cual cantó el Orfeón Pamplonés²⁵⁷. Además, Joaquín Maya tiene dedicada una calle en Pamplona, título que ostenta junto a los músicos de la época de relieve nacional como Sarasate, que tiene dedicado un paseo, Gayarre, Arrieta, Guelbenzu, Zabalza o Larregla. Sin duda, su trabajo en la Academia Municipal de Música, en la que trabajó durante más de cincuenta años, y la de director de las iniciativas musicales más destacadas del siglo XIX, como fueron el Orfeón Pamplonés y la orquesta Santa Cecilia, así como su constante presencia en muchos de los proyectos culturales de la época fueron méritos suficientes para recibir este elogio, una muestra más de la elevada valoración social que adquirió este músico entre los ciudadanos, que también consiguió por las muchas relaciones, positivas más que conflictivas, que entabló a lo largo de su vida.

La Academia Municipal de Música, la catedral y el teatro fueron espacios especialmente aptos para establecer relaciones amistosas entre colegas propiciadas por la característica estable y más o menos duradera que presentaban los puestos de profesor municipal, de músico de la capilla o de músico del teatro. Aun así, se repitieron los casos de opiniones encontradas entre músicos que trabajaban en la misma institución o, al menos procedían del mismo ámbito, y cuyo motivo de disputa estaba relacionado con la consecución de un puesto de trabajo o un ascenso dentro de la misma. En muchos casos la afinidad con el Ayuntamiento de turno produjo notables ventajas en la obtención de estos objetivos y, en ocasiones, la amistad entre un músico y un regidor se presenta como la única explicación al resultado de un conflicto.

El proceso de asignación de profesores de la Academia Municipal de Música se hacía de forma similar al sistema de contratación de los maestros de escuela, de acuerdo con unas condiciones que estaban definidas desde 1838 por el artículo nº 13 de la Ley Someruelos²⁵⁸, si bien en el caso de la Academia, ni siquiera se exigía un título oficial. A pesar de que en 1857 se intentó modificar esta ley, Navarra se resistió y fueron los ayuntamientos los que continuaron nombrando a los maestros tras la aprobación de un examen impuesto por la Comisión provincial de exámenes, quien formaba una terna con los candidatos aptos que remitía a cada Ayuntamiento para que este realizase los nombramientos oportunos. De tal forma, el Ayuntamiento era quien tenía la última palabra. En la escuela de música de la Casa de Misericordia no se convocaron oposiciones hasta 1879 y en la Academia de Música no lo hicieron en más de dos décadas de funcionamiento, hasta 1881.

²⁵⁶ Madurga Continente, "Joaquín Maya: un paradigma del músico decimonónico," 397.

²⁵⁷ Ibid., 401.

²⁵⁸ "1º Tener veinte años de edad cumplidos. 2º Haber obtenido el correspondiente título, previo examen. 3º Presentar una certificación del Ayuntamiento y cura párroco de su domicilio, en la que acredite su buena conducta" (Ema Fernández, *Educación y sociedad en Pamplona durante la segunda mitad del siglo XIX (1843-1898)*, 105).

Hasta entonces las relaciones familiares y amistosas, y la afinidad con el Ayuntamiento fueron el primer factor a la hora de cubrir un puesto de trabajo en cualquiera de las dos instituciones musicales públicas, la Academia Municipal de Música y la Escuela de Música de la Casa de Misericordia.

Los lazos más evidentes en estos casos son los familiares. De hecho, el sucesor de Mariano García como director de la Academia cuando este murió en 1869 fue su hijo Mauricio García.



Ilustración 6. Mauricio García Martínez (Gran Enciclopedia de Navarra)

Igualmente las afinidades con el Ayuntamiento fueron las que determinaron la provisión de una plaza como profesor de música municipal. El consistorio eligió, en sus comienzos, a músicos conocidos en la ciudad o que de alguna manera habían tenido algún contacto laboral con el mismo. De hecho, los primeros profesores de la Academia fueron Mariano García, miembro destacado de la capilla de música, además de reputado profesor en las clases particulares y que también había tratado con el Ayuntamiento en la organización de bailes públicos. La elección de Sebastián Cantera tampoco fue casual, pues era un músico mayor de prestigio. Igualmente el Ayuntamiento no se arriesgó con la elección del primer profesor de violín de la Academia (cuya instrucción comenzó en el curso 1860/61), Francisco Lazcorreta que ya había tratado con el consistorio la instauración de una academia de música en 1839, aunque no llegó a materializarse, excluyendo a otros profesores más jóvenes y entonces desconocidos, Juan Bonet y Fermín Ichaso. El mismo año también se contrataron dos profesores de piano, Lucio García y Martín Dendariarena que eran organistas conocidos. El segundo fue relegado de su cargo tan solo un año después “por negarse a formar parte de la banda de música”²⁵⁹. Aunque desconocemos sus motivos, quizá la actitud negativa de Dendariarena estuvo relacionada con su prestigio social pues era organista, un puesto muy valorado por la sociedad, y verse relegado a

²⁵⁹ AMP, Actas del Ayuntamiento, l. 98, f. 46, sesión de 28-VI-1861.

músico de banda no debió gustarle. Lo cierto es que no se adaptó a las exigencias del Ayuntamiento que, como se ha dicho, al final, era quien tenía la última palabra.

Por otro lado, la sensación que se desprende en las contrataciones del consistorio para proveer vacantes en la Academia es que preferían elegir miembros de la orquesta del teatro, a los que ya conocían, antes que a músicos de otros entornos, por ejemplo, de la catedral, al menos después de los primeros años. Así podría explicarse el nombramiento de Fermín Ichaso como profesor de violín en 1871, tras la muerte de Juan Bonet, rechazando a otros dos candidatos, Ambrosio Goya e Ildefonso Fernandino. Estos dos procedían de la enseñanza de infantes de la catedral que, como se verá, era una formación bastante sólida, sin embargo, el consistorio consideró a Ichaso como el más apto para el puesto basándose en su trayectoria como director de la orquesta del teatro. El mismo año, para cubrir la vacante de profesor de piano que dejaba Lucio García, en un principio, el Ayuntamiento pensó convocar oposiciones a la que se presentaron ocho aspirantes: José María Cerezo Albar, de Falces, Antonio Vidaurreta e Ildefonso Fernandino, ambos infantes y entonces músicos de la catedral, Florencio Lafita y Julián Burguete, antiguos alumnos de la Academia, Pedro Caravantes, infante y organista de la catedral de Calahorra, y Miguel Sarasate, músico militar. A pesar de la intención de convocar oposiciones, la Comisión creyó conveniente que Miguel Sarasate cubriera las clases de piano que dejaba García, y para la plaza de solfeo que dejaba Sarasate se nombró a Francisco Larrañaga, profesor de oboe del teatro, y músico mayor de uno de los cuerpos del ejército, puesto al que había tenido que renunciar por encontrarse enfermo. Por otro lado, también es probable que la decisión de admitir a Fermín Ichaso y a Francisco Larrañaga como profesores de la Academia Municipal por encima de otros músicos estuviera motivada por cuestiones políticas, pues ambos parecen ser afines políticamente al Ayuntamiento (fueron voluntarios en el batallón de la República y milicianos nacionales en la posterior reorganización).

Y, en tercer lugar, parece ser que las relaciones amistosas sirvieron como pretexto para la elección de un aspirante a una vacante de profesor. Un caso altamente sospechoso en este sentido fue el nombramiento de Joaquín Maya en 1862 para otra clase más de piano de segundo curso en la Academia Municipal de Música. Maya había sido infante y era músico de la capilla de la catedral de Pamplona y en ese momento también era organista de la parroquia de San Juan Bautista. Frente a él se presentó Severiano Setuain, natural de Pamplona, que había estudiado composición y armonía en Madrid con Hilarión Eslava, y que había obtenido la plaza de organista de la parroquia de San Lorenzo y también daba clases de piano de forma particular, según él mismo explicó en la carta que envió al Ayuntamiento solicitando la plaza²⁶⁰. Además, acogió en su casa a Ángel Lauroba²⁶¹, huérfano desde los nueve años y profesor de la

²⁶⁰ AMP, Academia de Música, Profesorado (1858-1885), leg. 1, cj. 150.

²⁶¹ Se le asignó la clase de primero de piano como ayudante, con un sueldo de 1.000 r.v., precisando que tan sólo debía atender a dieciséis alumnos de piano, con la condición de que si durante el curso se incrementaba este número se le podría aumentar el sueldo así mismo a 2.000 r.v., aunque parece ser que no fue necesario tal caso. A la par, se aumentó en 1.000 r.v. más a Mauricio García y a Sebastián Cantera, por tener más alumnos. También en el curso siguiente se le aumentó la misma cantidad a Juan Francisco Lazcorreta, quien alegaba que, aunque también formaba parte de la orquesta del teatro, últimamente no había podido desempeñar sus funciones en ella porque, como consecuencia de la luz

Academia desde 1861. La documentación no explica cuáles fueron los motivos que indujeron al Ayuntamiento a nombrar para el puesto a Joaquín Maya, todavía un músico joven y apenas conocido, en lugar de a Severiano Setuain a pesar de que este tenía mejor currículum. La única explicación evidente viene dada por la influencia entre colegas. Maya coincidía en la capilla de música de la catedral y mantenía una estrecha amistad con Mariano García, entonces director de la academia, quien, seguramente, influyó decididamente en la decisión del Ayuntamiento de elegir a Maya.

Otra incidencia desagradable para otro de los profesores que tiene sus raíces en las relaciones amistosas que se crearon entorno a la Academia fue la que sufrió Lucio García. En 1868 Mariano García, en muy mal estado de salud, propuso a su hijo Mauricio para relevarle en su cargo de director. Sin embargo Lucio García también se propuso para sucederle arguyendo su larga trayectoria y experiencia como profesor. Por su parte, Joaquín Maya, Juan Bonet y Sebastián Cantera firmaron una carta dirigida al Ayuntamiento apoyando el nombramiento de Mauricio García, con quien los dos primeros coincidían como músicos en la capilla de música de la catedral, y fue este quien fue contratado después de la muerte de su padre acaecida el 6 de febrero de 1869. Desconocemos si esta decisión molestó a Lucio García pero lo cierto es que dos años después se presentó a las oposiciones para la plaza de organista y maestro de capilla de la iglesia parroquial de Santa María en Tafalla, y, al conseguirla, renunció a la de profesor de la Academia Municipal y se marchó de Pamplona²⁶².

Es interesante señalar cómo en el entorno de la Academia se entrecruzaron personajes cuya enseñanza procedía de ámbitos tan dispares como el militar (Sebastián Cantera, Francisco Lazcorreta, Miguel Sarasate...) y el de la capilla de música (Mariano García, Joaquín Maya, Estanislao Luna...), aunque realmente esto no impidió que juntos aunaran un modelo de enseñanza musical único. De hecho, entre los profesores que trabajaron en la Academia durante la época que aquí estudiamos existió una relación amistosa y cordial en la mayoría de los casos, palpable en la cantidad de empresas que iniciaron o en los proyectos que compartieron.

En torno a la catedral de Pamplona se establecieron amistades que en algunos casos fueron determinantes para la trayectoria profesional y personal de los músicos. Mariano García fue el centro de una red de influencias a partir de la cual se tejieron algunas de las iniciativas musicales que fueron decisivas en el devenir cultural de la ciudad.

artificial del local, había perdido mucha visión (AMP, Enseñanza Pública, Escuela de Música, Profesorado (1858-1966), leg. 1, cj. 151).

²⁶² AMP, Academia de Música, Profesorado (1858-1885), leg. 1, cj. 150.



Ilustración 7. Mariano García Zalba (Gran Enciclopedia de Navarra)

García, a pesar de ser natural de Aoiz, se instruyó en el colegio de infantes de la catedral de Pamplona y posteriormente, en 1824, pasó a formar parte de la Capilla de Música²⁶³. Un año después accedió a la misma Vicente Gaztambide, que entonces llegaba de la de Santa María de Tafalla, coincidiendo con Mariano durante tres años, hasta que abandonó este puesto para ingresar como músico militar en el regimiento 6º ligero de Valladolid. Es posible, aunque no existe documentación epistolar, que este insistiera a Mariano para que le acompañase pues al año siguiente fue él quien desistió de su plaza en la catedral y en 1833 se encuentran juntos en Valladolid. Desde allí escribió Gaztambide al maestro de capilla de la catedral, Julián Prieto, a quien se dirigía como “mi apreciable amigo”²⁶⁴, en su nombre y en el de Mariano, de quien dice que “es joven, de buen corazón, amigo de trabajar y quedar bien”²⁶⁵, para que fuesen readmitidos en la capilla de música. Su amistad fue determinante en la decisión del cabildo de admitirlos, pues Prieto escribió una carta alabando las cualidades de Gaztambide y García, rechazando las de los otros dos candidatos, Francisco Lazcorreta y su sobrino Félix Eyaralar, que incluso ofrecían su trabajo por menos dinero²⁶⁶. Esta carta decía así:

Señor, ruego tome en consideración de Vicente Gaztambide y de Mariano García, músicos que han sido de esta santa iglesia, no puedo menos que decir que los dos son excelentes y más a propósito para componer o remediar la Capilla de Música que tan débil se

²⁶³ A pesar de que Mariano García pasó muy pocos años en su pueblo natal fue muy recordado e, incluso, considerado un personaje ilustre, así lo mencionan los estatutos del sindicato agrícola que se creó en esta villa en 1906, en el que se cita a Mariano García en tercer lugar de entre los varones ilustres de Aoiz (Antonio Pérez Goyena, *Ensayo de bibliografía navarra desde la creación de la imprenta en Pamplona hasta el año 1910*, v. 9 (Pamplona: Diputación Foral de Navarra, 1947), 595.

²⁶⁴ ACP, Sindicatura, nº22, 1833.

²⁶⁵ ACP, Sindicatura, nº22, 1833.

²⁶⁶ Lazcorreta prestaba sus servicios por ocho r.v. y su sobrino por 4 r.v. mientras que Gaztambide lo hacía por 12 r.v. y García por 8 r.v.

halla especialmente en la parte de instrumental. Y teniendo noticia de que Juan Francisco Lazcorreta con su sobrino hacen la misma pretensión me parece que los primeros son superiores tanto en la música moderna como en la antigua de la que se hace bastante uso en esta santa iglesia como es la de atril, la de segundas clases y la que llamamos de clases altas de los que Lazcorreta apenas tendrán noticia. Bien conozco que hallara el inconveniente de que Gaztambide es casado por lo que si esta circunstancia puede impedir el que este apreciable músico venga a esta capilla, su compañero Mariano es soltero y capaz de desempeñar perfectamente tanto en el violín como en los demás instrumentos que posee²⁶⁷.

Tres años después, Mariano García y Vicente Gaztambide volvieron a probar suerte como músicos militares en el regimiento provincial de Orense, pero tan solo unos meses después volvieron a pedir ser readmitidos en la capilla de música de la catedral de Pamplona por última vez. Y no solo fueron admitidos sino que, además, se le aumentó el sueldo a García en una peseta diaria²⁶⁸.

De hecho, el cabildo siempre tuvo una atención especial y cierta deferencia con Mariano García. En la década de los cuarenta y cincuenta, mientras tenía sus cuatro hijos y hasta que vio afianzado su puesto como profesor en la Academia Municipal de Música en 1858, García pasó apuros económicos que le obligaron a pedir constantemente adelantos al cabildo para poder mantener a su familia. Poco podía hacer éste frente a la crisis económica que asolaba al conjunto catedralicio pero, a pesar de eso, nunca se lo negó. Como agradecimiento, García lo único que podía hacer es mejorar su trabajo y regalar sus composiciones al cabildo. Por ejemplo, una de estas obras fue una misa a cuatro y ocho voces con el coro de sochantres puesto en canto llano y orquesta de violín primero obligado, órgano obligado y acompañamiento de violines, trompas, fígle y contrabajo que se estrenó en la catedral el día de Navidad de 1848²⁶⁹. El cabildo quiso gratificarle con 24 duros pero el músico se negó insistentemente a aceptarlos en consideración por sus favores. García siguió actuando de esta manera y continuó componiendo obras religiosas para la capilla. En 1854 entregó al cabildo tres misas y catorce obras más por las que se le pagó cincuenta duros²⁷⁰. Al cabildo debió de gustarle esta música porque desde entonces se acordó pagarle cincuenta duros anuales para que siguiera ejerciendo la composición²⁷¹. Señala Sagaseta que estos años fueron los más prolíficos del compositor. En el Archivo Musical de la catedral se conservan 128 de sus partituras, todas ellas manuscritas y la

²⁶⁷ ACP, Sindicatura, nº22, 1833.

²⁶⁸ ACP, Actas, l.11, 201 vto., sesión de 22-VI-1836.

²⁶⁹ ACP, Actas, l. 13, f. 57, sesión de 22-III-1849.

²⁷⁰ Estas obras fueron: una misa en do con violines y sin ellos para las segundas clases; misa en si bemol con violines y sin ellos para las segundas clases; una misa para las primeras clases (composición de un discípulo); *Dixit Dominus* a cuatro y ocho voces con violines, trompas, fígle y órgano; *Beatus vir* a seis voces con violines, trompas, fígle y órgano; *Credidit* a cuatro y ocho voces con violines, trompas, fígle y órgano; *Magnificat* a cuatro y ocho voces con violines, trompas, fígle y órgano; *Ave Maria Stella* a cuatro y ocho voces con violines, trompas, fígle y órgano; *Sacris solemniis* a cuatro y ocho voces con violines, trompas, fígle y órgano; *Pange lingua* a cuatro voces con fígles y órgano; *Sub tuum praesidium* a cuatro y ocho voces con violines, trompas, fígle y órgano; *Que est ista* a tres voces con violines, trompas, fígle y órgano; dueto de tiples con violines, trompas, fígle y órgano; *Santo Dios* con violines, trompas, fígle y órgano; *Las siete palabras de N.S.J. en la Cruz* con violines, trompas y fígle, y para orquesta; *Miserere* con piano, violines, trompas, fígle, violoncello y contrabajo, dedicado al señor Obispo (ACP, Actas, l. 13, f. 196 vto., sesión de 10-II-1854).

²⁷¹ ACP, Sindicatura, nº8, 1854.

mayoría autógrafas, aunque en ocho de ellas la autoría es dudosa pues figuran con el nombre de "M. García" y podrían tratarse bien de Mariano García o de su hijo Mauricio²⁷². El *Diccionario de la Música* de Anglés-Pena, califica la obra de Mariano García por su distinción en "la pureza de estilo y la originalidad y el buen gusto de la armonización"²⁷³.

Otra muestra de la deferencia que el cabildo tuvo hacia Mariano García sucedió en 1857, cuando se le exoneró de tocar el fígle por su delicado estado de salud²⁷⁴ (recordemos que a Vicente Gaztambide no se le concedió tal deseo hasta que tuvo 68 años mientras que entonces García tenía 48), y además se le concedió el nuevo título de *compositor de capilla*, "por haber demostrado un genio privilegiado en las obras ya compuestas" con la obligación también de suplir al maestro de capilla en sus ausencias²⁷⁵. Su hijo Mauricio le sustituyó en el fígle desde entonces gracias a la intervención de su padre²⁷⁶. Esta vinculación familiar en el acceso a la capilla de música de un nuevo miembro no fue única. Benito Santacruz fue admitido como tenor en 1879 probablemente gracias a la intervención de su padre, Bernardo Santacruz, reputado músico (¿tenor?) de la capilla. A Javier Gaztambide hijo, nieto de Vicente Gaztambide, se le adjudicó la plaza de contrabajo en octubre de 1885. Y posiblemente Juan Arteta, trompista, ingresó en la capilla a instancias de su padre, Francisco Arteta, que también lo fue antes que él. De la misma forma, Fidel Maya entró a formar parte de la instrucción de infantes a instancia de su padre Joaquín Maya. Esto demuestra que los lazos de parentesco con miembros de la Capilla de Música fueron un billete de entrada a dicha educación y al empleo de músico.

²⁷² Aurelio Sagaseta Aríztegui, "Mariano García Zalba (1809-1869): nuevas aportaciones sobre su biografía y producción musical," en *De Musica Hispana et Aliis. Miscelánea en honor al Prof. Dr. José López-Caló, S.J.* (Santiago de Compostela: Universidad de Santiago de Compostela, 1990.), 243.

²⁷³ *Ibid.*, 244.

²⁷⁴ ACP, Sindicatura, nº11, 1857.

²⁷⁵ ACP, Actas, l. 13, f. 197, sesión de 10-II-1854.

²⁷⁶ ACP, Sindicatura, nº11, 1857.



Ilustración 8. Joaquín Maya Ecnarro (Gran Enciclopedia de Navarra)

Sin duda Mariano García se ganó la confianza del cabildo, quien le arrendó en 1851 la casa de la Dignidad del Arcedianato de la Tabla²⁷⁷. Además se le confiaban cuestiones referidas a la reparación y a la compra de instrumentos, así como el juicio en algunas pruebas para proveer vacantes en la capilla de música ejerciendo de censor.

Igualmente, García y Gaztambide entablaron una gran amistad durante los años que compartieron en la capilla, en las bandas de música militares anteriormente mencionadas y como miembros de la orquesta del teatro. Juntos también promovieron bailes en el Teatro Principal.

Asimismo Mariano García y Joaquín Maya se hicieron amigos en la capilla de música mientras el primero era músico y el segundo infante. Fue García quien instruyó a Maya en los instrumentos de cuerda, pues era el “maestro instrumental”. Maestro y alumno coincidieron igualmente como profesores en la Academia Municipal de Música unos años después. Muy probablemente Mariano García, entonces director de la institución, recomendó al Ayuntamiento su nombramiento, pues se le designó profesor de piano sin que conste ninguna prueba de acceso. Esta amistad quedó sellada para siempre en las *Vísperas de San Fermín*, obra que García había compuesto en 1855 y a la que Maya añadió un himno y un salmo, siendo así como se interpreta actualmente cada 6 de julio en la capilla de San Fermín.

Del mismo modo, Mariano García coincidió en la Academia con Juan Bonet, infante y músico de la catedral, pero no parece que tuviera la misma confianza que había depositado en Maya, pues su solicitud a la plaza de profesor de violín en 1860 no fue tenida en cuenta. Por otro lado, puede que esta decisión no dependiera de Mariano García, estando por encima la opinión del Ayuntamiento. Sin embargo, tres años después Bonet entró a formar parte de la plantilla del profesorado de la Academia. Estos profesores representan y forman el nexo de unión en Pamplona entre

²⁷⁷ ACP, Actas, l. 13, f. 145, sesión de 11-VIII-1851.

la educación musical tradicional de las capillas de música catedralicias y la enseñanza pública de las academias municipales.

En otro orden de cosas, destacan las relaciones que estableció Joaquín Maya en el entorno catedralicio. Por un lado, cuando Maya era pequeño, su familia acogió en su casa a un capellán llamado Antonio Astiz, salmista en la Capilla de Música de la catedral, con el que Joaquín Maya mantuvo una larga amistad, pues incluso llegó a ser padrino de una de sus hijas²⁷⁸. Posiblemente, gracias a su influencia y recomendación, el pequeño Joaquín entró a formar parte de la instrucción de infantes cuando se quedó huérfano en 1844 con tan solo seis años. Astiz era miembro del coro de la catedral mientras Maya lo era como músico.

Entonces también formaba parte del coro de la Capilla de Música Pedro Barandalla, que fue corista evangelista, que a su vez era hermano del campanero de la catedral, Felipe Barandalla que vivía con su familia en la torre²⁷⁹. Casualmente, en este entorno Joaquín Maya (Pamplona, 1844-1926)²⁸⁰ conoció a la que sería su mujer, Epifanía Barandalla, hija del campanero y sobrina del corista.

Por otro lado, las relaciones, más o menos amistosas, que se dieron entre muchos de los músicos que dominaron el panorama musical de Pamplona pudo establecerse en su encuentro en alguna de las organizaciones milicianas de Pamplona: la Milicia Nacional de 1834, 1854 o 1873, la de los Voluntarios de la Libertad en 1868 o la de los Voluntarios de la República en 1873. De su alistamiento también se puede deducir que la adscripción ideológica de estos músicos estaba cercana al liberalismo. El hecho de que estas unidades fueran liberales no implica que todos sus miembros tuvieran esta filiación, pero sí que mostraran, al menos, cierta simpatía. La siguiente tabla muestra los nombres de los músicos más destacados del panorama musical de Pamplona junto con su inscripción, en su caso, a la Milicia Nacional en alguna de sus reorganizaciones de 1834, 1854 o 1873 (indicado con las siglas MN y el año), a los Voluntarios de la Libertad (VL) o a los Voluntarios de la República (VR)²⁸¹.

Tabla 11. Músicos alistados a la Milicia Nacional

Juan Bonet	VL
Tomás Campano	MN (1840)
Sebastián Cantera	MN (1855), VL, VR (C. Vet.)
Pedro Caravantes	MN (1873)
Conrado García	MN (1854)
Mariano García	MN (1836)
Mauricio García	VL, VR, MN (1873)
Lucio García	MN (1834)
Vicente Gaztambide	MN (1855, C. Vet.)

²⁷⁸ Madurga Continente, "Joaquín Maya: un paradigma del músico decimonónico," 384.

²⁷⁹ Ibid., 385.

²⁸⁰ Sobre este músico véase Madurga Continente, "Joaquín Maya: un paradigma del músico decimonónico," 381 y Sagaseta Aríztegui, "Maya Ecenarro, Joaquín," en *Diccionario de la música española e hispanoamericana*, vol. 7, ed. Emilio Casares Rodicio (Madrid: Sociedad General de Autores y Editores, (1999-2002), 376).

²⁸¹ Información extraída de Herrero Maté, *Liberalismo y Milicia Nacional en Pamplona durante el siglo XIX*.

Martín Dendariarena	MN (1854)
Fermín Ichaso	VR, MN (1873)
Francisco Larrañaga	VR
Serafín Las Navas	VR, MN (1873)
Francisco Lazcorreta	MN (1839)
José (Pepe) Llopis	VL, VR
Joaquín Maya	MN (1873)
Martín Ripalda	MN (1873)
Javier Roncal	MN (1873)
Miguel Sarasate	VL (C. Vet.)
José Serrano	VL, VR, MN
	Sargento brigada (1873)
Antonio Vidaurreta	MN (1873)
Tomás Zabalo	VL, VR, alférez MN (1873)

Esta tabla muestra la coincidencia de Mariano García, Lucio García, Francisco Lazcorreta y Tomás Campano en la Milicia Nacional de los años treinta. A su vez, Sebastián Cantera, Conrado García, Vicente Gaztambide y Martín Dendariarena coincidieron en la reorganización de los años cincuenta. Juan Bonet, Sebastián Cantera, Mauricio García, José Llopis, Miguel Sarasate, José Serrano y Tomás Zabalo se encontraron en el batallón de Voluntarios de la Libertad. Pedro Caravantes, Mauricio García, Fermín Ichaso, Serafín Las Navas, Joaquín Maya, Martín Ripalda, Javier Roncal, José Serrano, Antonio Vidaurreta y Tomás Zabalo coincidieron en la reorganización de la Milicia de 1873. Y, por último, Sebastián Cantera, Mauricio García, Fermín Ichaso, Francisco Larrañaga, Serafín Las Navas, José Llopis, José Serrano y Tomás Zabalo se encontraron en el batallón de Voluntarios de la República.

Coincide que estos últimos músicos eran colegas en la orquesta del teatro y, quizá, por su alistamiento en el batallón republicano y los hechos que se relatan a continuación se podría llegar a pensar que la mayoría de los miembros de la orquesta del teatro eran simpatizantes de la República. Pero realmente su alistamiento pudo estar motivado por su adhesión incondicional al régimen republicano, pero también por necesidades económicas o por otras cuestiones. Así muchos voluntarios vieron en su incorporación al batallón una forma de huir y luchar contra los carlistas sin admitir directamente su ideología republicana, y otros, buscaban en su ingreso solucionar el problema de no perder los derechos civiles por no estar empadronados a pesar de residir en la capital²⁸².

Entonces, los republicanos se sentían identificados con el himno de *La Marsellesa*, en clara emulación del país vecino, que se oyó en numerosas ocasiones en Pamplona (para conmemorar fechas significativas, triunfos políticos, para acompañar los funerales de algún miembro...). Pero especialmente relevante fue la interpretación de este himno por parte de la orquesta del teatro cuando acontecieron los sucesos de la tercera guerra carlista en Cirauqui y Estella. Entonces, junto a todo el Batallón de Voluntarios de la República de Pamplona, dieron una serenata en la que interpretaron

²⁸² Jesús M^a Fuente Langas, "Los voluntarios republicanos navarros (1873)," *Príncipe de Viana* 49, no. 184 (1988), 350.

La Marsellesa y otras canciones similares, para obsequiar a Blas Cintora y a su esposa Pancracia Ibarra²⁸³. Así relataba los hechos *La Montaña*:

El Batallón de Voluntarios de la República de esta Capital, queriendo dar una muestra de respeto y admiración a su compañero de Estella el ciudadano Blas Cintora y a su heroica esposa, D^a. Pancracia de Ibarra, improvisó una serenata, contando al efecto con la galantería de la Orquesta del Teatro, la cual se prestó gustosa a obsequiar a nuestra digna huésped.

Concluida la función se trasladó la orquesta a la calle Zapatería, y rompiendo con *La Marsellesa*, después de hacernos sentir las sublimes melodías de *Juana de Arco*²⁸⁴, continuó hasta las dos de la madrugada alternando himnos patrióticos con escogidas piezas musicales. La heroína de Estella dirigió patrióticas y enérgicas frases a la inmensa concurrencia que a la orquesta acompañaba²⁸⁵.

Además, la orquesta dispuso una función en beneficio de los afectados en estas localidades y sus componentes (salvo uno, Vicente Gaztambide²⁸⁶), tocaron sin percibir su sueldo. Reservaron los palcos 1 y 2 y las gradas “para los héroes de Estella y mártires de Cirauqui” y lograron recaudar 4.009 r.v.²⁸⁷.

Aunque estos relatos pueden llevar a la sospecha de que la orquesta del teatro tenía cierta simpatía liberal republicana, lo cierto es que los hechos que se relatan sucedieron en 1873, durante la I República, por lo que no son extraños a la época.

Estos hechos respecto a la interpretación de *La Marsellesa* por parte de la orquesta del teatro no fueron un caso aislado en Pamplona, donde la música en ocasiones estuvo relacionada directamente con una ideología. Además, el conflicto que a continuación se relata también deja entrever la ideología liberal del protagonista, un gaitero. En agosto de 1872 tuvieron lugar unos terribles sucesos, siendo su desencadenante una melodía que tocó un gaitero en la plaza de toros

²⁸³ *La Montaña*, 27-VII-1873. A pesar de la ideología filocarlista de la mayoría de los navarros durante las guerras en favor del pretendiente legítimo, las fuerzas de éste encontraron una gran resistencia en Pamplona, Estella y Cirauqui. La alineación de los Voluntarios de la República de Cirauqui se enfrentaron a la carlista en varias ocasiones. Finalmente el 13 de Julio de 1873 consiguieron doblegarles. Un grupo de 62 voluntarios se rindió ante el general Dorregaray quien prometió no tomar represalias pero un gran gentío de los pueblos cercanos arremetió contra ellos y mataron a 36 de ellos. Al día siguiente los carlistas se dirigieron hacia Estella con el mismo propósito de hacerse con la localidad, pero en este caso no lo consiguieron. Dirigía a los voluntarios el capitán Blas Cintora, y su mujer, Pancracia Ibarra, acompañó a la defensa y animó a la guarnición a resistir a los carlistas. La noticia de lo ocurrido en Cirauqui y Estella pronto llegó a Pamplona. Por iniciativa del concejal republicano Francisco de Paula Verdeguer, el Ayuntamiento de Pamplona constituido tras la proclamación de la República acordó, entre otras cosas, que se dispusiera una función teatral en beneficio de los afectados de Cirauqui para solventar las pérdidas materiales que habían sufrido. Esta función tuvo lugar el 26 de Julio y produjo 4.009 r.v. (Ángel García-Sanz Marcotegui, "Lugares de memoria liberal de la última guerra carlista en Navarra. Su presencia en el callejero de Pamplona (1873-1937)", *Historia Contemporánea*, no. 28 (2012), 397-424.

²⁸⁴ La historia de Juana de Arco inspiró a varios compositores franceses tras los sucesos de la Comuna de París de 1871, entre ellos Charles Gounod, Auguste Mermet o Charles Lenepveu, sin olvidar, aunque no de nacionalidad francesa, a Piotr Ilitch Tchaikovski y su ópera *La Pucelle d'Orléans*.

²⁸⁵ *La Montaña*, 27-VII-1873.

²⁸⁶ Que no podemos considerar que fuera carlista a pesar de esta decisión ya que en 1855 se alistó en la Compañía de Veteranos de la Milicia Nacional (Perico Alejandría, ed., *El pamplonés. Guía de la ciudad y manual de curiosidad*, 1863), 87-88.

²⁸⁷ *La Montaña*, 27-VII-1873.

después de concluida la lidia. No debemos olvidar que Pamplona estaba dividida entre carlistas, liberales y republicanos principalmente. Todo sucedió cuando la mayor parte del público ya había abandonado el coloso y el gaitero tocó el *Himno de Garibaldi*²⁸⁸. Entonces uno al que no le había gustado esta sintonía, es decir, un carlista, arrojó al gaitero un palo con gran fuerza que le pasó a dos dedos de la cabeza chocando contra la pared y dejando un gran agujero. Simultáneamente otros prorrumpieron en silbidos y gritos de “¡Fuera eso! ¡Fuera los canallas liberales!”. Y al oírlo, uno de los muchos liberales que había en la plaza pegó con una bota a uno de los alborotadores. Inmediatamente los amigos de los unos y de los otros llegaron a las manos. Tuvo que intervenir más gente para separarlos, e incluso el alcalde José Javier Colmenares, y la Guardia Civil tuvieron que interceder para apaciguar el tumulto. Esto ocurrió al anochecer, pero la cosa no quedó aquí. Por la noche había una banda de música tocando en un tablado en la Plaza del Castillo y gente divirtiéndose y entonces llegó un grupo de unos doce que manifestó que como la banda tocase lo que había tocado la gaita ellos iban a “hacer bailar a los liberales”. Sin embargo el público no hizo caso de esa fanfarronada ni la música tocó nada que recordase las profundas divisiones de la ciudad. Pero sin duda algunos liberales también querían vengarse de lo ocurrido en la plaza de toros y un grupo había quedado en la plaza de la Constitución sobre las nueve y media. Este grupo se encontró con algunos de los carlistas alborotadores de la tarde y los atropellaron infiriéndoles varias contusiones siendo necesario que tres de ellos fueran ingresados en el hospital. Nuevamente intervino la autoridad. Al día siguiente circuló el rumor de que los carlistas habían decidido “pegar muchos palos y alguna que otra navajada y marcharse de la población”.

Y esa misma noche en la Plaza del Castillo, sobre las diez y media, un grupo de unos nueve carlistas, dispararon a dos jóvenes conocidos por sus ideas liberales. Afortunadamente sólo hirieron a uno de ellos en un muslo y en una mano. Varias personas que allí se encontraban intentaron retener a los culpables pero uno de ellos también resultó herido. El alguacil se acercó a auxiliarlo y retirar a los heridos pero el que yacía en el suelo le asestó un navajazo. El resultado fue desastroso. Además de los heridos, varios carlistas y liberales acabaron en la cárcel²⁸⁹. Todo lo ocurrido sucedió por tocar una melodía asociada a la ideología liberal y que exacerbó el espíritu de los carlistas.

2.4. El comercio musical

En la segunda mitad del siglo XIX en España proliferó un tipo de música de consumo con una producción que alcanzó decenas de miles de publicaciones en la que, afirma José Carlos Gosálvez, la intencionalidad artística y la identidad del compositor quedaban frecuentemente relegados en favor de los editores y su público consumidor. Generalmente, este tipo de obras aparecían ligadas a la “música de salón”, y, con frecuencia, los compositores se afanaron por difundir y comercializar sus

²⁸⁸ El llamado *Himno de Riego* fue el más popular utilizado por los militares para hacer pública su adhesión a “la causa del pueblo” y por las juntas en los actos oficiales. El segundo en importancia fue *La Marsellesa* y el tercer lugar lo ocuparía el *Himno de Garibaldi* Gregorio de la Fuente Monge, *Los revolucionarios de 1868: élites y poder en la España liberal* (Madrid: Marcial Pons Historia, 2000), 105.

²⁸⁹ *La Montaña*, 18-VIII-1872.

obras más que por el propio acto de creación²⁹⁰. Frente a este panorama cobraron una enorme relevancia los intermediarios entre los compositores y los consumidores musicales, es decir, los establecimientos que imprimían o vendían, o ambas cosas, este repertorio.

A mediados del siglo XIX existían en Pamplona varias casas editoriales que, entre otras cosas, vendían partituras, métodos de solfeo e instrumento y traducciones de libretos de ópera y zarzuela. A la vez, existieron un número considerable de almacenes de música que comerciaban con instrumentos, especialmente pianos, armonios y órganos, y material musical. Este despliegue comercial es un indicativo de que hubo un interés importante por una parte de la sociedad pamplonesa, la aristócrata y burguesa que podía pagar este material, en la interpretación de la música de salón que imperaba en los gustos de la alta sociedad española. Señala Celsa Alonso que en el siglo XIX proliferaron los “álbumes de salón”, nutridos a base de piezas vocales (arias italianas, canciones españolas, romanzas francesas, arreglos de zarzuelas) y música instrumental, principalmente para piano pero también para otros instrumentos como la guitarra, el violín o la flauta, entre los más habituales²⁹¹.

Pamplona fue pionera entre las localidades vasconavarras en la utilización de la imprenta, activa desde finales del siglo XV²⁹², así que no es de extrañar que en el siglo XIX hubiera un importante mercado musical generado por la inquietud de un público adevpto. En la primera mitad del siglo XIX y parte de la segunda, destacó la figura de Teodoro Ochoa (1803-1878) por ser escritor, impresor y un gran aficionado a la música, de hecho se encuentra entre los primeros socios del Liceo Artístico y Literario. Fue escribano del extinguido Tribunal de la Real Corte de Navarra, secretario del juzgado del Tribunal de Comercio, escribano de la intendencia militar y de venta de fincas nacionales de Navarra. En 1842 publicó dos libros, además de numerosos artículos en sus talleres de imprenta y librería de la calle San Nicolás 40, haciendo esquina con la plaza del Castillo: uno con el título “Las mujeres o la educación del bello sexo” que se vendía al precio de dos reales²⁹³, del que no hemos encontrado ejemplar, y otro titulado “Diccionario geográfico-histórico de Navarra” que se puede consultar on-line en la Biblioteca Digital Hispánica. A juzgar por el número de sus ediciones, la de 1842, otra de 1852 y una más de 1859, debió ser un manual de éxito. También escribió comedias que se publicaron en Madrid (*Un ayuda de cámara*, 1855; *Don Luisito*, 1856; *La palabra de un rey*, 1858; *Don Gaspar*, juguete cómico-lírico musicalizado por Santiago Gelos en 1859) y Vitoria (*Un suceso de Fernando el Católico*, 1860)²⁹⁴.

²⁹⁰ José Carlos Gosálvez Lara, “La edición musical en el siglo XIX. Acercamiento a las fuentes y documentos,” en *Imprenta y edición musical en España (ss. XVIII-XX)*, eds. Begoña Lolo y José Carlos Gosálvez (Madrid: Universidad Autónoma de Madrid, 2012), 385.

²⁹¹ Díez Huerga, *Salones, bailes y cafés: costumbres socio-musicales en el Madrid de la reina castiza (1833-1868)*, 203.

²⁹² En Navarra, Estella lo hizo en 1546, Tudela en 1572, Puente la Reina en 1693?, Viana en 1716, Olite en 1685?, y entre las grandes urbes Bilbao lo hizo en 1578, San Sebastián en 1667 y Álava en la tardía fecha de 1722 (Julio César Santoyo, *La imprenta en Álava: Historia, obras, documentos*, vol. 1: *El siglo XVIII* (Vitoria-Gasteiz: Fundación Sancho el Sabio, 1885): 13, citado por Jon Bagués Erriondo, “La imprenta musical en el ámbito del País Vasco y Navarra (1750-1850)”, en *Imprenta y edición musical en España (ss.XVIII-XX)*, eds. Begoña Lolo y José Carlos Gosálvez (Madrid: Universidad Autónoma de Madrid, (2012), 343).

²⁹³ Del Campo, *Pamplona durante la regencia de Espartero (Septiembre 1840- Julio 1843)*, 64.

²⁹⁴ www.datos.bne.es.

Asimismo, imprimió libretos traducidos de óperas. Por ejemplo, de las óperas de Donizetti *La Favorita*, en 1850, y *Gemma de Vergy* y *El desterrado de Roma* en 1844, *Romeo y Julieta* de Bellini en 1844 o *Una aventura de Scaramuccia* de Ricci también de 1844, según datos del Catálogo Colectivo del Patrimonio Bibliográfico de Navarra y la Biblioteca Nacional de España.

De la segunda mitad del siglo XIX destaca en la impresión de textos relacionados con la música la imprenta de la familia Ripalda, sita en la Plaza de la Constitución, 34. En la década de 1840 ya funcionaba y allí vendieron sus obras Mariano y Mauricio García, José Serrano, Antonio Vidaurreta, Estanislao Luna, Joaquín Maya, Joaquín Gaztambide, Estanislao Luna o Hipólito Ramírez, entre otros. Pérez Goyena afirma que su época de mayor esplendor se produjo entre 1884 y 1888²⁹⁵. El 23 de junio de 1902 su fondo fue absorbido por Casa Dotesio²⁹⁶. Entre otros géneros, vendía chotis, mazurcas, valeses y habaneras al precio de cuatro por un r.v. las primeras, y ocho por un r.v. las últimas²⁹⁷. Estos son géneros típicos de la música de salón decimonónica lo cual certifica el tipo de público al que estaban dirigidas, aunque también vendió villancicos y otras obras religiosas. Además, la familia Ripalda era aficionado a la música: Francisco Ripalda tocó el cornetín en la banda de música municipal La Euterpe Navarra; su hermano Antonio perteneció a la banda de música de la Academia Municipal, al igual que el otro hermano, Martín Ripalda, que además también fue miembro de la orquesta del teatro. Asimismo, otros impresores de los que no nos consta que vendieran material musical, aunque probablemente también lo hicieran, también fueron aficionados musicales: además del citado Teodoro Ochoa, Narciso Rada también compuso algunas obras, y Sixto Díaz de Espada, Joaquín Lizaso, Esteban Elcuaz, Luis Azpilicueta y Antonio Santamaría fueron miembros del Orfeón Pamplonés. Por ello se puede afirmar que hubo una relación muy estrecha entre la música y el gremio de los impresores.

También el editor Narciso Rada comenzó su actividad entorno a 1860, aunque parece ser que este negocio fue una herencia familiar²⁹⁸. En su establecimiento de la calle San Antón, 48, publicó música religiosa, partituras para piano y para órgano, de su propia autoría y de otros compositores²⁹⁹.

Poco se conoce de la imprenta de Imaz y Gadea, pero en 1848 publicó el *Nuevo método completo teórico-práctico de canto-llano y figurado* de Fermín Ruiz de Galarreta, del que se hablará más adelante, uno de los cinco únicos métodos de música editados y localizados en el País Vasco y Navarra, entre ellos el método de piano de José Guelbenzu³⁰⁰.

²⁹⁵ Pérez Goyena, *Ensayo de bibliografía navarra desde la creación de la imprenta en Pamplona hasta el año 1910*, 314.

²⁹⁶ "Editoriales musicales de Euskal Herria (s.XV-1950)," ERESBIL-Archivo Vasco de la Música.

²⁹⁷ *El Cascabel*, 4-V-1871.

²⁹⁸ Jon Bagüés identifica algunas ediciones de textos religiosos impresos en la editorial de Martín Joseph de Rada en 1756? y ca.1761, y un *Tratado de los acordes y modo de acompañar el bajo numerado. Traducido al español, reformado en la numeración y dedicado a sus discípulos, D. Pascual Muro y D. Vicente Santos, por José Guelbenzu, profesor de música de Pamplona*, impreso en Pamplona en la editorial Francisco Erasun y Rada en 1830 (Bagüés Erriondo, "La imprenta musical en el ámbito del País Vasco y Navarra (1750-1850)", 356, 358-359).

²⁹⁹ "Editoriales musicales de Euskal Herria (s.XV-1950)," ERESBIL-Archivo Vasco de la Música.

³⁰⁰ Bagüés Erriondo, "La imprenta musical en el ámbito del País Vasco y Navarra (1750-1850)," 347.

Paralelamente, se incrementaron considerablemente los almacenes de música durante la segunda mitad del siglo XIX. Su presencia en la prensa diaria ha permitido hacer un seguimiento sobre estos establecimientos y sobre el material instrumental y musical que ofrecían, mostrando a su vez, el tipo de repertorio que demandaba la sociedad. Se puede afirmar que el auge de los almacenes de música está íntimamente vinculado a la exigencia de instrumentos y partituras por parte de la creciente burguesía aficionada a la música y al aumento de la actividad musical de Pamplona en esta época. Entre tanto, el piano se convirtió en el emblema por excelencia del consumo musical doméstico y familiar. A su alrededor se dispuso toda una industria de impresión y venta de partituras y de venta de instrumentos y que se hizo palpable en Pamplona, especialmente entre la década de los sesenta y los ochenta, en la cantidad de almacenes de música que subsistieron vendiéndolos.

Además de un negocio, estos almacenes en ocasiones resultaron ser caldo de cultivo para emprender nuevas iniciativas musicales. El más documentado es el de Conrado García, en donde se fraguó el Orfeón Pamplonés. Fue el almacén o tienda de música más conocido. Su presencia publicitaria en la prensa diaria así lo atestigua. Primero lo atendió junto con su hermano en la Cuesta del Palacio, número 32³⁰¹. Unos años más tarde, ya en solitario, se trasladó la tienda al Paseo Valencia, número 36, según Fernando Pérez Ollo gracias a la financiación de Julián Gayarre, siempre espléndido con la familia de uno de sus primeros protectores, con los que siguió manteniendo el contacto incluso cuando el tenor ya era conocido internacionalmente³⁰². Su hijo, el músico Gregorio García, le dedicó una mazurca para piano titulada *Favorita*³⁰³ que fue editada en Madrid en 1877 y de la que se decía que era “digna de figurar en el repertorio de las jóvenes pianistas”; además, “lleva una preciosa portada litografiada a lápiz con un excelente retrato de Gayarre”. Se vendía por doce reales, una cantidad bastante superior al de otras partituras de la misma clase.

El taller de Conrado García empleaba a dieciocho operarios, entre ellos Luis Arana, organero, y Juan Desplán, organista que se ocupaba de la música de los cilindros³⁰⁴. Según algún anuncio en prensa³⁰⁵, vendía pianos de cola, media cola y verticales, grandes y pequeños³⁰⁶, de las fábricas más acreditadas de Barcelona, además de otros pianos de mesa de segunda mano. Tenía órganos de todos los tamaños, clases y precios, de los dos conocidos fabricantes, Alexander y Devain de París, además de uno de caños para Iglesia de ocho registros. También vendía armonios de Devain y una colección de partituras de más de noventa óperas, los conciertos de Herz, romanzas de Mendelssohn, dos mil fantasías y estudios sobre temas de las mejores óperas, y multitud de valsos, habaneras y otros géneros de baile, así como una abundante colección de misas, misereres, gozos a varios santos, etc.

³⁰¹ Alejandría, *El pamplonés. Guía de la ciudad y manual de curiosidad*, 87-88.

³⁰² Fernando Pérez Ollo, "Un encinacorbero primer presidente del Orfeón Pamplonés," *Cuadernos de Encinacorba*, no. 74 (2010), 62-64.

³⁰³ *El Cascabel*, 16-XI-1877.

³⁰⁴ *Ibid.*

³⁰⁵ Entre muchas publicaciones navarras también se promocionó fuera de la provincia (*Boletín Oficial de la provincia de Soria*, nº18, 10-II-1865).

³⁰⁶ Gran concierto Erard, Oblicuo Erard, Oblicuo Pleyel, Gran oblicuo Mangeot, Grande y mediano oblicuo Stenb, oblicuo pequeño forma David, Gran forma Zell, Gran modelo Heering.

Igualmente tenía métodos de solfeo y piano, de Eslava, Hunten, Lemoine, Aranguren, Romero, Panseron y otros. A la vista de este catálogo, Conrado García disponía en su tienda de un gran surtido de pianos, armonios y partituras de géneros diversos que son el reflejo, por un lado, de la predilección de los instrumentos de teclado entre las familias adineradas, pues eran quienes los compraban, y por otro, de los géneros de moda que se tocaban en los salones aristocráticos y burgueses de Pamplona, pues esos eran sus clientes. En definitiva, este repertorio no difiere del que se escuchaba en los salones de otras ciudades españolas³⁰⁷.

Conrado García era un empresario con iniciativa y así lo refleja su invención de un instrumento que llamó “órgano-Conrado”, premiado con medalla en la Exposición de Zaragoza en 1869 y que vendía en su almacén, con el que decía que:

se podían tocar Misas, Vísperas y cuanta música se necesite en una iglesia, en el tono, modo y forma que tengan costumbre, sin necesidad de organista ni saber música; un niño, un labriego cualquiera aprende a manejarlo bien en un solo día. Las voces son excelentes, y su solidez a toda prueba. Hay de cuatro precios para que estén al alcance de los pueblos más pequeños. Se envían diseños litografiados y prospectos. [...] ³⁰⁸.

La prensa nacional alabó este instrumento señalando que “los notables adelantos que hace incesantemente en los órganos de su invención nuestro amigo de Pamplona Conrado García” son tales que “es verdaderamente maravillosa la perfección con que están hechos”³⁰⁹. Los cuatro precios de los que habla el anuncio oscilan entre 5.000 y 9.000 r.v. Los más baratos tenían tres registros (bajoncillo flautado, violón y octava), y el fuelle y el cilindro se movían a la vez por una sola persona por medio de una manivela que podía llegar a fatigarse si se tocaba de forma prolongada debido a su pesadez. Este problema fue solventado en el siguiente modelo, pues la manivela tan solo movía el cilindro y el aire se producía fácilmente con la palanca lateral, y también tenía tres registros enteros como el anterior. En el siguiente modelo se añadieron dos registros más (quincena y trémolo), y el más caro, también de cinco registros, difiere del anterior en la gran robustez de sus voces, en la forma, en las dimensiones, mucho mayores, y en que llevaba aparatos para colocar dos cilindros y hacerlos funcionar a la vez y a voluntad del que tocaba. Con cada órgano se regalaban tres cilindros que contenían la música necesaria para una iglesia, pudiéndose ampliar el repertorio aumentando el número de cilindros que se despachaban por separado³¹⁰.

³⁰⁷ Arreglos para canto y piano de piezas dramáticas (procedentes principalmente de óperas italianas y, en menor medida, francesas, Meyerbeer y Gounod eran los preferidos, y posteriormente, a partir de los años cuarenta, se incluyó la zarzuela), obras para dos y cuatro manos (fantasías y variaciones sobre motivos de óperas o zarzuelas, bailes europeos como polkas, mazurkas, valeses, galops o rigodones, *poutpourris* sobre melodías populares y caprichos, y menos frecuentes géneros más íntimos como las romanzas, nocturnos o barcarolas), y piezas vocales en castellano (fundamentalmente canciones españolas y andaluzas, romanzas y habaneras) (Alonso, *Los salones: un espacio musical para la España del XIX*, 3).

³⁰⁸ *La Esperanza*, 21-VII-1869.

³⁰⁹ *El Cascabel*, 30-V-1869.

³¹⁰ *El País vasco-navarro*, 5-II-1871.

Estos órganos se vendieron a varias iglesias de Bilbao, Aragón, Cataluña e incluso La Habana, disponiendo el empresario de precios especiales para ultramar. El párroco de la iglesia de Gallifa (Cataluña), que adquirió uno de estos órganos, tenía la siguiente opinión:

Mi parroquia habrá sido la primera de Cataluña en poseer un órgano Conrado de su invención, y esto no me pesa, pues también de las primeras habrá podido disfrutar de las ventajas que su adquisición procura.

La estructura gótica que adorna su frontispicio la he hallado magnífica y sienta muy bien en el coro de la casa del Altísimo³¹¹.

Las piezas se elaboraban en el propio almacén con algunos materiales traídos de Francia y maderas de Oroz-Betelu y Huarte-Araquil y los teclados se fabricaban en Barcelona. No podemos determinar qué distribución tuvo este instrumento, pero es un ejemplo de la iniciativa empresarial que desarrolló Conrado García. Cuando murió, en febrero de 1877, su mujer y sus hijos se hicieron cargo de la tienda, renovada con el nombre de *La bandera nacional*. Su muerte fue muy sentida, ya que fue un personaje muy querido en el entorno musical, como deja entrever la noticia de su muerte:

Nuestro particular amigo D. Conrado García, falleció en la noche del día 15 del corriente. Hombre activo, laborioso, emprendedor y de carácter afable y expansivo, deja un gran vacío tanto para su familia como para los numerosos amigos que sabían apreciar las bellas cualidades personales que adornaban al finado.

Reciba su desconsolada familia nuestro sentido pésame [...] ³¹².

Vicente Gaztambide también tuvo un almacén de pianos en la década de los sesenta en la calle San Agustín, nº 2, en el que vendía métodos de solfeo de autores nacionales y extranjeros y admitía “encargos y comisiones de todo cuanto tenga relación con el arte musical, proporcionando al que honre con su confianza, cualesquiera instrumento que se le encargue”³¹³. Lucio García, profesor de la Academia de Música, también poseyó un modesto almacén en el que recibía la suscripción de la *Gaceta Musical de Madrid* en 1865 y 1866, que se podía adquirir por 24 r.v. cada trimestre, el semanario artístico, literario y teatral barcelonés *La España Musical* y además vendía métodos de piano³¹⁴. Asimismo el organista Lázaro Gaínza abrió un “depósito de pianos” en la calle Navarrería nº 19³¹⁵ que funcionaba en 1884. Del mismo modo, el reputado pianista del Nuevo Casino, Pedro Caravantes, se dedicó a vender pianos en la plaza del Castillo nº 48, 2º piso, al menos en 1882³¹⁶. Por su parte, Estanislao Luna tuvo su negocio en la plaza de la Constitución nº 39, fundado en 1882, donde vendía, además de pianos, armonios y partituras, instrumentos de cuerda,

³¹¹ Ibid.

³¹² *El Eco de Navarra*, 17-02-1877.

³¹³ Alejandría, *El pamplonés. Guía de la ciudad y manual de curiosidad*, 87-88.

³¹⁴ En concreto vendía el *Método de piano para los niños* escrito por Le Carpentier que probablemente utilizó como libro de enseñanza en la Academia de Música (*La España Musical*, 11-VII-1867).

³¹⁵ *Lau-buru*, 13-XII-1884.

³¹⁶ *Lau-buru*, 14-VII-1882.

banda, guitarras, bandurrias y otros accesorios³¹⁷. Además, unos años después, Luna junto con los organistas Juan Desplán, Julián Burguete y Martín Dendariarena colaboraron conjuntamente para ofrecerse en la reparación y construcción de pianos, órganos y armonios³¹⁸. Enrique Cramer (¿Cremmer?) se dedicaba a arreglar, afinar y vender pianos en la Cuesta de Santo Domingo, nº 19, primer piso, al menos durante algunos años de la década de los ochenta. En definitiva, se trata de una adaptación del oficio del organero, pues además de ejercer la función de comercio también se ofrecían para arreglar y afinar los instrumentos de teclado, e incluso algunos, se anunciaban como constructores y mecánicos exclusivamente. Es el caso de un tal Pascual Palacios que vivía en la calle San Agustín, nº 22, que en 1863 se ofrecía como “constructor y compositor de toda clase de órganos según los adelantos modernos”³¹⁹.

Aunque no todos estos establecimientos coexistieron a la vez, sin duda este fue un negocio fructífero, síntoma de la demanda de una parte de la sociedad pamplonesa, la clase media-alta que animó este mercado, del que algunos músicos se aprovecharon montando un negocio como editores o como propietarios de un almacén de música en el que vendían las partituras de las obras de moda o los libretos traducidos de las óperas de más éxito e instrumentos populares como el piano o el armónium.

³¹⁷ *La Lealtad Navarra*, 14-VIII-1895. Este establecimiento, conocido como Casa Luna, estuvo abierto hasta finales del siglo XX y su último local, sito en la calle Eslava, todavía puede reconocerse por su fachada que subsiste en el edificio rehabilitado, actualmente dedicado a oficinas municipales (Gembero-Ustárroz, *Navarra. Música*, 159).

³¹⁸ *El Tradicionalista*, 15-I-1888.

³¹⁹ Alejandría, *El pamplonés. Guía de la ciudad y manual de curiosidad*, 70.

3. EL TEMPLO: REESTRUCTURACIÓN DE UN ESPACIO TRADICIONAL

La Capilla de Música de la catedral de Pamplona era la estructura musical religiosa más destacada de la ciudad. Mantenía dos organistas, uno primero y uno segundo, un grupo de coristas y otro de músicos instrumentistas. Además, en esta institución era donde se formaban musicalmente los niños en su escuela de infantes. Las demás parroquias mantenían tan solo un organista, habitualmente formado como infante en la catedral, y un grupo de coristas, a lo sumo, al menos en las de San Nicolás y San Juan Bautista. La desamortización de los bienes eclesiásticos iniciada por el ministro Juan Álvarez Mendizábal en 1836 fue especialmente dañina para la actividad musical conventual. Muchos de estos inmuebles se utilizaron como almacenes o como acuartelamientos militares durante la primera guerra carlista lo cual no solo mermó el ritmo vital de los monasterios sino que además se perdió parte del material conservado en sus dependencias. Por ello este estudio se centra prácticamente en la catedral como ejemplo de un espacio tradicional religioso y como exponente de la actividad musical de la época. Por otro lado, en este capítulo no pretendemos abarcar todo lo relativo a la música de la catedral en el siglo XIX, como sí se ha hecho en los siglos precedentes, cuyo material podría dar lugar a una tesis doctoral independiente³²⁰. Nuestro objetivo es poner de relieve su actividad en el entorno y en relación con la ciudad como un espacio tradicional en constante movimiento.

3.1. La actividad musical en iglesias y monasterios

Actualmente no existen estudios que aborden la dimensión musical en las iglesias o parroquias y en los conventos o monasterios de Pamplona en el siglo XIX. A rasgos generales se puede afirmar que la actividad musical en estos espacios sufrió un cambio importante después de la desamortización de los bienes eclesiásticos que coincidió además con la primera guerra carlista. Testificaba Teodoro Ochoa en su *Diccionario geográfico histórico de Navarra* que en 1842 existían en la capital diez conventos³²¹, pero tan solo dos continuaban con sus comunidades respectivas, pues los demás se hallaban ocupados con cuarteles o almacenes³²².

Paulatinamente a lo largo del siglo XIX se fueron restableciendo algunos de los monasterios o conventos más importantes de la ciudad. Musicalmente, al menos, volvió a participar el órgano en sus actividades diarias, hecho que queda constatado por la compra o reparación de estos instrumentos. Por ejemplo, en el convento de Agustinas Recoletas se compró un órgano al maestro Pedro Roqués en 1855 y en el convento de las Madres Dominicas se inauguró un órgano el día 2 de febrero de

³²⁰ Véase los estudios incluidos de la colección María Gembero Ustárroz y Aurelio Sagaseta Aríztegui, "Música en la catedral," en *La catedral de Pamplona* 2 (1994), 137-163, o la tesis doctoral de Gembero Ustárroz, *La Música en la catedral de Pamplona durante el siglo XVIII*.

³²¹ Estos eran el de San Francisco, Santo Domingo, San Agustín, Carmen Calzado y Descalzo, Mercenarios, Trinitarios, Descalzos, y los de Agustinas Recoletas y Carmelitas Descalzas (Teodoro Ochoa de Alda, *Diccionario geográfico-histórico de Navarra* (Pamplona: Imprenta Teodoro Ochoa, 1842), 225).

³²² Sin embargo, anteriormente, al menos en algunos monasterios, si formaron algunos músicos, especialmente organistas, como es el caso de José Guelbenzu, que se formó en el convento de los Trinitarios de Pamplona ("Guelbenzu, José," en *Diccionario de la música española e hispanoamericana*, vol. 6, dir. Emilio Casares Rodicio (Madrid: Sociedad General de Autores y Editores, 1999-2002), 15).

1858³²³. Además, organistas ligados a las iglesias también estuvieron en contacto con algunos conventos, como es el caso de Lázaro Gaínza que además de ser organista en la parroquia de San Agustín, también lo fue del convento de Santo Domingo.

Por otro lado, la merma en la actividad musical de las iglesias fue menor que en los monasterios y, al menos, conservaron la figura del organista. El mayor perjuicio se dio en la desaparición de algunas coristas, al menos durante los años de la primera guerra carlista y los inmediatos a su fin, que, en el mejor de los casos, por ejemplo, las de la iglesia de San Juan Bautista, fueron absorbidas por la capilla de música de la catedral. Entonces, lo habitual fue que el coro de la Capilla de Música de la catedral y sus músicos se desplazaran a la parroquia en cuestión para intervenir en las misas importantes³²⁴. Sin embargo, a lo largo del siglo XIX se reestablecieron algunos coros parroquiales, fruto de la paulatina mejora económica de los centros eclesiásticos y, quizá, por influencia del asociacionismo coral que impregnaba la época. Así ocurrió, por ejemplo, en la iglesia de San Agustín, parroquia que a principios del siglo XX contaba con un destacado coro que rivalizaba con el de la catedral³²⁵.

Por ello, la música en las iglesias se centró en el sonido del órgano. Fueron muchos los organistas destacados que obtuvieron un puesto en alguna iglesia de la ciudad. Martín Dendariarena fue el organista más longevo y destacado de la iglesia de San Saturnino, pues su actividad duró 55 años, desde que tenía 26, entre 1856 y 1911, casi el final de su vida, pues murió un año después. Juan Desplán obtuvo por oposición, a los 25 años, en 1853, la plaza de organista de la parroquia de San Nicolás, sucediendo a Demetrio Sagaseta de Ilúrdoz, puesto que conservó hasta su muerte en 1889. Lázaro Gaínza fue organista, además del convento de Santo Domingo, de la iglesia de San Agustín³²⁶; Manuel Sauca, Severiano Setuáin, Lucio García y Julián Buerguete fueron los organistas de San Lorenzo durante esta época; Joaquín Maya o Juan Desplán tocaron el órgano en la iglesia de San Juan Baustita.

La actividad de las parroquias en esta época se refleja también en la reparación o compra de órganos o pianos³²⁷. En ocasiones especiales, como Semana Santa o en los funerales de primera, fue costumbre sustituir el órgano por el piano. Por ejemplo, en las parroquias de San Nicolás y San Lorenzo se compraron pianos en 1858 y 1866-67 respectivamente³²⁸. En 1842-43 se arregló parcialmente el órgano de la parroquia de San Lorenzo, aunque poco más de diez años después, en 1855, se compró uno nuevo, anterior al actual³²⁹. En 1866-67 se cambió absolutamente todo, excepto la caja, del órgano de San Nicolás³³⁰. El antiguo órgano barroco de la iglesia de San Cernin fue sustituido por el actual en 1886-90. En el anterior no consta que hubiera habido arreglos importantes excepto las revisiones anuales y las afinaciones periódicas de

³²³ Aurelio Sagaseta y Luis Taberna, *Órganos de Navarra* (Pamplona: Gobierno de Navarra, 1985), 277 y 313.

³²⁴ Por ejemplo, la Capilla de Música de la catedral reforzada con otros cantores, quizá antiguos coristas, y músicos contratados actuaron en la parroquia de San Nicolás el 16 de febrero de 1844 con ocasión de las exequias de la infanta Luisa Carlota (Gembero-Ustárrroz, *Navarra. Música*, 151).

³²⁵ *Ibid.* 288.

³²⁶ Anteriormente también había sido el organista de las iglesias de Santiago y San Salvador de Sangüesa y también fue interino de la catedral los últimos cuatro años de su vida (1881-1885).

³²⁷ Este tipo de documentación ha sido estudiada por Aurelio Sagaseta y Luis Taberna en su libro *Órganos de Navarra* (Pamplona: Gobierno de Navarra, 1985).

³²⁸ Gembero-Ustárrroz, *Navarra. Música*, 151.

³²⁹ *Ibid.* 304.

³³⁰ *Ibid.* 314.

rigor³³¹, y sin embargo, la parroquia tuvo que desprenderse de él, lo que refleja la crisis económica sufrida en los centros eclesiásticos hacia mediados del siglo XIX y su progresiva recuperación a lo largo de la segunda mitad.

Respecto al repertorio que se interpretaba en las iglesias pamplonesas, como en etapas anteriores y en la mayor parte de las iglesias navarras, señala María Gembero, incluía piezas e improvisaciones para órgano, canto llano y ocasionalmente polifonía vocal-instrumental³³². Como ya se ha comentado, la actividad musical de las iglesias se circunscribía prácticamente a la música de órgano y cuando no, era la intervención de la Capilla de Música de la catedral la que modificaba esta circunstancia incluyendo un repertorio variado, a menudo escrito por algún miembro destacado de la capilla. Dentro de la música para órgano se pueden diferenciar dos tipos de obras de diferente naturaleza: las que forman un catálogo de partituras para órgano, o para órgano y voces, como mucho con acompañamiento de un número reducido de instrumentos (sobre todo para las misas, misereres, gozos, salves...) que escribía el propio organista, y otro formado por arreglos de composiciones de otros géneros como cuartetos, sinfonías o misas de compositores clásicos como Joseph Haydn, W.A. Mozart o L.V. Beethoven³³³. Aurelio Sagaseta estima que este repertorio dejaba fuera de su alcance a la antigua escuela española de órgano y a otras europeas de gran importancia histórica como la francesa o la alemana³³⁴.

En definitiva, tanto los monasterios como las iglesias sufrieron un cambio importante en su estructura musical tras los sucesos de la desamortización y se vieron en la necesidad de adaptarse a las circunstancias limitando su actividad, en el mejor de los casos, a la música de órgano, en ocasiones sustituido por el piano, si bien, paulatinamente, se fueron reestableciendo algunos coros. La catedral no fue ajena a este proceso perceptible en la evolución y desarrollo de la actividad de su Capilla de Música.

3.2. La evolución de la Capilla de Música catedralicia

Al igual que las iglesias y monasterios, la Capilla de Música de la catedral tuvo que afrontar algunos altibajos a lo largo del siglo XIX. Este apartado pretende poner de relieve cómo se enfrentó a estos procesos la Capilla de Música, su reestructuración y evolución a lo largo del período isabelino.

Durante el siglo XIX una serie de factores influyeron decisivamente en el devenir vital de las capillas musicales españolas y de los músicos que subsistían en ellas, sufriendo una transformación sin retroceso. La crisis económica que atravesó el clero tras la desamortización de los bienes eclesiásticos iniciada por el ministro Juan Álvarez Mendizábal en 1836 fue devastadora en este proceso. A este asunto se añaden los desafortunados acuerdos entre Isabel II y Pío IX plasmados en el Concordato firmado el 16 de marzo de 1851 en el que, entre otras cosas, se exigía que los músicos de las catedrales fueran clérigos, anteponiendo esta circunstancia a la habilidad

³³¹ Ibid. 290, 294-295.

³³² Ibid.

³³³ Precisamente este fue el repertorio que heredó de Martín Dendariarena su sucesor Bonifacio Iraizoz, y luego su hijo, actual organista de la catedral (Sagaseta y Taberna, *Órganos de Navarra*, 296).

³³⁴ Ibid.

musical, aunque como se verá, en el caso de la catedral de Pamplona, se pasó por alto este requisito que dificultaba la elección e, incluso, forzaba el nombramiento de personas con poca formación y falta de capacidad artística³³⁵. Hilarión Eslava comentaba en la *Gaceta Musical de Madrid* que este acuerdo perjudicaba enormemente a las iglesias catedrales que

han espedido edictos para varias plazas que se hallan vacantes, y no se han presentado opositores, o se han provisto de cualquier modo, en otras, sin embargo, de haber vacantes, no se proveen, por saberse con certeza que no hay sujetos dignos de ocuparlas, si han de ser sacerdotes³³⁶.

Las consecuencias de estas decisiones para las capillas de música fueron devastadoras, especialmente en la reducción del número de músicos a un maestro, un organista, dos cantantes, contralto y tenor, el sochantre y los niños de coro en las iglesias metropolitanas, antes integradas además por una orquesta y un doble coro, y lo mismo, excepto el contralto, en las sufragáneas³³⁷. En la práctica el número de coristas o cantores adultos variaba de unas catedrales a otras, así como la cantidad de niños de coro, que asumían la voz de tiple, que podía oscilar entre cuatro y seis. Aunque el Concordato dictaminaba la exclusión de la orquesta en las capillas de música, lo cierto es que sí siguieron empleando algunos instrumentistas, dependiendo de la relevancia de la catedral, por lo menos un violín y un bajón que progresivamente fue sustituido por el figle o por el fagot³³⁸.

La marcha de algunos de los músicos al exilio y a los frentes de batalla en la primera guerra carlista mermó todavía más esta situación³³⁹. Por todos estos nefastos factores nos encontramos a mediados del siglo XIX ante una situación en la que la música en las iglesias y catedrales de España alcanzó su nivel más bajo³⁴⁰. A esto hay que añadir el declive cada vez mayor de la enseñanza musical en las catedrales, centrada en los infantes o niños de coro, que cedió el paso a la educación laica de las academias de música dependientes de los ayuntamientos a lo largo de la segunda mitad de la centuria³⁴¹.

Determinar con exactitud el número de músicos que participaban en la Capilla de Música de la catedral de Pamplona a mediados del siglo XIX es una tarea dificultosa por varios motivos: las circunstancias económicas que atravesó la entidad difieren

³³⁵ M^a Antonia Virgili Blanquet, "La música religiosa en el siglo XIX español," *Revista Catalana de Musicología*, no. 2 (2004), 190.

³³⁶ *Gaceta Musical de Madrid*, 18-II-1855.

³³⁷ A comienzos del siglo la plantilla de una catedral de prestigio se componía aproximadamente de: 2 violines, 1 viola, 2 oboes, 2 trompas, 1 bajón, 1 violón, 1 contrabajo y acompañamiento. Paulatinamente se incorporaron clarinetes, y los bajones se fueron sustituyendo por fagotes, se incluyeron en algunos casos flautas (Virgili Blanquet, *La música religiosa en el siglo XIX español*, 185).

³³⁸ Moreno Moreno, *Felipe Gorriti: compositor, maestro de capilla y organista*, 68.

³³⁹ Virgili Blanquet, *La música religiosa en el siglo XIX español*, 183.

³⁴⁰ Carlos Gómez Amat, *Historia de la música española. 5. Siglo XIX* (Madrid: Alianza, 1984), 263.

³⁴¹ Sin embargo, señala Berta Moreno, "a pesar de esta situación de crisis, las capillas de las parroquias seguirán siendo durante la segunda mitad del siglo XIX los principales espacios de desarrollo de la música en localidades de pequeño o mediano tamaño" como ha constatado en el caso de Tafalla y Tolosa (Moreno Moreno, *Felipe Gorriti: compositor, maestro de capilla y organista*, 69).

notablemente de una década a otra afectando irremediablemente a su trayectoria; la movilidad constante de los músicos que circulaban por diferentes ámbitos de la ciudad hizo difícil que se mantuviese un número estable; a la plantilla fija de la capilla se unían ocasionalmente colaboradores externos, normalmente antiguos infantes, que la engrosaban; y, por último, la documentación no detalla la función exacta de cada componente de la Capilla de Música, y, a veces, tan solo se encuentra la denominación de “músico” sin especificar su cargo o cometido, si era cantor o instrumentista, ni qué cuerda o instrumento tañía.

Anteriormente a la desamortización, encontramos que la catedral de Pamplona poseía una capilla musical, y la iglesia de San Juan Bautista, aneja a la misma, contaba con un grupo de coristas, unos once presbíteros, algunos de los cuales se unían como cantores a la de la catedral. En 1829, la plantilla fija de esta Capilla de Música entrañaba dos organistas, uno primero y otro segundo, cuatro sochantres, dos mayores y dos menores, cinco maitinantes y siete músicos, en total 18 miembros³⁴². Unos años más tarde, en 1835, estaba estructurada de la misma forma con el mismo número de individuos. Los años cuarenta fueron los de declive y la falta de recursos económicos fue constante con el consecuente deterioro de los recursos musicales. En ocasiones el cabildo se quejó de la falta de capellanes en el coro, maitinantes y sochantres³⁴³.

Sin embargo, en la década de los cincuenta, a pesar de haber desaparecido el coro de San Juan Bautista, la Capilla de Música de la catedral de Pamplona fue poco a poco recuperándose. Según la Guía del estado eclesiástico de España para el año de 1854³⁴⁴, de forma muy similar a la de 1829, estaba formada por diez miembros, sin contar los músicos, que eran seis aproximadamente (cuyo conjunto podía variar entre instrumentos de cuerda como el violín o el contrabajo, y los de viento, trompas, flautas, oboes, clarinetes o figles, principalmente): un organista primero, Damián Sanz, y un organista segundo, Pedro Maeztu; dos sochantres mayores, que eran Ramón Osés y un capellán llamado Antonio Sainz; un segundo sochantre, Manuel Urzainqui; y cuatro salmistas, capellanes, Juan Lorea, Antonio Astiz, Fermín Ruiz de Galarreta y Francisco García. A estos se añaden siete coristas, dos encargados de entonar el Evangelio, Pedro Barandalla y Marcelino Elizmendi, y otros cinco, Francisco Irañeta, Jacinto Caminos, Fermín Mendioroz, Juan Noáin y Nazario Eslava.

La situación desfavorable de los años posteriores a las desamortizaciones se dejó sentir entre los músicos. En 1851 se quejaban de que no participaban en los aniversarios mayores, como las letanías de los sábados, algunas festividades, misas de fundación, en las octavas solemnes u otras celebradas en el interior de la catedral y suplicaban se les admitiese, algo que no ocurrió³⁴⁵. De la misma forma se beneficiaron de la recuperación y en 1873 encontramos el caso contrario. Los músicos pedían una reducción en sus labores, diciendo que “asistirían a las misas de los días de segunda clase como también en los días de primera clase a todo el oficio y que únicamente

³⁴² Julián Sánchez de Haedo, *Guía del estado eclesiástico seglar y regular de España en particular y de toda la iglesia católica en general para el año de 1829* (Madrid: Imprenta de Sancha, 1829), 276-278.

³⁴³ ACP, Actas, l. 13, f. 97 vto., sesión de 8-VII-1850.

³⁴⁴ *Guía del estado eclesiástico de España* (Madrid: Ministerio de Gracia y Justicia, 1854).

³⁴⁵ ACP, Sindicatura, nº16, 1851.

suplicaban que se quitasen las tercias de los días de primera clase a excepción de las cinco que antiguamente se cantaban”, a lo que en este caso sí accedió el cabildo³⁴⁶.

Otra circunstancia que pone de manifiesto esta mejoría en la situación de la capilla es el incremento en la remuneración de los músicos. Por ejemplo, mientras que en 1839 José Cumía o Francisco Arteta cobraron 140 r.v. por asistir a la capilla tocando la trompa³⁴⁷, en 1874 Leandro Sánchez y Estanislao Luna, que tocaban el violín, cobraron 60 r.v. mensuales, es decir, 720 r.v. anuales, cinco veces más. A pesar de la distancia temporal la diferencia es realmente considerable.

Señalaba Hilarión Eslava en 1855, exponiendo la situación decadente de las capillas de música, que las rentas que percibían los miembros de la capilla no guardaban entre sí ninguna proporción equitativa, destacando los ejemplos del maestro de capilla que

además de dirigir y componer obras, está encargado de la enseñanza de los niños de coro, goza la misma dotación que el contralto y tenor, cuyas obligaciones se limitan únicamente a cantar su respectivo papel³⁴⁸.

Sin embargo, se comprueba que en Pamplona no se daba esta situación, pues las rentas que percibían los miembros de la Capilla de Música se presentaban bastante proporcionadas según la relevancia del cargo que ostentaba. Véase la siguiente tabla relativa al sueldo que recibía cada uno de los componentes de la capilla en 1854, tan solo un año antes de la apreciación de Eslava:

Tabla 12. Cargo y sueldo de los componentes de la Capilla de Música catedralicia en 1854³⁴⁹

Nombre	Cargo	Categoría	Renta (r.v.)
Damián Sanz	Organista primero	Medio racionero	6.202
Ramón Osés	Sochantre mayor	Medio racionero	5.010
Antonio Sainz	Sochantre mayor	Capellán	5.010
Manuel Urzainqui	Sochantre segundo	Medio racionero, jubilado	4.336
Fermín Ruiz de Galarreta	Salmista	Capellán	3.688
Antonio Astiz	Salmista	Capellán	3.688
Juan Lorea	Salmista	Capellán	3.688
Francisco García	Salmista	Capellán	2.272
Pedro Barandalla	Corista Evangelista	Capellán	3.456
José Marcelino Elizmendi	Corista Evangelista	Capellán	3.456
Francisco Irañeta	Corista	Capellán	2.364
Jacinto Caminos	Corista	Capellán jubilado	2.306
Pedro Maeztu	Organista segundo	Capellán	2.200
Nazario Eslava	Corista Epistolero	Capellán	2.178
Fermín Mendioroz	Corista	Capellán de altar	1.906
Juan Noáin	Corista	Capellán de altar	1.906

³⁴⁶ ACP, Actas, l. 2, f. 374 vto., sesión de 18-IX-1873.

³⁴⁷ ACP, Actas, l. 12, f. 162, sesión de 9-IX-1839.

³⁴⁸ *Gaceta Musical de Madrid*, 18-II-1855.

³⁴⁹ Datos extraídos de la *Guía del estado eclesiástico de España*.

La documentación refleja que existían dos tipos de músicos en la estructura de la Capilla de Música: por un lado los que tenían una asignación fija (organistas, sochantres, maitinantes o salmistas, y coristas) y por otro lado los músicos que tocaban un instrumento de cuerda o viento, cuyo salario dependía de las funciones a las que asistían, aunque sí adquirirían un compromiso anual con el cabildo catedralicio. Los primeros tenían la obligación, al menos, de ser tonsurados, mientras que a los segundos no se les exigía tal situación, aunque el cabildo prefería que no estuviesen casados, si bien, frente a la dificultad de las circunstancias expuestas, su flexibilidad fue inevitable para la contratación de músicos. Sin embargo, ocurrió el caso excepcional de Antonio Sainz, sochantre de la catedral de Tudela, viudo, que sin estar tonsurado consiguió la sochantría mayor de la de Pamplona en febrero de 1851, con la condición de recibir las sagradas órdenes en cuanto le fuera posible. Aunque su nombramiento se discutió largamente finalmente se aceptó su promesa y el obstáculo de no ser canónigo. Sin embargo, cuatro años después todavía no había cumplido su promesa, y no solo eso, sino que ese año contrajo matrimonio, por lo que se prescindió de sus servicios³⁵⁰. Por otro lado, la asignación salarial expuesta en la tabla anterior refleja la jerarquía social entre los miembros fijos de la capilla encabezada por el organista y maestro de capilla, seguido de los sochantres y salmistas. Esta posición quedó además plasmada en los estatutos establecidos por el cabildo de la catedral en 1866 en los que se fijaron beneficios para estos cuatro oficios musicales³⁵¹.

Los cierto es que, a pesar del nada halagüeño panorama musical de las catedrales españolas, el cabildo pamplonés, se esforzó por mantener el esplendor del culto, dando pruebas de consideración con los músicos, permitiendo su admisión sin ser clérigos, incluso estando casados, concediéndoles adelantos en los cobros, y permisos por enfermedad e, incluso, que se movieran a otros lugares para opositar a otras plazas³⁵² o para que tocasen en algunos actos dispuestos por el Ayuntamiento faltando a las funciones de la catedral, pues así podían obtener una paga extra.

