

# Toques y pasaclaustros de la Catedral

## INDICE

- I.—Prácticas de Cortes. — Instrumentos musicales; chirimías y bajón.— Su función litúrgica en los Estatutos de la Catedral. — Costumbres tradicionales.
- II.—Colecciones de pasaclaustros. — Las piezas del archivo catedralicio.— Dirección de cantores y ministriles. — Influencia de la música italiana. Supresión de estos toques.
- III.—El «Minuet» y la «Marcha de las Cortes»; sus calidades. — Transcripción vocal.
- IV.—La Marcha Granadera. — Antigüedad de su motivo en piezas catedralicias. — Significación espiritual del Himno Nacional. — Textos populares de la piedad española

## I

*Prácticas de Corte. — Instrumentos musicales; chirimías y bajón. — Su función litúrgica en los Estatutos de la Catedral. — Costumbres tradicionales.*

De las prácticas de Corte de nuestros reyes, ya desde el siglo XIII, pasó a las costumbres ceremoniales de determinados actos de la Iglesia, como procesiones, recepción de magnates e intermedios de función litúrgica, la adopción de ciertos instrumentos músicos.

Este rango exterior de solemnidad que prestaban a la función ministriles selectos con la interpretación de piezas cortas, sencillas de factura artística y de ampulosa presentación, era muy del agrado de las Catedrales principalmente, por celebrarse en ellas de ordinario las fiestas de máximo esplendor. De la vida cortesana llegaron estas adherencias devocionales a algunos actos del culto externo de la Iglesia.

Sobran testimonios de la vida de Corte de nuestros reyes de Navarra o de Castilla, que nos dicen del interés y gusto que ponían los príncipes en la elección de juglares y cantores, tañedores y músicos para solaz y descanso en los afanes de su gobierno.

Desde Sancho el Fuerte en su Castillo de Tudela, hasta Carlos III de Navarra en Olite, aparecen en crónicas y libros de cuentas nombres de músicos e instrumentos de época, que con sus piezas de empaque heráldico intervinieron en fastuosas reuniones de Cortes y prestaron con el mismo tono de solemnidad sus servicios al culto eclesiástico.

Consta en libros de cuentas de 1396 (1) que «el rey paga a los juglares de voz e de instrumentos de la nuestra capiella 60 florines».—«A nuestro Johan Orospe de por dar et fazer cantigas 12 florines a plus».—«A Renart de Norduch maestro de fazer organos por el coste de adobar los de la capieilla de los palacios de Olite 16 f.» (2).

Parecidas son las cuentas de los Reinos peninsulares.

Del rey San Fernando escribió su hijo D. Alfonso el Sabio en su «Septenario» que «era mañoso en todas buenas maneras que buen cavallero debiese usar... et pagandose de ornes cantadores et sabiendo el fazer; et otrosi pagandose de ornes de corte que sabien bien de trovar et cantar, et de joglares que sopiesen bien tocar estrumentos, ca desto se pagaba el mucho et entendia quien lo fazia bien et quien non».

Pero la música heráldica era pausada y grave y no permitíase el ritmo sensual y plebeyo, de modo principalísimo, en los actos oficiales de Corte. De aquí que el mismo Rey Sabio expulse de su palacio a los juglares mercenarios de la plebe, por muy artistas que sean, como dice en su Código de «*Las Siete Partidas*»: «Otro si son enfamados los joglares e los remedadores e los facedores de los zaharrones que publicamente antel pueblo cantan o bailan o fazen juego por precio que les den».

La enumeración de los instrumentos seleccionados para fiestas de esplendor, se nos dá en la «Crónica del Condestable» (Miguel Lucas de Iranzo, siglo XV) (3), cuando describe el acompañamiento que este Condestable tuvo al ir a su boda: «Con el estruendo de las trompetas y atabales y dulzainas y chirimías, panderos y cantores, todos eran atónitos del ruido».

Al apropiarse con el curso de los tiempos las corporaciones municipales y las Catedrales, en general, este género de música, las trompetas y timbales formaron el grupo adoptado por las primeras entidades civiles, y las chirimías con el bajón se emplearon en determinados actos de la iglesia.

Estos instrumentos que en el siglo XVI y parte del siguiente suplían a alguna voz de vez en cuando, y otras veces simplemente doblaban las voces a fin de dar más realce a alguna de las partes cantantes, en pleno siglo XVII adquieren su independencia y forman su conjunto. Este se compone de bajo, *sacabuche*, chirimías, *vihuela de arco*, *arpa*, *corneta*, *guitarra*, *figle*, que tuvieron cabida en la iglesia para concretos casos de diversas funciones.

Lo interesante para este apunte de nuestro estudio es conocer los instrumentos que intervenían en los «pasaclaustros» e «intermedios» (Ofertorio, elevación y final de Misa), *chirimía* y *bajón*, y que eran los autorizados en la Catedral de Pamplona.

La chirimía, para la que se escribieron varios de los toques conservados en el archivo catedralicio, es instrumento de origen árabe al parecer, de muy antiguo conocido en España y hoy casi totalmente en desuso. Era una especie de óboe taladrado con nueve agujeros laterales, de los cuales solamente seis se tapaban con los dedos. Su primitivo empleo regular era doblar el canto.

(1) Arch. de la Diputación de Navarra.—Papeles sueltos de Comptos.—Folios 42-48.

(2) Ibil.—Salón de Compos.—Caja 20, núm. 108-1413.

(3) «Memorial Histórico Español» XIII, pág. 46.

El bajón era instrumento de madera, parecido al fagot, con pabellón de metal y embocadura de caña. Su longitud era de unos 80 cms., y tenía diez agujeros, dos de ellos provistos de llaves. Antiguamente en la mayor parte de las catedrales españolas con el bajón, con el figle y después con el fagot se ejecutaba la parte de bajo del canto de atril o polifónico y, en diversos actos, duplicaba el canto llano de las antífonas que interpretaban los sochantres ante el facistol.

Con estos elementos, pues, chirimías y bajón, se celebraban los actos más solemnes de nuestra Catedral, según prescribían los Estatutos y Ordenaciones corales. Es de tener presente que, aunque consta por documentos que ya en el siglo XIII había órgano en la Catedral, éste tenía la función primordial de acompañamiento al canto y de intervención en determinados intermedios.

La parte que los ministriles (chirimías y bajón) habían de tomar en las funciones litúrgicas de la Catedral, está detallada en la «Ordenación de la capilla de músicos y cantores para las fiestas de rito excelente — año de 1598» (4).

«El orden que se ha de tener en celebrar las fiestas y oficio divino en la sancta Igllesia de Pamplona, desde primero de Enero, y año de mil y quinientos noventa y ocho es el siguiente: A primeras Vísperas. Seys capas. Las respensiones todas a canto de organo, excepto el versículo que dizen los seyses. El primero, segundo, tercero y quarto Psalmo a canto llano en tono baxo, el quinto a tres choros; el primero que comienza es de los *ministriles*; el segundo, el órgano y una voz; el tercero la Capilla. El primer verso del hymno a canto de órgano. La Magnificat a dos choros, la música y el órgano. Dicho *Benedicamus Domino* tañen los *ministriles* en su facistol».

