

Bonifacio Iráizoz (1883-1951) y el modernismo musical en el contexto del *Motu Proprio*

FRANCISCO JAVIER LEGASA*

INTRODUCCIÓN

Este trabajo se propone estudiar la producción musical del compositor pamplonés Bonifacio Iráizoz (1883-1951) en el contexto de las reformas que afectaron a la música religiosa española tras la promulgación del *Motu Proprio* (1903) del papa Pío X. En la primera sección del estudio analizaré brevemente el debate que tuvo lugar en la España de la primera mitad del siglo XX sobre la música moderna en la Iglesia, como consecuencia de la aplicación de las ideas del *Motu Proprio*. La segunda sección del artículo aborda la biografía de Bonifacio Iráizoz y un primer análisis de su obra compositiva, en la que se percibe una evolución desde el lenguaje tonal y la influencia del Cecilianismo hasta posiciones más modernas y experimentales, cercanas al Impresionismo. Al final del trabajo incluyo un Apéndice con el catálogo provisional de la producción musical de este compositor¹.

* Doctorando en The Graduate Center, City University of New York y Bronx Community College. Dedico este trabajo a la Capilla de Música de la Catedral de Pamplona y a su Maestro, Aurelio Sagasetta, con sincero agradecimiento y profunda admiración.

¹ Una parte de los materiales incluidos en este trabajo fue presentada inicialmente en LEGASA, Francisco Javier, *Pius X's Sacred Music Reform in Spain and its Influence on the Navarrese Composer Bonifacio Iráizoz (1882-1951)*, Tesis Master of Arts, New York, City University of New York, Brooklyn College, 2000.

1. LA GENERACIÓN DEL *MOTU PROPRIO* Y LA MÚSICA MODERNA**Hacia una revisión del *Motu Proprio* desde el concepto de “modernismo historicista”**

Durante la primera mitad del siglo XX se operó en la música religiosa española una profunda transformación, fruto de la cual el repertorio romántico desapareció en pocos años y fue reemplazado por otro que resultaba desconocido para el feligrés común. Compositores como Hilarión Eslava, Felipe Gorriti o Felipe Pedrell, entre otros muchos, habían luchado antes (con poco éxito) para introducir el repertorio ceciliano y acabar con la influencia operística en la música religiosa. Sólo cuando la Iglesia identificó como suyos los ideales estéticos del Cecilianismo y los impuso universalmente a través del *Motu Proprio* de 1903 se produjo un cambio radical en el repertorio.

El gregoriano, cuya presencia en la liturgia se había ido reduciendo, se restauró siguiendo la versión y la interpretación de Solesmes; la polifonía renacentista, que antes interesaba a unos pocos historiadores, irrumpió en el repertorio litúrgico como modelo supremo de música coral; y las obras nuevas, que en la generación anterior emulaban el efectismo, exhuberancia y melodismo de la ópera, se simplificaron hasta el extremo. La reforma tomó cuerpo, no sin dificultades, con la colaboración de las autoridades eclesiásticas y de músicos comprometidos con la causa. A mediados del siglo XX se vivió un auténtico renacer de la música religiosa en España que, aun a remolque de las corrientes estéticas de vanguardia, tuvo enorme influencia en la formación de muchos músicos e investigadores y en la vida cultural de numerosas ciudades y pueblos.

A la llamada Generación del *Motu Proprio* se le ha dedicado poco espacio en la literatura especializada, por diversas razones². Una tendencia persistente en la historiografía musical española ha sido mostrar cómo desde el siglo XIX fue emergiendo una escuela nacional de composición que asimiló las novedades internacionales. La música tradicionalista del *Motu* no podía tener un lugar preeminente en ese contexto, ya que era vista como producto de una anticuada y anacrónica institución eclesiástica. La conflictiva relación que desde el siglo XIX se estableció entre iglesia y cultura moderna hizo además que muchos autores defendieran la reforma litúrgico-musical con un tono virulento que hoy resulta a menudo insufrible y se puede interpretar como manifestación de una iglesia intolerante que rechazaba el contacto con la cultura y la sociedad de su tiempo. Algunos estudiosos han considerado a los representantes del *Motu Proprio* como una “generación estafada”, ya que los cambios introducidos con el Vaticano II impidieron la plena realización de los ideales estéticos del grupo³. Esta percepción ha contribuido también al desinterés por un movimiento que aparentemente fracasó nada más echar a andar. En conjunto, todos los factores favorecieron que la música del *Motu Proprio*, fundamentada sobre premisas estéticas e ideológicas aparentemente re-

² Las actas del Simposio Internacional “El *Motu Proprio* de San Pío X y la música (1903-2003)” (Barcelona 26 al 28 de noviembre de 2003), publicadas en *Revista de Musicología*, 27/1 (2004) llenan en parte este vacío musicológico.

³ MARCO, Tomás, *Historia de la música española. 6. Siglo XX*, Madrid, Alianza Editorial, 1983, p. 112.

accionarias y antimodernistas, fuera considerada como un producto aislado de las novedades musicales de su tiempo. Si bien algo de cierto hay en esta percepción, no es toda la verdad.

A menudo se ha asociado el modernismo musical con el cromatismo extremo y la atonalidad. Desde una historiografía musical germanocéntrica que divide a los compositores en genios y epígonos, se ha establecido que la línea que va de Wagner a Schoenberg y sus discípulos, pasando por Mahler y Richard Strauss, liberó la música de la tenaza de la tradición. Los músicos que no se alinean con estas tendencias progresistas ocupan un lugar muy secundario en las historias de la música, formando el grupo de los compositores conservadores o post-románticos. Recientemente, Walter Frisch ha propuesto el concepto de “modernismo historicista”, que supone una visión más amplia del modernismo musical en la que caben compositores como Reger o Fauré, que se inspiraron en la música del pasado para crear un estilo personal e innovador⁴. Según esta visión, el modernismo es un fenómeno más complejo de lo que hasta ahora se había pensado. Un rasgo característico del modernismo musical, también del historicista, es que pone en tela de juicio la tradición musical clásica y romántica, y trata de explorar formas alternativas de expresión.

El concepto de modernismo historicista es interesante para entender mejor la música de la Generación del *Motu Proprio*, puesto que la mirada de este movimiento hacia la música del pasado no implica necesariamente un auto-aislamiento de la cultura contemporánea. De hecho, a partir de una legislación restrictiva y de los postulados arcaizantes del Cecilianismo, la Generación del *Motu Proprio* consiguió dotarse a sí misma de un espacio creativo original en constante tensión y diálogo entre un pasado sublimado y una modernidad percibida como amenazante.

La música moderna en la Generación del *Motu Proprio*

Durante la segunda década del siglo XX las tendencias modernistas comenzaron a abrirse camino dentro del panorama de la música religiosa española, aunque en una línea mucho más conservadora que la que era visible en algunas composiciones profanas de la época⁵. Puristas y modernistas debatieron sobre cuál era el estilo de música moderna que se ajustaba mejor a la normativa del *Motu Proprio*. El resultado de los debates fue una renovación del estilo ceciliano que dará lugar a la utilización de recursos armónicos más avanzados y a un empleo más coherente de la armonía modal⁶.

Los primeros comentarios sobre el *Motu Proprio* publicados en España insisten en la necesidad de introducir el gregoriano reformado de Solesmes y la

⁴ El concepto de modernismo historicista es desarrollado en FRISCH, Walter, “Reger’s Bach and Historicist Modernism”, *19th-Century Music*, 25/2–3 (2001–02), pp. 296–312; FRISCH, Walter, “Reger’s Historicist Modernism”, *The Musical Quarterly*, 87/4 (2004), pp. 732–748; y FRISCH, Walter, *German Modernism: Music and the Arts*, Berkeley y Los Angeles, University of California Press, 2005.

⁵ Sobre el modernismo en la música española, y especialmente en Falla, véase HESS, Carol A., *Manuel de Falla and Modernism in Spain, 1898–1936*, Chicago y Londres, University of Chicago Press, 2001.

⁶ Tanto el Cecilianismo como el *Motu Proprio* trataron de poner las bases para una nueva música religiosa. Técnicamente ambos difieren: el Cecilianismo no rechaza lo tonal, mientras que mucha música moderna del *Motu* evita sonar demasiado tonal.

polifonía clásica (repertorios poco conocidos en España que encontraron cierta oposición popular⁷) más que en potenciar la composición religiosa contemporánea, que es vista con recelo⁸. En 1908 Des Barres afirmaba en la revista *Música Sacro-Hispana* que el modernismo es

el modo de componer que echa por tierra todo lo tradicional, que no puede contar entre los suyos ni a uno solo de los maestros del arte musical, que derrumba cuanto ellos respetan, que incendia cuanto ellos adoraron [...] y se crea un modo de expresión seductor, sí, por su novedad, pero lleno de peligros para las generaciones juveniles y puerta franca para el error. [...] [Estos compositores] sólo ansían la originalidad; y caen de lleno en la extravagancia. No llegan a lo bello, sino a lo raro. Y muchas veces, [...] sintiendo que les falta el talento necesario para abrirse paso, buscan en novedades de dudoso género el medio de llamar la atención⁹.

