Música y músicos navarros en el Nuevo Mundo: algunos ejemplos mexicanos (siglos XVII-XIX)

JAVIER MARÍN LÓPEZ*

Al arma valientes,
que los muros de Pamplona
se hallan hoy muy de caída
porque cayó su Loyola.
(Villancico a San Ignacio de Loyola,
Catedral de La Plata, *ca.* 1690)

Este trabajo se propone realizar una aproximación al conocimiento de los intercambios musicales entre Navarra y el Nuevo Mundo partiendo del estudio de la circulación de músicos y la difusión de repertorios de origen navarro en México[1]. El texto reproducido al comienzo del artículo procede de un villancico policoral de la Catedral de La Plata (hoy Sucre, Bolivia) com-

* Doctorando de la Universidad de Granada.

[1] La presente contribución se enmarca dentro de los objetivos del Grupo de Investigación *Mecenazgo musical en Andalucía y su proyección en América* (Plan Andaluz de Investigación, HUM 579), coordinado por la Profesora María Gembero. Agradezco al padre Luis Ávila Blancas y a Salvador Valdez Ortiz (archiveros de la Catedral de México), al personal del Seminario Conciliar y del Archivo General de la Nación de México D. F., a Lidia Guerberof Hahn y a las autoridades de la Basílica de Santa María de Guadalupe en México D. F. la ayuda que me prestaron durante mi investigación en aquel país. También quisiera destacar el apoyo que me brindaron José Antonio Robles, Aurelio Tello y Ricardo Miranda (investigadores del CENIDIM, México D.F.). La investigación en la que se basa este artículo fue posible gracias a las ayudas del Centro de Documentación Musical de Andalucía y de la Secretaría de Relaciones Exteriores de México.

puesto por el músico pacense Juan de Araujo en la década de 1690[2]. Su localización en la remota ciudad boliviana pone de manifiesto la intensa circulación de textos y pliegos de villancicos de origen español en la América hispana. La difusión de textos literarios destinados a ser musicalizados es tan sólo un aspecto de las múltiples relaciones musicales existentes entre España y sus colonias durante los siglos XVI al XIX[3]. Estos intercambios pueden rastrearse también a través de otras evidencias, como la presencia de músicos españoles (por nacimiento o formación) que trabajaron en América, la música de autores hispanos que se conserva en fuentes manuscritas americanas o aparece reseñada en inventarios musicales de aquel continente o las influencias de las instituciones religiosas peninsulares en el Nuevo Mundo[4].

En el presente estudio analizaré la aportación de la música y los músicos navarros en esta compleja y por el momento desconocida relación bilateral. El carácter fragmentario de la información disponible no permite formular de forma definitiva una historia completa de los intercambios musicales entre Navarra y el Nuevo Mundo, ya que importantes instituciones musicales, tanto en Navarra como en el continente americano, están pendientes de una investigación sistemática. Dada la amplitud geográfica y cronológica del tema propuesto, este trabajo aborda la cuestión partiendo fundamentalmente de la documentación localizada en México, si bien aporta también ejemplos procedentes de otras regiones americanas que iluminan igualmente esta historia compartida. Las evidencias conservadas permiten esclarecer algunos interrogantes en torno a qué autores navarros fueron conocidos en México y por qué. Confío en que esta contribución, pese a su carácter parcial, pueda ser un primer paso para conocer mejor las conexiones e influencias musicales navarro-americanas.

MÚSICOS NAVARROS EN MÉXICO

Un importante indicador que permite reconstruir la historia de los intercambios musicales entre Navarra y México durante la época colonial es la emigración de músicos navarros al virreinato novohispano. Tal y como han señalado diferentes estudiosos, la emigración navarra al Nuevo Mundo du-

[2] Este villancico es analizado en ILLARI, Bernardo, "The Popular, the Sacred, the Colonial and the Local: the Performance of Identities in the Villancicos From Sucre (Bolivia)", en *The Sacred Villancico in the Iberian World,* Tess KNIGHTON y Álvaro TORRENTE (eds.), Aldershot, Ashgate, en prensa; agradezco al autor el haber compartido conmigo su trabajo, todavía inédito. El villancico mencionado se conserva en Sucre, Archivo y Biblioteca Nacionales de Bolivia, Música 793 y de él existe una grabación discográfica en el disco compacto *L'Or et l'Argent du Haut-Perou. Juan de Araujo (1648-1712)*, Ensemble Elyma y Maitrise Boréale, Gabriel Garrido, director, 1994, K617038, pista 7.

[3] Sobre el tema de las relaciones musicales entre los dos continentes, véanse las recientes aportaciones de GEMBERO USTÁRROZ, María, "Les relations musicales entre l'Espagne et l'Amérique à travers l'Archivo General de Indias de Séville", en *Musiques et sociétés en Amérique Latine* (nº 25 de *Mondes Hispanophones*), Gérard BORRAS, ed., Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2000, pp. 153-165 y WAISMAN, Leonardo J., "La América española: proyecto y resistencia", en *Políticas y prácticas musicales en el mundo de Felipe II. Estudios sobre la música en España, sus instituciones y sus territorios en la segunda mitad del siglo XVI*, John GRIFFITHS y Javier SUÁREZ-PAJARES, eds., Madrid, ICCMU, 2004, pp. 503-550.

[4] Hago un estudio más detallado de estos temas en mi Tesis Doctoral, *Música y músicos entre dos mundos. La Catedral de México y sus fuentes polifónicas (siglos XVII-XVIII)*, actualmente en fase de realización en la Universidad de Granada bajo la dirección del Profesor Dr. Emilio Ros Fábregas.

rante los dos primeros siglos de la colonización fue muy reducida y no llegó ni siquiera al 1% del total[5]. El auge de la emigración navarra al Nuevo Mundo se produjo a finales del siglo XVII y especialmente durante el siglo XVIII, coincidiendo con un notable florecimiento económico y comercial en la región de partida que el célebre antropólogo e historiador Julio Caro Baroja bautizó como *La hora navarra del XVIII*[6]. Durante esa centuria se produjo un crecimiento progresivo de la emigración navarra a América –intensificada en parte por el régimen de libre comercio–, que llegó a alcanzar un 5,15% del total, igualando al importante contingente de emigrantes gallegos[7]. El Virreinato de Nueva España fue, con diferencia, el destino más elegido por los navarros durante todo el período colonial y su capital, México-Tenochtitlán, la principal ciudad de acogida[8].

La presencia de músicos navarros en el Nuevo Mundo es, por el momento, muy poco conocida y para estudiarla adecuadamente habría que consultar gran cantidad de documentos en archivos navarros y americanos, así como en el Archivo General de Indias de Sevilla[9]. No es posible conocer, siquiera aproximadamente, la cantidad total de músicos navarros que viajaron a México, por lo que presentaré únicamente algunos ejemplos. Uno de los primeros casos que he podido documentar sugiere que pudo existir una pequeña colonia de músicos navarros afincados en México ya a principios del siglo XVII. En 1630, con ocasión de la muerte en México del músico peraltés Pedro Navarro, un sacerdote –otro navarro, Pedro Gómez– interrumpió las celebraciones de la Pascua de Navidad para oficiar un novenario de misas en memoria del difunto; según indicó el clérigo oficiante en un escrito posterior, varios navarros amigos del finado –quizá músicos como él– asistieron a las funciones fúnebres[10].

[5] ARAMBURU, José Miguel y USUNÁRIZ, Jesús María, "Volumen y perfil del emigrante: origen, edad, sexo", en *Navarra y América*, José ANDRÉS-GALLEGO (coord.), Madrid, Mapfre, 1992, p. 76; a partir de estudios anteriores, ambos autores fijan el porcentaje para el siglo XVI en un 0,52 %, si bien hay que indicar que los registros empleados sólo contemplan la emigración legalmente contabilizada.