«Procesión entera dentro de la Igllesia con dos estaciones, y las respensiones al Preste a canto llano. Los ministriles tañerán en la primera estación, dicha oración, y en su facistol desde que la Cruz llegare a la reja de la Capilla maior, hasta que los caparos comienzan el intróito de la Missa».

«En la Misa las respensiones, Kyries, Gloria, Credo, Sanctus y Agnus a canto de órgano y algún motete, o otro género de música, a la elevación del Santísimo. Los *ministriles* han de tañer en su facistol desde el Offertorio hasta el Prefacio, y dicho el *Ite Missa est*, algún poco».

En 1516, siendo maestro de capilla Juan de Uriz figuran en la plantilla de músicos de la Catedral, como ministriles de chirimía, Juan de Redín y Miguel Urrutia (5). Y en 1530 se da: «a Juan de la Rosa por compostura de bajones 2 ducados».—Y a Tomás de Miguel «por entretenidos de harpa 2 ducados» (6).

La función a cumplir por los ministriles eclesiásticos, nos la expresó el maestro Eslava de esta manera (7): «Desde el siglo XVI es cuando en España empiezan a figurar algunos instrumentos en las capillas musicales que entonces se establecieron en las principales catedrales de Toledo, Sevilla y

(4) Arch. Cath. Pamp.—Arca G, núm. 1.

(5) Archivo Cath.—Libro de pitancería, fol. 16-1516.

(2) Arch. Cath. Lib. pitanc. fol. 6-1530.

(7) Discurso preliminar al Tratado de instrumentación.— Madrid 30 de agosto de 1870.—Tercera edición de Bonifacio Eslava, Madrid 1883.

otras varias, como igualmente en los palacios de los duques del Infantado, de Arcos y de otros muchos. En la fundación de dichas capillas consta que además del maestro, organista, cantollanistas y cantores de *canto de órgano*, que eran tiple, contralto, tenor y bajo, había también *ministriles*, cuyo nombre se daba a los que tañían las chirimías, el bajoncillo, el bajón, los clarines y los atabales».

«Aunque no poseemos pieza alguna instrumental escrita en esa época y referente a las capillas mencionadas, sabemos por reglamentos de coro y otros documentos que aun existen en algunas iglesias, el papel que los *ministriles* desempeñaban. En la música religiosa los chirimías, bajoncillo y bajón hacían tres oficios: 1.º acompañar al canto llano en ciertos casos con contrapunto *ad libitum*; 2.º duplicar el cuatro de voces en el canto de órgano, tañendo la primera chirimía la parte de tiple, la segunda chirimía la de contralto, el bajoncillo la de tenor, y el bajón la de bajo; 3.º tañer ellos solos ciertos fabordcnes en las procesiones y estaciones sobre cláusulas convenidas o tomadas de algunas piezas de canto de órgano. Los clarines y atabales solo tenían lugar en fiestas y solemnidades civiles, precediendo a las autoridades y corporaciones populares en su marcha por calles y plazas».

Sobre el conjunto de los instrumentos de viento metal y los timbales escribió el mismo Eslava en otro lugar de Imétodo mencionado, tan lejos de las formas estéticas de hoy: «El conjunto completo de clarines, cornetines, trompas, trombones y timbales forma una gran fuerza sonora, homogénea y de un poder formidable. Este elemento poderoso no debe emplearse con demasiada frecuencia, sino considerarse como un cuerpo de ejército que está de reserva, y del cual solo deben entrar en batalla las fuerzas parciales que sean necesarias, hasta que, llegando un momento decisivo, entra todo él, para alcanzar la victoria».

En la interpretación de los toques tradicionalmente heráldicos, de que aquí tratamos, a cargo de los ministriles de la Iglesia, no se toleraron abusos de sonoridad por exceso de instrumentos de viento, o por descuidada selección de obras profanas, pues constan severas advertencias sobre esto en reglamentos y actas capitulares de la Catedral pamplonesa.

Ni nada tienen que ver estos actos de solemnidad catedralicia con los motivos de una prohibición del obispo don Antonio Venegas en 1608 fundada en los inconvenientes del empleo de músicos en las misas nuevas, evangelios, epístolas, velos y entráticos de monjas y frailes; «ni por ocasión dellas haya juglares ni tamborines ni otros instrumentos semejantes dentro de las iglesias», pues sirven para interrumpir el rezo divino y distraer la devoción de los fieles (8).

La crónica llamada «*Notum*» de D. Fermín Lubián dice que, según costumbre de la Iglesia, «se toca un paso de chirimías durante la incensación de Reliquias, que hacen dos capitulares en el coro, momentos antes de la procesión *ante Missam* en los días solemnes de 1.ª clase» (9).

Y era también costumbre legitimada por Estatutos de muchas catedrales.

(8) Arch. Cath., Arca Fabric. 1.ª, n. 38.— «Los navarros en el Concilio de Trento» por Goñi Gaztambide; pág. 253.

(9) Arch. Cath. Notum, I.

por lo menos hasta principios de este siglo, la interpretación de toques de chirimías o cuarteto de cuerda en las entradas solemnes de Príncipes y Prelados, y en los actos de posesión de canónigos desde la sala capitular hasta la silla coral y regreso. Por lo general esta función está hoy destinada al empleo del órgano.

Tal fué el origen y función a desempeñar por los ministriles de chirimías y bajones hasta entrado el siglo XIX, en el que estos oficios pasaron a la exclusiva de violines, contrabajo de tres cuerdas y figle, interpretando las mismas composiciones tradicionales de pasaclaustros, adaptadas a sus propios instrumentos de cuerda.

El último figlista de esta Catedral fué don Mauricio García, hijo del compositor don Mariano, también músico figlista de la Iglesia. Posteriormente, como en la mayoría de las Catedrales, al figle sustituyó el fagot, siendo el primer fagotista de esta Catedral desde 1892 el profesor don Valentín Fernández.

## II

Colecciones de pasaclaustros. — Las piezas *del archivo catedralicio*. — Dirección de cantores y *ministriles*.—Influencia de la música italiana.  
Supresión de estos toques.

Muy poco se ha escrito sobre los temas, cantidad y calidad de estas piezas de procesión y pasaclaustros destinadas en días clásicos a la interpretación obligada en los recintos de las catedrales.

Por la rutina natural y corriente del cumplimiento de una obligación que no pesa, ni se concedió importancia al acervo de obras guardadas, ni se tuvo cuidado, por la misma razón, en coleccionar estos toques o pasos que eran sin duda una palpitación del sentir de aquella época y un trozo de la vida misma en el ambiente eclesiástico.

Hoy entran de lleno en estos menesteres los estudios de musicología y los afanes más noblemente dirigidos de la investigación folklórica.

Un antiguo inventario sin fecha, del archivo musical de Pamplona nos da la cita de un libro coral manuscrito con el título de «Toques y Descansos para la perfección y completa pericia de los tañedores y ministriles de esta Santa Iglesia durante las procesiones de claustro, devotos y triunfales que se tienen por laudable tradición de la Primera y Sacrosanta Iglesia de esta Ciudad de Pamplona. Ordenados a expensas del Sor. Prior de la Iglesia por escritor de Libros Pedro Ramirez».