Para cumplir con las recomendaciones de Pío X había que respetar las “santas y apostólicas tradiciones”; “No es necesario rechazar la lengua de nuestros antiguos maestros para escribir páginas inéditas”¹⁰. Paralelamente se intentan desterrar las influencias teatrales de compositores románticos tan arraigados popularmente como Hilarión Eslava¹¹.

La música moderna había de basarse en el gregoriano y la polifonía del renacimiento y debía huir de toda reminiscencia profana, lo que en la práctica

⁷ Federico Olmeda afirmó sobre la restauración del canto gregoriano: “He aquí un problema verdaderamente arduo, espinosísimo para los artistas del arte religioso y para las autoridades competentes. Para los artistas porque a pesar de ser el canto llano muy zarandeado por ellos es muy poco conocido. Para las autoridades porque conociendo esa cualidad en los cantollanistas se han de ver apuradas para formar un plan que realice las disposiciones del Motu Proprio de Su Santidad. Bien creo que hay artistas verdaderamente ayunos de canto romano y que heridos hoy en su amor propio, por haberse descuidado en aprenderle, la única actitud que adoptan es dudar, y por fin negar que ciertamente se haya encontrado la frase romana”. OLMEDA, Federico, *Pío X y el canto romano o aplicación del código jurídico de su santidad Pío X sobre la música sagrada en cuanto al canto gregoriano*, Burgos, El Monte Carmelo, 1904, pp. 9–10.

⁸ “Téngase cuidado de elegir las composiciones que del género cromático se usen en la Iglesia, porque hay que confesar que las verdaderamente santas, artísticas y litúrgicas son por desgracia hartas raras”. TOVAR, Librado, “Comentario sobre el ‘Motu Proprio’ de S. S. Pío X acerca de la música sagrada”, *Música Sacro-Hispana* (1907–08), p. 10.

⁹ DES BARRES, J. “El Modernismo”, *Música Sacro-Hispana* (1908), pp. 89–90.

¹⁰ *Ibidem*, p. 90.

¹¹ A partir de 1910 Otaño lanzó desde su revista *Música Sacro-Hispana* una campaña (en la que participó entre otros Felipe Pedrell) en contra de la música de Eslava, para terminar de una vez por todas con la atracción que su música ejercía entre las capas populares. Según Otaño, “sólo la revista *Música Sacro-Hispana* se atrevió a arrancar de raíz la idea exagerada que del maestro navarro tenían los españoles. Esta opinión era sagrada, pero era un obstáculo a la restauración musical y por ella, por esta restauración sostuvo la polémica necesaria”. El problema no era tanto Eslava, sino lo que éste simbolizaba para los que se oponían a la reforma. Véase [OTAÑO, Nemesio] (con el pseudónimo “Guido”), “Orientaciones prácticas”, *Música Sacro-Hispana* (1917), p. 134; [OTAÑO, Nemesio] (con el pseudónimo “Cecilio”), “Eslava”, *Música Sacro-Hispana* (1910), pp. 84–87, 91–95; [OTAÑO, Nemesio] (con el pseudónimo “Cecilio”), “Eslava: en defensa de Don Gregorio”, *Música Sacro-Hispana* (1910), pp. 92–93; y [OTAÑO, Nemesio] (con el pseudónimo “Alter Gregorius”), “Croniqueando”, *Música Sacro-Hispana* (1912), pp. 28–30.

¹² Díez de Meneses, Eutiquiano, “La liturgia y la tonalidad”, *Tesoro Sacro Musical* (1934), p. 90. En 1949 José Ignacio Prieto lamentaba la existencia de músicos que juzgaban la música de otros desde posiciones reaccionarias: “hemos conocido casos verdaderamente lamentables; músicos formados con magnífica base y con estudios sólidos que se han encerrado en un hermetismo absurdo, en el que se han ahogado todas sus facultades y no han podido dar más frutos que los que consiguieron, tal vez, al terminar su formación escolar”. PRIETO, José Ignacio, “Orientaciones de la música sagrada”, *Tesoro Sacro Musical* (1944), p. 55.

se tradujo en una imitación ramplona del Cecilianismo alemán y en la represión de la imaginación musical de las nuevas generaciones de compositores religiosos¹². Muchas composiciones, aunque cumplían con la letra de la reforma, no tenían nada de originales. En el Tercer Congreso Nacional de Música Sagrada celebrado en Barcelona en 1912, Otaño subrayó esta situación:

[...] si en muchos ejemplares de la nueva escuela [ceciliana], todavía en formación, se evita toda profanidad, a fuerza de miedo y por no caer en un escollo se da contra otro no menos peligroso: en la monotonía, en la falta de vida, de espíritu, de sabor de algo que ponga de relieve el texto sagrado y lo anime conforme a la vida que debe tener todo arte y más el religioso, si ha de mover, inspirar y producir en el alma saludables efectos. Esas composiciones, señores, no tendrán, sin duda, nada *de profano*. Lo confieso. Pero yo os puedo asegurar que tampoco tienen mucho *de divino*¹³.

Otaño comenta lo que otros autores europeos ya habían criticado antes del Cecilianismo alemán, que había tenido en sus comienzos un destacado interés por el historicismo musical, pero que había producido mucha música convencional, “compuesta con unas cuantas cadencias y frases estereotipadas, con la seguridad de que iba a ser ampliamente diseminada debido a la recomendación de la organización [ceciliana correspondiente] en el «catálogo de la Sociedad de Santa Cecilia»”¹⁴. Había que devolver la sinceridad artística (la originalidad, la expresión) a la música religiosa. Otaño afirma que la música religiosa moderna tiene que ser ante todo expresiva, pero para expresar fervor y devoción, aclara. La cuestión era *cómo* escribir música religiosa expresiva y sincera que no sonara trasnochada. “¿Puede hoy el género religioso”, se pregunta Otaño, “admitir todos los innumerables elementos con que nos brinda el arte moderno? [...] ¿Hemos de trabajar mirando atrás o volviendo resuelta y definitivamente las espaldas al pasado?” Otaño responde que es necesario defender la contemporaneidad de la composición religiosa moderna para que ésta sea arte verdadero¹⁵.

Pero, ¿se podía estar al día de las nuevas corrientes musicales y ser fiel al *Motu Proprio*? Difícilmente, ya que este documento, en el contexto eclesial de la época, se prestaba a una lectura anti-modernista¹⁶. Sin embargo, muchos comentaristas del *Motu Proprio* trataron de establecer un compromiso entre modernidad y tradición que pudiera sacar a la música religiosa del punto muerto en que se encontraba.

Según Otaño, muchos compositores habían entendido que el *Motu Proprio* alentaba la imitación literal de la música gregoriana y la polifonía de Palestrina, cuando en realidad el documento papal presentaba este repertorio

¹³ OTAÑO, Nemesio, “La música religiosa moderna: sus fundamentos, leyes y orientaciones”, *Música Sacro-Hispana* (1913), p. 30.

¹⁴ FELLERER, Karl Gustav, *The History of Catholic Church Music*, Baltimore, Helicon Press, 1961, p. 188.

¹⁵ OTAÑO, “La música religiosa moderna”, p. 31.

¹⁶ “Como la música moderna es principalmente profana, deberá cuidarse con mayor esmero que las composiciones musicales de estilo moderno que se admitan en las iglesias no contengan cosa ninguna profana ni ofrezcan reminiscencias de motivos teatrales, y no estén compuestas tampoco en su forma externa imitando la factura de las composiciones profanas” (*Motu Proprio Tra le sollecitudini*, párrafo nº 5). Afirmaciones como ésta podían fácilmente interpretarse como una condena de lo moderno en música.

como modelo de perfección religioso-musical al que la música moderna debiera aspirar¹⁷. Para Tomás Pujadas las obras de los maestros antiguos debían ser el punto de partida para el compositor moderno. Una vez asimiladas las técnicas de los antiguos, el compositor había de buscar su propia forma de expresión con recursos novedosos y con la única guía del buen gusto¹⁸. En 1934 Eutiquiano Díez afirmaba: “La polifonía [...] cumplió su cometido, hoy buscamos lo nuestro, lo que nos habla a nosotros; con ella el músico religioso de hoy no puede expresar todos sus sentimientos [...]”¹⁹. En la misma línea, Julio Porro cree que la música religiosa ha de ser juzgada no según ideales de belleza eterna (por ejemplo, el modelo palestriniano), sino teniendo en cuenta la evolución de los ideales estéticos y criterios de juicio musical²⁰. El papel del gregoriano en la música moderna llegó incluso a ser cuestionado por Federico Olmeda:

Comparado el canto gregoriano con la buena música moderna, hay que reconocerlo, es la sombra comparada con la realidad, es un hilo de agua comparado con un chorro abundante. Una frase bien hecha y tocada v.g. en un órgano, produce muchísimo más efecto que la más preciosa melodía gregoriana²¹.