[6] CARO BAROJA, Julio, *La hora navarra del XVIII. (Personas, familias, negocios e ideas)*, Pamplona, Diputación Foral de Navarra, 1969. Desde principios del siglo XVIII hubo una importante colonia de navarros establecidos como agentes comerciales, primero en Sevilla y después en Cádiz; véase MILLÁN CHIVITE, José Luis, "Los comerciantes navarros en el Cádiz de los comerciantes (1740-1820)", Actas del *Primer Congreso General de Historia de Navarra. 4. Comunicaciones*, en *Príncipe de Viana,* Anejo 9 (1988), pp. 397-407.

[7] MARTÍNEZ SHAW, Carlos, "Geografías de la emigración: la distribución espacial de los emigrantes a la América Española (1492-1824)", en *México en el mundo hispano*, Óscar MAZÍN GÓMEZ, ed., 2 vols., Zamora, Michoacán, El Colegio de Michoacán, 2000, vol. 1, p. 163. Una vez en América, los emigrantes navarros se emplearon fundamentalmente en la actividad mercantil (minería, comercio) y en la administración virreinal; la presencia de clérigos navarros fue igualmente destacada.

[8] Véase ARAMBURU-USUNÁRIZ, "Volumen y perfil del emigrante", pp. 80 y 95-96 y ARAMBURU, José Miguel y USUNÁRIZ, Jesús María, "La emigración de navarros y guipuzcoanos hacia el Nuevo Mundo durante la Edad Moderna: fuentes y estado de la cuestión", en *La emigración española a Ultramar, 1492-1914*, Antonio EIRAS ROEL, ed., Madrid, Asociación Española de Historia Moderna y Tabapress, 1991, p. 156.

[9] Sobre las posibilidades que este archivo ofrece al musicólogo, véase GEMBERO USTÁRROZ, María, "Documentación de interés musical en el Archivo General de Indias de Sevilla", *Revista de Musicología*, 24/1-2 (2001), pp. 11-38.

[10] Pamplona, Archivo Diocesano, C. 805, n. 17. fol. 7 (1630). Citado en ARAMBURU, José Miguel y USUNÁRIZ, Jesús María, "Navarros en Indias: la imagen de América y la conciencia étnica", en *Navarra y América*, p. 105. He localizado diversos músicos apellidados "Navarro", pero dada la asiduidad con que aparece este apellido en fuentes españolas e hispanoamericanas no he podido verificar si procedían o no de Navarra.

Diversos navarros ocuparon cargos de responsabilidad política y/o eclesiástica en la América española. En el caso de México, resulta significativo que la mitra mexicana estuviese durante la primera mitad del siglo XVIII en manos de dos navarros: José Lanciego y Eguílaz (Arzobispo entre 1711 y 1728) y Juan Antonio Vizarrón Eguiarreta (1730-47)[11]. Desconocemos si el nombramiento de ambos prelados pudo tener alguna incidencia en el reclutamiento de músicos de su región natal con destino a la Catedral de México, siguiendo una práctica común entre las autoridades eclesiásticas que se embarcaban al Nuevo Mundo como cargos electos[12]. En cualquier caso, en esos años se produjo la llegada de un músico navarro a Nueva España. En noviembre de 1728, el contralto Antonio García Aguinaga pidió ser admitido en la Catedral de México. Para ello, elevó al cabildo mexicano un memorial autobiográfico todavía conservado en el que expresaba ser oriundo del Reino de Navarra –sin mencionar de qué lugar concreto– y sus vivos deseos de servir en la catedral primada de México[13]. El propio documento incluye el dictamen del entonces maestro de capilla Manuel de Sumaya quien, interesado en contar con los mejores músicos disponibles para su Capilla, desaconsejó la contratación de García Aguinaga por ser su voz "muy corta". Desconocemos la suerte posterior de García Aguinaga, que no vuelve a aparecer en la documentación mexicana manejada. Lo más probable es que, tras fracasar en la Catedral, buscase acomodo en alguna otra institución de la capital de Nueva España o incluso en alguna ciudad menos importante, donde quizá no tendría tanta competencia[14].

[11] Vizarrón fue además Virrey de Nueva España entre 1734 y 1740. Otro destacado virrey navarro activo en Nueva España fue Juan de Palafox y Mendoza, que impulsó notablemente la creación artística y musical durante su etapa en Puebla; véase GEMBERO USTÁRROZ, María, "El mecenazgo musical de Juan de Palafox (1600-1659), Obispo de Puebla de los Ángeles y Virrey de Nueva España", en *Palafox. Iglesia, Cultura y Estado en el siglo XVII*, Ricardo FERNÁNDEZ GRACIA, ed., Pamplona, Universidad de Navarra, 2001, pp. 463-496. Aunque no estuvo activo en México, sino en Perú y Colombia, merece destacarse la aportación musical realizada por el obispo navarro Baltasar Jaime Martínez Compañón y Bujanda (*ca.* 1737-1797), natural de la villa de Cabredo y autor de una descripción de la vida provincial de Trujillo (Perú) que incluye diecinueve piezas musicales; véase GARCÍA MUÑOZ, Carmen, *El Códice de Martínez Compañón*, Buenos Aires, Facultad de Artes y Ciencias Musicales, 1988.

[12] El caso de Vizarrón es interesante además por su implicación en la fundación de un centro educativo en Ciudad de México en el que se enseñaba música, el Colegio de San Ignacio de Loyola, conocido como de las Vizcaínas (1734). Sobre el repertorio musical conservado en las Vizcaínas, véase MARÍN LÓPEZ, Javier, *Música española en el México Virreinal (1521-1821). Aproximación a la obra de compositores españoles en archivos y bibliotecas de la Ciudad de México, con especial atención a los fondos musicales de la Catedral Metropolitana*, Trabajo de Investigación Tutelada, 2 vols., inédito, Granada, Universidad de Granada, 2001, vol. 1, pp. 168-178.

[13] Archivo del Cabildo Catedral Metropolitano de México (en lo sucesivo ACCMM), Correspondencia, Caja 23, Expediente 3, 4-XI-1728: "Don Antonio García Aguinaga, natural del Reino de Navarra, digo que con su venia tengo hecha mi demostración en el coro de esta Santa Iglesia en la facultad de la música con voz de contralto, y deseando servir en dicho ejercicio, se ha de servir de admitirme señalándome el salario que fuere de su aprecio [...]". Como hipotético origen de García Aguinaga habría que barajar las ciudades de Pamplona, Tudela, Estella y Sangüesa, núcleos que aportaron el mayor número de emigrantes navarros a América; véase ARAMBURU-USUNÁRIZ, "Volumen y perfil del emigrante", p. 79. También es posible que el músico procediera de la localidad de Aguinaga, situada al noroeste de Pamplona.

[14] He documentado otros dos músicos apellidados Aguinaga al servicio de la Catedral de México a finales del siglo XVIII: Anastasio Aguinaga, opositor a la plaza de violín convocada en 1795, y Cayetano Aguinaga, bajonero y trompa admitido en 1799; véase ACCMM, Actas Capitulares (en lo sucesivo AC), vol. 58, fol. 177r, 21-III-1795 y Correspondencia, Caja 24, Expediente 6, 8-XI-1799. Desconozco si existió alguna relación de parentesco entre estos dos músicos y Antonio García Aguinaga.

No volvemos a encontrar noticias de navarros en la Catedral de México hasta 1784, cuando dentro del correo remitido desde la Península se recibió una carta en la que dos músicos activos en Navarra, José Castel Ruiz (contralto de la Catedral de Pamplona) y Pedro Domingo (maestro de capilla de Corella) pidieron ser admitidos en la catedral mexicana. No he podido localizar la carta propiamente dicha, sino sólo la referencia a su recepción y una brevísima reseña en las actas capitulares[15]. A diferencia de García Aguinaga, que se presentó directamente en México, Castel Ruiz y Domingo se ofrecieron como músicos desde Navarra, esperando la confirmación de su aceptación y ciertas garantías económicas antes de emprender un viaje largo y costoso[16]. No he podido localizar más noticias sobre ambos músicos en la documentación mexicana consultada, por lo que es posible que jamás pisasen el Nuevo Mundo, como parece confirmar su posterior carrera en España, al menos en el caso del tudelano José Castel Ruiz, que sirvió como contralto y violinista de la Catedral de Pamplona entre 1782 y 1787 y pasó después a la Catedral de Tarazona (Zaragoza)[17]. Se desconocen los años de servicio del catalán Pedro Domingo en la capilla municipal de Corella y si ocupó cargos musicales en otras ciudades, pero hasta el momento no se ha localizado su nombre en la documentación y la bibliografía mexicanista consultadas[18].