En ocasiones el cabildo se vio en la necesidad de recurrir a medidas un tanto desesperadas para mantener la calidad de la Capilla de Música. Por ejemplo, en 1850 Damián Sanz consiguió la plaza de organista primero de Toledo y queriendo estimularle para que permaneciese en su destino de Pamplona el cabildo acordó “en atención a su aptitud y apreciables circunstancias” aumentarle el sueldo cincuenta duros anuales. Esta era una cantidad importante si tenemos en cuenta que pagaba 30 duros anuales por la renta de su vivienda en la habitación principal de la casa prioral. Aunque en un principio el organista se sintió comprometido con la de Toledo y tomó posesión de su puesto en octubre de ese mismo año, tan sólo unos meses después, en marzo de 1851, Sanz volvió a Pamplona durante sus vacaciones para cerrar algunos asuntos que todavía tenía pendientes y observando que todavía no se había previsto la vacante de primer organista y dado que “el clima de Toledo no le prueba bien a su complexión y teniendo asimismo conocida inclinación a emplearse en esta santa iglesia” en la que había servido durante diecinueve años, solicitó volver a desempeñar

³⁵⁰ ACP, Actas, l. 13, f. 127, sesiones de 7 y 8-II-1851 y ACP, l. 13, f. 211, sesión de 13-I-1855.

³⁵¹ Gembero-Ustárrroz, *Navarra. Música*, 141.

³⁵² Por ejemplo, Damián Sanz tuvo el permiso del cabildo para salir de viaje y opositar al órgano de la iglesia de Toledo en 1850, “se le concedió por el tiempo que necesite dejando el suplente encargado del desempeño de su destino” (ACP, Actas, l. 13, f. 97 vto., sesión de 8-VII-1850).

el mismo destino. Accediendo a su súplica se le nombró organista primero y director interino de la Capilla de Música asignándole 1.000 r.v. anuales más³⁵³.

En 1866, Damián Sanz escribió un informe sobre la posibilidad de reformar el canto en las funciones de la iglesia, que nos facilita una idea general de la calidad de la música y el canto que aquí se interpretaba:

Habiéndome hecho presente el señor canónigo Manuel Mercader los deseo de S.I. de mejorar en lo que sea posible el canto de esta santa iglesia suprimiendo los actos de capilla que se consideren de mejor efecto cantados por el canto llano, digo que mi parecer es que esta catedral no tiene necesidad de reforma ni en la música ni en el canto llano ni en la entonación de las horas pues su modo de cantarlas es muy semejante y muy conforme al que se usa en la mayor parte de las catedrales de España como he notado en las tres en que he sido beneficiado y en otras donde he visto sus libros por lo que se conoce que en su principio todas tenían el mismo canto llano y la misma clase de música de capilla iguales a los que se usan en esta santa iglesia que por las circunstancias de los tiempos o por no haber podido conservar la capilla han variado en algunas sus costumbres. La catedral de Pamplona debe gloriarse de haber conservado su capilla y que tanto la parte de música como el canto llano no se ejecuta mejor en ninguna parte.

La única alteración que me parece deba hacerse es cantar a canto llano los Introitos y Antífonas de primera y segunda clase.

También se me ha hecho saber que se desea desaparezca el figle y se toque en su lugar otro instrumento menos fuerte, esto yo no lo puedo remediar, si Mauricio García que es el encargado de tocar el figle no se preste a aprender otro instrumento.

Por lo arriba dicho soy del parecer que se conserven las buenas costumbres de esta santa iglesia³⁵⁴.

El hecho de que un músico experimentado alabe el trabajo que se estaba haciendo en Pamplona y lo compare con el de otras catedrales españolas, como la de Toledo, en donde había trabajado el organista, sin duda es un dato favorable de que la música en la catedral de Pamplona, al menos en 1866, era de calidad. Ahora bien, el proceso para llegar a este estado no fue fácil. El cabildo de la catedral tuvo que ser flexible en algunas cuestiones referentes a la Capilla de Música y asumir decisiones que a veces no eran de su agrado. Aun así, a pesar de las dificultades, la catedral de Pamplona consiguió mantener una capilla de música con un número aceptable de miembros si bien se aprecia una clara mejoría a partir de la década de los cincuenta.

3.3. La situación de los músicos catedralicios

Ya se ha comentado que la inestabilidad en el mantenimiento y el funcionamiento de la Capilla de Música de Pamplona tras la desamortización de 1836 afectó especialmente al puesto del instrumentista más que al del organista o el de cantor, pues su situación era diferente, y esto provocó que este puesto fuese menos valorada que en épocas anteriores. Además, se aprecia una clara diferencia en el estatus de los diferentes miembros de la Capilla pues el cabildo fue más generoso y tuvo ciertas deferencias con los que eran presbíteros y capellanes, es decir, los

³⁵³ ACP, I. 13, f. 184, sesión de 4-VI-1853.

³⁵⁴ ACP, Secretaría Capitular, nº31, 8-VII-1866.

organistas y algunos cantores, más que con los instrumentistas. Aun así la Capilla de Música de la catedral fue una opción laboral importante para muchos músicos de esta época por lo que, a pesar de estas circunstancias desfavorables, obtuvieron otras ventajas que compensaron sus deficiencias.

Se verifica que durante la época que media entre el inicio del reinado de Isabel II y el final de la tercera guerra carlista la figura del maestro de capilla no aparece de forma aislada como tal, sino que este rol era asumido por el organista o por un miembro destacado de la Capilla de Música e, incluso, fue un título compartido por ambos. Hasta 1844, el tenor Julián Prieto ejerció este cometido. Fallecido Prieto fue el primer organista de la catedral, Damián Sanz quien asumió este cargo, asistido por Mariano García, fígle de la capilla y compositor. Después, en 1876, tomó el relevo Hipólito Ramírez (Pamplona, 1836-1901)³⁵⁵. Las actas relatan el ritual de la toma de posesión de este último:

Se llamó a la sala capitular a Hipólito Ramírez a una con los testigos Pedro Maeztu y Francisco Rozáis, ambos beneficiados, y habiendo aquel prestado el juramento en manos del Deán y en presencia del cabildo de observar y cumplir las obligaciones anejas a su beneficio, hizo un rato de oración delante del altar mayor, subió al coro, tomó posesión de la séptima silla de la derecha de las destinadas para los beneficiados y volvió por último a la sala capitular³⁵⁶.

Sin duda, el maestro de capilla tenía una relevancia considerable en la toma de decisiones sobre cualquier aspecto de la Capilla. Habitualmente esta persona hacía de censor para la provisión de las plazas vacantes, junto con el sochantre y, a veces, uno de los organistas. Incluso se dio el caso de que despidió por iniciativa propia a los músicos. Por ejemplo, en 1864, el maestro Damián Sanz despidió a Juan Bonet, trompista, nombrando a otro en su lugar³⁵⁷. Aunque el cabildo no revocó esta decisión, sí llamó la atención a Sanz instándole a que no obrara sobre los miembros de la capilla sin el previo conocimiento del cabildo³⁵⁸. Además de dirigir la Capilla de Música, también se ocupaba de parte de la instrucción de los infantes, si bien esta se repartía entre varias personas, y también de componer obras para la catedral.

Damián Sanz fue el maestro de capilla de la catedral durante los años que abarca este trabajo (1844-1876). Como también era el organista, no podía dirigir a los músicos desde el órgano durante las funciones religiosas como hasta entonces hacía Prieto, por lo que se encargó a Mariano García que lo hiciera ya que si no “los tenores gobiernan el canto echando el compás”³⁵⁹. Esta fue una de las tareas que tuvo que acometer Mariano García, a pesar de no estar contemplada en su contrato con el cabildo, pero esto ocurrió con bastante frecuencia. Los músicos debían realizar tareas a las que, en principio, no estaban destinados. El mismo García se encargaba también

³⁵⁵ Aurelio Sagaseta Aríztegui, "Ramírez Larraz, Hipólito," en *Diccionario de la música española e hispanoamericana*, vol. 9, dir. Emilio Casares Rodicio (Madrid: Sociedad General de Autores y Editores, (1999-2002): 30).

³⁵⁶ ACP, Actas, l. 3, f. 35, sesión de 2-XII-1876.

³⁵⁷ ACP, Actas, l. 2, f. 11 vto., sesión de 14-X-1864.

³⁵⁸ ACP, Actas, l. 2, f. 115, sesión de 4-XI-1864.

³⁵⁹ ACP, Actas, l. 12, f. 395 vto., sesión de 10-I-1845.

del estado de los instrumentos, buscando la forma de repararlos o de comprar nuevos si era necesario.

El primer organista, cuando no coincidía con el maestro de capilla, era la segunda figura en importancia dentro de la Capilla de Música. Entre sus labores también debía ocuparse del mantenimiento de los órganos y, en caso necesario, de ponerse en contacto con un organero³⁶⁰. Damián Sanz fue el organista primero durante esta época (1831-1878), en la que como ya se ha dicho, también asumió las obligaciones del maestro de capilla, por lo que su figura fue la de mayor importancia en la estructura de la Capilla de Música de Pamplona a mediados del siglo XIX. Fue el primer organista de la catedral que obtuvo este puesto por el sistema de oposición en 1831. Hacía las veces de censor cuando se convocaban pruebas para ocupar algunas vacantes de la capilla e, incluso, para plazas de otras localidades como la de organista en la iglesia de Santa María de Tafalla³⁶¹ o en la de Tolosa, en la que fue nombrado por su Ayuntamiento como único examinador³⁶². Debió ser un gran intérprete y el cabildo así lo apreció. En 1876 se jubiló como maestro de capilla y dos años después dejó la organistía, sirviendo por última vez al cabildo catedralicio de Pamplona como censor para proveer su plaza, para lo que tuvo que acudir desde Madrid³⁶³. En 1878 tomó posesión como organista en la catedral de Burgo de Osma, su localidad natal, donde murió a la edad de 76 años.

Gracias al magisterio de Damián Sanz, muchos de sus alumnos consiguieron ganarse la vida como organistas o pianistas: Juan Desplán tocó el órgano de la iglesia de San Juan Bautista, que también estaba bajo la supervisión del primer organista de la catedral, y después fue organista de la parroquia de San Nicolás; Joaquín Maya también fue organista de la parroquia de San Juan Bautista; Ildefonso Fernandino pianista en el Nuevo Casino; Ambrosio Goya organista en Lumbier y en Aoiz; Antonio Vidaurreta organista segundo de la catedral; y el caso más excepcional fue el de Lázaro Gaínza, que a los dieciséis años obtuvo la plaza de las iglesias de Santiago y San Salvador de Sangüesa, en las que estuvo dieciocho años, y después fue organista de las iglesias de Santo Domingo y San Agustín de Pamplona, así como interino de la catedral. Además, la formación organística impartida por Damián Sanz también les valió a algunos músicos para ejercer de organeros (es el caso de Lázaro Gaínza), censores en oposiciones de órgano (por ejemplo Antonio Vidaurreta), profesores de instrumentos de teclado, de forma particular o en la Academia de Música (como Martín Dendararena o Joaquín Maya) o, incluso, afinadores de pianos (Juan Desplán).

Un segundo organista cubría las bajas o ausencias del primero, pero su papel era de menor importancia. En la época en que Damián Sanz era primer organista, el segundo, Pedro Maeztu, debía ocuparse también de tocar el arpa o el contrabajo. En la tabla 5, expuesta más arriba, no está reflejado el estipendio por esta tarea, sino solamente el sueldo fijo de organista, porque la parte que se pagaba a los músicos se

³⁶⁰ Por ejemplo, en 1846 se hicieron varias mejoras en uno de los órganos de la catedral, principalmente colocar fuelles nuevos, y el organista primero entonces Damián Sanz fue el que valoró y comunicó su opinión al cabildo antes de pagar al organero (ACP, Actas, l. 13, f. 44, sesión de 7-XI-1844).

³⁶¹ Que ganó Felipe Gorriti (Moreno Moreno, *Felipe Gorriti: compositor, maestro de capilla y organista*, 70).

³⁶² ACP, l. 13, f. 184, sesión de 4-VI-1853.

³⁶³ Por lo que cobró 1.000 r.v., ACP, Actas, l. 3, f. 22, sesión de 10-VI-1876.

hacía de forma separada. Maeztu cobraba 50 r.v. anuales por tocar el arpa añadidos a su sueldo de organista, que era de 2.200 r.v.

Los sochantres eran los siguientes en relevancia después del maestro de capilla y el organista primero. En la catedral de Pamplona había dos o tres, en el mejor de los casos. El cometido del sochantre era la interpretación del canto llano, de gran valor en este momento en el que impregnaba el espíritu reformista decidido a recuperar el canto gregoriano en las catedrales y que se plasmó en el Motu Proprio. Durante estos años destacó la figura de Ramón Osés, a veces llamado Román, quien en 1821 había obtenido una coristía mayor en la iglesia de San Nicolás y en 1828 fue nombrado sochantre mayor en la catedral tras el fallecimiento de Pedro Vidaurre. Se jubiló en 1864, cuando cobraba 6.000 r.v. anuales, lo mismo que el director de la Academia Municipal de Música. Este músico debió ser muy apreciado entre el cabildo pues cuando murió, en mayo de 1871, decretó

que los beneficiados, capellanes y músicos concurran a la puerta de la casa del difunto a las cinco de la tarde al oficio de sepultura, que el siguiente día se cante el nocturno, misa y responso solemne, que en los dos días inmediatos se celebren la misa y responso sin música, que la misa del nocturno se celebre en el altar de Reyes, que se toquen para el funeral todas las campanas que para los señores capitulares menos la grande, que se celebren tres misas y que los funerales sean con música el primer día y sin ella los dos días siguientes, ni toque de campanas en los dos últimos³⁶⁴.

El otro sochantre mayor, Antonio Sainz, desistió de su plaza en enero de 1855 y fue relevado por el salmista Fermín Ruiz de Galarreta. Había dos clases de sochantres dependiendo de la importancia de su papel en la capilla, los sochantres mayores o primeros, y los menores o segundos. Los primeros también actuaban en ocasiones como censores para ocupar alguna de las plazas libres de la Capilla de Música, y los segundos sustituían a los primeros en sus ausencias o bajas.

La figura del salmista fue apareciendo poco a poco hacia la década de los cincuenta y finalmente sustituyó a la del antiguo maitinante. Los salmistas, entre tres y cinco, eran los encargados de entonar el salmo. Cuando era necesario sustituían a los sochantres, y viceversa, cuando los salmistas requerían apoyo, recurrían a los sochantres. En estos casos, ambos eran gratificados. A menudo, cuando quedaba una vacante en la sochantría era adjudicada a alguno de los salmistas. Estos asumían la instrucción de los infantes en el canto e, incluso, se encargaban de sus cuidados conviviendo con ellos. En estos años destacan los salmistas Fermín Ruiz de Galarreta, maitinante desde 1833, que fue nombrado sochantre primero en 1855, Juan Lorea, maitinante desde 1828 y sochantre menor en 1854, Francisco García, que había sido nombrado maitinante en 1825, y Antonio Astiz, maitinante desde 1830.

Por otro lado estaban los coristas, divididos en contraltos, tenores y bajos. De entre todos ellos, entre siete y diez aproximadamente, había dos especializados en el canto del Evangelio, en estos años lo hacían Pedro Barandalla y Marcelino Elizmendi, y uno de la Epístola, desempeñado por Nazario Eslava o José María Landa. Eran los llamados “cantores evangelistas” o “epistoleros”. A menudo, aunque fueran jubilados

³⁶⁴ ACP, Actas, l. 2, f. 308 vto., sesión de 8-V-1871.

en el coro seguían obligados a cumplir el servicio de altar. En la parroquia de San Juan Bautista, aneja a la catedral, existía también un coro formado por unos once presbíteros, desintegrado tras el Concordato, que en ocasiones apoyaba el coro mayor de la catedral.

En cualquier caso, los miembros de la Capilla de Música podían promocionar dentro de la estructura de la misma. Cuando se quedaba una plaza vacante podía cubrirse de tres formas: por medio del ascenso de un miembro interno de la capilla; admitiendo a una persona externa a la capilla pero conocida o recomendada; o convocando una oposición. En el primer caso, el ascenso se basaba en las aptitudes, servicio y buena conducta del aspirante. Por ejemplo, en 1855 se nombró sochantre primero a Fermín Ruiz de Galarreta, hasta entonces salmista, “por su notoria aptitud y la voz que le acompaña para su buen desempeño”³⁶⁵. En el segundo bastaba con una carta que mostrara el interés por el puesto, si la persona era ya conocida, así entraron nuevamente en la capilla Mariano García y Vicente Gaztambide en 1836, o que se alabaran las aptitudes del aspirante en el caso de una recomendación, como hizo Julián Prieto, maestro de capilla, con la admisión de los dos anteriores en 1833. La adjudicación de una plaza por oposición se dio especialmente para el caso de la de organista. En este proceso, tomando como ejemplo las pruebas de 1850 para la provisión del puesto de segundo organista, los candidatos debían realizar los siguientes ejercicios:

- 1) Tocar una pieza al órgano.
- 2) Reconocer el tono de una antifona cantada por los sochantres y cantar el verso.
- 3) Improvisar sobre un bajo cifrado dejando diez minutos para su estudio.
- 4) Acompañar al órgano un tono por debajo de lo que tenía escrito en la partitura mientras la capilla interpretaba un Kyrie. Se le dejaron seis minutos para observar la partitura.
- 5) Continuar con la composición de un andante cuyo comienzo estaba propuesto.
- 6) Acompañar un villancico interpretado por la capilla, dándole antes ocho minutos para mirarlo.
- 7) Rellenar un bajo sin cifrar.

Las calificaciones de Bien, Sobresaliente, Medianamente, Bastante bien y Sobresaliente en cada una de estas pruebas, le valieron a Maeztu conseguir la plaza, con la condición de que aprendiera a tocar el contrabajo en los siguientes seis meses³⁶⁶.

El cabildo fue bastante estricto decidiendo el instrumento que debía tocar cada músico, en qué funciones tenían que intervenir e incluso cómo se debía interpretar la música. Recomendaba “que se canten o se entonen con más pausa todas las horas canónicas y todos los días”³⁶⁷, o “que se canten en coro todas las horas del oficio divino a excepción de los maitines, conviniendo todos en que debían ser cantadas y no

³⁶⁵ ACP, Actas, l. 13, f. 212, sesión de 20-I-1855.

³⁶⁶ ACP, Sindicatura, nº26, 1850.

³⁶⁷ ACP, Actas, l. 3, f. 65 vto., sesión de 4-I-1878.

semientonadas las horas canónicas”³⁶⁸, aunque añadía que faltaban voces fuertes refiriéndose a los salmistas.

Muchos de los músicos de la Capilla procedían de la escuela de infantes de la catedral. Cuando acababan dicha instrucción, a veces, eran empleados como instrumentistas. Así sucedió con Mariano García y su hijo Mauricio, que tocaban el fígle, Juan Bonet (trompa), Estanislao Luna (violín), Juan Desplán (órgano y contrabajo), Leandro Sánchez (instrumentos de cuerda), Antonio Vidaurreta (diversos instrumentos), Joaquín Maya (violín, violonchelo, contrabajo y órgano), entre otros. El cabildo aprovechó en cierta manera esta situación porque los exinfantes se ofrecían para cubrir bajas o ausencias, y en ocasiones no se les pagaba. Juan Desplán trabajó en estas condiciones como organista durante ocho o nueve años sin obtener nunca un contrato estable. Y así le pasó a Joaquín Maya, que, después de finalizar su formación como infante, colaboró en ocasiones especiales tocando el violín, el violonchelo, el contrabajo y el órgano de forma voluntaria y gratuita. De hecho, desde el día 12 de octubre de 1851 en que acabó su formación de infante hasta el 16 de febrero de 1855, día en el que se le concedieron seis duros por sus servicios, trabajó en estas condiciones. Finalmente fue destinado como organista a la iglesia parroquial de San Juan Bautista, aneja a la Catedral de Pamplona³⁶⁹.

Lo cierto es que los instrumentistas de la Capilla de Música frecuentemente tocaban más de un instrumento dependiendo de las necesidades de la misma. Esta ambivalencia les sirvió también para poder suplirse entre ellos en caso de ausencia o enfermedad, por cuya atención el cabildo les gratificaba.

Los músicos instrumentistas, varios violines, trompas y fígle, que también podían tocar el violonchelo y el contrabajo, no participaban en todos los actos de la catedral sino solo en las funciones de capilla o en días especiales y no en todos los momentos. Durante los intervalos en los que no tocaban, se colocaban divididos en las sillas más próximas a las pilas de derecha e izquierda. Esta decisión fue tomada por el cabildo para “impedir que los músicos se parasen en reunión al pie del sepulcro de los reyes”³⁷⁰.

Normalmente sus intervenciones tenían la intención de solemnizar un acto, como así lo ponía de manifiesto la siguiente crónica:

Se entonó el Te Deum de Pontifical por el Señor Obispo y se hizo la Procesión por las Naves y luego se comenzó la Misa, que duró con el Sermón hasta la una, habiéndose sido llamados los cantores o instrumentistas para mayor solemnidad [...] ³⁷¹.

Esta descripción testifica que los músicos “eran llamados”, no participaban diariamente, y, por otro lado, cuando esto ocurría, era con la intención de “solemnizar” el acontecimiento. Esta situación obligaba al cabildo a pagar a los músicos puntualmente, no tenían un salario fijo anual como los organistas o cantores. Como ya se ha comentado, hubo bastante diferencia en el compromiso que aceptaban

³⁶⁸ ACP, Actas, l. 3, 78 vto., sesión de 17-V-1878.

³⁶⁹ Madurga Continente, "Joaquín Maya: un paradigma del músico decimonónico," 385.

³⁷⁰ ACP, Actas, l. 12, f. 372, sesión de 4-III-1844.

³⁷¹ ACP, Actas, l. 13, f. 213, sesión de 11-II-1855.

con el cabildo los músicos presbíteros y capellanes, normalmente organistas y algunos cantores, y los músicos instrumentistas a los que no se les exigía tal situación. Por ejemplo, mientras que a los primeros se les facilitaba una vivienda de la catedral en propiedad, a los segundos no. Por esta razón, los cantores y organistas, aunque también algún músico, habitaban cerca de su lugar de trabajo y se aprecia cierto patrón de residencia entre este colectivo, pues en las calles aledañas a la catedral, especialmente en la calle Dormitalería, se concentraban gran parte de estos músicos. Rastreando los documentos de apeos, empadronamientos y padrones, encontramos que en 1830 Cristóbal Lapuerta, entonces organista principal de la catedral, vivía en la calle Dormitalería nº 20, muy cerca del entonces maestro de capilla Julián Prieto, que lo hacía en el nº 30, de Joaquín Murciano, otro de los músicos de la capilla de la catedral, y de Pedro Astiasaran, organista segundo que habitaba el tercer piso del número 3 de la calle Compañía. Asimismo, en 1854, vivían en la Plazuela de San José en el nº 10 el salmista Francisco García³⁷², y en el 11 el organista Damián Sanz³⁷³. En la calle Dormitalería vivían en el nº 3 Mariano García³⁷⁴, en el nº 6 Francisco Irañeta, corista, en el nº 8 Juan Noáin, corista, y en el nº 10 Jacinto Caminos, también corista. Con todo, se detecta que sus moradores cambiaban frecuentemente de domicilio o que habitualmente convivían con otros clérigos o familiares.

Además de las intervenciones en el culto diario de la catedral, ocasionalmente la Capilla de Música también amenizaba otras celebraciones fuera de ella, por ejemplo las misas de Vísperas, de San Fermín y de la Octava en la iglesia de San Lorenzo durante las fiestas patronales. Esta fue una práctica habitual en épocas precedentes. En la Edad Moderna, señala Clara Bejarano, la ciudad recurrió sistemáticamente a los servicios de los ministriles que formaban parte de las capillas catedralicias para usos públicos y profanos³⁷⁵. Entonces, se puede decir que la Capilla de Música era contratada por el Ayuntamiento para solemnizar la festividad de la ciudad y en estas ocasiones era el cabildo quien les pagaba. De esta forma los músicos obtenían un beneficio económico extra. Por ejemplo, por la intervención de la Capilla de Música en las tres principales misas de los sanfermines de 1867, el Consistorio les pagó 745 r.v.³⁷⁶, una cantidad bastante generosa.

A los días de San Fermín se añadían otros acontecimientos extraordinarios de carácter profano que variaban cada año en los que habitualmente participaba la Capilla de Música y que también se le remuneraban. Se pueden resumir en dos tipos: rogativos y conmemorativos. Los primeros podían darse, por ejemplo, durante un período de sequía. Así ocurrió en 1861, cuando tras un largo período sin llover que estaba asolando los campos pamploneses, la Capilla de Música acompañó con sus voces la misa rogativa que se celebró en la iglesia de San Lorenzo ante la efigie de San Fermín³⁷⁷. Las funciones extraordinarias de carácter rogativo también se dieron para pedir el final de las guerras carlistas, para que no llegara a la ciudad la epidemia del

³⁷² Clérigo de 36 años que vivía con sus padres y una hermana.

³⁷³ Clérigo de 45 años que vivía con una señora viuda de Madrid y una joven soltera, de Burgo de Osma, probablemente familiares.

³⁷⁴ Entonces 44 años, vivía con su mujer Narcisa Martínez y sus cinco hijos, Mauricio, el mayor, de 16 años, María Cruz, de diez, Ricardo, ocho, Eladio, 3, y Luis, uno, junto con dos sirvientes.

³⁷⁵ Bejarano Pellicer, *El mercado de la música en la Sevilla del Siglo de Oro*, 65.

³⁷⁶ AMP, Propios, leg. 144, f. 126, 1867.

³⁷⁷ Del Campo, *Pamplona durante el reinado de Isabel II*, 32.

cólera morbo asiático, etc. En estas ocasiones se exigía cierta austeridad, por eso, se prescindía del sonido de los instrumentos, especialmente de los clarines, y tan solo participaba el coro. Por el contrario, si el objetivo era conmemorativo la intervención de los instrumentistas era casi obligada pues con sus sonidos jubilosos engrandecían el acto. Las situaciones en las que se dieron este tipo de celebraciones fueron, por ejemplo, la conmemoración del Convenio de Vergara el 31 de agosto de 1839, la visita a la ciudad del rey Alfonso XII en 1875 y en 1876, o el final de la tercera guerra carlista este mismo año. En estos casos, lo habitual fue que se incluyera en la misa un *Te Deum*, o algún himno compuesto para la ocasión. Así, en mayo del año 1861 se programaron varios actos para el recibimiento del nuevo obispo de Pamplona y, según Pérez Goyena, en este ceremonial religioso que tuvo lugar en la catedral de la ciudad, se le dedicó un himno con seis estrofas³⁷⁸.

De la documentación consultada se desprende que, a veces, las actuaciones promovidas por el Consistorio o por la Diputación Provincial tuvieron prioridad sobre las de la catedral y que el cabildo fue indulgente a la hora de permitir a los músicos faltar a su compromiso con la catedral por colaborar con la autoridad, pues eso significaba una recompensa económica para ellos. Por ejemplo, en diciembre de 1864, los músicos abandonaron su puesto en la capilla para asistir a una celebración organizada por la Diputación Provincial en la parroquia de San Saturnino, sin que el cabildo les amonestara por ello³⁷⁹. También en 1874 pidieron permiso para asistir al Ayuntamiento en varias funciones que tenía programadas faltando a sus labores en la catedral y el cabildo les dispensó³⁸⁰, pero siempre intentó que estos otros trabajos no afectasen a la actividad musical de la catedral.

Se puede decir que el cabildo fue bastante maleable con la realidad de los músicos, pero también duro cuando sufrió agravios por su parte. Esto ocurrió, por ejemplo, con Vicente Gaztambide, a quien en 1825 se le había adjudicado la capellanía nº 2 a la que renunció en 1828. En 1833 pidió, a través de una carta, que se le volviese a admitir como miembro de la Capilla de Música de la catedral de Pamplona en la que “podría desempeñar la parte de violín, flauta, clarinete y si hubiera alguna necesidad el bajón, aunque es instrumento que nada me gusta”³⁸¹. El cabildo accede a su petición pero parece castigarle asignándole la parte de violín 1º y la de bajón 2º, a pesar de que Gaztambide exponía de forma explícita su desagrado con este segundo instrumento. Y no solo eso, sino que tres años después, Gaztambide vuelve a dejar la capilla al ser contratado por el regimiento provincial de Orense, pero apenas unos meses después volvió a solicitar su readmisión. Nuevamente el cabildo le concedió la admisión pero Gaztambide siguió tocando el bajón hasta 1874, con 68 años en que se le dispensó por su estado de ancianidad³⁸², a pesar de que en 1848 le había propuesto al exinfante Tomás Gómez que tocara el figle en su lugar pagándole él mismo media peseta diaria si el cabildo le dejaba exento de esa obligación, pero su propuesta no fue aceptada³⁸³.

³⁷⁸ Ibid., 54.

³⁷⁹ ACP, Actas, l. 2, f. 124 vto., sesión de 7-XII-1864.

³⁸⁰ ACP, Actas, l. 2, f. 390, sesión de 25-VI-1874.

³⁸¹ ACP, Sindicatura, nº 22, 1833.

³⁸² ACP, Actas, l. 2, f. 390, sesión de 25 junio 1874.

³⁸³ ACP, Actas, l. 13, f. 45, sesión de 16-XI-1848.

La inestabilidad de la Capilla de Música, la reducción de su presupuesto y, como consecuencia, de sus intervenciones en las funciones catedralicias, hizo que, a pesar de las gratificaciones y permisibilidad que el cabildo aceptó para sus músicos, las aportaciones económicas que recibían no fuesen suficientes para que pudieran vivir tan solo de este empleo, por lo que la gran mayoría de ellos se vieron en la necesidad de compaginar su colaboración en la Capilla con otros trabajos, fomentando la interacción de los músicos de la catedral con las instituciones laicas de la ciudad.

El contacto más frecuente de los músicos catedralicios fue con los centros de enseñanza: en la Academia de Música Municipal fueron profesores Mariano García, Mauricio García, Joaquín Maya, Juan Bonet, Fermín Ichaso y Estanislao Luna; Antonio Vidaurreta lo fue en la escuela de música de la Casa de Misericordia así como en el colegio de niños y niñas de los hermanos Huarte y Fermín Ichaso fue profesor en el colegio Luis Gonzaga. Es posible que estos músicos utilizaran algunas de sus composiciones para sendos ámbitos pero no se disponen de datos suficientes que lo atestigüen.

Frecuentemente, los músicos de la capilla buscaron en la orquesta del teatro otra fuente de ingresos: Fermín Ichaso, Estanislao Luna, Juan Arteta, Ambrosio Goya, Leandro Sánchez, Antonio Vidaurreta, Vicente Gaztambide compaginaron su trabajo como músicos catedralicios con el de miembros de la orquesta del teatro. Sin embargo, el intercambio de obras no fue bien visto por el cabildo. En una ocasión, en febrero de 1864, los músicos propusieron interpretar *Las Siete palabras de Cristo*, probablemente se referían a las de Haydn, pues se hizo costumbre en toda España interpretarlas en Semana Santa, aunque también podían referirse a las que Mariano García entregó al cabildo diez años antes, en 1854, en un concierto organizado en el Teatro Principal con la intención de beneficiar a la Casa de Misericordia. Pero el cabildo mostró su desagrado ante tal idea concluyendo que “si a pesar de esto se verificaba no se volvería a cantar en la catedral lo que se cantase en el teatro”³⁸⁴. Finalmente los músicos decidieron interpretar otras obras.

Lo cierto es que los músicos sacaban partituras e instrumentos de la Capilla con fines personales, pues en 1869 el cabildo decretó “que los músicos no saquen papeles ni instrumentos que corresponden a la propiedad de la santa iglesia para servirse de ellos en las funciones de fuera, sino es en ciertas limitaciones”³⁸⁵. Esta prohibición es una prueba más de la movilidad y el intercambio de los músicos y de las obras pertenecientes a la Capilla de Música entre el ámbito religioso y el profano.

Además, los mismos músicos de la catedral organizaban bailes en el Teatro Principal y en algunas sociedades, tocaban en los salones y cafés de la ciudad o eran miembros de alguna de las bandas de música, por lo que la interacción fue inevitable. Todo ello pone de relieve que la Capilla de Música catedralicia no era una entidad aislada, pues la relación con otras instituciones laicas fue claramente perceptible, principalmente a través de la movilidad de sus músicos.

Por todas estas circunstancias se puede concluir que dentro de la estructura de la Capilla de Música de la catedral de Pamplona hacia mediados del siglo XIX había establecida una jerarquía en el estatus de sus miembros siendo el de más relevante el

³⁸⁴ ACP, Actas I. 2, f. 77 vto., sesión de 26-II-1864.

³⁸⁵ ACP, Actas, I. 2, f. 258, sesión de 21-V-1869.

maestro de capilla, obviamente, que durante casi toda esta época recayó en la figura del organista primero, Damián Sanz, aunque compartió sus funciones con uno de sus instrumentistas más destacados y apreciados, Mariano García. Un segundo organista cubría las bajas o ausencias del primero pero era una figura de menor relevancia. Los sochantres eran los siguientes en importancia, y después los salmistas y demás cantores. Estos tenían la posibilidad de promocionar, no así los músicos instrumentistas que no tenían un contrato anual establecido con el cabildo, sino que participaban en ocasiones puntuales del culto catedralicio, a las que se podían añadir otras celebraciones extraordinarias dentro o fuera del edificio religioso. En estos casos, así como en los que se cubrían ausencias o bajas en la Capilla de Música, se gratificaba económicamente a los músicos, lo que suponía una ventaja y un aliciente para ellos que vieron en la Capilla catedralicia una opción laboral aceptable que, no obstante, no evitó que tuvieran que recurrir a otros empleos en otras instituciones musicales de la ciudad fomentando la relación y el intercambio de la catedral con otras instituciones profanas.

3.4. La actividad compositiva de los músicos de la catedral

Respecto a la música que los fieles podían escuchar en la catedral, el canto llano se interpretaba prácticamente a diario, combinándose con polifonía en las funciones más importantes que era cuando la Capilla de Música actuaba al completo (en los aniversarios mayores, como las letanías de los sábados, misas de fundación, en las octavas solemnes y algunas festividades y días importantes para la ciudad) y otras obras para órgano escritas por los organistas. Las obras polifónicas podían ser compuestas por los maestros de capilla o músicos destacados de la Capilla de Música, y su repertorio, formado por géneros típicos de la música religiosa como motetes, gozos, magníficats, salves, misas, etc., que no difiere en estilo del que caracterizaba la música religiosa española de este período.

La calidad de la Capilla de Música de la catedral de Pamplona de la que hablaba Sanz en el texto mencionado anteriormente tiene su origen en el acierto en la elección de sus intervenciones y el talento de sus músicos y cantores, a lo que quizá se podría añadir el gusto de sus obras polifónicas. La instrucción de infantes catedralicia fue la forma de suministrar personal formado musicalmente a la Capilla de Música y la documentación existente hace sospechar que la Capilla de Música hacia mediados del siglo XIX, en su mayor parte, también se autogestionaba con obras musicales compuestas por sus maestros de capilla u otros músicos destacados.

El grueso de las partituras manuscritas del siglo XIX que se conservan en el Archivo de la Capilla de Música de la catedral contienen obras escritas por los maestros de capilla. Durante la época que abarca este estudio lo fueron Julián Prieto (Santo Domingo de la Calzada, La Rioja, 1765-Pamplona, 1844) y Damián Sanz (El Burgo de Osma, Soria, 1808-1884). Su cargo exigía la composición de música para ser interpretada por la Capilla así que su labor compositiva fue muy amplia. De Julián Prieto se guardan 155 obras y de Damián Sanz 27. La mayor parte de estas obras son vocales con acompañamiento de órgano u orquesta, principalmente motetes, gozos, magníficats, salves, misas, etc., pero también existen piezas instrumentales, Prieto

escribió ofertorios para órgano y Sanz sonatas y variaciones para piano. Además, también se interpretaba música de otros componentes, antiguos infantes o músicos de la Capilla diestros en la escritura musical. Estos fueron Mariano García, el más sobresaliente, pero también Antonio Vidaurreta, Joaquín Maya, Juan Desplán, Martín Dendariarena, Lázaro Gaínza o Estanislao Luna.

Aunque nunca fue designado maestro de capilla, Mariano García cumplió las funciones de este cargo en la enseñanza de los instrumentos. El cabildo acordó pagarle por sus obras y se le concedió el nuevo título de “compositor de capilla”, por lo que su extensa obra se debe a este nombramiento que parece que no tuvo precedentes. De García se conservan 155 obras (villancicos, motetes, gozos, varios *Ave Marías*, misas, salves, etc.) en el archivo de la Capilla de Música de la catedral de Pamplona por lo que su música fue una de las más frecuentemente escuchadas por la población pamplonesa. De su hijo, Mauricio García Martínez, también se conservan en el archivo de la capilla 21 obras firmadas con el pseudónimo de Ciriaco Maragui, según confirma Aurelio Sagaseta³⁸⁶. En 1841, Leocadio Hernández Ascunce escribía en *La Avalancha* que la editorial Ripalda había publicado una canción de Navidad compuesta por Ciriaco Maragui, entre paréntesis Mauricio García, confirmando así la misma identidad³⁸⁷.

La música para órgano tenía especial relevancia en el culto religioso ayudando a solemnizar e incrementar el prestigio de la celebración. Así lo refleja la petición del duque de Cádiz, coronel del Regimiento de Castilla, quien exigió al cabildo de la catedral de Pamplona que cuando bautizaran a su hijo en la iglesia de San Juan Bautista tocara la música de órgano³⁸⁸. Por ello, otra parte importante de la música que se escuchaba en la catedral de Pamplona, y que se conserva en el Archivo de la Capilla de Música, fueron las obras para órgano que escribieron algunos organistas destacados, la mayoría infantes de la catedral, si bien también escribieron otras obras religiosas. De Antonio Vidaurreta (1852-1882), que fue músico de la capilla y organista segundo, se conservan doce; de Martín de Dendararena (1830-1912), organista de la iglesia de San Cernin, se guardan cuatro³⁸⁹ pero también compuso otras obras religiosas, por ejemplo un himno a San Miguel³⁹⁰; de Ambrosio Goya (1848-?), que fue organista en Lumbier y Aoiz, se custodian siete, la mayoría gozos y salves; de Lázaro Gaínza (ca.1840-1885), organista de las iglesias de Santiago y San Salvador de Sangüesa, y de Santo Domingo y San Agustín de Pamplona, se guardan cinco; Juan Desplán (1828-1889), que fue organista interino de la catedral y organista de la iglesia de San Juan Bautista y de la de San Nicolás dejó dos, una *Misa al Santísimo Sacramento* y unos *Gozos a Ntra. Sra. del Camino*; el organista y pianista Benito Santacruz (1848-1883) escribió ocho obras vocales con acompañamiento de orquesta y

³⁸⁶ Sagaseta Aríztegui, *Catálogo del archivo de Música, catedral de Pamplona*.

³⁸⁷ El texto de este villancico decía así: Pastores, zagalas/ Venid a adorar/ Al rey de los cielos/ De tierra y del mar./ En mísero establo/ De un pobre portal./ Dormido entre pajas/ Jesús Niño está./ Sorien los cielos/ Al ver su bondad,/ Pues trae a la tierra/ La dicha y la paz (Pérez Goyena, *Ensayo de bibliografía navarra desde la creación de la imprenta en Pamplona hasta el año 1910*, 314).

³⁸⁸ ACP, Actas, l. 12, f. 374, sesión de 4-III-1844.

³⁸⁹ *A la Madre de Dios del Camino*, himno a Ntra. Sra. Del Camino para violines, contrabajo, trompas y órgano; *Bien y alegría*, Gozos al Glorioso San José para violines, contrabajo, fígle, trompas y órgano; *Misa* a cuatro u ocho voces para violines, contrabajo, trompas, fígle y órgano; *Propiciatorio divino*, Gozos a Ntra. Sra. del Camino.

³⁹⁰ *El Tradicionalista*, 7-VI-1889.

órgano, la mayoría gozos. Además de los organistas, también otros músicos destacados de la Capilla escribieron música religiosa que se conserva en el archivo de la catedral y que, probablemente, también fue interpretada en algún momento por la Capilla de Música, como Estanislao Luna (1856-1941), Javier Gaztambide (hijo), nieto de Vicente Gaztambide y sobrino de Joaquín Gaztambide³⁹¹, que escribió una *Salve* a cuatro. La mayor parte de las obras mencionadas son gozos, lamentos, suspiros, motetes, salves, Ave Marias, misas, etc., sin apenas presencia de música instrumental. Además, hay que señalar que estas obras se adaptaban a los instrumentos habituales de que disponía la orquesta de la Capilla de Música, es decir, violín primero y violín segundo, viola, trompas, fígle y órgano o armónium, a veces con el añadido de violoncello, contrabajo, flautas o clarinetes. La obra de Joaquín Maya (1838-1926) resulta más ecléctica, distribuida entre el archivo de la Capilla de Música y el Archivo Municipal de Pamplona, por su condición de profesor en diferentes instituciones y director del Orfeón Pamplonés. Por ello, determinar la finalidad de sus obras resulta algo más complejo. Entre su obra religiosa, su *Misa* para voces y orquesta, el *Ave María* para tres voces y solo de tiple con acompañamiento de orquesta, y algunos motetes a solo de tiple y órgano o armónium, pudieron ser escritos para ser interpretados en la Capilla de Música de la catedral. Sin embargo, otros motetes a cuatro voces y coro, o un *Himno a Santa Cecilia* bien podrían haber sido interpretados por la capilla como por el Orfeón. De la misma forma, sus Ofertorios para órgano podría haberlos compuesto para ser interpretados en la catedral como en la iglesia de San Juan Bautista de la que fue organista. Parece más probable esta segunda opción pues en la catedral ya escribía música para órgano Damián Sanz.

Lo cierto es que el cabildo fue celoso de las obras que se interpretaban en la seo. Había una persona designada para conservar la llave del armario que guardaba las obras musicales de la capilla y las que se usaban para la instrucción de infantes. Esta persona coincidía con el maestro de capilla o con el maestro de infantes. En su ausencia se encargaba el organista segundo.

El estilo compositivo del repertorio que se conserva en el Archivo de la Capilla de Música no difiere demasiado del que se practicaba en otras catedrales españolas durante esta época. Abundaban las obras en las que la melodía era el elemento predominante aderezada con pasajes a solo, aunque también había obras *a capella* desprovistas del lucimiento de los pasajes a solo; otras presentaban clara influencia del estilo galante y del clasicismo musical vienés; también las había escritas en un lenguaje romántico avanzado, y, por el contrario, algunas empleaban técnicas contrapuntísticas de reminiscencias barrocas y recursos del lenguaje de la polifonía clásica renacentista.

En definitiva, la actividad compositiva de los músicos de la capilla catedralicia fue amplia, especialmente en el caso de los organistas, pero también en el de otros músicos destacados, como Mariano García. La mayor parte del catálogo musical que se conserva en el Archivo de la Capilla de Música refleja un repertorio formado por géneros típicos de la música religiosa, como motetes, misas, gozos, magníficats, salves,

³⁹¹ Javier Gaztambide (véase María Gembero-Ustárroz y Ramón Sobrino, "Gaztambide, Javier," en *Diccionario de la música española e hispanoamericana*, vol. 5, dir. Emilio Casares Rodicio (Madrid: Sociedad General de Autores y Editores, 1999-2002), 571), tenía el mismo nombre que su padre y también fue un destacado violinista, que en ocasiones actuó junto a él. Se le adjudicó la plaza de contrabajo de la Capilla de Música de la catedral de Pamplona en octubre de 1885.

etc. No obstante, aunque se puede deducir que las intervenciones de la Capilla de Música se basaron en este repertorio y que esta fue la música que escucharon los fieles en las misas importantes, esta es una afirmación que no se puede asegurar pues la existencia de estas obras no implica obligatoriamente su práctica, que podía darse o no.

4. LA NECESIDAD DE LA ENSEÑANZA MUSICAL PÚBLICA Y LA FORMACIÓN DEL MÚSICO

Durante el período isabelino los espectáculos musicales, desde bailes a conciertos y veladas, fueron aficiones demandadas por todos los espectros de la sociedad pamplonesa y se convirtieron en una necesidad social porque ampliaban el abanico de actividades de ocio de la ciudad. Los regidores se propusieron poner los medios para cubrir esta necesidad a través de la creación de la Academia Municipal de Música y la Escuela de Música de la Casa de Misericordia, instituciones que formaron a la generación de músicos de la década de los sesenta y posteriores. Pero no solo eso, sino que a la par ofrecían una alternativa educativa y una salida laboral a toda clase de niños, incluidos los que no tenían recursos, ejerciendo una labor social importante para la población infantil.

4.1. El carácter social de la enseñanza musical pública: la Academia Municipal de Música y la Escuela de Música de la Casa de Misericordia

Las dos escuelas de música públicas de Pamplona, la Academia Municipal de Música y la Escuela de Música de la Casa de Misericordia, inauguradas durante la segunda mitad del siglo XIX, en 1858 y 1871 respectivamente, nacieron gracias a las circunstancias favorables de este período: una economía próspera, la relativa estabilidad política, la demanda de actividades musicales por parte de la población, la necesidad de crear músicos profesionales que abastecieran dicha demanda y el interés generalizado por la educación y la cultura. El porcentaje de personas que sabían leer y escribir en Pamplona hacia mediados del siglo XIX era superior al nacional³⁹². Javier Ema ha señalado que en 1860, mientras el de los españoles alfabetizados rondaba el 20%, en Pamplona era superior al 48%, si bien esta cifra no aumentó a lo largo del siglo, más bien al contrario, mientras que en el resto de España sí lo hizo³⁹³. Mikelarena constata otros porcentajes para la misma fecha, el 27% de personas adultas alfabetizadas en España frente al 37% en Navarra, si bien el resultado es el mismo. Además, el mismo autor compara este porcentaje con el de las provincias vascongadas

³⁹² El índice de alfabetización en España entre 1840 y 1868, época en la que se consolida el régimen liberal, sufrió un incremento progresivo, según Fco. Javier Ema Fernández, *Educación y sociedad en Pamplona durante la segunda mitad del siglo XIX (1843-1898)* (Pamplona: Gobierno de Navarra, 1999), espoleado por las nuevas clases propietarias, gran parte del ejército, algunos sectores de la aristocracia y la burguesía en el poder quienes tratan de asentar un sistema educativo homogeneizado. Este nuevo sistema educativo nacional fomentará decididamente la alfabetización en el país, aunque de forma gradual y menos acentuada en los adultos y en los párvulos, sobre todo por medio del *Plan de Instrucción primaria* de 1838, conocido como *Ley Someruelos*, y posteriormente por la *Ley Moyano* de 1857. Si bien este crecimiento no fue el mismo en todas las provincias, fue mayor en la mitad norte de la Península. También hubo diferencias de ritmo en el proceso alfabetizador entre los núcleos urbanos y las zonas rurales.

³⁹³ Para estudiar detenidamente el proceso alfabetizador en Pamplona durante la segunda mitad del siglo ver Ema Fernández, *Educación y sociedad en Pamplona durante la segunda mitad del siglo XIX (1843-1898)*.

concluyendo que tan solo Álava, con el 53%, superaba el índice de alfabetización de Navarra, siendo en Guipúzcoa y Vizcaya menor, del 25% y el 36% respectivamente³⁹⁴.

Cabría comentar la diferencia entre la alfabetización de hombres y mujeres. El acceso generalizado de las niñas a la instrucción pública se estableció en el plan de instrucción primaria del 21 de julio de 1838 (Artículo nº 8) donde se proclamaron las escuelas separadas para las niñas. Ahora bien, este acceso tan solo estaba garantizado para aquellas familias cuyos “recursos lo permitían”, así lo expresaba la ley. Este prejuicio clasista se prolongó más allá del periodo isabelino, incluso hasta gran parte del siglo XX³⁹⁵. En la Ley Moyano de 1857 se declaró “la enseñanza obligatoria para todos los españoles” sin distinción de sexos. A pesar de que este panorama podría parecer bastante alentador, los programas diferenciados en la enseñanza y las distintas tasas de escolarización entre niños y niñas mostraban una realidad bien distinta. La diferencia en las competencias educativas del programa diseñada para cada sexo exponía los ámbitos opuestos a los que estaba dirigida la enseñanza: la instrucción de los niños lo estaba orientada para manejarse en el marco público, mientras que en el caso de las niñas la educación se reservaba para desenvolverse en el marco privado. Por ejemplo, primaria superior, mientras que los chicos estudiaban geometría, física, e historia natural, las muchachas aprendían elementos de dibujo aplicados a las labores y ligeras nociones de higiene doméstica³⁹⁶. Es interesante reseñar que fue precisamente en esta época cuando se empezó a hablar de urbanidad como una asignatura del programa educativo de los niños, y especialmente de las niñas. No en vano, en 1859, Fernando Bertrán de Lis proponía que la urbanidad “inspira la dulzura, conserva la paz y buen orden, y hace el trato fácil y agradable, alejando los vicios que provienen de un carácter violento, y excluye esa grosería que, bajo el nombre de franqueza, se permite con frecuencia verdades que disgustan”³⁹⁷.

Por otro lado, la tasa de escolarización entre las niñas siempre fue más baja. En términos generales, Javier Ema distingue el bajo nivel de alfabetización de las niñas debido a que éstas abandonaban la escuela a una edad más temprana que los varones, probablemente para dedicarse a las tareas de casa y al cuidado de hermanos pequeños, y a unos niveles de escolarización menores. Aunque también es cierto que, al menos para el caso de Navarra, esta diferencia disminuyó con el paso de los años, principalmente como consecuencia del establecimiento en la capital de colegios femeninos tanto públicos como privados que permitieron destacar la escolarización femenina en Navarra frente a otras provincias³⁹⁸. Estos tímidos esfuerzos reflejan un marcado interés por la educación femenina a mediados del siglo XIX.

La educación musical pública de Pamplona siguió unos derroteros similares. Durante la época que abarca este estudio se produjo un cambio sustancial respecto a la formación musical de los niños. La creación de la Academia Municipal de Música

³⁹⁴ Mikelarena Peña, “Historia Contemporánea de Navarra (1800-1936),” 607.

³⁹⁵ Colette Rabatté, *¿Eva o María? Ser mujer en la época isabelina (1833-1868)*, (Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, 2007), 40.

³⁹⁶ *Ibid.*, 40-43.

³⁹⁷ Fernando Bertrán de Lis, *Reglas de urbanidad para uso de las señoritas* (Valencia: Imprenta de D.Julián Mariana, 1859), 7-8, citado por Colette Rabatté, *¿Eva o María? Ser mujer en la época isabelina (1833-1868)* (Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, 2007), 53-54.

³⁹⁸ Ema Fernández, *Educación y sociedad en Pamplona durante la segunda mitad del siglo XIX (1843-1898)*, 135.

supuso descentralizar la educación musical de las capillas y ampliar su abanico de posibilidades a un número mayor de niños de cualquier condición social y sexo. En un principio el objetivo de la educación musical masculina era aprender a tocar un instrumento con el que poder ganarse la vida, o, al menos, como una manera de obtener un ingreso como integrantes de alguna agrupación musical o, en el mejor de los casos, como profesores particulares o en alguna de las escuelas de música municipales. Para las niñas, la educación musical era considerada un aderezo. Dentro del currículo que se desarrolló a partir de la reforma de 1847, cuando se inauguró la Escuela Normal de Maestras, en la instrucción pública elemental de las niñas, que abarcaba las secciones de calceta, costura, escritura, corte de trajes, plancha y sección de labores de adorno³⁹⁹, se incluyó la enseñanza de la música como una habilidad que la mujer debía dominar para el tiempo dedicado al entretenimiento. También la escuela de niñas de las Beatas Dominicas contemplaba como una ampliación del currículum escolar, las denominadas “clases de adorno”, que incluían la enseñanza del dibujo, que se concentraba en adquirir las nociones básicas para las “labores de su sexo”, es decir, copia de láminas con grecas, cenefas, guirnaldas y otros motivos decorativos⁴⁰⁰, el idioma francés, la realización de trabajos manuales de carácter artesanal y la música⁴⁰¹. En esta última materia se incluía la enseñanza de solfeo y de piano. En definitiva, concluye Ema Fernández, “se trataba de proporcionar a las niñas de la clase media un barniz cultural con el único fin de poder alternar en determinados círculos sociales, a imitación de la educación que recibían las mujeres de la alta burguesía”⁴⁰². La instrucción de las niñas en la Academia Municipal consistía tan solo en la enseñanza del solfeo, el piano y el canto. No podían aprender a tocar otro instrumento. Los de viento y cuerda eran estudiados exclusivamente por niños, y demás podían cursar tres años de solfeo y uno de armonía, a partir del año en el que se instauró esta asignatura, mientras que las niñas solo tenían la posibilidad de aprender dos años de solfeo, uno de canto y cuatro años de piano. Así ocurría también en los centros de educación musical del resto de Europa. Incluso en el Conservatorio de París, fundado en 1795, institución central en la música europea donde las mujeres siempre fueron admitidas, durante algún tiempo tuvieron prohibido el acceso a las clases de composición, contrapunto, fuga, violín, violoncello, contrabajo, y a todos los instrumentos de viento. En otras palabras, las mujeres estudiaban canto y piano, y en clases separadas de sus compañeros⁴⁰³.

A pesar de este panorama en la educación de las niñas, lo cierto es que algunas alumnas de la Academia Municipal consiguieron desarrollar una carrera profesional como cantantes, pianistas o profesoras, hecho que reafirma la labor social de esta institución. Por ejemplo, Carolina Cruz llegó a estudiar canto en el Conservatorio de París, Encarnación Cortés en el Conservatorio Nacional de Madrid, y María del Camino

³⁹⁹ Ema Fernández, *Educación y sociedad en Pamplona durante la segunda mitad del siglo XIX (1843-1898)*, 145-149.

⁴⁰⁰ Ana E. Redín Armañanzas, *Enseñanza de las artes en Pamplona (1800-1939): la escuela de artes y oficios* (Pamplona: Departamento de Educación y Cultura, 2001), 158.

⁴⁰¹ Ema Fernández, *Educación y sociedad en Pamplona durante la segunda mitad del siglo XIX (1843-1898)*, 152; María Esther Guibert Navaz, *Historia de la Escuela Normal de Navarra (1831-1931)*, (Pamplona: Diputación Foral de Navarra, 1983), 47-48; Goldaracena Asa, "La educación musical en Navarra en el siglo XIX: las primeras escuelas de música municipales," 51.

⁴⁰² *Ibid.*, 152.

⁴⁰³ Pilar Ramos, *Feminismo y música* (Madrid: Narcea, 2003), 74.

Villanueva lo hizo en el piano y además llegó a publicar algunas composiciones propias. El trabajo de profesora fue uno de los primeros contratos laborales permitidos a las mujeres de clase media y burguesa. Durante el siglo XIX e incluso bien entrado el XX muchas mujeres encontraron en la docencia privada del solfeo o del piano una forma de conseguir cierta independencia económica y una vía para poder ejercer esta profesión vetada en los centros públicos de educación musical, bien fuera escuelas o conservatorios, cuya enseñanza estaba en manos masculinas⁴⁰⁴. Dolores Enguidanoz, profesora de solfeo, piano y arpa que estudió en el Conservatorio de Madrid, pretendió un puesto en la Academia Municipal de Pamplona en 1893 tras la muerte de Mauricio García⁴⁰⁵, pero finalmente no se contrató a nadie. Posiblemente su experiencia en la enseñanza procediera del ámbito particular. Fue en 1910, con el fin de sustituir a Tomás Istúriz en las clases de piano, cuando se contrató por primera vez a una mujer, Camino Villanueva, con un salario de 750 pesetas anuales, el mismo que su antecesor. Esta se casó en febrero de 1911 y, desde ese momento dejó las clases. Entonces otra mujer se ofreció para ocupar su lugar, Josefa Ezquerro, que había estudiado en el Conservatorio Nacional de Madrid, pero en este caso ella lo hizo gratuitamente. Este hecho sirvió de precedente y muchas mujeres más impartieron, sobre todo, clases de piano en la Academia Municipal⁴⁰⁶.

Así, el principal objetivo de la creación de la Academia de Música fue el de nutrir de músicos profesionales a la ciudad para satisfacer sus necesidades musicales a la vez que se dotaba a los niños de los conocimientos de un oficio. Así lo expresaba el Ayuntamiento, en la sesión celebrada el 30 de Julio de 1856, con el siguiente acuerdo:

Que desde el citado día primero de Agosto cese el pago de los músicos [de la banda de música de la Milicia Nacional] y que con el objeto de que se establezca una academia del modo más adecuado y útil a la población, se encargue al director Don Mariano García y al músico mayor Don Sebastián Cantera que con la posible brevedad propongan al Ayuntamiento las bases y medios que les parezca oportuno para realizar dicho pensamiento⁴⁰⁷.

El objetivo de este plan quedaba claramente presentado y era el de ser “útil a la población”, por un lado, labrando un futuro a sus alumnos, y por otro suministrar a la ciudad con músicos de cierta calidad o, por lo menos, con algunos conocimientos musicales, ya que en ese momento quedaba extinguida la banda de música de la

⁴⁰⁴ Labajo Valdés, *Pianos, voces y panderetas. Apuntes para una historia social de la música en España*, 28.

⁴⁰⁵ *El liberal navarro*, 13-04-1893.

⁴⁰⁶ Tadea Lizaso Alegre fue la siguiente mujer en establecer un contrato laboral con la Academia, en 1912, para cubrir sustituciones en ausencias y enfermedades, pero no fue hasta 1921 cuando Emilianita de Zubeldía Inda consiguió una plaza de profesora auxiliar número uno. Tres años después se le concedió una excedencia para ampliar sus estudios en el extranjero y entonces hubo numerosas solicitudes de mujeres para ocupar su puesto, la mayoría exalumnas de la Academia (María del Hoyo, Pilar Carrasquilla, Cristina Escribano Goñi, Elvira Isac Anduela, Avelina Izco, Vicenta Val Sancho ...). Merecería la atención un estudio aparte que centrara su interés en la inserción de la mujer en el ámbito musical de la capital navarra.

⁴⁰⁷ AMP, Actas del Ayuntamiento, l. 96, f. 27, sesión de 30-VII-1856.

Milicia Nacional y por lo tanto la ciudad estaba privada de una agrupación musical municipal.

Para llevar a cabo el plan de la formación de la Academia Municipal de Música en 1856 se pensó en Mariano García Zalba y en Sebastián Cantera. No es de extrañar que, en un principio, el Ayuntamiento encomendara esta tarea a Mariano García pues era un miembro destacado de la Capilla de la Catedral de Pamplona, además ya tenía organizada una escuela de música privada en el edificio de San Francisco⁴⁰⁸ y anteriormente había establecido buenas relaciones con el consistorio⁴⁰⁹. Por su parte, Sebastián Cantera, había sido músico mayor de la banda de música de la Milicia Nacional recientemente disuelta, por lo que su conocimiento musical venía de un terreno muy diferente al de García, sin embargo, esta condición le sirvió de garantía al Ayuntamiento para incluirlo dentro del proyecto, lo que avala la idea de que la profesión de músico militar estaba muy valorada en esta época. Finalmente Cantera entró en la Academia tres años más tarde de lo previsto. Desde ese momento se dedicó a la enseñanza, aunque en 1868 la abandonó para alistarse como voluntario en el Batallón de la Libertad⁴¹⁰.

Este primer intento no llegó a materializarse. Al año siguiente el Ayuntamiento volvió a retomar el tema, y en la sesión celebrada el 21 de octubre acordó “que una comisión proponga las bases para plantear por cuenta de los fondos municipales una escuela pública de música que trata de crear y dirigir Don Mariano García”⁴¹¹.

En cualquier caso, partían casi de cero, pues apenas había precedentes. Mariano García puso el local, su experiencia como profesor particular y sus conocimientos musicales, pero era nuevo en dirigir un centro de enseñanza musical público de tales dimensiones. En la misma acta, se decidió asignar de forma gratuita cuatro plazas en la Academia, para jóvenes pobres de la ciudad. Dos de estos alumnos fueron elegidos de entre los niños de la Casa de Misericordia⁴¹². Poco a poco se iba perfilando la idea primigenia de ofrecer un sustento a los futuros músicos.

Unos meses más tarde, el 25 de Junio de 1858, se redactó el Reglamento Orgánico de la Escuela de Música de la ciudad de Pamplona que se dividía en siete capítulos y treinta artículos⁴¹³. El primer capítulo, “Del objeto de la escuela, de su sostenimiento y de su gobierno”, constaba de cuatro artículos: en el primero se establecía la doble finalidad de la creación de la Academia; por un lado, orientado al tipo de enseñanza, se impartían clases de solfeo, canto, piano e instrumentos de viento (obsérvese que se excluye el dominio de los instrumentos de cuerda, ya que no olvidemos que el Ayuntamiento pretendía crear un elenco de músicos profesionales de

⁴⁰⁸ Existen varias referencias a este hecho que lo constatan, como ya puso de manifiesto Goldaracena en Goldaracena Asa, *La educación musical en Navarra en el siglo XIX: las primeras escuelas de música municipales*, 47-77.

⁴⁰⁹ Había organizado bailes públicos en el teatro y había compuesto himnos para algunas conmemoraciones políticas gratificadas por el Ayuntamiento, etc.

⁴¹⁰ AMP, Guerra, Milicia Nacional (Batallón de la Libertad), leg.87, 1873-1874. Milicia armada en Pamplona formada por unos trescientos hombres divididos en dos compañías activas y otra de veteranos para desempeñar misiones secundarias.

⁴¹¹ AMP, Academia de Música, Asuntos Generales, leg. 1, cj. 154.

⁴¹² ACMP, *Libro de Autos* nº4, 11-XI-1857, pp.19-20.

⁴¹³ *Reglamento Orgánico de la Escuela de Música de la ciudad de Pamplona*, AMP, Asuntos Generales, Sección Enseñanza Pública, Academia de Música, leg. 1, cj. 154.

los que servirse y en este momento el modelo a imitar eran las bandas militares, no las orquestas sinfónicas); por otro lado, se pretendía que el acceso a este tipo de educación no fuese excluyente, admitiendo así la entrada a alumnos de ambos sexos y además facilitando la matrícula a los alumnos pobres.

En el segundo artículo se reafirmaba el sostenimiento económico de la escuela de música consignada al Ayuntamiento, incluyendo los gastos necesarios al efecto en los presupuestos generales.

En el tercero se ponía de manifiesto que todas las cuestiones relacionadas con la organización interna de la escuela, debían ser aprobadas por una comisión designada por el Ayuntamiento, compuesta de tres individuos, quienes vigilarían la enseñanza y se encargarían de que se cumpliera el reglamento. El artículo nº 5 del capítulo nº 2 obligaba al director, entre otras cosas, a dirigir un informe al consistorio en el que se le informara de aquellos alumnos gratuitos cuyas capacidades o aprovechamiento fuesen insuficientes, el registro de matrículas ordenado, una memoria anual en la que aparecieran los resultados de los exámenes privados, esto es, de los alumnos que pagaban matrícula, y de los exámenes públicos de los alumnos gratuitos, junto con el número y la evolución positiva o negativa de los mismos, así como un juicio personal acerca de la enseñanza y del trabajo de cada profesor y todo cuanto sea necesario para conocer el estado de la escuela y sus progresos, y además debía encargarse de comunicar y hacer cumplir las órdenes del Ayuntamiento. La supervisión concejil estaba presente en todo lo que concernía a la escuela, tanto en relación con su enseñanza como en materia administrativa y esto significaba que el Consistorio tenía la última palabra en cualquier asunto relacionado con la escuela actuando con un sentimiento verdaderamente paternalista con el objetivo de que los alumnos aprovecharan al máximo la oportunidad que se les brindaba.

El quinto y último capítulo se dedicaban a los compromisos que los alumnos gratuitos instrumentistas estaban obligados a cumplir y en él se expresaba el beneficio que el Ayuntamiento buscaba con la creación de la Academia de Música. Se acordó que dichos alumnos, junto con sus profesores y los alumnos contribuyentes, formaran una banda utilizando instrumentos que proporcionaba el Ayuntamiento que permitía disfrutar a los alumnos mientras pertenecían a la banda. Los alumnos gratuitos, después de concluida la instrucción del instrumento, todavía continuarían dos años más en la referida banda, a no ser que hubiera otro alumno con suficiente capacidad para desempeñar su cometido, en cuyo caso podía disponer de su persona antes de los dos años, obteniendo previamente el permiso del Ayuntamiento. El artículo nº 27, expresaba la total disposición que la banda debía tener hacia el Ayuntamiento para toda clase de funciones que éste quisiera celebrar, poniéndose para ello de acuerdo con el director. Además, los alumnos gratuitos de solfeo, canto y piano también debían comprometerse a esta disposición en las funciones que el director determinase. Los alumnos contribuyentes no podían ser obligados a formar parte de la banda, ni en las funciones que ofreciese la escuela, pero si lo solicitaban podían participar. Este último capítulo deja entrever el objetivo principal del Ayuntamiento al crear la escuela: crear una banda que por un lado satisficiera las necesidades musicales de la ciudad y a la vez ofreciera un soporte económico a sus integrantes.

El 1 de Julio de 1858 el consistorio expuso el proyecto a la Diputación, para que fuese aprobado el gasto que comportaba:

Excmo. Señor,

El Ayuntamiento constitucional de esta ciudad a V.S. expone que con el objeto de promover en ella [la ciudad de Pamplona] el estudio de la música, ha concebido el proyecto de crear una enseñanza pública en que adquieran suficiente instrucción los jóvenes de ambos sexos que quieran dedicarse a tan útil profesión admitiendo en ella un número suficiente de alumnos pobres para que les sirva de carrera lucrativa, todo conforme a las bases y disposiciones que contiene el reglamento de que acompaña una copia. Y a fin de que el Ayuntamiento pueda llevar a cabo tan recomendable proyecto, suplica a V.S. se digne autorizar para los gastos que exige, y que han de redundar en beneficio del público.⁴¹⁴

Se insistía en la necesidad de este proyecto para la ciudad y para la población, especialmente para los alumnos pobres. Asimismo el objetivo que el Ayuntamiento perseguía con la creación de la Academia de Música era contar con músicos profesionales de los que disponer para amenizar los actos lúdicos y ampliar las escasas actividades de ocio actuales. El resultado fue que tempranamente se organizó la banda.

Finalmente, fue en el curso 1858-1859 cuando el Ayuntamiento de Pamplona inauguró la Escuela Municipal de Música, concediendo la dirección de la misma a Mariano García. En un principio las matrículas se realizaron en la casa del propio director, en los números 2, 4 y 6 de la calle del Carmen, después se hizo en la de su hijo, Mauricio García, en la calle San Antón 62, hasta 1873, cuando se empezaron a hacer en el centro de enseñanza. Las aulas de la Academia de Música se instalaron en las escuelas de San Francisco hasta que se estableció definitivamente un edificio específico para la Academia en la Alhóndiga Municipal en la plaza del Vínculo.

Según María Nagore, lo que resulta más innovador fue su financiación municipal. La de Pamplona fue una de las primeras Academias de Música creadas y subvencionadas enteramente por una institución pública aparte del Conservatorio de Madrid⁴¹⁵, que fue creado en 1830. Lo cierto es que la ciudad de Tafalla había iniciado en 1842 un proyecto semejante, si bien con poca continuidad, ya que parece ser que apenas duró cuatro años⁴¹⁶.

Sin duda, la creación de la Academia fue un gesto admirado por todos los interesados en el progreso de las enseñanzas municipales, y fue tomada como modelo para establecer otras academias en diversas ciudades españolas. Como ejemplo de este interés, véase lo que decía la *Gaceta Musical* publicaba en el número del 5 de Mayo de 1867:

Los municipios de algunas ciudades de importancia han establecido escuelas, y si bien todas no reúnen los requisitos que serían de desear, no por esto dejan de ser

⁴¹⁴ AMP, Academia de Música, Asuntos Generales, leg. 1, cj. 154.

⁴¹⁵ Nagore Ferrer, "La Escuela Municipal de Música de Pamplona," 537.

⁴¹⁶ Para conocer más sobre esta pionera escuela de música véase Goldaracena Asa, *La educación musical en Navarra en el siglo XIX: las primeras escuelas de música municipales*, 47-77 o Moreno Moreno, *Felipe Gorriti: compositor, maestro de capilla y organista*, 108-109.

una prueba patente de que en España hay decidida afición y gusto por la música. [...] Entre estas escuelas, cuya utilidad no puede negarse ni ponerse en duda, es digna de especial mención, la de la ciudad de Pamplona, que cuenta ya siete años de existencia, y de donde han salido artistas de reconocido mérito. La organización de esta escuela nos parece en todo conforme con el objeto que el ayuntamiento se propuso al plantearla, y no podemos por menos que felicitar a su director, el Sr. Mariano García, y al municipio de aquella localidad por los buenos resultados obtenidos en tan corto número de años.

La creación de la Academia de Música Municipal fue un paso muy positivo para el desarrollo de la educación musical en Pamplona, además de resultar un camino fácil para que sus alumnos, incluidos los niños sin recursos, obtuvieran un medio para ganarse la vida o, al menos, aumentar su salario, por lo que además cumplió una función social, sin olvidar que también sirvió para que algunas niñas desarrollaran una carrera profesional como cantantes, pianistas o profesoras. La financiación pública de la Academia y su precursora creación refuerzan la idea de que el ocio musical en Pamplona fue una necesidad que la población demandaba.

Frente a estos resultados y con la intención de que los niños más desfavorecidos se pudiesen labrar un futuro como músicos, se instauró a finales de 1871 la Escuela de Música de la Casa de Misericordia, promovida, como ya se ha comentado, por Justo Cayuela. Una vez más se vio la labor social que podía prestar la enseñanza de la música. Una vez aceptado el proyecto, lo hicieron saber a la Junta de la Casa de Misericordia quien dio el visto bueno⁴¹⁷. Los niños y niñas que estudiaban en este establecimiento permanecían en él hasta que los niños encontraban un trabajo digno con que ganarse un sustento o las niñas se casaban o entraban como religiosas en alguna orden⁴¹⁸. Así, que la creación de la Escuela de Música fue una propuesta encaminada a conseguir estos mismos objetivos. Incluso antes de su inauguración ya se solicitó el servicio musical de los jóvenes: en 1870, por interés del jefe del Tercio de Navarra, cinco niños de los acogidos pasaron a formar parte del cuerpo como cornetas⁴¹⁹. Hasta el momento de la creación de la escuela de música propia de la Casa de Misericordia, hubo algunos alumnos que recibieron esta enseñanza con la condición de alumnos pobres en la Academia Municipal de Pamplona; de esta manera la escuela de música de la primera liberaba alumnos a la segunda.

La escuela de música de la Casa de Misericordia coexistió con la Academia de Música Municipal de Pamplona y tuvo su reflejo en ella. Su funcionamiento y organización se hizo de forma similar, y al igual que en esta, también se formó en ella una banda de música que sirvió las veces de banda municipal a la ciudad; de hecho, fue conocida significativamente como “la música del pueblo”, en la que la ciudad se veía representada, por estar constituida con su segmento más desfavorecido, los niños pobres, y cuya institución, además, era sostenida en parte por la caridad de sus moradores. El sistema de enseñanza, la contratación de profesores y su organización en general también siguieron los pasos de la municipal.

⁴¹⁷ ACMP, Libro de Autos nº 5, sesión de 18-XII-1871, pp. 210-211.

⁴¹⁸ Camino Oslé Guendiáin, *La Casa de Misericordia de Pamplona* (Pamplona: Gobierno de Navarra, Departamento de Educación y Cultura, Dirección General de Cultura-Príncipe de Viana, 2000).

⁴¹⁹ *Ibid.*, 333.

Primeramente se nombró director de la escuela de música a Miguel Sarasate⁴²⁰ y se le adjudicó un sueldo anual de 3.000 r.v. que provendría de los fondos municipales⁴²¹, al igual que los profesores de la Academia de música⁴²². En un oficio del Ayuntamiento el alcalde comunicó la puesta en marcha de la escuela de música a partir del uno de enero de 1872, con el doble objetivo de educar a los niños en el arte musical y de crear una banda de música. Miguel Sarasate se reunió con los responsables de la Casa de Misericordia para concretar los horarios y la ubicación de las clases. Se decidió que se darían en el mismo lugar en el que se impartía la instrucción primaria y que las sesiones tendrían una duración de dos horas y media en el horario de 16.30 a 19.00. Para facilitar la enseñanza se pidió una pizarra de madera forrada de hule negro, una esponja, una tiza y papel pautado para escribir música⁴²³.

Para que los niños comenzaran su aprendizaje, el Ayuntamiento prestó a la nueva escuela de música instrumentos de los que tenía guardados en su almacén⁴²⁴, que ya habían utilizado los miembros de la banda La Euterpe Navarra, recién disuelta⁴²⁵. Los uniformes para la banda los confeccionaron en los propios talleres de la Casa de Misericordia, donde se iban renovando⁴²⁶ y se encargaron gorras nuevas⁴²⁷. Miguel Sarasate comenzó su nuevo trabajo con entusiasmo y en apenas un mes los alumnos debieron mostrar grandes progresos a juzgar por la opinión de la Junta de la Casa:

Hoy ve la Junta con satisfacción el interés que éste se toma por la enseñanza y los progresos que en tan corto tiempo han hecho los alumnos y no duda que continuando como hasta aquí y la Junta presentando su decidido apoyo se tocarán muy pronto los mejores resultados de la creación de la Escuela...⁴²⁸.

⁴²⁰ Además, también otros profesores intervinieron en la educación de la escuela de música de forma desinteresada como Fermín Ichaso y Francisco Larrañaga, profesores de la Academia de Música, o Agustín Blasco, profesor de fagot.

⁴²¹ ACMP, Libro de Autos nº 5, 18-XII-1871, pp. 210-211.

⁴²² Miguel Sarasate recibía también 3.000 r.v. (750 pts.) en la Academia por lo que en total cobraba 6.000 r.v. (1.500 pts.), un sueldo bastante abultado.

⁴²³ ACMP, Libro de Autos nº 5, sesión de 26-XII-1871, p. 213.

⁴²⁴ AMP, Asuntos Generales, Sección Enseñanza Pública, Academia de Música, leg. 1, cj. 154. La Casa vivió durante mucho tiempo, entre otras cosas, de las aportaciones de los vecinos, y de vez en cuando, la escuela de música recibía algún tipo de donativo especial, sobre todo para cubrir la carencia de instrumentos. Por ejemplo, en 1897, el padre Barrios, superior de los Redentoristas, entregó a la escuela un piano con su banqueta y dos libros de música (Oslé Guerendiáin, *La Casa de Misericordia de Pamplona*, 331).

⁴²⁵ Aun así, los instrumentos se estropeaban con frecuencia y se gastaba mucho dinero en repararlos. Para evitar el gasto innecesario la Casa decidió que no los llevaran a arreglar sin que los viese el profesor y estimara la reparación que era necesaria y tras ésta revisase las cuentas. Además prohibió que los instrumentos se sacasen de la casa para evitar un mayor deterioro, si bien en algunas ocasiones se prestaban a algunos jóvenes que los solicitaban.

⁴²⁶ ACMP, Libro de Autos nº 7, sesión de 18-VII-1882, p. 25. Dentro de la Casa se autoabastecían con los oficios más sencillos en los que participaban los niños y así también aprendían un oficio. Tenían fábrica de paños, de calzado, sastrería, carpintería... (Oslé Guerendiáin, *La Casa de Misericordia de Pamplona*, 331).

⁴²⁷ ACMP, Libro de Autos nº 7, sesión de 13-V-1882, p. 19.

⁴²⁸ ACMP, Libro de Autos nº 5, sesión de 29-I-1872, pp. 224-225.

Unos años más tarde, en 1879, Miguel Sarasate presentó su renuncia al puesto fundada en motivos de salud⁴²⁹ y como despedida regaló una batuta a la Casa de Misericordia⁴³⁰. Esto indica que la labor de Sarasate en esta escuela debió de ser muy satisfactoria. A él le sucedería durante dos años Antonio Vidaurreta y después Miguel Astráin, su más entrañable director.

El propósito del Ayuntamiento de instruir profesionalmente a músicos competentes obtuvo unos buenos resultados, pues además del mencionado Miguel Astráin, que fue quizá el alumno más destacado de la Academia Municipal de Música, otros vieron cumplidos sus objetivos. Por un lado, los componentes de las bandas de música de ambas escuelas obtuvieron ese beneficio extra, pues como se ha mencionado, la mayoría tenía un trabajo no relacionado con la música, y, por otro, hubo varios alumnos que se dedicaron por entero a alguno relacionado con la música, como es el caso de Julián Burguete, que fue organista, profesor, censor, afinador de pianos y dirigió una banda de música; Florencio Lafita, que fue músico de diversas agrupaciones, igual que Serafín Las Navas y que José Serrano, también compositor; Juan Arteta, músico de orquesta, como José Llopis; Fidel Maya, profesor y compositor; Tomás Zabalo, músico en diversas agrupaciones, profesor y censor; o, incluso alguna mujer como María del Camino Villanueva, que fue profesora, concertista y compositora. De esta manera la ciudad se fue nutriendo de músicos formados en un nuevo centro de enseñanza musical que desplazaba al tradicional de la catedral.

El primer curso 1858/59 de andadura de la Academia Municipal de Música de Pamplona arrancó con muy buenas perspectivas. Se inscribieron en total 111 alumnos. Según Javier Ema Fernández, en este momento había unos 1.620 niños y niñas escolarizados en las escuelas públicas y privadas de instrucción primaria, lo que supone que el 6,85% de ellos acudía también a la academia. Sin duda, un porcentaje nada desdeñable si tenemos en cuenta la novedad de este tipo de instrucción pública y la precocidad de esta institución.

La Academia abría las puertas en la educación musical a las clases menos privilegiadas: de estos 111 alumnos matriculados, 47 eran gratuitos (32 niños y 15 niñas) y 64 alumnos contribuyentes (39 niños y 25 niñas). En el primer curso el 57,7% de los alumnos eran contribuyentes y el 42,3% gratuitos. Este porcentaje era bastante alto, muy similar al de las escuelas públicas de educación primaria, que en 1860 rondaba el 44,84% de alumnos gratuitos⁴³¹. Así pues, está fuera de duda que uno de los principales objetivos de la Academia de Música fue proporcionar una posible salida laboral a los niños de las clases más desfavorecidas.

En 1865 el número de alumnos ascendió a 120 (72 niños y 48 niñas). Respecto al primer año los alumnos habían aumentado en nueve, de los cuales ocho eran niñas. Estas cifras muestran que el desequilibrio entre el número de niños y niñas no era demasiado alto (60% niños y 40% niñas) y que en siete años hubo más interés en acceder a la Academia por parte del alumnado femenino.

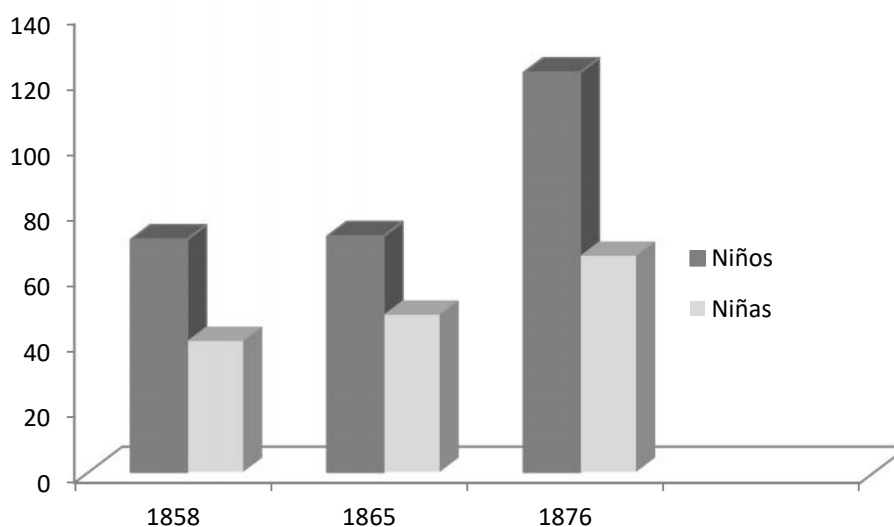
⁴²⁹ AMP, Actas del Ayuntamiento, l. 107, f. 347, sesión de 20-III-1879.

⁴³⁰ Oslé Guendiáin, *La Casa de Misericordia de Pamplona*, 325.