El *Motu Proprio* no ofrecía orientaciones claras para el compositor que se enfrentaba a la gran variedad de idiomas disponibles a principios del siglo XX y había puesto bajo sospecha a toda la música moderna, cuya característica principal era el uso extensivo del cromatismo y la disonancia. Composiciones que se adentraban en el sistema cromático eran tachadas sin más de modernistas²². Otaño reconoce que el artista de talento sabrá elegir los elementos modernos que no contradigan la normativa eclesiástica, pero advierte que es especialmente arriesgado abusar del cromatismo, que “se presta a un amaneamiento peligrosísimo”. Recomienda al compositor religioso moderno que se empape de canto gregoriano, polifonía clásica y el espíritu de la liturgia, “y sin olvidarnos que somos de hoy, escribamos con los medios lícitos, es decir, aptos y proporcionados que el arte, el talento, el estudio y la observación han puesto a nuestro alcance”²³. Luis Romeu propone un diatonismo modernizado en los procedimientos que no fuera copia servil de los modelos polifóni-

¹⁷ OTAÑO, “La música religiosa moderna”, pp. 34-35.

¹⁸ PUJADAS, Tomás Luis, “El modernismo en la música religiosa según el P. Iruarrizaga”, *Tesoro Sacro Musical* (1929), p. 63.

¹⁹ Díez de MENESES, “La liturgia y la tonalidad”, pp. 89-90.

²⁰ PORRO, Julio, “¿Los hay?”, *Tesoro Sacro Musical* (1944), p. 13. La propuesta de este autor no tiene en cuenta el principio de universalidad que promulga el *Motu*, según el cual la música sagrada había mantenido su sustancia inalterada a través de la historia y a pesar de los cambios de estilo. La universalidad de la verdadera música sagrada debía estar por encima de barreras interculturales y cambios históricos, según MADARIAGA, Antonio de, “La catolicidad del canto eclesiástico”, *Música Sacro-Hispana* (1917), p. 19.

²¹ OLMEDA, *Pío X y el canto romano*, p. 15. Olmeda defendió además el uso de la orquesta en el templo. Sus opiniones fueron ignoradas por reformadores como Otaño, que dominaron el discurso de principios del siglo XX. Sobre Olmeda, véase ASENSIO PALACIOS, Juan Carlos, “La recepción del *Motu Proprio* en España: Federico Olmeda y su opúsculo *Pío X y el canto romano*”, *Revista de Musicología*, 27/1 (2004), pp. 76-88.

²² Hubo quienes quisieron prohibir en la iglesia toda música que no fuese la gregoriana, así como la música hexatónica. Véase PUJADAS, Tomás Luis, “El beato Pío X y la música moderna”, *Tesoro Sacro Musical* [1951], pp. 93-94.

²³ OTAÑO, “La música religiosa moderna”, pp. 33 y 35.

cos clásicos, sino que consistiera en “levantar sobre [las] bases rítmicas y modales [del gregoriano y la polifonía clásica] el edificio de la *música religiosa moderna*”²⁴.

Hacia los años veinte del siglo XX va formándose un frente en defensa de la composición litúrgica moderna y desde la revista *Tesoro Sacro Musical* se defiende abiertamente la incorporación de elementos originales y modernos en la composición religiosa. En 1928 el Congreso de Vitoria rechaza oficialmente las composiciones de factura correcta pero ausentes de inspiración y se pronuncia a favor de la inclusión de técnicas compositivas modernas²⁵. También en 1928 Tomás Pujadas, tras repasar los sistemas compositivos antiguo, moderno y “modernísimo”, recomienda eclecticismo y precaución para no emitir juicios rápidos, y añade:

Aunque hay que admitir en el campo de la música sagrada todos los sistemas no condenados, dedíquese especial atención y estudio al sistema diatónico moderno, como más conforme al espíritu de la música sagrada, según el Motu Proprio del Papa Pío X²⁶.

Propuestas como la de Pujadas significaron una apertura de miras en el panorama de la composición litúrgica y alentaron a muchos compositores a encontrar un lenguaje más personal sin tener que reprimir su inspiración a causa de la legislación eclesiástica.

A pesar de todo, no faltaron constantes advertencias de prudencia sobre los peligros de la música moderna. En 1921 Otaño había señalado que el politonalismo del Grupo de los Seis Franceses (Milhaud, Poulenc, Honegger, Auric, Durey y Tailleferre) no le parecía apropiado para escribir música sacra y que “hay dentro de ese movimiento artístico algo muy serio y grave: la espantosa confusión de ideas filosóficas y religiosas, cuyas influencias llegan a percibirse siempre instantánea y activamente en las artes”; según él, las tendencias que vienen de París “no son otra cosa que la apoteosis de la sensación. Estamos en plena filosofía sensualista”, que da lugar a una música sin reglas, referentes ni contenidos²⁷.

José Artero pidió en 1932 al músico de iglesia que “no anteponga la modernidad a todo”, ya que “una de las más funestas causas de la desorientación universal de la música, ha sido la fácil audacia de amontonar escabrosidades y un ignorante desprecio de la técnica clásica”. Artero afirma que el valor de

²⁴ ROMEU, Luis, [Memoria sin título], en *Crónica y actas oficiales del Tercer Congreso Nacional de Música Sagrada*, Barcelona, 21-24 de noviembre de 1912, Nemesio OTAÑO, ed., Barcelona, Talleres Tipográficos La Hormiga de Oro, 1913, pp. 117-118.

²⁵ “I. Asimismo recomienda [el Congreso] que en la composición de obras modernas se tenga en cuenta y se procure usar todos aquellos adelantos y recursos modernos que no desdigan del carácter litúrgico de la composición sagrada. II. Ruega a las comisiones diocesanas que eviten la aprobación de obras que no tengan otra cualidad que la corrección técnica; careciendo de aquella inspiración que debe tener toda obra artística, especialmente sagrada” (*Crónica del IV Congreso Nacional de Música Sagrada*, pp. 359-360).

²⁶ PUJADAS, Tomás, “Memoria”, en *Crónica del IV Congreso Nacional de Música Sagrada* (Vitoria, 19-22 de noviembre de 1928), Vitoria, Imprenta del Montepío Diocesano, 1930, pp. 200-201.

²⁷ OTAÑO, Nemesio, “Un viaje provechoso al extranjero”, *Música Sacro-Hispana* (1921), pp. 108-109. Aunque Otaño no lo dice expresamente, de sus palabras puede deducirse que probablemente incluía al Impresionismo entre los estilos no recomendados para la música litúrgica. PUJADAS, “Memoria”, p. 199, acepta en cambio el Impresionismo como “muy digno de la iglesia” (*Crónica del IV Congreso Nacional de Música Sagrada*, p. 199).

la obra artística no depende ni de su modernismo ni de su adecuación a la moda del momento y defiende a los que eligen mantenerse en el justo medio, fieles a la tradición pero abiertos a las novedades. Su discurso se dirige claramente a lectores exclusivamente masculinos, a los que aconseja: “No temáis no parecer suficientemente modernos: que [...] no es buen papel el de quien aparece con la pedantería huera de aparecer audaz o la femenil manía de solo presentarse con el figurín de la última moda”²⁸.

En 1956 el Padre Donostia rechaza la atonalidad, la politonalidad y el dodecafonismo en la música de iglesia, con el pretexto de que serían causa de distracción para los fieles, que no estaban acostumbrados a tales estilos. No niega que un día esos lenguajes pudieran tener cabida en las iglesias, una vez que los fieles estuvieran familiarizados con ellos²⁹.

De los textos mencionados se desprende que hacia mediados del siglo XX la Iglesia estaba dispuesta a aceptar música moderna, pero sólo si ya había perdido su capacidad de provocar y sorprender, en otras palabras, sólo si había sido neutralizada y formaba ya parte de la tradición.

2. EL COMPOSITOR BONIFACIO IRÁIZOZ EN EL CONTEXTO DEL *MOTU PROPRIO*

Bonifacio Iráizoz fue uno de los primeros compositores navarros que dedicó su talento a la causa del *Motu Proprio* (1903) de Pío X. Su obra fue el eslabón entre el tardo romanticismo de Daniel Piudo o Joaquín Maya y la generación de compositores navarros educada y formada en los ideales del *Motu Proprio* (en la que hubo varios alumnos del propio Iráizoz).

Bonifacio Iráizoz: aspectos biográficos y legado musical

Bonifacio Iráizoz Unciti nació en Pamplona el 14 de mayo de 1883³⁰. Desde temprana edad mostró talento para la música y ya con diecisiete años ejercía de organista sustituto en diversas iglesias pamplonesas. Se formó musicalmente con Martín Dendariarena (piano) y Joaquín Maya (armonía y composición), que le introdujeron en el repertorio tardorromántico de moda y en el lenguaje armónico de Wagner. Es probable que sus profesores le iniciaran también en la música e ideas estéticas del Cecilianismo, tan en boga a finales de siglo en círculos musicales religiosos europeos y que empezaba a hacerse sentir con fuerza en Pamplona³¹. El contacto con las ocasionales representa-

²⁸ ARTERO, José, “Ser moderno no es un valor absoluto”, *Tesoro Sacro Musical* (1932), pp. 22 y 23-24.