[15] ACCMM, AC, vol. 55, fol. 135v, 13-III-1784: "Y de unos músicos de Europa pretendiendo plaza en esta Santa Iglesia. Otra de don José Castel Ruiz, contralto de la Catedral de Pamplona y don Pedro Domingo, maestro de capilla de la de Corella, por las que solicitan algunas plazas en la Capilla de esta Santa Iglesia con unas competentes rentas y en dicha carta refieren sus habilidades como de ella consta más largamente [...]".

[16] No ha podido probarse si ambos músicos realizaron su petición por iniciativa propia o, como era habitual en la época, siguiendo el consejo de algún familiar o paisano asentado en México. Por otro lado, y al no localizarse las cartas autógrafas, se desconoce si ambos músicos formularon su pretensión conjuntamente o por separado. Por la forma en la que está redactada la citada acta de México y por la proximidad de las ciudades navarras en las que ambos músicos trabajaban, es probable que ambos se conocieran y se hubieran puesto de acuerdo para cursar a la vez sus solicitudes en México.

[17] GEMBERO USTÁRROZ, María, *La música en la Catedral de Pamplona durante el siglo XVIII*, 2 vols., Pamplona, Gobierno de Navarra, 1995, vol. 1, pp. 67 y 307-308. Este músico no debe confundirse con el famoso compositor de tonadillas José Castel (1737-1807), maestro de capilla de la Catedral de Tudela entre 1773 y 1807 durante la formación como seise de Castel Ruiz; véase FERNÁNDEZ-CORTÉS, Juan Pablo, "José Castel (1737?-1807), un tonadillero maestro de capilla", *Revista de Musicología*, 24/1-2 (2001), pp. 117-128. Existió también otro José Castel en México. En la Catedral de México he localizado un *Magnificat* a ocho voces atribuido a un "Sr. Castel" (MEX-Mc, leg. III). Pienso que este último autor podría identificarse con José Antonio Agapito Castel, violinista y compositor probablemente nacido en México que fue contratado por la catedral mexicana en 1801 (ACCMM, AC-60, fol. 114v, 17-IV-1801). El Castel mexicano sirvió como violinista en la Colegiata de Guadalupe, donde se conservan cinco obras suyas, entre ellas un *Non fecit* fechado en 1821 (México D.F., Basílica de Santa María de Guadalupe, Archivo Musical, Caja C4, núms. 255-259); véase www.virgendeguadalupe.org.mx/academicos/arc_musical.htm. GUERBEROF HAHN, Lidia, "Música del archivo de la basílica Santa María de Guadalupe de México dedicada a la Virgen de Guadalupe", *Heterofonía*, 120-121 (1999), p. 85, da a entender que el Castel mexicano es el autor de las obras atribuidas a Castel conservadas en la Catedral de Huesca. STEVENSON, Robert, *Renaissance and Baroque Musical Sources in the Americas*, Washington D.C., Organization of the American States, 1970, p. 118 y 237, localizó tres movimientos de una misa de José Castel en Lima y un villancico de Navidad (*La noche nos combida*), este último en Bolivia y atribuido a "Josef Casteli".

[18] Véase GEMBERO USTÁRROZ, María, "Corella", en *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana* (en adelante, *DMEH*), Emilio CASARES RODICIO, director, 10 vols., Madrid, Sociedad General de Autores y Editores de España, 1999-2002, vol. 4 (1999), pp. 1-2. Sobre la Capilla de Música de Corella en los años inmediatamente anteriores a la llegada de Domingo, véase ARRESE, José Luis de, AUNÓS, Eduardo y GÓMEZ, Julio, *El músico Blas de Laserna*, Corella, Biblioteca de Corellanos Ilustres, 1952, pp. 30-34 y 81-113.

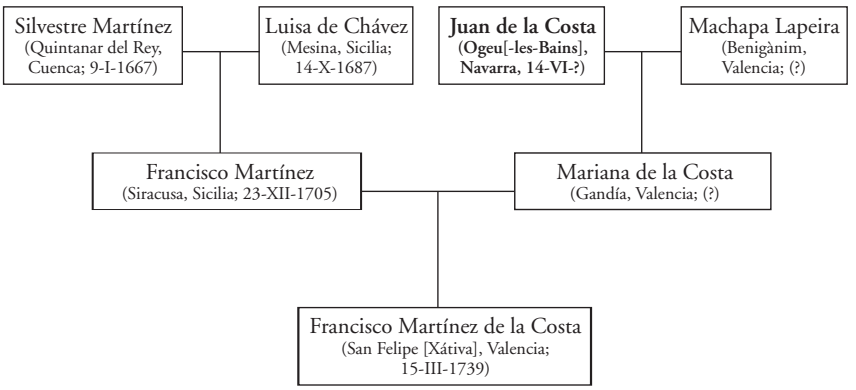
Un músico de origen navarro fue Francisco Martínez de la Costa (1739-después de 1769), que sirvió como maestro de capilla en la Catedral de Oaxaca (México) en la década de 1760[19]. Gracias a un expediente de limpieza de sangre localizado en el Archivo General de la Nación de México sabemos que Martínez de la Costa era natural de la ciudad de San Felipe (hoy Xátiva, Valencia), pero que su padre era italiano y su abuelo materno, Juan de la Costa, era oriundo de la villa navarra de Ogeu, actual Ogeu-les-Bains, Francia (véase Cuadro 1). La genealogía de Martínez de la Costa fue realizada como requisito para su ingreso como notario, revisor y expurgador de libros del Santo Oficio en Oaxaca, título que obtuvo en abril de 1767 tras el correspondiente depósito de cien pesos[20]. En 1768, cuando llevaba poco más de dos años como maestro de capilla de Oaxaca, Martínez de la Costa pidió al Cabildo permiso por un año para resolver ciertos asuntos relacionados con la herencia de su acaudalado padre en España. El músico valenciano no regresó nunca a Oaxaca ni volvió a pisar su patria, ya que falleció en el viaje de vuelta a España[21].

[19] El magisterio oaxaqueño de Martínez de la Costa, que firmaba como "Martínez y la Costa", duró apenas dos años (de junio de 1766 a julio de 1768), según TELLO, Aurelio, "Oaxaca", *DMEH*, vol. 8 (2001), p. 3. No obstante, de la lectura del expediente citado en la nota siguiente se deduce que Martínez de la Costa estuvo activo en Oaxaca entre 1762 y 1769. De este músico han sobrevivido ocho obras (siete en castellano y una en latín); véase TELLO, Aurelio, *Catálogo Musical de la Catedral de Oaxaca*, México D.F., CENIDIM, 1990, pp. 97-100. El mismo Tello grabó la que, hasta el presente, es la única obra de Martínez de la Costa en CD, el villancico *Llegad moradores* a ocho (*300 años de Música Colonial Mexicana*, Capilla Virreinal de la Nueva España, Aurelio Tello, director, Discos Pueblo, CDDP 1230, corte 13). La única obra latina conservada de este autor, el salmo *Credidi* a seis, ha sido transcrita y estudiada por BRILL, Mark, *Style and Evolution in the Oaxaca Cathedral: 1600-1800*, Tesis Doctoral, University of California, Davis, 1998, pp. 308-313 y 399-419.

[20] México D.F., Archivo General de la Nación, Inquisición, vol. 1061, expediente 10, fols. 246v-257r (25-II-1767/11-XI-1806): "Pretensión de don Francisco Martínez y la Costa, presbítero, natural del Reino de Valencia, maestro de capilla de la Santa Iglesia de Antequera, valle de Oaxaca, a pruebas de su legitimidad y limpieza de sangre como para notario revisor y expurgador de este Santo Oficio. Oaxaca". El mismo documento señala que en la época del nacimiento del músico la localidad de Ogeu "estaba sujeta a dominio de España, y por tratados posteriores pertenece hoy a la Francia" (fol. 248v). Dentro de la burocracia inquisitorial, el expurgador de libros era un funcionario encargado de limpiar los textos de palabras o comentarios contrarios a la fe.