⁴³¹ Ema Fernández, *Educación y sociedad en Pamplona durante la segunda mitad del siglo XIX (1843-1898)*, 136.

Estos datos siguen la tendencia general de la alfabetización en Pamplona estudiada por Javier Ema. Según este autor, el índice de alfabetización entre la población femenina fue siempre menor al de los hombres, pero también que, especialmente a partir de 1860, el analfabetismo femenino descendió de una forma más acusada que el masculino⁴³². Sin embargo, en 1876 encontramos que de los 188 alumnos matriculados entre la Academia de Música y la Escuela de Música de la Casa de Misericordia que ya existía y también dependía del Ayuntamiento, 66 eran niñas y 122 niños, es decir, el 35% y el 65%, respectivamente. Con todo, se ve que la educación musical entre las niñas seguía aumentando progresivamente, en este caso su crecimiento es menor que el de alumnos masculinos debido a la asistencia de niños, y no de niñas, a la nueva escuela de música de la Misericordia. Si a esto añadimos el hecho de que las niñas no podían estudiar otro instrumento que no fuese el piano, y, además, tan sólo podían cursar las asignaturas de solfeo y canto, podemos deducir que la enseñanza musical pública marginó considerablemente al sexo femenino.

Gráfico 6. Índices de matrículas de niños y niñas en la Academia Municipal de Música en 1858, 1865 y 1876



Sin embargo, se aprecia un cambio sustancial. A pesar de que la educación musical femenina en Pamplona parece seguir los clichés sociales de la época respecto a la educación de la mujer cuyo principal objetivo era preparar a las niñas para ser futuras esposas, buenas madres y amas de casa, como ya se ha comentado, algunas alumnas de la Academia sí consiguieron desarrollar una carrera profesional como cantantes, pianistas o profesoras. No obstante, este cambio fue paulatino, y, por ejemplo, en 1840 se valoraba la educación artística femenina como sigue:

⁴³² Ibid., 93.

La parte de adorno de la educación del bello sexo, que comprende la enseñanza de las bellas artes, tiene dos grandes ventajas, no sin mezcla de grandes inconvenientes en su abuso. Les sirve para perfeccionar sus facultades, ennoblecer la imaginación, formar el gusto y proporcionarles los medios de no necesitar de nadie para gozar un recreo inocente y agradable. [...] ⁴³³

En un principio el autor no ve inconveniente en que las niñas aprendan algún tipo de enseñanza artística sin caer en el abuso. Ahora bien, le parece más aceptable la enseñanza del dibujo a la música, especialmente apelando a cuestiones de moralidad.

De las habilidades que comúnmente se enseñan a las niñas, el dibujo me parece preferible en todo caso al baile a la música; lo primero porque es más moral en su práctica; lo segundo porque las facultades que el dibujo requiere no están tan sujetas a los estragos de la edad, como la firmeza de la voz y la ligereza de los miembros; lo tercero en fin, porque es menos independiente que las otras artes de las inconstancias esternas, puesto que donde quiera se encuentra lápiz y papel, y no es tan fácil llevar siempre consigo la guitarra, el arpa o el piano con el voluminoso acompañamiento de los libros y cuadernos de música. [...] ⁴³⁴

Aceptando la costumbre de que el sexo femenino debe aprender nociones musicales como parte de su educación, advierte ciertos riesgos en dicho proceso, destacando el inconveniente de perder el tiempo en aprender música, si la muchacha no es apta para ello, descuidando otros aspectos importantes de su educación como el aprendizaje de las tareas domésticas.

Establecida la regla general de que todas las señoritas han de aprender la música, sucede muy frecuentemente que, careciendo la disciplina de una organización apta para este estudio, lo que debía servirle de recreo y adorno, viene a convertirse en suplicio y objeto de odio. [...] la madre se obstina en que aprenda, el maestro asegura que con el tiempo podría sacar mucho partido de la joven, y a fuerza de lágrimas, de riñas y de castigos se logra que ejecute una sonata, un aria, que procura olvidar desde el punto y hora en que se ve dueña de su libertad. [...]

Se comete otro error no menos funesto en sus consecuencias: todo el tiempo, todas las facultades, toda la atención se aplica a este solo objeto, a él se sacrifican, no solo los demás ramos de la educación intelectual, sino la enseñanza indispensable de la doméstica. [...] ⁴³⁵

Por último, hace una alusión al baile, como un elemento indispensable en la sociedad actual, que debe vigilarse con cuidado por las consecuencias moralmente desaprobatorias que puede alcanzar, pero que bajo una correcta supervisión le parece inofensivo.

⁴³³ BOP, 30-VII-1840.

⁴³⁴ Ibid.

⁴³⁵ Ibid.

La mayor parte de estas reflexiones puede aplicarse igualmente al baile. Este ejercicio entra en el círculo de las diversiones adoptadas para las costumbres modernas en las reuniones de ambos sexos, [...] Una madre no puede llevar a sus hijas sino a las casas en que reinan el orden y las buenas costumbres, poco hay que temer del baile dirigido por gentes de este temple y ejecutado bajo su inspección. [...] ⁴³⁶

Se observa que la asistencia de alumnos era mayor en los primeros cursos y disminuía en los superiores, siendo en los primeros años de enseñanza cuando se permitía la instrucción musical a las niñas. Siguiendo como ejemplo el curso 1864/65, el número de alumnos en cada clase fue el siguiente dividido por sexos:

Tabla 13. Matrículas por asignaturas de niños y niñas (1864/1865)⁴³⁷

Asignatura	Niños	Niñas
1º Solfeo	24	20
2º Solfeo	24	18
1º piano	6	12
2º piano	6	6
3º y 4º de piano	4	4
Canto	0	19
1º Inst. viento-metal (trompa)	2	0
2º Inst. viento-metal (cornetín)	2	0
1º Inst. viento-madera (flauta)	2	0
2º Inst. viento-madera (clarinete)	1	0
3º Inst. viento-madera (clarinete)	3	0
4º Inst. viento-madera (clarinete)	1	0
1º Violín	4	0
2º Violín	3	0
3º Violín	4	0

Estos datos esclarecen la realidad pamplonesa en lo referente a la educación: la falta de constancia y regularidad en la asistencia de los niños a clase era directamente proporcional a la edad del alumno, debido a que, cuando se iban haciendo mayores, en muchas ocasiones, ayudaban a la familia en el trabajo agrícola, en el caso de los niños, o en el doméstico, en el caso de las niñas, o, en ambos casos, se quedaban en casa cuidando de hermanos pequeños; y, claramente, la asignatura donde dominaba el género femenino era el canto y, en todo caso, el primer curso de piano, al que asistían las niñas para tener unas nociones básicas del instrumento. Sin embargo, un número

⁴³⁶ Ibid.

⁴³⁷ Tabla elaborada a partir de los datos extraídos del AMP, Academia de Música, Asuntos generales.

importante de ellas siguió un segundo, e, incluso, un tercer o cuarto curso de piano que las capacitaba para, al menos, poder dar clases de este instrumento.

Sería interesante realizar un análisis del desarrollo de las matrículas en la academia pues permitiría evaluar la permanencia de los alumnos en la academia (habitualmente no acababan la instrucción completa en la academia), su constancia o la frecuencia en la asistencia a la misma (muchas veces perjudicada por el trabajo estacional del sector agrícola en el que colaboraban los niños de edad más avanzada o por la necesidad de ayudar al cuidado de hermanos menores y en las tareas domésticas), su valoración social (frecuentemente los padres de escasos recursos demostraban poco interés por la educación de sus hijos), etc. Lamentablemente, la documentación de que disponemos no nos permite realizar un análisis pormenorizado de las matrículas anuales. Su desconocimiento impide tener una idea más aproximada del funcionamiento de la academia y su relevancia dentro de la sociedad pamplonesa.

A pesar de ello, se puede concluir que el crecimiento en el número de alumnos matriculados en la Academia Municipal de Música de Pamplona evidencia su buen funcionamiento y la consecución de sus objetivos, y a la vez es un indicativo del desarrollo en el proceso de culturización de la educación primaria de entre ocho y trece años aproximadamente⁴³⁸, en especial entre las niñas y entre los más desfavorecidos. Por lo que esta institución, pionera en su constitución, satisfizo las necesidades de ocio musical de la población pamplonesa de la segunda mitad del siglo XIX y cumplió una labor social con los niños que consiguieron labrarse un futuro como músicos y, en menor medida, de las niñas que pudieron optar a una carrera profesional como cantantes, pianistas o profesoras.

4.2. La formación del músico profesional

La instrucción de infantes catedralicia fue el modelo de enseñanza musical tradicional de los niños, de hecho, la educación de los seises constituyó el único centro institucionalizado de España antes del nacimiento de las escuelas municipales o el Conservatorio de Madrid. En Pamplona, hasta la creación de la Academia Municipal de Música en 1858, el colegio de infantes de la catedral fue el único medio de instrucción musical para los niños, exceptuando las clases particulares de la enseñanza privada.

Durante el siglo XIX, la instrucción de los infantes de la catedral de Pamplona estaba restringida a los varones y su duración era de aproximadamente ocho años. El grupo estaba integrado por seis o siete niños, de edades comprendidas entre 6 y 14 años. Los aspirantes eran presentados por sus familias o conocidos a una comisión del cabildo, encabezada por el maestro de capilla, quien los seleccionaba, estando bajo su decisión tanto la admisión como el despido. Solían elegir niños huérfanos o pobres de la ciudad. El acceso de uno de ellos suponía un alivio económico para las familias que acababa cuando mudaban la voz, aunque en ocasiones salieron antes por interés de los padres. El colegio de infantes suponía un gasto importante para la catedral y el

⁴³⁸ Aunque el reglamento que se desarrollaba en el Plan de Instrucción Primaria de 1838 concretaba la edad de los niños de educación primaria entre seis y trece años, en la Academia de Música se admitían a partir de los ocho, sin duda con la intención de que ya tuvieran por lo menos dos años de instrucción en la lectura y la escritura, requisito que también se exigía.

cabildo estuvo pendiente de que los niños cumpliesen con su cometido. Si se ponían enfermos durante mucho tiempo prescindían de ellos. Por ejemplo, el infante Tomás Gómez, natural de Villafranca, adolecía desde hacía bastante tiempo un fuerte catarro que no le permitía ejecutar sus funciones, y el cabildo decidió avisar a sus padres para que lo llevaran a su casa temporalmente para ver si en el transcurso de un año mejoraba y en tal caso que volviese a desempeñar su destino, pero “si no lograrse el alivio y se mantiene en su inhabilidad para ejercer sus funciones trate de dedicarle a otro ejercicio y se cuente por despedido”⁴³⁹.

Asimismo, el cabildo se mostró reticente a que los niños actuasen fuera de la catedral. Salían para algunos oficios, como funerales y procesiones, pero no concedió que esto ocurriera para otro tipo de actos. Por ejemplo, una vez, en 1871, Damián Sanz (Burgo de Osma, Soria, 1808-1884), organista y maestro de capilla de la catedral, solicitó permiso para servirse de los niños de coro con el objeto de cantar la misa de Rossini en una academia de música⁴⁴⁰, y el cabildo dictaminó “que no salgan los niños a cantar a sitios profanos”⁴⁴¹.

Su instrucción y su cuidado se dejaba en las manos de la figura del “maestro de infantes”, cohabitando en su domicilio siempre cercano a la catedral⁴⁴². A pesar de que hubo unos años, principalmente durante la primera década de reinado de Isabel II, el estado de la Capilla Musical de la catedral de Pamplona se encontraba en un estado debilitado, provocado por los procesos de desamortización de los bienes eclesiásticos de 1836 y la guerra carlista, la instrucción de infantes no cesó, aunque si hubo ciertos cambios, el más importante relacionado con la reducción en la participación de los infantes en la Capilla que dejaron de intervenir en aniversarios, salves y otras celebraciones en el interior de la santa iglesia, así como en los entierros de fuera de la misma. Sin embargo, en 1846 se restituyó que se les diese parte en todas las funciones de dentro de la iglesia y, al año siguiente, también en todas las funciones de la capilla en general que hubiera fuera de la catedral⁴⁴³.

El “maestro de infantes” era un cargo rotativo que habitualmente asumía un salmista o un sochantre, pero también se dio el caso de que los niños estuviesen a cargo de uno de los músicos o de los organistas. En la década de los treinta se ocupó de ellos el músico Mateo Jiménez, en los cuarenta el salmista Fermín Ruiz de Galarreta, en 1851 el segundo organista Pedro Maeztu y, de 1851 a 1864 lo fue el salmista Francisco García. La movilidad en el puesto pudo deberse a que los “maestros de infantes” fueran considerados maestros de segunda categoría, pues su cometido principal era el de cuidar y mantener limpios a los niños. Lo cierto es que de la documentación consultada se desprende que el cabildo se preocupó constantemente porque los infantes tuvieran una vivienda adecuada, en buenas condiciones y cómoda para los niños. Por ejemplo, en octubre de 1851 decidieron trasladar la ocupación de

⁴³⁹ ACP, Actas, l. 12, f. 370, sesión de 13-I-1844.

⁴⁴⁰ Posiblemente la de la Casa de Misericordia, recién fundada y dirigida por Antonio Vidaurreta, antiguo infante, y en esos momentos músico de la catedral, con quien Damián Sanz mantendría cierta amistad.

⁴⁴¹ ACP, Actas, l. 12, f. 313, sesión de 16-VI-1871.

⁴⁴² En la década de los treinta vivían en la Plazuela de San José nº 4; en los años cuarenta lo hacían en el número 22 de la calle Dormitalería; en los años setenta habitaban el primer piso del número 6 de la calle del Redín.

⁴⁴³ ACP, Sindicatura, nº 16, 1851.

los infantes a una nueva vivienda que “además de su capacidad y extensión tiene un patio del caso para divertirse y más proximidad a la santa iglesia”⁴⁴⁴.

La enseñanza de la música en todos sus aspectos estaba dividida entre varias personas: los salmistas o sochantres les enseñaban canto y lenguaje musical, el organista los instrumentos de teclado y composición, y uno de los músicos los instrumentos de cuerda y viento. La formación musical era así bastante completa, sin llegar a profundizar en el dominio de los instrumentos, pero realmente parece que, en general, en el panorama musical de Pamplona era más valorado que los músicos tocasen varios instrumentos que el que dominasen uno solo. Durante la época que abarca este trabajo destacan como instructores de los infantes las figuras del salmista Fermín Ruiz de Galarreta, encargado del conocimiento teórica de la música, del organista Damián Sanz, que se ocupaba de la instrucción del órgano y la composición, y de los músicos José María Imbuluzqueta, que les enseñó canto, y Mariano García, encargado de la enseñanza de los instrumentos de cuerda y viento.

Galarreta debió de ser un músico competente en el canto, pues en 1855 el cabildo le concedió la sochantría primera sin oposición “por su notoria aptitud y la voz que le acompaña para su buen desempeño”⁴⁴⁵. Igualmente debió de ser diestro en la enseñanza a juzgar por el método de canto llano que escribió y que publicó en 1848⁴⁴⁶. Sin duda, los infantes aprendieron con este método⁴⁴⁷. En él se trataban aspectos teóricos relacionados con la técnica vocal, así como ejercicios prácticos, sobre todo pensando en que la finalidad del estudio era la correcta entonación del canto llano dirigida a embellecer los actos religiosos. La documentación conservada hace sospechar que el material que se utilizaba en la instrucción de infantes procedía de los propios maestros. Al igual que Galarreta con su método, también el sochantre Ramón Osés escribió algunas melodías en canto llano que se imprimieron para utilizarse en la capilla⁴⁴⁸ y, seguramente, ocurrió lo mismo con muchas de las obras de Damián Sanz o Mariano García. Además, empleaban otros métodos para que los infantes aprendieran a tocar los instrumentos. En el Archivo de la Capilla de Música de la catedral se conserva un ejemplar de un método de arpa para uso de los infantes titulado *Méthode de Harpe à double mouvement* por N.C. Bochsa⁴⁴⁹.

⁴⁴⁴ ACP, Actas, l. 13, f. 151, sesión de 17-X-1851.

⁴⁴⁵ ACP, Actas, l. 13, f. 212, sesión de 20-I-1855.

⁴⁴⁶ Fermín Ruiz de Galarreta, *Nuevo método completo teórico-práctico de canto-llano y figurado* (Pamplona: José Imaz y Gadea, 1848). El texto está compuesto por 160 páginas y está dividido en dos secciones: una más extensa dedicada al canto llano y otra sección más corta que lo está al canto figurado. En todo el método se tratan aspectos teóricos sobre todo relacionados con el canto (modos gregorianos, cadencias, intervalos...), pero también contiene muchos ejemplos para practicar con la voz.

⁴⁴⁷ En su dedicatoria, Damián Sanz escribía una buena crítica sobre este trabajo que también acreditaba Mariano García.

⁴⁴⁸ ACP, Actas, l. 11, f. 19 vto., 17-X-1833.

⁴⁴⁹ Sagasetta Aríztegui, *Catálogo del archivo de Música, catedral de Pamplona*.



Ilustración 9. Portada del método de Galarreta en su primera edición (BINADI)

Después de la formación como infantes, el cabildo de la catedral podía optar por despedir a los niños, entregándoles aproximadamente doscientos r.v., o emplearlos en la capilla de música como instrumentistas o cantantes, o como organistas en la iglesia parroquial de San Juan Bautista, aneja a la catedral. Así ocurrió con Mariano García, Mauricio García, Joaquín Maya, Juan Bonet, Ambrosio Goya, Estanislao Luna, Leandro Sánchez, etc.

Sin embargo, durante la época que abarca este estudio se produjo un cambio sustancial respecto al objetivo de la formación musical de los niños. La instrucción catedralicia estaba dirigida a que los niños participasen en el canto diario de la misa, pero además, para sus familias, suponía, no solo dotar a los niños de un oficio con el que podían ganarse la vida, que podía darse o no, sino que también era una forma de desahogarlas del cuidado y la manutención del niño, al menos durante unos años, ejerciendo también una labor social. La creación de la Academia Municipal de Música en 1858, además, supuso añadir un nuevo espacio más amplio para la educación musical, pues acogía un número de alumnos mayor, que además aumentaba su espectro de alumnos al sexo femenino, algo que no se daba en el entorno catedralicio.

En la Academia Municipal de Música de Pamplona había dos tipos de alumnos: contribuyentes y gratuitos. Los primeros pagaban por la enseñanza del solfeo diez r.v. mensuales y por las de canto e instrumento veinte⁴⁵⁰, teniendo en cuenta que hasta el tercer año de funcionamiento de la Academia no se incluyeron las clases de instrumento. Esta era una cantidad bastante alta si la comparamos con la que se debía pagar en la enseñanza de educación primaria⁴⁵¹. El número de niños contribuyentes se fijaba en treinta y quince para las niñas. En un principio ingresaban en la clase de

⁴⁵⁰ Poco a poco los reales de vellón se fueron sustituyendo por pesetas y entonces pagaban 2,5 y 5 pts., respectivamente.

⁴⁵¹ En 1850 estas cantidades eran de dos r.v. en la clase de lectura, cuatro en la de escritura y seis en la de aritmética, para los niños; en las escuelas de niñas eran dos, seis y cuatro r.v. respectivamente, además de cuatro r.v. en la de calceta y ocho en la de costura. En las escuelas privadas de niños se pagaban dos r.v. más en cada clase que en las públicas, mientras que en las privadas de niñas la tarifa mensual era la misma. A partir de 1861, por acuerdo de la Junta local, esta cantidad se unificó en tres r.v. (Ema Fernández, *Educación y sociedad en Pamplona durante la segunda mitad del siglo XIX (1843-1898)*, 129 y 135).

solfeo y, después, el director se encargaba de su distribución en las clases de instrumento, según las aptitudes que demostrase cada uno. Las plazas que iban quedando vacantes se iban reemplazando con nuevos alumnos. Para ingresar en la escuela como alumno gratuito, se requería tener entre diez y diez y ocho años de edad, saber leer y escribir, ser huérfano pobre o hijo de padres pobres, naturales de Pamplona o vecindados en ella, tener las cualidades físicas necesarias para el estudio de la música y, por último, presentar la solicitud al Ayuntamiento antes del quince de agosto, como tarde, acompañada de la fe de bautismo y las certificaciones necesarias del alcalde y del párroco que acreditaran su pobreza y buena conducta⁴⁵². El Ayuntamiento, previo examen del director sobre la aptitud de los aspirantes, decidía la admisión de los alumnos. Son numerosas las cartas de padres dirigidas al director de la escuela, solicitando la admisión de su hijo o hija como alumno gratuito, enumerando las diferentes penurias de la familia y la pobreza en la que se encontraba, lo que evidencia las posibilidades que la sociedad presagió en el oficio de músico y la labor social que desempeñó la Academia Municipal.

En un principio el método empleado para impartir las clases en la Academia Municipal de Música, y, probablemente, de la Escuela de Música de la Casa de Misericordia, fue el sistema de tipo graduado, lo que significaba que los alumnos estaban agrupados en función de su grado de instrucción. Esta metodología se daba en las clases de solfeo, piano, violín, y en algunos cursos de la enseñanza de los instrumentos de viento. La enseñanza del canto constaba únicamente de un curso, al igual que la trompa o la flauta. Pero, a veces, sucedía que se reunían en una misma clase alumnos de diferentes cursos, siguiendo entonces un sistema simultáneo⁴⁵³, que consistía en separar a los alumnos por niveles de conocimiento dentro de una misma clase y el profesor explicaba a cada grupo como si fuese un solo alumno. Lo mismo ocurría en las clases públicas de educación primaria donde la ratio profesor/alumno establecía incluso más de ochenta niños por profesor⁴⁵⁴, si bien paulatinamente a lo largo del siglo se fue instaurando el sistema graduado. En este sentido la enseñanza en la Academia fue privilegiada ya que el capítulo tercero del primer reglamento establecía que, si se sobrepasaba la cifra de cincuenta alumnos, se contratarían los ayudantes que fuesen necesarios⁴⁵⁵.

El artículo nº 10 del primer reglamento establecía el curso en diez meses, desde el primero de septiembre hasta el último de junio, exceptuando las fiestas solemnes y el día de Santa Cecilia, con clases diarias de dos horas cada una⁴⁵⁶. La realidad fue que la duración de las clases estuvo determinada por el profesor, la asignatura y el número de alumnos que tuviese, así que encontramos que podía haber clases que durasen una hora como alargarse el doble. Había clases en la Academia desde las ocho de la

⁴⁵² Este trámite de certificación de pobreza encomendado a los párrocos también era un requisito para la admisión gratuita en las escuelas públicas.

⁴⁵³ Así se conocía en la época a este tipo de metodología que quedaba expresada en el artículo nº 50 del Reglamento de las escuelas públicas de instrucción primaria elemental de 1838.

⁴⁵⁴ Ema Fernández, *Educación y sociedad en Pamplona durante la segunda mitad del siglo XIX (1843-1898)*, 132.

⁴⁵⁵ *Reglamento Orgánico de la Escuela de Música de la ciudad de Pamplona*, AMP, Asuntos Generales, Sección Enseñanza Pública, Academia de Música, leg. 1, cj. 154.

⁴⁵⁶ *Reglamento Orgánico de la Escuela de Música de la ciudad de Pamplona*, AMP, Asuntos Generales, Sección Enseñanza Pública, Academia de Música, leg. 1, cj. 154.

mañana hasta las ocho de la tarde de forma continuada. Se estableció que las alumnas acudirían a clase en horario de mañana o mediodía, y los alumnos al oscurecer, alternándose las horas según las estaciones del año, aunque en algún caso se incumplió esta regla.

En un principio se estableció dividir las clases de música en tres asignaturas: el solfeo, el canto y el piano que se planteaba de forma conjunta, y los instrumentos de viento. No obstante, enseguida se introdujo la enseñanza del violín primero en tres cursos y después en cuatro, si bien no sería hasta 1885 cuando se incluyó en los estatutos la enseñanza de todos los instrumentos de cuerda. Este planteamiento pone de manifiesto los intereses musicales de la ciudad a mediados del siglo XIX. El solfeo era una materia básica para que cualquier músico pudiese, al menos leer partituras. El canto y el piano eran habilidades dirigidas especialmente al alumnado femenino, como ya se ha comentado anteriormente. La enseñanza de los instrumentos de viento estaba encaminada a que los alumnos pudiesen tocar en las bandas de música militares o formar una banda de música municipal para aderezar las costumbres lúdicas de la población. Y la instrucción del violín y los demás instrumentos de la familia de la cuerda sirvió para formar músicos orientados a tocar en la orquesta del teatro.

De esta manera, en su primer planteamiento la instrucción completa de la Academia de Música se establecía en dos años de solfeo y uno de canto, cuatro de piano, tres cursos de violín, cuatro de instrumentos de viento-metal (primero trompa y después cornetín), cuatro de instrumentos de viento-madera (primero de flauta, y segundo, tercero y cuarto, de clarinete).

Tabla 14. Asignaturas y cursos de la Academia de Música en 1860⁴⁵⁷

Asignatura	Cursos
Solfeo	1º y 2º
Canto	1º
Piano	1º, 2º, 3º y 4º
Instrumentos de cuerda (violín)	1º, 2º y 3º
Instrumentos de viento-madera (flauta y clarinete)	1º, 2º, 3º y 4º
Instrumentos de viento-metal (trompa y cornetín)	1º, 2º, 3º y 4º

En 1874 se introdujeron en la Academia dos novedades ideadas ya desde el curso anterior. Los profesores solicitaron por carta al Ayuntamiento incluir en la enseñanza la asignatura de Armonía para aquellos alumnos que desearan continuar dos años más después de la de Solfeo e Instrumento. Se accedió a la propuesta, acordando que los alumnos debían pagar cinco pesetas mensuales por esta asignatura. Se impartían tres clases a la semana y tenían una duración de una hora y media. El

⁴⁵⁷ Tabla elaborada a partir de los datos extraídos del AMP, Asuntos Generales, Sección Enseñanza Pública, Academia de Música, leg. 1, cj. 154.

profesor designado fue Joaquín Maya. La segunda novedad pretendía facilitar a los alumnos la adquisición de instrumentos para la práctica. Quien lo solicitara podía pedir un instrumento en propiedad del Ayuntamiento, guardado en un almacén municipal, para usarlo durante el curso o para tocarlo en la banda, y devolverlo después. Se prestaron trombones, trompas, fliscornos, bombardinos, tubas (a las que llamaban bastubas), cornetines, clarinetes, y en menor medida liras, flautines, fagotes, platillos, cajas y bombos. Incluso alguna vez se vendían a los alumnos estos instrumentos de segunda mano, tasados por los mismos profesores de la escuela⁴⁵⁸, y de vez en cuando se reponían instrumentos nuevos. En 1876 se compraron seis clarinetes (por 190 r.v. cada uno), cuatro cornetines (por 160 r.v. la unidad), dos trompas (valoradas en 500 r.v. cada una), dos trombones (por 280 r.v. cada trombón) y un bombardino (tasado en 300 r.v.). Aun así, un año más tarde se volvieron a comprar más: dos cornetines (por 160 r.v. cada uno), seis clarinetes (por los que se pagó 160 r.v. la unidad), tres trombones (por 900 r.v.), dos trompas (por 800 r.v.), dos violonchelos (por 1.000 r.v.) y dos saxofones (valorados en 850 r.v. cada uno). Estos últimos eran los más caros ya que se habían inventado hacía apenas tres décadas, y su venta todavía era algo exclusiva. En consecuencia habría pocos saxofones para comprar de segunda mano, si bien este instrumento enseguida se incorporó a las bandas militares por sus cualidades sonoras y se hizo muy popular.

Estos datos muestran la formación completa de una banda de música compuesta en su mayor parte por instrumentos de viento y, especialmente, de la familia del viento-metal. Este modelo sigue la plantilla general de las bandas de música militares, como se verá más adelante.

Es interesante señalar que los alumnos aprendían a tocar varios instrumentos de la misma familia. Por un lado, tenían la ventaja de que de esta forma adquirirían conocimientos básicos de varios instrumentos, siendo esta circunstancia muy útil para el trabajo en una banda u orquesta, ya que entre los músicos se podían cubrir faltas o ausencias, o completar las exigencias de una obra concreta. Pero, por otro lado, el grado de dominio del instrumento no sería muy elevado, más bien de escaso perfeccionamiento, a juzgar por los pocos años que lo estudiaban, y en las condiciones en que lo hacían, recibiendo la enseñanza en una clase en la que podía haber hasta veinte alumnos y de diferentes instrumentos a la vez. Según el artículo nº 13 del primer estatuto, para ingresar en cualquier clase de instrumento, era necesario haber cursado dos años de solfeo, y para poder acceder a la clase de armonía, era imprescindible tres de solfeo. Pero como condición invariable, se especificaba que no se podían simultanear más de dos clases distintas⁴⁵⁹.

En el capítulo nº 6, se trataban las bases de los exámenes. Los alumnos debían superar cuatro privados (en Octubre, Diciembre, Febrero y Abril) y uno público con

⁴⁵⁸ Por ejemplo, en 1868 se vendieron de segunda mano procedentes del almacén del Ayuntamiento varias tubas tasadas entre 100 y 500 r.v. dependiendo de su estado, un bombardino en 200, platillos de entre 300 y 400 r.v., varios trombones de entre 160 y 320 r.v., varias trompas de entre 160 y 200 r.v., varios clarinetes de entre 100 y 200 r.v., un flautín de 60 r.v., varios bombardinos de entre 200 y 400 r.v., varios cornetines de entre 80 y 200 r.v., fliscornos de entre 100 y 260 r.v., un bombo de 200 r.v. y una caja viva tasada en 100 r.v.

⁴⁵⁹ *Reglamento Orgánico de la Escuela de Música de la ciudad de Pamplona*, AMP, Asuntos Generales, Sección Enseñanza Pública, Academia de Música, leg. 1, cj. 154.

tribunal examinador (en la última semana de Junio)⁴⁶⁰. Tras los exámenes públicos, se pensó distribuir diferentes premios entre los alumnos más sobresalientes, en la misma forma en que se realizaba en las demás escuelas dependientes del Ayuntamiento. Estos exámenes públicos se celebraban durante la última semana de Junio ante la comisión, director y profesores de la escuela, y se entregaban los premios a los alumnos más destacados de cada clase, emulando los actos de final de curso de las escuelas públicas. Una comisión decidía en qué debía consistir el premio, según la ocasión, pero solía ser la entrega de una medalla o un diploma, o la exención al alumno del pago de la matrícula del curso siguiente. Por ejemplo, en 1875 y 76 se invitó a Fidel Maya a la clase de armonía eximiéndole del pago de la matrícula como premio extraordinario por el buen aprovechamiento demostrado en la Academia. El Ayuntamiento tuvo siempre interés en premiar a los alumnos más destacados como una forma de recompensar su esfuerzo y estimular a los escolares produciendo: “noble estimulación de provechosos resultados ulteriores en el niño; satisfacción cumplida en el padre, que se persuade en ellos del verdadero estado de instrucción del hijo; y por fin constituyen también un público testimonio de la conducta y comportamiento de los profesores a quienes se confía la instrucción”⁴⁶¹.

Para la entrega de los premios de todas las escuelas públicas, incluida la Academia, se organizaba un acto de puertas abiertas que solía tener lugar en el salón del Nuevo Mercado, o en el salón de dibujo de la escuela de San Francisco, o, lo más habitual, en el Teatro Principal. Se anunciaba previamente en la prensa. En su transcurso, se ofrecía un aperitivo que solía consistir en pan, vino, dulces, café, embutidos... y estaba amenizado musicalmente por la orquesta del teatro, el coro de alumnos o alumnas de la Academia de Música o la banda de música de la Casa de Misericordia en los años posteriores a su creación.

Otra cosa eran los castigos. Estos se aplicaban básicamente por dos motivos: desobediencia y mal comportamiento, tanto en el establecimiento de la escuela como en las inmediaciones. El castigo, privado o público, era responsabilidad de cada profesor. Si la falta era muy grave, reiterada o las faltas de asistencia continuadas, el profesor informaba al director que decidía si el alumno debía repetir curso o ser expulsado de la escuela, según los casos. Para imponer cualquiera de estas dos penas, la queja debía ser expuesta a la comisión de instrucción por el alumno, el profesor y el director, y entonces se decidía el castigo.

El artículo nº 22 del primer reglamento contemplaba que tanto los alumnos contribuyentes como los gratuitos que terminasen en la escuela recibirían, por parte del Ayuntamiento, el título de “Profesor discípulo de la escuela de música de la ciudad de Pamplona”⁴⁶².

En relación al material utilizado en las aulas, sabemos que en el primer curso de andadura de la Academia de Música Municipal se compraron 110 métodos de solfeo de Hilarión Eslava (45 para alumnos gratuitos, 2 más destinados para el repaso, 60 para los alumnos contribuyentes que pagaron 25 r.v. por ejemplar, y 3 métodos más

⁴⁶⁰ Ibid.

⁴⁶¹ AMP, Enseñanza Pública, leg. 27, nº 9, citado por Ema Fernández, *Educación y sociedad en Pamplona durante la segunda mitad del siglo XIX (1843-1898)*, 163.

⁴⁶² *Reglamento Orgánico de la Escuela de Música de la ciudad de Pamplona*, AMP, Asuntos Generales, Sección Enseñanza Pública, Academia de Música, leg. 1, cj. 154.

quedaron en poder del director). Fue el mismo Eslava quien, desde Madrid, envió los ejemplares, junto con una carta dirigida a Mariano García que se conserva en el Archivo Municipal de Pamplona⁴⁶³.

Igualmente, cuando el reglamento de 1885 dictaminó que la asignatura de Solfeo se dividiría en tres cursos, se siguió utilizando el método de Eslava en su primera y segunda parte para los dos primeros, y en el último curso se estudiaba la tercera y cuarta, con el añadido de los ejercicios para repentizar⁴⁶⁴. Para las clases de piano, divididas en cuatro cursos se usaba en el primero y segundo el método de Aranguren⁴⁶⁵ y estudios de Concone⁴⁶⁶, y en tercero y cuarto, el tercer y cuarto libro del método del primero, y estudios de Bertini⁴⁶⁷ o análogos. Tanto el método de Aranguren como los estudios de los otros compositores son de carácter divulgativo, lo que sugiere que el dominio de este instrumento no tenía un objetivo profesional. De hecho, como ya se ha comentado, la enseñanza del piano predominaba entre el sexo femenino, especialmente en el primer curso, y su aprendizaje no estaba dirigido hacia la destreza profesional del instrumento, sino tan solo a una habilidad rudimentaria. La técnica del teclado se aprendía en las catedrales, o, anteriormente a la desamortización, en conventos y monasterios, y estaba restringida a los varones. El material para las clases de instrumentos de cuerda no quedó especificado, al igual que ocurrió con las demás especialidades. Los profesores de cada clase debían decidir los métodos que a emplear en su enseñanza y a los alumnos se les exigía que acreditasen que tenían a su disposición las obras e instrumentos que el estudio de la enseñanza en que estuviesen matriculados requiriese.

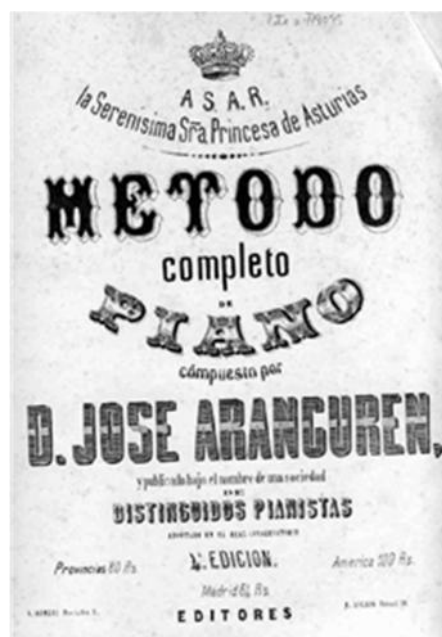
⁴⁶³ AMP, Asuntos Generales, Sección Enseñanza Pública, Academia de Música, leg. 1, cj. 154.

⁴⁶⁴ *Reglamento orgánico de la Escuela de Música de la ciudad de Pamplona*, AMP, Enseñanza Pública, Escuela de Música, Asuntos Generales, 1878-1896, leg. 2, cj. 155.

⁴⁶⁵ José Aranguren (1821-1903), profesor de armonía en la Escuela de Nacional de Música y Declamación, publicó su *Método completo de piano*, Madrid, Antonio Romero, 1855, con ejercicios, escalas y técnica para este instrumento. Fue un método muy utilizado en toda España que se publicó hasta siete veces (la última en 1879).

⁴⁶⁶ Giuseppe Concone (1801-1861), organista y maestro de capilla de Turín, publicó en Madrid varios libros de estudios para piano.

⁴⁶⁷ Henri Jérôme Bertini (1798-1876), compositor y pianista francés, escribió varios libros de estudios fáciles para jóvenes alumnos.



Ilustraciones 10 y 11. Portada del los método de piano de Bertini y portada del método de piano de Aranguren

El tipo de enseñanza de la escuela de música de la Casa de Misericordia imitaba el modelo de la Academia de Música Municipal de Pamplona⁴⁶⁸. En ambas el programa educativo se dividía en la enseñanza del solfeo en dos cursos, instrumentos de cuerda, viento y piano en cuatro cursos y uno de armonía e instrumentación. Y también se realizaba un examen y entrega de premios a finales de junio, igual que en todas las escuelas públicas dependientes del Ayuntamiento. Es significativo que en ambas escuelas de música no existiese la enseñanza exclusiva de los instrumentos de percusión. También se estableció el acceso a la escuela de la Casa de Misericordia desde los ocho años, si bien en este caso no se insistía en que los alumnos supieran leer y escribir. A diferencia de la Academia, en la escuela no se interrumpían las clases durante el período estival, tan solo se cambiaba el horario de las clases.

En cualquier caso, la formación del músico se presentaba completa en el sentido práctico. La instrucción musical de cualquiera de estas entidades estuvo dirigida a la práctica del instrumento o la composición, se descartaron otros conocimientos como los relacionados con la historia de la música o el pensamiento musical. Por otro lado, la destreza en varios instrumentos les permitió adaptarse a agrupaciones y entornos distintos porque, en definitiva, era lo que les interesaba pues el principal objetivo de la formación musical siempre fue el de dominar el ejercicio de músico como cualquier otro oficio de la ciudad. Esta versatilidad se vio reflejada en la movilidad entre instituciones musicales de diferentes ámbitos que adoptaron los músicos con el fin de vivir económicamente de esta profesión.

⁴⁶⁸ Según expresa el reglamento redactado en 1881 (ACMP, Libro de Autos nº 6, sesión de 7-V-1881, pp. 298-299).

5. EL TEATRO

El Teatro Principal fue el espacio musical más destacado de Pamplona desde su inauguración en 1841 y durante toda la segunda mitad del siglo XIX. Su construcción más espaciosa y cómoda facilitó la representación de ópera y zarzuela, de bailes y, además, fue el único espacio de la ciudad que reunió actuaciones conjuntas de gran parte de la población difundiendo el concierto público. Los empresarios teatrales utilizaron el Teatro Principal para hacer su negocio, en ocasiones consiguiendo un aceptable beneficio y en otras llegando incluso a arruinarse. Algunos vecinos de Pamplona, entre ellos algunos músicos, también vieron en la organización de bailes públicos en el Teatro Principal una posibilidad de negocio. Además, como ya se ha comentado, lo interesante de un espacio público como el teatro fueron las oportunidades de sociabilidad que brindaba a los ciudadanos y las oportunidades laborales y de prestigio que ofrecía a los músicos que constituían.

5.1. El Teatro Principal, un nuevo inmueble para una nueva afición

Anteriormente a la inauguración del nuevo teatro en 1841 la ópera tan solo se escuchaba en Pamplona en forma de recitales, veladas musicales o intercaladas en otro espectáculo. Pero a partir de este momento, el Teatro Principal suscitó el entusiasmo de la población por ampliar su programación incluyendo el género lírico, sobre todo de ópera italiana, y a partir de la década de los cincuenta también de zarzuela.

Los espectáculos teatrales que no eran líricos podían ser de muy diversa índole: los dramáticos o cómicos eran los más abundantes con obras, entre otros, de Bretón de los Herreros o Ventura de la Vega y entre las importaciones francesas de Eugenio Sué, Federico Soulié o Alejandro Dumas, y con comedias de magia como *La pata negra* o *Los polvos de la madre Celestina* de Mariano Fernández, espectáculos de prestidigitación, entre cuyos autores sobresalía Macallister o ejercicios gimnásticos en los que destacó Margarita Echarren. En estos casos la música intervenía con números de baile o canciones, en los intermedios y para finalizar la función. La estructura del espectáculo casi siempre seguía el mismo patrón: comenzaba con una obertura o sinfonía⁴⁶⁹; a continuación se representaba una obra dramática en varios actos; en los intermedios se intercalaba un entremés, un juguete cómico, un baile o una pieza de canto; después se representaba otra obra dramática en un acto; y un baile o varios cerraban la función. Aunque encontramos muchas variantes que dependían, principalmente, de la duración de las obras, el propósito era ofrecer un pasatiempo variopinto con el fin de agradar a todos los públicos. He aquí un ejemplo de este tipo de función variada programado para el día 31 de mayo de 1850:

⁴⁶⁹ El término sinfonía no entendido en el sentido actual de la palabra, sino simplemente como una pieza instrumental introductoria.

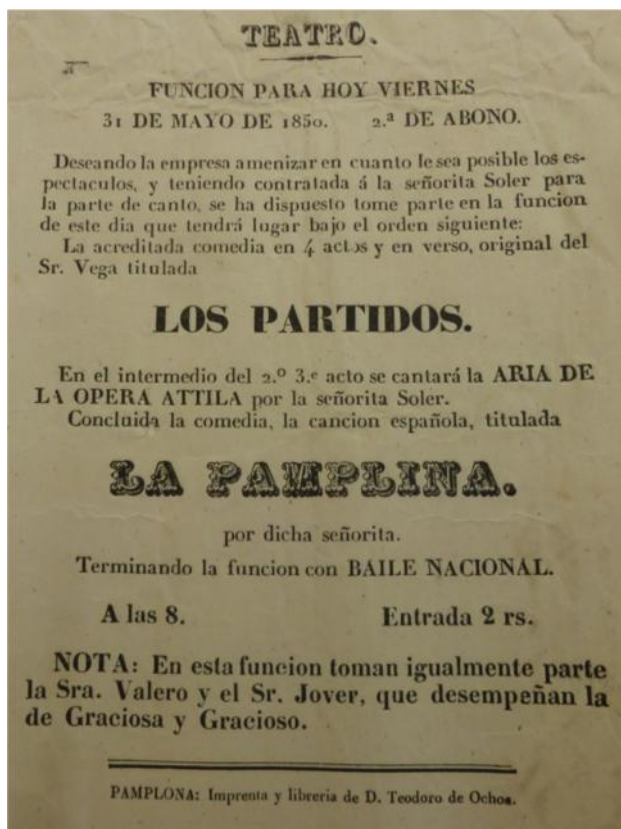


Ilustración 12. Programa de la función en el Teatro Principal el 31 de mayo de 1850 (AMP, Diversiones públicas, Comedias, leg. 70, 1848-1853).

Lo mismo ocurría si en lugar de una obra cómica o dramática se presentaba cualquier otro tipo de espectáculo. Véase como ejemplo esta función presentada en el teatro en 1842, que estaba dividida en cinco partes: en la primera una joven inglesa y otra portuguesa ejecutaron ejercicios gimnásticos de elasticidad; en la segunda parte un portugués también realizó ejercicios, pero en este caso de fuerza, y en uno de ellos tocó al mismo tiempo unas variaciones de flauta; en la tercera, una joven andaluza realizó varios equilibrios sobre el alambre flojo dando fin con el baile *La cachucha*⁴⁷⁰ “con la misma perfección como si fuera en el suelo”; en la cuarta parte una pareja bailó la danza del “cosaco ruso”; y en la quinta y última parte la joven andaluza bailó el zapateado de *Los panaderos de Sevilla*⁴⁷¹. Como puede apreciarse la música era una parte importante en este tipo de funciones, sobre todo el baile y la canción lírica española, siempre presentes⁴⁷².

⁴⁷⁰ Canción andaluza, también bailada, que tuvo un enorme éxito en la primera mitad del siglo XIX y fue arreglada por diversos autores, entre ellos Carnicer e Iradier (Alonso, *La canción lírica española en el siglo XIX*, 103).

⁴⁷¹ AMP, Diversiones públicas, Comedias, leg. 69, 1842-1847.

⁴⁷² Para ampliar este tema en el caso español véase Alonso, *La canción lírica española en el siglo XIX*.

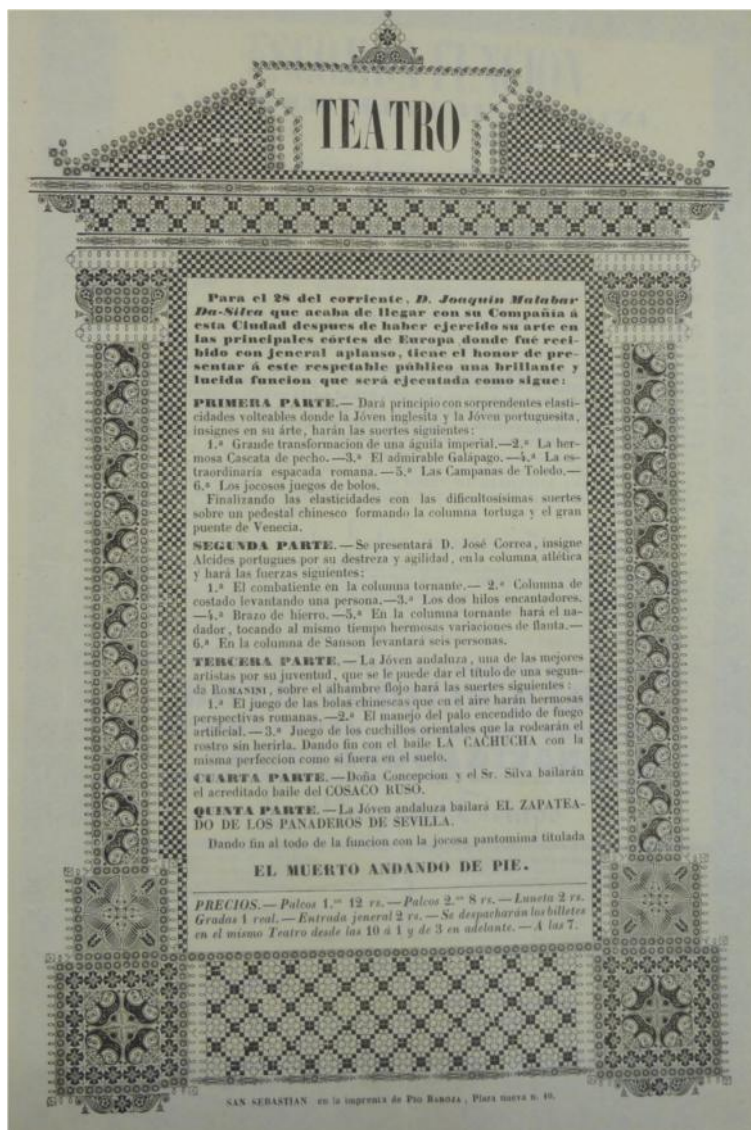


Ilustración 13. Programa de una función en el Teatro Principal en 1842 (AMP, Diversiones públicas, Comedias, leg. 69, 1842-1847).

Cuando intervenía la voz lo hacía con canciones españolas o con arias o dúos de ópera, sobre todo italiana, o de zarzuela. También se pudo escuchar el género lírico de una forma más original. Por ejemplo, en agosto de 1864 se dirigía a Madrid un “profesor de música” italiano llamado Comingio Gagliano que tocaba fragmentos de óperas de su país con un instrumento que había inventado llamado “*caja armónica*” compuesta de treinta y cuatro copas de cristal, el cual con el leve roce de sus dedos índice saca sublimes melodías de los bordes de sus cálices” y presentaba el siguiente programa⁴⁷³:

Primera parte:

Sinfonía

Se presentará el Sr. Gagliano a ejecutar con dicho instrumento la romanza de tiple y dueto de la ópera *Traviata*.

⁴⁷³ AMP, Diversiones públicas, Comedias, leg. 72, 1861-1864.

Romanza de Tenor de la ópera, *Luisa Miller*.
Aria de tiple y misere de la ópera *Trovador*.

Segunda parte:

Sinfonía
Dueto de Soprano y Contralto de la ópera *Norma*.
Aria de Barítono de la ópera, *Traviata*
Popurrí sobre motivos de la ópera *Sonámbula*.

Tercera parte:

Sinfonía
Aria Tiple y Brindis de la ópera, *Traviata*.
Coro de introducción de la ópera, *Marco Vizconde*.
Pieza concertada sobre la Rondinela de la misma ópera.

Sin duda fue una forma curiosa de escuchar fragmentos de ópera.

En España, la ópera cobró vigor tras el Trienio Liberal como consecuencia de la creciente clase media que demandaba entretenimiento en los cada vez más solicitados teatros, cafés, salones y sociedades. Explica Robert Marrast que, esta renovada sociedad no necesitaba comprender el significado de los diálogos de las óperas italianas o francesas, ni las obras requerían un gran esfuerzo intelectual ya que para ellos la trama no tenía mayor importancia, lo que les atraía ciegamente era la tramoya, los efectos y la habilidad vocal de los cantantes⁴⁷⁴.

En Pamplona, el nuevo teatro amplió su espacio para poder albergar producciones más importantes que el antiguo Teatro de Comedias, factor crucial que animó a las compañías líricas a presentar sus espectáculos en la capital navarra de tal forma que se empezaron a representar óperas completas regularmente. Con la construcción del Teatro Principal comenzaron a llegar a la ciudad compañías dedicadas exclusivamente a la ópera que entusiasmaron al público pamplonés. Esto no quiere decir que anteriormente no se hubiera escuchado ópera o zarzuela en Pamplona, sino que no era habitual hacerlo en su forma representada. En el antiguo coliseo hubo funciones líricas que incluyeron repertorio operístico, pero en forma de recital o intercalándolo con otras obras dramáticas. Por ejemplo, en 1831 actuó los días 2, 5, 9, 12, 16 y 19 de junio una cantante italiana llamada Madama Juliana acompañada por dos voces masculinas⁴⁷⁵ cuyo repertorio constaba de fragmentos de ópera, y la última compañía que actuó en el antiguo teatro, contratada desde Pascua de 1840 a Carnaval de 1841, incluía en su programa ópera⁴⁷⁶.

⁴⁷⁴ Robert Marrast, *José de Espronceda y su tiempo*, (Barcelona, Crítica, 1989), 109, citado por Alonso, *La canción lírica española en el siglo XIX*, 77.

⁴⁷⁵ AMP, *Diversiones públicas, Comedias (1830-1833)*.

⁴⁷⁶ Baraibar Etxeberría, *El teatro en Pamplona, 1840-1841. Oficio, espectáculo e ideología*, 215-254.



Ilustración 14. Teatro Principal en 1872 (AMP, Fot. Mauro Ibáñez, Col. Arazuri)

Y precisamente una compañía italiana de ópera fue la que abrió la primera serie de abonos para los meses de agosto y septiembre de 1841, apenas un mes después de la inauguración del nuevo teatro. Su director era Fernando Bonoris y actuaría en el teatro de la capital navarra en otras ocasiones no consecutivas⁴⁷⁷. Por medio de un abono de 30 funciones representaron las óperas más célebres de Rossini, Verdi, Donizetti, Bellini, Pacini, Mercadante... Inmediatamente se pusieron de moda las mismas óperas de éxito en Europa, siendo las más populares en Pamplona a mediados del siglo XIX las de Rossini (*El barbero de Sevilla*, *La italiana en Argel*), Verdi (*I Lombardi alla prima crociata*, *Nabucco*, *Ernani*, *Il trovatore*, *La traviata*, *Rigoletto*, *I due Foscari*, *Un ballo di maschera*, *Macbeth*), Donizetti (*L'elisir d'amore*, *Lucrezia Borgia*, *Lucia di Lammermoor*), Bellini (*Norma*, *La sonnambula*, *I Capuleti e i Montecchi*). Además, también se interpretaron otras no tan conocidas hoy en día de Donizetti (*Parisina*, *Torquato Tasso*, *Furioso*, *Marino Faliero*, *Belisario*, *Imelda de Lambertazzi*, *Gemma di Vergy*), de Pacini (*Saffo*, *La vestale*), de Bellini (*Beatrice di Tenda*), de Ricci (*Un'avventura di Scaramuccia*, *Chiara di Rosemberg*), de Gerli (*Pelayo*)... Se procuraba evitar que cada obra estuviese muchos días en cartel, pero si se repetían, incluso a veces el público se quejaba al Ayuntamiento de esta situación.

Ciertamente la ópera italiana cumplía aquellos requisitos de un espectáculo que podía atraer al público: buena música, voces líricas llenas de virtuosismo que incluían arias que también podían escucharse en los conciertos instrumentales, y la comprensión de la trama quedaba garantizada por la repetición de las obras. Ocasionalmente los libretos de algunas de las óperas más exitosas se vendieron traducidos al castellano para que el público conociese la trama de la obra⁴⁷⁸. Aun así, algunas óperas fueron interpretadas con una adaptación del libreto al castellano, así ocurrió, por ejemplo, con *El barbero de Sevilla* de Rossini que era anunciado para la función del 10 de enero de 1857 de la siguiente manera:

⁴⁷⁷ Esta compañía estaba formada por unos 38 individuos y solían viajar en barco de La Coruña a Santander, San Sebastián y Bilbao (AMP, *Diversiones públicas, Comedias*, leg. 6, 1842-1847).

⁴⁷⁸ Por ejemplo, ya se ha comentado que en la imprenta y librería de Teodoro Ochoa se publicaron los libretos de las óperas de Donizetti *La Favorita*, en 1850, y *Gemma de Vergy* y *El desterrado de Roma* en 1844, *I Capuleti e Montescchi* de Bellini en 1844 o *Un'avventura de Scaramuccia* de Ricci también en 1844.



Ilustración 15. Programa que anuncia la interpretación de *El barbero de Sevilla* en el Teatro Principal el 10 de enero de 1857 (AMP, Diversiones públicas, Comedias, leg. 71, 1854-1869).

Las compañías de ópera solían llevar varias voces femeninas (la mayoría sopranos) divididas en primera tiple, segunda tiple, tiple cómica, tiple característica (podía haber más de una mujer por cada papel) y, partiquinas (hasta cinco, para papeles más breves y de menor importancia). Las voces masculinas también se dividían en primer tenor, primer barítono, barítono cómico, primer bajo, tenor cómico, y además podía haber segundo tenor, segundo barítono, bajo caricato o bufo, bajo profundo y también partiquinos. Estos papeles estaban estructurados por una jerarquización interna marcada por su importancia dentro de la compañía y su correlación económica. Las que más cobraban eran la primera tiple, el primer tenor y el primer bajo (comparados con la primera dama y el primer galán en el grupo de teatro), después el director de orquesta, y detrás la segunda tiple y el segundo tenor, y los demás personajes, si los había. Además, la compañía podía tener su propio director de orquesta, un director de coro y un coro de hasta 24 cantantes de ambos sexos, que podían viajar con la compañía o podían contar con otros de la ciudad en la que actuaban. En ocasiones en Pamplona la aportación coral la asumió el Orfeón Pamplonés dirigido por Joaquín Maya. Es de resaltar la presencia en Pamplona de Francisco Asenjo Barbieri, quien colaboró como maestro de coros con la compañía lírica vitoriana de Ventura Villó actuando en el teatro durante los meses de agosto y septiembre de 1843⁴⁷⁹. También podían tener directores de escena, apuntadores, maquinistas, pintores... No quiere decir que todas las compañías tuviese todo ese

⁴⁷⁹ AMP, Diversiones públicas, Comedias, leg. 69, 1842-1847.

personal en plantilla sino que cada una se organizaba con las personas que quería y podía asumir.

No siempre hubo que buscar buenos cantantes fuera de la ciudad, también hubo artistas locales que ofrecieron alguna función lírica de calidad, poniendo además de manifiesto el interés de la población por este espectáculo. Amalia Pellizzari, esposa de Domingo Cayuela, debió tener estas facultades, ya que actuó en varias ocasiones en el teatro pamplonés formando parte de la compañía lírica que lo ocupaba, interpretando un variado repertorio que incluía ópera. He aquí el programa de una de estas funciones el 15 de abril de 1845:

1. Gran Sinfonía a toda orquesta, música de Jerónimo Pellizzari
2. La comedia en un acto de Manuel Bretón de los Herreros, titulada *La mansión del crimen o La Víctima*
3. Gran dúo de dos tiples del segundo acto de la ópera *Norma* del célebre Bellini, por Cornelia y Amalia Pellizzari con decoración y trajes
4. La pieza en un acto de Ventura de la Vega titulada *¡¡¡Atrás!!!*
5. La preciosa cavatina de tiple del segundo acto de la ópera de Hilarión Eslava titulada *El solitario*, cantada por Amalia Pellizzari, con decoración y trajes a toda orquesta
6. Fandango con variaciones de a 4⁴⁸⁰.

Sin duda, Amalia Pelizzari fue la protagonista absoluta. Como curiosidad, respecto a la ópera de Eslava, fue el mismo compositor quien envió a Mariano García la partitura desde Madrid unos meses antes, corriendo con los gastos, para que se interpretara en el teatro de Pamplona⁴⁸¹. García pidió al Ayuntamiento que costeara su puesta en marcha⁴⁸², a lo que el Consistorio accedió con 800 r.v.⁴⁸³. Esta acción muestra las buenas relaciones que Hilarión Eslava mantuvo siempre con sus colegas y la ciudad de Pamplona y el apoyo del Ayuntamiento a su persona.

También destacó en los años cincuenta un cantante llamado José Zubiría, que formó parte de la compañía de zarzuela de José Farro, quien, a juzgar por su presentación en los programas, cantaba acompañándose de la guitarra o el piano con la habilidad de poseer un registro que abarcaba las tesituras de tiple, tenor y bajo, y compuso una obra titulada *La abuela y la niña* adaptada especialmente para exhibir sus facultades⁴⁸⁴. La compañía presentó en el teatro un programa variado para la actuación en beneficio de dicho artista fijada para el 24 de mayo de 1857:

⁴⁸⁰ Ibid.

⁴⁸¹ Eslava y García habían coincidido como infantes en la catedral de Pamplona en 1817. Para conocer la biografía y obra completa de Mariano García véase Sagaseta Aríztegui, *Mariano García Zalba (1809-1869): nuevas aportaciones sobre su biografía y producción musical*, 231-245 y para la de Hilarión Eslava véase José L. Ansorena, "Biografía de Hilarión Eslava," AA.VV., *Monografía de Hilarión Eslava* (1978), 1-118.

⁴⁸² Según García necesitaban una decoración que representara una cabaña, un fondo en el que dejase ver una montaña (llamada el "pico-terrible"), a cuyo pie corre un río sobre el que hay un puente sin petril, al otro lado del río y sobre la montaña debía verse una humilde casita sobre la cual cae un rayo y la arruina, otra decoración que representara un lugar remoto y sombrío con algunos cipreses, y unos trajes suizos para una banda militar (AMP, *Diversiones públicas, Comedias*, leg. 69, 1842-1847).

⁴⁸³ AMP, *Diversiones públicas, Comedias*, leg. 69, 1842-1847.

⁴⁸⁴ AMP, *Diversiones públicas, Comedias*, leg. 71, 1854-1860.

- 1º Sinfonía a gran orquesta
- 2º Pieza en un acto titulada *El puñal del Godo*, Ciriaco Martínez, Saturio Bandres, Esteban San Miguel y Manuel Arizcuren.
- 3º La pieza en un acto denominada *La abuela y la niña* ejecutada por el interesado en Madrid y otros puntos.
- 4º La pieza en un acto titulada *Un cuarto con dos camas* desempeñada por dichos jóvenes.
- 5º Zortzico cantado en el idioma vasco por el citado Zubiría⁴⁸⁵.

Además, hubo aficionados que debieron tener muy buenas aptitudes para el teatro y la música, como muestra el repertorio que interpretaban y las buenas críticas que recibían tras las funciones. Véase el ejemplo de la función del 9 de abril de 1860, ofrecida por un grupo de aficionados, miembros de la sociedad La Constancia, en beneficio de los navarros inutilizados en la guerra de África:

- 1º *Donde menos se piensa, salta la liebre*, comedia en un acto sobre costumbres navarras de Javier Rota.
- 2º “Coro de Druidas” de la ópera *Norma*, de Bellini, con acompañamiento de orquesta, del que se dijo que “fue justamente aplaudido, y a instancias de los indulgentes espectadores, fue cantada por segunda vez”⁴⁸⁶.
- 3º Variaciones de flauta, con acompañamiento de piano.
- 4º Aria de *El Barbero de Sevilla*, de Rossini, de cuya interpretación se dijo que “tanto agradó al público el aria de tiple cantada por uno de los jóvenes disfrazado de vieja, que fue repetida”⁴⁸⁷.
- 5º Coro de *Il trovatore*, de Verdi.
- 6º Coros de zarzuelas, acompañados por dos pianos.
- 7º Canción de la *Pollería*.
- 8º Canción de *Don Tomás*, tango americano.
- 9º *Los dos ciegos*, zarzuela en un acto, “que alcanzó un brillante éxito. Ambos ciegos estuvieron bien caracterizados. La dulce y simpática voz con que cantó Geremías el aria, fue ahogada con el sonido de las palmadas de los espectadores, estas se aumentaron notablemente cuando el otro colega de la guitarra vino a hacerle el dúo”⁴⁸⁸.

Como puede verse, el repertorio que interpretaron fue muy variado: música instrumental, canciones populares, sobre todo fragmentos de ópera italiana, pero también se incluyeron dos números de zarzuela, indicio de que este género comenzaba a despuntar en la capital navarra. Precisamente es a partir de comienzos de la década de los cincuenta cuando las compañías de zarzuela irrumpen en Pamplona, de forma no muy diferente a lo que sucedió en el resto del país. En esta década se estrenaron con gran éxito algunas de las zarzuelas del repertorio canónico de Francisco Asenjo Barbieri como *Jugar con fuego* (estrenada en 1851 en el Teatro del Circo), *Los diamantes de la corona* y *Aventura de un cantante* (1854), de Joaquín Gaztambide *Catalina* y *El alma de Cecilia* (ambas de 1854) y de Emilio Arrieta *El dominó azul* y *El grumete* (ambas estrenadas en 1853). En Pamplona tuvo especial éxito *El molinero de Subiza* con texto de Eguilaz y música de Cristóbal Oudrid. El argumento

⁴⁸⁵ Ibid.

⁴⁸⁶ *La Joven Navarra*, 16-IV-1860.

⁴⁸⁷ Ibid.

⁴⁸⁸ Ibid.

exalta a su protagonista, el rey navarro nieto del Cid Campeador, García el Restaurador. Se representó en Pamplona durante la celebración de sus fiestas patronales en 1871 por la compañía madrileña de Manuel Aguader, quien solicitó que se le concediera el teatro para realizar funciones de zarzuela presumiendo del elenco de actores de su compañía y del éxito conseguido en Madrid con la obra *El Molinero de Subiza*⁴⁸⁹ obtuvo en Pamplona tal éxito que ni aún con seis días de antelación era posible adquirir entrada⁴⁹⁰. El consistorio pamplonés le cedió el teatro sin coste alguno de alquiler del 20 de junio al 20 de julio, y, además, le dio la facultad de establecer los precios que le convinieran en las entradas⁴⁹¹. Esta concesión es única, lo que muestra del interés y el éxito de esta obra. Finalmente, la compañía comenzó las funciones de zarzuela de esta y otras obras el 2 de julio, consiguiendo llenos completísimos e incluso, debido al interés del público por entrar y el de la empresa del teatro por complacer, se vendieron más localidades de las existentes, dando lugar a sucesos desagradables⁴⁹². En efecto, el entusiasmo de los pamploneses crecía cuando se trataba de ensalzar la historia de Navarra, sus fueros o sus gentes.

Así que desde comienzos de la década de los cincuenta se encuentran innumerables solicitudes de compañías que incluyeron zarzuela en su programa. Una muestra del interés del público pamplonés por la zarzuela lo presenta la compañía de José Farro. Esta ocupó el teatro durante las temporadas de Pascua de Resurrección de 1846 a martes de Carnaval de 1847. Para la ocasión incluía una sección de ópera y otra de verso y baile que alternaba durante las diferentes temporadas. Sin embargo, esta misma compañía volvió a ocupar el coliseo pamplonés unos años después, 1856-1857 y 1857-1858, y entonces se presentó como “una compañía de zarzuela con una buena sección de verso y dos parejas de baile”, destacando, respecto a los años anteriores, como principal característica la de ser una compañía de zarzuela. En esta ocasión ofreció de cada treinta representaciones veinte de zarzuela y diez de verso. Sin duda, el cambio fue significativo. La compañía se había adaptado a las nuevas modas y la corriente de zarzuela calaba fuerte en la capital navarra, sin llegar a desplazar a la ópera. De hecho, pronto los aficionados a este género memorizaron sobradamente algunos fragmentos de zarzuelas que incluso adaptaron con diferente letra a otras circunstancias. Por ejemplo, así ocurrió con un grupo de jóvenes que con motivo de la toma de Tetuán a principios de febrero de 1860, cantó coros de zarzuela con letras adecuadas a las circunstancias⁴⁹³. En su estudio sobre la provincia de Navarra, Julio Nombela detectó que en 1867 tuvieron lugar en el teatro de la capital 50 representaciones dramáticas, 30 de zarzuela y 2 de ópera⁴⁹⁴, números que también reflejan el auge de la zarzuela en la capital.

Las funciones líricas podían tener diferentes formatos. Casi siempre se iniciaban con una “sinfonía” y después se representaba una ópera o zarzuela en tres actos. Otra posibilidad era la de combinar dos obras, una en un acto y otra en dos. Y otra opción

⁴⁸⁹ AMP, *Diversiones públicas, Comedias*, leg. 74, 1871.

⁴⁹⁰ *La Montaña*, 16-VII-1871.

⁴⁹¹ AMP, *Actas del Ayuntamiento*, l. 102, f. 84, sesión de 31-V-1871.

⁴⁹² *La Montaña*, 16-VII-1871.

⁴⁹³ Ángel García-Sanz Marcotegui, "Navarra en la guerra de África (1859-1860)," *Alcores: revista de historia contemporánea* 7 (2009), 14.

⁴⁹⁴ Nombela, *Crónica de la provincia de Navarra*, 69.

era la de proyectar tres obras en un acto. He aquí dos ejemplos de la primera opción en una función de 1856, y otro ejemplo de la tercera en una función de 1857:

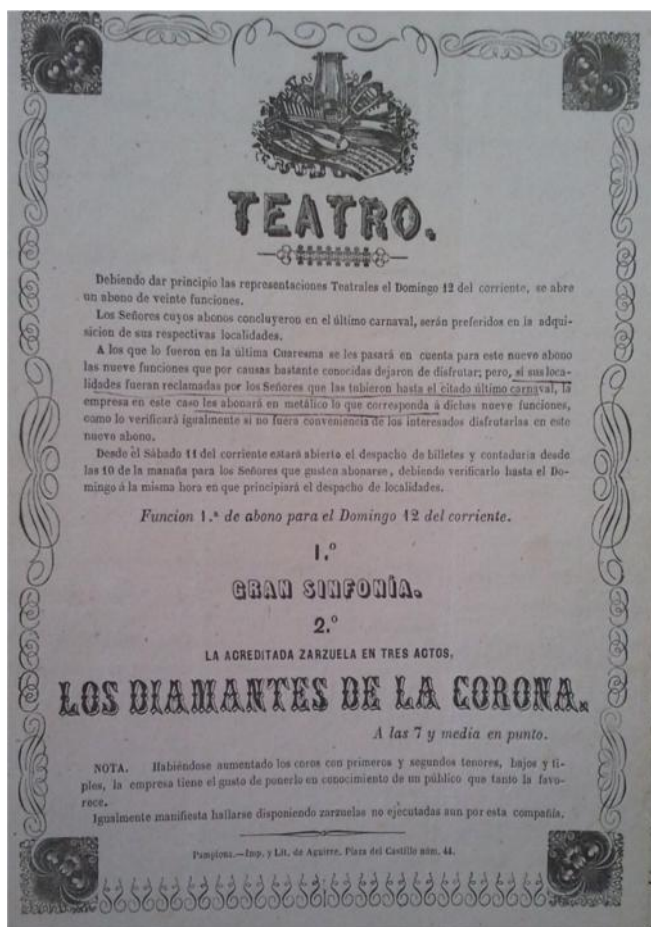


Ilustración 16. Programa de una función en el Teatro Principal en 1856 (AMP, Diversiones públicas, Comedias, leg. 71, 1854-1869).



Ilustración 17. Programa de una función en el teatro en 1857 (AMP, Diversiones públicas, Comedias, leg. 71, 1854-1869).

Cuando las compañías líricas solicitaban el teatro para la siguiente temporada, les interesaba conocer la orquesta que lo ocupaba, el número de integrantes, si disponía de coro, y también si existía alguna prohibición respecto al vestuario. La puesta en marcha de una función de ópera era algo costoso económicamente, por la puesta en escena, el vestuario, etc..., y problemático por la exigencia en la calidad vocal de los cantantes, que en ocasiones era difícil conseguir y, a veces era difícil mantener en la compañía. Por ejemplo, uno de los tenores de la compañía de ópera italiana de Fernando Bonoris, que actuó en el teatro de mayo a agosto de 1844, exigió al Ayuntamiento que subiera el precio de las entradas arguyendo que cobraba poco y tras su negativa quiso dejar la compañía, pero el consistorio lo evitó negándole el pasaporte para marcharse⁴⁹⁵. En este sentido, los regidores tenían la potestad sobre la compañía, los cantantes, el teatro y las obras representadas.

Lo más habitual era que las compañías dramáticas, de ópera, de zarzuela o de cualquier tipo de espectáculo enviaran una carta al Ayuntamiento ofreciéndose para actuar en el coliseo durante una temporada concreta o bien para algunas funciones señaladas. En alguna ocasión, por iniciativa del consistorio, se formó una compañía⁴⁹⁶. Pero, en general, la impresión que se desprende sobre la formación o llegada de compañías es que siempre había problemas para su contratación y su continuidad. Era difícil reunir una compañía y que además funcionase bien, que llegasen a tiempo para el inicio de las funciones, que los integrantes se comportaran debidamente, que fueran buenos artísticamente y que cumpliesen las expectativas, que se recaudara lo suficiente como para que el trabajo de la compañía fuera beneficioso, etc. A pesar de ello, los regidores siempre procuraron tener activo este inmueble, pues la población así lo demandaba.

Una vez firmado el contrato con el empresario y adjudicado el teatro, la compañía hacía su presentación al público pamplonés en un folleto de una forma agradable y lo más atractiva posible, sobre todo alabando la calidad de los cantantes, para que éste adquiriera los oportunos abonos. Por ejemplo, con esta guisa se presentaba la compañía de zarzuela, verso y baile que iba a actuar en el teatro durante los meses de junio y julio de 1858, y que ya lo había hecho la temporada pasada:

No es nueva la empresa que en la presente temporada viene a ofrecer al público de Pamplona una escogida de *zarzuela*, inútil es por lo tanto todo comentario prometiendo esmero y novedad en las funciones cuando los hechos justificarán los buenos deseos de la Empresa. Solamente dirá que ha contratado al primer tenor español *don Manuel Sanz*, y que esta adquisición además del mérito de los artistas escriturados, contribuye a hacer de la compañía de Zarzuela que se anuncia una de las primeras de España.

Con los buenos antecedentes pondrá en escena todo lo más digno del repertorio lírico entre la cual se encuentra la grandiosa zarzuela titulada *Los magiars* exornada con todo el posible aparato, y la que tantos aplausos ha recibido en Madrid y provincias, cuyo título es *El diablo las carga*⁴⁹⁷.

⁴⁹⁵ AMP, *Diversiones públicas, Comedias*, leg. 69, 1842-1847.

⁴⁹⁶ Así sucedió con la compañía teatral que actuó en Pamplona durante las temporadas del año 1840-41, cuyo estudio se puede ver en Baraibar Etxeberría, "El teatro en Pamplona, 1840-1841. Oficio, espectáculo e ideología," 215-254, y también para el año cómico de 1847-1848 el Ayuntamiento instó a Pedro Arellano, empresario del teatro de Burgos, para que formase una compañía de declamación con cuerpo de baile.

⁴⁹⁷ AMP, *Diversiones públicas, Comedias*, leg. 71, 1854-1860.

Esta presentación testimonia el gusto del público pamplonés por el género lírico nacional. En una ocasión, la *Gaceta Musical de Madrid* destacaba la calidad de los espectáculos zarzuelísticos representados en el teatro de Pamplona de entre los del territorio español junto con los de Sevilla, Cádiz u Oviedo, cuando, después de reseñar las zarzuelas que se representaron en estas tres ciudades, escribía: “de las demás compañías que actúan en los diversos teatros de nuestras provincias, muy pocas son las que merecen los honores de ocupar la atención del público con los detalles de una ejecución regular o mediana”⁴⁹⁸. Esta afirmación es aislada, pero quizá concretamente la compañía de zarzuela que actuó en 1867 en el Teatro Principal, que es a la que hace referencia la reseña anterior, era especialmente buena.

En otro orden de cosas, se puede conocer el público que gustaba de asistir a estos espectáculos por medio del análisis de las entradas que vendían. Para los líricos y teatrales se podían adquirir entradas sueltas o podía hacerse por medio de un abono de veinte o treinta funciones. Las entradas sueltas variaban su precio dependiendo de la categoría de la localidad. La localidad del abono se reservaba durante un tiempo a los abonados a la temporada anterior. Pasado ese tiempo, si no la renovaba, entonces se ponía a la venta. El abono resultaba ventajoso para el cliente porque aseguraba la reserva de la localidad y además ofrecía un descuento provechoso entorno al 20%. El precio de los abonos seguía el mismo patrón que las entradas sueltas. Frecuentemente las personas que reservaban un abono lo hacían en las localidades más caras, los palcos o bolsas. Esta transacción brinda la posibilidad de que en la documentación se reflejen estos nombres, por lo que se puede deducir quienes asistían al teatro regularmente: el Conde de Guenduláin, el Marqués de Bezolla, el Marqués de Góngora, el Conde de Ezpeleta, el Marqués de Castelfuerte, Juan de Dios Moso, Jacinto Campión, Pedro Górriz, Serafín Abadía, Manuela Sagaseta, Eusebio Quincoces, Fermín Vidarte, Francisco Senosiain... Como se aprecia, las personas que reservaban los palcos del teatro pertenecían a las familias aristócratas o burguesas de la ciudad. Algunos eran quienes animaban la actividad del salón privado, especialmente el Conde de Guenduláin y el Conde de Ezpeleta, como se verá más adelante, y otros, además, coincidieron en gran medida como impulsores de las nuevas iniciativas musicales de Pamplona, como la familia Campión, Górriz o Abadía.

Por otro lado, la variedad en los precios de las entradas de estos espectáculos trasluce que su público podía abarcar diferentes estratos de la sociedad. La siguiente tabla muestra la relación entre las diferentes localidades del teatro y sus precios según el tipo de espectáculo (género teatral, lírico o de otra clase) para el año de 1845:

⁴⁹⁸ *Gaceta Musical de Madrid* (10-III-1867).

Tabla 15. Relación entre localidades y precios del Teatro Principal en 1845⁴⁹⁹

Localidades	Funciones teatrales	Funciones de ópera	De otro tipo
Palcos 1º	14	20	12
Palcos 2º	10	14	8
Bolsas	14	16	12
Lunetas	3	4	2
Sillones	2	3	1
Tertulia	2	2	1
Gradas	1/2	1	1/2
Entrada general	2	3	2

De esta relación se extraen las siguientes conclusiones: las funciones de ópera eran las más caras en cualquiera de sus localidades, seguido de las funciones teatrales y por último, las entradas más baratas se adquirían para otro tipo de espectáculos como los acrobáticos, gimnásticos, de magia, etc. Por otro lado, cualquiera de estos géneros ofrecía precios muy variados adaptados a todos los bolsillos, sin embargo, se aprecia una amplia diferencia entre los precios de los palcos y las bolsas con los demás, lo que refleja que aunque el acceso al teatro estaba abierto para prácticamente todas las clases sociales de la sociedad, en el interior estaban distribuidos separadamente.

Estos precios fueron aumentando con los años, llegando a finales de la década de los setenta a 36 r.v. el de la entrada más cara de ópera y el resto en proporción, continuando con una amplia diferencia con la entrada general que se vendía a 4 r.v. Este considerable aumento en el precio de las entradas al teatro denota la mejora económica de la ciudad durante este período. También cada vez se fue precisando con más detalle el coste de las diferentes localidades. Por ejemplo estos son los precios en r.v. que se establecieron para 1865 y para 1880:

Tabla 16. Relación entre localidades y precios del Teatro Principal en 1865 y 1880⁵⁰⁰

Localidades	Funciones teatrales		Funciones líricas	
	1865	1865	1865	1878
Palcos principales nº 1 y 14	19	21	30	30
Palcos principales nº 2, 3, 4, 11, 12 y 13	20	22	30	30
Palcos principales nº 5, 6, 7, 8, 9 y 10	22	24	30	30
Bolsas principales	22	24	36	36
Bolsas de proscenio, izquierda del espectador	22	24	30	30
Bolsas de proscenio, derecha del espectador	21	23	28	28
Palcos de 2º piso	16	18	16	16
Bolsas de 2º piso	17	19	26	26
Plateas nº 1, 2, 3, 16, 17 y 18	19	21	26	26
Plateas nº del 4 al 15	17	19	26	26
Butacas	4	4	10	10
Tertulias o gradas	2	2	7	7
Lunetas de paraíso	2	2	5	5
Entrada general	3	4	4	4

⁴⁹⁹ Datos extraídos del AMP, Diversiones públicas, Comedias.

⁵⁰⁰ Datos extraídos del AMP, Diversiones públicas, Comedias.

En definitiva, se puede afirmar que el público que disfrutó de los espectáculos del Teatro Principal durante las décadas centrales del siglo XIX fue muy diverso, debido a la variedad en los precios de las entradas que permitió el acceso a un amplio sector de la población. Sin embargo, se aprecia una distinción muy clara entre las personas que asistían regularmente al teatro, pues casi siempre tenían reservado un asiento de palco o de bolsas, y los que lo hacían de forma esporádica. Las primeras pertenecían a la clase media-alta de la sociedad, incluyendo algunos aristócratas pero especialmente la burguesía, y los segundos eran personas de clase media que aunque podían pagarse una entrada al teatro, no lo podían hacer con frecuencia bien por cuestiones económicas, por falta de tiempo o de interés.

En general, en Pamplona hubo un interés manifiesto por el género operístico a partir de la década de 1840, y poco después por la zarzuela que, al igual que en toda España, empezó a despuntar en la década de los cincuenta. Este interés fue suscitado por la construcción del Teatro Principal que proporcionó un nuevo espacio más amplio y cómodo para las compañías teatrales y para el público y por el entusiasmo generalizado por las circunstancias de estabilidad política y económica que proporcionó el final de la guerra carlista. No obstante, esta situación también animó otro tipo de actuaciones instrumentales y vocales que reunieron a vecinos aficionados a la música y profesionales en un tipo de concierto público que ofreció una alternativa a los conciertos de los salones privados.