²⁹ DONOSTIA, Padre [José Antonio de San Sebastián], “La música moderna en la Iglesia”, *Tesoro Sacro Musical* (1956), pp. 31-32.

³⁰ Una breve biografía de Bonifacio Iráizoz puede verse en SAGASETA ARÍZTEGUI, Aurelio, “Iráizoz Unciti, Bonifacio”, en *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, Emilio CASARES, director, vol. 6, Madrid, Sociedad General de Autores y Editores, 2000, p. 466. He conocido otros detalles de la biografía del compositor gracias a la amabilidad de María Josefa y Prudencia Iráizoz, hijas de Bonifacio Iráizoz, a quienes agradezco que compartieran conmigo sus recuerdos.

³¹ Por ejemplo, la Catedral de Pamplona ya había comprado la *Missa tertia* y *Missa quarta* de Haller en 1892, la *Misa de Requiem* de Mitterer y el *Responsorio* de Singenberger en 1896 y varias composiciones de Perosi antes de 1898 (entre otras sus *Visperas*, la *Prima Missa Pontificalis* y el *Te Deum*). Véase HERNÁNDEZ ASCUNCE, Leocadio, “La música sacra en la historia pampilonense”, *Tesoro Sacro Musical* (1947), p. 23.

ciones de ópera o zarzuela que tenían lugar en la ciudad, a las que acudía fielmente, completó el menú musical de su formación³². El músico ingresó joven en el Seminario de Pamplona, aunque finalmente no llegó a ordenarse sacerdote.

El primer empleo de Bonifacio Iráizoz en Pamplona fue como organista de la Asociación de Hijas de María y Apostolado de la Oración (1902-1926). De 1908 a 1923 simultaneó ese puesto con el de organista en la iglesia de los Misioneros Hijos del Corazón de María. En noviembre de 1911 fue nombrado además organista de la Parroquia de San Saturnino (o San Cernin) de Pamplona, puesto que mantuvo con extraordinario celo profesional hasta su muerte en 1951. En 1913 se casó con María Rosario Francés, con quien tuvo cinco hijos a los que instruyó personalmente en el arte musical.

La organistía de San Saturnino era uno de los puestos musicales eclesiásticos más importantes en Pamplona³³. Las obligaciones de Iráizoz incluían tocar el órgano durante las Vísperas y la Misa de domingos y fiestas mayores e instruir a los niños de coro. A cambio recibía un salario anual que completaba impartiendo clases privadas, publicando composiciones, colaborando con otras iglesias y escribiendo música para funerales, novenas y otras devociones populares³⁴. El presupuesto musical de la Parroquia de San Saturnino incluía, además del salario de Iráizoz, pagos regulares a dos cantores adultos y a músicos adicionales contratados ocasionalmente para solemnizar la Semana Santa, el Corpus Christi, el Sagrado Corazón, el día de Navidad y otras festividades del santoral. Estas solemnidades proporcionaban a Iráizoz la oportunidad de escribir música más elaborada³⁵.

El órgano que Iráizoz tenía a su disposición en San Saturnino fue construido por Aquilino Amezúa en 1886-1890 y constaba de dos teclados manuales, pedalero y veinte juegos. En 1919-1921 la casa Roqués e hijos añadió una consola para los teclados, reemplazó la tracción mecánica con un sistema de tracción neumática e hizo expresivos los dos teclados manuales. El instru-

³² Sobre el ambiente musical en la Pamplona de finales del siglo XIX, véase NAGORE FERRER, María: "Algunos aspectos de la vida musical en Pamplona a finales del siglo XIX", en *Actas del III Congreso General de Historia de Navarra: Navarra y Europa* (Pamplona, 20 al 23 de septiembre de 1994), ed. en CD-Rom, Pamplona, Gobierno de Navarra, 1998, 18 pp.

³³ La música en las parroquias ha sido ignorada en la historiografía musical reciente. Una excepción referida a Pamplona, y modelo para posteriores trabajos, es GEMBERO USTÁRROZ, María, "El patronazgo ciudadano en la gestión de la música eclesiástica: La Parroquia de San Nicolás de Pamplona (1700-1800)", *Nassarre*, 14/ 1 (1998), pp. 269-362.

³⁴ El salario de Iráizoz en San Saturnino fue de 900 pesetas anuales en 1919-34; 1.500 pesetas en 1942; 1.600 pesetas en 1947; y 1.866,60 pesetas desde 1948 en adelante; véase Archivo Parroquial de la Parroquia de San Saturnino de Pamplona (en adelante, *E: PAMs*), Libro de Cuentas de Fábrica, nº 312 (nº 267 del inventario).

³⁵ Además de las mencionadas, también se celebraban con participación extraordinaria de música San José, Santa Catalina, Nuestra Señora de los Dolores, Las Ánimas, San Saturnino, San Francisco Javier, La Virgen del Camino, La Purísima, y Santa Lucía (*E: PAMs*, Libro de Cuentas de Fábrica, nº 312, nº 267 del inventario). El presupuesto anual de la parroquia de San Saturnino destinado a música fue de al menos 1.400 pesetas en 1912, 1.080 en 1919, 1.570 en 1920, 2.966 en 1921, 3.012,50 en 1922, 3.032,75 en 1936, 2.746,25 en 1937, 2.462,25 en 1938, 2.459,40 en 1939 y 2.295,75 pesetas en 1940. Las cifras pudieron haber sido más altas en la realidad, ya que los libros de cuentas parroquiales del periodo mencionado están incompletos. Julián Olaso figura como "sochantre o salmista" en 1920. En 1926 se menciona en los libros de cuentas que el "primer sochantre" tenía una capellanía. En 1931 el "segundo sochantre" era Esteban Valencia y cinco años más tarde, en 1936, el puesto de salmista estaba vacante. A partir de 1939 aparece el señor Morondo como "ayudante salmista"; quizá Esteban Valencia fuera entonces todavía primer sochantre.

mento así reformado tenía todas las características del órgano romántico francés: teclado de pedales completo, posibilidad de variación de volumen sonoro y predominio de principales y flautados de ocho pies con un número proporcionado de mixturas y juegos solistas como la voz humana y el oboe³⁶.

Además de sus obligaciones como responsable parroquial de música, Iráizoz ofreció ocasionalmente recitales de órgano en la ciudad³⁷. Con frecuencia su presencia fue requerida para que asesorara y emitiera informes técnicos sobre órganos y fuera jurado en numerosas oposiciones a plazas de organista³⁸. Iráizoz colaboró activamente con las autoridades eclesiásticas en la implantación del *Motu Proprio* en Navarra. Formó parte del Comité Diocesano de Música Sagrada desde que éste fue constituido en 1925 por el obispo Mateo Múgica, y fue confirmado en ese cargo tras la guerra civil por el obispo Marcelino Olaechea. Iráizoz, sin embargo, no aparece entre los elegidos para el Comité Diocesano de 1949, quizás por su entonces ya avanzada edad.

Bonifacio Iráizoz murió el 7 de marzo de 1951, “después de recibir los Santos Sacramentos con un fervor y entereza verdaderamente edificantes”, según el anónimo cronista de la revista *Tesoro Sacro Musical*, que alabó las extraordinarias cualidades del fallecido como intérprete de órgano y acompañante. Iráizoz “poseía una ejecución limpia”, tenía una especial sensibilidad para acompañar a cantores y pueblo y “era muy remirado en la elección de registros tanto para el acompañamiento de las voces como para la ejecución de las obras orgánicas”. Además, seleccionaba con sumo cuidado y acierto la música que cada ocasión litúrgica requería. El obituario recuerda que Iráizoz fue uno de los primeros, si no el primero, en introducir la reforma del *Motu Proprio* en Navarra “contra viento y marea”³⁹.

La fama y prestigio de Bonifacio Iráizoz crecieron a lo largo de sus tres décadas de vida profesional en Pamplona. El compositor publicó obras en dos editoriales locales, Casa Arilla y Casa Luna, y en los suplementos de la revista *Tesoro Sacro Musical*, de ámbito nacional. En 1914 Francisco Pérez de Viñaspre, en la influyente revista *Música Sacro-Hispana* editada por Nemesio

³⁶ Para más detalles sobre el órgano Amezúa-Roqués y otros instrumentos anteriores de San Saturnino, véase SAGASETA, Aurelio y TABERNA, Luis, *Órganos de Navarra*, Pamplona, Gobierno de Navarra, 1985, pp. 289-297.

³⁷ Por ejemplo, en el concierto celebrado con motivo de la inauguración del nuevo instrumento de San Agustín de Pamplona (anunciado el 24 de septiembre de 1938) estaba previsto que intervinieran Félix Pérez de Zabalza (organista de la Catedral de Pamplona), Miguel Echeveste y Bonifacio Iráizoz, aunque éste finalmente no pudo actuar debido a una indisposición. Véase ELÍAS, Arturo, “Concierto en San Agustín de Pamplona”, *Tesoro Sacro Musical* (1938), pp. 24-25.