[21] En el último documento incluido en el expediente notarial de Martínez de la Costa (fechado el 3-X-1806) se interrogó al Comisario de Corte y Vicario General de Oaxaca sobre si Martínez de la Costa vivía todavía y, en caso negativo, quiénes habían sido sus herederos. El Comisario indicó que el músico no murió en Oaxaca, sino que en 1769 se embarcó hacia España tras cobrar cierta cantidad de dinero que el Cabildo le debía. El mismo Comisario señaló que, según le había contado un notario del Santo Oficio llamado Francisco Muñoz Cano, Martínez de la Costa falleció durante la navegación. Por un auto de 25-X-1806, el Santo Oficio repartió cien pesos que Martínez de la Costa tenía depositados de la siguiente forma: tres al depositario de las pruebas, treinta y dos pesos y dos reales por los derechos del título interino de Notario expedido a su favor, uno al Nuncio, trece pesos y seis reales a la Catedral de Oaxaca, veinticinco a la Cofradía de San Pedro Mártir y otros veinticinco para las misas aplicadas por su alma (fols. 255r-257r).

Cuadro 1
Genealogía del músico Francisco Martínez de la Costa[22]



Entre los músicos navarros que llegaron a América en el siglo XIX hay que mencionar al tudelano Joaquín Gaztambide (1822-1870), uno de los grandes compositores de zarzuela romántica. Gaztambide llegó a México en 1868 procedente de La Habana y con su propia compañía de zarzuela inauguró la temporada lírica del Teatro Nacional de Ciudad de México, al que llevó un amplio programa que incluía obras suyas (*El regimiento* y *Las hijas de Eva,* entre otras)[23]. Futuros trabajos deberán esclarecer la influencia de la gira artística de Gaztambide en México, que al parecer sirvió de estímulo a los músicos locales para la composición de zarzuelas. Gaztambide llegó a componer un *Himno a México*, fechado el mismo año de su muerte[24].

LA CIRCULACIÓN DE MÚSICA NAVARRA EN MÉXICO

Más provisional aún si cabe es la visión que podemos presentar de la música compuesta por músicos navarros –o vinculados a esta región– y conservada en archivos mexicanos. El estudio de la transmisión y circulación de obras foráneas en México es de gran interés ya que, junto a la producción de los maestros locales, permite entender los mecanismos de formación de los archivos eclesiásticos mexicanos[25]. Los primeros compositores de origen navarro representados en manuscritos coloniales se formaron en la tradición renacentista, como ocurrió con Francisco Garro (fallecido en 1623). Tras una etapa itinerante

[22] Fuente para la tabla genealógica: México D.F., Archivo General de la Nación, Inquisición, vol. 1061, expediente 10, fols. 246v-257r. Las fechas indicadas son las de bautismo.

[23] CAMPOS, Rubén M., *El folklore musical de las ciudades. Investigación acerca de la música mexicana para bailar y cantar*, México D.F., Secretaría de Educación Pública, 1930, pp. 41-42.

[24] SOBRINO, Ramón, "Gaztambide. 1. Gaztambide Garbayo, Joaquín Romualdo", en *DMEH*, vol. 5 (1999), p. 571. El himno de Gaztambide no debe confundirse con el *Himno Nacional Mexicano*, compuesto en 1854 por otro español, Jaime Nunó. Sobre la zarzuela en México, véase MIRANDA, Ricardo, "La zarzuela en México: «*Jardín de senderos que se bifurcan…*»", *Cuadernos de Música Iberoamericana*, 2-3 (1996-97), pp. 451-473.

[25] Véase CARRERAS, Juan José y LEZA CRUZ, José Máximo (eds.), *La circulación de música y músicos en la Europa Mediterránea (ss. XVI-XVIII)* [= *Artigrama*, 12, (1996-97)], pp. 11-312, especialmente los trabajos de Tess Knighton, Pablo Rodríguez, Miguel Ángel Marín y Giulia Veneziano. Para el caso mexicano, véase MARÍN LÓPEZ, Javier, "«*Por ser como es tan excelente música*»: la circulación de los impresos de Francisco Guerrero en México", en *Concierto barroco. Estudios sobre música, dramaturgia e historia cultural*, Juan José CARRERAS y Miguel Ángel MARÍN (eds.), Logroño, Universidad de La Rioja, 2004, pp. 209-226.

en la que ocupó distintos magisterios en instituciones españolas, Garro fue contratado por la corte real de Lisboa, donde pasó la mayor parte de su vida[26]. En la capital portuguesa el músico navarro publicó en 1609 dos libros de música, uno con obras policorales y otro con obras a un solo coro[27]. Hasta el momento no hay evidencias sobre la circulación de estos impresos en México, pero el Códice Valdés, un importante manuscrito mexicano copiado a principios del siglo XVII, incluye una misa anónima que coincide con la *Misa Tu est qui venturus* a cuatro voces de Garro, publicada en la antología de obras a un solo coro[28].

Otro compositor navarro contemporáneo de Garro y representado en México es Bernardo de Peralta Escudero, oriundo de Falces y fallecido en 1617. Peralta desarrolló su labor en centros religiosos de Soria (El Burgo de Osma), La Rioja (Alfaro y Santo Domingo de la Calzada), Aragón (Zaragoza) y Burgos[29], zonas con las que Navarra mantuvo un constante intercambio de música y músicos dada su proximidad geográfica a ellas. La mayor parte de la producción de Peralta se conserva en Zaragoza, pero su fama alcanzó la Nueva España. De Peralta se conserva en la Catedral de Puebla un impresionante *Magnificat* de primer tono a doce voces en tres coros, una de las piezas policorales más tempranas conservadas en el antiguo virreinato novohispano[30]. Peralta fue un compositor de prestigio en su época y se hallaba bien representado en la desaparecida biblioteca de música del rey João IV de Portugal, una importante colección que reunía obras de los mejores compositores ibéricos anteriores a 1650. La popularidad del compositor y la presencia de una copia de su *Magnificat* en El Escorial podrían explicar la presencia de esa obra en Nueva España. El monasterio de El Escorial, vinculado a la monarquía hispana, poseía un rico archivo musi-

[26] La unión de las coronas española y portuguesa entre 1580 y 1640 fomentó la presencia de españoles en Portugal y de portugueses en Castilla, y brindó una oportunidad extraordinaria a los compositores activos en Lisboa de difundir sus obras por los dominios españoles en el Nuevo Mundo.

[27] LÓPEZ-CALO, José, "Garro [y de Yanguas]. 1. Francisco", en *DMEH*, vol. 5 (1999), pp. 528-529, indica que Garro era natural de Alfaro (La Rioja). Sin embargo, en la portada de sus dos impresos se indica claramente que Garro procedía de Navarra ("natione navarri"). Los títulos de ambos impresos, editados por Pedro Craesbeck, son idénticos (*Francisci Garri natione navarri: nunc in regia capella Olisiponensi Capellani, et in eadem Musices Praefecti, opera aliquod. Ad Philippum Tertium Hispaniarum Regem, secundi Lusitaniae*). Únicamente el impreso de obras policorales, editado en partes sueltas y no en formato de libro de facistol, añade un subtítulo que informa del repertorio contenido (*Missae quatuor, octonis vocibus tres, una duodenis, Defunctorum lectiones tres, octonis vocibus. Tria Alleluia, octonis etiam vocibus*; RISM [*Répertoire International des Sources Musicales, Series A/1. Einzeldrucke vor 1800*, Kassel, Bärenreiter, 1972], G430).