5.2. Los conciertos públicos del teatro

Durante los primeros lustros del reinado de Isabel II actuaron en los teatros de Pamplona, en el antiguo y en el nuevo, solistas de diversos instrumentos, agrupaciones pequeñas de cámara o conjuntos variados que ampliaron la actividad musical cotidiana de las funciones teatrales y líricas. Por ejemplo, en septiembre de 1843 un pequeño grupo de músicos, Luis Cepeda (pianista)⁵⁰¹, Pedro Sarmiento (flautista), Casto Ugalde, Pedro Soler (primer oboe de real teatro italiano de París) y Carlos Sentul tocaron en el teatro dos funciones públicas y una privada en casa de la familia Campián⁵⁰². Formaban una agrupación de cámara bastante experimentada a juzgar por el precio de las entradas, que fue el mismo que el que correspondía a las funciones de ópera, las más caras. También hubo un personaje llamado Blas Villanueva que poseía una pequeña orquesta de cuerda que ofreció algunos conciertos entre 1846 y 1850⁵⁰³. Frecuentemente, algunos músicos provenientes de Europa que atravesaban la ciudad en dirección a Madrid programaron algunos conciertos en Pamplona con la intención de recaudar algún dinero para su viaje. Así, el 28 de septiembre de 1842 se escuchó un concierto vocal e instrumental protagonizado por Angelita Moreno y Teodoro Moreno, estudiantes del conservatorio de Bolonia⁵⁰⁴; en noviembre 1844 tocó un pianista

⁵⁰¹ Barbieri lo cita en su Legado como compositor (Emilio Casares Rodicio, ed., *Francisco Asenjo Barbieri-biografías y documentos sobre música y músicos españoles (Legado Barbieri)*, vol. I (Madrid: Fundación Banco Exterior, 1986), 139.

⁵⁰² AMP, *Diversiones públicas, Comedias*, leg. 69, 1842-1847.

⁵⁰³ *Ibid.*

⁵⁰⁴ *BOP*, 2-X-1842.

francés llamado Marchal⁵⁰⁵; en los sanfermines de 1845 un grupo de ocho jóvenes oriundos de Francia organizaron un concierto vocal junto con algunos artistas de la compañía de Pedro Arellano, que entonces actuaba en el teatro, y subieron la entrada general de dos a tres r.v., obteniendo un beneficio extra, repartido entre los nuevos participantes y el empresario del teatro⁵⁰⁶; en 1848 dos cantantes que se hallaban de paso por Pamplona, José Aznar, bajo barítono, y José Sanz, bajo cómico, dieron dos funciones en Navidad, cobrando las entradas a precio de una entrada de ópera⁵⁰⁷; el 9 de agosto de 1857 ofreció un concierto Julián Arcas, un guitarrista que pasaba por la ciudad hacia Madrid⁵⁰⁸ (y que posteriormente, en 1872, tocó en el Nuevo Casino⁵⁰⁹), y con el mismo instrumento lo hizo Federico Cano en octubre de 1861⁵¹⁰; en noviembre de 1858 el violinista José Barale, italiano, de paso hacia la corte, dio un concierto en el teatro⁵¹¹; en mayo de 1861 dio dos funciones el flautista Fermín Martín Nieto, que se hallaba de paso por Pamplona⁵¹²; con el mismo instrumento, acompañado por un violinista y un guitarrista, ofrecieron tres instrumentistas italianos tres conciertos en septiembre de 1864⁵¹³. También en octubre de 1849 actuó un músico ciego de Tafalla que tocaba la bandurria, llamado Miguel Echeverría⁵¹⁴. También se dieron otros conciertos muy curiosos como los tres que ofreció en diciembre de 1861 José Pico, miembro de la Academia Romana de Santa Cecilia condecorado con la gran medalla imperial de Francia por la invención del silbato, que daba conciertos con este artilugio y el piano, tocando ambos a la vez, uno con cada mano⁵¹⁵.

No obstante, paulatinamente, los espectáculos musicales se llenaron de un creciente espíritu asociativo que permitió diseñar proyectos musicales en los que la colaboración conjunta de los ciudadanos fue su seña. Ya en febrero de 1847 se dio en el Teatro Principal una actuación benéfica en la que se pusieron de acuerdo algunos excomponentes de la extinguida banda de música de la Milicia Nacional, como Tomás Campano o Sebastián Cantera junto con dos cantantes femeninas, Manuela y Josefa Ripoll, y varios componentes de la orquesta del teatro⁵¹⁶.

Pero sin duda, esta iniciativa adquirió pleno sentido con las actuaciones del Orfeón Pamplonés. Su creación en 1865 supuso añadir una nueva práctica musical al panorama pamplonés, por un lado ligada a la actividad del concierto público, pero indudablemente unida al espíritu de sociabilidad coral que impregnaba el siglo XIX. Pamplona no fue ajena a este fenómeno y, de hecho, la práctica de cantar en coro venía siendo ejercitada tiempo atrás. Así lo pone de manifiesto el siguiente himno que cantó en la capital en 1834 un coro de aficionados con ocasión de la proclamación de Isabel II como reina de España:

⁵⁰⁵ AMP, *Diversiones públicas, Comedias*, leg. 69, 1842-1847.

⁵⁰⁶ *Ibid.*

⁵⁰⁷ AMP, *Diversiones públicas, Comedias*, leg. 70, 1848-1853.

⁵⁰⁸ AMP, *Diversiones públicas, Comedias*, leg. 71, 1854-1860.

⁵⁰⁹ Guayo Lecuona y Martínez Arce, *El Nuevo Casino de Pamplona, (1856-2006)*, 43.

⁵¹⁰ AMP, *Diversiones públicas, Comedias*, leg. 72, 1861-1864.

⁵¹¹ AMP, *Diversiones públicas, Comedias*, leg. 71, 1854-1860.

⁵¹² AMP, *Diversiones públicas, Comedias*, leg. 72, 1861-1864.

⁵¹³ *Ibid.*

⁵¹⁴ AMP, *Diversiones públicas, Comedias*, leg. 70, 1848-1853.

⁵¹⁵ AMP, *Diversiones públicas, Comedias*, leg. 72, 1861-1864.

⁵¹⁶ AMP, *Diversiones públicas, Comedias*, leg. 69, 1842-1847.

Isabel, Isabel, es el nombre
Que hoy proclama Pamplona leal,
Isabel de glorioso renombre,
Isabel de memoria inmortal.

Joven Reina de Reyes nacida,
Que mandáis en la patria del Cid,
Ved Navarra en desdichas sumida
Y sus votos ardientes oíd.

Isabel, Isabel, etc.

Un monarca y un padre adorado
Que en el trono de España brilló,
Trono, cetro y amor heredado
Para su hija a los cielos pidió.

Isabel, Isabel, etc⁵¹⁷.

Asiduamente el Orfeón Pamplonés actuó en el Teatro Principal junto a otras agrupaciones o solistas pamploneses ofreciendo conciertos variados en los que se alternaba la música instrumental con la vocal. Actuaron en Carnaval, Navidad, o en cualquier época del año con la finalidad de recaudar fondos para la sociedad, para la beneficencia o para postular en favor de los damnificados de alguna catástrofe. Tenemos noticias de un exitoso concierto que tuvo lugar en el Teatro Principal en el mes de febrero de 1868 en beneficio de los pobres de la ciudad⁵¹⁸. En julio de 1871, lo hubo a favor de varios pueblos de la Ribera de Navarra que se vieron afectados por una inundación el 29 de mayo de ese mismo año. Interpretaron la misa de Rossini, el Orfeón Pamplonés, acompañado por un grupo de varias jóvenes, posiblemente las alumnas más mayores de la Academia Municipal de Música instadas por Joaquín Maya, su profesor y director del Orfeón, junto con varios sacerdotes, todos dirigidos por Damián Sanz, presbítero de la catedral de Pamplona, y antiguo profesor de Joaquín Maya⁵¹⁹. Precisamente, un aspecto destacado de la sociedad pamplonesa fue su solidaridad cuando se trataba de recaudar fondos para ayudar económicamente a los afectados por algún desastre en cualquier parte del territorio español, tanto en la

⁵¹⁷ *El Ateneo* (Madrid), 20-III-1834. Probablemente la música fuese de Mariano García, pues compuso himnos para la conmemoración de otros acontecimientos de índole similar, trabajo que el Ayuntamiento le remuneraba. Por ejemplo, en 1834, cuando Mariano tenía 27 años, compuso un himno cantado para celebrar el cumpleaños de la reina por el que el Ayuntamiento le gratificó con ocho duros (Sagasetta Aríztegui, *Mariano García Zalba (1809-1869): nuevas aportaciones sobre su biografía y producción musical*, 236). También en 1839 compuso otro himno para festejar la paz tras la primera guerra carlista y la llegada a la capital navarra del duque de la Victoria. Entonces Mariano García reunió a varios músicos y cantores, hicieron varios ensayos y copias de la letra y por este trabajo, la dirección y la composición el Ayuntamiento le pagó 1.640 r.v., para repartir también entre los músicos (AMP, *Diversiones públicas, Festejos*, leg. 45, 1833-1849). E igualmente en 1845 compuso un *Himno a la reina Isabel II* con letra del barón de Bigüezal, con motivo de la visita de la reina a Pamplona entre los días 3 y 9 de septiembre (José J. Azanza López, "Fiestas y lutos en Pamplona en los siglos XIX y XX: el arte efímero, entre la exaltación monárquica y los intereses de sus promotores," *Príncipe de Viana*, 258 (2013): 401.

⁵¹⁸ *La Correspondencia Española*, 24-II-1868.

⁵¹⁹ *La Montaña*, 2-VII-1871.

península como en los dominios de Ultramar. Otro ejemplo memorable fue el concierto que tuvo lugar en octubre de 1870 en beneficio de los heridos en la campaña franco-prusiana. Se unieron la banda municipal La Euterpe Navarra, el Orfeón Pamplonés y otras voces *amateurs*, la orquesta del teatro, la banda de música del *Batallón de Cazadores de Alcolea*, miembros del Ateneo Científico y Literario, y un mago⁵²⁰. La función estuvo dividida en tres partes:

1ª parte:

- Obertura de la zarzuela *Campanone*⁵²¹, La Euterpe Navarra.
- Juguete⁵²² *Ver y no ver* de Enrique Pérez Escrich⁵²³ representado por los miembros del recién fundado Ateneo, incluido su presidente García Velloso.

2ª parte:

- Final de la ópera *Ernani* de Verdi, Banda de música del *Batallón de Cazadores de Alcolea*.
- Vals, Orfeón.
- Aria de *I Capuleti ed i Monteschi* de Bellini, Luisa Péis⁵²⁴.
- Aria de *Lucrezia Borgia* de Donizetti, Elvira Cayuela.
- Quinteto de la ópera *La Sonambula* de Bellini, el Orfeón y las solistas Reta, Ilundain, Velaz, Duplantier y los solistas San Román y San Martín,
- Mago, juegos de manos.
- Zarzuela *Nadie se muere hasta que Dios quiere* de Narciso Serra y música de Cristóbal Oudrid, el Orfeón, la solista Elvira Cayuela y los señores García Abadía, Huici, Ruiz, San Román y García Velloso.

3ª parte:

- Coro de druidas de la ópera *Norma* de Bellini, Orfeón y el solista San Román.
- Aria *O mio Fernando* de la ópera *La Favorita* de Donizetti, Luisa Péis.
- Aria de *Il Trovatore* de Verdi, Agustín San Martín.
- Coro "Rataplan, rataplán" de la ópera *La forza del destino* de Verdi, Orfeón y la señorita Reta
- Canción andaluza, Luisa Péis.

La Prensa Imparcial (15-X-1870) destacaba el éxito del Orfeón y felicitaba a su director Joaquín Maya. Este concierto revela la interacción y colaboración existente entre los músicos y otras agrupaciones de Pamplona, y su programa es representativo del repertorio musical que emergía en la ciudad, representado por una mayoría abrumadora de óperas italianas y, en menor medida, de zarzuela y de bailes de moda. Sin embargo, esta programación se fue ampliando con los años, incluyendo

⁵²⁰ *La Prensa Imparcial*, 15-X-1870.

⁵²¹ Zarzuela en tres actos que a su vez es un arreglo libre de la ópera italiana *La prova d'un opera seria* del compositor Giuseppe Mazza.

⁵²² Un juguete cómico es un subgénero del género chico muy popular en España durante el siglo XIX. Eran obras teatrales en un acto en la que habitualmente se intercalaban canciones y bailes populares. Era muy habitual que los espectáculos que tenían lugar en el Teatro Principal fueran muy variados, mezclando obras teatrales con instrumentales y corales, o actuaciones de prestidigitadores u otras.

⁵²³ Enrique Pérez Escrich (Valencia, 1829-Madrid, 1897), escritor y dramaturgo.

⁵²⁴ Cantante aficionada que nació en Pamplona en 1849 y se casó con un cubano afincado en la ciudad llamado José Antonio Amorena Rodríguez, comerciante republicano que perteneció a la Milicia Nacional, a los batallones de voluntarios de la Libertad y de la República, y fue concejal del Ayuntamiento de Pamplona durante el Sexenio Democrático (García-Sanz Marcotegui, *Los liberales navarros durante el Sexenio Democrático*, 338).

paulatinamente obras de compositores locales, destacando las religiosas, y obras de compositores franceses, especialmente Gounod, que alcanzaría el favor del público.

Este tipo de actuaciones conjuntas que se dieron en el Teatro Principal frecuentemente seguían el mismo formato: un programa separado en tres partes en los que intervenía el coro dirigido por Joaquín Maya, incluyendo alguna obra o aria solista que interpretaba una voz destacada, por ejemplo en la primera etapa del Orfeón Pamplonés sobresalía Agustín San Martín, teniente de la Milicia Nacional en 1875⁵²⁵, y en los intermedios, o de forma alterna, se intercalaban piezas instrumentales, siempre buscando la variedad y el interés. Por ejemplo, en uno de los conciertos que programaron en 1871 cantaron el aria *Cujus animam*, del *Stabat Mater* de Rossini, el coro intervino con un *Kyrie* y el *Gloria* de una misa compuesta por el músico mayor del Regimiento de Almansa, Serichol. En los intermedios participó un grupo de cámara formado por los violinistas Juan Bonet, profesor de la Academia, Florencio Lafita y Ambrosio Goya, miembros de la banda La Euterpe Navarra, de la que se hablará más adelante, Ildefonso Fernandino, músico que a menudo tocaba junto a estos, y Joaquín Maya, que era quien desde el piano dirigía a la agrupación camerística. Interpretaron las oberturas de la *Gazza ladra* y *Guillermo Tell* del mismo compositor, Rossini.

Igualmente el 14 de marzo de 1872, el Orfeón cantó primero el *Ave María* de Marchetti, con muy buenas críticas; en el intermedio los músicos interpretaron un cuarteto de Pleyel; en la segunda parte el coro cantó las *Lamentaciones* de Gounod; nuevamente entre la segunda y la tercera parte intervinieron los músicos con otro cuarteto de Pleyel; para la última parte cantaron un aria de Stradella y finalizaron con la *Plegaria de Moisés* de Rossini. Es de señalar el éxito de la música instrumental, que, a pesar de ser prácticamente desconocida por el público, despertó en él un interés manifiesto por la música de corte clásico. *La Montaña* (24-III-1872) así lo explicó tras esta actuación:

Mucho celebraremos se lleve a cabo la idea, pues ya es hora de romper con la rutina musical, y de propagar las obras admirables de Mozart, Beethoven, Mendelssohn, Haydn y otros muchos que apenas son conocidos entre nosotros.

Con todo, estas palabras manifiestan que la música de corte clásico apenas se había escuchado en el teatro.

El 29 de Julio de 1872 el Orfeón Pamplonés ofreció un concierto extraordinario con el objetivo de conseguir algún beneficio que pudiera mejorar su debilitada situación. Casualmente, Pablo Sarasate se encontraba en la ciudad en este momento. Aquí residía su padre, Miguel Sarasate, oficial del ejército liberal y entonces profesor de la Academia Municipal de Música y de la Escuela de Música de la Casa de Misericordia, y su hermana Francisca. Sarasate tuvo la deferencia de participar

⁵²⁵ Arazuri lo describía como “hijo de casa fuerte, gran pelotari amateur en la modalidad de guante; con excelente voz de tenor; orfeonal compañero de Gyarre; muy ocurrente y chistoso con gracia natural. Cuando era ya viejo, le llamaban *el abuelo* todos sus amigos, que eran multitud. Fue muy buena persona” (Arazuri, *Pamplona hace noventa años*, 486).

gratuitamente en este concierto en el Teatro Principal tocando tres piezas⁵²⁶, en el que también intervinieron el coro y su habitual solista Agustín San Martín, y la solista femenina, Carolina Erro, dirigidos por Joaquín Maya. El beneficio de este evento fue destinado al Orfeón Pamplonés⁵²⁷ y a la Casa de Misericordia⁵²⁸. Esta actuación fue acogida con gran ilusión por los ciudadanos dado que este año no se habían organizado apenas diversiones públicas con motivo del inicio de la guerra carlista. Pero aun así, y a pesar de la intervención de Sarasate, si bien todavía no había alcanzado en España la gran fama que le sucedería, la concurrencia fue escasa y el Orfeón no consiguió los beneficios que esperaba⁵²⁹.

Los sucesos de la tercera guerra carlista truncaron estas colaboraciones, al menos durante un tiempo. De hecho, en estos años apenas encontramos diversiones públicas musicales que no fueran las ineludibles, especialmente en 1875, si bien también hay que tener en cuenta que la documentación conservada referida a estos años es más bien escasa.

Estas colaboraciones protagonizadas por los músicos y aficionados a la música de la ciudad iniciaron la difusión del concierto público y el teatro se convirtió en el espacio público que ofreció conciertos vocales e instrumentales alternativo al salón. Además, estos conciertos reflejan el repertorio musical que la población pamplonesa pudo escuchar en el Teatro Principal en la década de 1860 y posterior, representado por la ópera italiana, la zarzuela y los bailes y canciones líricas españoles.

5.3. Los músicos de la orquesta del teatro

La creación del nuevo Teatro Principal de Pamplona en 1841 no solo supuso para la ciudad la adquisición de un nuevo espacio amplio y preparado para acoger el espectáculo operístico y zarzuelístico, o los conciertos mencionados, sino que también propició la creación de una orquesta más o menos estable y profesional que principalmente tenía como función la de servir a las compañías líricas que ocupaban el teatro. Generalmente las compañías dramáticas viajaban con uno o dos músicos que intervenían en las secciones de baile, pero la representación lírica exigía un acompañamiento musical más complejo, capacitado y específico que las compañías, económicamente, no podían asumir. De esta forma se hizo necesario que el teatro tuviera una orquesta propia que estuviese a disposición de las funciones que llegaban al coliseo.

El antiguo Teatro de Comedias también reunía una orquesta cuando era necesario pero, a juzgar por algunas quejas de los artistas que llegaban a la ciudad y

⁵²⁶ Aprovechando la estancia, el violinista también tocó en casa de los Ribed-Alzugaray, suegros de Iturralde y Suit (Julio Altadill, *Memorias de Sarasate* (Pamplona: Imprenta de Aramendía y Onsaló, 1909), 35).

⁵²⁷ Justo Cayuela solicitó el teatro “para dar un concierto el próximo domingo 28 de julio en beneficio del Orfeón y sus alumnos tomando en él parte el reputado violinista Martín Sarasate” (AMP, *Diversiones públicas, Comedias*, leg. 74, 1871-1880).

⁵²⁸ AGN, Actas de la Diputación, I. 79, f. 276, sesión de 12-VII-1872 citado en Fernando Pérez Olló, “Sarasate: familia, casa natal y Pamplona,” *Príncipe de Viana* 70, no. 248 (2009), 568.

⁵²⁹ *La Montaña*, 4-VIII-1872.

requerían de sus servicios, no debía ser de gran calidad. Por ejemplo, en junio de 1831, unos cantantes italianos pretendieron dar varias funciones en el teatro pamplonés, acompañados por la orquesta que allí funcionaba, pero en la segunda función tuvieron que repetir el repertorio porque los músicos no pudieron estudiar y tocar otras piezas diferentes, con las consecuentes opiniones encontradas entre el público y los cantantes⁵³⁰.

Por el contrario, la orquesta del Teatro Principal llegó a alcanzar un nivel musical aceptable, como consecuencia de la situación favorable en la que se encontraba el panorama musical de la ciudad. La orquesta del teatro fue una buena alternativa laboral para los músicos que protagonizaron este cuadro.

Como opuede verse en la tabla 6, al menos en la década de 1870, las edades de los músicos estaban comprendidas entre los 14 y los 56 años, si bien abundaban los que rondaban los veinte. El conjunto era pequeño, de unos veinte instrumentistas, además de un director musical, pero este número podía aumentar incluso hasta casi la treintena si la actuación a la que acompañaba lo requería, normalmente para las funciones de ópera o zarzuela. En estos casos, el director musical era anunciado junto con los componentes de la compañía en cuestión. Un ejemplo que ilustra la diferencia en la plantilla de la orquesta dependiendo del espectáculo es el caso de la compañía de José Farro, que ocupó el teatro en 1857 y que ofrecía funciones dramáticas y también de ópera y zarzuela, que se alternaban por temporadas. Para asistir a las funciones dramáticas el empresario exigía que la orquesta del teatro estuviese formada por un director, que también tocase el papel de primer violín, dos violines primeros, dos violines segundos, una viola, un contrabajo, un flauta que también tocase el flautín, un oboe, dos clarinetes, primer y segundo papel, dos cornetines, primero y segundo, dos trompas, primera y segunda, y dos fagotes o figles, primero y segundo. En total 17 miembros. Sin embargo, la misma compañía, para asistir las funciones de ópera y zarzuela pretendía que la orquesta estuviese formada por un director, tres violines primeros, tres violines segundos, dos violas, primera y segunda, dos contrabajos, primero y segundo, un flautín, una flauta, dos oboes, primero y segundo, dos clarinetes, primero y segundo, dos cornetines, primero y segundo, dos trompas, primera y segunda, dos trombones, primero y segundo, dos fagotes, primero y segundo, un figle, y un violonchelo “si se encontrase persona en la ciudad que lo desempeñase”, aumentando el número de miembros a 27⁵³¹.

Muchos de los músicos profesionales y algunos aficionados que vivían en Pamplona estuvieron integrados en un momento u otro en la orquesta del Teatro Principal. En los años cuarenta figuraron en ella algunos de los excomponentes de la extinguida banda de la Milicia Nacional, como Tomás Campano, Francisco Lazcorreta o Sebastián Cantera, quien destacó tocando el clarinete durante muchos años⁵³², y otros músicos conocidos como Mariano García. En décadas posteriores se añadieron músicos populares entre el público pamplonés que anteriormente habían pertenecido a una de las bandas municipales, eran profesores de la Academia de Música o miembros de la Capilla de Música. En lo que se refiere a los directores, en el antiguo

⁵³⁰ AMP, *Diversiones públicas, Comedias, 1830-1833*.

⁵³¹ AMP, *Diversiones públicas, Comedias, leg. 71, 1854-1860*.

⁵³² Por ejemplo en el solo de clarinete de la introducción del segundo acto de *El molinero de Subiza (La Montaña, 16-VII-1871)*.

teatro de Comedias y en el Teatro Principal en la década de 1840 Vicente Gaztambide fue el director de la orquesta⁵³³. Algún año de la década de los cincuenta fue Marco Samaniego, también de Pamplona. Lo fue Javier Gaztambide, hijo del primero, a comienzos de los sesenta, y en las décadas de mayor esplendor, los sesenta, setenta y ochenta la orquesta fue dirigida por Fermín Ichaso.

Tabla 17. Relación de los miembros fijos de la orquesta del teatro en 1876⁵³⁴

Nombre	Instrumento	Edad	Profesión
Fermín Ichaso	Director y violín concertino	35	Músico
Sebastián Cantera	Clarinete primero	55	Músico
Serafín Las Navas	Clarinete segundo	19	Zapatero y gaitero
Tomás Zabalo	Flauta	26	Músico
José (Pepe) Llopis	Flautín	44	Zapatero tienda y pianista
Francisco Larrañaga	Oboe	53	Militar retirado
Estanislao Luna	Violín Primero	20	Músico
José Serrano	Violín primero	28	Empleado municipal
Javier Roncal	Contrabajo	24	Músico
Antonio Vidaurreta	Viola	24	Músico
F. Goya	Violín segundo		
Ambrosio Goya	Violín segundo	28	Músico
Fidel Maya	Violín segundo	17	Músico
Modesto Utray	Violín segundo	14	
Juan Arteta	Trompa primero	27	Músico
Victoriano Gimeno	Trompa segundo	56	Militar retirado
Miguel Astráin	Cornetín primero	26	Músico
Martín Ripalda	Cornetín segundo	27	Fotógrafo
N. Barberena	Trombón primero		
Lorenzo Lacruz	Trombón segundo		
Leandro Sánchez	Trombón tercero, viola y contrabajo	18	Músico

Esta tabla refleja que casi el 60% de los componentes de la orquesta del teatro eran músicos profesionales. Además, algunos de los violinistas también tocaban la viola o el violonchelo, lo que ampliaba la sonoridad de la orquesta. Sin embargo, también recibió críticas negativas. El 29 de abril de 1860, se presentó en el teatro una variada función por Enrique Spira que tocó “el instrumento de madera y paja, la gran autómatas Fariny, bailarín de la cuerda tirante, la serpiente infernal y sobre todo el simpático Riquiqui”⁵³⁵. En algún momento de la actuación intervino la orquesta del teatro, de la cual se dijo, en este caso, que “ha estado infernal, se ha burlado de la indulgencia del público. Los señores músicos creen seguramente que la oscuridad no

⁵³³ El 21 de septiembre de 1839 Gaztambide junto con la orquesta del teatro amenizaron un baile en la Casa Consistorial en honor al Duque de la Victoria, por cuyo trabajo recibieron 1.000 r.v. (AMP, Diversiones públicas, Festejos, leg. 45, 1833-1849).

⁵³⁴ Tabla elaborada a partir de los datos extraídos de Arazuri, "Pamplona hace noventa años," 480, los apeos y empadronamientos de 1872 y Herrero Maté *Liberalismo y Milicia Nacional en Pamplona durante el siglo XIX*.

⁵³⁵ *La Joven Navarra*, 1-V-1860.

solo tiene influencia en los ojos sino hasta en los oídos”⁵³⁶. Este comentario es excepcional pues este tipo de críticas desfavorables hacia la orquesta no eran lo normal.

Principalmente su trabajo consistía en asistir a las compañías dramáticas, que no contaban con su propia orquesta, en los momentos en los que fuese preciso, principalmente al inicio de la presentación en forma de obertura⁵³⁷, a telón corrido, con la intención de atraer la atención del público, o bien en los intermedios. Además, a lo largo de la representación podía intervenir, según la obra lo exigiese, habitualmente en una canción o en un baile. Por ejemplo, para la función del sábado 22 de julio de 1876 el programa fue el siguiente:

Sinfonía

Los corazones de oro, comedia en dos actos

La Tertulia, baile

Marinos en tierra, juguete en un acto⁵³⁸.

Sin duda la orquesta actuó, por lo menos, en el primer y en el tercer número. Sin embargo, si la que actuaba era una compañía de zarzuela u ópera, la orquesta intervenía en todos los números, evidentemente, y era la propia compañía quien pagaba a los músicos. Por el contrario, si la actuación era promovida por la localidad, entonces les pagaba el Ayuntamiento.

Como ya se ha expuesto anteriormente, el músico de la orquesta del Teatro Principal obtenía a final de mes un sueldo aceptable reunido entre las actuaciones pagadas por el Ayuntamiento y las de la compañía lírica, a lo que hay que añadir la valoración social que la población tenía hacia ellos, como ya se ha comentado. Por ello, gran parte de los músicos que dominaron el panorama musical de Pamplona recurrieron a este empleo.

Como conclusión, se puede decir que la estabilidad de la orquesta del teatro vino dada por la presencia cada vez mayor de las compañías líricas que lo ocuparon, suscitada a su vez por el nuevo edificio. Los músicos se aprovecharon del despliegue lírico y la afición teatral de la población y una gran parte de ellos vio en la orquesta del teatro una salida laboral importante favorecida por las características aceptables de su trabajo.

Además de ser una opción para los instrumentistas que formaron parte de la orquesta, el Teatro Principal también ofreció otras posibilidades de negocio a los músicos con la organización de bailes públicos, ya fuera formando parte del grupo musical que los amenizaba o bien ejerciendo la función de empresario comprando o alquilando todo lo necesario para su celebración.

⁵³⁶ Ibid.

⁵³⁷ Aunque esta parte era conocida como “Sinfonía”.

⁵³⁸ *El Eco de Navarra*, 22-VII-1876.

5.4. El negocio de los empresarios teatrales y de los músicos con los bailes públicos

La moda europea de los bailes públicos no dejó indiferente a la población de Pamplona. Efectivamente, una de sus aficiones favoritas fue el baile. Los había en el teatro, en salones, sociedades y casas privadas, en el Nuevo Mercado, en los casinos, en el Circo, en carpas montadas para la ocasión, en la Casa Consistorial, en el Palacio de la Capitanía General, en la Casa de Baños⁵³⁹ o en lugares abiertos como plazas y calles, así como en el coliseo taurino⁵⁴⁰, especialmente por la época de Carnaval y San Fermín. Pero a pesar de que cualquier lugar era bueno para ponerse a bailar, sin duda el predilecto por la sociedad de clase media-alta pamplonesa fue el Teatro Principal. La documentación conservada en el Archivo Municipal de Pamplona permite seguir el rastro de los bailes que se convocaron en este espacio, y no así, o con mucha menos información, de los que se celebraron en otros como las sociedades, las casas privadas, la plaza de toros o la plaza del Castillo, pues su acceso era o muy reducido o, por el contrario, totalmente libre y no se contabilizaba.

En el caso del negocio teatral del empresario ocurrió exactamente lo mismo, en ocasiones resultó ventajoso pero en otras ocurrió todo lo contrario y el empresario pudo verse insolvente y los componentes de la compañía arruinados.

Desde el punto de vista financiero, el Ayuntamiento sacaba el Teatro Principal a licitación y decidía su adjudicación eligiendo entre las propuestas presentadas por los empresarios la opción más solvente y la más atractiva. El contrato que se establecía entre el Ayuntamiento y el empresario variaba muy poco cada año. La principal diferencia residía en la primera y la segunda cláusula que concretaban las fechas de las temporadas venideras. El empresario se comprometía a ocupar el teatro con buenas compañías dramáticas, de zarzuela o de ópera, que hubieran tenido gran aceptación en otros teatros y tuvieran un repertorio variado. Debían presentar con antelación la lista nominal de los componentes y, si después era necesario un cambio de personal, este debía ser autorizado por el consistorio. Además, el Ayuntamiento se reservaba el derecho de disponer del teatro para otros eventos, como bailes u otras funciones desvinculadas de la empresa, los días que no actuase la compañía que lo ocupaba, o en los períodos intercalados entre las temporadas de actividad.

Las demás cláusulas del contrato firmado entre el Ayuntamiento y el empresario se referían a diferentes aspectos relacionados con el interior del teatro: la reserva gratuita del palco presidencial, el uso público del salón del teatro, la imposibilidad de introducir en el recinto reformas ni decoraciones sin permiso expreso de la comisión del Ayuntamiento encargada del teatro, la obligación del empresario de pagar los gastos de alumbrado (incluido el del escenario, las localidades, los pasillos y

⁵³⁹ Además de los servicios higiénicos, que son su función principal, ofrecían servicios diversos, como gabinetes de lectura, café, sala de juegos, jardines, que les convierten en espacios de sociabilidad muy buscados (Marie-Claude Lecuyer, "Algunos aspectos de la sociabilidad en España hacia 1840," *Estudios de historia social* 3, no. 50-51 (1989), 148.

⁵⁴⁰ Por ejemplo, el 10 de julio de 1858 un empresario guipuzcoano que poseía una compañía de circo, dispuso aquí un baile en el que invirtió 1.092 r.v. en gastos (320 para la música, 420 r.v. para los carpinteros...) y, aun después de entregar al Ayuntamiento la cuarta parte del producto como estipulaba el contrato, obtuvo un beneficio de 4.271 r.v. (AMP, *Diversiones públicas, Festejos*, leg. 46, 1850-1864).

la puerta) y de hacer cumplir las reglas y mantener el orden. El empresario no podía ceder ni traspasar el arriendo del teatro sin previa autorización del Ayuntamiento, y como garantía del cumplimiento del compromiso adquirido, el empresario debía depositar en la tesorería municipal una fianza, que podía oscilar entre seis mil y diez mil r.v. En ocasiones, el Ayuntamiento aceptaba la petición del empresario de adelantarle dinero para organizar la compañía, que después debía devolver a plazos, como una muestra más del interés del consistorio por ocupar este espacio.

Para elaborar la programación escénica los corporativos pamploneses leían y escuchaban la propuesta del empresario al que se le había adjudicado el teatro, es decir, presentaba la compañía a la que representaba.

El Ayuntamiento estaba muy interesado en el éxito de las funciones que iban a tener lugar y, antes de dar el visto bueno a las propuestas del empresario, era habitual que se informase del resultado de los espectáculos sugeridos en otras ciudades de España. E incluso, si era necesario, se permitían sustituir o eliminar alguno de los componentes de la compañía. Por ejemplo, para la segunda temporada de ópera en el año 1862, el empresario Vicente Serra presentó en abril una lista completa de cuantos componentes formaban la compañía italiana de ópera, elogiada como de primerísimo cartel. El Ayuntamiento, desconfiado, preguntó al Consistorio de Valencia, última ciudad en la que había actuado la compañía, sobre su éxito y le informó de lo poco acertado del tenor, Francisco Felipipi. La consecuencia de este comentario fue que la corporación pamplonesa se dirigió al empresario “en uso de la reserva consignada en la escritura del acuerdo del Teatro, para que inmediatamente se sirva reemplazar a dicho tenor por otro que reúna las circunstancias necesarias”⁵⁴¹. Y aun así, exigía a la compañía dos funciones de prueba, y después de su visto bueno y la aprobación del gobernador civil y el censor, se permitiría abrir un abono para veinte o treinta representaciones, se anunciaba con carteles y después se vendían las entradas generales, las que no eran de abono, que podían adquirirse en la taquilla del teatro el mismo día de la función. Aun así, el éxito no estaba asegurado ya que la recepción del espectáculo en el público de Pamplona podía ser bien distinta al de otra ciudad, pero el Consistorio procuró que durante la temporada actuase, al menos, una compañía lírica, de ópera o de zarzuela, exigiéndoselo en ocasiones al empresario, pues esto es lo que la población demandaba y era su interés complacerla.

Realmente, los empresarios de las compañías que alquilaban el Teatro Principal de Pamplona no tenían ninguna certeza ni seguridad de establecer un acuerdo próspero. Más bien era una empresa inestable e incierta debido a todos los factores que podían influir en el éxito o el fracaso de la compañía. Además, el empresario asumía una serie de gastos que no era seguro que pudiera recuperar. Como ejemplo, en la tabla 8 puede verse el balance de una función de la compañía dramática de Pedro Arellano del 5 de febrero de 1846:

⁵⁴¹ Del Campo, *Pamplona durante el reinado de Isabel II*, 67-68.

Tabla 18. Gastos y beneficios de la función ofrecida por la compañía dramática de Pedro Arellano el 5 de febrero de 1846⁵⁴²

	Gastos r.v.	Beneficios r.v.
Alquiler del teatro	60	
Alumbrado de gas	126	
Impresión de papeletas y carteles	98	
Repartir las papeletas y fijar carteles	16	
Pepeles de la comedia	17	
Copias	44	
Alquiler de comedias	8	
Derechos de propiedad	60	
Asistencias	30	
Orquesta	162	
Vestuario	14	
Guardarropía y servicios para la escena	23	
Alquiler de billetes y arreglarlos	20	
Sueldo de la compañía	462	
Cobradores, porteros y acomodadores	32	
Producto de 463 entradas generales a 3 r.v.		1.389
Producto por las localidades abonadas		794,17
Recogido en la bandeja		363
Balance: producto líquido total		1.384,17

Aquí aparecen reflejados todos los gastos que el empresario teatral debía asumir diariamente, que son muchos, y, aunque en esta ocasión la función resultó beneficiosa, podía darse el caso de que el balance resultase negativo en varias funciones consecutivas, especialmente dependiendo de la venta de entradas que podían disminuir por muchos motivos, incluido las inclemencias del tiempo o las epidemias, y el empresario podía verse en una situación muy comprometida. La entrada general podía aumentar en un real en tres ocasiones: para las funciones extraordinarias, fuera de abono, en el caso de que la obra fuese nueva para la ciudad, y para las funciones “de beneficio”, cuya recaudación se destinaba particularmente a los componentes de la compañía. El beneficiario en cuestión se presentaba al público llamando su atención con el fin de atraer al mayor número posible de personas y que la recaudación fuese sustanciosa. También existió la costumbre de “pasar la bandeja” para conseguir un beneficio extra, aunque en ocasiones se anunciaba en el programa la ausencia de esta, por lo que suponemos que esta aportación añadida al coste de la entrada debía ser coercitiva y en ocasiones molesta.

Los espectáculos líricos funcionaban de forma similar, pero a pesar de estas medidas (el aumento ocasional del precio de la entrada general, las actuaciones de beneficio y la costumbre de pasar la bandeja), el elevado coste de la puesta en escena de una ópera o una zarzuela podía llegar a arruinar a la compañía. Así le ocurrió a la compañía de zarzuela, verso y baile de José Farro, que ocupó el teatro durante los años de 1856 a 1858, pues tras varios asuntos adversos relacionados con los cantantes, obtuvo muchas pérdidas y no pudo acabar su contrato, e incluso el cuerpo de coro tuvo que solicitar al Ayuntamiento que le dejase el teatro para ofrecer una función en

⁵⁴² Datos extraídos de AMP, Diversiones públicas, Comedias, leg. 69, 1842-1847.

su beneficio porque sus componentes no habían cobrado y no podían volver a sus casas⁵⁴³.

Por otro lado, el coste de la zarzuela podía variar en función de su número de actos. Según el representante de la compañía dramática y de zarzuela que ocupaba el teatro en 1855, Leonardo Pastor, el gasto de una ópera podía ascender a 4.000 ó 5.000 r.v., al igual que una zarzuela en tres actos. Sin embargo, el coste de las zarzuelas de un acto podía ascender a 600 ó 700 r.v.⁵⁴⁴. Las compañías operísticas se quejaban al Ayuntamiento del elevado coste de arriendo del teatro para las representaciones líricas, que habitualmente era de 80 r.v., mientras que una compañía dramática pagaba 20 r.v., y solicitaban se les condonara dicho importe, a cuya petición el consistorio solía acceder⁵⁴⁵.

A continuación se presenta de forma detalla un ejemplo de los gastos y beneficios que obtuvo la compañía de ópera italiana que ocupaba el Teatro Principal en octubre de 1863:

Tabla 19. Gastos y beneficios de una función de una compañía lírica en 1863⁵⁴⁶

	Gastos r.v.	Beneficios r.v.
Alumbrado de gas	223	
Imprenta	30	
Orquesta	900	
Maquinaria	40	
Guardarropía	30	
Cobradores, porteros y acomodadores	39	
Alumbrado de esperma para los cuartos de los artistas y ensayos de la orquesta	33	
Sueldo de los artistas y partes principales	1.433,84	
Sueldo de los coristas y empleados	575,75	
Otros gastos extraordinarios (arreglo de trajes, lavado y planchado, arreglo de mobiliario...)	280	
Producto obtenido por las entradas generales		1.492
Producto por las localidades abonadas		776,40
Balance: producto líquido total		- 1.316,19

En total, los gastos que supuso esta función, ascendieron a 3.584,59 r.v. y los beneficios fueron de 2.268,40 r.v., por lo que el balance fue negativo. A esto hay que añadir los gastos que había supuesto la llegada de la compañía a la ciudad (formación, viajes de la compañía y sus familias, equipajes, vestuarios...) que podían incrementarse a 13.000 r.v., según el empresario de la compañía anterior. Pero las principales diferencias entre los gastos de una compañía dramática y una lírica estaban relacionadas con los sueldos de la orquesta y de los artistas. Mientras que la orquesta que acompañaba la función dramática citada más arriba cobró 162 r.v., en la

⁵⁴³ AMP, Diversiones públicas, Comedias, leg. 71, 1854-1869.

⁵⁴⁴ Ibid.

⁵⁴⁵ AMP, Actas del Ayuntamiento, l. 111, f. 302, sesión de 28-VI-1883.

⁵⁴⁶ Datos extraídos de AMP, Diversiones públicas, Comedias, leg. 72, 1861-1864.

representación lírica citada su sueldo ascendió a 900 r.v. Y lo mismo sucedía con los artistas de una y otra. Mientras que en el caso de la primera los participantes se repartieron 462 r.v., los de la segunda cobraron 1.433,84 r.v. La diferencia es significativa y, sin embargo, el producto líquido obtenido por las entradas generales y los abonos fue similar en ambos casos.

Por otro lado, conociendo los títulos de las obras representadas por la misma compañía lírica durante un periodo determinado y su recaudación diaria, se puede hacer un balance de las óperas que fueron más exitosas y los días de la semana de mayor afluencia al teatro. La tabla siguiente expone una relación de las actuaciones de la compañía lírica anteriormente mencionada durante la segunda quincena de octubre de 1863:

Tabla 20. Relación de los títulos operísticos y la recaudación diaria de una compañía lírica en 1863⁵⁴⁷

Día	Ópera	Recaudación entradas r.v.	Recaudación abono r.v.	Beneficio total r.v.
17/10 (S)	<i>Il Trovatore</i>	1.626,50	776,40	2.402,90
18/10 (D)	<i>Il Trovatore</i>	2.364	776,40	3.140,40
21/10 (M)	<i>Atila</i>	1.918	776,40	2.694,40
22/10 (J)	<i>Atila</i>	586,86	776,40	1.363,26
24/10 (S)	<i>María de Rohan</i>	730	776,40	1.506,40
25/10 (D)	Primer acto de <i>Atila</i> , Introducción de <i>Il Trovatore</i> , segundo y tercer acto de <i>Il Trovatore</i>	2.168,20	776,40	2.944,60
27/10 (m)	<i>Ernani</i>	1.152	776,40	1.928,40
29/10 (J)	<i>Ernani</i>	1.056,50	776,40	1.832,90
31/10 (S)	<i>La Traviata</i>	1.832,50	776,40	2.608,90

Si se toma como promedio aproximado de gastos diarios 3.500 r.v., según figura en la tabla 9, en ningún caso el beneficio de la función superó su coste. Por otro lado, esta tabla también muestra la popularidad del domingo como día de la semana en que se vendían más entradas, seguido por el miércoles, el sábado, el martes y el jueves. Los lunes y viernes no se programaron espectáculos. Esta elección podía estar motivada por el día de la semana en el que se presentara la función, o por la obra que se pusiera en escena. Si se acepta esta segunda premisa, la ópera más popular fue *Il Trovatore*, seguido de *La Traviata*, *Ernani* y *Atila* (que tuvo éxito en su primera representación, pero no en la segunda), y por último *María de Rohan*. A su vez, esta preferencia podía deberse al agrado de la obra en sí, o a una mejor o peor interpretación de la misma por parte de la compañía.

⁵⁴⁷ m=martes; M=miércoles; J=jueves; S=sábado; D=domingo. Datos extraídos de AMP, Diversiones públicas, Comedias.



Ilustración 18. Anuncio de bailes de máscaras en el Teatro Principal (AMP, Diversiones públicas, Comedias).

Otra forma de negocio relacionado con el teatro fue la organización de bailes públicos en el Teatro Principal. Esta fue una apuesta factible para los músicos de Pamplona pues tenían un contrato asegurado y también tenían la posibilidad de convertirse en empresarios.

La moda del baile público en el Teatro Principal fue algo generalizado tanto entre la clase media-alta de la población, que además de ofrecer sus bailes privados también gustaban de asistir a los públicos del Teatro Principal, como entre la clase media que podía permitirse una entrada al inmueble y codearse con la alta sociedad. Además, señala Rabaté, el baile fue un lugar de diversión para las mujeres solteras y para las casadas, aunque a veces gozaron de mala reputación e inspiraron muchos comentarios moralistas, fundamentalmente cuando se trataba de los bailes de máscaras⁵⁴⁸. Sin embargo, ello no fue óbice para que no se celebraran y, en algunos casos, fueron un negocio altamente rentable para los promotores que los difundieron.

El acceso a los bailes en cualquier espacio podía ser: gratuito (con entrada libre para todo el mundo), mediante invitación (gratuito, pero había que ser invitado) o de pago (a través de la adquisición de un billete simple o por la compra de una suscripción o abono para varios bailes). A pesar de que hubo alguna ocasión en la que la entrada al baile del Teatro Principal fue gratuita, lo habitual fue que se vendieran por suscripción. Esta constaba de dos billetes de hombre y tres de mujer por el que se pagaban 60 r.v. si se celebraban tres bailes u 80 r.v. si eran cuatro, por lo que las mujeres

⁵⁴⁸ Rabaté, *¿Eva o María? Ser mujer en la época isabelina (1833-1868)*, 190.

predominaban en este tipo de actividades⁵⁴⁹. Señala Joaquina Labajo que el baile era un medio para exhibir el refinamiento y los buenos modales de la mujer y, a la vez, dichos espectáculos necesitaban su presencia para conferirle belleza y suntuosidad⁵⁵⁰. También podían adquirirse los palcos primeros y plateas con un coste de 12 r.v. cada baile o 30 r.v. por tres bailes. En efecto, estas localidades debían ser alquiladas por las personas más pudientes, evidenciando que el baile era una actividad que se elegía por su oportunidad para el esparcimiento social.

Además, dependiendo de la vestimenta que se exigía podían ser bailes de etiqueta (se requería vestir frac o levita) o bailes de máscaras, especialmente organizados durante la época del Carnaval. Los bailes organizados con este motivo eran imprescindibles. Se concentraban en dos días, algunas veces tres, y progresivamente a lo largo de la segunda mitad del siglo XIX fueron aumentando hasta cuatro días: domingo, lunes, martes y domingo “de piñata”⁵⁵¹. Los bailes de máscaras eran una ocasión óptima para la desinhibición, especialmente de las mujeres, pues el disfraz o la careta brindaban la oportunidad de exteriorizar sus sentimientos sin complejos al quedar su identidad oculta. El Marqués de Mendigorri describía esta situación que se daba en los bailes madrileños de la época, de forma no muy diferente a la que podría darse en Pamplona:

Se obligaba a todas [las mujeres] a penetrar en el baile con careta y a permanecer con ella toda la noche; pero aquel precepto reglamentario era infringido en las últimas horas, pues las señoras que no se consideraban comprometidas por sus bromas, y éstas eran muchas, se arrancaban el disfraz después de algún tiempo, o sofocadas, o deseosas de hacer gala de su hermosura. [...] Todas aquellas, sin embargo, adoraban la careta como la generalidad de las mujeres. ¿En qué otra ocasión puede el bello sexo, contenido siempre por su educación especial y las costumbres establecidas, decir cuanto se le antoja impunemente y mostrarse o enamoradas o celosas, sin ningún género de riesgos ni reservas? La primera parte de los bailes constituía pues en mi tiempo una verdadera locura, un frenesí de alegría y de animación; veían los hombres descubiertos los secretos e intrigas que suponían mejor guardados; encontraban allí ocasión propicia para ardientes declaraciones y para conocer su buena o mala fortuna, y las mujeres podían decir sin esfuerzo lo que sólo en la vida común les es lícito demostrar con manifestaciones tímidas e indirectas⁵⁵².

No obstante, no toda la velada tenía ese carácter anónimo, continúa el marqués, “el momento de desaparecer las caretas, tenía otro carácter de gravedad y comedimientos, mas subsistían y hacíanse notar las consecuencias de la primera”. Éstas debieron provocar situaciones embarazosas, continuaba el marqués:

Claro es que en una sociedad tan numerosa no habían de faltar aventuras de color subido y escenas chistosísimas en las cuales sobran los maridos burlados unas veces, o súbitamente apasionados otras de sus propias mujeres, sin reconocerlas bajo las endemoniadas y enloquecedoras caretas. Algunas rupturas de matrimonios ocurrieron ocasionadas por los

⁵⁴⁹ AMP, *Diversiones públicas, Comedias*.

⁵⁵⁰ Labajo Valdés, *Pianos, voces y panderetas. Apuntes para una historia social de la música en España*, 27.

⁵⁵¹ Primer domingo después del miércoles de ceniza, es decir, el siguiente domingo a las celebraciones de carnaval.

⁵⁵² Fernández de Córdova, *Mis memorias íntimas*, 476-477.

tales bailes, y no pocas escapatorias de la casa paterna en las noches en que éstos se celebraban, de jóvenes conducidas por sus confidentes o galanes⁵⁵³.

Para evitar los encuentros desagradables, sobre todo en los posteriores a la inauguración del Teatro Principal, el Ayuntamiento de Pamplona estableció una serie de reglas transmitidas por medio del bando público. Las más frecuentes fueron: la hora de comienzo del evento, habitualmente a las diez de la noche, y la de cierre, determinada por las autoridades asistentes; la prohibición expresa de usar máscara por aquellas personas que fueran disfrazadas debido a que así ocultaban su personalidad, sin embargo, las señoras podían vestir como gustasen e incluso llevar careta; se vigilaba que las personas disfrazadas ocultasen armas, espadas, palos o bastones, aunque el traje que llevaran lo exigiera. Las personas que alteraban el orden eran detenidas. Estas estrictas reglas se fueron relajando con el paso de los años y se permitió llevar caretas en los bailes hasta que oscureciera, aunque nunca en los templos, las calles y sitios públicos como tabernas o billares. Sin embargo, también se prohibió disfrazarse de cargos públicos, militares o religiosos y se seguía insistiendo en la prohibición de llevar armas⁵⁵⁴.

La organización de los bailes podía proceder de la iniciativa del mismo empresario que tenía adjudicado el teatro, quien tenía prioridad, de los vecinos de Pamplona que se ofrecían de forma particular o en nombre de alguna sociedad⁵⁵⁵, o de algún músico o músicos locales. Para amenizar estos eventos se contrataba a las bandas de música de los regimientos que guarnecían la ciudad o a una selección de sus músicos, o a los profesores de la Academia u otros profesionales o aficionados de la capital. En cualquier caso, se pedía una autorización al Ayuntamiento, quien decidía a quién se cedía el teatro, normalmente al primero que lo solicitaba si no estaba interesado el empresario del teatro. A menudo, fueron músicos los encargados de tal cometido. Así lo hicieron Vicente Gaztambide, quien solicitó el teatro para organizar bailes en los carnavales de 1839 junto con Conrado García⁵⁵⁶; ese mismo año también Mariano García reunió ocho jóvenes para amenizar algún baile⁵⁵⁷ y también lo hizo para los carnavales de 1846⁵⁵⁸; en los carnavales y en San Fermín de 1843 y 1844 se unieron Gaztambide y Mariano García⁵⁵⁹; Francisco Lazcorreta proyectó los bailes de carnaval los días 21 y 23 de febrero de 1841, vendiendo más de 500 entradas⁵⁶⁰; el mismo Lazcorreta, junto con Tomás Campano, y en nombre de los miembros de la orquesta del teatro organizaron los bailes de máscaras de 1848 con ocasión del carnaval⁵⁶¹; Joaquín Maya, Mauricio García y Francisco Larrañaga organizaron un baile

⁵⁵³ Ibid.

⁵⁵⁴ AMP, Diversiones públicas, Comedias.

⁵⁵⁵ Por ejemplo, la sociedad La Unión y la sociedad Los doce pares se encargaron de los bailes de máscaras celebrados con motivo de los carnavales de 1851 (AMP, Diversiones públicas, Comedias, leg. 70, 1848-1853).

⁵⁵⁶ AMP, Propios, leg. 1008, 1838-1841.

⁵⁵⁷ Por la composición de alguna pieza, los ensayos y la dirección musical, el Ayuntamiento le remuneró con 120 r.v. y a los ocho músicos con 320 r.v. (AMP, Diversiones públicas, Festejos, leg. 45, 1833-1849).

⁵⁵⁸ AMP, Diversiones públicas, Comedias, leg. 69, 1842-1847.

⁵⁵⁹ Ibid.

⁵⁶⁰ AMP, Actas del Ayuntamiento, l. 87, f. 39, sesión de 17-II-1841.

⁵⁶¹ AMP, Diversiones públicas, Comedias, leg. 70, 1848-1853.

junto con los miembros de la orquesta del teatro el día de la quema de fuegos artificiales por San Fermín de 1866⁵⁶²; Joaquín Maya, Francisco Larrañaga y Agustín Blasco, que fue boticario y miembro de la orquesta del teatro como los otros dos, también solicitaron organizar los bailes de máscaras de Carnaval de 1862⁵⁶³; Lucio García junto con Esteban Górriz, padre del poeta Pedro Górriz, ofrecieron varios bailes de máscaras en 1861⁵⁶⁴; el empresario teatral Blas Villanueva, preparó los bailes de San Fermín de 1845, carnaval de 1846, carnaval y San Fermín de 1847⁵⁶⁵ y 1850; y en el caso de Conrado García fue él mismo quien dispuso un salón, en el que también ensayaba el Orfeón Pamplonés, para dar bailes públicos en 1867, en lugar de hacerlo en el Teatro Principal⁵⁶⁶.

De todo ello se deduce que un número considerable de músicos recurrió a la organización de bailes públicos en el Teatro Principal para incrementar su economía. Todos estos músicos tenían trabajos más o menos estables pero vieron en la organización de bailes un suplemento rentable, a juzgar por los números ofrecidos. Por ejemplo, Juan de Mata y Narciso de la Escocera, empresarios teatrales, ofrecieron tres bailes para carnaval de 1843 y vendieron 30 entradas el primer día de baile, el segundo 229 y 399 el tercero. En total 658 entradas a 8 r.v. cada una, se obtuvo de ellas 5.264 r.v. Sin embargo, los gastos ocasionados fueron:

- Poner y quitar el tablado, 120 r.v.
- Poner y quitar la decoración, 40 r.v.
- Poner los carteles y barrer, 10 r.v.
- Cera para alumbrar la orquesta, 40 r.v.
- Alumbrado general, 140 r.v.
- Bastoneros, 40 r.v.
- Dominós, 20 r.v.
- Barajas, 20 r.v.
- Alquiler de quinqués y lámparas, 40 r.v.
- Carpintero, 16 r.v.
- Cobradores, 80 r.v.
- Billetes, 50 r.v.
- Carteles, 40 r.v.
- Orquesta, 1.000 r.v.
- Un bastón y componer otro, 3.272 r.v.⁵⁶⁷

En total los gastos ascendieron a 4.928 r.v. Además, de lo recaudado debieron entregar a las casas de beneficencia la cantidad acostumbrada, que solía ser un 10%, (habitualmente se entregaba al Consistorio una parte de la recaudación de las entradas, alrededor de una octava parte, pero en otras ocasiones, como el ejemplo expuesto anteriormente, la obligación era donarlo a la beneficencia, como solía hacerse en otro tipo de funciones), por lo que los organizadores del baile obtuvieron unos 151,5 r.v. cada uno, una cantidad bastante sustanciosa. El gasto más abultado fue

⁵⁶² AMP, Diversiones públicas, Comedias, leg. 73, 1865-1870.

⁵⁶³ AMP, Diversiones públicas, Festejos, leg. 46, 1850-1864.

⁵⁶⁴ Ibid.

⁵⁶⁵ AMP, Diversiones públicas, Comedias, leg. 69, 1842-1847.

⁵⁶⁶ AOP, Acta Fundacional, f. 17, sesión de 26-I-1867.

⁵⁶⁷ Ibid.

el de contratar a la orquesta, por lo que para los músicos también fue una opción de trabajo.

Pero no siempre resultaba así. De hecho, en alguna ocasión la organización de un baile supuso graves pérdidas a su promotor, como le ocurrió a Blas Villanueva. Este tenía una pequeña orquesta de cuerda y con ella amenizó los carnavales de 1847, pero obtuvo unas pérdidas de 356 r.v. que finalmente tuvo que asumir el Ayuntamiento⁵⁶⁸. El éxito económico dependía de la habilidad del organizador para animar a los ciudadanos y aumentar la concurrencia. Además de los elementos de entretenimiento y decoración expuestos anteriormente, podían añadirse otros, como una guardarropía (unos 60 r.v.), un tramoyista (unos 80 r.v.), y el más extravagante, un alquiler de un tocador con la asistencia del maestro peluquero y diferentes objetos para su uso (aguas de colonia, pomadas, sedas, cintas y alfileres) cuyo coste podía ascender a 200 r.v. Estos elementos no eran más que un efecto de imitación de las fiestas musicales de la alta sociedad que se dio en los espacios frecuentados por diferentes clases sociales. Esto es algo que los organizadores intuitivamente sabían y se esmeraron en conseguir.

Como conclusión, el Teatro Principal ofreció, además de diversas formas de esparcimiento a la población pamplonesa, un negocio para los empresarios teatrales y algunos músicos. Los empresarios teatrales, aprovechando la afición imperante de la ópera y de la zarzuela, ofrecieron funciones de forma regular, en ocasiones con resultados positivos, pero en otras los beneficios no fueron los deseados, ya que el negocio se presentaba incierto y dependía de factores muy variables. Otra realidad fue la del baile público. Este era una ocasión para el esparcimiento social pero, en ocasiones, también resultó ser un negocio que ayudó a los músicos a mejorar su economía de dos formas: siendo contratados para tocar en el grupo que los amenizaba o como promotores de los mismos.

También en esta época emergieron otros espacios propios como cafés y sociedades de todo tipo que, junto con los salones privados más tradicionales, ofrecieron otra alternativa laboral para los músicos y de ocio para los ciudadanos.

⁵⁶⁸ AMP, Diversiones públicas, Comedias, leg. 69, 1842-1847.

6. LOS SALONES PRIVADOS Y LAS SOCIEDADES

Siguiendo la costumbre del período fernandino, por entonces ya consolidada entre la nobleza, en la década de los años treinta y cuarenta del siglo XIX florecieron en España actividades lúdicas relacionadas con el salón privado como veladas, tertulias, reuniones o las llamadas de forma afrancesada *soirées*⁵⁶⁹, que tenían lugar en residencias aristocráticas y domicilios burgueses⁵⁷⁰. Estos espacios fueron perfectos para el encuentro social. En aquellas veladas, se charlaba, se jugaba a las cartas u otros pasatiempos de mesa, se recitaban poemas, se interpretaban pequeñas piezas teatrales y se hacía música. Pamplona no fue ajena a este proceso y los salones de algunas familias fueron escenarios para ofrecer conciertos variados, a cargo de aficionados o de músicos locales, bailes y tertulias de lo más variopinto. En cualquier caso sirvieron como un lugar de esparcimiento para la sociedad pamplonesa de clase media-alta y, además, ofrecieron una opción laboral para los músicos de la ciudad.

Las sociedades y cafés reunían tanto a la alta sociedad como a las clases menos privilegiadas, pues eran lugares más accesibles que los salones privados. La burguesía enriquecida que floreció en toda Europa durante el siglo XIX fomentó el desarrollo de sociedades recreativas y culturales que impulsaron toda una amalgama de círculos sociales: tertulias, cafés, liceos, ateneos, sociedades artístico-científicas y educativas, etc. que dominaron gran parte del ocio urbano. Hubo una mayor expansión de estas actividades con el comienzo del reinado de Isabel II y tras la promulgación de la Real Orden del 28 de febrero de 1839 que autorizaba el asociacionismo. Además, la apertura en el acceso al tiempo libre de una sociedad creciente generó un importante conglomerado de asociaciones que supusieron una alternativa real al uso del tiempo de ocio en la ciudad. Celsa Alonso advierte que estas instituciones cobraron especial relevancia en provincias, donde la burguesía no disponía en sus casas de espacios amplios para celebrar conciertos, bailes o representaciones dramáticas. En este sentido, este tipo de sociedades marcaron el tránsito entre la música privada o doméstica y el concierto público⁵⁷¹.

6.1. La música y los músicos de los salones pamploneses

La documentación conservada respecto a la actividad musical de los salones pamploneses es parca pero contundente. Como ya se ha comentado anteriormente, una parte del dinamismo musical de los salones burgueses y aristocráticos de Pamplona se verifica por la cantidad de músicos que se dedicaron a la enseñanza privada en este ámbito, así como por el aumento de la venta de partituras en los almacenes de música que existieron en la ciudad de forma simultánea, especialmente

⁵⁶⁹ Según Celsa Alonso, el nombre de *soirée* se afianza en la época del Estatuto Real, con la entrada de las costumbres francesas (Alonso, "Los salones: un espacio musical para la España del XIX," 14).

⁵⁷⁰ Díez Huerga, "Salones, bailes y cafés: costumbres socio-musicales en el Madrid de la reina castiza (1833-1868)," 190.

⁵⁷¹ Alonso, "Un espacio de sociabilidad musical en la España romántica: las sociedades instructo-recreativas," 24.

en la segunda mitad de la centuria. Por otro lado, la actividad musical del salón también se ve reflejada en la propia práctica musical de hombres y mujeres pertenecientes a estos sectores de la sociedad, instruidos principalmente en el piano y el canto, y por su acción de mecenazgo en la contratación de músicos para la instrucción privada o para amenizar sus veladas, por medio de su participación desinteresada en las iniciativas culturales surgidas en la ciudad o por su asidua asistencia al teatro. En cualquier caso, este dinamismo favoreció el desarrollo de la actividad musical de la ciudad y las posibilidades laborales de los músicos, ya fuera ejerciendo la enseñanza o dedicándose a la interpretación o a la venta de partituras e instrumentos.

Advierte Díez Huerga que la aptitud para cantar o interpretar piezas instrumentales era considerada un aderezo imprescindible para las señoritas que solían exhibir sus dotes interpretativas en aquellas veladas. Era un medio de ostentar la buena educación, sobre todo en el sexo femenino⁵⁷². Por ello, la enseñanza privada fue una fuente económica para algunos músicos que, a su vez, documenta la demanda de este arte en el ámbito privado. Algunos de los músicos que ejercieron como profesores particulares fueron Mariano García, quizá el más experimentado en la enseñanza pues también la practicaba en la Capilla de Música de la catedral y en la Academia Municipal de Música, Pedro Caravantes, Juan Desplán, Francisco Lazcorreta, Ildefonso Fernandino, Ambrosio Goya, y José Ramón Guelbenzu (Arazuri, 1785-Madrid, 1855)⁵⁷³, uno de los más cotizados.

Guelbenzu fue profesor particular de piano y composición de muchos de los músicos que triunfarían en Pamplona, Madrid e incluso el extranjero. De entre sus discípulos destacan sus hijos Juan María y José Javier Guelbenzu, Joaquín Gaztambide, que estudió con él entre 1834 a 1842, durante su estancia en Pamplona en casa de su tío Vicente Gaztambide, o el pianista pamplonés Alejandro Esain, que en 1829 se trasladó a Bath (Inglaterra) siendo “siempre aplaudido y festejado” en sus conciertos en Londres y que se distinguió por “su pureza en la interpretación de las obras clásicas”⁵⁷⁴. Guelbenzu publicó en 1830 el *Tratado de los acordes y modo de acompañar el bajo numerado por M.A. Garaudé, traducido al español, reformado en la numeración*⁵⁷⁵ y escribió un *Tratado de la teoría y práctica de la armonía* que estaba a punto de publicar cuando falleció⁵⁷⁶.

Posiblemente la casa de José Guelbenzu atrajo veladas artísticas de primer nivel protagonizadas por sus alumnos y él mismo, como lo sería posteriormente la de su hijo en Madrid. Un redactor de la *Gaceta Musical de Madrid* recordaba:

⁵⁷² Ibid., 192.

⁵⁷³ Véase Aurelio Sagaseta Aríztegui, “Guelbenzu, José Ramón,” en *Gran enciclopedia navarra*, vol. 5, (Pamplona: Caja de Ahorros de Navarra, 1990), 430.

⁵⁷⁴ *Gaceta Musical de Madrid*, 17-III-1866.

⁵⁷⁵ José Ramón Guelbenzu, *Tratado de los acordes y modo de acompañar el bajo numerado por M.A. Garaudé, traducido al español, reformado en la numeración y dedicado a sus discípulos D. Pascual Muro y D. Vicente Santos* (Pamplona: Francisco Erasun y Rada, 1830). Indica María Gembero que posiblemente la obra que traduce Guelbenzu del compositor y pedagogo Alexis Garaudé (1779-1852) fuera *L’Harmonie rendue facile ou Théorie pratique de cette science et d’accompagnement de la base chiffrée et de la partition*, op. 44 (París, ed. del autor, s.a.) y que en la Biblioteca Nacional de España se conserva un tratado de Guelbenzu (Gembero-Ustároz, *Navarra. Música*, 151).

⁵⁷⁶ Gembero-Ustároz, *Navarra. Música*, 152.

sus reuniones musicales eran de lo más escogido y primoroso del género, así como de lo más envidiado por los que, no teniendo la honra de ser sus amigos, carecían de entrada en aquel refugio del buen gusto. Nosotros que tuvimos el placer de asistir a alguna de esas reuniones en 1862, debemos corroborar la manifestación y el recuerdo que anteceden, [...] También asistía a las reuniones del señor Guelbenzu el eminente compositor ruso M. Glinka, maestro de capilla que fue de San Petersburgo. Tal fue el origen de la sociedad de cuartetos⁵⁷⁷.

El marqués de Mendigorri recordaba en sus memorias las tertulias pamplonesas en los siguientes términos:

Recuerdo que brillaba en Pamplona durante lo más crudo de la guerra [primera carlista] una sociedad compuesta de la aristocracia navarra, tan escogida y elegante como la más distinguida de Madrid en los mejores tiempos del reinado de Fernando VII. Las familias de Guenduláin, Bigüezal, Elío, Vesolla y otras, se unían por el parentesco y formaban entre sí una numerosísima familia, que residía en la ciudad a pesar de los peligros de las circunstancias, prestándola siempre una animación extraordinaria y contribuyendo con sus esfuerzos a mejorar la situación del ejército, especialmente en todo cuanto se refería al cuidado de los heridos y enfermos, y al entretenimiento de los hospitales.

La oficialidad, que, como se sabe, pertenecía en gran parte a las primeras familias del Reino, invadía durante sus permanencias en Pamplona los salones de aquellos nobles señores, que no olvidaban jamás para con nosotros las leyes de la hospitalidad y de la cortesía. Allí se constituyeron gratuitas tertulias en las noches interminables del invierno, olvidando cerca de las grandes chimeneas, y entorno de jóvenes bellísimas y amables, los peligros del día siguiente y las fatigas pasadas. [...] En aquellas reuniones, a que también asistían los generales y jefes con los señores mayores de edad, se hablaba mucho de política, y todas las noches de la guerra, y como es común en casas españolas, se jugaba al tresillo, entretenimiento a que era aficionadísimo Espartero. Pocos viven de cuantos componían aquellas *soirées* aristocráticas en Pamplona, pero las hijas y nietas de nuestros amables huéspedes frecuentan ahora la sociedad más distinguida de la corte⁵⁷⁸.

Joaquín Ignacio Mencos Manso de Zúñiga (Pamplona, 1799-Madrid, 1882), Conde de Guenduláin, era gran aficionado a la literatura y a las artes en general y su primera mujer, María Concepción Elío, hija del capitán general Francisco Javier Elío Olóndriz, además de aficionada a la música, se distinguía en el canto, hasta el punto de que su marido estaba convencido de que lo mucho que había cantado en las sociedades de Pau durante el invierno de 1837 y 1838 habían anticipado la enfermedad que la llevó a la tumba pocos años después. Así lo expresaba en sus memorias:

Varias señoras inglesas y francesas, que eran, como ella, aficionadas a la música y un tanto distinguidas en el canto, le proporcionaron ocasiones de mostrar su talento; y ya por esto, ya por alguna predisposición que pudiera haber en su organismo para una afeción

⁵⁷⁷ *Gaceta Musical de Madrid*, 17-III-1866.

⁵⁷⁸ Fernández de Córdova, *Mis memorias íntimas*, 292-293.

pulmonar, lo cierto es que en agosto de 1838, de vuelta de un viaje a Carrese, escupió alguna sangre, lo cual me alarmó extremadamente⁵⁷⁹.

La segunda esposa del conde de Guenduláin, María del Pilar de Ezpeleta y Aguirre Zuazu, hija del conde de Ezpeleta, también era aficionada a la música y cantó incluso delante de la reina Isabel II. Entonces, el conde de Ezpeleta vivía en un palacio sito en la calle Mayor número 65, posteriormente ocupado por el Colegio de las Teresianas, y el conde de Guenduláin en un palacio situado en la plazuela del Consejo. Estas dos familias, quizá las más importantes de la ciudad, recibieron en sus respectivos palacios en los primeros días de septiembre de 1845 a parte de la familia real francesa, el duque de Nemours, primogénito del monarca francés Luis Felipe de Orleans, a su esposa la duquesa de Nemours y a su hermano el duque de Aumale, y de la casa real española a la joven reina Isabel II, su madre María Cristina de Borbón y su hermana la infanta Luisa Fernanda. Durante estos días hubo en estas moradas bailes de gala y, en el palacio de Guenduláin, un concierto a cargo del bajo Ichindi, del teatro italiano, y de María del Pilar de Ezpeleta, la que sería tres años después segunda esposa del conde de Guenduláin, acompañados al piano por José Guelbenzu⁵⁸⁰. Tanto el conde de Guenduláin como el de Ezpeleta y el marqués de Vesolla tuvieron siempre reservado un palco en el Teatro Principal.

En su paso por la capital navarra, Julio Nombela escribió en su *Crónica de la provincia de Navarra* sobre los palacios de la Diputación Provincial y los de los condes de Ezpeleta y Guenduláin, así como del de Fortunato Fortún, diputado foral por Estella en 1863, 1865, 1874 y 1875. También destacaba las suntuosas casas de los Ribed⁵⁸¹ en la plaza del Castillo y calle de la Estafeta, y de Alzugaray en el paseo de Valencia⁵⁸². En referencia a este último inmueble, en 1855 el Ayuntamiento decidió renovar completamente una de las manzanas del Paseo de Valencia desde la esquina junto a la iglesia de San Nicolás hasta la otra esquina, la de la calle Ciudadela. Se derribaron los edificios ruinosos y se erigieron en su lugar varias casas destinadas a viviendas, entre ellas la de los Alzugaray. Afirma Martinena que esta nueva casa encargada por Gregorio Alzugaray ofrecía toda la amplitud, comodidad, elegancia y distinción que la época podía ofrecer. La fachada también era distinguida por sus columnas de yeso, balconajes encopetados, puertas señoriales y pesados aldabones de bronce⁵⁸³. Precisamente en esta casa tocó Pablo Sarasate en su primera visita a Pamplona en 1872⁵⁸⁴, lo que sin duda muestra el nivel artístico que se dio en el salón de esta familia.

⁵⁷⁹ Mencos y Manso de Zúñiga, Conde de Guenduláin, Joaquín Ignacio, *Memorias de don Joaquín Mencos, Conde de Guenduláin, 1799-1882: del manuscrito original que se conserva en el archivo de los Condes de Genduláin en Pamplona* (Pamplona: Aramburu, 1952).

⁵⁸⁰ Iribarren, *Pamplona y los viajeros de otros siglos*, 168.

⁵⁸¹ Juan Pablo Ribed fue un destacado comerciante que tomó parte como diputado suplente por el reino de Navarra en las Cortes de 1839 y como diputado electo en las de febrero a octubre de 1840.

⁵⁸² Gregorio Alzugaray Ascovereza (Pamplona, 1818-Madrid, 1877) fue una de las tantas personas acomodadas que pudieron adquirir bienes desamortizados en Navarra figurando entre los cincuenta mayores pudientes por contribución territorial de Navarra en 1876 y resultó elegido senador por Navarra en las elecciones de enero de 1876 (Joseba Aguirreazkuenaga Zigorraga et al., *Diccionario biográfico de los parlamentarios de Vasconia (1808-1876)*, vol. 10 (Vitoria: Parlamento Vasco, 1994).

⁵⁸³ Martinena Ruiz, *Historias del viejo Pamplona*, 148.

⁵⁸⁴ Altadill, *Memorias de Sarasate*, 35.

Por su parte, los Ribed tenían una “casa de recreo” en Villava, al lado de la fábrica de papel de la que era dueño. Nombela, asombrado tras la visita a esta casa, afirmaba:

He dicho antes que la casa de recreo es un palacio, y no me retracto. Los espaciosos salones, rica y artísticamente adornados, los cómodos dormitorios, los gabinetes, los tocadores, y hasta las cocinas, todo es allí grandioso, todo revela un gusto exquisito, un *savoir faire* admirable⁵⁸⁵.

Las descripciones de Nombela revelan que tanto el palacio de Fortunato Fortún como la casa de los Ribed pudieron ser lugares aptos para la celebración de veladas musicales, como lo fue la de los Alzugaray, sin embargo no hemos hallado documentación que testifique tal actividad, lo que no significa que no la hubiera.

Algo más se puede decir del caso de la familia Campión, pues fue una de las que dinamizó la vida musical pamplonesa. En septiembre de 1843, un escritor andaluz llamado Manuel Cañete fue recibido por esta familia, quien le obsequió con una velada musical en la que participó un pequeño grupo de músicos: Luis Cepeda (pianista), Pedro Sarmiento (flautista), Pedro Soler (primer oboe del Real Teatro Italiano de París) y el pianista Joaquín Gaztambide, que entonces tenía tan solo 21 años y se encontraba estudiando piano y composición en el Conservatorio Nacional⁵⁸⁶. Con el objetivo de sufragar alguno de sus gastos, Gaztambide actuaba con este grupo en otras ciudades⁵⁸⁷. Jorge Uría explica, hablando del caso español, que la demanda privada burguesa animó un sinfonismo y una música camerística que diversificaron una afición hegemónica hasta entonces por el italianismo operístico y la zarzuela⁵⁸⁸.

Para determinar el repertorio que se tocaba en los salones privados pamploneses se deben tener en cuenta tres consideraciones: la primera es que estas tertulias estaban protagonizadas no solo por los aficionados de la casa sino también por músicos locales que, en definitiva, eran los mismos que luego tocaban en las bandas de música y en otras agrupaciones de la ciudad. Por ello, se puede deducir que el repertorio que asumieron estos conjuntos no era diferente del que se podía escuchar en los salones de estas familias. La segunda es que los almacenes de música vendían lo que el cliente reclamaba y a través de su catálogo de venta podemos intuir los gustos y, en definitiva la música, que se escuchaba en los salones privados de la sociedad burguesa que lo compraba. Y la tercera es que probablemente los salones pamploneses siguieron la moda musical de otros españoles cuyo repertorio, señala Celsa Alonso, estaba integrado por arreglos para canto y piano de piezas dramáticas (procedentes principalmente de óperas italianas y, en menor medida, francesas, Meyerbeer y Gounod eran los preferidos, y posteriormente, a partir de los años cuarenta, se incluyó la zarzuela), obras para dos y cuatro manos (fantasías y variaciones sobre motivos de óperas o zarzuelas, bailes europeos como polkas, mazurkas, valeses, galops o rigodones, *poutpourris* sobre melodías populares y caprichos, y menos frecuentes géneros más íntimos como las romanzas, nocturnos o

⁵⁸⁵ Nombela, *Crónica de la provincia de Navarra*, 95.

⁵⁸⁶ Iribarren, *Pamplona y los viajeros de otros siglos*, 160.

⁵⁸⁷ Por ejemplo, a comienzos de julio de 1845 actuaron en el salón de la Sociedad Filarmónica de Barcelona “obteniendo grandes elogios”, según reza *El Español*, 10-VII-1845.

⁵⁸⁸ Uría González, *Una historia social del ocio: Asturias 1898-1914*, 65.

barcarolas), y piezas vocales en castellano (fundamentalmente canciones españolas y andaluzas, romanzas y habaneras)⁵⁸⁹. Según estas consideraciones y según los datos que se disponen sobre los géneros que tocaban las bandas de música, algunos programas que tocaban otras agrupaciones y las partituras que se vendían en los almacenes (aunque estos son más escasos) se puede intuir que el repertorio habitual de los salones privados pamploneses estaba compuesto por obras de corte clásico de compositores europeos, arreglos para canto y piano o para dos y cuatro manos de óperas italianas y, en menor medida, francesas, así como de zarzuela, de bailes europeos como el chotis, la polka, la mazurca o el vals, o nacionales como la habanera y la jota y, menos frecuente, la romanza o los caprichos.

Como síntesis, se puede afirmar que el diletantismo musical fue una práctica común entre la alta sociedad pamplonesa que además ofreció a los músicos locales interesantes opciones laborales como profesores particulares, entre los que destaca José Guelbenzu, o como instrumentistas de veladas musicales. Algunas familias importantes de la ciudad que pertenecían a la aristocracia, como el conde de Guenduláin o el conde de Ezpeleta, y a la burguesía de Pamplona, entre las que cabe destacar la de Alzugaray y la de Campión, ofrecieron en sus salones conciertos variados que favorecieron la actividad musical en la ciudad.

6.2. La eclosión del asociacionismo en Pamplona y la presencia de la música en las sociedades.

Tras la promulgación de la Real Orden del 28 de febrero de 1839 que autorizaba el asociacionismo y a lo largo de la segunda mitad del siglo XIX se establecieron en Pamplona multitud de sociedades, de carácter recreativo o cultural, que a pesar de que no todas tuvieron la misma repercusión, ponen de manifiesto el entusiasmo de la población pamplonesa por reunirse y sociabilizar en un entorno lúdico. En general, son entidades formalmente establecidas por medio de su correspondiente permiso al Ayuntamiento y con la redacción de un reglamento que las regía, aunque en la mayoría de los casos no se conserva.

El precedente más directo de este tipo de consorcios lo constituyen las Sociedades Económicas de Amigos del País, impulsadas desde el gobierno de Carlos III a partir de 1775, a imitación de la Real Sociedad Bascongada de Amigos del País, creada en 1765 a iniciativa del Conde de Peñafiorida, con el propósito de difundir el conocimiento humanista y científico⁵⁹⁰. Fue el espejo donde se miraron todas las Sociedades de Amigos del País que se crearon tras ella. En Pamplona, ésta se constituyó en 1792, aunque se carece de información y parece ser que no llegó a funcionar. Después de varios intentos, fue en 1842 cuando se volvió a constituir una Sociedad Económica en Pamplona con el objetivo de

⁵⁸⁹ Alonso, *Los salones: un espacio musical para la España del XIX*, 3.

⁵⁹⁰ Alonso, "Un espacio de sociabilidad musical en la España romántica: las sociedades instructo-recreativas," 19.

...mejorar la situación económica y cultural de Navarra introduciendo y propagando la industria de la seda (...); establecer pósitos de granos (...); establecer una exposición pública anual de artefactos (maquinaria agrícola), y productos del campo, la creación de una Escuela de Párvulos en la capital y otra escuela de Matemáticas, atendida por profesores competentes para enseñar gratuitamente a los jóvenes obreros, mejorando sus conocimientos y aumentando sus posibilidades de vida⁵⁹¹.

No es de extrañar estos propósitos si tenemos en cuenta que aproximadamente la mitad de la población pamplonesa se dedicaba a la agricultura. Al igual que otras sociedades de semejantes características, trató de impulsar la educación como bandera insigne del sistema liberal. Sin embargo, la sociedad no pudo ver consumados sus proyectos y en apenas cinco años de actividad la precariedad económica y el escaso interés de gran parte de los socios precipitaron su desaparición⁵⁹². Julio Nombela se lamentaba de que “carezca Navarra de una sociedad de amigos del País”⁵⁹³. Sin embargo, a pesar de su existencia efímera, su espíritu asociativo y su carácter liberal dejó mella entre sus ciudadanos. Para comprobarlo no hay más que ver la cantidad de sociedades que emergieron en la ciudad durante las décadas posteriores. Se engloban en las denominadas “culturales” aquellas sociedades que tenían como uno de sus principales objetivos la práctica de alguna actividad teatral, musical o pedagógica y “recreativas” aquellas que no tuvieron como propósito ninguna actividad cultural, aunque en algún momento incluyeran algo de música. Con más o menos perdurabilidad de todas ellas se tiene alguna noticia, por lo menos la petición de su formación al Ayuntamiento.

Tabla 21. Sociedades recreativas y culturales fundadas en Pamplona entre 1840 y 1876⁵⁹⁴

Nombre	Tipo de sociedad	Año de fundación
La Reunión	Recreativa	Enero de 1840
Liceo Artístico y Literario	Cultural	Abril de 1840
Los Doce Pares	Recreativa	1841
La Unión Pamplonesa	Recreativa	Enero de 1842
Sociedad Económica de Amigos del País	Cultural	Noviembre 1842
La Juventud	Cultural	Enero de 1849
Sociedad de Amigos	Recreativa	Febrero de 1849
La Amistad	Recreativa	Febrero de 1850
Nuevo Casino	Recreativa	Octubre de 1856
Círculo Pamplonés	Recreativa	Marzo de 1863
Sociedad Filarmónica	Cultural	Junio de 1863
Casino Pamplonés	Recreativa	1863?
La Constancia	Recreativa	1860?
Círculo del Porvenir	Recreativa	1863?
Círculo Navarro	Recreativa	1863?
La Única	Recreativa	1863?
Orfeón Pamplonés	Cultural	Marzo de 1865
Club Republicano		1869

⁵⁹¹ Carlos Clavería Arza, *Los Amigos del País de Pamplona en el siglo XIX* (Pamplona: Gómez, 1974), 53-54.