³⁸ Mencionaré como ejemplo el concurso oposición convocado el 24 de abril de 1919 para cubrir la organistía de la Parroquia de Aibar (Navarra). Iráizoz, como presidente del jurado, preparó un examen en cinco partes. En primer lugar los candidatos tenían que tocar una composición de libre elección. En la segunda parte de la prueba se daban cuatro minutos a cada candidato para repentizar una pieza breve de órgano. La tercera parte consistía en acompañar una antifona gregoriana finalizando con la entonación apropiada del salmo correspondiente e interpretar una improvisación sobre el motivo del “Saeculorum, Amen”. Las dos últimas partes del examen eran ejercicios escritos en los que los candidatos tenían que nombrar los neumas gregorianos, identificar la tónica y dominante de los modos eclesiásticos, armonizar a cuatro partes un bajo cifrado y una melodía, e identificar faltas armónicas en un fragmento de música. El mismo Iráizoz tuvo que pasar por pruebas similares para acceder a los puestos musicales que desempeñó a lo largo de su vida. La documentación referente a las oposiciones a la organistía de Aibar se encuentra en el Archivo de Música de la Catedral de Pamplona (en adelante, *E: PAMc*, Música), Legado Iráizoz, Caja 56: Oposiciones.

³⁹ “Notas Necrológicas: Don Bonifacio Iráizoz Unciti”, *Tesoro Sacro Musical* (noviembre 1951), pp. 108-109.

Otaño, mencionó expresamente a Bonifacio Iráizoz como uno de los músicos dedicados a la causa de la reforma musical⁴⁰. Aunque la proyección nacional de su obra fue discreta y su influencia se circunscribió principalmente a la ciudad de Pamplona y su diócesis, Bonifacio Iráizoz transmitió sus enseñanzas a muchos discípulos diseminados por la geografía nacional, como Antonio Jaunsarás (organista de la Catedral de Orense), Dimas Sotés (maestro de capilla de la Catedral de Vitoria), Luis Belzunegui (maestro de capilla de la Catedral de Burgos), Gregorio Alegría (organista de San Lorenzo de Pamplona) y su propio hijo Pío Iráizoz (organista de la Catedral de Pamplona).

Bonifacio Iráizoz escribió principalmente obras cortas (véase el catálogo provisional de su producción en el Apéndice final de este trabajo). La mayoría son composiciones vocales con acompañamiento de órgano en diversas combinaciones⁴¹. A algunas de ellas les añadió otros instrumentos con motivo de alguna solemnidad en la que el autor pudo contar con más músicos de los habituales. La plantilla instrumental típica en esos casos fue de dos violines, viola, violoncello, contrabajo y trompas. Sorprendentemente no escribió más que una decena de piezas cortas para órgano.

La interesante biblioteca musical de Bonifacio Iráizoz fue heredada por su hijo Pío y, cuando éste falleció en 1991, la familia Iráizoz donó la colección al Archivo de Música de la Catedral de Pamplona, donde es custodiada en una sección independiente, el Legado Iráizoz. En 1996 se llevó a cabo un inventario de este fondo, que incluye cerca de 1.700 composiciones de diferentes autores (de las que aproximadamente 150 son de Bonifacio Iráizoz y catorce de Pío Iráizoz)⁴². Completan el legado varias docenas de libros impresos con antologías de música para piano y órgano. Este legado, perfectamente conservado, contiene probablemente todas las obras de Bonifacio y Pío Iráizoz y es de gran interés para estudiar el repertorio de música religiosa en la Pamplona inmediatamente anterior al Vaticano II.

En el Legado Iráizoz hay numerosas composiciones de la escuela francesa de órgano (por ejemplo, la *Suite Gothique* y la colección *Heures mystiques* de Léon Boëlmann, *Six Pièces d'orgue* de César Franck y *L'Organiste liturgiste* de Alexandre Guilmant) junto a obras de conocidos compositores cecilianos nacionales e internacionales, como Norberto Almandoz, Vicente Goicoechea, Luis Iruarrizaga, Domingo Más y Serracant, Julio Valdés, Francisco Pérez de Viñaspre, Nemesio Otaño, Martín Rodríguez, Michael Haller, Ignatius Mitterer, Giulio Bas, Lorenzo Perosi o Franz Xaver Witt. La biblioteca musical

⁴⁰ PÉREZ DE VIÑASPRE, Francisco, "Conviene insistir", *Música Sacro-Hispana* (1914), p. 82.

⁴¹ Hay obras a solo; para dos tiples con o sin pueblo; para dos tiples y bajo; para tiple, tenor y bajo; para dos tenores y dos bajos; y para tres o cuatro voces femeninas.

⁴² El inventario del Legado Iráizoz, que puede consultarse actualmente en el propio Archivo Musical de la Catedral de Pamplona, fue realizado en el verano de 1996 por Javier Legasa, Inés Irurita y Elena Zoco, bajo la dirección de Aurelio Sagaseta. El número total de obras compuestas por Bonifacio Iráizoz y la cronología de las mismas no ha podido todavía ser determinado con completa seguridad. En 280 composiciones del Legado Iráizoz (la mayoría escritas en la pulcra caligrafía de Bonifacio) no se indica autor, y entre ellas podría haber obras del citado compositor. Este solía firmar y datar tanto la mayoría de sus composiciones originales como las copias que realizaba de ellas y de obras de otros autores. En las copias de otros compositores es fácil determinar el autor en la mayoría de los casos, ya que o bien éste va indicado, o bien se ha conservado el ejemplar impreso del que Iráizoz copió la obra. Muchas cronologías son dudosas, ya que Bonifacio Iráizoz no siempre precisaba si la fecha indicada era la de copia o la de composición de sus obras. A veces el compositor indicaba en el material manuscrito solamente las iniciales de su nombre y apellidos (B. I. ó B. I. U.) y no queda claro si lo hacía para señalar autoría de una obra o propiedad de la misma.

de los Iráizoz incluía piezas vocales de compositores románticos franceses como Théodore Dubois (16 obras) o Charles Gounod (12 obras), y de Hilarión Eslava (19). De los compositores anteriores al *Motu Proprio*, el Legado Iráizoz sólo contiene algunas obras que encajaban en el estilo admitido por Pío X⁴³. Con la excepción hecha de cinco obras de Tomás Luis de Victoria⁴⁴, la citada colección no contiene música del Renacimiento.

Influencias cecilianas en la música de Bonifacio Iráizoz

Las primeras obras de Bonifacio Iráizoz muestran aún influencias románticas, pero sobre todo su conocimiento del estilo ceciliano. La *Missa pro defunctis* (1910) para dos tiples y bajo con acompañamiento de órgano es sin duda un buen ejemplo de este estilo que fue codificado en el *Motu Proprio*, y a cuyas normas se ajusta hasta en el más mínimo detalle, aplicando un calculado auto-control del expresivismo romántico (que había sido propio de la generación anterior)⁴⁵. La misa consta de nueve movimientos (Introito et Kyrie, Graduale, Tractus, Sequentia, Offertorium, Sanctus, Benedictus, Agnus Dei y Communio) que no se subdividen en secciones independientes. El texto de la misa de requiem mantiene el orden original de las palabras, sin repeticiones y siempre respetando la acentuación natural del latín. Predomina el estilo silábico, con melismas breves en torno a las cadencias conclusivas, lo que, junto con el uso limitado del contrapunto, asegura la clara comprensión del texto cantado. Iráizoz emplea varios estilos de escritura vocal a lo largo de esta misa. Los solos se reducen a breves fragmentos sin carácter virtuosístico que, como recomienda el *Motu Proprio*, conectan inmediatamente con las secciones corales. Las secciones a tres partes tienden a ser homofónicas, ya sea en estilo de faborción (que recuerda al coral alemán) o en estilo pseudo-contrapuntístico, consistente en crear una impresión de escritura imitativa iniciando un motivo en una de las partes e imitándolo brevemente en las otras antes de regresar de nuevo a la textura homofónica⁴⁶. Las melodías (que recuerdan las del Gregoriano o las de Palestrina) están lejos de la exhuberancia romántica y en ellas predominan el diatonismo, los movimientos por grados conjuntos y un ámbito interválico restringido. Los valores rítmicos más comunes equivalen al pulso y su división, y se evitan motivos cantábiles, que los reformistas partidarios del *Motu Proprio* asociaban con la música profana, “afeminada”, subjetiva y su-

⁴³ En 1949 la Comisión Diocesana de Música Sagrada de Pamplona reconoció que se podía hacer una excepción con los motetes eucarísticos y marianos de Eslava, que “podían cantarse sin remordimiento”, como publicó en el documento “De la Comisión Diocesana de Música Sagrada”, *Boletín Oficial Eclesiástico del Obispado de Pamplona* (1949), p. 75.