De este amanuense hay recibos en los libros de cuentas de 1610 (10).

También se halla en la Catedral de Palencia un libro manuscrito, que pude admirar despacho, titulado *Escala diatónico chromático enarmónica. Música sinfonía dividida en canciones a tres, a quatro, a cinco y a solo, para el uso de los Ministriles de esta Sta. Iglesia en las Funciones de Procesiones y otros intermedios. Según costumbre antigua. Compuestas de todos los fonos Naturales y Extravagantes, de la Especie Arithmética y armónica en todos*

(10) Contaduría capitular.—Libro de cuenttas, 1608.

*los semitonos del Sistema Máximo. Por don Antonio Rodríguez de Hita, Racionero titular Mtro. de Capilla de esta Sancta Iglesia. Año de 1751.*

Se trata de una colección importantísima, dice Anglés (11), y hasta el presente única en España, en la cual se contiene la música que tocaban los ministriles de Palencia en las procesiones y otros actos extralitúrgicos de aquella iglesia. A la sola lectura de este manuscrito, uno se da cuenta del talento e ingenio de este maestro eximio, «que no podemos tardar a incorporarlo entre las figuras patrias de la música española».

Contiene este libro unas 80 piezas de la música dieciochesca, escritas para dos chirimías y un bajo, a tres voces escuetas, y alguna vez con una pequeña y elemental intervención de dos trompas.

En 1924 a petición del Excmo. Cardenal Benlloc, recibí de la Catedral de Santiago de Compostela para una fiesta de la Catedral de Burgos dos pasaclaustros para chirimías, siglo XVIII, calcados en la melodía litúrgica de dos himnos del Apóstol. De gran interés son las piezas de este género encontradas hasta ahora en Pamplona, además de una pequeña colección de seis piezas también manuscritas de don Domingo Olleta, mtro. de capilla de la Seo de Zaragoza en el siglo XIX, dos copias de las cuales regaló el autor al entonces maestro de capilla de Pamplona, don Hipólito Ramírez.

Ante las obras de esta índole, que he encontrado en el archivo de música de la Catedral —poco hallazgo para tan larga búsqueda— mayor que la calidad de técnica artística, es el precio y consideración del valor psicológico de las melodías y ritmos, que nos hablan del sentimiento popular y religioso de otras épocas con su peculiar modo de expresión. Es que esta música, sencilla sin mayor pretensión, señala e llecho histórico y lo realza (12); da el tono exacto del momento vivido y el volumen, calidad y desarrollo de las vibraciones del sentimiento, tal cual fué y se produjo en cada circunstancia. La suma de estos factores nos pone de relieve, en poderosa síntesis psicológica, los elementos más sensibles y de más difícil captación y apercibimiento en la vida de un pueblo: el ritmo interno de sus movimientos y expansiones, dentro de esa modalidad específica, de sus ideales y amores heroicos. Y no solo el ritmo, que es la concreción y forma del movimiento, más también el timbre, el acento, la gradación matemática de las curvas de flexión, intensidad y valoración, que constituyen el sentido neto y preciso de la expresión. Esto tiene un valor histórico de gran alcance en el aspecto documental.

En la melodía del pasaclaustro n.º 1, que aquí se expone, vemos la manera corriente de expresarse según la manera de hacer para estos casos, sin que acuse la pieza ningún relieve particular sobre otras.

Todas estas composiciones cortas son de autor desconocido de los siglos XVII y XVIII. Y el mérito de su estudio está principalmente en descubrir el motivo y aun frases enteras de canciones y melodías populares en las que se fundaba la pieza corta de los ministriles. Bien es verdad que es difícil el análisis, puesto que supone el conocimiento de las demás obras del archivo, que llevan más marcada la melodía popular. Y aumenta la dificultad en

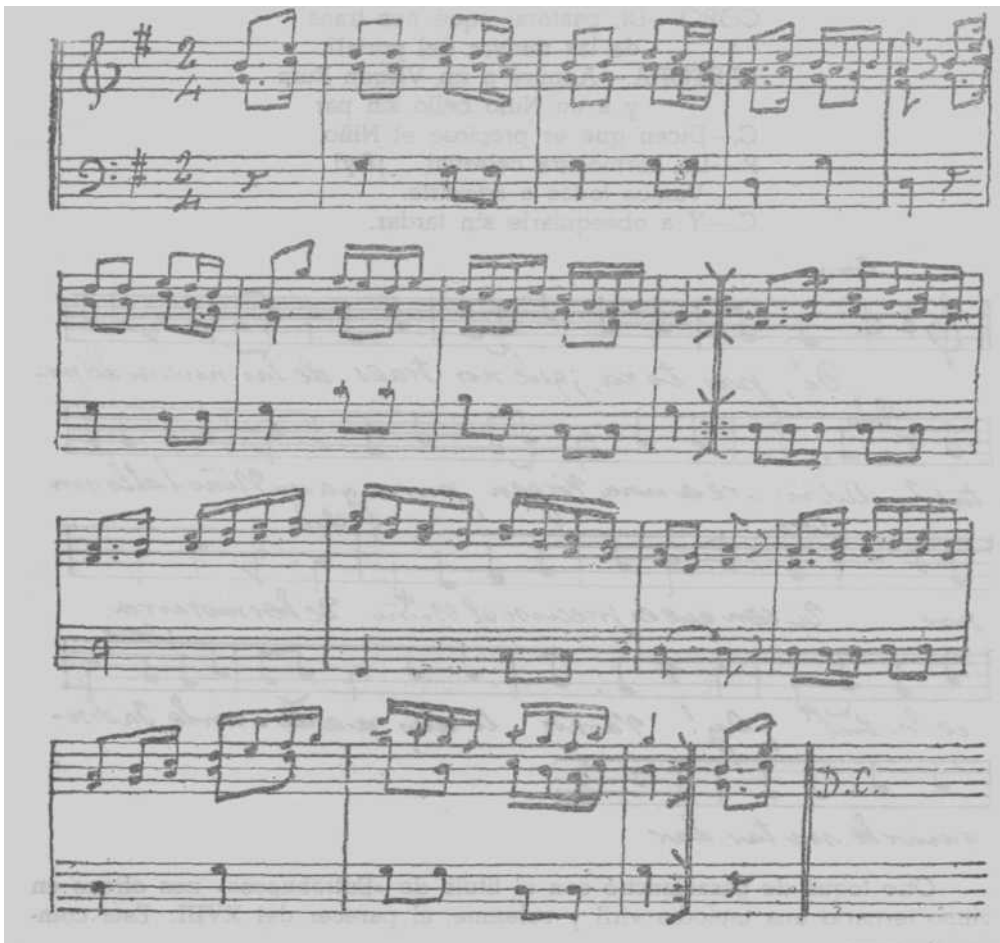
(11) «La música española» por Higinio Anglés. Barcelona, 1934.

(12) «El himno nacional español» por Nemesio Otaño, S. J.—Burgos 1938.

este discernimiento porque todas las obras del archivo catedralicio de los siglos citados están escritas en papeles sueltos, sin partitura, por lo que hay que rehacer, sacándolo de cada parte suelta, un guión de melodía y ritmo.