⁵⁹² Ibid.

⁵⁹³ Nombela, *Crónica de la provincia de Navarra*, 80.

⁵⁹⁴ Tabla elaborada a partir de los datos extraídos del AMP, *Sociedades (1840-1918)*.

Ateneo Científico y Literario	Cultural	Octubre de 1870
Ateneo Católico	Cultural	Marzo de 1971
La Maravilla	Recreativa	1872
La Nueva Unión	Recreativa	Julio de 1876

Como puede apreciarse, en la década de 1840 se establecieron en Pamplona siete sociedades, aunque es posible que alguna de ellas se disolviera tempranamente porque en febrero de 1841 el Gobierno ordenó a las autoridades provinciales que disolvieran “todas las sociedades o tertulias políticas en las que se leyese periódicos y se debatieran cuestiones políticas en público”⁵⁹⁵. Dos más lo hicieron en los cincuenta, nueve en la de los sesenta y cuatro en la década de los setenta. Se produjo un notable declive en la fundación de sociedades en la década de los cincuenta posiblemente propiciado por el Real Decreto de los Teatros del Reino de 1849 que obligaba a todas las sociedades que organizaban espectáculos en sus reuniones a pagar entre 300 y 500 r.v. en concepto de derechos de licencia, sin duda un gasto importante que muchas sociedades no pudieron asumir. Asimismo, en la década de los setenta hubo también un descenso en la creación de sociedades que se puede explicar por su coincidencia con la contienda carlista.

Por otro lado, se constata que durante la época que media entre la Real Orden de 1839 y el final de la tercera guerra carlista, el 38% de las sociedades que se establecieron en Pamplona fueron de índole cultural y el 62% de carácter recreativo, aunque se debe tener en cuenta que el Nuevo Casino o La Nueva Unión son continuadores de otras dos anteriormente creadas, Los Doce Pares y La Unión Pamplonesa respectivamente. Aunque sobresalen las sociedades englobadas con el nombre genérico de recreativas, el porcentaje de las culturales no es desdeñable.

No se disponen de datos suficientes para determinar la longevidad de estas sociedades, probablemente algunas tuvieron una existencia efímera, pero la petición de su creación refleja el interés de la población pamplonesa por asociarse y buscar nuevas alternativas de ocio.

La Reunión es la más antigua sociedad recreativa de la que hemos hallado noticia. Surgió a finales de 1839 o principios de 1840⁵⁹⁶. Le siguen Los Doce Pares⁵⁹⁷ y

⁵⁹⁵ *El Corresponsal*, 16-II-1841.

⁵⁹⁶ Su sede se encontraba en el 2º piso del nº 9 de la calle de Pozo Blanco. Tan solo unos meses después de su creación fue suspendida por el jefe político Fernando Madoz a consecuencia de las ocurrencias habidas en Pamplona el 1 de Octubre de 1840. No fue hasta febrero de 1849 cuando solicitaron permiso al Ayuntamiento para volver a reunirse en la misma dirección (AMP, Sociedades, 1840-1918, expediente nº 1).

⁵⁹⁷ Se reunían desde 1841 pero es en enero 1849 cuando oficializan su sociedad. Su primer presidente fue Antonio Corroza y se instalaron en una habitación del nº 45 de la plaza del Castillo. En noviembre de 1851 modificaron su reglamento. Aunque no podemos determinar cuáles fueron dichas modificaciones sí se conserva el primer reglamento, siendo entonces su presidente, y uno de los primeros fundadores, Rafael Gaztelu, marqués de Echandía, personaje destacado en la vida social, cultural y política de Pamplona (García-Sanz Marcotegui, *Diccionario biográfico de los diputados forales de Navarra (1840-1931)* que también firmaría como presidente del Nuevo Casino en 1865, siendo entonces el secretario Eduardo Iarregui. Arazuri afirma que la sociedad de Los doce pares derivó en la del Nuevo Casino en 1856 (Arazuri, *Pamplona: calles y barrios*) y que, posteriormente, en 1887 se instaló en el primer piso

La Unión, también llamada La Unión Pamplonesa, ambas inauguradas en 1842⁵⁹⁸, al igual que, una Sociedad de Amigos⁵⁹⁹, un año más tarde La Amistad⁶⁰⁰, La Constancia, establecida ya en 1860, el Círculo Pamplonés fundado en marzo de 1863⁶⁰¹, el Círculo Navarro en 1866⁶⁰², La Nueva Unión en 1876, aunque probablemente sea sucesora de la antigua Unión Pamplonesa pero ahora convertida en sociedad de baile, el Casino Pamplonés, El Círculo del Porvenir, el Círculo Navarro y La Única, entre 1863 y 1866, La Maravilla ya existía en 1872⁶⁰³ y en julio de 1876 se inauguró La Nueva Unión.

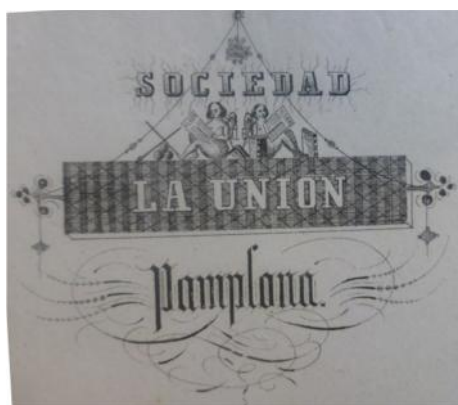


Ilustración 19. Sello de la sociedad La Unión (AMP, Sociedades, 1840-1918)

Los escasos datos que se conservan sobre estas sociedades, pues en algunos casos tan solo se conoce su existencia, hacen sospechar que eran sociedades sin muchos recursos pero con amplia clientela. El número de socios podía variar entre los veinte de las sociedades más pequeñas y los doscientos, o más, de otras más amplias

encima del Café Iruña con el nombre conocido actualmente de Casino Principal (AMP, Sociedades, 1840-1918, expediente nº 2).

⁵⁹⁸ Su primer presidente fue Crispulo Arrieta y después, Fermín Echarri, quien pidió permiso al Ayuntamiento el 15 de enero de 1849 para establecerse en la calle Estafeta, número 18 (AMP, Sociedades, 1840-1918, expediente nº 2), aunque después cambiaron su ubicación a la Plaza del Castillo, ocupando el cuarto principal del Café Suizo. Allí, asiduamente ofrecieron bailes durante Carnaval y San Fermín (AMP, Diversiones públicas, Festejos, leg. 45, 1850-1864). Esta sociedad fue una de las más longevas cambiando su centro de actividad como sociedad de baile en Julio de 1884 cuando se autorizó tal cambio a su presidente Antonio Jiménez (*Lau-buru*, 1-VII-1884).

⁵⁹⁹ Solicitaron permiso unos días después que la anterior, en febrero de 1849, para poder reunirse en la casa nº 15, 1º piso de la plaza de la Constitución, propiedad de Tomasa Arambide. Ya eran habituales las reuniones de sus noventa componentes pero en este momento tuvieron que hacerlo oficialmente (AMP, Sociedades, 1840-1918, expediente nº 2).

⁶⁰⁰ Comenzó con 27 individuos en la casa de José Antonio Cía en la calle Mayor nº 121. Con ocasión de la Navidad de 1850 ofrecieron un baile por suscripción siendo director Manuel Solís (AMP, Sociedades, 1840-1918, expediente nº 2).

⁶⁰¹ En un principio contó con unos cincuenta socios, aumentando su número hasta noventa en 1876 cuando su presidente era Pablo Ardanaz, miliciano nacional (AMP, Sociedades, 1840-1918, expediente nº 2).

⁶⁰² Tenía su sede en las bajas de la casa de Fulgencio Bengoechea, sita en el Paseo de Valencia (AMP, Sociedades, 1840-1918, expediente nº 2).

⁶⁰³ La sociedad La Maravilla estaba formada por mujeres jóvenes, aunque sus salones debían ser pequeños y esta limitación dificultaba la celebración de bailes, aunque no los impedía (*La Montaña*, 18-II-1872).

como La Constancia, que en 1863 contaba con 222. Este consorcio parece rivalizar con el más elitista Nuevo Casino que en esta misma fecha tenía asociadas 230 personas.

Las actividades que se planteaban en estos lugares quedaban reconocidas por el inmueble en el que se cobijaban y su clientela por las cuotas que pagaban. Las sociedades recreativas habitualmente alquilaban un cuarto particular, adquiriendo el dueño el compromiso de suministrar fuego y velas a cambio de una cuota mensual, o solicitaban un local al Ayuntamiento. En cualquier caso no necesitaban más que una habitación para charlar, jugar a las cartas o al dominó, leer periódicos o realizar actividades similares. Sin embargo, las sociedades culturales frecuentemente habitaban espacios más amplios constituidos por un salón capaz de albergar representaciones teatrales o musicales. En ocasiones tuvieron problemas para encontrar estos espacios, frecuentemente cedidos por el Ayuntamiento, que también puso a su disposición el Teatro Principal para representar algunas funciones teatrales, si bien, con anterioridad, debían entregar una copia de las obras a los regidores para que se les diese el visto bueno o su reprobación. La cuota mensual que debían pagar las sociedades oscilaba entre los cuatro r.v. que pagaban las más modestas como Los Doce Pares y los diecinueve de otras más exclusivas como el Casino Pamplonés que contaba con casi cien miembros. Para ser admitido como socio había que pagar una entrada de entre veinte y cincuenta r.v., proporcionalmente a la cuota mensual. Y prohibían la entrada a personas ajenas a la sociedad, aunque se permitía invitar a algún amigo forastero en un momento determinado. Estas características revelan que había sociedades de diferentes dimensiones, con más o menos miembros, con clientelas de un variado espectro de la población y que no parece que se relacionasen entre si.

Con todo, se puede resumir que a partir de 1839, después de promulgarse la Real Orden que autorizaba el asociacionismo, comenzaron a establecerse en Pamplona sociedades de carácter recreativo y, en menor medida, cultural que acogieron a una amplia clientela con diferentes recursos económicos pero con poca disposición a compartir su espacio. En este sentido, la sociedad del Nuevo Casino fue un caso especial por su apertura a la población y por su heterogeneidad en las actividades lúdicas entre las que se incluía la música.

6.2.1. Un caso especial: el Nuevo Casino

Como ya se ha comentado, la información disponible sobre las sociedades recreativas se limita, a veces, tan solo al conocimiento de su existencia, debido a que no ofrecían actividades públicas reseñables que quedasen registradas, excepto la celebración de bailes, pues estaban obligadas a solicitar un permiso al Ayuntamiento y la mayoría de estos permisos se conservan en el Archivo Municipal de Pamplona o se hace referencia a ellos en las actas. Así, la actividad musical de estas sociedades se concentraba en los bailes, especialmente durante la época de carnaval. Cada sociedad contrataba músicos para tales eventos, frecuentemente de entre los miembros de la orquesta del teatro, procedentes de alguna banda de música o de entre los profesores de la Academia Municipal de Música. Además de para los bailes, en ocasiones también se contrataron músicos para acompañar otro tipo de funciones como la de

prestidigitación, con el objetivo recurrente de combinar actividades variopintas. También se tienen noticias de que a los miembros de la sociedad La Constancia les gustaba cantar⁶⁰⁴ y que tenían contratado un pianista fijo⁶⁰⁵, pero no parece ser que esta situación se diese en otras sociedades recreativas, exceptuando el Nuevo Casino.

El Nuevo Casino era un caso especial de sociedad por su carácter híbrido entre recreativo y cultural porque ofrecía una amplia heterogeneidad en sus actividades lúdicas entre las que se incluía una importante cantidad de funciones musicales. Además, el hecho de que su archivo siga conservando su primer reglamento, actas de la junta directiva, biblioteca y otros materiales ha permitido su estudio con bastante profundidad⁶⁰⁶.

Celsa Alonso señala que el casino era una estructura asociativa de carácter recreativo, cuyo modelo fue el círculo francés que tenía una clientela restringida socialmente con el objetivo de charlar, beber, jugar a los naipes o al billar, y su finalidad principal revertía exclusivamente en beneficio de los asociados. En el siglo XIX, el casino todavía no era un lugar de juego exclusivamente, sino un centro de reunión social. Estos establecimientos solían disponer de sala de lectura de prensa y sala de juegos, salones habilitados para las tertulias, sala de música y salón de baile. La actividad filarmónica que se desarrollaba en su interior era de menor relieve que la de las sociedades culturales por tener un carácter lúdico y extraordinario⁶⁰⁷. Sin embargo, en Pamplona ocurrió el caso contrario. El Nuevo Casino tuvo una mayor proyección musical que cualquier otra sociedad cultural de Pamplona y en él comenzó a afianzarse un repertorio pianístico similar al de los salones privados.

Según Arazuri, el Nuevo Casino proviene de la sociedad Los Doce Pares, fundada en 1841 y reorganizada diez años después. Fue en octubre de 1856 cuando se aprobó su reglamento provisional, modificado en diciembre de 1865⁶⁰⁸ cuando la sociedad estaba integrada por 230 socios⁶⁰⁹. En el artículo nº 2 de este reglamento quedaba reflejado el objetivo de la sociedad: “proporcionar a los socios una agradable reunión, amenizada con lectura de periódicos y otras obras literarias, juegos permitidos por la ley y demás distracciones de lícito y decoroso entretenimiento”. Dentro de estas distracciones se encontraba la música. Por lo tanto, sus veladas tuvieron un contenido heterogéneo, donde se combinaron actividades propias de las

⁶⁰⁴ El 15 de marzo de 1860, con motivo de la llegada a Pamplona del nuevo gobernador militar, el general Mackenna, que había intervenido en la toma de Tetuán, algunos jóvenes de la sociedad La Constancia acudieron a su domicilio y le obsequiaron con diversos cánticos (García-Sanz Marcotegui, *Navarra en la guerra de África (1859-1860)*, 183-199). Probablemente también fueron los miembros de esta sociedad quienes organizaron una función teatral y lírica el 9 de abril de 1860 en favor de los inutilizados en la guerra de África (*La Joven Navarra*, 16-IV-1860).

⁶⁰⁵ En 1864 Benito Santa Cruz Chivite consiguió esta plaza.

⁶⁰⁶ Para conocer la historia de esta institución y su actividad musical hasta la actualidad véase José del Guayo Lecuona y M^a Dolores Martínez Arce, *El Nuevo Casino de Pamplona, (1856-2006)* (Pamplona: Nuevo Casino de Pamplona, 2006) y Arturo Navallas Revolé, *El baile de la alpargata: bailes y conciertos en el Casino* (Pamplona: Nuevo Casino, 2009).

⁶⁰⁷ Alonso, *Los salones: un espacio musical para la España del XIX*, 34.

⁶⁰⁸ AMP, Sociedades, 1840-1918, expediente nº 2. Este reglamento se puede consultar on-line en la Biblioteca Digital de Navarra (BINADI).

⁶⁰⁹ El número de socios era ilimitado mientras lo consintiera la extensión del local (artículo nº 4 del Reglamento, 1865).

sociedades recreativas como el juego de naipes, el billar o la lectura de periódicos, pero también los bailes, el teatro, la poesía y la música.

Julio Nombela, escritor madrileño, publicó en 1868 un tomo dedicado a Navarra que figuraba en la obra titulada *Crónica General de España*, y en él aparecía una descripción del Nuevo Casino:

Para encontrar a los que constituyen la flor y nata de su población, es necesario ir al Nuevo Casino.

Situado este elegante punto de reunión en la plaza del Castillo y al lado del teatro, es decir, en lo más céntrico, se ve frecuentado por lo más distinguido de Pamplona.

Espaciosos salones adornados con lujo y gusto ofrecen todo el *confort* que puede desearse.

El gabinete de lectura está muy bien surtido, el salón donde se hallan las mesas para tomar café es espaciosísimo y hay además un magnífico salón de recibo, sostenido por esbeltas columnas y decorado con lujo y esplendor⁶¹⁰.

El texto describe detalladamente la estructura del inmueble y el tipo de gente que lo frecuentaba. Nombela destacaba la localización privilegiada del edificio, situado en la plaza más céntrica de la ciudad en un piso principal y al lado izquierdo de un monumento tan emblemático como el Teatro Principal. Efectivamente, ésta fue su primera sede y en el interior se podía deambular entre el Salón de las Columnas, el Salón de Café, el Gabinete de lectura, que disponía de un amplio surtido de prensa, nacional y extranjera, de todas las opiniones políticas en el que no faltaba nunca la Gaceta del Gobierno y el *Boletín oficial de la provincia*⁶¹¹, e incluía un amplio abanico de obras literarias (libros de historia, novelas, poesía, crónicas, anales, diccionarios, etc.) que completaban una variada biblioteca, y la sala de juegos en la que había un billar, contigua al teatro al que se podía acceder por una puerta⁶¹².

En segundo término, el texto deja entrever que este espacio estaba frecuentado por la clase alta, “la flor y nata” y “lo más distinguido” de Pamplona. Sus parroquianos debían ser socios para poder disfrutar del inmueble y sus actividades, según quedaba expresado en el artículo nº 7 del reglamento de 1865. La cuota para ser admitido como socio ascendía a 200 r.v., cantidad importante si tenemos en cuenta que esta oscilaba entre los veinte y los cincuenta r.v. en otras sociedades recreativas. Además, los socios podían ser de dos clases, de número y honorarios o de mérito. Los primeros tenían voz y voto en las juntas generales y opción de disfrutar de cuanto perteneciese a la sociedad pagando una cuota mensual. Los honorarios eran aquellos que, por sus circunstancias especiales, eran considerados dignos de tal distinción, y no estaban obligados ni a satisfacer la cuota de entrada ni las mensuales, siendo únicamente su derecho el de su asistencia personal. Algunos de estos honorarios fueron Miguel Sarasate o Joaquín Maya, por su colaboración con el Casino en la organización de conciertos⁶¹³.

⁶¹⁰ Nombela, *Crónica de la provincia de Navarra*, 90.

⁶¹¹ Así lo estipulaba el artículo nº 27 del Reglamento.

⁶¹² En el Archivo Municipal existe un expediente sobre este tema de 1862, siendo presidente de la sociedad Nicasio Zabalza (AMP, Diversiones públicas, Comedias, leg. 72, 1861-1864).

⁶¹³ Navallas Revolé, *El baile de la alpargata: bailes y conciertos en el Casino*, 30.

Hasta la última guerra carlista, la actividad musical del Nuevo Casino estuvo caracterizada, en lo fundamental, por las actuaciones diarias de piano o armónium durante todo el año, excepto el jueves y viernes de Semana Santa y el día de Todos los Santos, y también matinales durante San Fermín, además de los bailes para los socios y algunos conciertos ocasionales protagonizados por profesionales locales o de paso que aprovechaban su estancia en la capital para recaudar algún dinero.

Esta sociedad es la única de la que se tiene constancia que tenía, además de un piano de cola, un pianista fijo. Ya en 1862 se decidió comprar un piano de cola inglés y un armónium por 16.000 y 3.000 r.v. respectivamente, aunque la muestra de agradecimiento a Conrado García que consta en las actas de la junta directiva hace suponer que anteriormente el empresario había prestado ambos instrumentos a la sociedad⁶¹⁴. También a García, por iniciativa de un grupo de socios, le correspondió la compra de un armónium nuevo en 1870 por la cantidad de 8.000 r.v. Joaquín Maya dio el visto bueno a este nuevo instrumento⁶¹⁵.

El primer pianista del Nuevo Casino fue Lucio García, entonces profesor de piano de la Academia Municipal de Música, que tras unas pruebas y entre cuatro concursantes obtuvo la plaza en octubre de 1864. Su contrato seguía las indicaciones del reglamento redactado para la ocasión en el que se trataban todos los temas concernientes a la figura del pianista (la normativa para la adjudicación de la plaza mediante concurso-oposición, su dotación económica, las soluciones para las vacantes, renuncias o destituciones y sus obligaciones)⁶¹⁶. Se estipulaba que debía tocar el piano y el armónium de forma alterna dos horas por la tarde y otras dos por la noche diariamente, excepto los días señalados anteriormente, y también tenía que ensayar, acompañar, dirigir y tocar en los conciertos de otra índole, así como encargarse de conservar las partituras propiedad del Casino. Los horarios se ajustaban a la época del año⁶¹⁷.

En junio de 1865 Lucio García renunció a su plaza alegando motivos familiares y se convocaron oposiciones para cubrirla. Sin embargo, ninguno de los aspirantes cumplió los requisitos que los vocales exigían. A pesar de eso, fue nombrado uno de ellos, José M^a Cerezo, de Falces, aunque al cabo de diez meses se le relevó de su cargo por faltar a sus responsabilidades y en su lugar fue nombrado el otro candidato, Benito Santa Cruz⁶¹⁸. Esta situación provisional se resolvió el 25 de octubre de 1871, cuando tuvieron lugar los ejercicios de oposición. Los requisitos para presentarse eran que el aspirante no tuviese más de cuarenta años y que presentase la partida de bautismo legalizada junto a la solicitud. Los ejercicios que debía realizar eran de piano, composición e instrumentación. En los de piano, por un lado, se exigía que el opositor tocara una obra escogida libremente compuesta expresamente para este instrumento (no arreglos). Y por otro, debía realizar cuatro ejercicios designados por el tribunal y sin preparación previa: uno en el que el pianista debía transportar un acompañamiento entregado por el tribunal; realizar un acompañamiento a una melodía entregada por los censores; desarrollar un tema musical propuesto por el

⁶¹⁴ Ibid., 23.

⁶¹⁵ Ibid., 24.

⁶¹⁶ Ibid., 27.

⁶¹⁷ Ibid., 28-29 y Guayo Lecuona y Martínez Arce, *El Nuevo Casino de Pamplona, (1856-2006)*, 38-39.

⁶¹⁸ Ibid.

tribunal durante el tiempo que éste creyese conveniente; y por último, interpretar una obra elegida por los censores. El ejercicio de composición consistía en escribir una pieza para piano sobre una melodía propuesta. Y, finalmente, el ejercicio de orquestación consistía en orquestar una obra para piano⁶¹⁹. El aspirante que consiguió esta plaza fue Pedro Caravantes⁶²⁰, quien sucedió al anterior, Benito Santa Cruz Chivite que cobraba 3 pesetas diarias, algo menos que el nuevo pianista. A este debió escuchar Julio Nombela en 1868, quien se percató de que en el Nuevo Casino había “un gran piano de cola, y un joven y aplicado pianista regala el oído de los ociosos, ejecutando las más difíciles composiciones de Herz y de Hulberg, de Listz y de Rawina”⁶²¹.

Tabla 22. Relación de pianistas del Nuevo Casino⁶²²

Nombre	Años de actividad
Lucio García	1864-1865
José M ^a Cerezo	1865-1866
Benito Santa Cruz	1866-1871
Pedro Caravantes	1871-1883
José Llopis	1883-1886
Rufino Igúzquiza	1886-1887
Fidel Maya	1887-1890
Santos Laspiur	1890-1932

Cuando inició su andadura como pianista del Casino Lucio García, en el archivo se custodiaban trece óperas para piano solo, trece cuadernos con música para piano solo con un total de 153 partituras, las obras completas de Chopin divididas en cuatro tomos, sus obras póstumas, diecinueve sonatas de Mozart, dieciséis sonatas de Weber, dieciocho de Haydn, siete de Clementi, treinta y dos obras de Beethoven encuadradas en dos libros, diecisiete de D.J. de la Riva, un libro sin número con nueve obras diversas, un cuaderno sin número con otras diecisiete y las *Siete Palabras* de Haydn⁶²³. Como puede apreciarse predominaban las obras del período clásico y romántico con un nivel de exigencia técnica considerable, de autores encuadrados en el canon de la historia de la música. A diferencia de los repertorios que se escuchaban en Pamplona en otros ámbitos, como el teatro, en el Nuevo Casino no parece haber interés por la zarzuela. Las partituras de ópera aumentaron con la incorporación de seis de Donizetti y otras seis de Meyerber, las de Verdi sumarían hasta once, cinco de Mozart, el *Tannhäuser* de Wagner, etc., entre otras. En abril de 1886, el entonces pianista José Llopis firmó un nuevo inventario de las obras musicales propiedad del casino realizado de forma sistemática y con asignación de un número correlativo a los libros y cuadernos⁶²⁴: los números del 1 al 53 se dedicaron a las óperas para piano solo

⁶¹⁹ *La Montaña*, 24-IX-1871.

⁶²⁰ También daba clases particulares de canto, piano, armonía y composición en su domicilio de la calle Pozo Blanco 20-22, 4^º piso (*La Montaña*, 10-III-1871).

⁶²¹ Nombela, *Crónica de la provincia de Navarra*, 90.

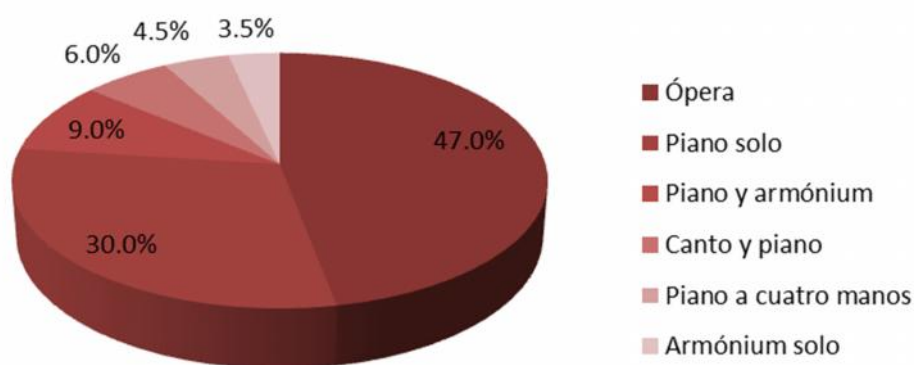
⁶²² Tabla elaborada a partir de los datos hallados en la documentación consultada.

⁶²³ Navallas Revolé, *El baile de la alpargata: bailes y conciertos en el Casino*, 15.

⁶²⁴ Datos extraídos de *Ibid.*

o para canto y piano; del 54 al 75 se reservó a las obras para piano solo con un total de 273 piezas; los números 76 al 81 contenían 44 obras para piano a cuatro manos; del 82 al 93 comprendían las obras completas de Chopin en cuatro volúmenes más un conjunto de piezas; los números del 94 al 100 estaban ocupados por música para canto y piano; del 106 al 115 estaban dedicados a las partituras escritas para piano y armónium con un total de 79 partituras; y finalmente los últimos números, del 116 al 119 son los que conservan 61 obras para armónium solo. Dicho de otro modo, de los números de este catálogo el 47% estaba dedicado a la ópera, el 30% a la música para piano solo, el 9% para piano y armónium, el 6% lo era para las obras de canto y piano, el 4,5% para las obras de piano a cuatro manos y el 3,5% eran piezas para armónium solo.

Gráfico 7. Relación de géneros musicales del catálogo del Nuevo Casino (1886)



Estos porcentajes muestran que el género favorito entre el público del Nuevo Casino era la ópera, seguido de la música para piano solo de corte clásico y romántico, quizá con el añadido de algunas piezas de baile como el vals, la mazurca, la habanera o la jota. El armónium se utilizaba en un 12,5% de las obras (a solo o con acompañamiento del piano) pero, aun así, parece ser un instrumento imprescindible. Tan solo un pequeño porcentaje estaba dedicado a obras en las que intervenía la voz y aún menor las veces que se tocaba el piano a cuatro manos. La mayoría de los géneros de este repertorio coinciden con el que interpretaban las bandas de música en la calle, como se verá en el siguiente capítulo, pero se aprecia una diferencia importante en el repertorio del Nuevo Casino con la introducción de un número considerable de piezas de corte clásico y romántico de autores europeos. Esto muestra que su clientela eran personas instruidas musicalmente, es decir, las que pertenecían a la clase media-alta de la sociedad pamplonesa.

Ocasionalmente también se dieron conciertos protagonizados por agrupaciones formadas por otros músicos locales o por músicos que se hallaban de paso por la capital, de la misma forma que ocurría en los salones privados. Por ejemplo, en diciembre de 1871 se reunieron en una misma actuación, además del pianista hijo del

Casino, Pedro Caravantes, un reputado violonchelista llamado César Augusto Castiella acompañado al piano por Joaquín Maya que tocaron, entre otras obras, el *Ave Maria* de Gounod, y el cuarteto de cuerda formado por Fermín Ichaso, Florencio Lafita, Antonio Vidaurreta e Ildfonso Fernandino, que, entre otras piezas, tocaron la obertura de *Guillermo Tell* de Rossini. Anteriormente, en febrero de 1863, según se indica en las actas de la sociedad, tuvo lugar una velada musical protagonizada por Juan Bonet al violín, que repetiría el 30 de noviembre de 1866⁶²⁵. También los socios del Casino tuvieron el honor de escuchar a Julián Gayarre en abril de 1869, antes de que se trasladara becado a Milán, en un concierto junto con el Orfeón Pamplonés promovido por Conrado García⁶²⁶. Entre los artistas locales, actuaron en septiembre de 1869, a petición de los socios, Encarnación Cortés, estudiante de canto en el Conservatorio de Madrid; el 25 de julio de 1871 Enrique Ravanaque, pianista de doce años; o Carolina Cruz, que cantó con un grupo de niñas de la Academia de Música en septiembre de 1872 antes de marcharse a París para continuar su carrera. Entre los foráneos lo hicieron el 28 de junio de 1869 la pianista Lebouys, en octubre de 1871 el barítono italiano Alfredo Rossi o en 1872 el guitarrista Julián Arcas⁶²⁷.

En 1876 el Nuevo Casino cambió de sede y, de forma provisional, aunque se alargó diez años, fue acogido en los salones del Café Suizo, hasta que en 1887 se trasladaron a su ubicación actual en la Plaza del Castillo número 44.

Como conclusión se constata, en primer lugar, que el Nuevo Casino era un tipo de sociedad particular, por su carácter híbrido entre recreativo y cultural, que ofreció una amplia programación musical, mayor incluso que otras sociedades culturales de Pamplona. En segundo lugar, la elevada cuota que debían satisfacer sus socios y la importante cantidad de obras para piano de corte clásico y romántico, y de carácter concertante de compositores europeos que probablemente se escuchaba en el Nuevo Casino, según el catálogo de la época, evidencia que sus socios pertenecían a la clase media-alta de la población pamplonesa. En tercer lugar, se puede afirmar que los músicos que actuaban en el Casino, en general, no difieren de los que encontramos en otros espacios como la Academia de Música, la orquesta del teatro e incluso la catedral, pues en definitiva, los protagonistas eran los mismos que dominaron el panorama musical pamplonés. Frente a esta situación, podemos afirmar que el Nuevo Casino tuvo un papel predominante en la actividad filarmónica de Pamplona debido a las actuaciones diarias de su pianista y las espontáneas de otros músicos locales o foráneos.

6.2.2. Otras sociedades culturales

Hubo en Pamplona otras sociedades creadas hacia mediados del siglo XIX con propósitos culturales e instructivos, en algunos casos definidos, como la Sociedad Filarmónica cuyo objetivo era promover las actividades musicales, o La Juventud y La Sociedad de funciones dramáticas centradas en las representaciones teatrales, o

⁶²⁵ Ibid., 33.

⁶²⁶ Ibid.

⁶²⁷ Ibid., 33-36.

menos especializadas con el nombre genérico de Liceo y Ateneo en las que podían desarrollarse jornadas teatrales, literarias, musicales o de instrucción en general. Sus ambiciones fueron bastante modestas, aunque en ocasiones llegaron a competir con las funciones de las compañías que ocupaban el teatro o a actuar junto a ellas⁶²⁸.

El modelo para las sociedades de tipo cultural que surgieron en España a lo largo del siglo XIX lo proporcionó el Liceo Artístico y Literario de Madrid, que organizaba fiestas, conferencias, concursos literarios, exposiciones de pintura y escultura y conciertos. Éste fue fundado en 1837, seguido del de Barcelona, Valencia, Sevilla y Murcia (1838), Granada y Alicante (1839), Santander y Ávila (1841), Valladolid (1842), Málaga (1843), etc. El Liceo Artístico y Literario de Pamplona comenzó a funcionar en abril de 1840⁶²⁹ y, aunque es difícil seguir su rastro, pues en ocasiones interrumpía su labor, tuvo una perdurabilidad extensa ya que se puede seguir su estela hasta los años ochenta, cuarenta años después de su génesis.

Los liceos fueron un modelo asociativo cuyo objetivo primordial eran las actividades artísticas y recreativas y, en segundo término, las pedagógicas, a diferencia de los ateneos o círculos en donde primaban las segundas⁶³⁰. El Liceo Artístico y Literario de Pamplona expresaba sus objetivos en una carta firmada por uno de sus socios, Teodoro de Ochoa, remitida al *Boletín Oficial de Pamplona* y publicada el 9 de julio de 1840:

[...] En efecto el fomento de las bellas artes y de las letras es uno de los ejes más principales sobre que debe girar la sociedad para que sus miembros arriben con mayor rapidez al Templo de Minerva, y que siendo útiles para sí, puedan serlo igualmente para sus semejantes.

Tal es, pues, el establecimiento y fin del Liceo Artístico y Literario de Pamplona, que se ha planteado bajo los mejores auspicios de todas las autoridades.

El mismo autor, dos años después, incluía una referencia a esta sociedad en su *Diccionario geográfico-histórico de Navarra*, en el que afirmaba que se había establecido con el objeto

[...] de fomentar la filarmonía, declamación, industria y todo lo que contribuya a la prosperidad pública: está sostenido por sujetos particulares con título de socios: ha dado ya muchas funciones de declamación y música, y su objeto es establecer alguna cátedra de instrucción a la que pueda asistir gratuitamente la juventud sin recursos⁶³¹.

⁶²⁸ Por ejemplo, la sociedad de La Constancia actuó junto con los componentes de la compañía dramática de Juan López Lima el 28 de octubre de 1860 (AMP, Diversiones públicas, Comedias, leg. 71, 1854-1860).

⁶²⁹ AMP, Sociedades, Expediente nº 1, 1840-1918.

⁶³⁰ Aun así, Celsa Alonso pone de manifiesto la confusión terminológica que suponen este tipo de sociedades que a menudo, y de forma invariable, sostienen los mismos calificativos de “científico”, “literario” y “artístico” (Alonso, *Un espacio de sociabilidad musical en la España romántica: las sociedades instructo-recreativas*, 17-40, 21).

⁶³¹ Ochoa de Alda, *Diccionario geográfico-histórico de Navarra*, 225.

La idea primigenia incluía constituir cátedras o secciones además de otorgar premios, mientras los fondos lo permitiesen, aunque no se disponen de datos suficientes para constatar si esta aspiración llegó a plasmarse en la constitución interna de la sociedad⁶³². Asimismo, por medio de este texto, queda testificada la actividad teatral y musical de la sociedad desde sus inicios. El día de su apertura, verificada la noche del 4 de julio de 1840, tuvo lugar una función filarmónica que comenzó con la interpretación por una orquesta de la Obertura de la ópera *Le pirate* de V. Bellini, y la escena y Rondó de la ópera *Ipermestra* de A. Vivaldi, con la orquesta y coro, siendo solista María del Camino Armero. También la señorita Amalia Storch tocó al piano unas variaciones de la ópera *La straniera* de Bellini. Además, cantaron otras arias y cavatinas Vicenta Yangüas, Adela Ibarrodo y Nemesia Gandiaga acompañadas al piano por Amalia Storch e Isabel Ulibarri, quienes también tocaron unas variaciones a cuatro manos, y también por el profesor Joaquín Gaztambide. Igualmente intervino al piano Damián Sanz, organista de la catedral, que ejecutó unas variaciones dedicadas al Liceo. También hubo arias coreadas por ambos sexos, y la interpretación de una obertura para orquesta compuesta por Mariano García. En la reseña se señalaba que todo “agradó muchísimo, que la concurrencia de ambos sexos fue brillante y escogida, que son dignas de elogio todas las beldades que han emprendido el camino de la gloria filarmónica”⁶³³. Este repertorio está representado principalmente por la ópera italiana, pues todavía no había eclosionado la zarzuela, en diversos formatos: para orquesta, para coro, para solista vocal, para piano solo y para piano a cuatro manos. Hay que recordar que todavía no se había creado la Academia Municipal de Música, así que probablemente las protagonistas de este concierto, María del Camino Armero, Amalia Storch, Vicenta Yangüas, Adela Ibarrodo, Nemesia Gandiaga e Isabel Ulibarri, eran muchachas de clase media-alta de la sociedad pamplonesa, pues son las que podían permitirse la instrucción privada de la música.

El Guardia Nacional se hacía eco de la creación del Liceo de Pamplona de la siguiente forma:

Hace poco más de un mes que se ha establecido en Pamplona un Liceo Artístico y Literario el cual, según nos escriben, ha llegado ya a un estado muy sobresaliente. En la noche del 8 del corriente ha debido verificarse una sesión en la que después de ejecutarse varias piezas de música terminaría la función con la representación por los señores socios y socias, del drama de Dalavingno titulado “Los hijos de Eduardo”⁶³⁴.

Como ya se ha comentado, el Liceo Artístico y Literario habitualmente utilizó el salón del edificio de las aulas de gramática en la calle Calderería, cedido gratuitamente por el Ayuntamiento, para los ensayos y para guardar sus instrumentos, al igual que el Teatro Principal para representar funciones, aunque siempre bajo su supervisión y con la condición de que estas no interfiriesen con la compañía a la que se le había adjudicado el teatro. Sin embargo, apenas un año después de su creación, en mayo de 1841, hubo problemas con ambas cesiones. De hecho, Celsa Alonso subraya que precisamente uno de los principales problemas a los que se enfrentaron las sociedades

⁶³² BOP, 9-VII-1840.

⁶³³ BOP, 9-VII-1840.

⁶³⁴ *El Guardia Nacional*, 19-VIII-1840.

artístico-musicales fue la quizá excesiva vocación teatral que en ocasiones les llevó a enfrentarse con las compañías lírico-dramáticas⁶³⁵.

El Ayuntamiento llegó a pedir a la sociedad del Liceo que desalojara el local que ocupaba, de su propiedad, arguyendo que lo necesitaba. Las cartas conservadas desprenden que había otro motivo añadido en esta decisión. Los socios del Liceo faltaron en su responsabilidad de informar al consistorio sobre las funciones que iban a representar y en su compromiso de no simultanearlas con las de la empresa contratada en el teatro. En consecuencia, el autor de la compañía cómica, Juan Mata, escribió un memorial al Ayuntamiento quejándose de la situación, alegando que la sociedad había anunciado la misma obra que ellos iban a representar para el mismo día 15 de mayo de 1841, *Un monarca y su privado*, de Antonio Gil y Zárate, y este hecho le había causado graves perjuicios disminuyendo la venta de sus entradas, además de contravenir los acuerdos establecidos entre el Liceo y el Ayuntamiento⁶³⁶. Finalmente medió la buena disposición de ambas partes y acordaron:

Primero: que el Liceo daría sus representaciones en sábado, pero si la compañía decidiese emplear el teatro este día, podría hacerlo avisando con tres días de antelación.

Segundo: que si la compañía viese que alguna de las funciones ensayadas por el Liceo pudiera reportar ganancias en su estreno, se la cederían.

Tercera: que en la temporada de feria, no darían más que una sola función para no perjudicar a la compañía.

Para la representación de la obra de Gil y Zárate se habían anunciado los actores y actrices siguientes: Lucio Castejón, Leandro Caballero, Camilo Díez, Casimiro de Polanco, Pablo Ibarbia, Domingo Cayuela, Juan José Uría, Lorenzo Campano, Hermenegildo Domingo, Antonio Benítez, Inés López, Fermina Gandiaga, Eutiquiana Gandiaga y Marcelina Zaragueta.

El 28 de julio de 1842 también organizaron una función en la que primero se pudo escuchar una obertura del músico local Tomás Campano, flautista de la orquesta del teatro y hermano de los socios del Liceo, Luis y Lorenzo Campano. Seguidamente se representó la comedia en dos actos *Bruno el tejedor* de Ventura de la Vega, y para finalizar estaba previsto un número cantado y acompañado por la orquesta, escrito por Pedro Muñoz, pero la artista principal, Carmen Armero, se indispuso y finalmente tuvo que suspenderse. También se interpretó el juguete cómico en un acto *Noche toledana*, por los actores Francisco Cascajares, Ramón Soler, Domingo Cayuela, Manuel González Serrano, Antonio Benítez, Rafael Merino y la actriz Fermina Gandiaga, destacada por su buena interpretación⁶³⁷. También se dieron conciertos instrumentales como el que ofreció José María de Ciebra, profesor de música y guitarrista de Pamplona que, junto con algunos alumnos suyos y otros aficionados, ofrecieron uno en el salón del Liceo el sábado 25 de mayo de 1843.

⁶³⁵ Alonso, *Los salones: un espacio musical para la España del XIX*, 34.

⁶³⁶ AMP, Actas del Ayuntamiento, l. 87, f. 59, sesión de 22-V-1841 y Baraibar Etxeberría, *El teatro en Pamplona, 1840-1841. Oficio, espectáculo e ideología*, 215-254.

⁶³⁷ BOP, 31-VII-1842.

Así, se puede afirmar que las actividades más frecuentes del Liceo de Pamplona fueron la teatral y la musical y, como ya se ha mencionado en un capítulo anterior, sus socios pertenecían, en su mayor parte, a la burguesía liberal de Pamplona.

El Liceo abandonó temporalmente sus reuniones debido al problema del espacio. Finalmente, tras varias rogativas del Ayuntamiento, el presidente de la sociedad, Lucio González Castejón, y el secretario, Luis Iñarra, entregaron el local propiedad del Ayuntamiento⁶³⁸. En el mes de julio consiguieron uno situado junto al Palacio Militar de Capitanía y nuevamente solicitaron con éxito permiso al Ayuntamiento para volver a reunirse. Para conmemorar la reanudación de la sociedad, se organizó un acto de inauguración en el que se recitó una poesía y se cantó un himno, ambas composiciones escritas por Pablo Ibarbia⁶³⁹, aunque desconocemos el autor de la música, probablemente Mariano García, como en otras ocasiones. También se representó la comedia en tres actos *No siempre el amor es ciego* de Manuel Antonio Diana⁶⁴⁰. Por fin, para que constara legalmente, en diciembre de ese mismo año, 1841, Fernando Madoz volvió a permitir la apertura del Liceo Artístico y Literario arguyendo que lo creía útil para la educación pública de la ciudad pero con la condición de que las reuniones que celebrara fueran con el conocimiento de la autoridad superior local⁶⁴¹.

Como puede verse, en sus veladas tuvieron una amplia presencia las manifestaciones musicales. De hecho, cuando el Orfeón Pamplonés interrumpió su actividad durante algunos años de la década de los setenta, el Liceo se planteó tomarle el relevo. Tras unos años de inactividad, en 1873 aparecen nuevas noticias del Liceo en una reseña periodística que expone la idea de volver a fundar un Liceo Artístico-Literario⁶⁴² con el objetivo de tomar a su cargo las obligaciones del extinguido Orfeón Pamplonés “procurando que se instruyan en la música vocal todos los que a sus clases quieran acudir para ver si como en otro tiempo sale de ellas alguna notabilidad artística”⁶⁴³. Lo que pretendían era volver a fundar un coro de obreros local, bajo otro nombre, con el entusiasmo de que en un futuro pudieran enorgullecerse de que entre sus filas destacaba un artista como había ocurrido con Julián Gayarre y el Orfeón Pamplonés unos años atrás. Por otro lado, este objetivo también denota que el Liceo había cambiado su modelo de los años cuarenta y en este momento tenía un carácter más abierto y estaba dirigido a un espectro más amplio de la sociedad pamplonesa, como el Orfeón. Este renovado ánimo les llevó a ofrecer nada menos que nueve

⁶³⁸ AMP, Sociedades, 1840-1918, expediente nº 1.

⁶³⁹ Estos son algunos de los versos de la poesía: /Hace un año que abyecto, adormecido en aislamiento estéril vegetaba; y tu culto divino dio al olvido a tus dones, oh Diosa, desdeñada/ Por ti el favor de Apolo y de Talía goza Pamplona en sociedad naciente; y eleva un templo que dará algún día gloria envidiable a su futura gesta/ Lauro eterno a los ínclitos varones que de audacia preciable poseídos, promovería aquestas reuniones honradas de concursos tan lucidos y con celo esbozado y generoso faltos de apoyo, escasos de elementos; hicieron a Pamplona un don precioso echando del Liceo los cimientos./ Y lauro al huésped, cuyo noble pecho en esta casa, que de Reyes fuera morada un tiempo, hospitalario techo ceda a las mismas con bondad sincera/. Y éstos son los dos últimos versos procedentes del himno: /No abandones, oh Diana magnánima esta grey que alcanzó tu estandarte; y promete de hoy más tribulante culto eterno delante del altar./ Ya triunfante el Liceo de obstáculos que amagaban su muerte temprana nos concede la idea galana de que siempre también triunfara./.

⁶⁴⁰ BOP, 11-VII-1841.

⁶⁴¹ AMP, Sociedades (1840-1918).

⁶⁴² *La Montaña*, 21-XII-1873.

⁶⁴³ AMP, Diversiones públicas, Comedias, leg. 74, 1871-1880.

actuaciones de diversa índole entre los meses de enero y mayo de 1874, y también organizaron dos bailes de máscaras en el teatro el 6 y el 8 de febrero del año siguiente, siendo su presidente Florencio Ansoleaga⁶⁴⁴. A pesar de este interés, en 1876 la sociedad ya había desaparecido⁶⁴⁵, probablemente debido a la tercera guerra carlista, aunque estas noticias y la mediana actividad musical que desarrolló el Liceo Artístico y Literario, además de la coincidencia de algunos de sus socios con el Orfeón Pamplonés, hacen suponer que se relacionó estrechamente con esta sociedad.

En junio de 1863 se tiene noticia de que se intentó crear una Sociedad Filarmónica con el objeto de ofrecer “instrucción, moralidad y recreo de la clase obrera” y “fomentar la afición a la música, a servir de complemento a los estudios de la Academia municipal, y de adorno a la ciudad”⁶⁴⁶. Anteriormente habían surgido sociedades filarmónicas en otras ciudades de España: la Sociedad Filarmónica de Barcelona, fundada en 1839, las Sociedades Filarmónicas de Las Palmas y de Sevilla ambas de 1845 o la Sociedad Filarmónica de Bilbao en 1852⁶⁴⁷. Las sociedades recreativas y los liceos fueron las precursoras de las sociedades filarmónicas orientadas de forma específica, según ha estudiado Celsa Alonso, “a la práctica y difusión de la música de cámara y sinfónica y a la estabilización económica de instrumentistas y músicos profesionales: una suerte de sociedades de conciertos, que se crearon en algunas capitales de provincia, y cuya diferencia más notoria con las anteriores reside en haber sustituido a los socios por músicos profesionales en calidad de ejecutantes en los conciertos”⁶⁴⁸. De hecho, entre las personas que se reunieron en torno a esta iniciativa en la ciudad de Pamplona, se encontraba el emprendedor y conocido músico de la ciudad Mariano García, entre otros.

La sociedad solicitó el local destinado a escuela de dibujo en el edificio de San Francisco, desocupado en el verano, para dar algunas de sus funciones. El Ayuntamiento buscó con el maestro de obras otros locales, pero no encontró uno adecuado y permitió a la sociedad reunirse durante el verano hasta ocho días antes de que comenzasen las clases. Lo cierto es que no volvemos a encontrar noticias de esta sociedad, por lo que posiblemente no llegó a establecerse.

En 1870, con el objetivo de difundir la afición por la cultura en general y siguiendo la moda europea en la creación de ateneos, nació el Ateneo Científico y Literario de Pamplona, treinta y cinco años después del de Madrid y cincuenta del primer Ateneo Español. Estos primeros ateneos eran sociedades inicialmente masculinas que proponían la lectura de prensa, celebración de debates y conferencias, que no descartaban las actividades culturales, entre ellas la música, y que estaban dirigidos a la clase-media alta de la sociedad⁶⁴⁹. El de Pamplona probablemente seguía este modelo, puesto que la cuota mensual que debían satisfacer sus socios, que ascendía a cuarenta r.v., era bastante elevada que tan solo las personas pudientes podían asumir. Por el contrario, poco más de una década después, en 1881, se creó en

⁶⁴⁴ AMP, *Diversiones públicas, Festejos*, leg. 48-49, 1871-1881.

⁶⁴⁵ *El Eco de Navarra*, 27-IX-1876.

⁶⁴⁶ AMP, *Sociedades*, Expediente nº 2, 1840-1918.

⁶⁴⁷ Alonso, *Un espacio de sociabilidad musical en la España romántica: las sociedades instructivo-recreativas*, 35-37.

⁶⁴⁸ *Ibid.*, 35.

⁶⁴⁹ *Ibid.*, 20.

Pamplona el Ateneo-Orfeón Pamplonés que siguió un modelo diferente de Ateneo dirigido a la clase obrera.

El acto de inauguración del Ateneo Científico y Literario de Pamplona, tuvo lugar el 15 de octubre de 1870, presidido por Natalio Cayuela, director del instituto y presidente honorario de la sociedad. El presidente efectivo del Ateneo, José García Velloso, que también era socio del Orfeón Pamplonés, pronunció un discurso en el que ensalzaba el valor que reportaba a las ciudades la creación de los ateneos y cuando terminó, el secretario, Enrique López leyó una memoria donde daba a conocer los elementos con que contaba la sociedad y su estado. Nuevamente Cayuela volvió a intervenir en nombre del claustro y demás autoridades dedicando unas palabras al nuevo Ateneo Científico y Literario de Pamplona y dio por abierto el curso. El acto estuvo amenizado con música.

La Prensa imparcial daba la enhorabuena “a los jóvenes que huyendo de las diversiones propias de su edad, sacrifican sus ratos de recreo a los intereses de la ciencia y mayor esplendor de la madre patria que tiene fundadas en ellos sus mejores esperanzas”⁶⁵⁰.

Por otro lado, a pesar de que en un principio el Ateneo Científico y Literario desde el punto de vista ideológico nació con un carácter neutral hubo una tendencia liberal entre sus miembros, puesto que, como ya se ha explicado más arriba, como respuesta a su creación, tan solo unos meses después se constituyó en la ciudad un Ateneo católico del que se decía que era carlista.

Con todo, no hemos encontrado más información del Ateneo Científico y Literario de Pamplona que esclarezca su actividad y su desarrollo, por lo que quizá no tuvo demasiada repercusión.

De entre las sociedades culturales que nacieron en esta época en Pamplona existió La Juventud, fundada en enero de 1849, cuyo objetivo eran las representaciones teatrales de una forma más evidente que el Liceo⁶⁵¹, pero en la que no se dieron actividades musicales que no fueran los bailes de máscaras⁶⁵².

Unos años después, en 1864, quizá como continuación de la anterior, vería la luz otra Sociedad de funciones dramáticas con el mismo objetivo de representar algunas obras de teatro⁶⁵³. Sin embargo, en esta si se tiene constancia de que en

⁶⁵⁰ *La Prensa imparcial*, 15-X-1870.

⁶⁵¹ Pocos días después de que el Ayuntamiento les reconociese como sociedad le solicitaron permiso para poner en escena el drama en tres actos llamado *La cruz de la torre blanca* y la pieza en un acto, *Un cuarto con dos camas*. Tan sólo quince días después la sociedad ofrecía su tercera función, que consistió en *El testamento*, en un acto, de Ventura de la Vega, *Ella es él*, en un acto, de Manuel Bretón de los Herreros y *Otra noche toledana o una dama y un caballero*, de Juan de la Llama (AMP, Sociedades, Expediente nº 2, 1840-1918). En marzo del mismo año, 1849, Saturnino Merino en nombre de la sociedad volvía a solicitar el teatro para representar dos comedias más (AMP, Diversiones públicas, Comedias, leg. 70, 1848-1853).

⁶⁵² Con ocasión de la celebración de la Navidad en 1850, los días 25, 26 y 27 de nueve de la noche a tres de la madrugada, organizaron bailes en el salón donde hacían las representaciones dramáticas, otorgando al Ayuntamiento el 10% de lo recaudado siendo presidente Rafael Esteban Arias (AMP, Diversiones públicas, Festejos, leg. 46, 1850-1864).

⁶⁵³ El 24 de abril de 1864 Filomeno Sádaba envió una carta al Ayuntamiento de Pamplona solicitando permiso para establecer la sociedad en la calle Mercaderes número 24 (AMP, Sociedades, Expediente nº 2, 1840-1918).

ocasiones amenizaron sus reuniones con música puesto que en octubre de 1864 el Consistorio les prestó dos cornetines y un bombardino con este objetivo⁶⁵⁴.

Posiblemente alguna de las sociedades culturales mencionadas interrumpió su actividad debido a la crisis generalizada de los años cincuenta que parecía acabar con la euforia artística de la década anterior. Alguna otra debió sucumbir a los convencionalismos sociales abandonando los intereses artísticos en beneficio de los sociales. Esto, unido a las dificultades económicas de financiación por la escasez de socios y, en el caso de las que tenían la afición teatral como principal actividad, por la promulgación del *Real Decreto Orgánico de los Teatros del Reino y Reglamento del Teatro español* de 1849, en la que el gobierno, quizá presionado por las compañías lírico-dramáticas que veían en las sociedades una competencia desleal, impuso el pago de 300 a 500 r.v. a aquellas sociedades que ejecutasen funciones dramáticas sostenidas por contribución de los socios, pudo propiciar la desintegración de alguna de estas sociedades. A ello se añadieron los desastrosos acontecimientos políticos de la tercera guerra carlista que fueron los desencadenantes de la ruina y disolución de muchas de ellas.

Con todo, se puede afirmar que a partir de 1839 tras la promulgación de la Real Orden que permitía la asociación intentaron establecerse en Pamplona muchas sociedades de diferente naturaleza con el ánimo de asociarse y buscar alternativas al ocio cotidiano de la ciudad. Es posible que algunas no llegaran ni a constituirse y, por el contrario, otras tuvieron una amplia actividad. Según sus objetivos se distinguen dos tipos de sociedades: “recreativas” aquellas que no tuvieron como propósito ninguna actividad cultural, aunque en algún momento concreto incluyeran música, y “culturales”, cuya finalidad era la práctica de alguna actividad teatral, musical y/o pedagógica. De entre las primeras sobresale el Nuevo Casino, instaurado en 1856, por su amplia actividad musical en la que se incluía la actuación diaria de su pianista fijo, entre otras actuaciones esporádicas de agrupaciones camerísticas u otras en las que se incluía la música vocal. Dada la elevada cuota que debían satisfacer sus socios y el repertorio que probablemente se interpretaba integrado principalmente por ópera y una importante cantidad de obras de carácter clásico y romántico de compositores europeos, se deduce que estos pertenecían a la burguesía local. De entre las culturales destaca el Liceo Artístico y Literario, fundado en 1841, por su longevidad y por su moderada actividad, sobre todo teatral y musical, formado inicialmente por socios de clase media-alta, si bien, se aprecia un cambio sustancial en la década de los setenta hacia un modelo de sociedad dirigido a la clase obrera que sigue la estela del Orfeón Pamplonés.

6.3. El Orfeón Pamplonés: su dimensión social y educativa

Al albor de las iniciativas educativas comentadas, no es de extrañar que se creara en Pamplona una sociedad lírica bajo el título de Orfeón Pamplonés con el objeto, según reza en las bases establecidas en la primera acta, de “enseñar música gratuitamente a los artesanos que lo soliciten y sean admitidos útiles, y tengan entre

⁶⁵⁴ AMP, Enseñanza Pública, Escuela de Música, Profesorado (1858-1966), leg. 1, cj. 151.

16 y 40 años de edad”⁶⁵⁵ desempeñando de esta forma una labor social con la población de clase obrera de la ciudad que, además, quedó reforzada con la creación de un fondo especial de socorros mutuos.

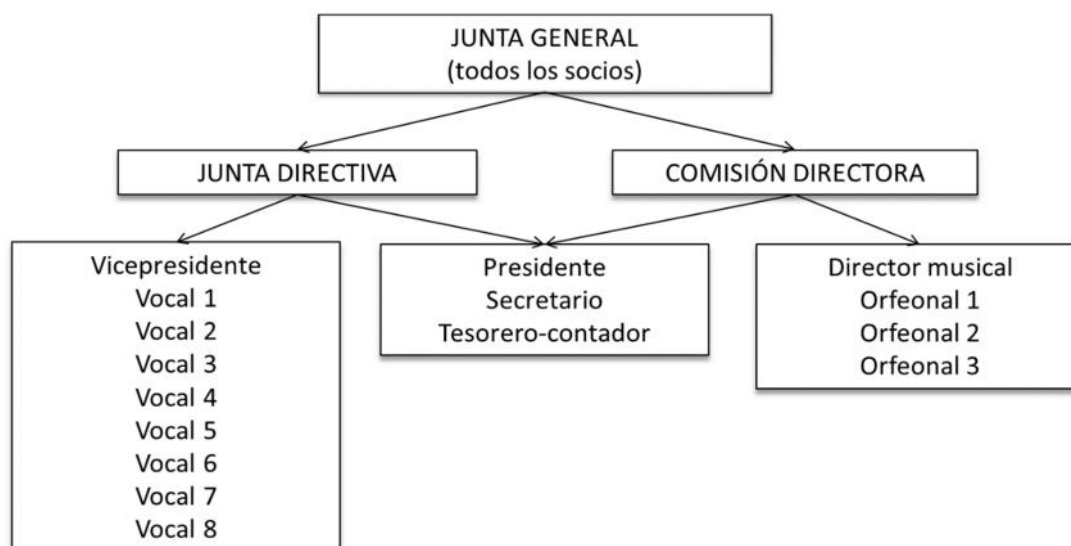
Señala Jaume Carbonell que a los ejemplos de agrupaciones corales surgidas en España en el siglo XIX les acompañó una base social y obrera necesitada de referentes culturales y de ocio, sin una orientación ideológica ni adscripción política concreta, que, unido a la creciente actividad asociativa burguesa de carácter musical, así como la proliferación de numerosas entidades musicales urbanas más o menos estables, propiciaron su creación y difusión⁶⁵⁶. Así el Orfeón Pamplonés ofreció unas interesantes posibilidades sociales, musicales y educativas para los adultos de clase obrera que encontraron en esta sociedad una opción enmarcada en la estética del asociacionismo coral propio de la época.

En el caso del Orfeón Pamplonés se determinó en su primer reglamento que la sociedad estuviera regida por una Junta General, una Junta Directiva y una Comisión Directora⁶⁵⁷. La primera representaba la totalidad de los socios, que se reunían, como mínimo, en la primera quincena de enero de cada año, y examinaba las cuentas anuales, elegían las personas que formaban la Junta Directiva, fijaba los sueldos de los empleados, aprobaba la memoria anual presentada por la Directiva sobre los trabajos realizados y determinaba las actuaciones de la entidad. La Junta Directiva estaba compuesta por un presidente, un vicepresidente, un tesorero-contador, un secretario y ocho vocales, aunque no siempre se llegó a este número, elegidos por la Junta General. Estos cargos eran voluntarios y se renovaban anualmente pero podían ser reelegidos indefinidamente. A la Junta Directiva correspondía nombrar, o suspender, al director musical, auxiliares, porteros y demás dependientes, así como autorizar toda clase de pagos y cobros y examinar las atribuciones y deberes de los socios y alumnos del Orfeón. La Comisión Directora estaba formada por el presidente de la sociedad, el director de la enseñanza que desempeñaba las funciones de vicepresidente, el secretario general, el tesorero general y tres orfeonistas elegidos por todos sus compañeros, y tenía la función de gestionar el fondo especial de los alumnos. Esta estructura organizativa corresponde a la de cualquier sociedad coral de la época. Se puede sintetizar de la siguiente manera:

⁶⁵⁵ AOP, Libro del Acta Fundacional, f. 1, sesión de 19-III-1865.

⁶⁵⁶ Carbonell i Guberna, "Aportaciones al estudio de la sociabilidad coral en la España contemporánea," 485-504.

⁶⁵⁷ Capítulo 1º, Título 3º del *Reglamento general de la Sociedad Orfeón Pamplonés. Pamplona 1867*.



El artículo nº 2 de su reglamento, se subrayaba el propósito de la asociación de “facilitar a los alumnos que en ella se inscriban la enseñanza musical, y dar como prueba de sus adelantos los conciertos que se determine”⁶⁵⁸. Es decir, la sociedad, en un principio, tuvo como finalidad principal la educación musical de adultos con pocos recursos, ya que la de niños estaba cubierta con la Academia Municipal de Música establecida tan solo unos años antes, además de ofrecer a los socios conciertos corales de cierta calidad. Anteriormente a su creación, Pamplona ya había mostrado su interés por la educación de sus habitantes adultos. La Ley de Instrucción Pública de 9 de septiembre de 1857, conocida como Ley Moyano, reguló por primera vez las bases legales de la educación de adultos en España⁶⁵⁹. Entonces, Pamplona decidió cumplir tal mandato y puso en marcha la que habría de ser la primera escuela pública de adultos en Navarra, afincada en la capital, y que se inauguró en enero de 1860 para alumnos de trece a catorce años en adelante⁶⁶⁰. A partir de 1869, como consecuencia de los decretos de 21 y 25 de octubre de 1868 del ministro Ruiz Zorrilla, se abrieron en el Instituto Provincial de Pamplona, bajo el impulso de su director, el liberal Natalio Cayuela, “cátedras de enseñanza gratuita para la clase artesana con el objeto de suministrarle algunas nociones útiles a las respectivas artes y oficios en que aquellas se emplea”. Así pues, señala Javier Ema Fernández, no se trataba de una escolaridad elemental con fines alfabetizadores, sino que el objetivo era completar con una

⁶⁵⁸ AOP, Fondo documental histórico, Reglamentos, *Reglamento general de la Sociedad Orfeón Pamplonés*. Pamplona 1867, ES/OP/3.02/0001.

⁶⁵⁹ “Artículo nº 106: Igualmente fomentará el establecimiento de lecciones de noche o de domingo para los adultos cuya instrucción haya sido descuidada, o que quieran adelantar en conocimiento. Artículo nº 107: En los pueblos que lleguen a 10.000 almas habrá precisamente una de estas enseñanzas, y además una clase de Dibujo lineal y de adorno, con aplicación a las Artes mecánicas”, citado por Ema Fernández, *Educación y sociedad en Pamplona durante la segunda mitad del siglo XIX (1843-1898)*, 317.

⁶⁶⁰ También durante el Sexenio Revolucionario, dentro del clima de libertad auspiciado por la misma, se creó en Pamplona la *Sociedad de Amigos de la Educación Popular* con el objetivo de establecer clases gratuitas para la alfabetización de adultos, pero parece ser que su existencia fue efímera. Para conocer más sobre estas dos instituciones, su funcionamiento y su devenir véase Ema Fernández, *Educación y sociedad en Pamplona durante la segunda mitad del siglo XIX (1843-1898)*, 318-326.

formación teórica más técnica y científica la experiencia práctica del obrero y el artesano. Asimismo, organizó debates dominicales sobre distintos temas y en 1870 abrió su biblioteca al público. A pesar de que el primer curso en el que se añadieron estas cátedras a la enseñanza de adultos elemental arrancó con 140 alumnos, tan solo dos años después las clases tuvieron que cerrar por la poca afición al estudio de la mayoría de los obreros matriculados. Por su parte, Agustín Sardá y Luis María Lasala, profesores de la Escuela Normal, crearon una Sociedad de Amigos de la Educación Popular dirigida a la alfabetización de adultos, sobre todo obreros⁶⁶¹.

Además, la formación educativa del Orfeón Pamplonés se complementaría años más tarde con la creación de su propio Ateneo que, a diferencia del Ateneo Científico y Literario, estaba dirigido a la clase obrera.

Como todos sabemos, el Orfeón Pamplonés no es de hoy. El Orfeón Pamplonés comenzó sus trabajos el día 19 de Marzo de 1865, debido a la simpática iniciativa de varios entusiastas navarros dispuestos a difundir la instrucción musical entre los obreros, y a robustecer su moralidad para que la gloria y buenas costumbres de Navarra, resalten con todo su esplendor y en todas ocasiones.

Con estas palabras comenzaba la memoria que la Sociedad Coral Orfeón Pamplonés leía en junta general celebrada en el Teatro del Circo de Pamplona por el secretario de la misma, Tomás Millio y Laguardia el día 30 de septiembre de 1892 con motivo de la apertura del nuevo curso⁶⁶². Así pues no hay ningún asomo de duda al afirmar que el actual Orfeón Pamplonés ha cumplido ciento cincuenta años de existencia, siendo, afirma María Nagore Ferrer, “la sociedad coral española más antigua en activo”⁶⁶³. Ciertamente, como corroboran sus actas, el Orfeón Pamplonés fue fundado el 19 de Marzo de 1865⁶⁶⁴. En fechas anteriores existieron grupos de jóvenes que ya mostraron su afición al canto, como los de la sociedad de La Constancia, el Liceo Artístico y Literario, la Sociedad Filarmónica, así como los coros que formaron las “estudiantinas” de Carnaval. Aunque con objetivos diferentes, estas fueron las primeras muestras de interés de la población pamplonesa hacia el canto coral en esta época (quizás las hubo antes) y, muy probablemente, los primeros socios de la comunidad orfeonística procedieran de estas agrupaciones. Ahora bien, por un lado, hay que aclarar que en las actividades corales mencionadas participaban mujeres y, por el contrario, el Orfeón estaba constituido tan solo por voces masculinas, y no fue hasta 1903 cuando cambió esta situación, pero se puede afirmar que la fundación del Orfeón Pamplonés fue la articulación institucional de una actividad que ya se practicaba en la ciudad. Y por otro lado, ninguna otra sociedad estaba sustentada sobre la base social de socorrerse mutuamente que diferenció a la agrupación coral.

En su primer año de andadura se designó a Joaquín Maya, que entonces tenía 28 años, como director musical y profesor principal de la enseñanza, pues era profesor de la Academia Municipal de Pamplona. Comenzó impartiendo clases de canto, de

⁶⁶¹ Ibid., 324-326.

⁶⁶² Esta memoria se encuentra digitalizada en la Biblioteca Navarra Digital (BINADI) y custodiada en el AOP.

⁶⁶³ *Diario de Navarra*, 19-III-2015.

⁶⁶⁴ AOP, Libro del Acta Fundacional, f. 1, sesión de 19-III-1865.

ocho a diez de la tarde, y dirigiend los ensayos con el conjunto vocal de diez a doce de la noche, en ocasiones, dependiendo de la estación, cambiando el horario para adaptarlo a las faenas diarias. Por ello, en un primer momento, se le asignaron 3.000 r.v. anuales⁶⁶⁵, cantidad que aumentó en 2.000 r.v. más a finales del mes de julio⁶⁶⁶. La junta directiva acordó adherir un segundo profesor y que éste fuera Mauricio García, que ya lo era de la Academia de Música, con un sueldo de 2.500 r.v.⁶⁶⁷. García rechazó tal ofrecimiento por sus muchas ocupaciones, y entonces se acordó nombrar como auxiliar a Pedro Martínez, con una dotación anual de 2.000 r.v.⁶⁶⁸. Las clases comenzaron el 18 de abril de 1865, para lo que fue necesario comprar métodos de enseñanza, quinqués y atriles⁶⁶⁹. También se confeccionó un estandarte con el escudo de la ciudad, adquisiciones que compraron solicitando un crédito de 3.500 r.v. a la Sociedad de Crédito Navarro⁶⁷⁰. A partir de ahí, con los fondos obtenidos del producto de las mensualidades de los socios, las cuotas de ingreso, los donativos, las funciones y conciertos, etc... se pretendía pagar al director de música, al profesor auxiliar y al portero, se comprase material y se sostuviese la sociedad⁶⁷¹. Con el propósito de comenzar las clases cuanto antes, el presidente, Conrado García, puso a disposición de la agrupación su local de la calle del Palacio, aunque unos días después de empezar las clases instaron al consistorio para que les cediera uno de los salones del edificio del Vínculo que estaba vacío, ya que en el almacén de García hacía mucho calor⁶⁷². Parece ser que finalmente adoptaron una dependencia del segundo piso del Nuevo Mercado que se quemó la noche del 21 de mayo de 1875, junto con el Monte de Piedad, la Caja de Ahorros Municipal y los salones que se utilizaban para los bailes y conciertos⁶⁷³.

No queda constancia de la metodología que empleó Maya en sus clases, pero podemos suponer que no distaría mucho de la que empleaba como profesor en la Academia de Música Municipal, es decir, los métodos de Solfeo de Hilarión Eslava, y, podemos sospechar, que la forma de enseñar el canto fuese cercana a lo que Joaquín Maya conoció en el ámbito de la enseñanza musical de la Capilla de Música, por lo menos al comienzo.

El primer año de existencia el Orfeón Pamplonés contaba con 125 alumnos⁶⁷⁴, realmente un número elevado para una ciudad pequeña como era Pamplona en aquella época. El más destacado de estos alumnos, sin duda, fue Julián Gayarre que, después de estar unos meses bajo la tutela de la agrupación coral, fue becado para estudiar en el Conservatorio de Madrid. Logro que jamás habría conseguido sin la intervención de Conrado García y Joaquín Maya, quienes detectaron las facultades que manifestaba el roncalés e instaron a Hilarión Eslava a que corroborase su presunción y

⁶⁶⁵ AOP, Libro del Acta Fundacional, f. 3, sesión de 8-IV-1865.

⁶⁶⁶ Ibid., f. 7, sesión de 30-VII-1865.

⁶⁶⁷ Ibid., f. 6, sesión de 2-VII-1865.

⁶⁶⁸ Ibid., f. 7, sesión de 4-VIII-1865.

⁶⁶⁹ Ibid., f. 3, sesión de 17-IV-1865.

⁶⁷⁰ Ibid., f. 5, sesión de 16-V-1865.

⁶⁷¹ Artículo nº 16, Capítulo 1º, Título 2º, *Reglamento general de la Sociedad Orfeón Pamplonés. Pamplona 1867.*

⁶⁷² AMP, Sociedades, Expediente nº 2, 1865-1892.

⁶⁷³ Arazuri, *Pamplona hace noventa años*, 475.

⁶⁷⁴ AMP, Escuela de Música, Asuntos generales, leg. 1, cj. 154, años 1858-1877.

le guiase en su andadura como cantante de élite⁶⁷⁵. Además, el Orfeón le suministró los fondos necesarios para su viaje, equipaje e instalación en la capital española⁶⁷⁶, poniendo en evidencia la labor social en la educación musical del Orfeón. Así anunció la prensa su traslado:

El Orfeón Pamplonés ha mandado al Conservatorio de Madrid a uno de sus alumnos, el tenor Sebastián Gayarre: que según inteligentes profesores, puede considerarse como un tesoro escondido. Sirva esto de estímulo a los demás alumnos, de completa satisfacción a la comisión directiva de Navarra, y de confirmación de nuestras opiniones respecto a los buenos resultados prácticos que el Orfeón puede proporcionar. Con fe, con constancia, con trabajo y honradez. Sebastián Gayarre, humilde artesano, a quien el Orfeón ha colocado en vistas de ser un notable artista, representará donde quiera que se halle a ese mismo Orfeón que le recordará su origen⁶⁷⁷.

Esta acción debió alimentar los pensamientos de los socios del Orfeón pues dos años después de su primera reunión pensaron en crear un fondo especial de socorro mutuo para sus alumnos, separado del de la sociedad, con el objeto de “compensar los trabajos de aquellos y auxiliarles en sus necesidades materiales”⁶⁷⁸. Aunque en un principio se estableció que las clases de música fueran gratuitas, lo cierto es que para engrosar el fondo especial se determinó que los alumnos entregasen medio real semanal, siendo expulsado el que dejara de pagar sin causa justificada durante cuatro semanas⁶⁷⁹. Se agregó a este fondo el producto de una suscripción mensual voluntaria entre los socios, al igual que el beneficio de los conciertos de pago que podían darse con ese objetivo, además de lo que el fondo general de la sociedad destinase al especial, la ganancia de los derechos de entrada de los orfeonistas que fueran ingresando en la sociedad, el dinero de las multas que se impongan entre los socios o alumnos, y el producto de cualquier otro tipo ajeno a los anteriores, como la contratación del coro por parte de una empresa teatral, en cuyo fondo se incluía la mitad de lo cobrado⁶⁸⁰.

⁶⁷⁵ Joaquín Maya confió una anécdota a su amigo León Manuel, quien relata (*Diario de Navarra*, 17-IX-1907) cómo Conrado García, Hilarión Eslava y Joaquín Maya descubrieron el talento innato de Gayarre y, a partir de entonces, se convirtieron en sus padrinos artísticos. Aprovechando la estancia de Eslava en Pamplona, Maya y García le invitaron a oír al nuevo integrante del Orfeón. Antes de la cita en el almacén de Conrado García en la calle Taconera, Eslava, paseando por el puente de la Magdalena, oyó cantar estupendamente una jota a un muchacho que estaba trabajando en la huerta, a quien invitó a la cita acordada con García, Maya y Gayarre, para que ellos emitiesen un juicio sobre el joven hortelano. El herrero acudió a la prueba, más el segundo no apareció. Hilarión escuchó cantar a Gayarre y, abundando en la opinión de sus dos amigos, le instigó para presentarse a las oposiciones que iban a tener lugar en Madrid con el objeto de alcanzar una beca de gracia que otorgaba la Reina Isabel II. El resultado ya lo conocemos: Gayarre consiguió la beca en Madrid y más tarde otra en Milán, alcanzando, años después, la fama internacional (Madurga Continente, "Joaquín Maya: un paradigma del músico decimonónico," 381).

⁶⁷⁶ AMP, Sociedades, Expediente nº 2, 1865-1892.

⁶⁷⁷ *La España*, 4-X-1865.

⁶⁷⁸ AOP, Fondo documental histórico, Reglamentos, *Reglamento especial del Fondo de Socorros Mutuos para los alumnos del Orfeón Pamplonés. Pamplona 1867*, ES/OP/3.02/0002.

⁶⁷⁹ *Ibid.*, Artículo nº 7, capítulo 1º, Título 3º.

⁶⁸⁰ *Ibid.*, Artículo nº 2, Capítulo 2º, Título 3º.

Este fondo especial se destinó para auxiliar a todo orfeonista que estuviera enfermo o imposibilitado para el trabajo, en cuyo caso recibía 5 r.v. diarios durante su enfermedad, siempre que esta no excediese de cuatro meses al año, y en caso de epidemia cesaba este socorro. También servía para ayudar a la familia del alumno, si fuese necesario, suministrándole dinero en metálico, especias, ropas, etc... Si este fondo de reserva resultaba sobrante al transcurrir un año, se repartía entre todos los alumnos el primero de julio de cada año quedando en caja siempre la tercera parte de las existencias⁶⁸¹. Esta disposición no debió aplicarse muchas veces, ya que la sociedad empezó a tener problemas económicos tempranamente. A pesar de todo, para gozar de las ventajas de este auxilio, era imprescindible que el alumno asistiera asiduamente a las clases diarias, a los conciertos y demás actos. Las faltas de asistencia injustificadas podían ser castigadas con una multa de medio real, pudiéndose expulsar al alumno de la sociedad si acumulaba ocho o más de estas multas⁶⁸².

Seguramente, a muchos de los alumnos del Orfeón Pamplonés, además de su afición al canto, les estimuló esta forma de socorro para ingresar en la sociedad, que, no obstante, no podía haber prosperado sin la cooperación de sus socios.

No deja de ser interesante la actividad musical que desarrolló el Orfeón Pamplonés en la ciudad ofreciendo conciertos a sus socios al público en general, por un lado, con la intención de dar muestras de sus resultados artísticos y, por otro, con la intención de recaudar fondos económicos para el sostenimiento de la sociedad.

En su primera etapa (1865-1873) el Orfeón Pamplonés actuó conforme a las indicaciones de Joaquín Maya, figura clave en el transcurrir de la vida musical pamplonesa de esta época. En muy poco tiempo debieron hacer grandes progresos porque el 17 de junio ofrecieron un ensayo general para que los socios pudiesen admirarlos⁶⁸³. Con la misma idea, en diciembre, dieron dos conciertos en el salón del Nuevo Mercado⁶⁸⁴. Incluso el mismo verano del año de su creación actuaron ante el rey durante su visita a la ciudad de Pamplona. El Orfeón acompañado por la orquesta del teatro le obsequió con un concierto en el Teatro Principal⁶⁸⁵. También inauguraron el nuevo curso con un concierto en el salón del Nuevo Mercado que engalanaron para la ocasión, el 7 de septiembre de 1865⁶⁸⁶, y diez días después lo hicieron en el Teatro Principal con el objeto de recaudar fondos para cubrir los gastos de instalación e inauguración⁶⁸⁷. Tan solo dos años después de su creación la agrupación coral pamplonesa ya destacaba entre las españolas. Así *La Correspondencia española* felicitó “a los jóvenes artesanos que en poco tiempo han llegado a constituir uno de los orfeones más notables de España”⁶⁸⁸ después de una de sus actuaciones en el mes de mayo de 1867 en que el coro cantó con una artista conocida en aquel momento, Cristina Corro, que por entonces se hallaba en la ciudad como componente de una compañía lírica. Este tipo de colaboraciones entre el Orfeón y las compañías líricas que ocupaban el teatro fue muy frecuente.

⁶⁸¹ Ibid., Artículo nº 4, Capítulo 3º, Título 3º.

⁶⁸² Ibid., Artículo nº 9, Capítulo 1º, Título 3º.

⁶⁸³ AMP, Sociedades, Expediente nº 2, 1865-1892.

⁶⁸⁴ AMP, Sociedades culturales, Varios 36, Orfeón y Santa Cecilia, S.XVIII-XIX.

⁶⁸⁵ Ibid.

⁶⁸⁶ Ibid.

⁶⁸⁷ Ibid.

⁶⁸⁸ *La Correspondencia Española*, 17-V-1867.

En sus comienzos ofrecieron conciertos gratuitos para los socios en el salón del Nuevo Mercado o en el Teatro Principal. Además, repetían el concierto, previo pago de entrada, para el público en general con el objetivo de recaudar dinero para los gastos. Así ocurrió en el mes de mayo de 1866 cuando organizaron dos conciertos, el primero, gratuito, el 10 de mayo, exclusivamente para los socios y el segundo para el público en general⁶⁸⁹. Así lo hicieron también para Pascua del año sucesivo⁶⁹⁰.

Los conciertos públicos del Orfeón contribuyeron a la animación general de la ciudad, sobre todo en los meses más fríos. La noche del domingo 27 de octubre de 1867, y el sábado 21 de diciembre actuaron en el salón del Nuevo Mercado⁶⁹¹. En los mismos meses del año siguiente lo hicieron primero en el mismo espacio, como era costumbre, pero en la segunda ocasión fue en el Teatro Principal como concierto extraordinario de Navidad⁶⁹².

Por otra parte, durante esta etapa convirtieron en costumbre actuar con ocasión del carnaval. Así lo testifican los conciertos que dieron durante febrero y marzo de 1866 en el salón del Nuevo Mercado en una unión sin precedentes en la que el diletantismo fue el elemento ensamblador entre los miembros del Orfeón, profesores y alumnos de la escuela de música (“los niños y las niñas”), “varias señoritas que pertenecieron a la misma”, “algunos jóvenes aficionados de la población”, y miembros de la orquesta del teatro⁶⁹³. El director de la agrupación coral, Joaquín Maya, fue muy aplaudido y “debe haber quedado satisfecho, pues el éxito ha coronado sus esfuerzos”. Para la ocasión interpretaron el siguiente programa:

- *Stabat Mater* de Mariano García
- Aria para tenor “Cujus animan gementem” del *Stabat Mater* de Rossini
- *Plegaria de Moisés* de Rossini

En el intermedio se tocó la obertura de *Guillermo Tell* de Rossini en un arreglo para piano y clarinete, que tocaron aficionados, seguramente preparado por Maya, especialista en estos instrumentos. Siguiendo la costumbre, combinaron obras vocales con instrumentales. En la segunda parte cantaron:

- Introducción para coro y solista del *Stabat Mater* de Rossini.
- *Ave Maria* de Marchetti

En el segundo intermedio Juan Bonet, entonces profesor de violín de la Academia Municipal de Música, junto con tres alumnos, tocaron un cuarteto de Haydn, algo muy inusual, seguramente desconocido para el público pamplonés todavía muy poco habituado a escuchar música de cámara fuera del ámbito del salón privado. Y en la tercera y última parte se escuchó:

- Aria para tenor de Stradella

⁶⁸⁹ AMP, Sociedades, Expediente nº 2, 1865-1892.