⁴⁴ Las obras de Victoria en el Legado Iráizoz son la antifona *Pueri hebraeorum*, el famoso *Ave Maria* y tres responsorios de Semana Santa.

⁴⁵ E: PAMc, Música, Legado Iráizoz, caja 15. Estilísticamente esta misa resulta un tanto irregular, ya que sus dos últimos movimientos, *Sanctus* y *Agnus Dei*, están escritos en un idioma armónico más moderno, que aparece en la obra de Iráizoz hacia 1930. La caligrafía del *Sanctus* y *Agnus Dei* es también diferente a la del resto de movimientos. Hay que considerar la posibilidad de que Iráizoz revisara estos dos movimientos de la misa en una fecha posterior a 1910.

⁴⁶ La escritura pseudo-contrapuntística es frecuente en las obras de Franz Xaver Witt y Michael Haller. Para un análisis más detallado del estilo ceciliano en general y el de estos dos compositores en particular, véase GARRATT, James, *Palestrina and the German Romantic Imagination: Interpreting Historicism in Nineteenth-Century Music*, Cambridge, Cambridge University Press, 2002, pp. 153-175.

perificial⁴⁷. Aunque Iráizoz huye del subjetivismo romántico, en su *Missa pro defunctis* coloca con precisión los signos expresivos⁴⁸.

El anti-romanticismo de la *Missa pro defunctis* es particularmente evidente en la Secuencia *Dies irae*. No es casualidad que Iráizoz revistiera ese texto con una música tan inexpresiva, en el sentido romántico del término. Tras el famoso *Requiem* de Mozart, los compositores románticos llegaron al límite de lo musicalmente posible para describir los horrores del Juicio Final. El *Requiem* de Verdi es un ejemplo que viene inmediatamente a la memoria. Iráizoz, en cambio, decide romper con esta tradición romántica⁴⁹: imitando la práctica de los maestros polifonistas, basa su composición en la alternancia entre el canto gregoriano y un sobrio estilo homofónico. El resultado es una declamación cantada del texto religioso, en la que la música no pretende describir lo verbal.

Aunque la *Missa pro defunctis* de Iráizoz abunda en evocaciones modales, en ella la armonía se organiza jerárquicamente alrededor de un centro tonal. Esta coloración modal de la armonía tonal es uno de los rasgos típicos del Cecilianismo⁵⁰. Los acordes pertenecen a la armonía tonal común, con algunos breves pasajes en que se hace uso de armonías cromáticas. Junto a la evocación de la modalidad, la *Missa pro defunctis* contiene citas directas de melodías gregorianas. En el Introito, por ejemplo, se parafrasea el verso gregoriano *Te decet hymnus Deus in Sion* del Introito de la Misa de Difuntos, y en el *Dies irae* la polifonía de Iráizoz alterna con los versos gregorianos. En estos casos el compositor no intenta enmascarar totalmente las citas gregorianas dentro de la textura polifónica, sino todo lo contrario: la melodía gregoriana preserva su identidad dentro de la obra de Iráizoz, y es posible identificar claramente cuándo hace acto de presencia. En composiciones posteriores el autor busca una mayor integración entre ambos mundos, el polifónico y el monódico, hasta lograr una perfecta simbiosis que responde al ideal estético de fundamentar la música moderna sobre la modalidad y el gregoriano.

Bonifacio Iráizoz, compositor moderno

Poco después de componer la *Missa pro defunctis* (1910), algunas obras de Iráizoz publicadas por la editorial Arilla de Pamplona merecieron breves comentarios en la revista *Música Sacro-Hispana*⁵¹. El juicio fue benévolo en general⁵². Sin embargo, el *Ave Maria* a cuatro voces y acompañamiento de ór-

⁴⁷ CHASSANG, P. "De la música de Iglesia", *Boletín del Congreso* (1907), 71.

⁴⁸ Según los teóricos del *Motu Proprio*, las melodías gregorianas y la polifonía clásica transmitían las emociones de una forma objetiva, pero no por ello inexpresiva.

⁴⁹ Cuando Iráizoz compone su *Missa pro defunctis* existía ya una tradición romántica de escribir música descriptiva, que Pío X califica de teatral, precisamente con el texto de la misa de difuntos. Otros compositores navarros, como Hilarión Eslava o Joaquín Maya, aprovecharon todas las posibilidades teatrales del texto religioso, algo que tan duramente criticó el *Motu Proprio*.

⁵⁰ Según GARRATT, *Palestrina and the German Romantic Imagination*, p. 155, el estilo del compositor ceciliano Witt "se caracteriza por unas texturas predominantemente homofónicas y una base firme en la armonía tonal".

⁵¹ Las obras de Iráizoz comentadas en *Música Sacro-Hispana* fueron el *Tantum ergo* a dos voces iguales con órgano, el *O salutaris* a solo y coro con órgano, el *Ego sum panis* para soprano o tenor con acompañamiento de coro a dos voces y órgano, la *Letanía* a dos voces iguales con órgano, el *Ave Maria* a cuatro voces mixtas con acompañamiento de órgano ad libitum y el *Himno de la Asociación de Hijas de María*.

gano⁵³ fue criticado por su limitado uso del contrapunto. “Con sola la armonía cerrada”, opina el crítico anónimo, “si no aparecen acordes escogidos con toques de efecto en las resoluciones y modulaciones, el interés decae, si por otra parte no se busca algún artificio contrapuntístico. ¿Ocurrirá algo de esto en la presente composición?”⁵⁴ Un poco más duro es el tono de la crítica del *Himno de la Asociación de Hijas de María*⁵⁵: “Bien armonizado: ¿pero no es verdad que hay en él algo que recuerda formas gastadas de himnos que se han escrito para diversas ocasiones, tanto religiosas como profanas?”⁵⁶ El crítico no aclara cuáles son esas formas gastadas a las que se refiere, pero en el contexto de la época es claro que se trata de una crítica al estilo ceciliano. Ciertamente, mucha de la música de Iráizoz, sobre todo la destinada a devociones populares o al uso semi-privado en colegios y conventos, es de correcta factura pero poco inspirada. El crítico también acertó en su juicio al destacar el escaso uso que Iráizoz hacía del contrapunto. Hemos visto ya al estudiar la *Missa pro defunctis* que su música es predominantemente homofónica con breves momentos imitativos. En composiciones posteriores Iráizoz tendió a elaborar más la armonía que el contrapunto, lo que no significa que no fuera un contrapuntista competente, sino que encontraba en la armonía un medio expresivo más afín⁵⁷.

Es posible que las mencionadas críticas animaran a Iráizoz a alejarse de las formas gastadas del Cecilianismo y a incorporar elementos modernos en sus composiciones, especialmente en las de significado más personal⁵⁸. Después de la guerra civil (1936-39) es evidente un cambio significativo en el estilo compositivo de Iráizoz. Dos obras representativas de este estilo más moderno son su *Te Deum* a voces iguales con acompañamiento de órgano y su *Ecce panis angelorum* para órgano o armonio⁵⁹.

El *Te Deum* es sin duda la creación más interesante de este periodo en la obra de Iráizoz y probablemente su composición más elaborada. Escrita hacia 1938, con motivo de la primera misa de su hijo Pío, la obra no pudo interpre-

⁵² “Estas cuatro obras del señor organista de Sto. Domingo de Pamplona, indican que la buena causa tiene allí un muy buen defensor y acreditado maestro. Son sencillas, claras y de buen corte. La más perfecta es sin duda el *Ego sum panis* de ambiente perosiano y sentimiento muy religioso”, en “Bibliografía práctica”, *Música Sacro-Hispana* (1911), p. 201. No me consta que Iráizoz fuera en ningún momento organista de Santo Domingo de Pamplona. Es posible que esa indicación fuera un error de la revista.

⁵³ E: PAMc, Música, Legado Iráizoz, Caja 34-35.

⁵⁴ “Bibliografía práctica” (1911), p. 201.

⁵⁵ E: PAMc, Música, Legado Iráizoz, Caja 31.

⁵⁶ “Bibliografía Práctica”, *Música Sacro-Hispana* (1913), p. 95.

⁵⁷ El versículo *Ecce enim veritatem dilexisti* para cuatro voces mixtas a *cappella* (E: PAMc, Música, Legado Iráizoz, Caja 18) es una de la docena de obras en que Iráizoz utiliza consistentemente el contrapunto para recrear el estilo polifónico clásico. En la partitura autógrafa el autor indicó que la composición debía formar parte de un *Miserere* escrito en colaboración con varios compositores nacionales, que fue estrenado en la Catedral de Toledo durante la Semana Santa de 1917. No me ha sido posible encontrar más información acerca de este proyecto colectivo. El versículo de Iráizoz está escrito en estilo polifónico severo, con notación *alla breve*. Aunque el compositor se toma algunas libertades contrapuntísticas (como pasajes en sextas o terceras paralelas), en general la pieza muestra su dominio de las normas del contrapunto.