Mas a pesar de esta labor costosa, hay garantías de acierto y seguridad, cuando el estudio se hace sobre obras de un mismo archivo, de una misma época determinada y de copistas, conocidos para el experimentado, de la misma o parecida grafía.

También tenemos presente en este trabajo las admirables frases de Rodríguez de Hita en su folleto verdaderamente de oro según lo calificó Menéndez y Pelayo (13): «Usar del entendimiento con respecto a los antiguos, profesión loable. Tres son las potencias y cinco los sentidos. Quieren algunos



(13) Historia de las Ideas Estéticas en España», Madrid 1904.—Tomo VI, 2.<sup>a</sup> edición, pág. 392.

que sean menos, porque nos buscan sin entendimiento y ciegos. Es preciso y natural ver y discurrir más cuanto más enseña el tiempo. Por eso no debemos despreciar a los que hasta hoy han escrito, pues no les podemos negar que no hubiéramos llegado a esto si no fuera por aquello. Yo no dudo que si hoy escribieran los que antes escribieron, que lo harían de otro modo» (14).

Prescindiremos de *minuets* y *rondas* que se tocaban principalmente en el XVIII, muchos de autores extranjeros. Se trata aquí de valores y sabor de melodía local, según exponente documental de archivo.

Veamos ahora el bonito villancico popular «Las pastoras», anterior al pasaclaustro, y al punto veremos que éste lleva deníro de su armonización y ritmo la misma melodía del villancico de Navidad, cuya letra dice:

CORO.—Dí, pastora; ¿qué nos traes  
de las nuevas del portal?  
PASTORA.—Admiré a un Virgen Pura  
y a un Niño bello sin par  
C.—Dicen que es precioso el Niño.  
P— De hermosura celestial... ¡Ay!  
Vamos todas a adorarle.  
C.—Y a obsequiarle sin tardar.

The image shows a handwritten musical score for the villancico «Las pastoras». It consists of five staves of music with lyrics written below. The score is written in a cursive hand. The lyrics are: "Dí, pastora, ¿qué nos traes de las nuevas del portal? Admíra a una Virgen pura y a un Niño bello sin par. Dicen que es precioso el Niño de hermosura celestial... ¡Ay! Vamos todas a adorarle. Y a obsequiarle sin tardar". There are markings for "Coro" and "Solo" sections. The first staff is marked "Coro" and the second "Solo". The third staff has "Solo" and "Coro" markings. The fourth staff has "Solo" and "Coro" markings. The fifth staff has "Coro" marking.

Otro toque de pasaclaustro con el título de «Entrehuecos» nos ofrece en ritmo ternario una melodía viril y solemne, al parecer del XVIII. Esta com-

(14) «Diapasón instructivo: consonancias músicas y modales; documento a los profesores de música: carta a los discípulos sobre un breve y fácil método de estudiar la composición y nuevo método de contrapunto por el estilo nuevo...» por D. Antonio Rodríguez de Hita. Madrid 1757.



posición va escrita para dos chirimías, bajo y dos trompas. Los papeles sueltos e incompletos están bastante deteriorados por el uso. La primera parte está calcada en una loa a la Virgen, cuyas partes de música, también incompletas, son del XVIII (15).



La letra de esta loa, conservando su ritmo de adaptación a la música, ha sido algo modificada para el mejor sentido gramatical. Pues no está demás advertir por lo que afecta a letrillas del archivo musical catedralicio, que también en muchos casos podían tener aquí cabida las severas palabras del P. Feijóo (16): «La poesía que hoy se hace para las cantadas del templo, o como llaman, a lo divino... porque está la poesía en un estado lastimoso. El que menos mal lo hace, exceptuando uno u otro raro, parece que estudia en cómo lo ha de hacer mal».

(15) Sus primeras notas nos recuerdan la Marcha de San Ignacio, cuya música nació puramente instrumental. Según D. Resurrección María Azkue (Crónica del 4.º Congreso Nacional de Música sagrada, 1928, pág. 291), no tuvo letra hasta principios del siglo XIX, habiéndosela puesto el poeta vasco Iturriaga, sacerdote de Hernani.

De esta opinión fué D. Carmelo de Echegaray en 1914: «Se afirma ser autor de la letra el Pbro. D. Agustín Pascual de Iturriaga, de Hernani, fabulista que puso en vascuence algunas fábulas de Samaniego y que supo hacer hablar también en euskera a Virgilio, de cuyas églogas primera y tercera fué traductor culto y afortunado. Iturriaga nació en Enero de 1778 y murió en marzo de 1851.

(16) «Música de los Templos», parág. XII. Teatro Crítico. Tomo 1.º Discurso XIV.

Adorada seas, Virgen,  
de las almas que en Tí esperan,  
implorándote humilladas  
como Madre y como Reina.  
Por tus gracias — del cielo electa  
fuiste Sagrario de mi Señor,  
y los cielos — de Tí asombrados  
mil himnos cantan de eterno honor.

Otro bonito paso de chirimías en *allegro marcato* es de D. Francisco de la Huerta (siglo XVIII), basado en melodía popular con el título de «Ritmo de infantes», y sin duda cantado alguna vez a dúo de tiples en honor a la Virgen, con la siguiente letra escrita al final del papel de violines:

Del divino Salomón  
eres Reina sin igual,  
arpa del más dulce son  
que amor dice virginal.  
Eres Rosa la más pura,  
eres Madre singular;  
con acentos de ternura  
te queremos ensalzar.

Los cantores que alternaban en determinadas procesiones y actos catedralicios con los ministriles, y a cuyo cargo corría el canto de algún responsorio, antífona o estrofa de algún himno propio, eran regidos en cuanto al canto exclusivamente coral por la Dignidad de Cantor, más conocida en las Catedrales con el nombre de Chantre. Fuera del canto unisonal, cantores y ministriles, formando un conjunto musical, eran dirigidos por el propio maestro de capilla.

Según notas del investigador y Chantre de la Catedral doctor Arigita, la institución de la Chantría en la Catedral de Pamplona data de principios del siglo XIII. Y esta dignidad se debe a don Juan de Tarazona, obispo sucesor de D. García Fernández, como consta en el siguiente documento (17):

«Yo Juan, por la gracia de Dios obispo de Pamplona, en el año de la Encarnación del Señor mil doscientos y seis, en el día de San Miguel, viendo que la nobleza de mi Madre la Iglesia de Pamplona se halla disminuida por no tener como tienen otras iglesias la dignidad de la *Cantoría*, la cual, después del Obispo, ocupa el tercer lugar; y aunque ella fué casi instituida por mi predecesor Don García, obispo de Pamplona, mas luego por él mismo fué anulada; por lo tanto, queriendo sublimar a la Iglesia pamplonesa mi Madre, que desde mis principios me educó tiernísimamente: por consentimiento y por súplica del Prior Guillermo y de todo el Cabildo de Pamplona, con ánimo gustoso y espontánea voluntad a honra de Dios y de su Beatísima Madre la Virgen María y del Bienaventurado Arcángel Miguel y de todos los Santos, instituyo la dignidad de la *Chantría* y la confirmo firmemente para siempre, sobre aquel honor de San Miguel de *Excelso*: para aue aquel lugar con todas sus pertenencias esté deputado siempre por todos los siglos

de los siglos, a la dignidad de la Chantría de Pamplona, y cualquiera que fuere Chantre proceda como tal en el oficio de la Chantría de Pamplona».