⁶⁹⁰ Ibid.

⁶⁹¹ Ibid.

⁶⁹² Ibid.

⁶⁹³ *Gaceta Musical de Madrid*, 29-III-1866 y 7-IV-1866, y AMP, Sociedades, Expediente nº 2, 1865-1892.

- Coro *La esperanza* de Rossini⁶⁹⁴
- Sinfonía por la orquesta del teatro⁶⁹⁵.

Como puede apreciarse las obras vocales del programa están dominadas por compositores italianos, especialmente Rossini, fruto de la dominante afición por la ópera italiana. Con todo, la elección de Rossini, Stradella y Marchetti se explica por su obra religiosa, más abundante que otros compositores italianos, a la que hay que añadir el punto local con el *Stabat Mater* de Mariano García.

Por ejemplo, de un concierto de pago ordinario que organizó la junta directiva en el Teatro Principal para el domingo 12 de mayo de 1867, el beneficio líquido obtenido fue de 1.001, 50 r.v.⁶⁹⁶, una cantidad realmente sustanciosa para las arcas de la sociedad que además servía de incentivo a los alumnos. En julio de 1870, por primera vez, el Orfeón intervino durante las fiestas patronales con un concierto ofrecido el 10 de julio a las diez de la mañana en el salón del Nuevo Mercado⁶⁹⁷. Sin embargo, la asistencia de público a los conciertos del Orfeón fue menguando, a juzgar por este comentario hizo el crítico del semanario *La Montaña*, refiriéndose a dos conciertos que el Orfeón ofreció en abril y en diciembre de 1871, en el que enaltece la labor y los resultados del Orfeón pero se lamenta de la poca aceptación del público:

Felicitemos sinceramente a la Junta Directiva del Orfeón, por los brillantes conciertos que ha preparado a pesar de carecer de los elementos que en otras ocasiones le han prestado su concurso.⁶⁹⁸

Felicitemos a la Junta Directiva por sus esfuerzos, al señor Maya por su celo y a los orfeonistas por su aplicación: pero desearíamos que sus desvelos tuvieran mejora acogida del público pamplonés, que no dispensa al Orfeón todo el favor que al principio le concedía. Esa institución es una escuela de adultos y en su desarrollo estamos interesados todos: los artesanos, porque allí encuentran una educación que puede proporcionarles ventajas positivas, y las gentes acomodadas porque la instrucción del pueblo es garantía de las sociedades.

Si las Juntas directivas del Orfeón, el Director o los alumnos no correspondieran a la filantropía del público, lógico sería el retraimiento de este, pero sucediendo todo lo contrario puesto que el número de orfeonistas crece y sus adelantos son patentes merced a los esfuerzos de su director y a los de las Juntas que se han sucedido, no nos explicamos el desvío del público que aparte de la satisfacción moral que obtendría contribuyendo a sostener esa institución, podía pasar muy buenos ratos apreciando los progresos de los orfeonistas.

Nosotros hemos de hacer cuanto podamos en pro de esa popular asociación y confiamos en que el público imitará nuestro ejemplo⁶⁹⁹.

Sin embargo, esta situación no cambió, más bien al contrario, empeoró. En la Junta General extraordinaria del 3 de Marzo de 1872 se debatió acerca del abuso que se advertía respecto a los billetes de abonados de mujer utilizados por personas que formaban parte de la sociedad, lo cual producía el descenso notable en el número de

⁶⁹⁴ Rossini escribió este coro para voces femeninas.

⁶⁹⁵ *Gaceta Musical de Madrid*, 29-III-1866 y 7-IV-1866.

⁶⁹⁶ AOP, Libro del Acta Fundacional, f. 19, sesión de 14-V-1867.

⁶⁹⁷ AMP, Sociedades, Expediente nº 2, 1865-1892.

⁶⁹⁸ *La Montaña*, 9-IV-1871.

⁶⁹⁹ *La Montaña*, 24-XII-1871.

socios y la falta consiguiente de ingresos⁷⁰⁰. *La Montaña* seguía lamentando esta situación:

Parece mentira que una población como Pamplona, tan falta de recursos para distraerse honestamente, no tengan más aceptación por parte del público sociedades de la índole del Orfeón. Aquí todo se mira con apatía, y después nos lamentamos todos sin razón de la monotonía que se advierte en esta Capital. De nada servirán los esfuerzos de la Junta directiva del Orfeón, si el público no responde a ellos, como esperamos que al fin responderá⁷⁰¹.

A pesar de estas adversidades, el Orfeón continuó su andadura, si bien con la asistencia de menos público en sus conciertos debido a las recientes medidas que había tomado la Junta para cortar los abusos que facilitaban la entrada.

Los años posteriores, la coral sufrió una serie de altibajos, que no fueron suficientemente decisivos para acabar por completo con la agrupación, aunque sí obligó a cerrar sus puertas oficialmente en enero de 1873, ya que “a pesar de los esfuerzos desplegados, el escaso número de socios no permite continuar sufragando los gastos más precisos”⁷⁰². A las dificultades económicas por las que atravesaba la sociedad se habrían de sumar los convulsos acontecimientos por los que atravesó España entre 1868 y 1876 (la Revolución Gloriosa que acabó con la monarquía de Isabel II, el posterior Sexenio revolucionario, la Guerra Carlista...). Tardaría ocho años en restablecerse con el nombre de Ateneo-Orfeón Pamplonés, añadiendo a la actividad coral la propia de los ateneos.

En este caso, la nueva junta directiva se preocupó no sólo de que los “socios activos”, es decir, los cantantes, recibieran instrucción musical sino también en otras materias como Historia o Ciencias físicas y naturales que el mismo Serafín Mata y Oneca se encargó de enseñar a través de algunas conferencias. A su vez, Juan Lizarraga, médico de profesión y socio del Orfeón, expuso a todos los asociados lo nocivo que resultaba el abuso de las bebidas alcohólicas para la salud⁷⁰³ y otros como Natalio Cayuela, Juan García Abadía o Francisco de Ansoleaga, ofrecieron una “poderosa ayuda que prestaron al Orfeón, ya con sus profundos conocimientos, ya con sus saludables consejos”⁷⁰⁴. Estas conferencias fueron muy concurridas y son una muestra del interés de la sociedad orfeonista por la educación de sus miembros. Sin embargo en los años ochenta la sociedad adquirió un talante más artístico y los socios dejaron de asistir a las clases diarias solicitando que la sociedad fuera únicamente coral. Como consecuencia, en diciembre de 1885 se suspendió el Ateneo⁷⁰⁵.

No obstante, se puede concluir que el Orfeón Pamplonés ofreció una opción interesante en materia musical y educativa para los hombres de clase obrera, sin muchos recursos que, además, vieron en la sociedad una forma de socorro mutuo. Por

⁷⁰⁰ Ibid., 10-III-1872.

⁷⁰¹ Ibid.

⁷⁰² AOP, Libro del Acta Fundacional, f. 23, sesión de 19-I-1873.

⁷⁰³ *El Navarro*, 16-III-1883.

⁷⁰⁴ Memoria presentada por la Sociedad Coral Orfeón Pamplonés en septiembre de 1892.

⁷⁰⁵ *Diario de Navarra*, 19-III-2015.

lo que el Orfeón desempeñó una labor social importante para este sector de la población a la par que ofreció a la ciudad conciertos de interés musical con sus actuaciones en el Nuevo Mercado y en Teatro Principal⁷⁰⁶.

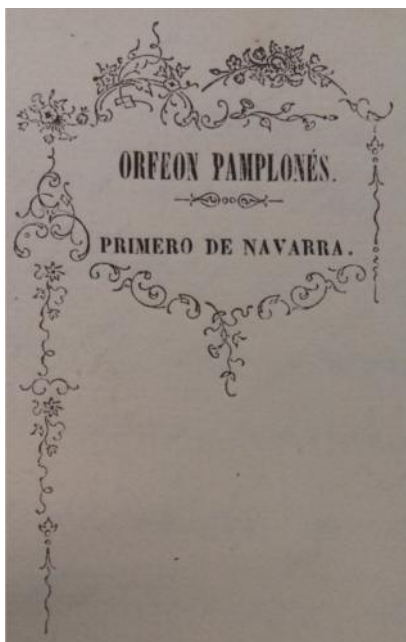


Ilustración 20. Sello del Orfeón Pamplonés (AMP, Sociedades, Expediente nº 2, 1865-1892).

⁷⁰⁶ En la tabla del Anexo 1 se expone de forma resumida las fechas, lugares y programa de las actuaciones conocidas del Orfeón Pamplonés durante su primera etapa (1865-1873).

7. LA CALLE: TESTIGO DE LA FIESTA CIUDADANA

Las calles de una ciudad siempre han sido un espectador mudo de los acontecimientos festivos que congregan a la población, ya sean de tipo religioso o laico. Durante el siglo XIX en Pamplona, la celebración religiosa más importante era la de San Fermín pero también tuvieron gran relevancia las manifestaciones festivas relacionadas con la exaltación regia que, según José J. Azanza, adquirieron mayor dimensión durante esta época a consecuencia de la inestabilidad política del país⁷⁰⁷. Los motivos que originaron estas celebraciones fueron de naturaleza muy variada, desde nacimientos, bodas o muertes reales, hasta visitas de los reyes a la ciudad⁷⁰⁸. Además, afirma Ridolfi, se seguía un calendario de las fiestas dinásticas que contemplaba el aniversario del nacimiento del rey y de los miembros de la familia real, así como los rituales de la memoria propios de las celebraciones fúnebres⁷⁰⁹. Este tipo de celebraciones se convirtieron en una necesidad de las clases dirigentes de hacer partícipe a la población en proclamar su favor al rey⁷¹⁰. La música fue una parte esencial en estas celebraciones, acompañando a la procesión que siempre tenía lugar, o animando las calles con bailes y serenatas. En estos casos, señala Marie-Claude Lecuyer, la procesión de imágenes santas se ve reemplazada por un desfile laico⁷¹¹. Dámaso García pone de manifiesto que las procesiones pretendían hacer partícipe a toda la población de aquellas circunstancias que las promovían⁷¹².

Además de las procesiones que conmemoraban un acontecimiento de origen monárquico y las propias de las festividades religiosas como San Fermín, también se dieron otras especiales con fines rogativos (en tiempos de sequía, de conflictos bélicos o, en general, con la intención de pedir el final de los momentos adversos) o las que festejaban sucesos felices como la llegada de la paz tras un período de inestabilidad política o de un conflicto bélico o algún éxito militar.

Es muy difícil contabilizar a través de la documentación la gente que participaba en este tipo de celebraciones pero la dilatada intervención musical de gaiteros y juglares, bandas municipales, bandas militares, y los tradicionales músicos del Ayuntamiento, maceros⁷¹³, unos cinco clarines⁷¹⁴ y timbales⁷¹⁵, hacen sospechar que eran actos multitudinarios con amplia representación ciudadana.

⁷⁰⁷ Azanza López, "Fiestas y lutos en Pamplona en los siglos XIX y XX: el arte efímero, entre la exaltación monárquica y los intereses de sus promotores", 399.

⁷⁰⁸ Ibid.

⁷⁰⁹ Maurizio Ridolfi, "Las fiestas nacionales: religiones de la patria y rituales políticos en la Europa liberal del "largo siglo XIX". " *Pasado y memoria. Revista de historia contemporánea* 3 (2004): 143.

⁷¹⁰ Azanza López, "Fiestas y lutos en Pamplona en los siglos XIX y XX: el arte efímero, entre la exaltación monárquica y los intereses de sus promotores", 399.

⁷¹¹ Lecuyer, *Algunos aspectos de la sociabilidad en España hacia 1840*, 156.

⁷¹² Dámaso García Fraile, "Las calles y las plazas como escenario de la fiesta barroca," en *Música y cultura urbana en la Edad Moderna*, eds. Andrea Bombi, Juan J. Carreras y Miguel Á. Marín (Valencia: Universitat de València, 2005), 320.

⁷¹³ Funcionarios que encabezaban las comitivas municipales, uniformados y portando una maza.

⁷¹⁴ El clarín o bugle es un instrumento de viento-metal semejante a la corneta pero de menor tamaño. Además de en la procesión, los clarines intervenían en el *Te Deum* de algunas misas.

⁷¹⁵ Éstos llevaban uniforme con casaca adornada con galones flordelisados antes de 1872 y lisos después de esta fecha en que se renovaron (*La Montaña*, 18-VIII-1872) y los timbales estaban cubiertos de una

El grupo formado por los gaiteros y los juglares fue el tipo de músicos que, desde el siglo XVI, actuó en las calles de Pamplona ligado con frecuencia a este tipo de festividades religiosas o cívicas. Sin embargo, la participación cada vez más activa de las bandas de música militares y la creación de otras de carácter amateur propició que el papel de los gaiteros y juglares decayera a medida que avanzaba el siglo.

En las calles de Pamplona también se dieron otras prácticas musicales más difíciles de documentar, como las de los músicos ambulantes o mendigos, especialmente guitarristas, que en ocasiones eran ciegos. Había varios “guitarreros” en la ciudad que se ocupaban de construir estos instrumentos⁷¹⁶, pero tan solo conocemos su existencia.

7.1. Las dulzainas y juglares

La documentación referida a los txistularis (juglares) y los gaiteros (dulzainas o dulzaineros) que tocaban en Pamplona hacia mediados del siglo XIX y en general a la música que interpretaban es muy escasa, en parte debido a su metodología de transmisión oral y a que la calle era su espacio de actuación, extremadamente difícil de documentar. A esta dificultad hay que añadir la terminológica. Según la documentación consultada del Archivo Municipal de Pamplona, principalmente de libranzas, a los gaiteros se les llamaba dulzaineros hasta finales de la década de los cincuenta cuando comienza a vencer el sustantivo actual y se acompañaban de los “tamborcillos”. La variedad de sustantivos que encontramos para referirse a los txistularis, inexorablemente unidos a su tamboril, es mayor: “jular”, “juglar”, “juglar del país”, “tamborilero”, “tamboritero”, “tamborilero montañés” o “chunchunero”. José M^a Irribarren en su obra titulada *Vocabulario navarro*, definía la voz de chunchunero, cuando era ya extendido este apelativo en el siglo XIX, como el “Tamborilero o Chistulari que toca a la vez el chistu y el tambor –y añade- antiguamente los llamaban juglares y julares”⁷¹⁷.

Desde luego, como hemos comprobado, la de juglar fue la denominación más habitual que utilizó el consistorio de Pamplona en el siglo XIX para referirse al txistu hasta que la de chunchunero la fue apartando a partir de 1859, que es cuando encontramos la primera referencia a los chunchunes en una anotación al final de una lista nominal de los juglares y dulzainas contratados para las fiestas patronales en el que se indica que “se pagó 6 reales a los chunchunes y 8 a los gaiteros”⁷¹⁸. Afirma Aranburu que el nombre de chunchunero parece derivar de la onomatopeya del sonido producido por los tamboriles, “chunchún”, “txun-txun” o “ttun-ttun”⁷¹⁹. A su

tapicería donde aparecían las armas de la ciudad. Podría decirse que la presencia de los clarines y timbales en la procesión está justificada, además de como un ornato religioso, como una forma de representar musicalmente al Consistorio.

⁷¹⁶ Faustino Bujanda fue uno de ellos, junto con su hijo Raimundo.

⁷¹⁷ Citado por Aranburu Urtasun, “El txistu y el tamboril en Navarra,” 14.

⁷¹⁸ AMP, *Diversiones públicas, Festejos*, leg. 46, 1850-1864. Mikel Aranburu fecha un año antes esta denominación (Aranburu Urtasun, “El txistu y el tamboril en Navarra,” 14).

⁷¹⁹ *Ibid.*, 15.

vez, ya bien entrado el siglo XX, la de chunchunes cayó en desuso sustituida por la de txistularis.

El uso del apelativo de tamborilero, o cualquiera de sus variantes, para designar al músico que tocaba el txistu y el tamboril también procede de siglos atrás⁷²⁰. El intercambio de instrumento para designar al txistulari, tiene su origen, señala Karlos Sánchez Equiza basándose en los textos de Juan Ignacio de Iztueta, en la tradicional preeminencia del instrumento de percusión sobre el melódico, que a lo largo del siglo XIX cedió su supremacía al segundo pues ofrecía mayores posibilidades de enriquecerse musicalmente y tomando definitivamente el protagonismo⁷²¹. Abunda en esta idea Mikel Aranburu al señalar que la denominación de tamborilero admite una base rítmica imprescindible pues el bailarín se guía por el ritmo y no por la melodía⁷²².

Iribarren nos presta un testimonio de 1843 de un escritor andaluz llamado Manuel Cañete que nos da alguna pista respecto a la música que tocaban estos instrumentos:

Desde que el sol amanece hasta que se reclina en el ocaso en un lecho de arboles, multitud de cuadrillas de aldeanos con sus camisas de un solo color, sus boinas y sus anchísimos pantalones, traje que hace sobresalir sus elevadas estaturas y gallardos continentes, cruzan por todas las calles y plazas, bailando con la sencillez de los pastores primitivos, tocando el tamboril y la dulzaina, y a veces entonando los melodiosos cantares y zorcicos, a que dan una particular expresión las acentuadas palabras del vascuence, armonioso en extremo por los muchos diptongos que las engalanan⁷²³.

Esta imagen, un tanto bucólica, trasluce el carácter popular de la música del txistu y de la gaita, que, a pesar de enmarcarla en un entorno urbano, el autor insiste en su procedencia tradicional pues se baila “con la sencillez de los pastores primitivos”. Por otro lado también percibe el autor que la música que se escuchaba eran “melodiosos cantares y zorcicos” con “las palabras acentuadas del vascuence”, lo que pone de manifiesto que el tipo de música que tocaban estos instrumentos, al menos en este entorno, eran danzas y canciones tradicionales. Si bien, es probable que también tocaran bailes de moda europeos y nacionales adaptados al instrumento⁷²⁴. Entre la música para txistu que se conserva del siglo XIX Jon Bagüés confirma la existencia, por orden de frecuencia, de aires de zortziko, vales, contradanzas, contrapás, minués, fandanguillos, jotas, *alegres*, boleras, jaleos y algo posteriores, chotis, habaneras, polcas y mazurcas⁷²⁵.

En su visita a Pamplona en 1845, F. Laurent observó:

⁷²⁰ Ibid., 13.

⁷²¹ Sánchez Equiza, “Del tamborilero al txistulari: la influencia de la música culta en la música popular de txistu,” 330.

⁷²² Aranburu Urtasun, *Ttuntuneros de Iruña/Iruñeko txuntxuneroak*, 42.

⁷²³ Iribarren, *Pamplona y los viajeros de otros siglos*, 158-159.

⁷²⁴ Sánchez Equiza, “Del tamborilero al txistulari: la influencia de la música culta en la música popular de txistu,” 328.

⁷²⁵ Citado por Aranburu Urtasun, *Ttuntuneros de Iruña/Iruñeko txuntxuneroak*, 43.

Pronto, a esta música [la de una banda militar] sucede una armonía extraña, un no sé qué de trémulo, de raquíto y de delgado, que se pierde como la voz débil y temblorosa de una anciana en medio de todas las voces estridentes y robustas del pueblo: es el instrumento nacional, el tradicional tamboril de Navarra que mezcla sus rons-rons al susurro del pífano y anuncia la llegada del Ayuntamiento⁷²⁶.

El autor de esta cita apreció que el sonido del tamboril, “sus rons-rons”, se mezcla con el “susurro del pífano”, es decir, el sonido del txistu, que suena con una armonía extraña al visitante. El escritor asume como “nacional y tradicional” el tamboril y el “pífano” y hace una descripción de su sonido como anómalo y estridente. Además, este párrafo describe el lugar que ocupaban estos instrumentos en la procesión, detrás de una banda militar y delante de la representación del Ayuntamiento.

El txistu y la gaita son instrumentos especialmente diseñados para resonar en espacios abiertos. Su actuación en las fiestas de Pamplona era primordial, y casi el único elemento de animación en las fiestas de los barrios. Su intervención durante las fiestas de San Fermín fue en los momentos destacados de la fiesta como la procesión, el encierro, las corridas de toros y los bailes vespertinos. A mediados del XIX, durante los días de celebración dedicados al patrón de la ciudad, antes de amanecer, a las cuatro y media y durante una hora, los gaiteros y los txistularis, habitualmente acompañados por las bandas de música castrenses, y las de cornetas y clarines, recorrían las calles con sus sonos, precediendo el tradicional encierro que iniciaba en la puerta de la Rochapea. Igualmente ambientaban la corrida de toros vespertina, en ocasiones alternando con una banda de música o tocando conjuntamente, y el baile de la noche en la plaza del Castillo.

Su participación en las procesiones de Vísperas y de San Fermín, acompañando la comparsa de gigantes, fue tradicional. Esta costumbre ya venía arraigada desde el siglo XVI cuando los juglares apoyaban musicalmente la procesión del Corpus Christi y la de San Fermín. En el siglo XIX, según Martinena, tan solo salía en la procesión un cabezudo o “kiliki” y los gigantes no eran ocho, sino seis, que abrían el paso delante de la procesión, pero antes de salir de la catedral bailaban al son de la gaita, el chistu y el tamboril⁷²⁷.

El grupo de juglares estipulados para las fiestas patronales era mucho más numeroso a principios del siglo XIX (Jesús Ramos registra treinta y uno en 1800⁷²⁸) que en fechas posteriores. Hacia mediados del siglo XIX la media de músicos contratados era de doce, entre juglares y dulzaineros. Este descenso pudo tener su origen en la cada vez mayor popularidad de las bandas de música modernas que eclipsaron a los conjuntos más tradicionales.

También es reseñable el intercambio en la popularidad del txistu y de la gaita que se dio en Pamplona a lo largo del siglo XIX. Hasta aproximadamente la mitad del siglo los dulzaineros se contrataban en minoría frente a los juglares, pero paulatinamente la primera figura fue adquiriendo popularidad en detrimento de la segunda. Esta afirmación queda constatada si observamos la asistencia de juglares y

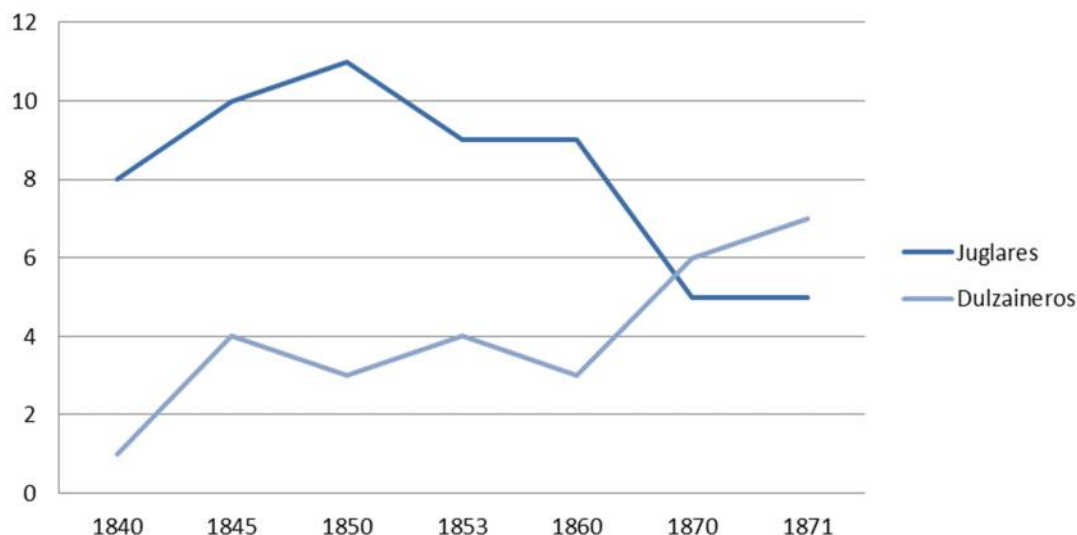
⁷²⁶ Iribarren, *Pamplona y los viajeros de otros siglos*, 166.

⁷²⁷ Martinena Ruiz, *Historias del viejo Pamplona*, 129.

⁷²⁸ Ramos Martínez, "Músicos e instrumentación folklórica en las fiestas de Pamplona," 293-300.

dulzaineros que acompañaban los actos de Vísperas y la procesión de San Fermín anotada casi anualmente y obrante en la sección de Festejos del Archivo Municipal de Pamplona. Basándonos en esta relación numérica y escogiendo años significativos de entre los que existe información, se puede elaborar el siguiente gráfico que pone de manifiesto el creciente uso de la gaita y el descenso del txistu:

Gráfico 8. Relación cuantitativa de juglares y dulzaineros entre 1840 y 1871



El gráfico muestra el descenso de la popularidad de los juglares frente a los dulzaineros que tiene su punto más bajo en 1871 cuando por primera vez el número de los segundos supera a los primeros. Como ya se ha apuntado, este descenso pudo tener su fundamento en el auge, cada vez mayor, de las bandas de música que comenzaron a tomar parte en las procesiones y otros actos públicos. Sin embargo, las gaitas y chunchunes siguieron representando la esencia popular de la fiesta acompañando a la comparsa de gigantes.

Respecto a la procedencia de estos músicos, normalmente venían de fuera de Pamplona, aunque también encontramos casos en que hubo músicos locales, si bien no son los más numerosos. Normalmente el Ayuntamiento contrataba a juglares de pueblos cercanos a la capital, como Errotz, Esquíroz, Huarte-Araquil, Erize, Sarasa, Zuazu, Satrustegi, Oroquieta, Asiáin, Zuarbe, Elgorriaga... Mientras que fue habitual que los dulzaineros procedieran de Puente la Reina, Pamplona o Legarda. Curiosamente, dada la fama que les precede en la actualidad, faltaron gaiteros de Estella, que no se presenciaron en la capital hasta 1868, un tal Ciriaco Ciaurritz.

Por otro lado se observa la tradición familiar de esta afición. Habitualmente los dulzaineros y juglares comparten apellidos (Echeverría, Nuin, Martín, Gascue, Irañeta, Petriati...), pudo ser como hermanos o como padre e hijo. Esta forma de transmisión familiar beneficia la continuación de dicha práctica, pero paradójicamente, también dificulta su preservación en el tiempo y su estudio al no ser plasmada en un documento gráfico. Sin embargo, algunos de estos instrumentistas también se

preocuparon por adquirir cierta formación musical. Por ejemplo, en 1843, dos gaiteros de apellido Iribarren, hermanos o padre e hijo, se ofrecieron al Ayuntamiento para tocar en la procesión del santo, alegando que estaban “aprendiendo la solfa”⁷²⁹.

Muchos de estos músicos participaron reiteradamente en las fiestas de San Fermín. En la década de los cuarenta llegaron a Pamplona juglares veteranos como José Miguel Jaurena de Gaztelu o Matías Echeverría de Esquíroz, a los que sustituyeron otros que se convirtieron también en asiduos, como Juan Miguel Petriati de Errotz que intervino en las fiestas de San Fermín por primera vez en 1845, Miguel Irañeta de Huarte-Araquil que lo hizo un año más tarde, o Francisco Zuasti de Pamplona desde 1867. Pero sin duda, Javier Echeverría se convertiría en el más veterano chunchunero en las fiestas de San Fermín, acompañando al Ayuntamiento y a la comparsa de gigantes desde 1845 hasta finales de siglo. También es de reseñar la contratación entre 1867 y 1876 de Pío Las Navas, junto con su hijo Deogracias y en ocasiones también con su otro hijo Serafín, músicos aficionados que también formaron parte de la banda de música de la Academia Municipal de Música unos años antes. A lo largo de la segunda mitad del siglo XIX el Consistorio fue adquiriendo un compromiso más serio con los gaiteros hasta que se fue perfilando la figura del gaitero municipal a finales de siglo.

7.2. La “música municipal” como representación del pueblo

A lo largo del siglo XIX en Pamplona emergieron diversas bandas de música con una configuración similar constituidas en su mayoría por aficionados que imitaban el formato de las bandas de música militares. La mayoría tuvieron una existencia efímera pero poco a poco fueron conformando el perfil de una banda municipal al uso. Unas se crearon bajo el abrigo de una institución, tales como la banda de la Milicia Nacional, la Academia Municipal de Música o la Escuela de Música de la Casa de Misericordia, y otras surgieron por iniciativa personal de un músico.

La creación de estas bandas estuvo motivada por la necesidad de la población de aumentar la oferta de ocio en la ciudad, que ya había sido contemplado por el Ayuntamiento en la creación de la Academia Municipal de Música de Pamplona con el objetivo de formar a músicos profesionales. Y por otro lado, los músicos aficionados o profesionales, vieron en las bandas la posibilidad de conseguir un beneficio económico añadido a su profesión principal.

Tanto en la documentación archivística consultada como en las fuentes hemerográficas se encuentran indistintamente los términos de “orquesta”, “banda”, “música”, o “filarmónica” para referirse a cualquier tipo de agrupación musical, sin tener en cuenta ningún aspecto estructural ni musical. Simplemente definían a un grupo de músicos más o menos numeroso cuya función era la de tocar al aire libre en lugares públicos, como la plaza del Castillo, la plaza de toros o en cualquier rincón de la ciudad. Además, estos términos podían ir seguidos de los adjetivos “popular” o “municipal”, o, haciendo referencia a la condición de sus miembros, “de aficionados”. Estos calificativos surgieron para distinguir a estas bandas de las militares. Hasta la formación de las bandas municipales, las castrenses cumplían la función de entretener

⁷²⁹ AMP, Diversiones públicas, Festejos, leg. 45, 1833-1849.

a la población pero figuraban como parte del Ejército, no de la ciudad. Por ello, se deduce que las bandas de música municipales también tenían un significado simbólico, pues representaban a la ciudad en tanto que estaban constituidas por ciudadanos, de ahí que muchas veces eran designadas como la “música del pueblo”.

Estas agrupaciones musicales amateurs no coincidieron en el tiempo. Cuando se hablaba, por ejemplo, de una “música popular” se hacía referencia a la banda musical municipal que estuviera activa en ese momento. No se empleaba una terminología clara para designar a una agrupación musical, más bien al contrario, había cierta ambigüedad, no se debatieron estas cuestiones técnicas.

Por otro lado, las bandas de música municipales no exigieron rigurosamente una plantilla instrumental concreta, simplemente utilizaron los instrumentos disponibles e intentaron imitar lo que veían, es decir, la actividad musical de las bandas militares. Así que, de forma general, estaban formadas en mayor número por los instrumentos de viento metal (corneta, trompa, tromba⁷³⁰, fliscorno⁷³¹, trombón, bombardón⁷³², bombardino, tuba⁷³³, barítono y bajo⁷³⁴), en menor medida de viento-madera (flautín, clarinete, requinto), percusión (platillos⁷³⁵, bombo, caja viva⁷³⁶, lira⁷³⁷). Estaban exentas de la sección de cuerda.

De forma similar a las bandas de música castrenses, el escenario más habitual para sus actuaciones fue la calle, si bien en alguna ocasión fue el teatro. Y, en un principio, cubrían las mismas funciones y necesidades que ellas fuera de las estrictamente obligadas con su unidad, es decir, amenizar actos oficiales, ofrecer bailes, entretener las corridas de toros y los paseos...

Las bandas de música municipales acogían entre treinta y cuarenta miembros, la mayoría jóvenes que tenían un oficio con el que se ganaban la vida, que tocaban un instrumento por afición y como una forma de distracción. Pero además, hubo una notable característica que compartieron y fue la afinidad al liberalismo de un porcentaje reseñable de sus miembros, máxime cuando se desarrollaron en un ambiente hostil dada la hegemonía tradicionalista de la ciudad.

Después del primer intento de establecer una banda dependiente del Ayuntamiento en 1833, como ya se ha comentado en un capítulo anterior, tras el final del conflicto bélico comenzó un nuevo florecimiento para las bandas de música municipales. Se sucedieron las siguientes:

⁷³⁰ Llamaban así a la trompeta.

⁷³¹ También llamado “fiscorno”.

⁷³² También llamado “saxhorn contrabajo”, perteneciente a la familia de instrumentos de viento metal que diseñó Adolph Sax, afinado en si bemol que poseía tres o cuatro pistones (Felipe Pedrell Sabaté, *Diccionario técnico de la música* (Barcelona: Isidro Torres Oriol, 1897), 409).

⁷³³ A veces llamada “bastuba”, que poco a poco sustituyó al oficleide o figle y al bombardón (Ibid., 47).

⁷³⁴ Estos dos últimos también de la familia de los saxhorn.

⁷³⁵ A la persona que toca este instrumento la llaman “yerrillero”.

⁷³⁶ Perfeccionamiento del tambor, adoptada como instrumento rítmico de percusión en las bandas de tambores y trompetas, en las bandas militares o en las orquestas (Ibid., 61).

⁷³⁷ Nombre que hemos encontrado en varias referencias y que puede que se refiera al llamado Glockenspiel-lira construido con un marco portátil en forma de lira cuyo interior contiene las barras o formas afinadas igual que el golckenspiel, y se empleó de forma notable en las bandas militares europeas desde el siglo XIX (Mary Remnant, *Historia de los instrumentos musicales* (Barcelona: Ma non troppo, 2002), 181).

Tabla 23. Años de existencia de las bandas de música municipales y sus directores

Nombre de la banda	Período de actividad	Director
Banda de la Milicia Nacional	1839-1843	Francisco Lazcorreta
	1854-1856	Sebastián Cantera
Banda de la Academia Municipal de Música	1860-1863	Sebastián Cantera
La Euterpe Navarra	1868-1871	Juan Bonet 1868 Gabriel Casajús 1868-1871
Banda de la Casa de Misericordia	1870-1895	Miguel Sarasate 1870-1879 Antonio Vidaurreta 1879-1882 Miguel Astráin 1882-1895

7.2.1. La banda de música de la Milicia Nacional

La primera tentativa de crear una banda de música municipal vino dada por el establecimiento de la Milicia Nacional y la idea de adherirle un apoyo musical. De hecho, se puede decir que la primera agrupación musical en Pamplona de carácter municipal surgió al albor de esta institución. Fue Juan Francisco Lazcorreta, quien en enero de 1839 propuso al Ayuntamiento un plan para organizar una banda de música que sirviera al batallón de la Milicia Nacional pero que a la vez acompañara al Consistorio en los actos públicos, como hacían las bandas de música militares⁷³⁸. Además, como ya se ha comentado en un capítulo anterior, el mismo Lazcorreta se ofreció como profesor para instruir a un grupo nutrido de jóvenes, treinta o cuarenta, que pudiesen materializar esta idea, ya que la enseñanza musical pública todavía no existía.

Aceptado el proyecto, se puso enseguida en marcha, pues el día de la Víspera de San Fermín de ese mismo año, 1839, Lazcorreta alcanzó su propósito de acompañar a la corporación durante la procesión. Y además, los días 7, 8 y 9, amenizaron las tres tardes de novilladas⁷³⁹. Ese mismo verano, con motivo del recién acordado Convenio de Vergara (31 de agosto de 1839), todos los habitantes de Pamplona salieron a la calle a celebrarlo envueltos en una vorágine de sonidos proporcionados por el repique de campanas, y por cuantas músicas y dulzainas se pudieron reunir. Al menos al día siguiente, la agrupación musical milicianiana también actuó, junto con las bandas militares y los gaiteros, amenizando la plaza de la Constitución mientras se encendían hogueras⁷⁴⁰.

Durante los años siguientes tocaron en las Vísperas de San Fermín de 1840, actuando junto con juglares, dulzainas de Puente la Reina, maceros, clarines y timbales⁷⁴¹; en septiembre de 1841 tocaron en la plaza de la Constitución durante la corrida de novillos y por la noche, a las ocho, en el baile⁷⁴²; a finales de julio de 1843,

⁷³⁸ AMP, Actas del Ayuntamiento, l. 86, f. 40, sesión de 19-I-1839.

⁷³⁹ AMP, Actas del Ayuntamiento, l. 86, f. 77, sesión de 18-VII-1839.

⁷⁴⁰ AMP, Actas del Ayuntamiento, l. 86, f. 89, sesión de 3-IX-1839.

⁷⁴¹ AMP, Actas del Ayuntamiento, l. 86, f. 161, sesión de 8-VII-1840.

⁷⁴² AMP, Actas del Ayuntamiento, l. 87, f. 80, sesión de 13-IX-1841.

con motivo de la celebración de la entrada de Narvéez a Madrid, acto que supuso el fin de la regencia de Espartero, también intervino durante la corrida de cuatro reses, junto con las dulzainas⁷⁴³.

La banda de música de la Milicia Nacional tuvo una vida corta. Estuvo en activo mientras lo hizo la institución liberal a la que acompañaba, es decir, hasta octubre de 1843. Se volvió a organizar cuando se restableció la Milicia Nacional en 1854 pero, de la misma forma, su duración fue bastante corta, y el 30 de julio de 1856 el Ayuntamiento dictaminaba

que se recojan los uniformes y demás prendas que se han dado a los individuos de la Milicia Nacional a costa de los fondos de la misma [...] y que desde el citado día primero de Agosto cese el pago de los músicos⁷⁴⁴.

Este texto testifica que la banda de música de la Milicia Nacional era sufragada por la municipalidad, incluso en los uniformes que llevaban.

Estos son algunos de los nombres de los músicos que pertenecieron a las bandas de las dos organizaciones de la Milicia Nacional:

Tabla 24. Miembros de la banda de música de la Milicia Nacional (1836-1842)⁷⁴⁵

Nombre	Profesión	Año de inscripción en la M.N.
Elías Fernández	Corneta	1841
Hipólito Gómez	Corneta	1838
José Goñi	Tambor	1841
Celestino Iriarte	Tambor	1838
Mateo Páez	Tambor	1838
Manuel Pastor	Tambor mayor	1836
Mariano Segura	Corneta	1841
Ángel Urdániz	Tambor	1841
Francisco Urdániz	Tambor	1838
Ángel Urdániz (padre)	Tambor	1834
Faustino Zugarrondo	Corneta	1842
Jacinto Zugarrondo	Corneta	1838
Martín Zugarrondo	Tambor	1840

⁷⁴³ AMP, Actas del Ayuntamiento, l. 88, f. 53, sesión de 26-VII-1843.

⁷⁴⁴ AMP, Actas del Ayuntamiento, l. 96, f. 27, sesión de 30-VII-1856.

⁷⁴⁵ Tabla elaborada a partir de los datos que ofrece Herrero Maté, *Liberalismo y Milicia Nacional en Pamplona durante el siglo XIX*.

Tabla 25. Miembros de la banda de música de la Milicia Nacional (1854-1856)⁷⁴⁶

Nombre	Profesión	Año de inscripción en la M.N.
Francisco Asiáin	Músico banda	1856
Joaquín Ausejo	Corneta	1854
Manuel Baruga	Corneta	1854
Tomás Campano	Músico de banda	1854
Ignacio Carvajal	Músico banda	1855
Rafael Castaño	Músico banda	1855
Fermín Ciganda	Corneta	1854
Juan Fort	Músico banda	1856
Sebastián Gonzalo	Músico banda	1855
Martín Ilundáin	Corneta	1855
Mateo Larranz	Trompeta caballería	1855
José Pomar	Músico banda	1856
Francisco Roldán	Músico banda	1856
Juan San Román	Corneta	1854
Enrique Segura	Músico banda	1855
Mariano Segura	Corneta	1854
Agustín Tellechea	Corneta	1854
Rafael Torres	Tambor	1855
Matías Zaragüeta	Corneta	1855
Sebastián Cantera	Músico Mayor	1854

Probablemente estas personas también eran músicos “de plaza”, es decir, contratados en las bandas de música militares, puesto que tocan instrumentos propios de este entorno como la trompeta de caballería, la corneta o el tambor.

La tabla nº 13 muestra como en la primera organización de 1839 la banda de música estaba compuesta por cornetas y tambores, dirigidos por el “tambor mayor”. Como se verá más adelante, hasta mediados de la centuria predominaron este tipo de agrupaciones dominadas por cornetas y tambores. Empero, en la segunda mitad del siglo dominaron un tipo de bandas integradas por una instrumentación más heterogénea, y la figura del Tambor Mayor fue sustituida por la del Músico Mayor. Este cambio es perceptible en la diferente composición instrumental de la segunda agrupación de 1854 respecto de la primera de 1839. En la más nueva se incluyeron otros instrumentos, además de la corneta y el tambor, aunque no se especifique cuáles eran. Y, además, el Músico Mayor, en este caso Sebastián Cantera, era el encargado de la dirección musical, sustituyendo a la figura del Tambor Mayor.

Por otro lado, se observa que entre los músicos existen dos casos en los que se da la circunstancia de que hasta tres miembros de la misma familia pertenecieron a la banda de música de la Milicia Nacional de 1839, los Urdániz y los Zugarrondo, lo que puede significar que el tambor y la corneta en estos casos fue una tradición familiar que se transmitió de padres a hijos.

Se puede resumir que en 1839 hubo un interés manifiesto por parte del Consistorio y por iniciativa de un músico de la ciudad, Francisco Lazcorreta, por

⁷⁴⁶ Ibid.

mantener una banda de música estable, financiada con los fondos municipales, que sirviese para acompañar al Ayuntamiento en los actos oficiales, como las procesiones de San Fermín, y para amenizar los bailes o las corridas de toros en los acontecimientos extraordinarios, de la misma forma que hasta entonces hacían las bandas de música militares. También siguieron su formato instrumental constituido por cornetas y tambores, y a la vez que cambió la plantilla instrumental de las bandas de música castrenses también lo hizo la municipal, incluyendo una instrumentación más heterogénea. No obstante, las bandas de música municipales se desintegraron cuando lo hizo la institución a la que acompañaban, es decir, la Milicia Nacional.

7.2.2. Las bandas de música de la Academia Municipal de Música y de la Escuela de Música de la Casa de Misericordia

Tras dos años de funcionamiento continuo de la Academia Municipal de Música se creó en su seno la banda de música constituida por algunos de sus alumnos y profesores y del mismo modo lo hizo la de la Escuela de la Casa de Misericordia en 1871 pues este fue uno de los principales objetivos que el Ayuntamiento tenía con ambas instituciones.

El reglamento de la Academia Municipal de Música, redactado en 1858, estipulaba en su séptimo capítulo, dedicado a los compromisos obligados de los alumnos gratuitos instrumentistas, que debían formar una agrupación a total disposición del Ayuntamiento para cualquier actuación que decidiera programar⁷⁴⁷. Con este fin se organizó la banda de música de la Academia de Música Municipal, bajo la coordinación del director de la institución, Mariano García. Se nombró como músico mayor, siguiendo la terminología castrense, a Sebastián Cantera, profesor de la Academia en ese momento, quien expresaba el entusiasmo general por dicha propuesta como sigue:

[...] habiendo convocado la comisión a una reunión al Director de la Academia y demás profesores, con el objeto de crear una música municipal con los alumnos de la escuela, se acogió por todos esa idea con el mayor gusto y de común acuerdo, fui nombrado músico mayor de la que iba a crearse bajo las inmediatas órdenes del Director D. Mariano García⁷⁴⁸,

El Ayuntamiento compró los instrumentos necesarios para prestar a los alumnos mientras fuesen integrantes de la banda. Y un año después de su formación, en sesión del Ayuntamiento del 14 de mayo de 1861, se acordó anunciar la “subasta de los uniformes de los músicos de la Ciudad” y “la subasta de los sombreros” que finalmente tuvo lugar el 26 del mismo mes. Los uniformes estaban compuestos de pantalón, levita, faja y sombrero, y costaron 220 r.v. cada uno⁷⁴⁹.

⁷⁴⁷ *Reglamento Orgánico de la Escuela de Música de la ciudad de Pamplona*, AMP, Asuntos Generales, Sección Enseñanza Pública, Academia de Música, leg. 1, cj. 154.

⁷⁴⁸ AMP, Escuela de Música, Profesorado 1858-1885, leg. 1, cj. 150.

⁷⁴⁹ AMP, Actas del Ayuntamiento, l. 98, f. 34, sesión de 26-V-1861.

El grupo estaba integrado por unos cuarenta componentes que en su mayoría tocaban instrumentos de la familia del viento metal, una vez más, emulando la plantilla instrumental de las bandas militares, que era lo que comúnmente se escuchaba en la ciudad. Así estaba formada la banda en 1861:

Tabla 26. Miembros de la banda de música de la Academia Municipal (1861)⁷⁵⁰

Nombre	Edad	Instrumento
Sebastián Cantera	32	Director
Mauricio García	24	Bombardino
Lucio García	47	
Agustín Iturralde	21	
Federico Corti	15	
Antonio Arteta		Clarinete
José Cía		Clarinete
Antonio Eugui	18	
Lázaro Aldaz		
Lorenzo Piudo	15	Clarinete
Francisco Fernández	33	Clarinete
Manuel Tornero	15	
Lorenzo Vera		
Francisco Goñi	18	Cornetín
Julián Jiménez	15	Instrumento de madera
Salustiano Garategui	16	Clarinete
Saturnino Reta		
Felipe Delgado	25	Fliscorno
Gabriel Casajús	16	Tuba
Fermín Zamora	16	
José Serrano	13	Cornetín, fliscorno
Venancio Burguete		Fliscorno
Pedro Díaz	33	
Filomeno Fernández	16	Cornetín
Restituto Viscor	17	Trompa
Ricardo García	15	Flautín
Luis Pérez	23	Instrumento de metal
Manuel Guerra	17	
José M ^a Boloqui		
Ciriaco Arribillaga	19	
Zacarías Celay	18	Bombardino
Victoriano Goñi		
Manuel Urriza	18	
Jacinto Goyena	15	Trombón
Tomás Zabalo	11	Flautín
Segundo Moreno		
Evaristo Saldias	21	
Javier Chavaque		Cornetín y lira
Babil Hernández		
Ángel Lauroba	26	
Esteban Simón	13	Tuba y lira

⁷⁵⁰ Tabla elaborada a partir de la documentación que se conserva en AMP, Asuntos Generales, Educación pública, Academia de Música, leg. 1, cj. 150.

La media de edad de los integrantes de la banda de música de la Academia Municipal era más bien baja, no superaba los veinte años. Aun así, en poco tiempo consiguieron actuar con cierta regularidad. Por ejemplo, el 7 de febrero de 1860 tocaron en la calle participando en las funciones que se organizaron con motivo de la toma de Tetuán⁷⁵¹. También por la noche hubo fuegos artificiales en la plaza del Castillo y seguidamente hubo una fiesta en la que se cantó un himno compuesto al efecto por Mariano García Zalba, con letra de Tadeo Gandiaga⁷⁵² y que también se cantó al día siguiente en el Teatro Principal, después de una representación dramática. Sin embargo, el 15 de abril de este mismo año llegó a Pamplona el general Mackenna, del ejército de África, y se le quiso obsequiar con una serenata, pero fue imposible habilitar en tan corto tiempo “la música de aficionados que existe” en la ciudad, y hubo que utilizar un piano en su lugar. Por el contrario, al día siguiente, 16 de abril, disponiendo de algo más de tiempo, hubo una serenata “con la música de la población, la cual ejecutó variadas piezas”⁷⁵³. Cuando el 17 de mayo de ese mismo año llegó a la capital navarra el batallón de Saboya, que había participado en el conflicto de Tetuán, una representación del Consistorio acompañada por los gigantes y “la música del Ayuntamiento” amenizó su entrada y tocó en un tablado en la plaza de la Constitución de ocho a once de la noche⁷⁵⁴. La denominación de “música del Ayuntamiento” hace referencia que dependía económicamente de él, de ahí su propiedad. Ese mismo año de 1860, el 4 de mayo, la agrupación instrumental tocó en la plaza de toros, en los actos que se programaron para recibir al nuevo prelado Monseñor Cirilo de Uriz y Labairu, quien reemplazó al fallecido obispo de Pamplona, Andriani y Escofet. Al día siguiente, llegó el nuevo obispo de la Diócesis de Pamplona en ferrocarril y la Corporación salió a recibirlo acompañada de “gigantes, timbales y demás pompas acostumbradas y acompañando por la banda de música municipal”⁷⁵⁵, refiriéndose a la banda de la Academia. También actuaron en el coso taurino el 19 de agosto de 1862, con motivo de la visita del Ministro de Fomento⁷⁵⁶, e incluso se desplazaron a Tudela para actuar el 18 de Septiembre de 1861⁷⁵⁷.

Todas estas actuaciones ponen de manifiesto que la banda de música de la Academia Municipal tenía la función de acompañar al Ayuntamiento en los actos festivos oficiales y también sirvió para animar la calle en las celebraciones especiales.

El 28 de octubre de 1862, Sebastián Cantera solicitó por carta al Ayuntamiento⁷⁵⁸ que se formara una plantilla fija de instrumentistas dentro de la banda, incluidos profesores que cobraran anualmente por ello, con el propósito de que esta estabilidad le proporcionara mayor calidad al conjunto, pues la mayoría eran

⁷⁵¹ Para conocer la implicación de Navarra en esta guerra y las celebraciones que hubo en Pamplona por esta conmemoración véase García-Sanz Marcotegui, *Navarra en la guerra de África (1859-1860)*, 183-199.

⁷⁵² Tadeo Gandiaga Echarri (Pamplona, 1818) imprimió el “Himno a la bandera” y “Al África navarros”. Aunque se conservan las letras, ya que los envió a la Diputación, no sabemos nada de la música de estos himnos, probablemente fuese de Mariano García.

⁷⁵³ *La Joven Navarra*, 23-IV-1860.

⁷⁵⁴ *La Joven Navarra*, 16-V-1860.

⁷⁵⁵ AMP, Actas del Ayuntamiento, l. 98, f. 128, sesión de 3-V-1862.

⁷⁵⁶ AMP, Asuntos Generales, Educación pública, Academia de Música, leg. 1, cj. 150.

⁷⁵⁷ Por la que cobraron 188 r.v. (AMP, Asuntos Generales, Educación pública, Academia de Música, leg. 1, cj. 150).

⁷⁵⁸ AMP, Asuntos Generales, Educación pública, Academia de Música, leg. 1, cj. 150.

aprendices y a veces no continuaban con su formación. El planteamiento inicial en que los alumnos debían pertenecer a la banda desde el comienzo de su instrucción ciertamente dificultó su avance. Los que acababan la enseñanza completa de la Academia eran muy pocos y escasos los que llegaban a dominar el instrumento. El director se quejaba, no sin razón, pues debemos pensar que la experiencia de tocar en grupo es algo totalmente nuevo para los alumnos y requería un tiempo de aprendizaje, a pesar de que ensayaban casi diariamente. En unos años, los alumnos podrían conseguir cierto dominio en ambas cosas pero, si precisamente cuando lo conseguían, la mayoría se marchaban y eran reemplazados por otros nuevos, el retroceso era inevitable. Tanto era así, que si comparamos los integrantes de esta banda en 1861 (Tabla 15) y en 1863 (Tabla 16) solo un nombre se repite, Javier Chavaque.

Tabla 27. Miembros de la banda de música de la Academia Municipal (1863)⁷⁵⁹

Nombre	Edad	Instrumento
Juan Bonet	33	Bombardino y fliscorno
Cristóbal Cía		Clarinete
Eulalio Reta		Trombón y lira
Nicomedes Ribat	19	Clarinete
Doroteo Guzmán	13	Cornetín
Vicente Rubio	12	Clarinete
Juan Zubiría		Clarinete
León Arizcuren	11	Clarinete
Javier Chavaque		Cornetín y lira
Aquilino Fernández	16	Fliscorno
Martín Irujo	16	Trompa
Pío Lasnavas	40	Trombón
Juan Ochoa	23	Bombardino
Luis Ochoa	7	Fliscorno
Manuel Ochoa		Trombón
Francisco Anocíbar	21	Caja
Aniceto Anocíbar	21	Bombo

Pese a las condiciones del reglamento, los alumnos muchas veces no podían cumplir con el compromiso de ir a ensayar por diferentes circunstancias (trabajar en otra localidad, contraer matrimonio fuera, los de mayor dominio ingresaban en las bandas de los regimientos para ganarse un sustento, otros la dejaban voluntariamente con o sin motivo...). La renovación de estas vacantes no estaba convenientemente organizada y fue especialmente difícil sustituir personas que tocasen los instrumentos de mayor bulto como las tubas. Si observamos la edad de los componentes de la banda de los que tenemos noticia en los dos listados presentados, se percibe claramente que abundaban los adolescentes y jóvenes de entre once y treinta y tres años, exceptuando a Lucio García, entonces profesor de la Academia, y por debajo a un niño de siete años llamado Luis Ochoa.

⁷⁵⁹ Tabla elaborada a partir de documentos hallados en AMP, Asuntos Generales, Educación pública, Academia de Música, leg. 1, cj. 150, y los apeos y empadronamientos de 1868 y 1872.

El descenso en el número de miembros de la banda en tan solo dos años fue realmente considerable, pues pasó de unos cuarenta en 1861 a tan solo diecisiete en 1863, debido a las circunstancias desfavorables expuestas más arriba que finalmente desembocaron en su desaparición. El 30 de Julio de 1863 la Comisión del Ayuntamiento creyó oportuno extinguir la banda por no poder sostenerla convenientemente⁷⁶⁰. Recogieron y guardaron todos los instrumentos y uniformes en los almacenes del Ayuntamiento a la espera de ser utilizados en una nueva reorganización musical.

La banda de música de la escuela de la Casa de Misericordia, también llamada "música del pueblo", se creó a la par que la escuela de música de la misma institución, en 1871, y fue una más de entre otras que se formaron en la capital en la segunda mitad del siglo XIX y de las que iban y venían con los regimientos, pero fue especial por su perdurabilidad en el tiempo. En un principio fue dirigida por el mismo profesor, Miguel Sarasate, hasta que se jubiló en 1879. Tras pruebas de oposición, Antonio Vidaurreta tomó las riendas en esta ocasión hasta que murió tres años después. A partir de 1882 Miguel Astráin fue su más afamado director hasta que murió en 1895.

Lo habitual fue que actuasen en la misma forma que hacía la banda de música de la Academia Municipal, acompañando al Ayuntamiento en los desfiles y procesiones, amenizando los paseos, tocando en los bailes de la noche y en otras ocasiones. Frecuentemente tocaron en la plaza de toros, junto con los gaiteros, al comienzo de una corrida de toros cuando se soltaban las vaquillas o al final con un baile.

Pero sin duda, las actuaciones más recordadas en la ciudad fueron las del 6 de julio, cuando el Ayuntamiento iba a la capilla de San Fermín para asistir a las Vísperas y la banda de la Casa de Misericordia amenizaba el trayecto. Afirma Pérez Ollo, que en este desfile Astráin dio a conocer su famoso vals, si bien no se ha podido determinar con exactitud cuándo fueron sus primeras interpretaciones⁷⁶¹.

En cualquier caso, la banda de música de la Casa de Misericordia tenía unas características similares a las de la Academia Municipal de Música por su integración en una institución educativa y su dependencia del Ayuntamiento.

⁷⁶⁰ AMP, Asuntos Generales, Educación pública, Academia de Música, leg. 1, cj. 150.

⁷⁶¹ Pérez Ollo, *Miguel Astráin, el vals y el "riau-riau"*.



Ilustración 21. Banda de música de la Casa de Misericordia con Miguel Astráin al frente, 1894 (AMP, Col. Arazuri)

7.2.3. La Euterpe Navarra

Unos años más tarde, a comienzos de 1868, uno de los profesores de la Academia de Música, Juan Bonet, se propuso organizar una nueva banda de música contando como componentes a los propios alumnos y profesores, aceptando también a aficionados externos al entorno de la enseñanza de la Academia. Decidieron designar a esta banda con el nombre de “La Euterpe Navarra”⁷⁶². En este caso se aprecia una diferencia clara con respecto a la banda de música de la Academia Municipal pues en este caso la iniciativa de su creación partió de un músico en lugar de ser una propuesta originada desde el Ayuntamiento, y la finalidad principal de su creación no era la misma, puesto que mientras que la de la banda de música de la Academia era acompañar al Ayuntamiento en los actos festivos oficiales, la de La Euterpe Navarra era económica y social. Es decir, la idea inicial de Juan Bonet era que la banda pudiese ser contratada por particulares o por el propio Ayuntamiento para poder obtener un ingreso económico, aunque este no fue muy abultado, por eso también se percibe, que los miembros de la banda se reunieron con el fin de divertirse, pues además la mayoría eran músicos aficionados.

El 13 de Marzo de 1868, Bonet comunicó por carta a la corporación municipal que ya tenía organizada la banda, a veces también llamada “música popular”, “música de aficionados”, “sociedad filarmónica” o “academia filarmónica”, y preparada para actuar en funciones de todo tipo. En el mismo escrito solicitaba al Ayuntamiento un

⁷⁶² AMP, Asuntos Generales, Enseñanza Pública, Academia de Música, leg. 1, cj. 150.

adelanto de 6.000 r.v. para comprar uniformes⁷⁶³. El Ayuntamiento les concedió dicha cantidad con la condición de que la fuesen devolviendo con la mitad del importe asignado en cada actuación⁷⁶⁴.

El número de miembros de la agrupación podía oscilar de un año a otro porque aunque hemos encontrado 55 nombres de músicos ligados a esta banda no tocaban todos juntos. Es cierto que los componentes de la banda iban y venían constantemente, y las personas que encontramos en el periodo estival difieren de las que habían aparecido en el momento de la creación de la banda a comienzos de año, aunque sí se repiten algunos nombres. También varios integrantes de La Euterpe Navarra coincidían con los de la Academia de Música unos años atrás⁷⁶⁵. En general, eran jóvenes, tan solo los músicos más experimentados superaban los cuarenta años, más bien la mayoría eran adolescentes o se acercaba a la veintena y sus oficios eran muy dispares. Algunos de ellos siguieron su actividad musical en la orquesta Santa Cecilia, en la orquesta del teatro y, en un caso, Serafín Las Navas, en el Quinteto Aramendía⁷⁶⁶.

La siguiente tabla ofrece información relativa a los componentes que en un momento u otro pertenecieron a la banda; el nombre de los músicos, su edad aproximada y oficio, y el instrumento que tocaban:

⁷⁶³ AMP, Actas del Ayuntamiento, l. 100, f. 215, sesión de 18-III-1868. Unos meses más tarde, el Ayuntamiento les prestó para completar el uniforme espadines o machetes con sus correspondientes tahalies, cinturones y chapas que habían pertenecido a la Milicia Nacional. Por lo que se presume que fueron uniformados al estilo de las bandas militares (AMP, Asuntos Generales, Educación pública, Academia de Música, leg. 1, cj. 150).

⁷⁶⁴ En Abril de 1870 solicitaron otros 1.000 r.v. más para los uniformes de los nuevos integrantes, a lo cual el Ayuntamiento accedió de la misma forma.

⁷⁶⁵ Nos referimos a Juan Bonet, Gabriel Casajús, Lorenzo Piudo, Tomás Zabalo, José Serrano, Salustiano Garategui, Juan Zubiría, Zacarías Celay, Aniceto Anocibar, Francisco Anocibar, Francisco Fernández, José Serrano y Luis Pérez.

⁷⁶⁶ Agrupación formada en torno a la figura de Felipe Aramendía que inició su andadura en 1898 con Joaquín López de Zubiría al piano, Felipe Aramendía como violín primero, Serafín Las Navas fue el segundo violinista de esta agrupación, Vicente Azoz el violonchelo y Leandro Sánchez al contrabajo, si bien Las Navas fue sustituido por José Goicoechea (Campión Gastón, "*Felipe Aramendía Lezaeta (1866-1942): estudio biográfico y catálogo de las obras de su legado musical*").

Tabla 28. Miembros de la banda de música de La Euterpe Navarra⁷⁶⁷

Nombre	Edad	Oficio	Instrumento
Gabriel Casajús	23		Director
Julián Burguete	20	Profesor de música	Trompa, bombardino
Sebastián Cantera	40	Profesor de la Academia	Requinto
Francisco Larrañaga	44	Profesor de la Academia	Clarinete
Rafael Benavent	50	Músico	Clarinete
Lorenzo Piudo	22	Escribiente	Clarinete
Serafín Las Navas	10	Zapatero y gaitero	Clarinete
Desgracias Las Navas	20	Zapatero y gaitero	
Antonio Ibarrola	48	Propietario	Clarinete
Javier Roncal	16	Músico	Clarinete
Francisco Fernández	22	Zapatero	Clarinete
Anselmo Martínez	11		Clarinete
Tomás Zabalo	16	Músico	Flautín
Mauricio García	31	Profesor de la Academia	Bombardino
José Serrano	20	Empleado del Ayuntamiento	Cornetín, fliscorno
Francisco Ripalda	21	Litógrafo	Cornetín
Antonio Ripalda	12	Jornalero tipógrafo	Cornetín
Narciso Quintana	23	Cerrajero	Cornetín
Ramón Castillo	26	Zapatero	Cornetín
Lorenzo Lacruz	14		Cornetín
Carlos Ducharlet	18		Cornetín
José Nazabal	16	Músico	Cornetín
Juan Reta			Cornetín
Aniceto Anocíbar	31	Ebanista	Trombón
Francisco Anocíbar	26	Jornalero sillero	Trombón
José Fernández	22	Jornalero sastre	Trombón
Pedro Los Ríos	20	Escribiente	Trombón
Andrés Huarte	22	Zapatero	Trombón
José Nogal	23	Cerrajero	Trombón
Gregorio Mijangos		Músico militar	Trombón y bombardino
Zacarías Celay	25	Músico	Tuba
Martín Ripalda	19	Impresor	Tuba
Hilario Román			Tuba
Manuel Hermida	39	Sastre	Tuba
Benito Goya			Bombo
Luis Pérez	30	Ebanista	Redoblante
Deogracias Anocíbar	16	Zapatero	Platillos
Antonio Igarreta			Platillos
Francisco Asurmendi			Yerrillero
Juan Asurmendi	9		
Salustiano Garategui	21	zapatero	Clarinete
Juan Zubiría			Clarinete

⁷⁶⁷ Tabla elaborada a partir de los documentos hallados en AMP, Asuntos Generales, Enseñanza Pública, Academia de Música, leg. 1. cj. 150; Asuntos regios, Festejos r.v., leg. 11, nº 1, 1871 y Herrero Maté, *Liberalismo y Milicia Nacional en Pamplona durante el siglo XIX*. Sobre José Erviti véase José Luis Ansorena Miranda y José Carlos Gosálvez Lara, "Erviti Segarra, José" en *Diccionario de la música española e hispanoamericana*, vol. 4, dir. Emilio Casares Rodicio (Madrid: Sociedad General de Autores y Editores (1999-2002), 699.

Pío Lorente	15	Sillero	
José Lorente	20	Sillero	
Felipe Fernández			
Benigno Paracuellos	19	Jornalero carpintero	Flautín
Santiago Herrero			
Joaquín Lizaso	20	Impresor	Bajo
Germán Gómez	18	Jornalero pintor	Trombón
Ricardo Sellés	10	Hijo comerciante	
Segundo Sainz			Cornetín
Javier Rivero			
José Erviti	16	Empleado estación	Cornetín
Valentín Salvatierra	22	Hijo zapatero	
Juan Arteta	23	Zapatero	
Florencio Lafita	15	Músico	

La tabla revela la disparidad de profesiones de los miembros de La Euterpe: profesores de la Academia de Música, empleados del Ayuntamiento, escribientes, ebanistas, sastres, zapateros, jornaleros... En definitiva, eran jóvenes que pertenecían a la clase media de la sociedad, que tenían un trabajo principal y tocaban un instrumento por afición, y en algunos casos por tradición familiar. Algunos apellidos se repiten hasta tres veces: Ripalda (Francisco, Antonio y Martín eran hermanos), Las Navas (los hermanos Serafín y Deogracias, hijos de otro conocido gaitero, Pío Las Navas), Lorente (los hermanos Pío y José María), Anocíbar y Asurmendi.

El repertorio que interpretaba La Euterpe Navarra queda definido por las partituras que compraban. La banda calculaba que necesitaba una partitura al mes de ópera o zarzuela y tres o cuatro partituras mensuales de piezas de baile o marchas⁷⁶⁸. Esta es la música que escuchaban los pamploneses en la calle pero aunque estos datos pueden llevarnos a pensar que la que más éxito tenía era la de carácterailable, hay que tener en cuenta que precisamente el baile fue el propósito de muchas de las actuaciones de la banda por lo que no hay que subestimar el gusto de la población de Pamplona por el género lírico.

Entre sus primeras actuaciones destacan las de San Fermín de 1868 que tocaron seis noches en la Plaza de la Constitución y durante las funciones taurinas⁷⁶⁹. En agosto de ese mismo año hubo alguna discrepancia entre el director Juan Bonet y los músicos, ya que por votación unánime de la junta directiva de la banda, aquél fue sustituido por Gabriel Casajus⁷⁷⁰, de 23 años, anteriormente componente de la banda de la Academia. También se plantearon una serie de condiciones para mejorar el funcionamiento de la banda y su relación con el Ayuntamiento, dependiendo cada vez más de él. Estas se resumen en los siguientes puntos⁷⁷¹:

- El Ayuntamiento debía financiar la sociedad y nombrar un director de su confianza.

⁷⁶⁸ AMP, Asuntos Generales, Enseñanza Pública, Academia de Música, leg. 1, cj. 150.

⁷⁶⁹ Del Campo, *Pamplona durante el reinado de Isabel II*, 144.

⁷⁷⁰ Gabriel Casajús (Pamplona, 1845). Cuando desapareció la banda marchó a América.

⁷⁷¹ AMP, Asuntos Generales, Enseñanza Pública, Academia de Música, leg. 1, cj. 150.

- El Ayuntamiento debía fijar una cantidad diaria o anual para gratificar a los músicos, estipulada según el papel que estos tuvieran en la banda.
- En un principio el Ayuntamiento debía proporcionar instrumentos a los músicos que no tuvieran con la condición de que debían pagarlos poco a poco cediendo una parte de sus ganancias.
- La banda de música sería independiente en cuanto a que se mantendría con los recursos que obtuviera de las actuaciones contratadas por el Ayuntamiento o por cuenta de un particular, dando prioridad al primero.
- Contaría con un reglamento en el que quedarían expresadas las obligaciones y los derechos de los miembros de la banda.

Así, la intención de la comisión de La Euterpe Navarra era la de crear una banda de música estable que pudiese estar a disposición del Ayuntamiento para intervenir en los eventos de la ciudad, pero que no fuese exclusivamente municipal y pudiese disponer de cierta libertad para ser contratada por otra entidad.

El Ayuntamiento propuso a la banda de música un sueldo fijo y anual de 5.000 r.v. Sin embargo, la comisión de la banda⁷⁷² mostró su disconformidad respecto a esta cantidad por considerarla enormemente insuficiente. Expusieron en una carta fechada del 8 de Mayo de 1869⁷⁷³ que, a pesar de disponer de un local donde reunirse, ensayaban en los locales de la Academia de Música en el edificio del antiguo convento de San Francisco, contaban con otros gastos originados por el pago de la luz (unos 120 r.v. anuales), limpieza del local de ensayos y el sueldo de un avisador (240 r.v.), la adquisición de partituras⁷⁷⁴ (1.680 r.v.) y también de cuadernos de papel pautado (240 r.v.) y, lo más costoso, la conservación de los instrumentos, a lo que cada músico destinaba aproximadamente una quinta parte de su sueldo. Considerando que para los músicos quedaba un sueldo de entre 120 y 170 r.v. anuales, dependiendo de la relevancia del instrumentista en la banda, la cantidad de 5.000 r.v. anuales era casi ridícula. Además, afirmaban que el año anterior, 1868, la banda había cobrado la cantidad de 4.000 r.v. tan sólo por las obligaciones de Carnaval y San Fermín. Finalmente aceptaron los 5.000 r.v. anuales que les ofreció el Ayuntamiento.

La plantilla instrumental de la agrupación era similar a la de las bandas militares, predominando los instrumentos de viento metal, al igual que la banda de la Academia Municipal. Muchos de los instrumentos que utilizaban pertenecían al Ayuntamiento que los tenía guardados en sus almacenes y los alquilaba o vendía a los componentes de la banda que lo solicitasen, facilitándoles su adquisición a través del pago a plazos descontando cierta cantidad de su sueldo. Esta resultó ser una cómoda

⁷⁷² La comisión estaba formada por cuatro componentes que se renovaban cada seis meses. En ese momento formada por Tomás Zabalo, Lorenzo Piudo, Francisco Ripalda y Aquilino Fernández. A éstos siguieron Zacarías Celay, Gregorio Villarrea, Niceto Anocíbar y Ambrosio Goya; después fueron Lorenzo Piudo, Zacarías Celay, Julián Burguete y Juan Zubiría; y más tarde Santiago Herrero, Pedro Los Ríos, Francisco Ripalda y Florencio Lafita.

⁷⁷³ AMP, Asuntos Generales, Enseñanza Pública, Academia de Música, leg. 1. cj. 150.

⁷⁷⁴ Calculaban que las partituras de ópera o zarzuela costaban de 60 a 100 r.v., y las de piezas de baile o marchas, de 16 a 24 r.v.

forma de adelanto monetario a la que muchos músicos recurrieron para hacerse propietarios de sus instrumentos.

Lo más frecuente fue que la banda La Euterpe Navarra interviniera en los actos que programaba el Ayuntamiento, remunerándoles por ello, como en las procesiones del Corpus y en las de San Fermín, las corridas de toros y los bailes que tenían lugar algunas noches en la plaza de la Constitución donde tocaban sobre un tablado alumbrado con velas. Por ejemplo, tocaron durante las fiestas de San Fermín de 1868 en las corridas de toros y en los seis bailes de la noche en la plaza, percibiendo por ello 300 escudos⁷⁷⁵, es decir, 750 pesetas. Estas fueron sus intervenciones en 1869⁷⁷⁶:

- El 11 de abril acompañaron al Batallón de Voluntarios de la Libertad al ejercicio de tiro al blanco.
- Tocarón una serenata la noche del Corpus.
- Tocarón otra serenata el 6 de Junio con motivo de la promulgación de la Constitución⁷⁷⁷.
- Otra serenata el día 18 de junio con motivo del nombramiento de la Regencia del Reino⁷⁷⁸.
- El 29 de septiembre para conmemorar el primer aniversario de la Revolución septembrina de 1868 que acabó con el reinado de Isabel II.
- El 13 y el 16 de Octubre en la Audiencia.

También tocaron en la entrega de premios de las escuelas públicas que tenía lugar en el Nuevo Mercado y en la escuela de las Beatas a finales del mes de Junio de los años 1868, 1869, 1870 y 1871⁷⁷⁹. Además de estos actos oficiales en febrero de 1871 también amenizaron los bailes de carnaval los días 19 y 20, domingo y lunes, y el 26, domingo de piñata. El primero tuvo lugar en la Plaza del Castillo con el fin de que todo el público en general pudiese participar y los dos siguientes en la plaza de toros previo pago de entrada⁷⁸⁰. Así que los actos en los que participó La Euterpe Navarra fueron de muy diversa índole, ya fuera acompañando al Ayuntamiento o al Batallón de Voluntarios de La Libertad, en actos religiosos o profanos.

En 1871 se creó la Escuela de Música de la Casa de Misericordia y a la vez su banda de música. Pero esto no fue un inconveniente para que La Euterpe Navarra siguiera actuando, más bien al contrario, los miembros de ambas bandas estrecharon su relación y algunos de ellos unidos se ofrecieron al Consistorio para tocar en las fiestas del Corpus y de San Fermín, de tal manera que prácticamente se formó otra agrupación diferente con el mismo nombre pero al frente en la dirección de Julián Burguete, experimentado profesor de música. Con esta nueva formación actuaron durante algunos años de la década de los setenta, sobre todo en momentos en los que

⁷⁷⁵ Del Campo, *Pamplona durante el reinado de Isabel II*, 144.

⁷⁷⁶ El Ayuntamiento les pagó 24 escudos por cada actuación.

⁷⁷⁷ *La Correspondencia Española*, 7-VI-1869. También participaron los Voluntarios de la Libertad.

⁷⁷⁸ El 18 de Junio las Cortes nombraron como regente al general Francisco Serrano mientras que el general Prim pasaba a ser presidente del gobierno.

⁷⁷⁹ Por estas intervenciones cobraron entre 60 y 70 pts.

⁷⁸⁰ AMP, *Diversiones públicas, Festejos*, leg. 48-49, 1871-1881.

el Ayuntamiento se hallaba en divergencia con las músicas militares, que manifestaron extremadas exigencias durante la última guerra carlista.

En las fiestas de San Fermín de 1871 se reunieron los siguientes componentes:

Tabla 29. Miembros de la banda de música La Euterpe Navarra en 1871⁷⁸¹

Nombre	Instrumento
Julián Burguete	Director
Benigno Paracuellos	Flautín
Pedro Bernechea	Flautín
Serafín Las Navas	Requinto
Marcelo Rivero	Clarinete
Laureano Iturmendi	Clarinete
Candelario Sánchez	Clarinete
Francisco Fernández	Clarinete
Julián Díez	Clarinete
Nicolás Muñoz	Clarinete
Eustaquio Iturri	Clarinete
Juan Reta	Fliscorno
José Nazábal	Cornetín
Ramón Castillo	Cornetín
Ambrosio Madoz	Cornetín
Segundo Sainz	Cornetín
Francisco Alorz?	Cornetín
Estanislao Yoldi	Cornetín
José Arregui	Cornetín
Bonifacio Zubeldía	Cornetín
Isidoro Elizondo	Cornetín
Telesforo Subiza	Obnoven
Enrique Lacunza	Obnoven
German Gómez	Trombón
Aniceto Anocíbar	Trombón
Blas Suescún	Trombón
Manuel Aragonés	Trombón
José Subiza	Trombón
Telesforo Orayen	Trombón
José Fernández	Trombón
Sotero Ezpeleta	Bombardino
Lorenzo Larrasoáin	Bombardino
José Milagro	Bombardino
Eladio Román	Bajo
Joaquín Lizaso	Bajo
Vicente Beriáin	Bajo
Nicasio Pedrera	Bajo
Elías Insausti?	Bajo
Antonio Aguiló	Bombo
Luis Pérez	Redoblante
Deogracias Anocíbar	Platillo

⁷⁸¹ Datos extraídos de AMP, Diversiones públicas, Festejos, leg. 48, 1871-1881.

Esta agrupación intervino en las dianas de 4'30 a 6'00 de la mañana antes del encierro, en la procesión de Vísperas y día de San Fermín, amenizando la corrida de toros y la plaza del Castillo de 9 a 11 de la noche⁷⁸².

Por otro lado, la banda de La Euterpe Navarra apoyó musicalmente al Batallón de Voluntarios de la Libertad mientras estuvo en activo. De hecho, algunos miembros de la banda de música fueron voluntarios en este batallón (Sebastián Cantera, Mauricio García, José Serrano, Narciso Quintana, Pedro Los Ríos, Zacarías Celay, Luis Pérez, Salustiano Garategui, José Ertivi, Francisco Fernández y Tomás Zabalo). Algunos de los miembros de La Euterpe se desplazaron a Tudela en septiembre de 1871 para saludar al nuevo rey Amadeo I de Saboya dirigidos por Tomás Zabalo⁷⁸³. Parece ser que esta acción no agradó a Julián Burguete y dos meses después dimitió como director de La Euterpe, "por no convenir a sus intereses"⁷⁸⁴. Quizá esos intereses a los que se refería Burguete tenían un origen ideológico, pues él era tradicionalista y quizá no le agradaba mucho acompañar al Batallón de La Libertad por ser una institución liberal. Probablemente ese viaje a Tudela en el que Tomás Zabalo, liberal, dirigió a la banda desagradó a Burguete. Finalmente la actividad de La Euterpe Navarra se vio interrumpida tras estos acontecimientos pues al igual que Burguete, otros miembros abandonaron la banda.

Con todo, unos meses más tarde, Julián Burguete volvió a intentar reconstruir una nueva banda. En febrero de 1872 solicitó permiso al Ayuntamiento para tocar en la plaza de la Constitución los domingos y martes de carnaval de tres y media a seis de la tarde. Tuvo que pedir prestados varios instrumentos de los que el Consistorio tenía guardados en su almacén, procedentes de la extinguida Euterpe Navarra. Pero finalmente tocaron y fueron remunerados con 120 r.v.⁷⁸⁵. La banda no consiguió establecerse permanentemente pero Burguete no desistió en su propósito y reunió otra banda para amenizar algunos actos de las fiestas de San Fermín de 1877, pero nuevamente desapareció tras estas actuaciones.



Ilustración 22. Sello de la banda de música La Euterpe Navarra (AMP, Diversiones públicas, Festejos, leg. 48, 1871-1881).

⁷⁸² AMP, Diversiones públicas, Festejos, leg. 48, 1871-1881.

⁷⁸³ AMP, Asuntos regios, Festejos reales, leg. 11, 1871.

⁷⁸⁴ Carta de la comisión de la banda al Ayuntamiento, firmada en 26 de Noviembre de 1871 (AMP, Asuntos Generales, Enseñanza Pública, Academia de Música, leg. 1, cj. 150).

⁷⁸⁵ AMP, Sociedades culturales, Varios 36, Orfeón y Santa Cecilia, S.XVIII-XIX.

7.3. El músico de banda militar

Las bandas de música militares aumentaron su actividad musical fuera de sus labores en el ejército a medida que avanzaba el siglo XIX, de tal forma que su presencia se hizo regular en Pamplona hasta bien entrado el siglo XX.

La capital navarra, por su posición geográfica estratégica, estuvo destinada a poseer una numerosa guarnición de tropas. Se encontraba la sede de la Capitanía General de Navarra que suponía la presencia de un gran número de autoridades castrenses y efectivos que repercutían favorablemente en la economía y el desarrollo de la ciudad, si bien en 1866 se suprimió la Capitanía General y se incorporó a la de las provincias vascongadas. En su visita a Pamplona en 1849 Francisco de Paula Mellado destacaba que “Pamplona, ciudad tan memorable por todos conceptos, lo es sobre todo como plaza de armas y ocupa entre estas la categoría de primer orden. [...] La dotación en tiempo de guerra debe subir a siete mil quinientos hombres de todas armas y ciento cincuenta piezas de artillería”⁷⁸⁶.

Pascual Madoz enumeraba los siete emplazamientos destinados al acuartelamiento de las tropas de guarnición en Pamplona y sus efectos:

el antiguo Palacio de los reyes de Navarra, donde también se encontraban las dependencias de los capitanes generales, oficinas del estado mayor y almacenes; el edificio de San Martín, en las inmediaciones de la Taconera, como cuartel de infantería; el cuartel de caballería casi enfrente del anterior, capaz de asilar 350 jinetes y 270 caballos; el de la Merced, muy cerca al baluarte de Labrit, utilizado como almacén para los utensilios de mayor bulto y peso; y el almacén de pólvora⁷⁸⁷.

Durante el siglo XIX se reunieron en Pamplona hasta siete regimientos de Infantería más otros de Artillería, Ingenieros, Caballería, etc, cuando más tras finalizar la primera guerra carlista⁷⁸⁸. Es en esta época cuando las bandas de música militares evolucionaron hasta alcanzar su máximo desarrollo durante la segunda mitad de la centuria, llegando a dotarse a cada regimiento de su propia unidad musical⁷⁸⁹. No obstante, en Pamplona este número fue disminuyendo hasta contar a finales del siglo y principios del XX tan solo con tres regimientos de Infantería, el de Cantabria 39, el de

⁷⁸⁶ Mellado, *Recuerdos de un viaje por España*, 526.

⁷⁸⁷ Madoz, *Diccionario geográfico-estadístico-histórico y sus posesiones de Ultramar*, 653.