⁵⁸ Algunas obras de Iráizoz con elementos más modernos fueron motivadas por celebraciones familiares. Las piezas destinadas a un público general son más conservadoras, lo que muestra que Iráizoz tenía muy en cuenta los gustos de la congregación a la hora de escribir música.

⁵⁹ E: PAMc, Música, Legado Iráizoz, Cajas 29 y 23 respectivamente. Iráizoz dedicó su *Ecce panis* a Bernardo de Gabiola, uno de los mejores organistas españoles de la época.

tarse en tal ocasión. La revista *Tesoro Sacro-Musical* publicó la pieza en su suplemento de julio-septiembre de 1945 y la obra se estrenó el 22 de enero de 1953, durante la profesión de votos perpetuos como religiosa de una de las hijas del compositor⁶⁰. En esta pieza reaparecen algunos procedimientos compositivos que ya estaban presentes en la *Missa pro defunctis* de 1910: similar organización melódica, preocupación por la inteligibilidad del texto, autocontrol expresivo y predominio de la homofonía. Sin embargo, el lenguaje armónico del *Te Deum* es totalmente original. No se trata, como en la mencionada misa, de colorear la armonía con esporádicas progresiones modales, sino de utilizar la modalidad para socavar las funciones normales de la armonía tonal. En el *Te Deum* la armonía ha perdido gran parte de su capacidad de estructurar el discurso musical, es ambigua, sorprende al oyente con cambios inesperados de dirección y, sobre todo, enfatiza las relaciones tonalmente más débiles y que son más propias del sistema modal. Cuando una frase musical termina con el establecimiento de un centro tonal, éste se abandona tan rápidamente que apenas tiene entidad suficiente como para organizar el discurso musical con claridad. Sin momentos de expansión, crecimiento, llegada o conclusión, el *Te Deum* se presenta formalmente desdibujado. La composición parafrasea constantemente la melodía gregoriana del *Te Deum* y es este andamiaje gregoriano el que en el fondo organiza y da coherencia a la pieza.

Iráizoz adorna el marco modal del *Te Deum* con eventuales acordes alterados y disonantes que colorean la armonía diatónica reinante. Estos pasajes son breves y se concentran sobre todo en el acompañamiento del gregoriano (Ejemplo 1a). En algunos momentos la obra se adentra tímidamente en el mundo de las sonoridades impresionistas, con voces internas moviéndose en cuartas paralelas (Ejemplo 1b) y acordes paralelos con cuartas superpuestas (últimos compases del Ejemplo 1a).

The image shows a musical score for a vocal piece. The top system consists of a vocal line in bass clef and a piano accompaniment in grand staff (treble and bass clefs). The key signature has two sharps (F# and C#), and the time signature is 2/4. The vocal line is marked 'solo' and contains the lyrics: 'Tu de - vi-cto mor-tis a-cu - le - o, a-pe - ru - i - sti cre-den-ti-bus re - gna cae - lo - rum.' The piano accompaniment features a mix of diatonic and altered chords, with some passages in parallel motion. The bottom system shows a continuation of the piano accompaniment, with a triplet of eighth notes in the right hand and a triplet of eighth notes in the left hand.

Ejemplo 1a. Bonifacio Iráizoz: *Te Deum*, verso “Tu devicto mortis”.

⁶⁰ La versión autógrafa del *Te Deum* que se encuentra en el Legado Iráizoz está en La menor. Para su publicación, la obra fue transportada a Si menor. En el Legado Iráizoz se conserva también una copia impresa del *Te Deum* con correcciones del propio Bonifacio Iráizoz.

solo (Greg)

Tu ad li - be - ran - dum su - scep - tu - rus ho - mi - - - nem,

Ejemplo 1b. Bonifacio Iráizoz: *Tè Deum*, verso “Tu ad liberandum”.

La composición estilísticamente más moderna de Bonifacio Iráizoz es probablemente su *Ecce panis angelorum* para órgano, que se extiende a lo largo de 53 compases de extrema complejidad armónica, escritos sobre la melodía del verso 21 del *Lauda Sion* gregoriano⁶¹. A diferencia del *Tè Deum*, en el *Ecce panis* para órgano dominan el cromatismo y la disonancia. El Ejemplo 2 muestra un pasaje representativo del *Ecce Panis* en que el motivo principal de la obra es repetido dos veces, la primera comenzando en un acorde de Do mayor, la segunda en uno de Re mayor. Estas dos son las únicas tríadas consonantes en el pasaje; el resto son sonoridades de séptima y alguna de novena que no resuelven según las reglas del contrapunto tonal, sino que se suceden unas a otras, concluyendo el pasaje en un acorde de novena mayor. Sólo hay una brevísima estabilidad armónica cuando se introducen motivos gregorianos, mientras en el resto de la pieza dominan las armonías disonantes. No hay una clara progresión armónica uniendo los dos motivos presentados en el Ejemplo 2, de manera que el segundo motivo suena como un nuevo comienzo, más que como una continuación de lo anterior. En el *Ecce panis*, Iráizoz se libera de las normas tradicionales de conducción de las voces y evita una direccionalidad armónica clara. El cimientó modal perceptible en el *Tè Deum* está desdibujado en la obra organística, puesto que Iráizoz casi se ha liberado de él en su búsqueda de innovaciones armónicas.

Ejemplo 2. Bonifacio Iráizoz: *Ecce panis angelorum* para órgano, compases 5-12.

⁶¹ La partitura autógrafa de Iráizoz no tiene fecha. No es posible por ello determinar con total seguridad que se trate de una obra tardía. Sin embargo, por el avanzado lenguaje armónico utilizado en esta obra, considero que se trata de una composición de madurez, escrita después de la década de 1930 y seguramente con posterioridad al *Tè Deum*.

La constante presencia de la melodía gregoriana vuelve a ser en el *Ecce panis* el único elemento musical con entidad suficiente para que el oyente pueda organizar la masa sonora que percibe. Iráizoz evita cuidadosamente todo desarrollo motivico y en su lugar presenta los motivos gregorianos transportados a diferentes intervalos, pero sin transformarlos. Los temas emergen, se repiten, flotan sobre la armonía disonante, pero no se unen orgánicamente. La tenaz presencia de los motivos gregorianos evita que el sensualismo (que tanto preocupaba a Otaño) domine la composición. El material melódico gregoriano neutraliza el efecto etéreo de las, a menudo, vaporosas armonías del *Ecce panis*.

El diatonismo moderno presente en algunas obras de Iráizoz es una alternativa tanto a la tonalidad como al vanguardismo extremo. Esta música no va tan lejos como el atonalismo (ya que utiliza la disonancia y el cromatismo para acompañar una melodía diatónica) y no es convencidamente impresionista (porque evita perderse totalmente en la sensualidad del sonido). Se trata, por tanto, de una música difícil de clasificar dentro de las tendencias de principios del siglo XX y resulta inquietantemente turbadora. La constante referencia al mundo del gregoriano y la modalidad es lo que da coherencia a este estilo, más que ningún otro principio compositivo.

CONCLUSIÓN

¿Es la música de Bonifacio Iráizoz modernista? Si por modernismo entendemos que la novedad es la única forma de alcanzar la sinceridad creativa, entonces su música no es modernista. Si, con Walter Frisch, entendemos que hay un modernismo historicista que trata de innovar sin ver en ello una oposición a la incorporación de elementos del pasado, entonces sí, la música de Bonifacio Iráizoz podría considerarse modernista. Una mirada atenta a la reforma litúrgica del *Motu Proprio* permite ver que, aunque los ideólogos del movimiento se opusieron a aceptar sin más la cultura moderna, no por ello fueron ajenos a los imperativos estéticos planteados por la modernidad. Vieron que no se podía seguir escribiendo música en los moldes palestrinianos, por mucho que se actualizara la armonía. Era necesario expresarse con el lenguaje del presente, pero sin olvidar que no hay presente que no esté unido a un pasado y que la música eclesiástica tenía una función primordialmente litúrgica.

La música del *Motu Proprio* trató de integrar historicismo, sinceridad creativa e innovación, todo ello sin violentar los gustos musicales del público. La obra de madurez de Iráizoz es un ejemplo consumado de esta estética, un intento de renovar los viejos clichés cecilianos buscando formas expresivas que se ajustaran a la normativa eclesiástica, sin perder el contacto con la tradición y siendo a la vez expresión auténtica de su época.

Apéndice. Bonifacio Iraízoz (1883-1951): catálogo provisional de obras musicales

Todas las obras se conservan en la Catedral de Pamplona, Archivo de Música, Legado Iraízoz. Abreviaturas empleadas: Co = coro; V, VV= voz, voces; órg = órgano; p = piano.

Órgano: *Musette*, 1911; *Ofertorio*, 1938; *Composición; Ecce Panis Angelorum; Recitado para órgano sobre la nota "sol", fragmentos de la Secuencia Lauda Sion*.

Misas: *Missa pro defunctis*, 3 VV, órg, 1910; *Missa in festivitate Sanctae Mariae Michaelae* (fabordón), 3 VV.