[28] México D.F., Archivo Histórico del Seminario Conciliar, 199-D-IV-9, fols. 109v-120r. Esta concordancia ha sido localizada por URCHUEGUÍA, Cristina, *Mehrstimmige Messen in Quellen aus Spanien, Portugal und Amerika ca. 1490-1630. Drucke, Handschriften und Verlorene Quellen*, RISM Serie B15, Munich, G. Henle Verlag, 2005, pp. 29 y 217-218. Agradezco a la autora que me permitiera consultar su libro con anterioridad a su publicación. La misa ocupa los fols. 31v-42r del citado impreso. Para un inventario completo del manuscrito mexicano, véase STEVENSON, *Renaissance and Baroque*, pp. 131-132.

[29] EZQUERRO ESTEBAN, Antonio, "Peralta Escudero, Bernardo [de]", en *DMEH*, vol. 8 (2001), pp. 601-602. Es posible que Bernardo de Peralta fuera familiar de Pedro de Peralta, organista de la Parroquia de Falces que murió en 1609. Véase ZUDAIRE, Claudio, "La vida musical en la Parroquia navarra de Falces", *Revista de Musicología*, 10/3 (1987), pp. 843-878: 845.

[30] MEX-Pc, leg. 25 (SSAT SATB SATB). El *Magnificat* policoral de Bernardo de Peralta llamó la atención de los primeros estudiosos de la música virreinal mexicana hace más de medio siglo; véase BARWICK, Steven, *Sacred Vocal Polyphony in Early Colonial Mexico*, Tesis Doctoral, 2 vols., University of Harvard, 1949, vol. 1, p. 24 y vol. 2, pp. 245-271. En El Escorial se conserva otra copia de este *Magnificat* formando parte de un legajo con magnificats a varios coros; véase RUBIO, Samuel, *Catálogo del Archivo de Música de San Lorenzo El Real de El Escorial*, Cuenca, Instituto de Música Religiosa, 1976, pp. 115-116. Una de las primeras obras policorales conservadas en Sudamérica es precisamente otro *Magnificat* compuesto por un compositor también del norte peninsular, Cristóbal de Belsayaga; véase STEVENSON, *Renaissance and Baroque*, p. 7.

cal al que iba a parar mucha música de compositores interpretados en las capillas reales, y fue una institución con fuerte proyección en América[31].

Juan Francés de Iribarren (1699-1767), natural de Sangüesa, fue uno de los compositores más prolíficos del siglo XVIII español y uno de los que alcanzó mayor difusión en Hispanoamérica. La mayor parte de su impresionante legado de más de novecientas obras se guarda en la Catedral de Málaga, donde sirvió como maestro de capilla durante más de tres décadas (1733-67)[32]. Francés de Iribarren, del que quedan unas quinientas cincuenta piezas en lengua romance, es considerado uno de los más famosos y fecundos compositores españoles de cantatas[33]. Las obras conocidas de este compositor en el Nuevo Mundo tienen textos en castellano. A las diez piezas en romance existentes en la Catedral de Guatemala[34] hay que añadir la reciente localización de otra más en México. Se trata de una cantada al Santísimo Sacramento titulada *Suspiros exhala mi fina pasión* para voz sola, dos violines y acompañamiento[35]. Teniendo en cuenta los años de actividad de Francés de Iribarren, la datación de la portada (1745) probablemente indique el año de composición (véase Ilustración 1)[36]. Como es característico del género, la obra presenta una sucesión de recitados y arias, una vívida representación musical del texto y una escritura muy virtuosa, tanto en la parte vocal como en la instrumental (véase Ilustración 2)[37]. Sólo un profundo estudio caligráfico de las partituras del músico navarro permitirá conocer el origen del manuscrito conservado en México y la posible consideración de autógrafo de la copia mexicana.

[31] Un caso similar al de Peralta es el de Sebastián Durón, de quien se conserva en México una Lamentación para Miércoles Santo a ocho con violines (MEX-Mc, leg. Dd4) de la que también existe otra copia en El Escorial (RUBIO, *Catálogo…El Escorial*, p. 271). Esta coincidencia apunta a un hipotético funcionamiento de El Escorial y su *scriptorium* como centro de copia de obras con destino a Indias.

[32] Véase MARTÍN MORENO, Antonio (director) y otros, *Catálogo del Archivo de Música de la Catedral de Málaga*, 2 vols., Granada, Centro de Documentación Musical de Andalucía, 2003, pp. 275-571. La obra y el contexto institucional de Francés de Iribarren en Málaga han sido objeto de dos trabajos aún inéditos: NARANJO, Luis, *Transcripción y estudio de una selección de la obra de Juan Francés de Iribarren (estudio preliminar y catálogo)*, inédito, Granada, Centro de Documentación Musical de Andalucía, 1997, y DÍEZ HUERTAS, Luis y RUIZ CASTRO, Manuel, *Música y Músicos en la Santa Iglesia Catedral de Málaga: Siglo XVIII*, 12 vols., inédito, Granada, Centro de Documentación Musical de Andalucía, 1998.

[33] QUEROL GAVALDÁ, Miguel, "El cultivo de la cantada en España y la producción musical de Juan Francés de Iribarren (1698-1767)", *Cuadernos de Sección. Música* de Eusko-Ikaskunzta. Sociedad de Estudios Vascos, 1 (1982), pp. 117-128:125-128. Véase también SÁNCHEZ, Marta, *XVIII century Spanish music: Villancicos of Juan Francés de Iribarren*, Pittsburgh, Pennsylvania, Latin American Literary Review Press, 1988, pp. 49-72; MARÍN, Miguel Ángel, "Francés de Iribarren, Juan", en *The New Grove Dictionary of Music and Musicians. Second Revised Edition*, Stanley SADIE, ed., 29 vols., Londres, Macmillan, 2001, vol. 9, p. 169 y NARANJO, Luis, "Francés de Iribarren Echevarría, Juan", en *DMEH*, vol. 5 (1999), pp. 235-241. Sobre la cantata española en general, véase la síntesis de CARRERAS, Juan José, "The Spanish cantata to 1800", en *The New Grove Dictionary,* vol. 5, pp. 37-40.

[34] STEVENSON, *Renaissance and Baroque*, p. 104.

[35] México D. F., Basílica Santa María de Guadalupe, Archivo de Música, Caja I-1, núm. 744. La portada indica lo siguiente: "Cant.ª Al Santíss.mo / con Violines / Suspiros exala / Dn Juan fran^s^. de yribarr.n / 1745". Al igual que las copias guatemaltecas de Francés de Iribarren, la cantata conservada en México es un *unicum*.

[36] Conocemos los nombres de algunos de los autores de las letras de Francés de Iribarren (José Guerra, Alejandro Ferrer y Pablo Fernández), pero no sabemos con certeza quién fue el poeta de *Suspiros exhala*. El incipit textual de esta obra no aparece en ALVAR, Manuel (ed.), *Villancicos dieciochescos (la colección malagueña de 1734 a 1790)*, Málaga, Delegación del Cultura del Ayuntamiento, 1973, ni en el *Catálogo de villancicos y oratorios en la Biblioteca Nacional. Siglos XVIII y XIX*, Madrid, Ministerio de Educación y Ciencia, Dirección Nacional del Libro y Bibliotecas, 1990, ni en el *International Inventory of Villancico Texts* disponible en la dirección electrónica http://sun.rhbnc.ac.uk/Music/ILM/IIVT.

[37] La cantada de Francés de Iribarren sigue la secuencia estandarizada de la cantata italiana, con dos parejas de recitado-aria: recitado *Eterno ser de amor*, area punteada *Suspiros exhala*, recitado *Así mi Dios díme* y aria amorosa *Cante amorosa*.

Ilustración 1. Portada de *Suspiros exhala* de Francés de Iribarren (México D.F., Archivo de la Basílica Santa María de Guadalupe, Caja I-1, núm. 744).