⁷⁸⁸ Por ejemplo, en 1840, lo hicieron los regimientos de Infantería del Príncipe, Provincial de Cuenca, Provincial de Bujalance, Provincial de Sigüenza, Provincial de Ronda, Provincial de Orense, Provincial de Granada, y los cuerpos de Artillería, Ingenieros, Granaderos a Caballo de la Guardia Real, Coraceros de Guardia Real, Cazadores a caballo de Guardia Real, Lanceros de Guardia Real y Caballería 1^o de ligeros, número extraordinario por coincidir con la proximidad del final de la guerra carlista.

⁷⁸⁹ La Real Orden de 3 de noviembre de 1847 estipulaba que en cada uno de los cuarenta y seis regimientos existentes, incluido el fijo de Ceuta, tenía que organizarse una música compuesta por treinta y seis instrumentos. También se estableció que cada compañía tuviera un tambor y un corneta, con lo que el batallón podría llegar a contar hasta con ocho tambores y cornetas más un cabo, y los regimientos, con sus tres batallones, veinticuatro tambores y cornetas, tres cabos, mandados todos por un Tambor Mayor.

América 14, y el de la Constitución 29, y el regimiento de Cazadores de Almansa 13 de Caballería.



Ilustración 23. Banda de música de Infantería desfilando, ca.1912 (AMP, Col. Arazuri)

En 1852 se estableció que las músicas de los regimientos de Infantería quedaran integradas por un Músico Mayor y cuarenta y dos instrumentistas, siete músicos contratados y el resto de tropa⁷⁹⁰. La plantilla instrumental quedaba formada por: ocho clarinetes, un flautín, un requinto, dos bastubas⁷⁹¹ o bajos profundos, dos bombardones⁷⁹² o bajos, un bombardino⁷⁹³ principal, uno bombardino primero, dos bombardinos segundos, dos trompas, un trombón principal, dos trombones primeros, dos trombones segundos, dos triscornos⁷⁹⁴ o tenores, dos trombas⁷⁹⁵ primeras, una

⁷⁹⁰ Circular de 18 de octubre de 1852.

⁷⁹¹ "O simplemente tuba. Instrumento moderno, de sonidos graves y potentes, pastosos, a la vez que sirve de bajo a los instrumentos de viento metal en subsitución del antiguo *oficleide* (*figle*) y del *bombardón*" (Pedrell Sabaté, *Diccionario técnico de la música*, 47).

⁷⁹² "Saxhorn contrabajo". "El célebre fabricante Sax aplicó su nombre a toda la familia de instrumentos de metal con cilindros o pistones de su invención. El más grave de esta familia es el *saxhorn contrabajo* o *contrabordón*, en si bemol, dos octavas más bajo que el *figle* ordinario, y el más elevado, en si bemol, a la octava baja del antiguo *bugle* en si bemol", (Ibid., 409).

⁷⁹³ "Instrumento de metal, variedad de la familia del trombón de pistones, fliscorno, etc, con pistones o cilindros y sin llaves" (Ibid., 53).

⁷⁹⁴ Fliscornos?

⁷⁹⁵ Trompetas.

tromba segunda, un cornetín principal, tres cornetas primeros, dos cornetas segundos, tres platillos, una caja⁷⁹⁶, un redoblante⁷⁹⁷ y un bombo.

Si bien es cierto que la plantilla orquestal de estas agrupaciones se cambió constantemente introduciendo las novedades técnicas e instrumentales de la segunda mitad de la centuria, especialmente de la sección de viento-madera⁷⁹⁸. Por ejemplo, antes de acabar la década de 1850 se introdujo en las bandas de música de los regimientos de línea la flauta, mayor número de requintos y clarinetes, el fagot, el contrafagot, además del triángulo⁷⁹⁹.

En la misma circular que normalizaba las músicas de los regimientos, también se regulaban las charangas de los batallones de Cazadores⁸⁰⁰, que quedaban integradas por un Músico Mayor y veintiocho instrumentistas, cuatro de contrata y los demás de tropa. En este caso el número de músicos se veía reducido en catorce⁸⁰¹. La plantilla instrumental quedaba formada por: un requinto, un corneta principal, tres cornetines primeros, tres cornetines segundos, cuatro trombas primeras, tres bombardones, dos bombardinos, dos cornetines, cuatro trombones, dos trompas, dos barítonos y una bastuba⁸⁰². Sin embargo, existe documentación que revela el interés de estas charangas, por lo menos de la del Batallón de Cazadores de Las Navas, por adquirir nuevas sonoridades al conjunto más allá de las establecidas. Fernández de la Torre señala, que esta unidad compró en 1872 un sarrusofón⁸⁰³, entre otros instrumentos (trombones, cornetines...)⁸⁰⁴, siendo su director José Vidaurreta. Sin duda, estas iniciativas debieron aportar variedad tímbrica a los ecos musicales de esta banda alimentando a su vez el interés de los ciudadanos por escucharla.

La principal diferencia entre una banda de música de un regimiento de Infantería y una charanga de un batallón de Cazadores radicaba en el número de

⁷⁹⁶ Hacia mediados del siglo XIX, poco a poco la caja plana sustituyó al tambor por su menor tamaño y peso, hasta que finalmente los tambores fueron eliminados de las unidades de tropas en 1873 (Ricardo Fernández de la Torre, *Historia de la música militar de España* (Madrid: Ministerio de Defensa, 2000), 280).

⁷⁹⁷ Nombre de un tambor más largo que los ordinarios, usado en las bandas militares y en las orquestas, y cuyo sonido es algo más velado que el de la caja viva. El redoblante no tiene bordones como el tambor ordinario. La ausencia de estos bordones o cuerdas le da dicha sonoridad velada (Pedrell Sabaté, *Diccionario técnico de la música*, 392).

⁷⁹⁸ No hay que olvidar el empuje que causaron las invenciones organológicas que diseñó Adolph Sax, especialmente en la década de los cuarenta, y que fueron fundamentales para la evolución definitiva de los instrumentos de viento-metal, con la familia de los saxhorns y los saxofones, que rápidamente se introdujeron en la plantilla de las bandas militares francesas y, seguidamente, fueron adoptadas por las españolas.

⁷⁹⁹ AGMS, Sección 2ª Música, División 10ª, leg. 291, Carta de la Junta Consultiva de Guerra del 20 de abril de 1859.

⁸⁰⁰ La Circular de 16 de Julio de 1847 había dotado a los batallones de Cazadores de "charangas" formadas por un Músico Mayor y veintidós instrumentistas, divididos en dos músicos de contrata, siete soldados que tocaban el instrumento que se les indicase, más las doce cornetas del batallón, "conviniendo hacer extensiva a los Batallones de Cazadores de nueva creación la armonía guerrera que sirva de poderoso elemento de animación y entusiasmo, como lo son las músicas de los regimientos" (Fernández de la Torre, *Historia de la música militar de España*, 206).

⁸⁰¹ *BOE*, octubre de 1852, p. 453.

⁸⁰² *Ibid.*, p. 454.

⁸⁰³ Creado en Francia por el Músico Mayor Sarrus y construido por Gautrot y París en 1863. Posee una sonoridad parecida a la del fagot.

⁸⁰⁴ Fernández de la Torre, *Historia de la música militar de España*, 260.

integrantes, mayor en la primera, y en la desaparición de la gran parte de los instrumentos de viento-madera, salvo un requinto, y la percusión, en el caso de la charanga. Además, la Dirección General de Infantería aportaba diferentes cantidades para el fondo de entretenimiento de las bandas de música de los regimientos de Infantería, que lo hacía en 1.000 r.v. mientras que para las charangas de los batallones de Cazadores lo hacía en 400 r.v.⁸⁰⁵.

Hasta 1832, los músicos de las bandas castrenses eran civiles contratados para tal cometido, llamados “músicos de contrata”, pero a partir de esta fecha⁸⁰⁶, se unieron además soldados músicos llamados “de plaza” o “de tropa”. Estos eran seleccionados de los diferentes reemplazos mientras cumplían su servicio militar, con los únicos requisitos de saber leer y escribir, y tener afición por la música. Por ejemplo, en noviembre de 1872 llegó a Pamplona un nuevo regimiento, el de infantería del Príncipe, y una de sus primeras preocupaciones fue la de organizar la banda de música⁸⁰⁷. Admitieron para músicos de plaza a todos los jóvenes, que habiendo cumplido 14 años y sabiendo leer y escribir, desearan ingresar en ella⁸⁰⁸. De tal forma que algunos jóvenes se unieron como músicos de las bandas militares que llegaban a la ciudad. Por otro lado también ocurrió el caso contrario y algunos músicos de Pamplona vieron en las bandas de música militar una forma de subsistir y se marcharon contratados por alguna de ellas. Así hicieron por ejemplo, Vicente Gaztambide, que abandonó su puesto como músico de la capilla de la catedral para ingresar en el regimiento de Valladolid, o Mariano García, que, también junto a Gaztambide, marcharon como músicos contratados por el regimiento provincial de Orense. En algunos casos, los músicos que se movieron con los regimientos se establecieron en Pamplona motivados por las posibilidades laborales que la ciudad les ofreció. Así sospechamos que ocurrió, por ejemplo, con Francisco Larrañaga, músico mayor de Valencia que se instaló en Pamplona con 29 años, y aquí fue músico en las milicias nacionales, miembro de la orquesta del teatro y profesor de la Academia de Música Municipal.

Los músicos “de contrata” eran los encargados de enseñar a los “de tropa”. Anteriormente, en 1847, se pensó en crear una Escuela Músico-Militar “para proveer a todos los regimientos de veinticuatro músicos-soldados permanentes e instruidos, así como para mejorar y organizar de un modo verdaderamente militar las bandas de música existentes”⁸⁰⁹. Se planteaba que hubiera diez alumnos por regimiento, de menor edad, con plaza de soldado, gozando solo de haber, pan y uniforme, quedando sujetos a filiarse por el tiempo de seis años cuando concluyeran su instrucción y fuesen destinados a una banda. De esta manera, a los dos años de establecido el colegio

⁸⁰⁵ Circular de 10 de febrero de 1850, t. 49, 1850, pp. 236-237.

⁸⁰⁶ Real Orden de 28 de junio de 1832, t. 17, 1833, p. 138.

⁸⁰⁷ Este regimiento ya había estado anteriormente en la capital navarra, por lo menos en 1839 y entonces el músico mayor de su banda de música era José María Abadía (AMP, *Diversiones públicas, Festejos*, leg. 45, 1833-1849).

⁸⁰⁸ *La Montaña*, 3-XI-1872.

⁸⁰⁹ Carta dirigida al ministro de la guerra, Manuel de Mazarredo, fechada el 20 de mayo de 1847 y firmada por Joaquín Espín y Guillén como promotor, junto con Antonio Romero, José Villo y Ramón Garrido. Se basan en la experiencia de otros países como Alemania, Francia, Inglaterra o Bélgica en los que existen “gimnasios militares de música, protegidos eficazmente por sus respectivos gobiernos” (AGMS, Sección 2ª Música, División 10ª, leg. 291).

saldrían cuatro alumnos para cada regimiento y así sucesivamente, de tal forma que en el transcurso de seis años pudiera destinarse veinticuatro músicos permanentes en cada regimiento, perfectamente instruidos y habituados a la vida militar. Dicha instrucción se haría en dos años en los que se estudiaría armonía y composición, solfeo elemental, e instrumento (requinto, clarinete, flautín, clarín, cornetas de pistones, bugles, trompas, trombones u oficleides). Para ello se emplearían veintidós profesores, incluido un maestro-director. Y para sostener económicamente el colegio se planteaba que cada regimiento acometiese el gasto de 400 r.v. mensuales deducidos de los 1.800 r.v. que el gobierno destinaba a cada uno como gratificación de música. Se pretendía eliminar el coste de la clase de músicos de contrata, creándose en su lugar una plaza de músico mayor con categoría de subteniente, y las demás partes principales con la de sargento⁸¹⁰. Esta iniciativa interna no tuvo efecto, pero refleja el descontento generalizado con el modo de abastecer las bandas de música militares, que, sin embargo, no cambió.

Además, estas circunstancias no fueron muy favorables para el desarrollo de la calidad musical de las bandas militares pues generaba bastante desigualdad cualitativa entre los músicos “de contrata” y los “de tropa”. Precisamente esta situación provocó diferentes quejas, entre otras, que el plantel de músicos contratados era insuficiente (había sido reducido con objeto de ahorrar costes⁸¹¹), y los que había eran mal pagados (no percibían su retribución de parte del Estado sino que ésta se prorrateaba de una variada clase de procedencias presupuestarias⁸¹²), y todo ello desencadenaba al final en que muchos músicos contratados abandonaban la vida militar por la civil en busca de un mayor reconocimiento y salario⁸¹³. A pesar de todo, la figura de los músicos contratados en las bandas militares de Infantería perduró hasta la reforma de 1875.

Otro de los problemas fue que el personal músico contratado no tenía categoría militar, porque no se debe olvidar que los músicos eran en realidad personal civil. Esta situación cambió con la Real Orden de 30 de diciembre de 1854, que a instancias de José Altamira Moreno, Músico Mayor del regimiento del Rey, solicitó regularla para permitir a los músicos contratados el retiro en la misma categoría que los militares⁸¹⁴. Así se estableció que los Músicos Mayores pasaran a recibir la categoría de Subtenientes mientras que los contratados la de Sargentos primeros. En febrero de 1855 la *Gaceta Musical de Madrid* declaraba su complacencia al ver,

que la benemérita clase de músicos mayores y de contrata haya conseguido mejorar su antes desventajosa posición, y por ello tributamos los más sinceros elogios al ministro del ramo, que con tanto acierto ha procedido en este asunto [...] y hacer honorífica mención de don José

⁸¹⁰ AGMS, Sección 2ª Música, División 10ª, leg. 291.

⁸¹¹ Se estableció que en el cuerpo de Infantería se redujeran de doce a nueve, incluido el Músico Mayor, formación que se completaba con dieciocho músicos de plaza, sumando en total veintisiete individuos (Oriola Velló, "La legislación de las bandas militares en la Valencia del ochocientos," 8).

⁸¹² De la administración militar, los fondos económicos y de entretenimiento del regimiento y el descuento de un día de haber de todos los jefes y oficiales (Ibid., 12).

⁸¹³ Así lo puso de manifiesto Antonio Romero, profesor del Conservatorio Nacional de Música en las páginas de la *Gaceta Musical de Madrid*, 8-VII-1855 y 27-I-1856, citado por Ibid., 11-12.

⁸¹⁴ Esta idea ya había sido planteada años atrás cuando se intentó crear la escuela músico-militar.

Altamira, músico mayor del regimiento del Rey, que fue el que tomó la iniciativa en esta demanda⁸¹⁵.

La figura del Músico Mayor tenía la función de coordinar musicalmente la banda y escribir obras para la misma. A veces, si esta persona tenía buenas aptitudes para la composición, se atrevía a escribir obras para otra agrupación diferente a la que dirigía e, incluso, los hubo que escribieron métodos para el estudio de los instrumentos⁸¹⁶. En las décadas de 1850 y 1860 en Pamplona sobresalió la figura de Sebastián Cantera, músico de la Milicia Nacional de Pamplona en su primera organización, en 1851 destinado como Músico Mayor del Regimiento de Infantería de Málaga nº 40, que posteriormente dirigió en la capital navarra la banda de música de la Milicia Nacional, y finalmente fue designado como profesor de la Academia de Música Municipal donde pasó sus últimos años. Según su contrato como Músico Mayor del regimiento de Málaga, sus obligaciones eran⁸¹⁷:

1. Arreglar y proveer a la banda de las piezas de música que fueran necesarias para cuantos actos se dispusieran, con la obligación de que cada mes se estrenasen una o dos piezas concertantes y uno o más pasodobles o piezas menores como valeses, rigodones, etc.
2. Dirigir la banda de música para ensayos, academia y demás servicios en la parte facultativa.
3. Dirigir la enseñanza de los aprendices de música que hubiera en el regimiento, además de vigilar su comportamiento, moralidad y decoro.
4. La banda de tambores y cornetas le estaban subordinadas en cuanto a los ensayos de pasodobles, y por consiguiente, debía ponerse de acuerdo con el Tambor Mayor, Cabo de Tambores y Maestro de Cornetas.
5. Tener diariamente al menos dos horas de ensayo con la banda, por la mañana o por la tarde dependiendo de la disponibilidad del local, pudiendo reprender o arrestar a cualquier músico por las faltas en que incurriera, con precisión de dar inmediatamente parte al oficial encargado de la música o al jefe del cuerpo.
6. Su sueldo mensual ascendía a 780 r.v., además del alojamiento de su clase en las marchas y bagaje pagado cuando lo hubiera.
7. Seguir al regimiento en sus marchas a cualquier punto de la Península, Islas Baleares y Canarias o posesiones de África.
8. Reconocer por jefes a todos los del regimiento, al oficial encargado de la música y a los demás del regimiento, y tratarlos con el debido respeto y atención.
9. Fuera de los actos del servicio podía vestir de paisano y asistir a tocar a funciones particulares previo permiso del Coronel del cuerpo.

⁸¹⁵ *Gaceta Musical de Madrid*, 11-II-1855, citado por Antonio Gallego Morell, "Aspectos sociológicos de la música en la España del siglo XIX," *Revista de Musicología* 14, no. 1/2 (1991), 13-31.

⁸¹⁶ Véase "Los métodos instrumentales de siete músicos mayores" en Fernández de la Torre, *Historia de la música militar de España*, 258.

⁸¹⁷ AGMS, Sección 2ª Música, División 10ª, leg. 291.

10. Dos meses antes de empezar nuevamente el plazo del contrato debía avisar si deseaba continuar o no en el cuerpo, e igualmente se haría lo mismo en caso de que no conviniese la renovación de su contrato se le avisaría con dos meses de anticipación.
11. En el caso de la imprevista disolución de la música se le facilitaría una paga por razón de marcha.

Como se deduce de este acuerdo, los deberes del Músico Mayor eran muchos y heterogéneos: debía de ejercer de director de la banda, compositor, profesor y responsable moral de los músicos y educandos bajo su cargo.

Anteriormente a la figura del Músico Mayor existió la del Tambor Mayor de la que todavía se hablaba a mediados del siglo XIX. Portaban bastones muy adornados con los que dirigían la banda a la vez que hacían verdaderos ejercicios de malabarismos. Señala Fernández de la Torre que el Tambor Mayor era

un soldado-músico, que dirigía nuestras formaciones instrumentales de guerra desde la época de los Tercios, y constituye una creación auténticamente española, que sería adoptada más tarde por todos los ejércitos del mundo⁸¹⁸.

En Pamplona, esta sustitución terminológica en la dirección musical del Tambor Mayor por el Músico Mayor, se percibe en el caso de las bandas de música de la Milicia Nacional. Ya se ha visto como la banda de milicianos en su primera organización estaba formada por cornetas y tambores dirigidos por el Tambor Mayor y, sin embargo, en la reorganización de los años cincuenta la banda de música era más heterogénea en cuanto a su instrumentación, y en este caso estaba dirigida por el Músico Mayor.

En los años posteriores, en la capital navarra destacó el músico mayor del regimiento de Almansa, Serichol, quien escribió una misa en 1871 que interpretó el Orfeón Pamplonés en los salones del Nuevo Mercado para Cuaresma⁸¹⁹, y también compuso piezas de baile para tocarlas con la banda de música de su regimiento. Asimismo hizo el músico mayor del regimiento de Zaragoza, Fermín Martín, quien dedicó al Ayuntamiento de Pamplona en 1882 su obra titulada *Un recuerdo a San Fermín*⁸²⁰. También dedicó al Consistorio Pamplonés en 1883 otra *Descripción de una batalla* el músico mayor del Regimiento de Infantería de Navarra número 25⁸²¹, Camilo Mercadal y Sesé⁸²². Algunos conocidos músicos mayores de los regimientos de guarnición en Pamplona que también dirigieron sus propias obras fueron el de Artillería, Enrique Broca, el de Infantería de la Constitución, Diego Alegría, el de Infantería de Cantabria, Pina, y el de Infantería de América, Borbón.

⁸¹⁸ Ibid., 21.

⁸¹⁹ *La Montaña*, 9-IV-1871.

⁸²⁰ El consistorio pamplonés le obsequió con una batuta de marfil guarnecida de plata cuyo coste fue de 108,5 pts. (*El Navarro*, 17-VI-1882).

⁸²¹ Regimiento al que perteneció Miguel Sarasate de junio de 1837 a febrero de 1840 (Pérez Olló, *Sarasate: familia, casa natal y Pamplona*, 560).

⁸²² Igualmente el Ayuntamiento le dio las gracias obsequiándole una batuta de marfil guarnecida de plata cuyo coste ascendió a 108,5 pts. (AMP, Propios, leg. 172, 1883).

A pesar de los elevados sueldos de los músicos de las bandas militares, en la década de 1860 seguían existiendo necesidades reales de mejora, como expresaba en sus páginas *La España Musical* (31-I-1867):

La forma en que hoy se encuentran las músicas del Ejército perteneciendo cada individuo a distinta compañía y batallones, el modo de sostenerlas por medio de una gratificación del Estado, y otras de los fondos de los cuerpos y la inseguridad del destino del Músico Mayor sujeto a las eventualidades de una contrata que cada jefe de cuerpo tiene su modo de apreciar, han demostrado sobradamente que estos medios son ineficaces para que puedan las músicas estar a la altura que el renombre de la infantería española reclama.

Las quejas de los músicos militares no derivaron de la escasez de sus emolumentos, pues como se ha visto eran bastante sustanciosos, sino por la falta de derecho a la asistencia hospitalaria el acceso y la duración del servicio de los músicos, la concesión de abonos por los servicios prestados en la clase de tropa, la supresión del presupuesto de las bandas y charangas del día de haber de jefes y oficiales, etc.

A pesar de esto, las bandas de música militares podían aumentar sus ingresos con ciertas gratificaciones por parte del Ayuntamiento en cuestión o la entidad que contratase sus servicios fuera de sus deberes con las unidades. De hecho, en 1868, se estipuló para toda España no permitir a las músicas militares estar a disposición del público de forma gratuita. Si alguien deseaba su actuación debería pagarla, siendo la mitad de la remuneración para el fondo de la banda y la otra mitad repartida entre los músicos⁸²³. En ocasiones estas prácticas retribuidas de las bandas de música en actuaciones extra-militares fueron abusivas y criticadas por una parte del Ejército que veía en ellos un exceso innecesario y un gesto ostentoso:

Las músicas, charangas y bandas, se han instituido única y exclusivamente para mantener la cadencia y uniformidad en los diferentes pases de la tropa y para conducir alegre y sostener animado al soldado en las marchas, ejercicios y toda clase de actos militares; no para alimento de espectáculos públicos, ni para lucro de Músicos Mayores y de contrata, ni para lujoso adorno de los regimientos⁸²⁴.

Sin embargo, estaban permitidas. De hecho, la *Real Orden de 14 de mayo de 1878* especificaba que las músicas de los cuerpos de las diferentes armas e institutos del Ejército, además de los actos puramente militares, con armas o sin ellas, con fuerzas formadas o sin que asista fuerza alguna, podrían hacerlo también en los siguientes casos:

- Que la música sirva para revestir de mayor ostentación algún acontecimiento de interés para el Gobierno.
- Cuando se estime oportuno su asistencia a los paseos públicos los domingos y días de fiesta o de gran solemnidad.

⁸²³ AGMS, Sección 2ª Música, División 10º, leg. 291.

⁸²⁴ *La España Musical*, 13-XII-1866.

- A las fiestas populares en los días de santos patronales de las poblaciones respectivas, también a ferias y otros motivos semejantes en que las autoridades civiles soliciten la participación de las bandas militares. A estos actos podrán asistir siempre y cuando de su permiso el Jefe del Cuerpo y la retribución de la parte contratante le satisfaga.
- Cuando la Corporación o algunos particulares soliciten la participación de las bandas militares para algún acto de regocijo o de interés personal, así como a actos religiosos, teatrales o corridas de toros. En estos casos, también debe haber un acuerdo en la retribución correspondiente entre el Jefe del Cuerpo y los solicitantes de la banda, y además se necesita la autorización del Capitán General previa solicitud.

Ciertamente estos permisos ayudaron a mejorar la situación económica de sus músicos. Este uso público, un tanto abusivo, de las bandas militares continuó hasta finales de la centuria, incluso agravándose el problema. La Sociedad de Conciertos de Madrid y la Unión Artística Musical exponían en una carta fechada el 14 de diciembre de 1895:

La asistencia de las bandas militares a los cafés, serenatas y otros espectáculos públicos, originan perjuicios a los que al arte musical se dedican. Se da el caso de que gran número de educandos de las referidas bandas que son a la vez alumnos de la Escuela Nacional de Música y Declamación, faltan en esta a sus respectivas clases, y pierden tiempo de estudio experimentan atraso y pueden ser expulsados de la escuela⁸²⁵.

En Pamplona, el principal compromiso del Ayuntamiento con las bandas militares de guarnición en la ciudad era durante las fiestas de San Fermín, especialmente durante la procesión, representando el estamento militar de la ciudad⁸²⁶. En general se destinaba un presupuesto de 1.000 a 4.000 r.v. para pagar a las bandas de los regimientos por esta intervención, sin bien también se prescindió de ellas en momentos económicamente críticos, como el año de 1841 que el Consistorio, con el objeto de economizar, acordó “no se llame a las músicas de tropa para acompañar al Ayuntamiento en San Fermín”⁸²⁷. Además, podían reunirse en otros actos lúdicos durante las fiestas patronales. Por ejemplo, en las de 1876 el Ayuntamiento gastó 8.974 r.v. repartidos en tres bandas militares y la banda “del pueblo”, es decir, la de la Casa de Misericordia⁸²⁸. Sus intervenciones eran muy numerosas: acompañaban al Ayuntamiento en los actos oficiales, amenizaban las funciones taurinas, normalmente tocando en los intermedios, tocaban las dianas a primera hora de la mañana, habitualmente junto con los gaiteros, o amenizaban las calles, plazas y paseos de día y de noche. Sirva como ejemplo el siguiente programa de actuaciones de las bandas de música castrenses durante las fiestas de San Fermín de 1851:

⁸²⁵ AGMS, Sección 2ª Música, División 10º, leg. 291.

⁸²⁶ Además de participar en las procesiones de Vísperas y del día del patrón, también lo hacían en las que se organizaban por otros motivos, principalmente rogativos o de gratitud.

⁸²⁷ AMP, Actas del Ayuntamiento, l. 87, f. 66, sesión de 30-VI-1841.

⁸²⁸ A la banda de música de África formada por 40 individuos, 1.880 r.v.; a la de Asturias, que venía de fuera y estaba constituida por 52 músicos, 3.188 r.v.; a la de Llerena, con 38 instrumentistas, 1.856 r.v.; y a la “música del pueblo”, 2.000 r.v. (AMP, Diversiones públicas, Festejos, leg. 48, 1871-1881).

Día 6 de julio: a las cuatro y media de la tarde debían estar en la Casa Consistorial para ir a Vísperas y regresar al Ayuntamiento.

Día 7 de julio: a las nueve y media de la mañana debían estar en la Casa Consistorial para ir a la procesión. Y por la tarde debían estar a las tres y media para ir con el Ayuntamiento a la plaza de toros.

Días 8, 9 y 10 de julio: a las tres y media de la tarde debían acompañar al Ayuntamiento a las corridas de toros y tocar allí en el tablado colocado debajo del palco del Ayuntamiento⁸²⁹.

Esta cantidad variaba según los años y según el número de componentes de la banda. Por ejemplo, refiriéndonos a las fiestas patronales de 1877, en las que a las agrupaciones se les pagó de forma extraordinaria, participaron la banda de música del Regimiento de África formada por cuarenta instrumentistas, con 1.880 pesetas, la del Regimiento de Asturias compuesta por cincuenta y dos individuos, cobró 3.188 pesetas, y otra banda militar, no especificada en la documentación, formada por treinta y ocho instrumentistas, fue remunerada con 1.856 pesetas⁸³⁰.

También es de señalar las llamadas “retretas”, así se conocen las intervenciones musicales de las bandas militares unidas cuando lo hacían al anochecer en forma de pasacalle. Fue habitual que las bandas de música y las de cornetas recorrieran por diferentes puntos las calles de la ciudad para terminar reunidas en la Plaza del Castillo, donde ejecutaban varias piezas. En estos casos el Ayuntamiento pedía permiso a la autoridad castrense para que le fuera cedida la banda de música del Regimiento, acordando la remuneración, resultando escasas las veces en que se negó dicha petición. Incluso en 1872, año en que se suprimieron casi todos los actos festivos, excepto los religiosos, con motivo del inicio de la guerra carlista, la banda de música del Regimiento de Almansa, junto con los gaiteros y tamborileros, participaron en las procesiones del día 6 y 7 de julio en honor a San Fermín amenizando al vecindario el desplazamiento desde la Casa Consistorial hasta la Parroquia de San Lorenzo⁸³¹. Este año también se suspendieron los festejos taurinos, salvo el día dedicado al patrón en que hubo una corrida de toros en la que tocaron los músicos del batallón de Las Navas y también lo hicieron por la noche en el tablado de madera colocado en la plaza de la Constitución construido ex profeso para la ocasión⁸³².

Fuera de los actos propios de las fiestas patronales, también se contrataban sus servicios para festejar eventos relacionados con la corona española, o conmemorar acontecimientos políticos, visitas regias o de personajes relevantes de la política nacional, funciones benéficas, etc. En estos casos participaban de la misma forma que en las fiestas patronales: procesiones, dianas, retretas, bailes, actos taurinos, etc.

El baile público también fue otro de los momentos en que las bandas de música militar se prodigaron. Frecuentemente lo hicieron los domingos, y a veces los jueves, durante las noches de la época estival en el kiosco de la plaza del Castillo. En alguna ocasión ocurrieron incidentes desagradables, por ejemplo una noche de agosto de 1876 hubo tales altercados durante el baile que el Ayuntamiento desmontó el kiosco y

⁸²⁹ AMP, Diversiones públicas, Festejos, leg. 46, 1850-1864.

⁸³⁰ AMP, Diversiones públicas, Festejos, leg. 49, 1877.

⁸³¹ Por lo que cobraron 145 pts. los primeros y 74 pts. con 50 céntimos los segundos (AMP, Propios, leg. 154, f. 156, 1872 y AMP, Propios, leg. 154, f. 158, 1872).

⁸³² Por ambas intervenciones cobraron 105 pts. (AMP, Propios, leg. 154, f. 108, 1872).

suprimió los bailes de verano por ese año⁸³³. Cuando el día empezaba a oscurecer más temprano el baile se adelantaba de cuatro a seis de la tarde. Por ejemplo, a esta hora tocó en la plaza del Castillo la banda de música del Regimiento de Sevilla el último domingo de septiembre de 1876⁸³⁴.

Aunque no fue lo habitual, se dio el caso de que una banda militar de guarnición en Pamplona fuera contratada por otro municipio y se trasladara con ese fin. Así ocurrió con ocasión de la inauguración del ferrocarril en Tafalla en 1860 en que una banda de la capital navarra se trasladó a dicha ciudad, ya que ésta carecía en estos momentos de una banda de música⁸³⁵.

Como se aprecia, lo más frecuente fue que las bandas de música militares tocasen en la calle, y no en espacios cerrados, aunque no fue algo exclusivo. Fue el caso de muchas bandas que fueron contratadas para amenizar los bailes de Carnaval en algunas sociedades. Con este motivo actuó en el teatro-circo Labarta y en el Nuevo Mercado la banda de música del Batallón de Cazadores de Las Navas en 1872⁸³⁶ y en 1873⁸³⁷. A la par hacía su programa la banda del Batallón de Cazadores de Alcolea nº 22,

Domingo

- En el teatro (16 músicos)
- En la sociedad de *La Amistad* (8 músicos)
- En la plaza de toros (25 músicos)

Lunes

- En la sociedad de *La Amistad* (8 músicos)
- En la plaza de toros (25 músicos)

Martes

- En el teatro (16 músicos)
- En la sociedad de *La Amistad* (8 músicos)
- En la plaza de toros (25 músicos)

Como se puede ver, las bandas militares también se escucharon en alguna ocasión en el Teatro Principal. Este fue el caso en el que la banda de música del Regimiento de Infantería de Navarra intervino, como lo hubiera hecho la orquesta del teatro, en el intermedio de la función teatral entre la comedia en tres actos de Narciso Serra titulada *Don Tomás* y la obra en un acto *El vecino de enfrente*⁸³⁸. En este recinto también actuó la banda del Regimiento de Infantería de la Princesa como la atracción substancial en forma de concierto instrumental, la noche del domingo 22 de mayo de 1859. Dicha iniciativa había surgido del músico mayor, Juan Canepa, quien había solicitado al Ayuntamiento el teatro para dicha ocasión⁸³⁹.

En definitiva, fue a lo largo del siglo XIX cuando las bandas de música militares fueron conformando su estructura y organización, siendo la segunda mitad de la

⁸³³ *El Eco de Navarra*, 30-VIII-1876.

⁸³⁴ *Ibid.*, 27-IX-1876.

⁸³⁵ Moreno Moreno, *Felipe Gorriti: compositor, maestro de capilla y organista*, 104.

⁸³⁶ *Ibid.*, 11-II-1872 y 24-III-1872.

⁸³⁷ *Ibid.*, 23-II-1873.

⁸³⁸ *El Navarro*, 10-VI-1883.

⁸³⁹ AMP, *Diversiones públicas, Comedias*, leg. 71, 1854-1860.

centuria el momento álgido de su desarrollo. Se distinguieron por su formación las bandas de música de los regimientos, compuestas por un plantilla de más de cuarenta instrumentistas repartidos entre los de viento-metal, viento-madera y percusión, de las charangas de los batallones, donde el número de miembros era menor, de entre veinte y treinta, con una participación mayor de los instrumentos de viento-metal y nula de la percusión. Estos conjuntos convivieron con las bandas de cornetas y tambores dirigidas por el Tambor Mayor, figura que gradualmente fue sustituida por la del Músico Mayor.

Hasta mediados del siglo XIX la situación de los músicos contratados por las bandas militares no era muy favorable. Fue a lo largo de la segunda mitad de la centuria cuando, poco a poco, por medio de diferentes normativas, se fue mejorando su situación, si bien, el sueldo no fue uno de esos factores adversos porque, como se ha visto, era bastante elevado en comparación con el de otros músicos como los profesores de la Academia Municipal de Pamplona.

En Pamplona, hubo siempre un importante suministro de personal militar cuyas bandas de música tuvieron una presencia muy notable en la vida sociomusical de la ciudad, especialmente en los días festivos de San Fermín y, en menor medida, del Carnaval, en procesiones, funciones taurinas, dianas, retretas, pasacalles y bailes en general. Especialmente los músicos mayores participaron activamente en la composición de obras nuevas que dinamizaron el repertorio musical habitual. Fuera de estas fechas, su participación se extendía a tocar en otro tipo de conmemoraciones y a amenizar los paseos y bailes de los domingos. Lo más habitual fue que el espacio en el que se escuchaban estos conjuntos fuera la calle, no obstante, se dieron excepciones y se pudieron oír bandas de viento en el interior de algunas sociedades, en el Nuevo Mercado o en el Teatro Principal.

El papel que asumieron las bandas de música militares en Pamplona fue esencial en un momento en el que no llegaban a establecerse de forma definitiva las bandas de música municipales, y fueron las del ámbito castrense las que se apoderaron de la animación musical de la ciudad en sus espacios abiertos como una forma de ocio gratuito para la población que fue sufragado por el Ayuntamiento.



Ilustración 24. Bandas militares esperando en la esquina de la calle de la Chapitela y la Plaza del Castillo, 1872 (AMP, Col. Arazuri)

Por último, algunas bandas militares y charangas ofrecieron conciertos públicos en la calle los domingos, al medio día, de doce o doce y media a dos, durante el llamado “paseo de las doce”, especialmente en los primeros años de la década de 1870, protagonizados por la banda de música del Regimiento de Infantería de Almansa, nº 18, y las charangas de los batallones de Cazadores de Las Navas, nº 14, y Alcolea, nº 22, aunque esta práctica se mantuvo incluso hasta bien entrado el siglo XX con las bandas de música militares que se sucedieron. Gracias a los programas de estos conciertos que se conservan en el Archivo Municipal de Pamplona se puede conocer el repertorio que interpretaban estas bandas y que se analiza en el siguiente apartado.

7.4. El “paseo de las doce”

A partir de la década de 1870 se dio la costumbre en Pamplona de programar en los portales de la Diputación o en la calle Estafeta en el cruce con la bajada de San Agustín, conciertos públicos protagonizados por las bandas de música y charangas militares de la guarnición durante el llamado “paseo de las doce” de los domingos y algunos días de San Fermín. Casualmente esta costumbre se inició a la vez que la tercera guerra carlista, coincidiendo con el aumento del número de tropas en la ciudad y, en contra de lo que podría suponerse, una sociedad sumida en la languidez de una ciudad en guerra.

Se conservan en el Archivo Municipal de Pamplona impresos, como una especie de programas de mano, donde se anuncian estos conciertos y las obras que se

interpretaron⁸⁴⁰. Se pregonó un bando sobre el particular en febrero de 1872 en el que se expresaba el permiso para

que las bandas de los cuerpos de la guarnición toquen los días festivos a las horas y los días en que es mayor la concurrencia en los paseos públicos, [...] tiene por objeto, no solo amenizar el paseo, sino también propagar la afición al arte civilizador de la música y elevar el buen gusto popularizando las obras musicales de más mérito y sirviendo a la vez de estímulo a los mismos artistas⁸⁴¹.

Este texto refleja que esta iniciativa surgió del Ayuntamiento y su objetivo era, además de amenizar el paseo, propagar la afición a la música y estimular a los músicos, así como divulgar “las obras musicales de más mérito”. Ahora bien, es difícil imaginar a qué repertorio se refiere pues no era el mismo en un ámbito que en otro, pueden ser las “obras de más mérito en los salones”, “las obras de más mérito en el Teatro Principal”, “las obras de más mérito en las sociedades”, etc., y el repertorio no era exactamente el mismo.

Sin embargo, las siguientes prohibiciones dan alguna pista más sobre la música a la que se refería el texto anterior. Se decía que con el fin de evitar “convertir los paseos en teatro de desordenadas e impúdicas danzas o de escenas repugnantes y ofensivas a un vecindario tan culto y morigerado de esta ciudad”:

Primero: se prohíbe toda clase de bailes en la vía pública y en las inmediaciones del lugar que ocupen las bandas.

Segundo: se prohíbe igualmente proferir gritos y silbidos, y producir sonidos de cualquier género que estorben oír las piezas de música en todos sus pasajes, así como formar grupos y corrillos que impidan la circulación en toda la extensión del paseo.

Tercero: Los infractores de estas disposiciones serán castigados con arreglo a las ordenanzas de policía urbana o del Código penal, según los casos.

Este bando deja claro que, al menos una parte de este repertorio, lo formaban las piezas de baile. Gracias a los programas conservados se conocen las obras a las que se refería el primer texto.

Entre los domingos del mes de febrero y el de abril de 1872 tocaron en los portales del edificio de la Diputación Provincial de forma alterna la charanga del Batallón de Cazadores de Las Navas, nº 14, dirigidas por su músico mayor, José Vidaurreta, la banda de música del Regimiento de Infantería de Almansa, nº 18, bajo la dirección de su músico mayor Rafael Serichol y la charanga del Batallón de Cazadores de Alcolea, nº 22, dirigidos por José Margarit, con el siguiente programa:

⁸⁴⁰ AMP, Diversiones públicas, Festejos, leg. 48, 1871-1881.

⁸⁴¹ Ibid.

Tabla 30. Programa de conciertos de las bandas de música militares y charangas (1872)⁸⁴²

Día	Banda de música	Programa
11 de febrero	Regimiento de Almansa	<ul style="list-style-type: none"> - Pasodoble - Aria final de <i>Lucia de Lammermoor</i> de Donizetti - Tanda de rigodones - Pieza de baile
18 de febrero	Batallón de Las Navas	<ul style="list-style-type: none"> - Pasodoble - Popourri <i>Martha</i>⁸⁴³ - Vals - Polka - Habanera - Jota
25 de febrero	Batallón de <i>Alcolea</i>	<ul style="list-style-type: none"> - Sinfonía de <i>Juana de Arco</i> - Tanda de vals - Tanda de rigodones - Polka - Jota
3 de marzo	Regimiento de Almansa	<ul style="list-style-type: none"> - Final de <i>Un ballo in Maschera</i> de Verdi - <i>Las orillas del Rhin</i> tanda de vals - <i>Polka militar</i> - Piezas de baile
10 de marzo	Batallón de Las Navas	<ul style="list-style-type: none"> - Polka <i>Amistad</i> - Dúo de tenor y bajo de <i>Lucia de Lammermoor</i> de Donizetti - Galop <i>Santiago</i> - Vals <i>El simpático</i> - Chotis - Habanera <i>Fe</i> - Pasodoble
17 de marzo	Batallón de <i>Alcolea</i>	<ul style="list-style-type: none"> - Gran fantasía de temas españoles - Tanda de rigodones - Tanda de vals - Chotis - Jota
24 de marzo	Regimiento de Almansa	<ul style="list-style-type: none"> - Pasodoble - Gran mosaico de Linda - Tanda de vals - Piezas de baile
31 de marzo	Batallón de Las Navas	<ul style="list-style-type: none"> - Pasodoble - Capricho para saxofón - Tanda de vals <i>Vida artística</i> - Mazurca <i>En los bosques</i> - Chotis - Jota
7 de abril	Batallón de <i>Alcolea</i>	<ul style="list-style-type: none"> - Sinfonía sobre motivos de zarzuela - Vals - Polka - Tango - Jota

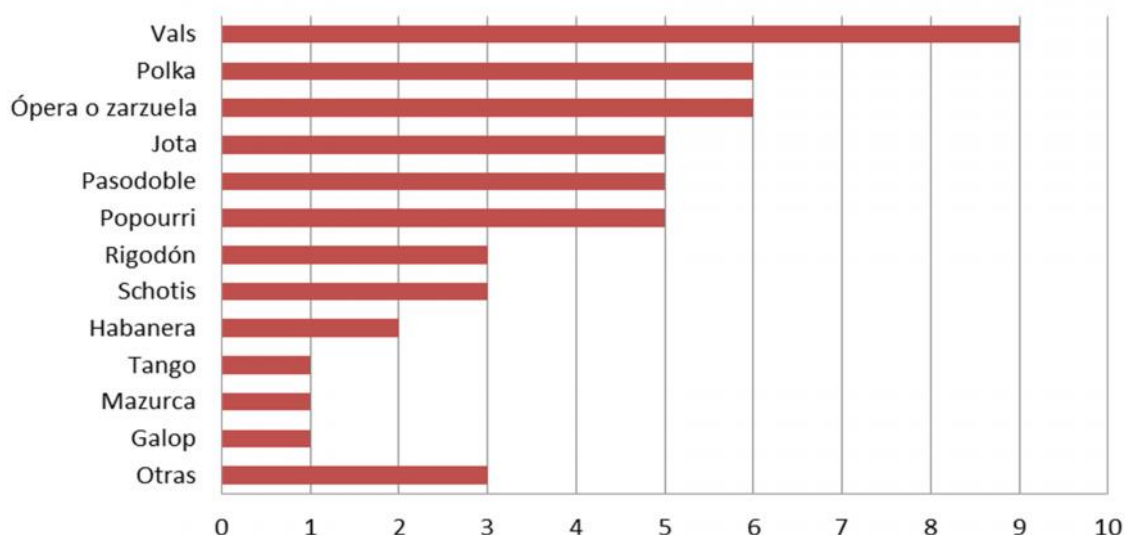
⁸⁴² Tabla elaborada a partir de los programas conservados en el AMP, Diversiones públicas, Festejos, leg. 48, 1871-1881.

⁸⁴³ Suponemos que se refiere a varios fragmentos de la ópera de Friedrich von Flotow con el título de *Martha o la feria de Richmond*.

14 de abril	Regimiento de Almansa	<ul style="list-style-type: none"> - Introducción y terceto final de <i>Ernani</i> de Verdi - Polka <i>Adela</i> - Tanda de vales <i>A las orillas del Rin</i> - Piezas de baile
-------------	-----------------------	--

La tabla revela que una parte importante de las obras que tocaban para esta ocasión las bandas de música militares y las charangas de los batallones estaban dominadas por piezas bailables extranjeras o españolas, encabezadas por el vals, seguido de la polka, después por el pasodoble, la jota y los popurrís sobre aires nacionales y, en menor medida, por el chotis, el rigodón y la habanera. De hecho, la jota era uno de los ritmos favoritos en toda la provincia navarra, bien fuera cantado o bailado. Charles Davillier y Gustave Doré recordaban en su *Viaje por España* de 1862 que “los navarros, lo mismo que los aragoneses sienten gran pasión por el baile, y tienen su jota navarra como sus vecinos tienen la aragonesa: *Todos los navarros, madre,/ cantan la jota navarra...*”⁸⁴⁴. Las obras que no son bailables son algunos fragmentos o secciones cortas de ópera o zarzuela adaptadas para la ocasión, dominadas por los compositores italianos Donizetti y Verdi. Las bandas militares españolas de esta época estaban muy influenciadas por el espíritu musical italianizante en boga. Según Fernández de la Torre, en los contratos suscritos entre las unidades y los músicos mayores se obligaba a interpretar todas las piezas y marchas de las mejores óperas modernas⁸⁴⁵. En menor medida, tocaban otras obras de diferente índole como la fantasía o el capricho. El siguiente gráfico ilustra la preferencia del público pamplonés en cuestión de bailes según el número de veces que se repiten en los programas mencionados.

Gráfico 9. Popularidad de los géneros musicales en los conciertos de las bandas de música militares



⁸⁴⁴ Charles Davillier y Gustave Doré, *Viaje por España* (Madrid: Miraguano, 1998), 377.

⁸⁴⁵ Fernández de la Torre, *Historia de la música militar de España*, 265.

Hubo ocasiones en las que se suprimió esta costumbre musical tras producirse un incidente peligroso. Por ejemplo, en 1871 hubo un altercado en el que estuvieron implicadas varias personas y hubo heridos por navajazo, entonces el Ayuntamiento decidió suspender estas actuaciones durante un tiempo⁸⁴⁶. También un año más tarde tuvo lugar una disputa con fatídico final pues a causa de una puñalada murió un cabo de cornetas del batallón de Alcolea⁸⁴⁷. A pesar de estos lamentables acontecimientos las bandas militares siguieron la costumbre de amenizar el paseo de la calle Estafeta de doce a dos.



Ilustración 25. Programa de concierto de la banda de música del Regimiento de Almansa

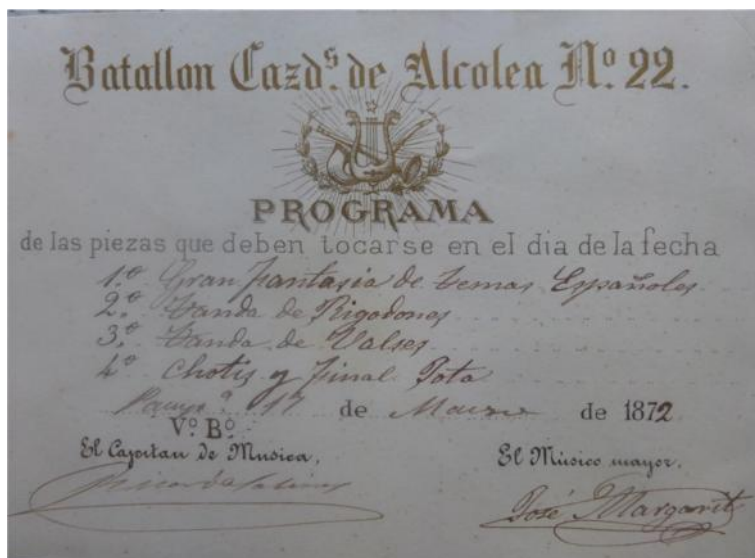


Ilustración 26. Programa de concierto de la charanga del Batallón de Cazadores de Alcolea

⁸⁴⁶ La Montaña, 26-XI-1871.

⁸⁴⁷ La Montaña, 18-II-1872. Davillier y Doré, en su paso por Pamplona, se percataron de que “Los hijos de Navarra pasan por tener la cabeza caliente y la mano pronta. El cuchillo pamplonés era antiguamente temido, como lo atestigua esta antigua copla: *Cuchillo pamplonés/Y zapato de baldrés/Y amigo burgalés/Guárdeme Dios a los tres*” (Davillier y Doré, *Viaje por España*, 377).

7.5. Una costumbre carnavalesca: las estudiantinas

Dentro de las costumbres típicas de la época del Carnaval, algunos jóvenes enmascarados recorrían las calles cantando y, a veces, acompañados de músicos. A esta agrupación la llamaban “estudiantina”. Los jóvenes, en muchos casos miembros del Orfeón Pamplonés o alumnos de la Escuela Normal de Maestros (en ambos sitios enseñaba música Joaquín Maya), pedían al Ayuntamiento permiso para salir “en comparsa” por las calles de la ciudad. El tipo de música que pudo escucharse en esta situación fueron los bailes de moda por entonces, como la jota, el vals o la habanera, en muchos casos escritas por algún músico local. Después de estas salidas, Conrado García vendía en su almacén de pianos algunas de las partituras que se interpretaban⁸⁴⁸. Por ejemplo, el profesor de la Academia Municipal de Música, Joaquín Maya, escribió algunas de estas composiciones. Entre su catálogo se conservan cinco piezas para voz y piano (un vals con el nombre de *La mar*, otro titulado *La estudiantina*, uno más llamado *La comparsa*, una danza en compás binario llamada *El carnaval* y una habanera, *No sabes tú*) con letras del propio músico o de escritores locales, como Pedro Górriz, y una jota para piano solo, agrupadas bajo el sobrenombre de *Estudiantinas*. Todas estas piezas son de corte sencillo, estructura regular, y armónica y rítmicamente poco complejas, más bien la intención era que la música y la letra fueran pegadizas para que los cantantes las aprendieran de memoria en un entorno desenfadado. Véase como ejemplo, la pieza titulada *La Comparsa*, de Joaquín Maya. Es un vals en compás de 3/8 y en la tonalidad de Fa mayor, con una introducción de dos compases y estructurada en dos partes: la primera, dividida en dos secciones desiguales (la segunda más larga que la primera, de 16 compases una, a su vez divididos en dos secciones simétricas, y de 32 compases la otra construida en dos frases de 16 compases). La segunda parte es una sección que cambia de tono a la dominante del primero, Do mayor, dividida en dos frases de ocho compases, y que se repite con diferente letra.

- | | | |
|---|----|---|
| A | a | Esta comparsa estudiantina, |
| | b | va a recorrer toda la ciudad, |
| | a | y la preciosa faz peregrina, |
| | b' | de las hermosas a contemplar. |
| B | c | Con su alegría y permiso de la autoridad, |
| | d | salen los estudiantes en grupo a cantar, |
| | c | y así resuena en las calles de la población, |
| | d' | de sus cantos alegres al plácido y grato son. |
| C | e | Saludando con vals armonioso, |
| | f | a las bellas pamplonesas, |
| | e | entonando cantar amoroso, |
| | f' | de la dicha y del placer. |
| C | e | Viva de los estudiantes, |
| | f | la festiva mascarada, |
| | e | que a las niñas con ecos amantes, |

⁸⁴⁸ En 1872 se vendieron un vals, una habanera y una jota; en 1873 dos valeses y una habanera (*La Montaña*, 10-III-1872 y 23-II-1873).

f' las inunda de placer.



Ilustración 27. *La Comparsa*, obra manuscrita de Joaquín Maya (EAVM, MAY-01 B-01).

Probablemente esta costumbre procede de la antigua tradición dieciochesca de las “mascaradas”. María Gembero afirma que, con motivo de diversas solemnidades, se organizaban estos espectáculos con combinación de música, danza, pantomima, disfraces, simbolismos mitológicos y alegóricos, etc, frecuentemente unidos a espectáculos taurinos⁸⁴⁹. Podría ser que, desligadas de este ámbito, las salidas musicales nocturnas de Carnaval tuviesen un aspecto similar.

En cualquier caso, este repertorio refleja el tipo de música que se interpretaba y se escuchaba en la calle en el que dominan las piezas de baile como vales, habaneras y jotas.

⁸⁴⁹ María Gembero-Ustároz, "La música en los espectáculos públicos pamploneses del siglo XVIII," en *De Musica Hispana et Aliis. Miscelánea en honor al Prof. Dr. José López-Calo, S.J.* (Santiago de Compostela: Universidad de Santiago de Compostela, 1990), 628.

CONCLUSIONES

La principal conclusión que se extrae de este trabajo es que Pamplona presentó un rico y variado panorama musical desde el inicio del reinado de Isabel II (1833) hasta el final de la tercera guerra carlista (1876). Una de las causas de este despliegue fue la relativa estabilidad política que vivió la ciudad durante en este período, exceptuando los años de la tercera guerra carlista que, a su vez, propició un auge económico importante y despertó el interés entre la población pamplonesa por encontrar nuevas alternativas al ocio cotidiano de la ciudad concentrado hasta entonces durante las fiestas de San Fermín y escaso el resto del año. Por ello, los espacios de ocio musicales se convirtieron en una necesidad y se incrementaron considerablemente a lo largo del siglo XIX, configurando la estructura musical de la ciudad. A los espacios más tradicionales como iglesias o monasterios, la catedral, el teatro y los salones privados se añadieron otros como sociedades, casinos o cafés. Además, algunas salas se adaptaron para albergar espectáculos musicales, como el Nuevo Mercado, y también se establecieron lugares específicos en la calle para que tocaran las bandas de música, como los portales del edificio de la Diputación Provincial o la esquina de la calle Estafeta con la bajada de San Agustín. De todos modos, aunque estos espacios se extendían por toda la ciudad, hubo una zona especialmente activa representada por la Plaza del Castillo, punto neurálgico y corazón de la misma.

Además de la coyuntura económica y del entusiasmo de la población pamplonesa por sociabilizar y encontrar formas de esparcimiento social, otro factor decisivo en el devenir cultural de la ciudad a mediados del siglo XIX fue el interés de los consistorios liberales de Pamplona por fomentar la cultura y la educación en general. En efecto, los regidores desde su posición alentaron la creación de nuevas instituciones y espacios culturales, así como algunas iniciativas musicales de gran trascendencia para la ciudad. Este apoyo se manifestó en la cesión de locales para la reunión de algunas sociedades, en la financiación y el préstamo de instrumentos para las bandas de música, en su adhesión y su ayuda económica al Orfeón Pamplonés o en la creación de instituciones como la Academia Municipal de Música o la Escuela de Música de la Casa de Misericordia.

También hubo personas que destacaron como impulsoras del desarrollo musical de la ciudad siendo miembros de las primeras juntas directivas de las sociedades que incluían música entre sus actividades, o socios de ellas, asistiendo regularmente al teatro, ofreciendo veladas musicales privadas, animando el comercio musical o emprendiendo nuevas iniciativas. Las personas que alentaron la creación de sociedades culturales como el Liceo Artístico y Literario o el Ateneo Científico y Literario, en gran medida, pertenecían a la burguesía liberal de la ciudad. Sin embargo, los socios del Orfeón Pamplonés presentaban un perfil más heterogéneo, pues había entre ellos personas que pertenecían a la clase obrera, a la clase media e, incluso, a la nobleza de la ciudad y entre ellos predominó la ideología liberal. En este sentido es de destacar la importancia de la burguesía de la ciudad en el desarrollo del panorama musical de Pamplona puesto que, además de actuar como impulsores de iniciativas musicales en los entornos de las sociedades, también lo hicieron en los salones

privados o en el Teatro Principal, animaron el comercio de partituras e instrumentos y participaron en la difusión de la música en general.

Unido al impulso ejercido desde el Ayuntamiento en la creación de instituciones, espacios e iniciativas musicales, y del destacado papel de la burguesía, también cabe considerar a los músicos como promotores de la actividad musical de Pamplona, pues en ocasiones su decisión hizo posible la organización de conciertos y de bailes, y la creación de agrupaciones como bandas de música y otras propuestas musicales interesantes, fomentadas por su valor intrínseco pero también con un objetivo económico, pues les proporcionaron trabajo.

El origen social de la mayoría de los músicos era modesto, por no decir humilde, y el trabajo de músico era un oficio incierto que no garantizaba una estabilidad económica, por lo que la mayoría de los músicos que vivieron en la capital navarra a mediados del siglo XIX se vieron obligados a recurrir al pluriempleo. Los trabajos más frecuentes entre los músicos fueron el de miembro de la orquesta del teatro y el de profesor en una institución pública. La composición también fue una elección abundante entre los músicos, seguida de la de miembro de la Capilla de Música. Otras opciones fueron las de organista, músico de alguna sociedad, músico militar, propietario de un almacén de música, afinador de pianos, gaitero o txistulari. Las motivaciones que impulsaron a los músicos en su elección también estuvieron relacionados con el componente económico o la estabilidad laboral, no tanto con el prestigio social. Por ello, aunque los puestos de músico de banda militar o de charanga eran los mejor remunerados, no fueron los más demandados. Sin embargo otros que eran peor pagados, como el de profesor público o el de músico de la orquesta del Teatro Principal, fueron más solicitados por proporcionarles un trabajo más estable. Por otro lado, también aparecieron otras opciones laborales relacionadas con la actividad musical propia de la época, como la de propietario de una editorial o de un almacén de música, la de pianista en una sociedad, en un casino o en un café, o la de músico de banda. Y por último, aunque en épocas precedentes los ministriles de las catedrales fueron trabajos muy solicitados, en esta época en Pamplona el de instrumentista de la catedral fue un puesto muy precario y poco remunerado, debido a la crisis que sufrió la Capilla de Música tras la desamortización, aunque los puestos de cantor y organista se mantuvieron estables.

El pluriempleo necesariamente desarrolló la versatilidad del músico y determinó su movilidad favoreciendo la relación de los músicos en las diferentes instituciones musicales de la ciudad. La Academia Municipal de Música, la catedral y el teatro fueron espacios especialmente aptos para que los músicos establecieran relaciones de amistad o, por el contrario, para que se dieran situaciones conflictivas debido a la característica estable y más o menos duradera que presentaban los puestos de profesor municipal, de músico de la capilla o de músico del teatro. En muchos casos las relaciones familiares y amistosas, o la afinidad con el Ayuntamiento de turno, facilitaron un puesto de trabajo en estas instituciones.

En este cuadro destaca la figura de Mariano García ya que fue el centro de una red de influencias a partir de la cual se tejieron algunas de las iniciativas musicales decisivas en el devenir cultural de la ciudad. A la de Mariano García habría que añadir la de Joaquín Maya, presente en casi todas las instituciones musicales pamplonesas de

esta época, siendo quizá estos dos los músicos más destacados del panorama musical pamplonés a mediados del siglo XIX.

Ambos coincidieron como músicos de la capilla catedralicia y representan el cambio producido en esta época respecto a la enseñanza musical que se trasladó del ámbito religioso de las capillas musicales al laico de las escuelas de música públicas, pues los dos aprendieron música en el primero pero empezaron a enseñarla en el segundo. La creación de la Academia Municipal de Música de Pamplona en 1858 fue una iniciativa que surgió desde el Ayuntamiento con el doble objetivo de proporcionar a la ciudad de músicos profesionales para satisfacer las necesidades de ocio de la población y de cumplir una labor social con los niños. Pretendían ofrecer una alternativa educativa y una salida laboral a toda clase de niños, incluidos los que no tenían recursos y tuvo sus resultados tangibles a partir de la década de los sesenta. Con todo, la generación de músicos que dominó el panorama musical de Pamplona a mediados del siglo XIX se formó en la escuela de infantes de la catedral.

No obstante, la educación musical en el ámbito de la catedral estaba restringida a los varones y las niñas tan solo podían optar a una formación musical privada. En este sentido la Academia Municipal de Música también supuso un cambio importante pues admitía a las niñas en las asignaturas de canto y piano, permitiendo a algunas mujeres desarrollar una carrera profesional como cantantes o pianistas, o trabajar como educadoras primero en el ámbito privado y posteriormente, ya a comienzos del siglo XX, en el público. La idea de que la formación musical de la mujer tan solo fue un elemento “de adorno” es un tópico extendido, pero no hay que subestimar la importancia de la mujer en el desarrollo musical de la ciudad, pues como se ha puesto de manifiesto en este trabajo, participó activamente en la animación musical de las sociedades, además de en los salones privados, y en el concierto público del teatro contribuyendo de esta forma a la difusión de la música en la ciudad.

El Teatro Principal fue el espacio musical más destacado de Pamplona en esta época desde su inauguración en 1841, pues fue el escenario principal de las actuaciones teatrales y líricas de la ciudad, de bailes y de conciertos públicos, y ofreció posibilidades de negocio a empresarios y músicos, además de ser un espacio que brindaba importantes oportunidades de sociabilidad. La variedad en los precios de las entradas de cualquiera de sus espectáculos trasluce que su público podía pertenecer a diferentes estratos sociales, si bien en su interior se colocaban separadamente y tan solo las personas más adineradas tenían reservado un palco de forma permanente. Por otro lado, en el Teatro Principal se reunían aficionados a la música y profesionales en un tipo de concierto público que ofrecía una alternativa a los conciertos de los salones privados.

Los salones de algunas familias pamplonesas fueron escenarios para conciertos variados, a cargo de aficionados o de músicos locales, y bailes. Su dinamismo favoreció el desarrollo de la actividad musical de la ciudad y las posibilidades laborales de los músicos, ya fuera ejerciendo la enseñanza o dedicándose a la interpretación o a la venta de partituras e instrumentos para que se empleasen en este ámbito. En cualquier caso sirvieron como un lugar de esparcimiento para la sociedad de clase media-alta. Las sociedades y cafés reunían tanto a la alta sociedad como a las clases menos privilegiadas. A mediados del siglo XIX, la oferta de cafés en Pamplona era relativamente numerosa y aunque su animación musical hasta la década de los sesenta

era muy escasa, a partir de entonces empezaron a incluir un piano en su interior y su música atrajo a una amplia clientela.

Por otro lado, a partir de 1839, tras la promulgación de la Real Orden que permitía la asociación, intentaron establecerse en Pamplona muchas sociedades de diferente naturaleza con el fin de buscar espacios para el entretenimiento. Es posible que algunas no llegaran ni a constituirse y, por el contrario, otras tuvieron una amplia actividad. De entre todas ellas las más relevantes fueron el Liceo Artístico y Literario, el Ateneo Científico y Literario, el Nuevo Casino y el Orfeón Pamplonés que, en mayor o menor medida, contribuyeron a difundir un repertorio musical de salón y a estimular la afición filarmónica a la vez que ofrecieron interesantes posibilidades educativas y de ocio a sus socios. El Nuevo Casino tuvo un papel relevante en la actividad musical de Pamplona debido a las actuaciones diarias de su pianista y las espontáneas de otros músicos locales o foráneos, pero sobresale el Orfeón Pamplonés por su dilatado programa de conciertos públicos y por sus posibilidades educativas para la clase obrera, cumpliendo la sociedad además un papel de socorros mutuos.

El concierto público se empieza a desarrollar en Pamplona a partir de 1865 ligado al Orfeón Pamplonés, pero en ocasiones también protagonizado por los músicos de la ciudad y algunos aficionados en espacios como el Teatro Principal o el Nuevo Mercado.

Por último, se puede decir que el repertorio musical que se difundió en Pamplona a mediados del siglo XIX se configuró en estos espacios y su recepción fue diferente dependiendo del público que lo escuchaba. Lo primero, hay que tener en cuenta que el salón era un espacio tradicional para interpretar la música y a él llegaban las modas nacionales y europeas, principalmente a través de la circulación de músicos y del comercio de partituras. El crecimiento de la clase burguesa animó la actividad del salón y, a su vez, impulsó la creación de sociedades que utilizaron el mismo repertorio de los salones para sus funciones, pues en definitiva el público era el mismo. Por otro lado, los músicos que protagonizaban las veladas privadas también utilizaron la música que interpretaban en este ámbito en otras agrupaciones como las bandas de música militares y las municipales que surgieron en esta época u otras de cámara que actuaban en el Nuevo Casino o en el Teatro Principal pues, al final, también eran los mismos. Así, hubo algunos géneros que se escucharon en todos los ámbitos, como el de la ópera italiana y, a partir de la década de los cincuenta, la zarzuela y las piezas de bailes nacionales y extranjeras.

No obstante hubo algunas particularidades. Por ejemplo, en el Nuevo Casino se escuchó una importante cantidad de obras de corte clásico y romántico porque sus socios pertenecían a la clase media-alta de la población, instruida musicalmente. Por el contrario, en los cafés probablemente no se escuchó con frecuencia el género clásico puesto que la finalidad de la música en estos espacios era de entretenimiento, como música de fondo. Lo mismo ocurrió con la música de los gaiteros y txistularis. Su música tenía la finalidad de acompañar a la comparsa de gigantes y amenizar las calles y dado que estos instrumentos tienen un origen popular, la música que interpretaban eran danzas y canciones tradicionales, aunque es posible que incluyeran algún baile de moda entre su repertorio. Y por último, evidentemente, en el entorno religioso se dio un tipo de música adaptada al culto en el que dominaron las obras para órgano y las polifónicas de compositores locales.

Todo este repertorio articuló los conciertos públicos del Orfeón Pamplonés y demás colaboradores en los que se mezclaron, alternando la música vocal con la música instrumental, fragmentos de ópera y música religiosa italiana, otros de zarzuela, piezas de carácter bailable, obras de músicos locales y conjuntos de cámara que tocaron música de corte clásico.

En definitiva, a mediados del siglo XIX en Pamplona se dieron una serie de circunstancias favorables que propiciaron la creación de espacios para la música que dinamizaron la práctica musical y la actividad del músico configurando un rico panorama urbano, reflejo de los intereses y valores de sus ciudadanos.

FUENTES IMPRESAS

Alejandría, Perico. *El pamplonés. Guía de la ciudad y manual de curiosidad*, 1863.

Altadill, Julio. *Memorias de Sarasate*. Pamplona: Imprenta de Aramendía y Onsalo, 1909; reed. facsímil, Pamplona: Gobierno de Navarra, 2008.

Boletín Oficial de Pamplona (1834-1847).

Boletín Oficial de la Provincia de Navarra (1847-1876).

Boletín Oficial del Ejército (1852).

Davillier, Charles y Gustave Doré. *Viaje por España*. Madrid: Miraguano, 1998.

Dembowski, Karol. *Deux ans en Espagne et en Portugal, pendant la guerre civile 1838-1840*. París: Charles Gosselin, 1841.

Eslava, Hilarión. Plan que se propone para las capillas y escuelas musicales. *Gaceta Musical de Madrid*, (18 de febrero de 1855), 17-19.

Fernández de Córdoba, Fernando. *Mis memorias íntimas*. Madrid: Establ. tipog. "Sucesores de Rivadeneyra", 1888.

Fuentes, P. *Guía del estado eclesiástico de España y de los dominios de S.M. en América y Asia para el año de 1849*. Madrid: Imprenta de don José Redondo Calleja, 1849.

Guelbenzu, J.R. *Tratado de los acordes y modo de acompañar el bajo numerado por M.A. Garaudé, traducido al español, reformado en la numeración y dedicado a sus discípulos D. Pascual Muro y D. Vicente Santos*. Pamplona: Francisco Erasun y Rada, 1830.

Guía del estado eclesiástico de España. Madrid: Ministerio de Gracia y Justicia, 1854.

Hugo, Victor. *Alpes et Pyrénées*. París: J. Hetzel, 1880.

Instituto Provincial de Segunda Enseñanza de Pamplona. Colegio de internos, *Instituto de Pamplona: bajo este título se anuncia un establecimiento de enseñanza secundaria creado ... con arreglo a la Real orden de 12 de agosto de 1838*, (Pamplona: Imprenta de Ochoa, 1842).

Madoz, Pascual. *Diccionario geográfico-estadístico-histórico de España y sus posesiones de ultramar*. Madrid: Est. literario-tipográfico de P. Madoz y L. Sagasti, 1849.

Mas, Poco. *Scenes and adventures in Spain from 1835 to 1840*. 2 vol. London: Richard Bentley, 1845.

Maya, Joaquín. Método de Solfeo

Mellado, Francisco de Paula. *Recuerdos de un viaje por España*. Madrid: Establecimiento tipográfico de Francisco de Paula Mellado, 1849-1851.

— — —. *Guía del viagero en España. Appendice*, Madrid, 1843.

- Mencos y Manso de Zúñiga, Conde de Guenduláin, Joaquín Ignacio. *Memorias de Don Joaquín Mencos, Conde de Guenduláin, 1799-1882: del manuscrito original que se conserva en el archivo de los Condes de Genduláin en Pamplona*. Pamplona: Aramburu, 1952.
- Nombela, Julio. *Crónica de la provincia de Navarra*. Madrid: Rubio, Grilo y Vitturi, 1868.
- . *Impresiones y recuerdos* (4 vols.). Madrid: La Última Moda, 1909, (Reed. con Pról. de Jorge Campos. Madrid: Tebas, 1976).
- Ochoa de Alda, Teodoro. *Diccionario geográfico-histórico de Navarra*. Pamplona: Imprenta Teodoro Ochoa, 1842.
- Pedrell Sabaté, Felipe. *Diccionario técnico de la música*. Barcelona: Isidro Torres Oriol, 1897.
- Peña y Goñi, Antonio. *La ópera española y la música dramática en España en el siglo XIX. Apuntes históricos*. Madrid: Imprenta y Estereotipia de El Liberal, 1881-1885.
- Real Decreto Orgánico de los Teatros del Reino y Reglamento del Teatro español de 1849*.
- Reglamento del Nuevo Casino de Pamplona*. Pamplona: Imprenta de Goñi e Iriarte, 1865.
- Reglamento general de la Sociedad Orfeón Pamplonés. Pamplona 1867*.
- Reglamento especial del Fondo de Socorros Mutuos para los alumnos del Orfeón Pamplonés. Pamplona 1867*.
- Reglamento Orgánico de la Escuela de Música de la ciudad de Pamplona, 1858*.
- Reglamento Orgánico de la Escuela de Música de la ciudad de Pamplona, 1881*.
- Ruiz de Galarreta, Fermín. *Nuevo método completo teórico-práctico de canto-llano y figurado*. Pamplona: José Imaz y Gadea, 1848.
- Sánchez de Haedo, Julián. *Guía del estado eclesiástico seglar y regular de España en particular y de toda la iglesia católica en general para el año de 1829*. Madrid: Imprenta de Sancha, 1829.

FUENTES HEMEROGRÁFICAS

Diario de Navarra, 1907 y 2015

El Asador, 1894

El Ateneo, 1834

El Bien Público, 1875

El Cascabel, 1869 y 1871

El Corresponsal, 1841

El Eco de Navarra, 1876-77 y 1910

El Español, 1845

El Guardia Nacional, 1840

El Navarro, 1882 y 1883

El País Vasco Navarro, 1871

El Tradicionalista, 1888-89

Gaceta Musical de Madrid, 1866

La Correspondencia Española, 1867-68-69

La Democracia, 1890

La España Musical, 1866 y 1867

La España, 1865

La Esperanza, 1869

La Joven Navarra, 1860

La Lealtad Navarra, 1895

La Montaña, 1871-73

La Prensa Imparcial, 1870

La Taconera, 1886

Lau-buru, 1882, 1883 y 1889

BIBLIOGRAFÍA

- Abellán, José L. *Historia crítica del pensamiento español. Liberalismo y romanticismo (1808-1874)*. Madrid: Espasa-Calpe, tomo IV, 1984.
- Aguinaga Ruiz, María Á. "José Preciado y su labor pedagógica como profesor y autor de varios métodos didácticos para la enseñanza de la música en Navarra a mediados del siglo XIX." En *Primer Encuentro sobre Historia de la Educación en Navarra*, 213-218. Pamplona: Gobierno de Navarra, Departamento de Educación y Cultura, 2001.
- Aguirreazkuenaga Zigorraga, Joseba, Susana Serrano Abad, José Ramón Urquijo Goitia y Mikel Urquijo Goitia. *Diccionario biográfico de los parlamentarios de Vasconia (1808-1876)*. Vitoria: Parlamento Vasco, 1994.
- Alonso, Celsa. *La canción lírica española en el siglo XIX*. Madrid: ICCMU, 1998.
- . "Un espacio de sociabilidad musical en la España romántica: las sociedades instructo-recreativas." *Cuadernos de Música Iberoamericana* 8 (2001): 17-40.
- . "Los salones: un espacio musical para la España del XIX." *Anuario Musical* 48, (1993): 165-205.
- Ansorena Miranda, José L. "Biografía de D. Hilarión Eslava." En *Monografía de Hilarión Eslava. Primer Centenario*, 1-118. Pamplona: Diputación Foral de Navarra, Institución Príncipe de Viana, 1978.
- Ansorena Miranda, José L. y José C. Gosálvez Lara. "Erviti Segarra, José." En *Diccionario de la música española e hispanoamericana*, editado por Emilio Casares Rodicio, 699. Madrid: Sociedad General de Autores y Editores, vol.4, 1999-2002.
- Aranburu Urtasun, Mikel. "El txistu y el tamboril en Navarra." *Cuadernos de etnología y etnografía de Navarra* 87 (2012): 5-69.
- . *Ttunttuneros de Iruña/Iruñeko txuntxuneroak*. Colección Breve Temas Pamploneses, 22. Pamplona: Ayuntamiento de Pamplona, 1993.
- Arazuri, José J. "Pamplona hace noventa años." *Príncipe de Viana* 23, no. 88 (1962): 473-488.
- . *Pamplona: calles y barrios*. Pamplona: Industrias gráficas Castuela, 2001.
- . "Viejas rúas pamplonesas." *Príncipe de Viana* 38, no. 146 (1977): 261-272.
- . "Viejas rúas pamplonesas (II)." *Príncipe de Viana* 38, no. 148 (1977): 585-604.
- Arnabat, Ramón y Montserrat Duch. *Historia de la sociabilidad contemporánea: del asociacionismo a las redes sociales*. Valencia: Universidad de Valencia, 2014.
- Aymes, Jean-René. "Las fiestas religiosas y profanas en la época romántica como indicadores de opiniones ideológicas y de mentalidades (1833-1868)." En *Sociabilidad y liberalismo en la España del siglo XIX: homenaje al profesor Alberto Gil Novales* coordinado por Lluís Roura i Aulinas y Juan Francisco Fuentes Aragonés, 183-206. Lleida: Editorial Milenio, 2001.

- Azanza López, José J. "Fiestas y lutos en Pamplona en los siglos XIX y XX: el arte efímero, entre la exaltación monárquica y los intereses de sus promotores." *Príncipe de Viana* 74, no. 258 (2013): 399-442.
- . "Emblemática y arte efímero en el primer tercio del siglo XIX en Navarra: entre la pervivencia, la renovación y la decadencia." *Príncipe de Viana* 62, 224 (2001): 597-617.
- Bagués Erriondo, Jon. "La imprenta musical en el ámbito del País Vasco y Navarra (1750-1850)". En *Imprenta y edición musical en España (ss.XVIII-XX)*, editado por Begoña Lolo y José Carlos Gosálvez, 343-363. Madrid: Universidad Autónoma de Madrid, 2012.
- Bailarín Domingo, Pilar. *La educación de las mujeres en la España contemporánea*. Madrid: Síntesis, 2001.
- Baker, Geoffrey y Tess Knighton. *Music and Urban Society in Colonial Latin America*. Cambridge: Cambridge University Press, 2011.
- Baraibar Etxeberría, Álvaro. "El teatro en Pamplona, 1840-1841. Oficio, espectáculo e ideología." *Príncipe de Viana* 59, no. 213 (1998): 215-254.
- Barón Rada, Baldomero. *El Orfeón Pamplonés*. Temas de Cultura Popular 23. Pamplona: Diputación Foral de Navarra, 1968.
- Beghein, Stefanie, Bruno Blondé y Eugeen Schreurs. *Music and the City: Musical Cultures and Urban Societies in the Southern Netherlands and Beyond, c. 1650–1800*. Leuven: Leuven University Press, 2013.
- Bejarano Pellicer, Clara. "La música a escena. Músicos y sociedad en la ciudad moderna." En *Primer Encuentro de jóvenes investigadores en historia moderna*, 603-615. Zaragoza: Institución Fernando el Católico, 2013.
- . *Los sonidos de la ciudad: el paisaje sonoro de Sevilla, siglos XVI al XVIII*. Sevilla: Instituto de la Cultura y las Artes de Sevilla (ICAS), 2015.
- . *El mercado de la música en la Sevilla del Siglo de Oro*. Sevilla: Universidad de Sevilla, 2013.
- Campión Gastón, Jokin. "Felipe Aramendía Lezaeta (1866-1942): estudio biográfico y catálogo de las obras de su legado musical." Trabajo fin de grado de Musicología, Conservatorio Superior de Música de Navarra, 2009.
- Carbonell i Guberna, Jaume. "Aportaciones al estudio de la sociabilidad coral en la España contemporánea." *Hispania* 63, no. 214 (2003): 485-504.
- Carreras López, Juan J. "Música y ciudad: de la historia local a la historia cultural." En *Música y cultura urbana en la Edad Moderna*, editado por Andrea Bombi, Juan J. Carreras y Miguel Á. Marín, 17-52. Valencia: Universitat de València, 2005.
- Carter, Tim. "El sonido del silencio: modelos para una musicología urbana." En *Música y cultura urbana en la Edad Moderna*, editado por Andrea Bombi, Juan J. Carreras y Miguel Á. Marín, 53-68. Valencia: Universitat de València, 2005.

- Casares Rodicio, Emilio, ed. *Francisco Asenjo Barbieri. Biografías y documentos sobre música y músicos españoles (Legado Barbieri)*, vol. 1. Madrid: Fundación Banco Exterior, 1986.
- . dir. *Diccionario de la música española e hispanoamericana*. Madrid: Sociedad General de Autores, 1999-2002.
- . "El café concierto en España." En *Tiempo y espacio en el arte: homenaje al profesor Antonio Bonet Carrera*, vol. 2, 1285-1296. Madrid: Universidad Complutense, Editorial Complutense, 1994.
- Casares, Emilio y Celsa Alonso. *La música española en el siglo XIX*. Oviedo: Universidad de Oviedo, 1995.
- Castells, Manuel. *Problemas de investigación en sociología urbana*. Madrid: Siglo veintiuno, 1988.
- Clavería Arza, Carlos. *Los Amigos del País de Pamplona en el siglo XIX*. Pamplona: Gómez, 1974.
- Corella, José M^a. *Teatro en Pamplona*. Temas de cultura popular 116. Pamplona: Diputación Foral de Navarra, 1971.
- Cruces Villalobos, Francisco. "Música y ciudad: definiciones, procesos y perspectivas." *Revista Transcultural de Música* 8 (2004).
- Del Campo, Luis, ed. *Pamplona durante la postguerra carlista (1839-1840)*. Pamplona: 1991.
- . *Pamplona durante la regencia de Espartero (septiembre 1840-junio 1843)*. Pamplona: Ayuntamiento de Pamplona, 1985.
- . *Pamplona durante el reinado de Isabel II*. Pamplona: 1992.
- . *Pamplona durante el reinado de Amadeo I (1871-1873)*. Pamplona: 1991.
- . *Pamplona durante la Primera República (1873-1875)*. Pamplona: 1991.
- . *Pamplona durante el reinado de Alfonso XII (1875-1876)*. Pamplona: 1992.
- Del Burgo, María A. "La catedral de Pamplona." *Catedrales de España* 3 (1994): 273-368.
- De la Fuente Monge, Gregorio. *Los revolucionarios de 1868: élites y poder en la España liberal*. Madrid: Marcial Pons Historia, 2000.
- De la Torre, Joseba y José M. Lana Beasáin. "El asalto a los bienes comunales. Cambio económico y conflictos sociales en Navarra (1808-1936)." *Historia Social* 37, no. 2 (2000): 75-95.
- Díaz Ereño, Gregorio, M^a Camino Paredes Giraldo y Ana M^a Mendióroz Lacambra. "Noticias sobre maestros campaneros y relojeros en Navarra durante el siglo XIX." *Príncipe de Viana* 52, no. 192 (1991): 45-56.
- Díaz-Plaja, Fernando. *La vida española en el siglo XIX*. Madrid: Ediciones A. Aguado, 1952.
- . *La vida cotidiana en la España romántica*. Madrid: EDAF, 1993.