Prosigue después el ilustre fundador en este mismo documento señalando las obligaciones y derechos que le corresponden al Chantre por razón de su oficio en la dirección del coro, según la clase de las festividades, en la corrección de los cantores y educación de los niños músicos (18).

La influencia de la música italiana con menoscabo y hasta olvido de los temas y melodías regionales entró de lleno durante el siglo XVIII en la música religiosa de España, y concretamente en la composición e interpretación de las pequeñas piezas de pasacalustros destinadas al servicio de funciones catedralicias. Este empuje avasallador que afectó a todos los géneros de música, fué debido principalmente a la protección de la monarquía borbónica, dispensada en la corte de Madrid a eminentes maestros italianos. Al cesar Falconi en la dirección de la Real Capilla, se nombró a Corselli, músico de Parma, maestro muy excelente, lo mismo en la música religiosa que en la teatral, muerto en Madrid en 1778.

Contra la intromisión de este estilo dentro de la música eclesiástica se levantó el tratadista musical Juan Francisco de Sayás, autor de una obra que imprimió en Pamplona en 1761 (19) con el título: «Música canónica, motética y sagrada, su origen y pureza con que le erigió Dios para sus alabanzas divinas, contra la aplaudida y celebrada con el nombre de Moda, por agena, theatral y prophana».

Y con sátira amena y habilmente manejada contra la invasión del gusto italiano (20), en el que se creía ver menosprecio de la música española, hizo célebre el pseudónimo de «Don Preciso» en el Diario de *Madrid* don Juan Antonio Zamácola (1758-1817). De este escritor nos dijo Menéndez y Pelayo (21): «Eran pasto favorito de muchos las singulares producciones del escribano vizcaíno Zamácola oculto con el pseudónimo de Don Preciso, el cual, en sus *Elementos de la ciencia contradanzaria*, en su *Libro de Moda* y otros papeles volantes... no se hartaba de colmar de improprios a los Currutacos... pero el mismo desentono y violencia de sus ataques, que encontraban verdadero eco en el vulgo de su tiempo, prueban hasta qué punto estaba herida una fibra muy sensible del alma nacional».

Desde fines del siglo XVIII y a lo largo de todo el XIX el archivo musical de la Catedral de Pamplona se va llenando de obras italianas conforme al gusto imperante de los tiempos, según el catálogo que recientemente hice y cuyos autores principales son:

(17) «Historia de la Imágen y Santuario de San Miguel de Excelsis por el Dr. D. Mariano Arigita y Lasa». Pamplona, 1904. Pág. 77.

(18) «In omnibus diebus per omnes horas diei semper debet corrigere, et ordinare chorum in omni cantu, et in omnibus lectionibus, et est in arbitrio ejus de omnibus extrañeis recipiendis et expellendis. Precentor debet docere pueros et curam corum habere, et ostendere uni corum cui voluerit qualiter scribat in matricula, quisquis debeat in choro legere vel cantore». (Arch. Cath. Pamplona, Arca I, Cantoris, n.º 37, 46.º).

(19) «La Música en España» por Mr. Higinio Anglés. IX-I. Madrid, Tipografía de «Revista de archivos», 1930.

(20) «D. Preciso, su vida y sus obras» por Domingo Hergueta y Martín. Ma-

(21) «Historia de las Ideas Estéticas en España». tomo III Vol. 2.º.

*Misas.* Condotti, J. B.—Cascidini, B.—Tomasini, L. (1741-1808).—Sertori.—Cherubini, (1760-1842).—Andreazzi, C. (1763-1826).—Cazzatti, M. (1620-1677).—Pittoni, G. (1657-1743).

*Salves, Salmos e Himnos.* Belli, G. (1560-1620).—Asioli.—Zingarelli, N. (1752-1837).—Forchini.—Casteli.—Rossi, L. (1615-1653).—Durante, F. (1684-1755).—Allegrí. G. (1560-1652).—Andriani.—Terrabugio.—Bononchini, G. (1640-1678).—Salieri, A. (1750-1825).—Cordans, B. (1700-1757).—Saglia.—Neri, M. (1617).—Ciognani.—Plazza.—Fioravanti, V. (1764-1837).—Massino.—Piazzano.—Rosini (1752-1868).—Anzoletti.—Pergolessi, G. (1710-1736).

Se suprimieron los pesaclautros de los ministriles en el primer tercio del siglo XIX, y en su lugar los sochantres, y alguna vez los niños de coro, (22) cantan alguna melodía de canto llano apropiado a la dominica o festividad dentro de la procesión y en las estaciones preceptuadas según el rito de la solemnidad.

Para la entrada en la Catedral desde el claustro tenían siempre los cantores una plegaria, hoy sustituida por otra melodía del Procesional benedictino, que según la tradición agustiniana del Cabildo regular desde la fundación del obispo don Pedro de Roda en 1086, decía textualmente: «*Signum salutis pone, Domine, in domibus istis ut non permittas introire Angelum percutientem in domibus in quibus habitamus. De coelo pone signum tuum. Domine, et protege nos ne sit nobis in nobis plaga nocens*».

Poned, Señor, el sello de salvación en estas dependencias para que no permitáis entrar al maligno espíritu en la morada que habitamos. Poned, Señor, desde el cielo vuestra señal, y protegednos y no haya en nosotros plaga alguna nociva.

### III

#### *El minuet y la Marcha de las Cortes; sus calidades. — Transcripción vocal*

Los estudios de la investigación actual sobre cantorales y libros catedralicios, al margen de cuyos folios se encuentran muchas veces interesantes notas, y entre los cuales con bastante frecuencia se intercalaron melodías regionales de carácter religioso, expuestas con texto litúrgico, nos llevan a considerar el origen de muchas cantinelas y motivos desconocidos, cuando no a encuadrar en una época determinada la canción que una tradición carente de sólida base o debida a influjo de un entusiasmo patriótico, colocó erróneamente en otro momento histórico.

Hace ya bastantes años, en discusión privada entre profesionales de la música, se creyó que podría llegarse al esclarecimiento y origen del clásico y tradicional «Minuet» que con la «Marcha del Reino» o «de las Cortes» se interpretaba, como hoy, a la entrada y salida del templo en las funciones de la Diputación de Navarra y del Colegio de Abogados. Mas hoy, iniciada

(22) Los niños cantaban los propios responsorios procesionales de la festividad, de Candelas, del Domingo de Ramos y de la Bendición de oleos en Jueves Santo.

la búsqueda y orientada la investigación del folklore navarro, y no habiendo más valor documental que las transcripciones en partes sueltas de fines del XVIII, o primera mitad del XIX, para intérpretes de chirimías y de bajones, se hace imprescindible estudiar el verdadero y original motivo del *minuet* en la descomposición y análisis, con la obra a la vista, de sus dos partes, ya que los últimos compases de ejecución orgánica son más bien una variación de la segunda.