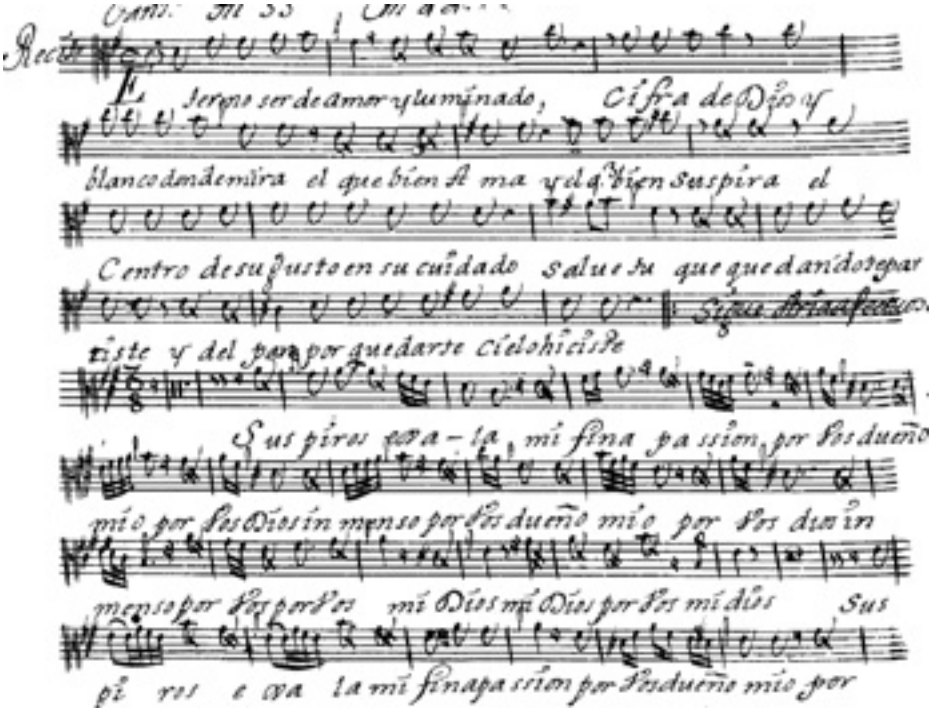


Ilustración 2. Comienzo de la parte vocal de *Suspiros exhala* de Francés de Iribarren (México D.F., Archivo de la Basílica Santa María de Guadalupe, Caja I-1, núm. 744).

Al igual que Francés de Iribarren, el tudelano Joaquín Garísuain (1751-1810) desarrolló su carrera profesional alejado de su tierra natal. Durante sus primeros años Garísuain ejerció como instrumentista de bajón en el Monasterio de las Descalzas Reales de Madrid y desde 1775 sirvió en la Real Capilla de Madrid, donde obtuvo la plaza de primer bajonista en 1798; un año antes había sido nombrado fagotista de la Real Cámara. Asimismo, formó parte de la orquesta de Condesa-Duquesa de Benavente[38]. Como compositor, Garísuain es autor de varias piezas religiosas y de una sonata para fagot (1780), una de las escasas obras escritas para este instrumento que se conservan en archivos españoles. Dada su actividad en el entorno madrileño de las capillas reales –consideradas centros productores de la mejor música de la época–, no es sorprendente encontrar las obras de Garísuain en México, ya que los cabildos catedralicios españoles e hispanoamericanos demandaron, de forma generalizada, las obras de los músicos activos en la Corte[39]. Las tres únicas obras de Garísuain conocidas en suelo americano se encuentran en la Catedral de México y sus datos pueden verse en el Cuadro 2.

Cuadro 2
Producción de Joaquín Garísuain conservada en la Catedral de México

Género	Título	Plantilla[40]	Tonalidad	Legajo (MEX-Mc)
Cántico	Magnificat	SATB SATB 2vn 2ob 2tp org ac	Fa menor	Dc14 (part. + partic.)
Salmo	Laudate Dominum	SATB SATB 2vn 2ob 2tp org ac	La menor	Dc14 (part. + partic.)
Salmo	Dixit Dominus	SATB SATB 2vn 2ob 2tp org ac	Sol Mayor	Dc14 (part. + partic.)

El salmo *Laudate Dominum* permite estudiar un aspecto muy interesante: la adaptación de la música al contexto material de la institucional receptora[41]. En esta obra un anónimo copista mexicano realizó, además de la versión completa del salmo, una versión reducida conservada en el mismo legajo. La reducción no afectó a la plantilla, pero sí a la extensión de la obra, tal y como se indica en la portada ("cortado y reformado"). La recepción de las obras de Garísuain en México debió de tener lugar aproximadamente entre 1795 y 1815, pues no aparecen recogidas en un inventario de 1793, pero sí en unas adiciones posteriores realizadas en este mismo documento al final del magisterio del maestro Antonio Juanas (maestro entre 1791 y 1816)[42]. Por tanto, probablemente estas obras de Garísuain llegaron a México cuando el compositor aún vivía.

[38] BOURLIGUEAUX, Guy, "Garísuain Eleta. 1. Joaquín", en *DMEH*, vol. 5 (1999), p. 517.

[39] Estas obras se distribuían por toda la Península Ibérica y la América española mediante copias encargadas a profesionales; por medio de esta vía institucionalizada llegaron a México las obras de los grandes compositores de las capillas reales representados en México, como Antonio Rodríguez de Hita o Gaetano Brunetti.

[40] He utilizado el sistema de abreviaturas que aparece en *DMEH*, pp. XIX-XXX: S (soprano), A (alto), T (tenor), B (bajo), vn (violín), ob (oboe), tp (trompa), órg (órgano) y ac (acompañamiento).

[41] Sobre la adaptación de repertorios musicales europeos en el Nuevo Mundo, véase SNOW, Robert J., "Music by Francisco Guerrero in Guatemala", *Nassarre*, 3/1 (1987), pp. 153-202; WAISMAN, Leonardo J., "Transformaciones y resemantización de la música europea en América: dos ejemplos", *Data. Revista del Instituto de Estudios Andinos y Amazónicos*, 7 (1997), pp. 197-218 y del mismo WAISMAN, "Corelli entre los indios, o utopía deconstruye Arcadia", *Concierto Barroco*, pp. 227-254.

[42] MEX-Mc, leg. inventarios, inventario de música de 1793 (con adiciones posteriores), fols. 19v, 25r y 32r.

Todos los músicos reseñados hasta ahora eran oriundos de Navarra pero ejercieron su carrera profesional fuera de su tierra. La localización de su producción en Hispanoamérica se debe a su incontestable prestigio como compositores (Peralta) o a su actividad en entornos de gran importancia y bien conectados con Hispanoamérica, como Lisboa (Garro), Málaga (Francés de Iribarren) o Madrid (Garísuain). Se desconoce qué hubiese ocurrido si estos compositores hubiesen desarrollado su carrera sin salir de Navarra, pero probablemente su difusión hubiese sido menor. A la distancia geográfica que separaba Navarra del puerto de Cádiz –único autorizado en España para el comercio indiano hasta 1778– hay que añadir que el territorio navarro no disponía de puerto propio y había de buscar su salida al mar a través de San Sebastián o de los puertos franceses de Burdeos y Bayona. Por tanto, las relaciones culturales y comerciales que Navarra tenía con Hispanoamérica eran lógicamente menos fluidas que las de regiones que disponían de puertos. Esta situación pudo tener su incidencia en la difusión de la música de compositores locales fuera de las fronteras del antiguo reino.

Un repaso a la producción de los maestros de capilla activos en la Catedral de Pamplona, la institución navarra de mayor proyección, parece confirmar esta hipótesis. Según la información actualmente disponible, sólo cuatro de los más de veinte maestros que pasaron por Pamplona entre los siglos XVI al XVIII alcanzaron difusión en América: Urbán de Vargas (maestro entre 1629 y 1637), Bernardo de Ubidía (1655-58), José de Cáseda y Villamayor (1691-95) y Andrés de Escaregui (1738-73). Una misa del falcesino Urbán de Vargas figura en el testamento de José Cruz Valverde, maestro de capilla de Santiago de Saltillo (México), fallecido en 1764[43]. De Ubidía se conservan en Puebla un *Lauda Jerusalem* y un *Laetatus sum* (MEX-Pc, leg. 21). En la colección Sánchez Garza, actualmente conservada en Ciudad de México (pero procedente de un convento trinitario de Puebla) hay un villancico de José de Cáseda (*Sagrado pajarillo*) y otros cuatro atribuidos simplemente a Cáseda (sin especificar nombre), mientras que en la propia catedral poblana hay un *Beatus vir* a cuatro coros del mismo autor (MEX-Pc, leg. 8) y una misa a doce voces (leg. 12) donde sólo figura el apellido[44].