- Díez Huerga, M^a Ángeles. "Salones, bailes y cafés: costumbres socio-musicales en el Madrid de la reina castiza (1833-1868)." *Anuario Musical* 61 (2006): 189-210.
- . "Las sociedades musicales en el Madrid de Isabel II (1833-1868)." *Anuario Musical* 58 (2003): 253-277.
- . "El Liceo de Oviedo: un ejemplo de sociedad musical en el siglo XIX." *Nassarre: Revista Aragonesa de Musicología* 29, no. 1 (2013): 99-128.
- Dominguez Mota, Margarita. "Los métodos de piano en España en el siglo XIX." *Doce notas*, Revista digital (Septiembre, 2012): consultada 15 marzo, 2017: http://www.docenotas.com/files/2012/09/METODOSDEPIANO_ARTICULO1.pdf.
- Einstein, Albert. *La música en la época romántica*. Madrid: Alianza Música, 2004.
- Ema Fernández, Fco. Javier. *Educación y sociedad en Pamplona durante la segunda mitad del siglo XIX (1843-1898)*. Pamplona: Gobierno de Navarra, 1999.
- Ema Maté, Rebeca. "Música en las escuelas de Navarra en la segunda mitad del siglo XIX. Una aproximación histórica." *Príncipe de Viana* 72, no. 253 (2011): 497-508.
- Ema Maté, Rebeca. "Algunos aspectos de la educación musical en las escuelas primarias y de párvulos a finales del siglo XIX: el caso de Navarra." *Revista Electrónica de LEEME*, no. 29 (2012): 23-55.
- ERESBIL-Archivo Vasco de la Música. "Editoriales musicales de Euskal Herria (s.XV-1950)." Consultada 14 junio, 2016. <http://www.eresbil.com/web/tema-editpartituras/presentacion.aspx>.
- Erro Gasca, Carmen. *Promoción empresarial y cambio económico en Navarra, 1830-1913*. Pamplona: Cámara Navarra de Comercio e Industria, 1997.
- Fernández de la Torre, Ricardo. *Historia de la música militar de España*. Madrid: Ministerio de Defensa, 2000.
- Fernández Sebastián, Javier y Juan Fco. Fuentes, dirs. *Diccionario político y social del siglo XIX español*. Madrid: Alianza Editorial, 2002.
- Flores, Antonio. *La sociedad de 1850*. Madrid: Alianza Editorial, 1968.
- Ford, Richard. *Las cosas de España*. Madrid: Turner, 1988.
- Fuente Langas, Jesús M^a. "Los voluntarios republicanos navarros (1873)." *Príncipe de Viana* 49, no. 184 (1988): 343-358.
- Gaiteros de Pamplona/Iruñeko Gaiteroak. *Gaiteros en Pamplona y gaiteros de Pamplona/Gaiteroak Iruñean & Iruñeko gaiteroak*. Colección Breve Temas Pamploneses 23. Pamplona: Ayuntamiento de Pamplona, 1993.
- Gallego Morell, Antonio. "Aspectos sociológicos de la música en la España del siglo XIX." *Revista de Musicología* 14, no. 1/2 (1991): 13-31.
- García Fraile, Dámaso. "Las calles y las plazas como escenario de la fiesta barroca." En *Música y cultura urbana en la Edad Moderna* editado por Andrea Bombi, Juan J. Carreras y Miguel Á. Marín, 307-334. Valencia: Universitat de València, 2005.

- García-Sanz Marcotegui, Ángel. *Diccionario biográfico de los diputados forales de Navarra (1840-1931)*. Pamplona: Gobierno de Navarra, Departamento de Presidencia e Interior, 1996.
- . "Navarra en la guerra de África (1859-1860)." *Alcores: Revista de Historia Contemporánea* 7 (2009): 183-199.
- . "Los liberales navarros ante la irrupción del euskarismo." En *El euskera en tiempos de los eúskaros*, 145-218. Pamplona: Dirección General de Universidades y Política Lingüística, Ateneo Navarro, 2000.
- . *Los liberales navarros durante el Sexenio Democrático*. Pamplona: Universidad Pública de Navarra, 2005.
- . "Lugares de memoria liberal de la última guerra carlista en Navarra. Su presencia en el callejero de Pamplona (1873-1937)." *Historia Contemporánea* 28 (2012).
- . "'La Joven Navarra': periódico liberal de Pamplona de 1860." En *La prensa de los siglos XIX y XX. Primer encuentro de historia de la prensa, UPV-EHU*, coordinado por Manuel Tuñón de Lara, 511-524. Bilbo: 1986.
- Gembero-Ustárroz, María y Aurelio Sagaseta Aríztegui. "La música en la catedral." En *La catedral de Pamplona*, vol. 2, editado por A. Navallas y coordinado por C. Jusué, 136-163. Pamplona: Caja de Ahorros de Navarra y Gobierno de Navarra, 1994.
- Gembero-Ustárroz, María y Ramón Sobrino. "Gaztambide, Javier." En *Diccionario de la música española e hispanoamericana*, vol. 5 dirigido por Emilio Casares Rodicio (Madrid: Sociedad General de Autores y Editores, 1999-2002), 571.
- Gembero-Ustárroz, María. *La música en la catedral de Pamplona durante el siglo XVIII*. Granada: Universidad de Granada, 1992.
- . *Navarra. Música*. Iruña/Pamplona: Nafarroako Gobernuaren Argitalpen Funtza/Fondo de Publicaciones del Gobierno de Navarra, 2016.
- . "La música en los espectáculos públicos pamploneses del siglo XVIII." *De Musica Hispana et Aliis. Miscelánea en honor al Prof. Dr. José López-Calo, S.J.*, Santiago de Compostela: Universidad de Santiago de Compostela, (1990): 605-646.
- . "Burguete, Julián." En *Diccionario de la música española e hispanoamericana*, vol. 2, dirigido por Emilio Casares Rodicio, 801-802. Madrid: Sociedad General de Autores y Editores, (1999-2002).
- Goldaracena Asa, Arturo. "La educación musical en Navarra en el siglo XIX: las primeras escuelas de música municipales." *Musiker: Cuadernos de Música* 14 (2005): 47-77.
- Gómez Amat, Carlos. *Historia de la música española*, vol. 5. Siglo XIX. Madrid: Alianza, 1984.
- Gómez Moreno, Ángel. *Liberalismo y educación primaria en España (1838-1857)*. Zaragoza: Servicio de Publicaciones de la Universidad, 1990.
- Guayo Lecuona, José del y M^a Dolores Martínez Arce. *El Nuevo Casino de Pamplona, (1856-2006)*. Pamplona: Nuevo Casino de Pamplona, 2006.

- Guillaume-Reicher, Gilberte. *Le voyage de Victor Hugo en 1843. France, Espagne, Pays Basque*, vol. 3. París: Librairie Droz, 1936.
- Guereña, Jaume. "La sociabilidad en la España contemporánea." *Sociabilidad fin de siglo: espacios asociativos en torno a 1898* (1999): 15-17.
- . "El "espíritu de asociación". Nuevos espacios y formas de sociabilidad en la España decimonónica." *Sociabilidad y liberalismo en la España del siglo XIX: homenaje al profesor Alberto Gil Novales*, (2001): 225-238.
- . "Espacios y formas de la sociabilidad en la España contemporánea. Introducción." *Hispania* 63, no. 214 (2003): 409-414.
- Guibert Navaz, M^a Esther. "Las escuelas normales de primeras letras de Navarra." *Príncipe de Viana* 43, no. 165 (1982): 371-386.
- . *Historia de la Escuela Normal de Navarra (1831-1931)*. Pamplona: Diputación Foral de Navarra, 1983.
- Gurbindo Gil, Beatriz e Isabel Hermoso Castillo. "Asuntos generales en la Academia Municipal de Música de Pamplona durante la segunda mitad del siglo XIX." En *Primer encuentro sobre historia de la educación en Navarra*, 235-257. Pamplona: Gobierno de Navarra, Departamento de Educación y Cultura, 2001.
- Harding, Vanessa. "Introduction: Music and Urban history." *Urban History* 29, no. 1 (2002): 5-7.
- Hernández Asunce, Leocadio. "Música y músicos de la catedral de Pamplona." *Anuario Musical* 22-23 (1969-1970).
- Herrero Maté, Guillermo. *Liberalismo y Milicia Nacional en Pamplona durante el siglo XIX*. Pamplona: Universidad Pública de Navarra, 2003.
- Iribarren, José M^a. *Pamplona y los viajeros de otros siglos*. Pamplona: Gobierno de Navarra, 1986.
- Jiménez Jiménez, Bruno. "Profesorado en la Academia de Música de Pamplona (1858-1881)." En *Primer encuentro sobre historia de la educación en Navarra*, 259-279. Pamplona: Gobierno de Navarra, Departamento de Educación y Cultura, 2001.
- Jusú Simonena, Carmen, coord. *La catedral de Pamplona*. Pamplona: Caja de Ahorros de Navarra, 1994.
- . "Visión de viajeros sobre la catedral de Pamplona." En *Cuadernos de la Cátedra de Patrimonio y Arte Navarro* 1, ejemplar dedicado a estudios sobre la catedral de Pamplona in memoriam Jesús M^a Omeñaca, coordinado por Ricardo Fernández Gracia y M^a Concepción García Gaínza, 477-496. [Pamplona]: Cátedra de Patrimonio y Arte Navarro, Universidad de Navarra, 2006.
- Labajo Valdés, Joaquina. "Las entidades musicales durante el periodo romántico en España." *Cuadernos de Música. El siglo XIX* 1, no. 2 (1982): 27-35.
- . "Ciudad y música." *Vasconia* 24 (1996): 33-57.
- . *Pianos, voces y panderetas. Apuntes para una historia social de la música en España*. Madrid: 1988.

- — —. *Sonidos urbanos*. Madrid: Mondadori, 1989.
- Larraza Micheltoarena, María del Mar. *Aprendiendo a ser ciudadanos. Retrato socio-político de Pamplona, 1890-1923*. Iruñea-Pamplona: EUNSA, 1998.
- Larumbe Martín, María. *El academicismo y la arquitectura del siglo XIX en Navarra*. Pamplona: Gobierno de Navarra, 1990.
- Lecuyer, Marie-Claude. "Algunos aspectos de la sociabilidad en España hacia 1840." *Estudios de Historia Social* 3, no. 50-51 (1989): 145-159.
- — —. "Musique et sociabilité bourgeoise en Espagne au milieu du XIXe siècle." *Bulletin d'Histoire Contemporaine de l'Espagne* 20 (1994): 48-56.
- Lefebvre, Henri. *La revolución urbana*. Madrid: Alianza Editorial, 1972.
- Leñena Mendizábal, Pello. "Guía de editoriales musicales en Euskal Herria." *Musiker. Cuadernos de Música* 15 (2007): 327-372.
- — —. "La edición musical en el País Vasco y Navarra hasta 1936." En *Imprenta y edición musical en España (ss.XVIII-XX)* editado por Begoña Lolo y J. Carlos Gosálvez, 661-679. Madrid: Universidad Autónoma de Madrid, 2012.
- Llorens, Vicente. *El Romanticismo español*. Madrid: Castalia, 1989.
- Lolo Herranz, Begoña, ed. *Campos interdisciplinarios de la Musicología*. Madrid: Sociedad Española de Musicología, 2001.
- — —. Lolo, Begoña y J. Carlos Gosálvez, eds. *Imprenta y edición musical en España (ss. XVIII-XX)*. Madrid: Universidad Autónoma de Madrid, 2012.
- Madurga Contiente, Rebeca. "Joaquín Maya: un paradigma del músico decimonónico." *Príncipe de Viana* 75, no. 260 (2014): 379-410.
- Marín López, Miguel Á. *Music on the Margin: Urban Musical Life in Eighteenth-Century Jaca (Spain)*. Kassel: Reichenberger, 2002.
- — —. "Contar la historia desde la periferia: música y ciudad desde la musicología urbana." *Neuma: revista de música y docencia musical* 7, no. 2 (2014): 10-30.
- — —. "Familia, colegas y amigos. Los músicos catedralicios de la ciudad de Jaca durante el siglo XVIII." En *Música y cultura urbana en la Edad Moderna* editado por Andrea Bombi, Juan J. Carreras y Miguel Á. Marín, 115-144. Valencia: Universitat de València, 2005:
- Martinena Ruiz, Juan J. *Historias del viejo Pamplona*. Pamplona: Ayuntamiento de Pamplona, 2001.
- — —. *Pamplona en 1800*. Pamplona: Diputación Foral de Navarra. Dirección de Turismo, Bibliotecas y Cultura Popular, 1978.
- — —. "El cabildo y la sociedad civil." *La catedral de Pamplona* 1 (1994): 91-103.
- — —. *Nuevas historias del viejo Pamplona*. Pamplona: Área de Cultura, 2006.
- Martínez Soto, Pilar. "Sarasate: catalizador de la vida musical en Pamplona." *Príncipe de Viana* 70, no. 248 (2009): 577-611.

- Maurice, Jacques. "Propuestas para una historia de la sociabilidad en la España contemporánea." *Estudios de Historia Social* 3, no. 50-51 (1989): 133-143.
- Menéndez Pidal, Gonzalo. *La España del siglo XIX vista por sus contemporáneos*, 2 vols. Madrid: Centro de Estudios Constitucionales, 1988.
- Mikelarena Peña, Fernando. "Evolución demográfica y evolución del sector agrario en Navarra en el siglo XIX." *Gerónimo de Uztáriz* 6-7 (1992): 97-122.
- . "Historia Contemporánea de Navarra (1800-1936)." *Revista internacional de los estudios vascos=Eusko ikaskuntzen nazioarteko aldizkaria=Revue internationale des études basques=International journal on Basque studies, RIEV* 49, no.2 (2004): 597-676.
- Miranda Rubio, Francisco. *Historia de Navarra*, vol. 4. El siglo XIX. Temas de Navarra 10. Pamplona: Servicio de Prensa, Publicaciones y Relaciones Sociales, Departamento de Presidencia, 1993-1995.
- Moreno Moreno, Berta. *Felipe Gorriti: compositor, maestro de capilla y organista*. Pamplona: Gobierno de Navarra, 2011.
- . "La vida musical de Tafalla (Navarra) en la época de Felipe Gorriti (1859-1867)." *Príncipe de Viana* 67, no. 238 (2006): 561-576.
- Música, Fernando. *El Orfeón Pamplonés. 150 años y un día: una historia íntima*. Pamplona: Orfeón Pamplonés, Gobierno de Navarra y Ayuntamiento de Pamplona, 2015.
- Nagore Ferrer, María. "La Escuela Municipal de Música de Pamplona." *Príncipe de Viana* 67, no. 238 (2006): 537-560.
- . "Algunos aspectos de la vida musical en Pamplona a finales del siglo XIX". En *Tercer congreso general de historia de Navarra*, 2-25. Pamplona: Gobierno de Navarra, 1994.
- . *La revolución coral: estudio sobre la sociedad coral de Bilbao y el movimiento coral europeo (1800-1936)*. Madrid: ICCMU, 2001.
- . "Música y músicos navarros en los siglos XIX y XX." *Tk* 25 (2013): 115-122.
- Navallas Revolé, Arturo. *El baile de la alpargata: bailes y conciertos en el Casino*. Pamplona: Nuevo Casino, 2009.
- Oriola Velló, Federic. "La legislación de las bandas militares en la Valencia del ochocientos." *Quadrivium-Revista Digital de Musicología* 6 (2015): http://avamus.org/wp-content/uploads/2016/02/16_Oriola_Frederic.pdf
- Oslé Guerendiáin, Camino. *La Casa de Misericordia de Pamplona*. Pamplona: Gobierno de Navarra, Departamento de Educación y Cultura, Dirección General de Cultura-Príncipe de Viana, 2000.
- Palacio Atard, Vicente. *La España del siglo XIX, 1808-1898: introducción a la España contemporánea*. Madrid: Espasa Calpe, 1978.
- Pascual Bonis, M^a Teresa. *Teatro, fiesta y sociedad en Pamplona de 1600 a 1746: estudio y documentos*. Madrid: Universidad Complutense de Madrid, Servicio de Publicaciones, 2002.

- Pérez, Mariano. *Diccionario de la música y de los músicos*. Madrid: Itsmo, 1985.
- Pérez Goyena, Antonio. *Ensayo de bibliografía navarra desde la creación de la imprenta en Pamplona hasta el año 1910*, 10 vols. Pamplona: Diputación Foral de Navarra, 1947.
- Pérez Ollo, Fernando. "Un encinacorbero primer presidente del Orfeón Pamplonés." *Cuadernos de Encinacorba* 74 (2010): 62-64.
- . *La Meca, una institución pamplonesa, 1706-2006*. Pamplona: Casa de Misericordia, 2006.
- . *Miguel Astráin, el vals y el "riau-riau."* Pamplona: Cofradía Gastronómica del Pimiento Seco, 1973.
- . "Sarasate: familia, casa natal y Pamplona." *Príncipe de Viana* 70, no. 248 (2009): 553-575.
- . "García Martínez, Mauricio." En *Gran enciclopedia navarra*, vol. 5, 283. Pamplona: Caja de Ahorros de Navarra, 1990.
- Plantinga, Leon. *La música romántica: una historia del estilo musical en la Europa decimonónica*. Madrid: Akal, 2002.
- Plantón Meilán, Custodia. *Músicos navarros*. [Pamplona]: Mintzoa, 2005.
- Rabatté, Colette. *¿Eva o María? Ser mujer en la época isabelina (1833-1868)*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, 2007.
- Ramos Martínez, Jesús. "Músicos e instrumentación folklórica en las fiestas de Pamplona." *Cuadernos de etnología y etnografía de Navarra* 20, no. 52 (1988): 293-300.
- . "Elementos que componen la fiesta en Pamplona en el siglo XVIII." *Príncipe de Viana*, Anejo 5 (1986): 401-415.
- Ramos, Pilar. *Feminismo y música*. Madrid: Narcea, 2003.
- Raynor, Henry. *Una historia social de la música*. Madrid: Siglo XXI, 1986.
- Redín Armañanzas, Ana E. *Enseñanza de las artes en Pamplona (1800-1939): la escuela de artes y oficios*. Pamplona: Departamento de Educación y Cultura, 2001.
- Remnant, Mary. *Historia de los instrumentos musicales*. Barcelona: Ma non troppo, 2002.
- Ridolfi, Maurizio. "Las fiestas nacionales: religiones de la patria y rituales políticos en la Europa liberal del "largo siglo XIX"." *Pasado y memoria. Revista de historia contemporánea* 3 (2004): 135-154.
- Sánchez Equiza, Karlos. *Txuntxuneroak: identidades e ideologías en la historia de los txistularis*. Tafalla: Altaffaylla, 2005.
- . "Del tamborilero al txistulari: la influencia de la música culta en la música popular de txistu." *Cuadernos de etnología y etnografía de Navarra* 20, no. 52 (1988): 327-342.
- Sagaseta Aríztegui, Aurelio. *Catálogo del archivo de música, catedral de Pamplona*. Pamplona: Analecta, 2015.

- . "Mariano García Zalba (1809-1869): nuevas aportaciones sobre su biografía y producción musical." En *De Musica Hispana et Aliis. Miscelánea en honor al Prof. Dr. José López-Calo, S.J.*, 231-245. Santiago de Compostela: Universidad de Santiago de Compostela, 1990.
- . "García Zalba, Mariano" En E. Casares Rodicio (dir.), *Diccionario de la música española e hispanoamericana*, vol. 5 (Madrid: Sociedad General de Autores y Editores, 1999-2002): 502.
- . "Luna Ramón, Estanislao." En *Diccionario de la música española e hispanoamericana*, vol. 6 dirigido por Emilio Casares Rodicio, 1096. Madrid: Sociedad General de Autores y Editores, 1999-2002.
- . "Guelbenzu, José Ramón." En *Gran enciclopedia navarra*, vol. 5, 430. Pamplona: Caja de Ahorros de Navarra, 1990.
- . "Maya Ecenarro, Joaquín." En *Diccionario de la música española e hispanoamericana*, vol. 7 dirigido por Emilio Casares Rodicio, 376. Madrid: Sociedad General de Autores y Editores, 1999-2002.
- . "Maya Barandalla, Fidel." En *Diccionario de la música española e hispanoamericana*, vol. 7 dirigido por Emilio Casares Rodicio, 376. Madrid: Sociedad General de Autores y Editores, 1999-2002.
- . "Ramírez Larraz, Hipólito." En *Diccionario de la música española e hispanoamericana*, vol. 9 dirigido por Emilio Casares Rodicio, 30. Madrid: Sociedad General de Autores y Editores, 1999-2002.
- . "Órganos y organeros en Navarra (siglos XIV-XX)." En *El órgano español. Actas del II Congreso Español de Órgano*, 195-201. Madrid: Ministerio de Cultura, 1987.
- Sagaseta Aríztegui, Aurelio y Luis Taberna. *Órganos de Navarra*. Pamplona: Gobierno de Navarra, 1985.
- . Sagaseta Aríztegui, Aurelio y Sergio Barcellona. *Capilla de Música de la Catedral de Pamplona, 1206-2006*. Pamplona: Gobierno de Navarra. Departamento de Cultura y Turismo, 2006.
- Schafer, Murray. *The Soundscape. Our Sonic Environment and the Tuning of the World*. Vermont: Destiny Books, 1977.
- Torres, Jacinto, Antonio Gallego y Luis Álvarez. *Música y sociedad*. Madrid: Editorial Real Musical, 1991.
- Tuñón de Lara, Manuel. *La España del siglo XIX*. Barcelona: Editorial Laia, 1974.
- Uría González, Jorge. *Una historia social del ocio: Asturias 1898-1914*. Comisión Ejecutiva Confederal, 1996.
- . *La España liberal (1868-1917): cultura y vida cotidiana*. Madrid: Síntesis, 2008.
- Ursúa Irigoyen, Isidoro. *Las campanas de la catedral de Pamplona*. Pamplona: Capilla de Música, Catedral M. de Pamplona, 1984.
- . *Campanas y campaneros en nuestras iglesias*. Diario de Navarra 10. Pamplona: Ediciones y Libros, 1987.

Vázquez Tur, Mariano. "Piano de salón y piano de concierto en la España del XIX." *Revista de Musicología* 14, no. 1/2 (1991): 225-248.

Vega Gil, Leoncio, coord. *Moderantismo y educación en España: estudios en torno a la ley Moyano*. Zamora, Instituto de Estudios Zamoranos Florián de Ocampo, 1995.

Virgili Blanquet, M^a Antonia. "La música religiosa en el siglo XIX español." *Revista Catalana de Musicología* 2 (2004): 181-202.

APÉNDICES

1. Profesores de la Academia Municipal de Música junto con sus cargos y sus sueldos de 1858 a 1876⁸⁵⁰.

Profesor	Asignaturas	Sueldo anual
1858/59		
Mariano García	Director, profesor de piano y de solfeo	6.000 r.v.
Mauricio García	Profesor ayudante	2.000 r.v.
1859/1860		
Mariano García	Director, profesor de piano y de solfeo	6.000 r.v.
Mauricio García	Profesor ayudante	2.000 r.v.
Sebastián Cantera	Ayudante	2.000 r.v.
1860/1861		
Mariano García	Director, profesor de piano y de solfeo	6.000 r.v.
Mauricio García	Profesor ayudante	2.000 r.v.
Sebastián Cantera	Profesor ayudante	2.000 r.v.
Lucio García	Profesor de piano	2.000 r.v.
Martín Dendariarena	Profesor de piano	2.000 r.v.
Juan Francisco Lazcorreta	Profesor de violín	2.000 r.v.
1861/1862		
Mariano García	Director, profesor de piano y de solfeo	6.000 r.v.
Mauricio García	Profesor de solfeo, piano y metal	3.000 r.v.
Sebastián Cantera	Profesor de flauta y clarinete	3.000 r.v.
	Director de la banda	
Lucio García	Profesor de piano	3.000 r.v.
Ángel Lauroba	Profesor de piano	1.000 r.v.
Juan Francisco Lazcorreta	Profesor de violín	2.000 r.v.
1862/1863		
Mariano García	Director, profesor de piano y de solfeo	6.000 r.v.
Mauricio García	Profesor ayudante	3.000 r.v.
Sebastián Cantera	Profesor ayudante	3.000 r.v.
Lucio García	Profesor de piano	3.000 r.v.
Ángel Lauroba	Profesor de piano	1.000 r.v.
Joaquín Maya	Profesor de piano	3.000 r.v.
Juan Francisco Lazcorreta	Profesor de violín	3.000 r.v.
1863/1864		
Mariano García	Director, profesor de solfeo, piano y canto.	6.000 r.v.
Mauricio García	Profesor de solfeo, piano y metal	3.000 r.v.
Sebastián Cantera	Profesor de flauta y clarinete	3.000 r.v.
Lucio García	Profesor de piano	3.000 r.v.
Ángel Lauroba	Profesor de piano	1.000 r.v.
Joaquín Maya	Profesor de piano	3.000 r.v.
Juan Bonet	Profesor de violín	3.000 r.v.
1864/1868		
Mariano García	Director, profesor de solfeo, piano y canto.	6.000 r.v.
Mauricio García	Profesor de solfeo, piano y metal	3.000 r.v.
Sebastián Cantera	Profesor de flauta y clarinete	3.000 r.v.
Joaquín Maya	Profesor de piano	3.000 r.v.
Lucio García	Profesor de piano	3.000 r.v.
Juan Bonet	Profesor de violín	3.000 r.v.
1868/1870		

⁸⁵⁰ Tabla elaborada a partir de los datos extraídos del AMP, Academia de Música, Profesorado.

Mauricio García	Director, profesor de solfeo, piano y metal	6.000 r.v.
Sebastián Cantera	Profesor de flauta y clarinete	3.000 r.v.
Joaquín Maya	Profesor de piano	3.000 r.v.
Lucio García	Profesor de piano	3.000 r.v.
Juan Bonet	Profesor de violín	3.000 r.v.
Miguel Sarasate	Profesor ayudante	3.000 r.v.
1871/76		
Mauricio García	Director, profesor de piano, de solfeo y metal	1.500 pts.
Sebastián Cantera	Profesor de flauta y clarinete	750 pts.
Miguel Sarasate	Profesor de piano	750 pts ⁸⁵¹ .
Joaquín Maya	Profesor de piano	1.250 pts.
Fermín Ichaso	Profesor de violín	750 pts.
Francisco Larrañaga	Profesor de Solfeo	750 pts.

r.v.= reales vellón; pts. = pesetas

⁸⁵¹ Además, cobraba otras 750 pts. de los fondos municipales por su puesto de director de la Escuela de Música de la Casa de Misericordia.

2. Actuaciones del Orfeón Pamplonés durante su primera etapa (1865-1873)

Fecha	Lugar	Motivo	Programa
17-VI-1865	Salón del Vínculo	Ensayo	
VIII-1865	Teatro Principal	Visita regia	
7-IX-1865	Nuevo Mercado	Inauguración del curso	
17-IX-1865	Teatro Principal	Recaudar fondos para la sociedad	
XII-1865	Nuevo Mercado	Concierto ordinario	
25-II-1866	Nuevo Mercado	Carnaval	<ul style="list-style-type: none"> - <i>Estás Madre Dolorosa</i> de Mariano García - Aria para tenor "Cujus animan gementem" del <i>Stabat Mater</i> de Rossini - <i>Plegaria de Moisés</i> de Rossini - <i>Obertura Guillermo Tell</i> de Rossini (para piano y armonium) - Introducción para coro y solista del <i>Stabat Mater</i> de Rossini. - <i>Ave Maria</i> de Marchetti - Cuarteto de Haydn - Aria para tenor de Stradella - Coro <i>La esperanza</i> de Rossini - Sinfonía por la orquesta del teatro
10-V-1866	Nuevo Mercado	Concierto para los socios	Mismo programa que el anterior
22-IV-1867	Nuevo Mercado	Pascua	
12-V-1867	Teatro Principal	Concierto ordinario	
VII-1867		Exposición agrícola provincial	
VII-1867	Nuevo Mercado	Dos conciertos matinales de San Fermín	
10-VII-1867		Serenata a los diputados vascongados	
30-IX-1867		Concierto para los socios	
27-X-1867	Nuevo Mercado	Concierto ordinario	
21-XII-1867	Nuevo Mercado	Concierto ordinario	
II-1868	Teatro Principal	Concierto benéfico	
18-X-1868	Nuevo Mercado	Concierto ordinario	
25-XII-1868	Teatro Principal	Navidad	
28-II-1869	Nuevo Mercado	Carnaval	
IV-1869	Nuevo Casino	Concierto ordinario	
17-III-1870	Nuevo Mercado	Carnaval	
10-VII-1870	Nuevo Mercado	San Fermín	
X-1870		Concierto ordinario	<ul style="list-style-type: none"> - Obertura de la zarzuela <i>Campanone</i> - Juguete <i>Ver y no ver</i> de Enrique Pérez Eschric - Final de la ópera <i>Ernani</i> de Verdi - Vals - Aria de <i>I Capuleti ed i Monteschi</i> de Bellini - Aria de <i>Lucrezia Borgia</i> de Donizetti - Quinteto de la ópera <i>La Sonambula</i> de Bellini - Mago, juegos de manos. - Zarzuela <i>Nadie se muere hasta que Dios quiere</i> de Oudrid - Coro de druidas de la ópera <i>Norma</i> de Bellini - Aria "O mio Fernando" de la ópera <i>La Favorita</i> de Donizetti - Aria de <i>Il Trovatore</i> de Verdi. - Coro "Rataplán, rataplán" de la ópera <i>La forza del destino</i> de

			Verdi.
VII-1871	Teatro Principal	Concierto benéfico	- Canción andaluza
1871		Concierto ordinario	- Misa de Rossini
			- "Cujus animan" del <i>Stabat Mater</i> de Rossini
			- <i>Kyrie y Gloria</i> de la misa de Serichol
			- Obertura de la <i>Gazza ladra</i> de Rossini
			- Obertura de <i>Guillermo Tell</i> de Rossini
XII-1871	Nuevo Mercado		- Cavatina de la zarzuela <i>Amar sin conocer</i> de Gaztambide y Barbieri
14-III-1872		Carnaval	- <i>Ave Maria</i> de Marchetti
			- Cuarteto de Pleyel
			- <i>Lamentaciones</i> de Gounod
			- Cuarteto de Pleyel
			- Aria de Stradella
			- <i>Plegaria de Moisés</i> de Rossini
29-VII-1872	Teatro Principal	San Fermín	
13-IV-1873	Teatro Principal		
20-IV-1873	Teatro Principal		
18-07-1876	Teatro Principal		

3. Registro de músicos en Pamplona a mediados del siglo XIX

Aldaz, Lázaro: fue miembro de la banda de la Academia Municipal de Música de Pamplona en 1861.

Alegría Remírez, Diego (Lacunza, 1842-Pamplona 25/08/1894): músico Mayor del *Regimiento de Infantería de la Constitución 29*.

Anocíbar, Aniceto (Pamplona, 1837-): ebanista y músico aficionado que tocó el bombo en la banda de la Academia Municipal de Música de Pamplona en 1863 y también perteneció a la banda La Euterpe Navarra como trombón. Fue voluntario del batallón de Voluntarios de la República.

Anocíbar, Deogracias (Pamplona, 1852-): zapatero aficionado a la música que tocó los platillos en la banda La Euterpe Navarra.

Anocíbar, Francisco (Pamplona, 1842-): sillero que tocó la caja en la banda de la Academia Municipal de Música de Pamplona en 1863 y el trombón en la banda La Euterpe Navarra.

Arizcuren, León (Pamplona, 1852-): tocó el clarinete en la banda de la Academia Municipal de Música de Pamplona en 1863.

Arrivillaga, Ciriaco (Pamplona, 1845-ca.1880): comerciante aficionado a la música que fue miembro de la banda de la Academia Municipal de Música.

Arteta, Antonio: tocó el clarinete en la banda de la Academia Municipal de Música de Pamplona en 1861.

Arteta, Juan (Pamplona, 1847-1901): antiguo alumno de la Academia Municipal de Música de Pamplona. Formó parte de la Capilla de Música de la catedral aunque también era zapatero, ambas cosas heredadas de su padre, Francisco Arteta. Fue trompa primero de la banda de música de la Academia, así como de la banda La Euterpe Navarra, la orquesta del teatro y la orquesta de Santa Cecilia. Durante cuatro años tocó con varias compañías de zarzuela en San Sebastián, Palencia, Logroño.

Arteta, Francisco (Pamplona, 1809-): fue músico trompista en la Capilla de Música de la catedral de Pamplona y también ejerció como zapatero.

Asiáin, Francisco (Ezperun, Navarra, 1834-): labrador jornalero que fue músico de la banda de música de la Milicia Nacional en 1856.

Astiasaran, Pedro: fue segundo organista de la catedral de Pamplona.

Astiz Artieda, Antonio (1806-9/1872): en 1830 fue nombrado maitinante de la catedral de Pamplona y en 1833 se le asignó una capellanía. Se alojó con la familia Maya-Ecenarro entablando una larga amistad con Joaquín Maya. Se le nombró cantor Evangelista segundo en 1855 tras la muerte de Pedro Barandalla y en 1858 ascendió a Evangelista primero sucediendo a Elizmendi.

Astráin Remón, Miguel (Pamplona 8/05/1850-8/11/1895): hijo de un empleado de la secretaría del obispado de Pamplona. Fue alumno de la Academia Municipal de Música desde 1862 donde estudió piano, solfeo, clarinete y cornetín. Trabajó como cornetín primero en la orquesta del teatro y fue contratado por dos años por la banda

de música del Batallón de Cazadores de Alcolea en la misma clase. En 1881 opositó en la Academia de Música de Pamplona y le adjudicaron el puesto de profesor tercero supernumerario. Director, profesor de los instrumentos de metal y director de la banda de la escuela de música de la Casa de Misericordia desde 1883 hasta 1895. Es el autor del popular vals titulado *La alegría de San Fermín* que se ha interpretado durante muchos años la víspera de las fiestas patronales de San Fermín en la capital navarra.

Asurmendi, Francisco: fue yerrillero en la banda La Euterpe Navarra.

Asurmendi, Juan (Pamplona, 1863-): perteneció a la banda La Euterpe Navarra.

Ausejo, Joaquín: corneta de la banda de música de la Milicia Nacional en 1854.

Barandalla, Pedro (Pamplona-9/1855): hermano del campanero de la catedral, Felipe Barandalla, suegro de Joaquín Maya. Fue corista de la parroquia de San Juan Bautista y cuando se desintegró este coro pasó a formar parte de la Capilla de Música de la catedral como Evangelista segundo. Desistió de su capellanía en 1853 y murió en septiembre de 1855.

Baruga, Manuel: corneta de la banda de música de la Milicia Nacional en 1854.

Benavent, Rafael (Valencia, 1822-): perteneció a la banda La Euterpe Navarra. Se encargó de reparar los pianos de la Academia Municipal de Música.

Berberena, N.: tocó el trombón primero en la orquesta del teatro.

Bonet Lafita?, Juan (Pamplona, 1830-30/06/1871): su padre, Juan Bautista Bonet era francés, se dedicaba a la platería y enviudó joven. El hijo fue admitido como infante de la catedral y después fue trompa en la Capilla de Música hasta octubre de 1864, en que fue despedido. Desde 1863 sucedió a Francisco Lazcorreta como profesor de violín de la Academia Municipal de Música durante ocho años hasta que murió. En 1868 organizó y dirigió la banda de música La Euterpe Navarra durante sus primeros meses de existencia.

Broca, Enrique (-Cádiz, 06/1900): músico mayor de la banda de música del quinto batallón de Artillería. Fue concertino en la orquesta Santa Cecilia. Ganó el primer premio en el "Certamen científico, artístico y literario" de 1884 con su obra *Nobleza obliga*. Fue concertino de la orquesta Santa Cecilia. Después fue trasladado a Cádiz y desde allí compuso un poema sinfónico titulado *Homenaje a Pamplona* para el "Concurso internacional de Orfeones y bandas" celebrado en Pamplona en 1894. También obtuvo en 1881 el primer premio del Conservatorio de Madrid por la marcha militar que se ejecutó en la capital española con motivo del segundo centenario de Calderón de la Barca.

Burguete Abarca, Julián (Pamplona, 1849-): fue alumno de la Academia Municipal de Música de Pamplona y después fue profesor particular de solfeo y piano. Formó parte de la banda La Euterpe Navarra como primer trombón, primer trompa, a veces como bombardino, también fue su director y compuso algunas piezas musicales para la misma así como otras obras religiosas, principalmente para órgano. Desde 1872 fue nombrado organista de la parroquia de San Lorenzo sucediendo a Lucio García. Se presentó en 1883 para la plaza de director de la escuela de música de la Casa de Misericordia, aunque no la consiguió. Fue censor para la provisión de diferentes plazas de profesor y de afinador de pianos de la Academia Municipal de Música de Pamplona.

Fue concejal electo en varias ocasiones entre 1891 y 1911. Fue socio del Círculo Regional Tradicionalista donde en ocasiones amenizaba las veladas tocando el piano.

Caminos, Jacinto: primero perteneció al coro de la iglesia de San Juan Bautista (ya en 1824) y luego pasó a formar parte de la capilla de la catedral (en 1854 como capellán jubilado).

Campano, Tomás: destacado flautista que se formó en armonía y composición en el Conservatorio de Bruselas. Fue un músico destacado que tocó en la banda de la Milicia Nacional en 1840 y fue miembro de la orquesta del Tatro Principal de Pamplona al menos en la década de 1840. Tuvo amistad con Felipe Pedrell con quien compartió la autoría de la *Gramática musical. Manual expositivo de la teoría del solfeo* (Barcelona, Tipografía Hispano-Americana, 1883) y quien le dedicó su *Serenata* op.46 para canto y piano. Hermano de Luis Campano, regidor del Ayuntamiento en 1841 y de Lorenzo Campano, socio del Liceo. Y padre del conocido compositor Enrique Campano. Se marchó a Estella cuando se casó y allí fundó una banda de música municipal.

Cantera Martínez, Sebastián: (Pamplona, 1828-ca. 1890). Entró en la Milicia Nacional de Pamplona en el año de 1838 y continuó en la misma tocando el clarinete en la banda asociada a esta entidad liberal hasta el año de 1843 en que una y otra fueron disueltas. En 1851 se le contrató como músico mayor del Regimiento de Infantería de Málaga. Cuatro años después se alistó nuevamente en la Milicia Nacional de Pamplona siendo el director de su banda de música. Fue profesor de la Academia Municipal de Música de Pamplona desde 1859 hasta 1889 cuando se jubiló. También perteneció a la orquesta del teatro donde tocaba el papel de clarinete primero. Se suscribió como voluntario de la Libertad, y continuó como voluntario de la República en la Compañía de Veteranos como Sargento 2º.

Caravantes Enguera, Pedro (Santander, 1852-): estudió en la escuela de música de la Santa Iglesia de Calahorra y sustituyó al organista de la misma a la edad de doce años hasta la de 19 en que se trasladó a Zaragoza. Obtuvo por oposición la plaza de pianista del Nuevo Casino el 27 de Octubre de 1871, puesto que conservó durante doce años. Premiado en los juegos florales de Murcia por su obra coral religiosa *Labero in spem vincere*. Fue miliciano nacional de 1873 al 76.

Carvajal, Ignacio: músico de la banda de música de la Milicia Nacional en 1855.

Casajús, Gabriel (Pamplona, 1845): fue director de *La Euterpe Navarra*. Cuando se desintegró esta banda se marchó a América.

Castaño, Rafael: músico de la banda de música de la Milicia Nacional en 1855.

Castillo, Ramón (Pamplona 1841-Sangüesa 7/03/1896): zapatero que tocó el cornetín en la banda La Euterpe Navarra y fue miembro del batallón de Voluntarios de la República, y alférez en la Milicia Nacional en 1873.

Celay Labayen, Zacarías (Pamplona, 1843-8/04/1903): tocó la tuba en la banda La Euterpe Navarra. Fue miembro del batallón de Voluntarios de la Libertad y de la República, y de la Milicia Nacional en 1873. Fue sirviente en la casa de Luis Iñarra con cuya familia mantuvo una buena amistad durante toda su vida.

Cepeda, Luis (-15/12/1889):

Cerezo Albar, José María (Falces): pianista del Nuevo Casino entre 1865 y 1866.

Chavaque, Javier: tocó el cornetín y la lira en la banda de la Academia Municipal de Música de Pamplona desde 1861 a 1863.

Cía, José: tocó el clarinete en la banda de la Academia Municipal de Música de Pamplona en 1861.

Cía, Cristóbal (Pamplona): tocó el clarinete en la banda de la Academia Municipal de Música de Pamplona en 1863.

Ciganda, Fermín: corneta de la banda de música de la Milicia Nacional en 1854.

Cortés Gorosábel, Encarnación o Anunciación (Pamplona, 26/03/1848-Cádiz, 05/1909): cantante pensionada en 1864 por la Diputación con 4.000 r.v. para estudiar en el Conservatorio de Madrid y que fue contratada por el Teatro Real de Madrid al menos en 1876.

Corti Viñas, Federico (Pamplona, 1847-01/1913): empleado del Gobierno, integrante de la banda de la Academia Municipal de Música de Pamplona en 1861. Fue vocal de la junta directiva del Nuevo Casino en 1893 y presidente en 1898. Se suscribió en el batallón de Voluntarios de la Libertad, en el de la República y en la Milicia Nacional en 1873.

Cumía, José: fue músico trompista en la capilla de la catedral de Pamplona.

Delgado, Felipe (Lacar, 1836-): tocó el fliscorno en la banda de la Academia Municipal de Música de Pamplona en 1861.

Dendariarena, Martín (Pamplona, 1830-1912): su padre era cerero. Martín fue profesor de piano de la Academia de Música durante el curso 1860/61 y organista de la iglesia de San Cernin desde los 26 años, hasta que fue jubilado en 1911, con 81 años y fue sustituido por Bonifacio Iraízoz. También compuso varias obras religiosas que se conservan en el archivo de la catedral de Pamplona.

Desplan, Juan (Huarte, 1828 – Pamplona, 4/6/1889): a los ocho años ingresó en el colegio de infantes de la catedral de Pamplona donde estuvo ocho años. Después entró a formar parte como músico en la misma entidad tocando el contrabajo y supliendo en ocasiones al organista primero, y al mismo tiempo era el organista de la iglesia de San Juan Bautista. A los 25 años obtuvo por oposición la plaza de organista de la parroquia de San Nicolás, puesto que ostentó durante más de treinta años. También fue compositor de música religiosa. Además se dedicó a la enseñanza privada y fue censor en varias oposiciones. Trabajó en el taller de Conrado García. Ganó por oposición la plaza de afinador de pianos de la Academia de Música en 1887.

Díaz Muñoz, Pedro (Calahorra, Logroño, 1824): miembro de la banda de la Academia Municipal de Música de Pamplona. Fue profesor de la Escuela Normal de Maestros, colaborador de *El Eco de Navarra* y director de *El Faro Escolar*, “revista dedicada a defender los intereses y los derechos de la enseñanza y de los maestros”. Escribió un libro titulado *Nociones de pedagogía* y publicó otra obra titulada *Elementos de aritmética*. Abrió en Barcelona una academia politécnica preparatoria de maestros y otras carreras especiales. Fue Voluntario de la Libertad, de la República y miliciano nacional en 1873.

Ducharlet Jorranet, Carlos (Francia, 1850-Pamplona, 26/08/1909): tocó el cornetín en banda La Euterpe Navarra. Tenía un taller de construcción y reparación de carruajes en el Paseo Valencia.

Elizmendi, Marcelino: cantor Evangelista de la catedral de Pamplona en 1854.

Enguidanoz, Dolores (Pamplona): profesora de solfeo, piano y arpa que estudió en el Conservatorio de Madrid.

Erviti Segarra, José (Pamplona, 4/08/1852-San Sebastián, 9/02/1900)⁸⁵²: a los doce años tocaba el flautín en la orquesta del teatro y tocó el cornetín en la banda de música La Euterpe Navarra. Fue voluntario en el batallón de la Libertad. En 1872 recibió una pensión de la Diputación Foral de Navarra para estudiar en el Conservatorio de Música y Declamación de Madrid donde estudió composición. Aquí, en 1875 fundó una casa editorial de música en la calle Lope de Vega, nº 7. En 1883, Emilio Arrieta le persuadió para crear una Academia Municipal de Música y una banda en la ciudad de Mérida y cuando se jubiló en 1891 se trasladó a San Sebastián donde fundó otra Academia de Armonía y Composición y una casa editorial primero en la calle Idiáquez y posteriormente en la de San Martín, donde se mantiene actualmente. Desde entonces vivió en esta ciudad ocupándose únicamente en componer y editar partituras y material musical. Entre sus obras destaca un himno para banda y coro titulado *Fueros*, con letra de Hermilio Olóriz, que escribió con motivo de los sucesos de la Gamazada en 1894.

Eslava, Nazario: Epistolero de la catedral de Pamplona que en 1858 ascendió a Evangelista segundo tras el ascenso a primero de Antonio Astiz.

Eugui, Antonio (Pamplona, 1843-): fue miembro de la banda de la Academia Municipal de Música de Pamplona en 1861.

Eyaralar, Félix: sobrino de Francisco Lazcorreta. En 1833 ambos se ofrecieron como músicos para la capilla de la catedral siendo rechazados.

Fernández, Aquilino (Ollo, Navarra, 1847-Villafranca, 7/1904): tocó el fliscorno en la banda de la Academia Municipal de Música de Pamplona en 1863. Era comerciante y se marchó a Buenos Aires un tiempo.

Fernández, Elías: corneta de la banda de música de la Milicia Nacional en 1841.

Fernández, Felipe: perteneció a la banda de música La Euterpe Navarra.

Fernández, Filomeno (Arteta, Navarra, 1845-): miembro de la banda de la Academia Municipal de Música de Pamplona donde tocaba el cornetín. Se marchó a Méjico.

Fernández, Francisco (1821-): jornalero tejedor y clarinetista de la banda de la Academia Municipal de Música de Pamplona en 1861. Se suscribió en el batallón de Voluntarios de la Libertad en 1868.

Fernández, José (1846-): jornalero sastre que tocó el trombón en La Euterpe Navarra y fue miliciano nacional en 1873.

⁸⁵² Véase también Ansorena Miranda y Gosálvez Lara, "Erviti Segarra, José," en *Diccionario de la música española e hispanoamericana*, 699.

Fernandino, Ildefonso (Pamplona 1853-?): infante en la catedral de Pamplona hasta los 16 años en que cambió su voz. Ocupó la plaza de pianista en el Nuevo Casino antes de su última provisión en 1871. Se presentó como profesor de piano de la Academia Municipal de Música de Pamplona tras la marcha de Lucio García en 1871 pero no consiguió el puesto.

Fort, Juan: músico de la banda de música de la Milicia Nacional en 1856.

Gáinza Latorre, Lázaro (Pamplona, ca.1840-10/1885): fue infante de la catedral de Pamplona. A los 16 obtuvo la plaza de organista de las iglesias de Santiago y San Salvador de Sangüesa, puesto que mantuvo durante 18 años. En este mismo municipio organizó e instruyó una Capilla de Música vocal e instrumental de cuerda, así como una orquesta de instrumentos de metal para las fiestas populares. Fue organista de las iglesias de Santo Domingo y San Agustín de Pamplona hasta 1881 y dos años después fue nombrado organista segundo de la catedral. Arregló los órganos de varios pueblos como Errazu. Los dos últimos años de su vida poseyó un almacén de pianos en la calle Navarrería 19.

Garategui, Salustiano (1845-): zapatero que tocó el clarinete en la banda de la Academia Municipal de Música de Pamplona en 1861 y en la banda La Euterpe Navarra. Formó parte del batallón de Voluntarios de la Libertad.

García Pastor, Conrado (Encinacorba, Zaragoza 1827 - Pamplona 15/02/1877). Poseía un almacén de música en la Cuesta del Palacio 32 y después en el Paseo de Valencia 36. Cuando murió su hijo Gregorio García continuó con el negocio. Además, tuvo otros seis hijos, entre ellos una niña, Julia. Y de los otros, tres se marcharon al extranjero, uno a Guatemala, otro a Andorra y otro a Filipinas, si bien el de primero le tomó el relevo al padre en el negocio comercial cuando murió. Fue el primer presidente del Orfeón Pamplonés y uno de los primeros mentores de Julián Gayarre, con quien mantuvo el contacto y la amistad. Cuando murió, *El Eco de Navarra* lo definió como “un hombre activo, laborioso, emprendedor y de carácter afable y expansivo”. Fue miliciano nacional en 1854.

García, Francisco: diácono, en 1825 se le nombró maitinante de la Capilla de Música de la catedral. En 1848 se le adjudicó la capellanía nº 23 y tres años después se le confió el cuidado de los infantes hasta 1864.

García Tomes, Gregorio: hijo de Conrado García. Estudió en el Conservatorio de Madrid. Elaboró un método de solfeo que dedicó a Emilio Arrieta, de quien recibió tres cartas laudatorias que las puso el autor a la cabeza de su libro. También lo alabó Apolinar Brull. En ocasiones tocó el piano acompañando al Orfeón Pamplonés. Compuso la zarzuela *Contra el querer no hay poder*, con libreto de Juan Pedro Barcelona que se estrenó el 18 de Abril de 1883 en el Teatro de Pamplona. También una mazurca para piano titulada *Favorita*, dedicada a Julián Gayarre y editada en Madrid en 1877. Relevó a su padre como empresario en su almacén de música y también fue profesor de música en el colegio San Luis Gonzaga de Pamplona.

García Zalba, Mariano (Aoiz, 26/07/1809 – Pamplona, 6/02/1869). Su padre era campanero de la iglesia parroquial de Aoiz. A los ocho años entró a formar parte de la enseñanza de infantes de la catedral de Pamplona y en 1824 obtuvo una capellanía, la nº 24, a la que hizo desistimiento en 1829. En 1833 volvió a solicitar su readmisión, sin

embargo, tres años después la dejó otra vez porque fue contratado por el regimiento provincial de Orense. Apenas unos meses después volvió a solicitar su readmisión como músico de la capilla de la catedral de Pamplona para la que finalmente trabajó hasta su muerte. Aquí tocaba el violín, el bajón, el fígle y componía obras. Fue el primer director de la Academia Municipal de Música de Pamplona desde su inauguración en 1858 hasta su muerte once años después. También fue miembro de la orquesta del teatro. Se alistó a la Milicia Nacional en 1836. Tuvo cuatro hijos, María, Vicente, Luis y Mauricio. Éste último siguió sus pasos como músico.

García Martínez, Mauricio (Pamplona, 1837-11/4/1893): fue músico de la capilla de la catedral de Pamplona para la que compuso algunas obras. Fue profesor de la Academia Municipal de Música desde 1858 y sucedió a su padre como director desde 1869 hasta su muerte. Enviudó siendo muy joven. Fue voluntario de La Libertad, Voluntario de la República y Miliciano Nacional en la reorganización de 1873.

García Metón, Lucio (Tafalla, 1814-Jaurrieta, 15/10/1896): se alistó en la Milicia Nacional en 1834. Fue profesor de piano de la Academia Municipal de Música de Pamplona durante once años, desde 1860 y organista de la parroquia de San Lorenzo de la misma ciudad desde 1868. También fue pianista del Nuevo Casino entre 1864 y 1865. En 1871 fue nombrado por oposición organista y maestro de capilla de la iglesia parroquial de Santa María de Tafalla.

García Martínez, Ricardo (Pamplona, 1846-2/12/1909): médico que también tocó el cornetín en la banda de la Academia Municipal de Música de Pamplona. Fue socio protector del *Orfeón Pamplonés* hasta el mismo año de su muerte.

Gaztambide, Vicente (Zubiri, 1803-Pamplona, 1874?): tío del reputado compositor Joaquín Gaztambide a quien acogió cuando murió su padre. Se casó con una mujer de Tudela y tuvo tres hijos, Javier, Juliana e Isabel. En 1821 fue nombrado bajonista de la iglesia Santa María de Tafalla. En 1825 se le adjudicó la capellanía nº 2 como violín 1º y bajón 2º a la que desistió en 1828. Fue músico del Regimiento 6º ligero de Valladolid pero en 1833 volvió a solicitar su readmisión en la capilla de Pamplona. Tres años después dejó este puesto otra vez porque fue contratado por el Regimiento Provincial de Orense, pero apenas unos meses después volvió a solicitar su readmisión como músico de la capilla de la catedral de Pamplona para la que finalmente trabajó hasta su muerte. En la década de 1840 fue el director de la orquesta del Teatro Principal. Tuvo un almacén de pianos en la calle San Agustín, número 2. Se alistó a la Compañía de Veteranos de la Milicia Nacional en 1855.

Gaztambide Cía, Javier (Pamplona, 1834-?): hijo de Vicente Gaztambide. Desde muy joven formó parte de la orquesta del Teatro del Circo. A comienzos de la década de 1860 empezó a dirigir la orquesta del Teatro Principal de Pamplona y más tarde se trasladó a Madrid donde fue el director de la orquesta del Teatro de la Zarzuela. También destacó como compositor de zarzuelas, de música de salón y de piezas religiosas. A su hijo, que también se llamaba Javier y fue un destacado violinista, se le adjudicó la plaza de contrabajo en la Capilla de Música de la catedral de Pamplona en octubre de 1885.

Gómez, Germán: perteneció a la banda de música La Euterpe Navarra tocando el trombón. Se marchó a La Habana y allí fue vicesecretario del Centro Eúskaro.

Gómez, Hipólito: corneta de la banda de música de la Milicia Nacional en 1838.

Gimeno, Victoriano (Calatayud, Zaragoza, 1820-): miembro de la orquesta del teatro como trompa segundo.

Gonzalo, Sebastián: músico de la banda de música de la Milicia Nacional en 1855.

Goñi Ezcurra, Francisco (1843-1/04/1892): empedrador que tocó el cornetín en la banda de la Academia Municipal de Música de Pamplona en 1861. Fue voluntario de la República y miliciano nacional en 1873.

Goñi, José (Tiebas, Navarra, 1821-): tambor de la banda de música de la Milicia Nacional en 1841.

Goya, Benito: tocó el bombo en la banda La Euterpe Navarra.

Goya Urriza, Ambrosio (Pamplona 1848-): a los ocho años entró en la catedral de Pamplona como niño de coro donde estuvo hasta los 16 años. Fue miembro de la orquesta del teatro durante diez años tocando el violín y la viola. Dio lecciones particulares de solfeo y violín. Después fue organista en Lumbier y también en Aoiz.

Guerra, Manuel (Pamplona, 1844-1909): aficionado a la música que tocó en la banda de la Academia Municipal de Música de Pamplona.

Guzmán, Doroteo (1850-): tocó el cornetín en la banda de la Academia Municipal de Música de Pamplona en 1863.

Hermida, Manuel (1833-): sastre que tocó la tuba en La Euterpe Navarra. Miliciano nacional en 1873.

Herrero, Santiago: perteneció a la banda de música La Euterpe Navarra.

Huarte, Andrés (1848-): tocó el trombón en la banda La Euterpe Navarra. Fue miliciano nacional en 1873.

Ibarrola, Antonio (Mendioroz, 1820-Pamplona, 2/02/1881): miembro de la banda La Euterpe Navarra en la que tocó el clarinete.

Ichaso Elverdin, Fermín (Corella, 1843-Pamplona, 1/9/1912): su mujer era maestra de las escuelas municipales y él fue profesor de la escuela de la Casa Misericordia y director de la orquesta del teatro en las décadas de los sesenta, setenta y ochenta. Fue concertino de la orquesta Santa Cecilia y le contrataron como parte principal en algunos teatros de España. Fue designado para la plaza de segundo violín de la Capilla de Música de la catedral de Pamplona el 13 de febrero de 1886. Además fue profesor de violín de la Academia Municipal de Pamplona desde 1871 hasta que se jubiló en 1903. También fue nombrado profesor de música de la segunda enseñanza en el colegio Luis Gonzaga en 1892. Fue Voluntario de la República en 1873 y después miliciano nacional.

Igarreta, Antonio: tocó los platillos en la banda La Euterpe Navarra.

Ilundáin, Martín (Lerruz, Navarra, 1829-): pastor que tocó la corneta en la banda de música de la Milicia Nacional en 1855.

Iriarte, Celestino: tambor de la banda de música de la Milicia Nacional en 1838.

Irujo, Martín (Lecumberri, 1847-): sombrero aficionado a la música que tocó la trompa en la banda de la Academia Municipal de Música de Pamplona en 1863.

Imbuluzqueta, José María: músico de la capilla de la catedral (ya en 1829) que se ocupó de enseñar canto a los infantes.

Irañeta, Francisco: corista de la catedral de Pamplona en 1854.

Iturralde, Agustín (1840-): empleado, miembro de la banda de la Academia Municipal de Música de Pamplona en 1861. Se suscribió al batallón de Voluntarios de la Libertad, después al de la República y a la Milicia Nacional en 1873.

Jiménez, Julián (Peralta, 1846-): carpintero que fue miembro de la banda de la Academia Municipal de Música de Pamplona en 1861 en la sección del viento madera.

Jiménez, Mateo: músico de la capilla de la catedral (ya en 1829) y maestro de infantes en la década de 1830.

Lacruz, Lorenzo (Cadalso, Madrid, 1852-Pamplona, 8/1901): tocó el cornetín en la banda La Euterpe y el trombón segundo en la orquesta del teatro. Se marchó un tiempo a Montevideo y después fue auxiliar administrativo en el hospital provincial hasta que murió.

Lacunza, José (Pamplona, 1864): profesor de la Academia de Música y profesor de solfeo en la escuela de música de la Casa de Misericordia. Fundó su propia Academia de música particular en su domicilio de la calle Dos de febrero, número 18, 4º, en la que impartía clases de solfeo, instrumentos de madera y de viento, además de clases particulares.

Lafita, Florencio (Pamplona, 1851-): alumno de la Academia Municipal de Música que después fue a veces suplente de Maya. Perteneció a la banda de música La Euterpe Navarra. Formó un cuarteto de cuerda junto con Fermín Ichaso, Antonio Vidaurreta e Ildefonso Fernandino.

Landa, José María: epistolero de la catedral de Pamplona.

Lapueta, Cristóbal: fue primer organista de la catedral de Pamplona.

Larranz, Mateo: trompeta de la banda de música de la Milicia Nacional en 1855.

Larrañaga y Pola, Francisco (Valencia, 1824-Pamplona, 15/08/1916): con 29 años se instaló en Pamplona. Músico mayor de uno de los cuerpos del ejército al que tuvo que renunciar por encontrarse enfermo. Fue Voluntario de la República y miliciano nacional en 1875. Profesor de la academia de música de solfeo y oboe desde 1871 hasta 1893. Miembro de la orquesta del teatro donde tocaba el oboe.

Las Navas, Deogracias (Pamplona, 1850-): zapatero que perteneció a la banda de música La Euterpe Navarra y también era gaitero.

Las Navas, Pío (Estella, 1823-): zapatero aficionado a la gaita por lo que el Ayuntamiento le contrató en numerosas ocasiones. Esta afición se la transmitió a sus hijos Deogracias y Serafín. Además, tocó el trombón en la banda de la Academia Municipal de Música de Pamplona en 1863.

Las Navas, Serafín (Pamplona, 1858-8/07/1895): estudió en la Academia de Música con Sebastián Cantera. Tocó el clarinete en la banda La Euterpe Navarra. Fue músico de la orquesta del teatro como clarinete segundo y como violín y posteriormente formó parte del Quinteto Aramendía como violín.

Lauroba, Ángel (Fitero, 1835-): huérfano a los 9 años se instaló en Pamplona con la familia del organista Severiano Setuain. Fue profesor de piano en la Academia de Música desde 1861.

Lazcorreta, Juan Francisco (Urroz, 1802-Noviembre, 1863). Su padre era violinista en la catedral de Burgos. En 1833 solicitó ser admitido en la Capilla de Música como violín primero y bajonista 2º pero no se le admitió. Profesor de música desde 1825 del Seminario de Nobles de Vergara. Vivió en la calle Zapatería 3 y en Pozo blanco. En 1839 planteó al Ayuntamiento un proyecto para crear una escuela de música. Fue Director de la Banda de Música de la Milicia Nacional de Pamplona desde su comienzo en 1839 hasta la supresión de esta milicia en Octubre de 1843. Fue miembro de la orquesta del teatro. Trabajó como profesor de violín en la Academia Municipal de Música de Pamplona los tres últimos años de su vida.

Lizaso, Joaquín (Pamplona, 1852-07/1907): impresor que tocó el bajo en la banda de música La Euterpe Navarra.

Llopis, José (Pepe) (Pamplona, 1858): fue alumno de la Academia Municipal de Música, tocó el flautín en la orquesta del teatro y fue pianista del Nuevo Casino entre 1883 y 1886.

Lorea, Juan (Villafranca de Navarra, 1809-Pamplona, 1888): fue nombrado maitinante en 1828. En 1854 se le concedió la sochantría menor.

Lorente, José María (1850-): fue secretario del Ayuntamiento, al menos en 1888. Perteneció a la banda La Euterpe Navarra. Fue voluntario del batallón de la Libertad, del de la República y fue miliciano nacional en 1854.

Lorente, Pío (Pamplona, 1854-): tocó el clarinete en la banda La Euterpe Navarra.

Los Ríos, Pedro (Pamplona, 1848-): escribiente que tocó el trombón en La Euterpe Navarra. Integrante de batallón de voluntarios de la Libertad y miliciano nacional en 1873.

Luna Martínez, Estanislao (1856-1941): su padre era alpargatero de Olite. Fue infante de la catedral de Pamplona desde los 7 años hasta los quince, donde estudió violín, viola, contrabajo, piano y armonía. Profesor en la Academia de Música desde 1881 en que consiguió la plaza por oposición de segundo supernumerario hasta 1901 en que renunció, y también fue profesor de música en el colegio de los hermanos Huarte desde 1876, momento en el que se incluyó esta asignatura en el currículo. Obtuvo el segundo puesto en las oposiciones para la plaza de director de la escuela de música de la Casa de Misericordia. Fue primer violín en la orquesta del teatro así como de la orquesta Santa Cecilia. También estuvo contratado como violín 1º, concertino y director en algunas temporadas en los teatros de Valladolid, Palencia, Vitoria y San Sebastián. Igualmente fue el primer violín de la Capilla de Música de la catedral de Pamplona en cuyo archivo se conservan algunas de sus obras. También vendió algunas

de sus partituras en la casa editorial de Ripalda. Como compositor también escribió una zarzuela titulada *La Venus de las pieles* que arregló para banda.

Maestu, Pedro Antonio (Viana, 1811-Pamplona, 24/03/1894): fue Infante de la catedral de Calahorra. Organista de la iglesia de Villava, de la colegiata de Roncesvalles y sustituía a José Guelbenzu en la iglesia de San Cernin de Pamplona. Se le nombró arpista y organista segundo de la catedral de esta ciudad en 1850 y se le otorgó la capellanía 36. Anteriormente había sido corista. Fue maestro de los infantes en 1851. Se jubiló en 1891 y murió tres años más tarde.

Martínez Iureta, Anselmo (San Sebastián, 1857-): tocó el clarinete en la banda La Euterpe Navarra. En 1898 fue nombrado corredor de comercio en Vitoria.

Maya Barandalla, Fidel (Pamplona, 1859 – Oviedo, 1918): hijo de Joaquín Maya. Estudió en la Academia Municipal de música de Pamplona y después en el Conservatorio de Madrid piano, violoncello, armonía y composición, pensionado por la Diputación Foral de Navarra. Desde 1881 por oposición fue profesor de violonchelo y contrabajo de la misma academia de Pamplona donde inició sus estudios musicales, puesto que mantuvo hasta 1890. También impartió la asignatura de música en el colegio “San Luis Gonzaga”, fundado en 1891. También fue profesor de los instrumentos de cuerda, de armonía y de composición de la escuela de música de la Casa de Misericordia de 1883 a 1896. Fue violín segundo en la orquesta del teatro, pianista del Nuevo Casino entre 1887 y 1890 e interprete destacado en el violonchelo. En su faceta compositiva ganó los premios del *Certamen científico, artístico y literario* celebrados en Pamplona de los años de 1883 a 1886 con sus obras *Sin arte no hay sabiduría*, *Las glorias de un pueblo son sus himnos*, *Aurrerá* y *Fantasia descriptiva de la victoria de los navarros en Roncesvalles*, respectivamente. Además, escribió una zarzuela en un acto titulada *Perfecto parecido* con letra de Arturo Cayuela que se estrenó en 1882 en los locales del Orfeón, con el propio Maya al piano.

Maya Ecenarro, Joaquín (Pamplona, 1844-1926): fue infante de la catedral de Pamplona donde después fue músico de la Capilla de Música y organista de la iglesia aneja de San Juan Bautista. En 1862 entró a formar parte de la Academia Municipal de Música donde impartió las asignaturas de piano, solfeo, canto y armonía hasta 1913 cuando le concedieron la jubilación. Además, fue director de esta institución de 1893 hasta su jubilación. Maya fue el primer director del Orfeón Pamplonés así como el de la orquesta Santa Cecilia. En 1881 fue nombrado profesor especial de música cuando esta asignatura se implantó en la Escuela Normal de Maestros. En 1900 publicó un libro de Teoría del Solfeo. En 1919 fue nombrado miembro de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando y fue elegido vocal de la Comisión de Monumentos Históricos y Artísticos de Navarra. Además, fue un destacado compositor.

Mendioroz, Fermín (Pamplona, 1798-): primero perteneció al coro de la iglesia de San Juan Bautista (ya en 1824) y luego pasó a formar parte de la capilla de la catedral (en 1854 como capellán de altar).

Mijangos, Gregorio (Haro, Logroño 1844-): fue músico sencillo primero y después contratado como trombón primero y bombardino durante ocho años en el Regimiento de Infantería de Almansa y en el primer batallón del 5º regimiento de Artillería a pie. También tocó el papel de trombón primero y ejerció de archivero en la

orquesta Santa Cecilia y el mismo instrumento y el bombardino en la banda La Euterpe Navarra. Tuvo una tienda de encuadernación en la Bajada de San Agustín, número 9.

Murciano, Joaquín: músico de la capilla de la catedral de Pamplona.

Nazábal, José (Pamplona, 1852-): tocó el cornetín en la banda La Euterpe Navarra y fue miliciano nacional en 1873.

Noáin, Juan: en 1829 era corista de la parroquia de San Juan Bautista y después pasó a la capilla de la catedral. En 1868 se le concedió la jubilación en su asistencia al coro pero quedando obligado a prestar el servicio de altar.

Nogal Pérez, José (Sitranca, Zamora, 1847-): cerrajero aficionado a la música que tocó el trombón en la banda La Euterpe Navarra. Perteneció a la Milicia Nacional en 1873.

Ochoa, Juan (Aldea Nueva de Ebro, Logroño, 1841-): alpargatero aficionado que tocó el bombardino en la banda de la Academia Municipal de Música de Pamplona en 1863.

Ochoa, Luis (Pamplona, 1857-): tocó el fliscorno en la banda de la Academia Municipal de Música de Pamplona en 1863.

Ochoa, Manuel: tocó el trombón en la banda de la Academia Municipal de Música de Pamplona en 1863.

Osés, Ramón (¿Román?): en 1821 había obtenido una coristía mayor en la iglesia de San Nicolás y en 1828 fue nombrado sochantre mayor en la catedral tras el fallecimiento de Pedro Vidaurre. Fue censor en algunos ejercicios de oposición para la capilla. Se jubiló en 1864 y murió en mayo de 1871.

Páez, Mateo (1821-): tambor de la banda de música de la Milicia Nacional en 1838.

Paracuellos, Benigno (Pamplona, 1849-): tocó el flautín en la banda de música *La Euterpe Navarra*.

Pastor, Manuel: tambor mayor de la banda de música de la Milicia Nacional en 1836.

Pérez, Luis (Valencia, 1839-): ebanista que fue el redoblante de la banda La Euterpe Navarra. Fue voluntario en el batallón de la Libertad, también en el de la República, y perteneció a la Milicia Nacional en 1873.

Piudo, Lorenzo (Pamplona, 1843-25/10/1912): procurador de los tribunales, tocó el clarinete en la banda de la Academia Municipal de Música de Pamplona en 1861 y en la banda La Euterpe Navarra. Fue miliciano nacional en 1873.

Pomar, José: músico de la banda de música de la Milicia Nacional en 1856.

Prieto, Julián (Santo Domingo de la Calzada, Logroño 1765-Pamplona, 1844): fue tenor en la Capilla de Música de la catedral de Pamplona entre 1786 y 1844, año en que murió. Desde 1807 se ocupó de la instrucción de los infantes y desde 1816 también asumió las funciones del maestro de capilla. Fue alumno de El Españolito en Zaragoza. Fue un importante compositor sobre todo por sus sonatas para teclado y sus composiciones religiosas (al menos 166).

Quintana, Narciso (Pamplona, 1845-): cerrajero que tocó el cornetín en la banda La Euterpe Navarra y fue Voluntario de la Libertad, de la República y miliciano nacional en 1873.

Ramírez Larraz, Hipólito (Pamplona, 1836-1901): primero ejerció como organista en Huarte durante diez años hasta que en 1876 tomó posesión de la plaza de maestro de capilla de la catedral de Pamplona hasta su muerte. Como tarea adherida a su cargo escribió numerosas composiciones para órgano y también vocales, muchas de ellas conservadas en el archivo de la Capilla de Música de la catedral de Pamplona y otras fueron publicadas por la editorial Ripalda.

Reta, Eulalio: guarda de campo que tocó el trombón y la lira en la banda de la Academia Municipal de Música de Pamplona en 1863.

Reta, Juan: tocó el cornetín en la banda La Euterpe Navarra.

Ribat, Nicomedes (Pamplona, 1846-): carpintero aficionado a la música que tocó el clarinete en la banda de la Academia Municipal de Música de Pamplona en 1863.

Ripalda, Antonio Ventura (Pamplona, 1857-San Sebastián, 09/1910): fue jornalero de tipógrafo y después empleado del Consulado de Méjico en París. Tocó el cornetín en la banda La Euterpe Navarra y fue miliciano nacional en 1873.

Ripalda, Francisco (Pamplona, 1849-): litógrafo que poseía una papelería y editorial. Tocó el cornetín en la banda La Euterpe Navarra y fue cabo segundo en la Milicia Nacional en 1873.

Ripalda, Martín (1841-): fotógrafo que tenía una imprenta y una papelería en la calle Mayor 1 y 3, al menos en 1887. Perteneció a banda La Euterpe Navarra tocando la tuba y a la orquesta del teatro como cornetín segundo. Miliciano nacional en 1873.

Rivero, Javier: perteneció a la banda de música La Euterpe Navarra.

Roldán, Francisco: músico de la banda de música de la Milicia Nacional en 1856.

Román, Hilario (Cirauqui, Navarra, 1827-): tocó la tuba en la banda La Euterpe Navarra.

Roncal, Javier (1851-): tocó el clarinete en la banda La Euterpe Navarra y el contrabajo en la orquesta del teatro y en la Capilla de Música. Fue miliciano nacional en 1873.

Rota, Saturnino: integrante de la banda de la Academia Municipal de Música de Pamplona en 1861.

Rubio, Vicente (1851-): trabajó para la dirección de Caminos y tocó el clarinete en la banda de la Academia Municipal de Música de Pamplona en 1863 y el requinto de la banda La Euterpe Navarra. También fue miembro de la orquesta del teatro. Publicó algunas poesías en *El Liberal Navarro*.

Ruiz de Galarreta, Fermín (1816-02/1882): en 1833 entró a formar parte de la Capilla de Música de la catedral de Pamplona como maitinante, aunque ya era corista de la parroquia de San Juan Bautista. Se le adjudicaron las capellanías números 32, 33 y 34. De 1844 a 1851 asumió la educación de los infantes de coro, para los que escribió

un método de canto llano y figurado. En 1855 se le nombró sochantre primero. En ocasiones actuó de censor en los ejercicios para plazas de la capilla.

Sainz, Antonio: sochantre de la catedral de Tudela que, a pesar de no estar tonsurado, consiguió la sochantría mayor de la de Pamplona en febrero de 1851, pero fue despedido cuatro años después por contraer matrimonio.

Sainz, Segundo: fabricaba pelotas para frontón. Republicano que perteneció a la banda de música La Euterpe Navarra tocando el cornetín.

Salvatierra, Valentín (Pamplona, 1848-): zapatero jornalero que perteneció a la banda de música La Euterpe Navarra.

Sánchez Puyarena, Leandro (1858-12/01/1925): su padre era de Sesma, zapatero. Él fue infante de la Capilla de Música de la catedral de Pamplona hasta los 14 años y tocó el trombón, la viola y el contrabajo en la orquesta del teatro. También tocó el contrabajo y el fagot en la orquesta Santa Cecilia y formó parte del Quinteto Aramendía. Obtuvo la plaza de afinador de pianos de la Academia Municipal de Música.

Santa Cruz, Bernardo (Mañeru, Navarra 1815-): músico de la catedral de Pamplona, padre de Benito Santa Cruz.

Santa Cruz Chivite, Benito (Pamplona 1848-1883): en 1864 ganó la plaza de pianista de la sociedad de *la Constancia* de Pamplona y también fue pianista interino del Nuevo Casino entre 1866 y 1871. Como organista ocupó las plazas de la parroquia de San Pedro de Olite en 1878-79 y los dos años siguientes de la iglesia de Santo Domingo de Pamplona. En 1879 fue nombrado tenor para la Capilla de Música de la catedral. Como pedagogo, en la escuela de música de la Casa de Misericordia sustituyó a Antonio Vidaurreta y en 1881 consiguió la plaza de tercer numerario de la Academia de Música. También fue miembro del Orfeón Pamplonés.

Sanz, Damián (Burgo de Osma, Soria 1808 –1884): en 1831 consiguió la plaza de organista primero de la catedral de Pamplona, por oposición y decisión unánime del tribunal, puesto que conservó hasta 1878. Cuando murió Julián Prieto en febrero de 1844 asumió sus deberes de maestro de capilla a la vez que ejercía de organista. En 1850 consiguió por oposición la plaza de organista de la catedral de Toledo a la que renunció tan solo unos meses después para volver a la de Pamplona. Fue censor para las pruebas de organista y maestro de capilla en la iglesia de Tolosa, puesto que consiguió Felipe Gorriti, y en la iglesia de Santa María de Tafalla, así como para admitir nuevos miembros en la capilla de Pamplona. En mayo de 1876 le concedieron la jubilación como maestro de capilla y en 1878 dejó la organistía de Pamplona y tomó posesión como organista en la catedral de Burgo de Osma donde murió a la edad de 76 años.

Sarasate Juanena, Miguel (Pamplona, 20/01/1818-11/8/1884): músico militar durante casi 36 años pero sobre todo conocido por ser el padre de Pablo Sarasate. Entró a formar parte de la plantilla de la Academia Municipal de Música como ayudante del director en febrero de 1869, impartiendo clases de piano hasta 1881. Fue el primer profesor y director contratado de la escuela de la Casa de Misericordia desde 1872 hasta 1979 en que se jubiló. Fue voluntario de la República y miembro de la Asociación Eúskara de Navarra en la que ingresó en 1878.

Segura, Mariano: corneta de la banda de música de la Milicia Nacional en 1841.

Sellés Anoz, Ricardo (Barcelona, 1858-): perteneció a la banda de música La Euterpe Navarra. Fue Voluntario de la República, capitán en La Habana, teniente en el ejército de Filipinas y sirvió en el batallón de Cazadores de Alba de Tormes y en la reserva de Huesca.

Serrano Burguete, José (Pamplona, 1848-): fue alumno de la Academia Municipal de Música de Pamplona. Desde 1862 fue miembro de la orquesta del Teatro Principal como violín y cornetín, y también tocó en las bandas de música municipales de la ciudad. Compuso algunas obras que puso a la venta en el almacén de música de Francisco Ripalda. Fue Voluntario de la Libertad y después voluntario de la República y miliciano nacional.

Setuáin, Severiano (Pamplona): estudió composición y armonía en Madrid con Hilarión Eslava. Obtuvo la plaza de organista de la parroquia de San Lorenzo y también daba clases de piano de forma particular.

Tornero, Manuel (Pamplona, 1846-): jornalero ebanista que fue miembro de la banda de la Academia Municipal de Música de Pamplona en 1861 y Voluntario de la República.

Urdániz, Ángel: padre. Tambor de la banda de música de la Milicia Nacional en 1834.

Urdániz, Ángel: tambor de la banda de música de la Milicia Nacional en 1841.

Urdániz, Francisco: tambor de la banda de música de la Milicia Nacional en 1838.

Urzainqui, Manuel Martín: maitinante de la capilla de la catedral desde 1800. En 1826 fue nombrado sochantre menor. Se jubiló en 1840 aunque siguió participando en la capilla hasta 1849 en que finalmente Juan Lorea asumió sus tareas.

Utray, Modesto (Pamplona, 1862-): tenía un comercio en la calle Santo Domingo. Fue alumno de la Academia Municipal de Música y fue miembro de la orquesta del teatro como violín segundo.

Vera, Lorenzo: fue miembro de la banda de la Academia Municipal de Música de Pamplona en 1861.

Vidaurreta Irure, Antonio (Pamplona 1852-1882): desde niño se dedicó al estudio de la música en la clase de Infante de la catedral de Pamplona hasta 1868 y desde entonces siguió incorporado a la Capilla de Música desempeñando indistintamente los papeles que se le designaban tanto de canto como de instrumento y como organista segundo. Fue miembro de la orquesta del teatro. Fue nombrado maestro-director por oposición de la escuela de música de la Casa de Misericordia. Fue censor en oposiciones de sochantre, maestro de capilla y organista 1º en la catedral, así como para las plazas de organista de Larrága y Lerín. Profesor de música en el colegio de niños y niñas de Huarte Hermanos. Se alistó a la Milicia Nacional en 1873. Como compositor se conservan algunas de sus obras en el archivo de la Capilla de Música de la catedral y en el archivo vasco de la música de ERESBIL. Además, vendió algunas de sus partituras en la tienda del editor Francisco Ripalda.

Villanueva Anoz, María del Camino (Pamplona, 1887-): fue alumna de la Academia Municipal de Música de Pamplona y después obtuvo el título de Profesora de Piano en el Conservatorio Nacional de Música de Madrid. En El 5 de julio de 1903, todavía como alumna con tan solo 16 años, tocó en solitario en uno de los conciertos matinales de San Fermín junto a la orquesta Santa Cecilia. Fue la primera mujer con un cargo público como profesora de piano de la Academia de Música de Pamplona en 1910. Anteriormente daba lecciones particulares en su casa en la calle Estafeta y de forma interina en la Academia. Además compuso algunas obras sencillas, como tandas de valsés, que tocaron las bandas militares los domingos.

Zabalo Fernández, Tomás (Pamplona, 1851-): músico precoz que a los 11 años ya formaba parte de la banda de música de la Academia. En junio de 1870 fue nombrado músico mayor de la banda La Euterpe Navarra y formó parte de la orquesta del teatro como flautista. Consiguió un puesto como profesor numerario en la Academia en 1896, en la especialidad de instrumentos de metal, y el mismo año lo hizo en la escuela de música de la Casa de Misericordia hasta 1912. Fue censor en diferentes pruebas y profesor particular. Fue Voluntario de la Libertad cuando cumplió 18 años, después Voluntario de la República y después fue alférez en la Milicia Nacional de 1873 al 76.

Zarranz Albistur, Pedro (Pamplona, 1864 –26/03/1912): estudió armonía y composición en la Escuela Nacional de Música y Declamación de Madrid, donde recibió diferentes premios. En 1893 obtuvo por oposición la plaza de profesor de piano y de solfeo en la Academia de Música de Pamplona, puesto que mantuvo hasta su muerte. Y fue censor en algunas oposiciones de la Academia. También cantó como tenor y dirigió la Capilla de Música de la catedral.

Zubiría, Juan: tocó el clarinete en la banda de la Academia Municipal de Música de Pamplona en 1863 y en la banda La Euterpe Navarra.

Zugarrondo, Jacinto: corneta de la banda de música de la Milicia Nacional en 1842.

Zugarrondo, Faustino: corneta de la banda de música de la Milicia Nacional en 1838.

Zugarrondo, Martín: tambor de la banda de música de la Milicia Nacional en 1840.