A la Virgen: *Ave Maria* en Mi bemol, 4 VV, órg; *Ave Maria*, 4 VV; *Ave Maria*, 4 VV, órg; *Ave Maria* nº 3-5, 4 VV; *Ave Maria* nº 6 y 7, 2 ó 3 VV, órg; *Ave Maria* nº 8-23, 3 VV, órg; *Ave Maria* nº 24, 4 VV; *Dos Ave Marias*, 4 VV, órg; *Cinco Ave Marias*, 2V ó 3V, órg; *Ave Regina Caelorum; Bendita sea tu pureza*, Co, V, órg, 1934; *Dos letanias*, 2V, órg; *Dos letanias de la Santísima Virgen*, Co, 2V, órg; *Felicitación; Flores a María*, V, órg, 1904; *Gozos a Nuestra Señora del Camino*, 1916; *Gozos a Nuestra Señora del Camino*, 3 VV, órg, 1926; *Gozos al Corazón de María*, Co, V, órg; *Himno a María*, Co, órg, 1917; *Himno a la Inmaculada Concepción; Himno de Fátima; Letanía de la Santísima Virgen*, 2 VV, 1916; *Letanía*, 2 VV, órg; *Letanía de Nuestra Señora*, 2 VV, órg; *Letanía lauretana*, Co, V, órg; *Letanía*, 2 VV, órg; *Motete a la Santísima Virgen*, V, órg, 1930; *Motete a la Santísima Virgen*, 2 ó 3 VV, órg, 1937; *Memorare, motete a la Santísima Virgen*, 4 VV, 1946; *Motete a la Santísima Virgen*, 2 VV, órg; *O Beata Virgo; Recordare, Virgo*, 3 VV; *Salve Regina*, 4 VV, órg, 1937; *Salve Regina*, al estilo coral antiguo alternando con canto gregoriano, 4 VV, 1945; *Salve Regina*, 4 VV, 1945; *Salve Regina*, 3 VV; *Salve Regina*, 4 VV, órg; *Salve*, 4 VV, órg; *Tota pulchra es, María*, V, órg, 1947.

A los santos: *Cántico a S. Francisco de Asís*, 1927; *Cántico a S. Francisco Javier*, Co, órg, 1914; *Cántico al Sagrado Corazón de Jesús*, Co, V, órg; *Gozos a varios santos* 3 VV, órg; *Gozos al glorioso Patriarca S. José*, Co, V, órg; *Himno a la Parroquia; Himno a San Agustín*, Co, V, órg, 1930; *Himno a S. Francisco de Asís*, 1921; *Himno a S. Francisco de Asís; Himno a S. Miguel; Himno a Santa María Micaela del Santísimo Sacramento [1]*, Co, 3 VV, órg, 1950; *Himno a Santa María Micaela del Santísimo Sacramento [2]*, Co, órg; *Himno a Santa M^a Micaela del Santísimo Sacramento [3]*, Co, órg; *Himno a Sto. Tomás de Aquino*, Co, V, órg o p, 1933; *Himno al glorioso patriarca San José*, Co, 3 VV, órg; *Himno de la Asociación de Hijas de María de Pamplona; Himno de la defensa de la fe en España; Himno de la feligresía de la Parroquia de San Miguel Arcángel de Pamplona*.

Difuntos

Invitorios: *Regem cui omnia vivunt*, Invitorio, 4 VV, 1921; *Regem cui omnia vivunt*, invitorios nº 15 y 16, 4 VV, 1944; *Regem cui omnia vivunt*, invitorios, nº 1-4.

Lecciones: *Parce mihi Domine*, 3 VV, 1925; *Parce mihi Domine*, 3 VV; *Parce mihi Domine*, 4 VV; *Pelli meae*, 4 VV; *Responde mihi*, 3 VV; *Spiritus meus*, 3 VV; *Spiritus meus*, 3 VV; *Taedet animam meam*, 4 VV, 1931;

Salmos: *Ad Te Domine*, 3 VV; *Ad Te Domine*, fabordón, 4 VV; *Beatus qui intelligit*, fabordón, 3 VV, 1930; *Domine in furore*, 4 VV; *Domine in furore*, fabordón, 3 VV; *Domine in furore*, fabordón, 4 VV, 1931; *Domine in furore*, fabordón, 4 VV.

Secuencias: *Dies Irae*, 3 VV, órg, 1924; *Dies Irae*, 4 VV, órg, 1936; *Dies Irae*, 4 VV, 1937; *Dies Irae*, 4 VV, órg, 1944.

Otros: *Dos Eterno Padre*, jaculatoria para el Novenario de Almas, 3 VV, órg; *Ne recorderis*, 4 VV, 1904.

Navidad: *A media noche*, villancico, 3 VV; *Adeste fideles; Duerme, Niño*, villancico, V, órg o p; *Duérmete mi niño; Melodía navideña*, 4 VV.

Semana Santa: *Animam meam*, 4 VV; *Christus factus est*, 3 VV, 1904; *Christus vincit; Ecce enim veritatem dilexisti*, versículo del salmo *Miserere*, 4 VV; *Letrillas a la Pasión de Nuestro Señor Jesucristo*, Co, 2 VV, órg, 1912; *Miserere brevisimo*, 3 VV, órg; *Passio in Dominica Palmarum*, 3 VV; *Perdón, oh Dios mío; Perdona a tu pueblo, Señor; Voce mea*, fabordón, 3 VV.

Obras eucarísticas: *Benedictus Deus*, preces al Santísimo Sacramento; *Ego sum Panis vivus*, Co, V, órg; *O salutaris*, motete al Santísimo, Co, V, órg; *Quién en sus tristes cuitas*, letrillas para la Sagrada Comunión, Co, V, órg; *Tantum ergo - Ave Maria - Cantiga s. XV*, Co, V, órg; *Tantum ergo sobre temas eucarísticos y gregorianos*, 4 VV, órg; *Tantum ergo y genitori*, 2 VV, órg; *Tantum ergo*, 4 VV; *Tantum ergo*, 4 VV; *Tres cantos para la Sagrada Comunión: Almas puras, Yo soy la vida, Lloro cristiano*, V, órg.

- Otras obras vocales religiosas: *Benedictus qui venit in nomine Domini*; *Letrilla popular al amor misericordioso*, 1939; *Motete al Sagrado Corazón de Jesús*; *Santo Dios*, 2 VV, órg; *Tē Deum laudamus*, 3 VV, órg.
- Música profana: *Canto a Maya*, V, órg; *Danza de S. Juan*, V, órg; *España canta*, para el concurso de armonización de canciones populares españolas, V, p; *Himno al sabio e ilustre José María Huarte*, V, p; *Himno nacional español*; *Mi ofrenda*, romanza para tenor, V, p; *Nuestro himno, el de la Escuela Dominical de Obreras de Pamplona*, V, órg.
- Obras de atribución dudosa: *Flores a María*, 2 VV, órg; *Gozos a la Santísima Virgen*; *Gozos a San José*, Co, V, órg, 1916; *Gozos a San José*, Co, órg; *Gozos a San José*, Co, V, órg; *Gozos a San Saturnino*, 3 VV, órg, 1934; *Himno a María Inmaculada*; *Himno a Nuestra Señora del Camino*; *Letanía*, 2 VV, órg; *Letrillas a Santa Mónica*, Co, 3 VV, órg; *Letrillas para la Comunión*; *Motete al Santísimo*; *Santo Dios*, 3 VV, órg; *Salve Regina*, 4 VV; *Tota Pulchra es Maria*.

RESUMEN

Este trabajo estudia la producción musical del compositor pamplonés Bonifacio Iráizoz (1883-1951) en el contexto de las reformas que afectaron a la música religiosa española tras la promulgación del *Motu Proprio* (1903) del Papa Pío X. En la primera sección del estudio se analiza brevemente el debate que tuvo lugar en la España de la primera mitad del siglo XX sobre la música moderna en la Iglesia, como consecuencia de la aplicación de las ideas del *Motu Proprio*. La segunda sección del artículo aborda la biografía de Bonifacio Iráizoz y un primer análisis de su obra compositiva, en la que se percibe una evolución desde el lenguaje tonal y la influencia del Cecilianismo hasta posiciones más modernas y experimentales, cercanas al Impresionismo. Al final del trabajo se incluye un Apéndice con el catálogo provisional de la producción musical de este compositor.

ABSTRACT

This article studies the musical production of Pamplona composer Bonifacio Iráizoz (1883-1951) within the context of the reforms which affected Spanish religious music following the issuing of Pope Pious X's *Motu Proprio* (1903). In the first section of the article, the debate which took place in Spain in the first half of the 20th century on modern music in the church as a consequence of the ideas of the *Motu Proprio* is analysed briefly. The second section deals with the biography of Bonifacio Iráizoz and presents a first analytical approach to his music, in which an evolution from the tonal language and the influence of Cecilianism to more modern, experimental tendencies akin to Impressionism can be perceived. There is an Appendix at the end of the article with a provisional catalogue of the composer's musical production.