Andrés de Escaregui (1711-1773), natural de Eibar (Guipúzcoa), estuvo vinculado a la Catedral de Pamplona desde los siete años, y en ella desarrolló una brillante y ascendente carrera profesional, primero como infante, después como arpista y organista y, desde 1738 hasta su muerte, como maestro de capilla[45]. El catálogo de música en castellano de este compositor[46] se ve ampliado con una nueva obra localizada en México, la única pieza conocida hasta ahora del autor en el Nuevo Mundo. La obra en cuestión es el cuatro al San-

[43] Agradezco este dato al investigador Luis Lledías. Sobre Vargas, véase EZQUERRO ESTEBAN, Antonio, "Vargas [Bargas], Urbán de", en *DMEH*, vol. 10 (2002), pp. 738-744.

[44] Véase STEVENSON, Robert, *Christmas Music from Baroque Mexico*, Berkeley y Los Ángeles, University of California Press, 1974, p. 11. Sobre Ubidía y Cáseda, véase GOÑI GAZTAMBIDE, José, *La Capilla Musical de la Catedral de Pamplona en el siglo XVII*, Pamplona, Capilla de Música de la Catedral de Pamplona, 1986: *Música en la Catedral de Pamplona*, nº 5, pp. 3-97, concretamente pp. 29 y 30; y GARBAYO, Javier, "Ubidía, Bernardo de", en *DMEH*, vol. 10 (2002), p. 546.

[45] Véase GEMBERO, *La música en la Catedral de Pamplona*, vol. 1, pp. 193-200 y 238-251.

[46] Véase el catálogo de obras de Escaregui en GEMBERO, *La música en la Catedral de Pamplona*, vol. 2, pp. 333-334 y GEMBERO USTÁRROZ, María, "Escaregui Mendiola, Andrés de", en *DMEH,* vol. 4 (1999), pp. 705-708.

tísimo Sacramento *Yo no lo alcanzo* para dos tiples, alto, tenor, dos violines y violón, de la que no consta fecha[47]. En el Apéndice presento una transcripción de esta pieza, que estilísticamente se mantiene dentro de la estética preclásica o galante que el compositor exhibe en otras composiciones. Ni el contrapunto ni la armonía alcanzan grandes complejidades, siendo más importantes el desarrollo melódico y el diálogo libre entre las partes vocales y las instrumentales. Las frecuentes cadencias y la tendencia periódica de la melodía en frases de cinco u ocho compases pueden considerarse igualmente signos de la nueva estética. El texto presenta alusiones alegóricas muy enraizadas en la tradición del género. Por ejemplo, en la tercera copla, la invocación a los elementos, la naturaleza y los animales (sol, árbol, león, cordero) es un pretexto para alabar al Santísimo. El motivo melódico principal, basado en la tríada de Fa Mayor, sirve para unificar motívicamente la obra y le otorga un carácter triunfal, especialmente en el estribillo y en la respuesta. El tratamiento de los violines es idiomático (por ejemplo, con tresillos de semicorcheas en los compases 43-44 del estribillo y 7-10 de las coplas) aunque sin virtuosismos, y la composición sigue la estructura tripartita tradicional del villancico con estribillo (A), coplas (B) y respuesta a las coplas (C). El estribillo (*Andante*, 84 compases) es la sección más extensa y elaborada; en las coplas –cuatro en total, 42 compases cada copla– Escaregui omite indicación de *tempo*, mantiene el compás y la plantilla y da a las voces un tratamiento estrictamente homofónico y silábico. La respuesta (compases 42-49 de las coplas) está escrita a continuación de éstas sin separación alguna y en ella el compositor se sirve del material melódico del estribillo[48].

Otros compositores navarros representados en archivos hispanoamericanos son el corellano fray Joaquín Asiain Bardaxí (1758-1828), conocido en la Catedral de La Plata (Bolivia)[49] y el músico de Falces Matías Durango (muerto en 1698), del que hay obras en Guatemala y Bogotá (Colombia)[50]. Aunque no era navarro de nacimiento, sí tuvo importante actividad en Navarra otro músico del que quedan obras en América, el organista Juan Coley Embid (nacido hacia 1764), que fue maestro de capilla y organista en Viana y Falces y aspiró a la organistía de la Catedral de Pamplona. De Coley Embid hay veintinueve obras en un manuscrito chileno para tecla de finales del siglo XVIII, *El*

[47] México D.F., Basílica de Santa María de Guadalupe, Archivo de Música, Caja E3, núm. 440. La portada indica lo siguiente: "[Q]uatro al S^mo^. con violines / Yo no lo alcanzo / del Mrô. D^n^. Andres Escaregui". Siete *particellas* en formato apaisado.

[48] La estructura descrita es similar a la que aparece en *¿Qué hace desnudo en la Cruz?* (1744), uno de los cuatros de Escaregui conservados en la Catedral de Pamplona, aunque éste tiene rasgos más barrocos, como puede verse en GEMBERO, *La música en la Catedral de Pamplona*, vol. 1, 243-245 y vol. 2, pp. 108-119.

[49] Asiain Bardaxí fue maestro de capilla y organista en el Monasterio de San Jerónimo de Madrid; véase CASARES RODICIO, Emilio, "Asiain Bardaxí, Joaquín", en *DMEH*, vol. 1 (1999), pp. 792-793. La obra conservada en Bolivia es un *Lauda anima mea* (SATB SATB 2vn, 2tp, vln, bc); véase STEVENSON, *Renaissance and Baroque*, p. 236.

[50] Durango se formó como mozo de coro en León y trabajó como maestro de capilla en Logroño, Falces y Santo Domingo de la Calzada; véase LÓPEZ-CALO, José, "Durango, Matías", en *DMEH,* vol. 4 (1999), pp. 571-572. Las dos obras de Durango conservadas en América son el villancico *Pues mi Dios ha nacido* (para dos tiples, alto, tenor y acompañamiento) conservado en Bogotá y un cuatro al Santísimo para dos tiples, alto, tenor y arpa custodiado en Guatemala; véase STEVENSON, *Renaissance and Baroque*, pp. 12 y 81. Una edición del villancico bogotano fue publicada en CLARO, Samuel, *Antología de Música Colonial en América del Sur,* Santiago de Chile, Universidad de Santiago de Chile, 1974, pp. 1-4.

Libro Sesto de María Antonia Palacios. Parte de las obras de Coley Embid copiadas en esa fuente datan precisamente de sus años de actividad en Navarra (1787-1790). Hasta el momento, las obras de Coley en Chile son *unica.* Además de su actividad en Navarra, Coley Embid ejerció como organista en Calatayud (Zaragoza) –de donde era oriundo–, San Juan de la Peña (Huesca), Alfaro (La Rioja) y Valpuesta (Burgos)[51].

No podía faltar en este trabajo una rápida alusión a un navarro universal de Burlada, Miguel Hilarión Eslava (1807-1878), cuya alargada sombra también alcanzó el Nuevo Mundo. Eslava fue conocido en América no sólo por su producción musical sino también por su labor pedagógica[52]. En México (como en España), el *Método Completo de Solfeo* de Eslava (Madrid, 1845) resultó fundamental para el aprendizaje del lenguaje musical y fue adoptado como texto básico en el Conservatorio de Música de la Sociedad Filarmónica Mexicana. En la Catedral de México hay una edición mexicana de la primera parte del método, impresa por Carlos Godard en una de las cinco imprentas musicales existentes en Ciudad de México a mediados del siglo XIX[53]. Probablemente con el método de Eslava se educaron varias generaciones de músicos románticos mexicanos.