A esto por mí escrito con ejemplificación musical hace muchos años (23) añadía, por lo que hace a este propósito, que las chirimías de origen árabe se introdujeron, como queda expuesto en el primer capítulo de este trabajo, solo en las catedrales españolas, y rarísima vez hicieron de ellas uso el Reino o la Ciudad que adoptaron, según usanza medieval, los clarines o trompetas. Y aun el uso de las chirimías en las catedrales se limitó exclusivamente en un principio a las procesiones y pasaclaustros para dar lugar en el templo a la polifonía neta, tal como venía empleándose esta desde el áureo siglo.

Según se encuentra en el archivo catedralicio la transcripción del «minuet», escrita para violines sin partitura, con traza de copia y papel no anterior a 1840, sin el despojo del adorno propio de esta época dieciochesca.



(23) «Diario de Navarra». 14 diciembre de 1930.

no se ve el motivo claro y natural del clarín para darle la época renacentista que algunos quieren, con el esplendor clásico de las antiguas Cortes navarras.

Del análisis y carácter, melódico y armónico, de esta pequeña pieza no puede deducirse otra conclusión que la de ser un pasaclaustra, como la Marcha de las Cortes, empleado con distinción y adoptado al rango de reuniones y desfiles de solemnidad.

En la tradicional Marcha de las cortes, tal como está escrita, se requieren violines y fígle o contrabajo con el órgano, y así viene ejecutándose.

¿Están conformes con el empleo de este cuarteto los textos capitulares de los actos referentes a la típica Marcha? Indudablemente no; se habla en ellas de clarines. Y puesto que a mediados del siglo XVIII, según obras del archivo musical, ya se empleaba el cuarteto de cuerda con chirimías y bajones, no puede dársele más antigüedad, con los papeles a la vista, que el siglo XVIII, prescindiendo del diseño temático que anteriormente debió de ser de clarines y sobre el que hubo de ser desarrollado.

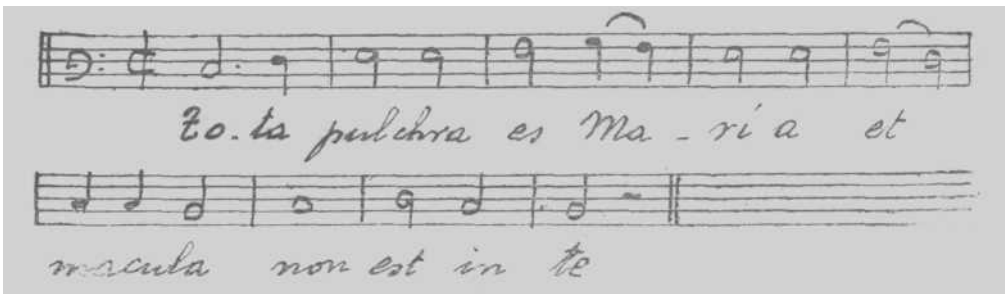
La influencia mozartiana en la estructura musical del minuet salta a la vista con la elección de dos diseños en tónica y dominante, y la correspondiente variación del segundo, tal como fué la primera manera de componer del genio de Salzburgo (1756-1791) en piezas cortas. Y esto no es de extrañar, pues «su caso (el de Mozart), se ha escrito, es único en la historia de la música; sus diseños melódicos, sus combinaciones orquestales han sido fuente inagotable para los compositores».

De este sentir fué también Eslava en su Discurso sobre la música en España.

Al citar la influencia de Mozart, solo es de tener en cuenta la fijación imprescindible de la época que nos da maneras, elementos y estructuración semejante a la obra de que se trata; ya que el ambiente artístico musical se calca con fuerza en sus precisos momentos, diversos con absoluta distinción de la época anterior y posterior.

La llamada Marcha de las Cortes, en cambio, tiene en su elemento temático una prueba documental, por lo que a su antigüedad se refiere, digna de señalarse para ulteriores estudios de palpitante interés en curiosidades de cosas musicales no muy exploradas en Navarra.

Hace muchos años apunté una melodía que me llamó grandemente la atención por la analogía que encontré entre ella y esta Marcha. Está escrita en papel, con notación del siglo XVII, adherido como refuerzo de pasta en



el cantoral T-XIV de la Catedral de Pamplona. Dice el texto: Tota pulchra es María, etc.

Ante el análisis melódico de esta pieza del cantoral, bien puede conjeturarse con bastante seguridad que la adopción de la Marcha no es posterior al siglo XVII, salvando desde luego el ligero adorno de barroquismo.



Muy sensible es, en cuanto a la ejecución de la Marcha, que se haya dado en estos últimos tiempos ese movimiento rápido de aire militar tan en pugna con la severa majestad del paso procesional de su tradicional origen. La transcripción de esta pieza para banda en momentos de justa y nobilísima emoción patriótica despertó entusiasmos y dió tono de grandeza al gesto heroico de Navarra.

En 1939 hice una versión de la Marcha para voces mixtas, que editó «Tesoro Sacro Musical» de Madrid, y con este motivo escribí en esta Revista ibero americana de música sagrada (24): «Tiene sin duda esta Marcha de las Cortes el origen del culto religioso basado en tonada popular de la época, no anterior al siglo XVII, tomando su carácter patriótico del acompañamiento que prestaban al brillante cortejo de las Cortes navarras en la Sala preciosa los músicos y servidores de Santa María. Es la primera vez que se hace para cuarteto vocal solo la adaptación de una página de tan intensa vibración patriótico religiosa. En ella se respeta fidelísimamente la melodía original que nos muestra el principal valor documental de la obra. Hacía falta la letra en estricta adaptación rítmica y un ilustre religioso pamplonés

(24) Tesoro Sacro Musical, abril 1939.

ha puesto en ella su alma de patriota navarro. Son los tres amores del alma de Navarra, «profundo embalse de la tradición católica y española». El amor a España, el amor a Navarra y el amor a Santa María.

De Navarra  
siempre fiel y heroica es el canto  
que alaba al Señor  
y a España ensalza con amor  
con el fuego del Apóstol  
y el ardor de los valientes  
vibra su ideal.  
Seo la Real,  
viviendo en Vos sea inmortal.  
Madre de Navarra  
lleven siempre sus arranques y heroismo  
sávia de amor y paz.

La primera vez que se cantó esta Marcha de las Cortes de Navarra fué en Burgos, en los jardines de la Residencia del Generalísimo, en un atardecer de junio de 1939 y en fiesta folklórica española ante el Caudillo de España. Juventudes de varias regiones de España, antes de comenzar sus típicas canciones, entonaron con gallardía y entusiasmo, inmediatamente después del himno nacional, nuestra Marcha de las Cortes, como ofrenda de admiración y cariño a la heroica Navarra.

Y en Pamplona la cantaron los seminaristas en brillante velada de octubre del mismo año con motivo de la solemnísima inauguración oficial del Seminario diocesano, así como en la primera visita al Seminario del actual Prelado de la Diócesis.

Otra versión de la Marcha, de carácter eminentemente popular, a dos voces, hice con motivo de la Coronación de Santa María en 1946, por indicación del Prelado diocesano. Y se publicó con su música en aire *moderato solemne* en un diario local. (25).

«Y al paso de la marcha solemne, escribía en esta ocasión, hacia el paves de Santa María, solo tiene Navarra un himno. El himno que simboliza la piedad de los fieles y la devoción mariana del Reino. La Marcha de las Cortes con sus notas solemnes y el empaque señorial, que los ministriles de la Iglesia ostentaban con chirimías y clarines por los claustros de la Catedral cuando los tres brazos del Reino se reunían bajo la tutela de Santa María la Real».

#### IV

*La Marcha Granadera. — Antigüedad de su motivo en piezas catedralicias.—  
Significación espiritual del Himno Nacional. — Textos populares de la  
piedad española.*

Al tratar de toques de chirimías en las procesiones claustrales y litúrgicas de nuestras catedrales e iglesias mayores, no puede omitirse, por

(25) «El Pensamiento Navarro», 10 de mayo de 1946.



la importancia que se le concedió en las funciones de mayor honor y rango, la Marcha Granadera, después llamada Marcha real y hoy Himno nacional, que formó parte de la colección «Toques de guerra» de Manuel de Espinosa (26), y adoptada para rendir honores supremos, probablemente desde el tiempo de Carlos III.

Esta colección de Espinosa fué comentada y armonizada por el Padre Nemesio Otaño en 1939 y editada por la Junta de Relaciones Culturales del Ministerio de Asuntos Exteriores.

Por investigaciones felizmente realizadas en estos últimos tiempos sabemos que abunda indiscutiblemente un género de arte, de carácter militar bien marcado y definido, en composiciones vocales e instrumentales que se guardan en los archivos catedralicios, desde el siglo XVI, y con más extensión en los siglos posteriores. Misas y Tientos «de Batalla», villancicos y números de oratorios y dramas sacros tienen temas guerreros, cuya procedencia, época y autores no pueden precisarse.

En el estudio de las Cantigas de Alfonso X, realizado por D. Higinio Anglés aparece el tema de la Marcha Real española en la contiga 39, según afirmó en su crítica el benedictino P. Germán Prado (27).

No solo en nuestra música medieval, escribió el P. Nemesio Otaño, —por ejemplo en las Cantigas del Rey Sabio— sino también «en el mismo repertorio litúrgico, hay verdaderos toques de resonancia militar, algunos de los cuales se reproducen constantemente y fielmente a propósito de una sugerencia o reflejo de esta naturaleza».

Y en la búsqueda por los archivos catedralicios en el desempeño de mis cargos he dado con piezas de carácter religioso y aun litúrgico en las que suena vibrante el tema de la Marcha Real. Son estas por lo general anónimas de los siglos XVII y XVIII, sin guión alguno, pues ya en el XIX, firmaban los autores sus partituras, como Secanilla de Calahorra en su himno a Santiago, que se hizo tradicional en la Catedral de Pamplona, Rubia de Tudela en su paso claustral. García el Españoleta y Eslava en sus *Tantum ergo*, Santos Miranda en su *Tota pulchra*, Enrique Barrera en su himno a San Fernando, etc.

Fragmentos de nuestro himno nacional existen en la «Batalla» de 6.º tono para órgano de Jiménez (s. XVI); en el villancico a cinco voces, «Honor al Nacido», de Manuel de Egüés (s. XVII) que encontré en el archivo catedralicio de Burgos y que hoy figura en la vitrina de la sección de música del museo diocesano de la Catedral burgalesa; en el «Minuetto» para órgano de Juan Moreno (s. XVIII) según la Antología de Pedrell; y en la introducción al villancico «Caxas y Clarines» de Durando (s. XVII) del archivo de Sto. Domingo de la Calzada, citado por el P. Otaño (28).

(26) Toques de guerra que deberán observar uniformemente los pífanos, clarinetes y tambores de la Infantería de S. M., concertados por D. Manuel de Espinosa, músico de la Capilla Real. De orden de S. M. Grabados por Juan Moreno Tejada. Año de 1769».

(27) Revista musical «Ritmo», Madrid. 1940.

(28) «Razón y Fé», mayo de 1938.

Algunos giros del Himno de **Oriamendi** aparecen en una marcha de chirimías de Rodríguez de Hita (s. XVIII). Lo más seguro parece que este himno de **Oriamendi** es de la primera guerra civil, y lo compuso el maestro donostiarra José Juan San-

Queda desvirtuada la leyenda tan extendida que da origen prusiano a nuestra Marcha Real con ocasión de una embajada de estudio militar, presidida por el conde de Aranda, puesto que, como queda indicado, en época muy anterior a la leyenda, se reflejan en composiciones catedralicias con exacta fidelidad ciertos giros de la Marcha con su aire, su estructura técnica y su conducta rítmica.

De ninguna manera puede atribuirse esta coincidencia a pura casualidad «ya que los referidos diseños se ven reproducidos en diferentes autores, que sin duda alguna quisieron reflejar en sus obras el ambiente y espíritu militar de la época, encarnado en estos sencillos sonos de tan especial y significativo valor histórico, que sobre ellos nuestros insignes artistas plamaban sus composiciones, que se brindan a orientarnos con exactitud en el estudio de una modalidad musical que durante siglos enteros ostentó extraordinario esplendor, digno de la nación que la inspiró y la fecundó». (29).

Y sobre todas las citas apuntadas ninguna de más valor para Navarra, por su antigua forma y por sus resonancias de Marcha Real y de las Cortes,



testeban, para conmemorar la solemne entrada de las tropas gubernamentales e inglesas de Lacy Evans en Hernani, después de la batalla de Oriamendi (15 marzo de 1837). Pero el 16 apareció el Infante D. Sebastián con ocho batallones y alguna artillería, y los carlistas tomaron la ofensiva con éxito, poniendo en fuga a sus enemigos. En esta huida por la carretera de Ayete, la banda de música militar de los isabelinos tuvo que abandonar su material, y al recogerlo los carlistas, encontraron entre los papeles el himno de ocasión y lo adoptaron, haciéndolo suyo, en memoria de la batalla. Sin fundamento atribuyeron algunos este himno al mismo infante D. Sebastián. Santesteban la firmó como obra propia y se halló entre sus papeles.

(29) Norberto Almádoz «Tesoro Sacro Musical». Febrero de 1939.

que el íoque que encontré no ha mucho en la Catedral de Pamplona. Lástima es que, escrito como apunte en copia de mediados del siglo pasado y sin firma alguna, no se pueda llegar por hoy a la autenticidad de su origen.

Posiblemente en el siglo XVII, al pasar esta melodía de la Marcha Real de las trompetas del XVI, a instrumentos de mayor flexibilidad, como chirimías y óboes, adquiriría aquella alguna modificación ligera de contorno y floreo que le da aire y estilo de la época. Bien saben esto los dedicados a estudios y transcripciones folklóricas. La misma melodía de la Marcha tiene hoy notas adicionales de adorno que no tenía la «Colección de toques de guerra», impresa en 1769. La segunda parte de la Marcha, que es simplemente una transposición modulativa de la primera, no figura en la Colección citada. Fué adoptada en los tiempos del reinado de Isabel II.

Y esta primera parte, reducida a los puntos netos de clarín, quisieron algunos sin la menor prueba atribuir a San Ignacio de Loyola. Soriano Fuertes, historiador de la música española, dice (30). «que San Ignacio de Loyola, según Pérez, fué el autor de la Marcha Real». De esto dice el P. Otaño (31): «No consta de San Ignacio ni que fuera músico. Lo fué, y grande, su compañero San Francisco de Borja, autor de varias obras, muchas de las cuales se han perdido».

Ni está de más decir de paso, para evitar atribuciones absurdas, lo que escribió el P. Otaño sobre la Marcha de San Ignacio en 1914 con motivo del Centenario del restablecimiento de la Compañía de Jesús (7 de agosto de 1914) (32): «De popular nada tiene esta Marcha; ninguna de sus fórmulas son tradicionales; pertenecen de lleno al italianismo barroco que en aquel tiempo invadió toda nuestra música, como el churriguerismo todo el arte de nuestros templos y monumentos. Ese convencionalismo imperante, al tratar de cantar a un héroe militar y a una legión de soldados de Cristo, echó mano de fórmulas infladas y de ritmos enrollados o vulgarmente pretenciosos como las peores figuras del más rabioso barroquismo... Sin embargo, en poco más de medio siglo ha recorrido el mundo, o ha sonado por lo menos allá donde un Jesuíta guerrea por Cristo. Especialmente en la patria de San Ignacio, en el país vasco, no se concibe una reunión religiosa que no termine con la famosa Marcha, la cual por su imposición y significación, desde la primera mitad del siglo XIX, cuyo es su origen, se ha convertido en signo de combate y en canto de bandera. Verdad es que muchos Himnos nacionales no son de mejor condición artística ni representativa que esta Marcha de San Ignacio».

La interpretación de nuestra Marcha Real, sencillísima en sí misma y solemne por las circunstancias de su empleo en los actos del culto religioso y patriótico, auna a las almas en un mismo sentimiento, fusionándolas en el ideal reciamente español con el calor de una fé entrañable y con la llama de una patria invencible. Estos sentimientos acerca del hoy Himno

(30) Tomo III, p. 200.

(31) «El himno nacional español». «Razón y Fé», Mayo de 1938.

(32) Preámbulo de la edición (1917) de la «Marcha de San Ignacio de Loyola», armonizada por el P. Otaño para gran orquesta, coro popular y coro mixto a seis voces.

nacional hube de desarrollar en momentos inolvidables de mi vida (33). «Para todos los españoles, digan lo que quieran las posiciones ideológicas, la Marcha real nos dice «Dios» y nos dice «Patria».

«No concibe nuestro espíritu que cree y espera en los destinos inmortales de las divinas promesas una fiesta española del Corpus —el Corpus español único en el mundo por su grandeza y majestad emocionantes— sin que en las plegarias litúrgicas del pueblo creyente se mezclen las vigorosas y valientes notas de nuestra Marcha tradicional. Cohesión singular y única que enlaza fuertemente el sentir más vivo de la Fé con la expresión más vibrante del amor a !a Patria.

«Esto me inspiran los datos recogidos acerca de nuestro himno patriótico, cediendo a requerimientos que me hacen alto e inmerecido honor y que me exigen sincera y desnuda crítica en el concepto técnico del arte».

En los días de nuestra Cruzada de liberación se cantó ante el Caudillo Generalísimo Franco la siguiente letra, adoptada al himno nacional, del Padre M. Ciáurritz:

¡Viva España! Glorioso al viento  
 flote su pendón  
 que al mundo dominó.  
 Triunfa doquiera  
 ¡oh invicta Bandera,  
 santa enseña del patrio honor!  
 Son tus pliegues recuerdos de los bravos,  
 que en la lid  
 lograron sucumbir.  
 Santa Bandera  
 que mi alma venera,  
 a tu sombra quiero yo morir.

El amor eucarístico del pueblo ha llevado, a los sonos de la Marcha Real sus más cálidos fervores en letrillas piadosas e ingenuas que respiran piedad y anhelos de bendición. Y así nos dicen los cancioneros religiosos:

Jesús nos bendice como Padre amoroso,  
 Esposo celestial  
 y tierno Redentor.  
 Cantemos triunfantes  
 cual hijos amantes  
 ¡Gloria, gloria a nuestro Salvador!  
 Bendice, alma mía, su amor y su clemencia  
 y con filial ardor  
 repite con fervor:  
 ¡Eterna victoria  
 al Rey de la gloria!  
 ¡Viva, viva Jesús nuestro amor!

Y el limpio azul de nuestro cielo español que dice «Inmaculada», no

(33) «El Castellano». Burgos 27 de noviembre 1936.

pudo menos de reflejar espléndidos rayos de la belleza de su sol en el indeleble rojo y gualda que dice «Patria». De aquí que en las más escondidas aldeas, al evocar las solemnidades de la Purísima Patrona de España, brote en todos los corazones la loa aprendida de los amorosos labios de la madre, esencias de sentimiento santo y flor de cancionero:

La Virgen María es nuestra protectora,  
con tal defensora ya no hay que temer;  
vence al mundo, demonio y carne.  
¡Guerra, guerra contra Lucifer!  
¡Ea! Al combate marchemos animosos,  
prontos a la lid; la gracia ha de triunfar.  
¡Viva María! Y al viento ondeante,  
triunfe, triunfe su estandarte real.

En el aspecto litúrgico sagrado la Marcha Real española adquirió matices y honda emotividad de relieve extraordinario.

Fué norma y ordenanza de las bandas militares del Ejército español interpretar esta Marcha durante la elevación del Santísimo en la Santa Misa y en las procesiones eucarísticas de carácter oficial.

De aquí que al vibrar de las emociones despertadas por los acordes de plena majestad en los augustos momentos de adoración cristiana, parece como que queda redimido este himno de la inexpressión de su origen para ser potente estímulo de claras sonoridades con la unción de las ideas divinas que todo lo engrandecen y con el amor a la patria que todo lo llena.

Mas para evitar el abuso que pudiera oscurecer el decoro de las ceremonias litúrgicas con la interpretación de otros himnos u obras menos en consonancia con los fines de grandiosa majestad que se persiguen, de Real Orden (5 octubre 1859) se dispuso «que las músicas militares se limiten a tocar únicamente la Marcha Real a la elevación de la Hostia y del Cáliz»; orden que fué urgida por otra (21 marzo 1880) en la que, recordando que la R. O. anterior fué dictada por su importancia «de acuerdo con el parecer del Tribunal Supremo de Guerra y Marina en pleno», se vuelve a disponer que «las músicas y bandas militares se limiten a tocar únicamente la Marcha Real a la elevación de la Hostia y del Cáliz durante las Misas que se celebren en los templos».

Son los más puros y santos sentimientos ennoblecedores de nuestro ser los que lleva a las íntimas reconditeces de nuestra alma la sonoridad emocionante de nuestra Marcha. Honor a la majestad de la unidad gloriosa e indivisible de la Patria y bendición eterna del amor de Jesús Sacramentado que al ritmo del patriótico himno por atrios, plazas y campos de nuestros pueblos, pasa destilando dulzuras y brindando los bienes de la paz impertertable y serena.

Leocadio *HERNANDEZ ASCUNCE*.