* * * * *

En la presente contribución he presentado una visión panorámica y provisional de la presencia de música y músicos procedentes de Navarra en el México virreinal, sin pretender hacer un inventario exhaustivo y aun a riesgo de que muchos nombres y obras hayan podido quedar en el tintero. Los interesantes ejemplos documentados muestran que los contactos musicales entre el antiguo Reino y el Nuevo Mundo no fueron excepcionales. Habrá que profundizar en el futuro para conocer cuáles fueron las redes institucionales y los contactos personales que facilitaron la circulación de músicos y repertorios entre Navarra y América. En cualquier caso, este trabajo pone de manifiesto que los archivos americanos han de tenerse en consideración para poder completar el catálogo y la trayectoria profesional de muchos compositores navarros.

[51] Véase GEMBERO, *La música en la Catedral de Pamplona*, vol 1, pp. 282 y 284. Sobre el manuscrito chileno, véase MARCHANT, Guillermo E., *El Libro Sesto de María Antonia Palacios. Estudio sobre sus facetas organológicas, modales e históricas en el siglo XVIII*, Tesis de Maestría en Artes, mención en Musicología, Universidad de Santiago de Chile, 1997; y del mismo autor, "El Libro Sesto de María Antonia Palacios, c. 1790. Un manuscrito musical chileno", *Revista Musical Chilena*, 192 (1999), pp. 27-46, que incluye un catálogo del manuscrito.

[52] En la Catedral de Santiago de Chile se conservan trece obras religiosas de Eslava; véase CLARO VALDÉS, Samuel, *Catálogo del Archivo Musical de la Catedral de Santiago de Chile*, Santiago de Chile, Instituto de Extensión Musical, Universidad de Chile, 1974, p. 52.

[53] La edición mexicana del método de Eslava se localiza en MEX-Mc, leg. Dd1. Sobre los impresores, véase VELAZCO, Jorge y CARREDANO, Consuelo, "Editores e impresores. VII. México", en *DMEH*, vol. 4 (1999), pp. 624-626.

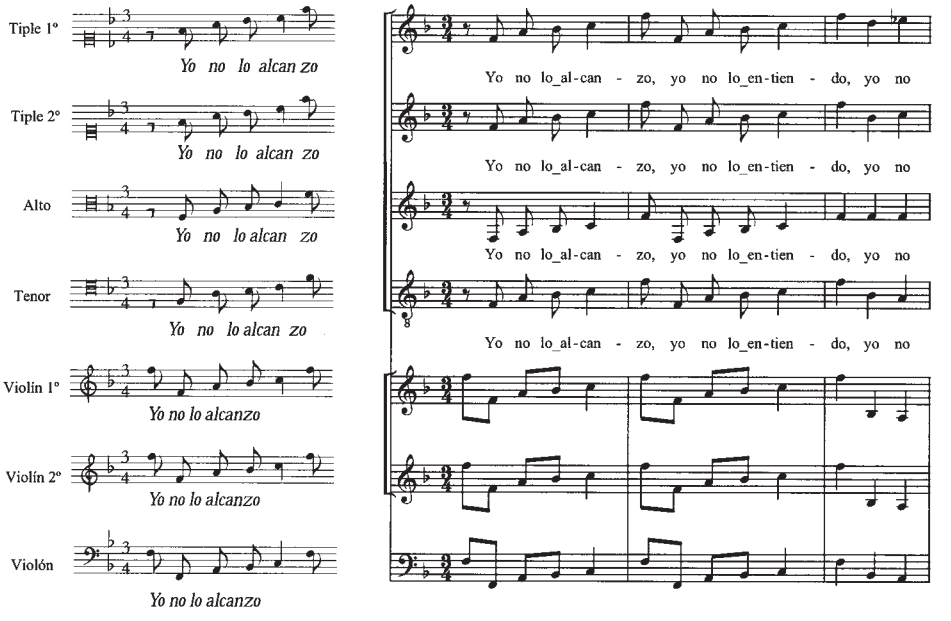
Cuatro al Santísimo

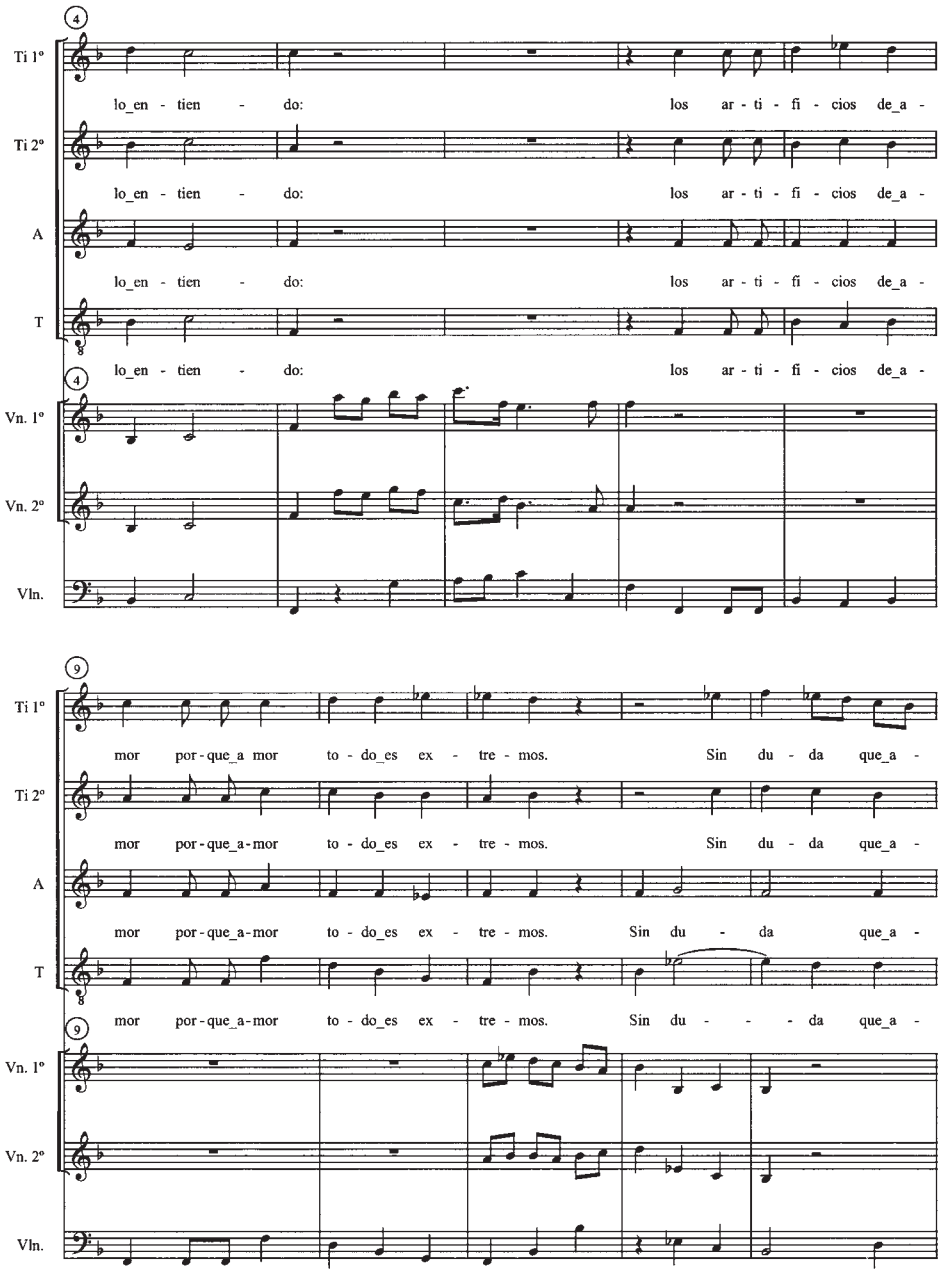
Yo no lo alcanzo

Transcripción y edición: Javier Marín López
Fuente: México D.F., Basílica de Santa María de Guadalupe, Archivo de Música, Caja E3, 440

Andrés de Escaregui (1711-1773)

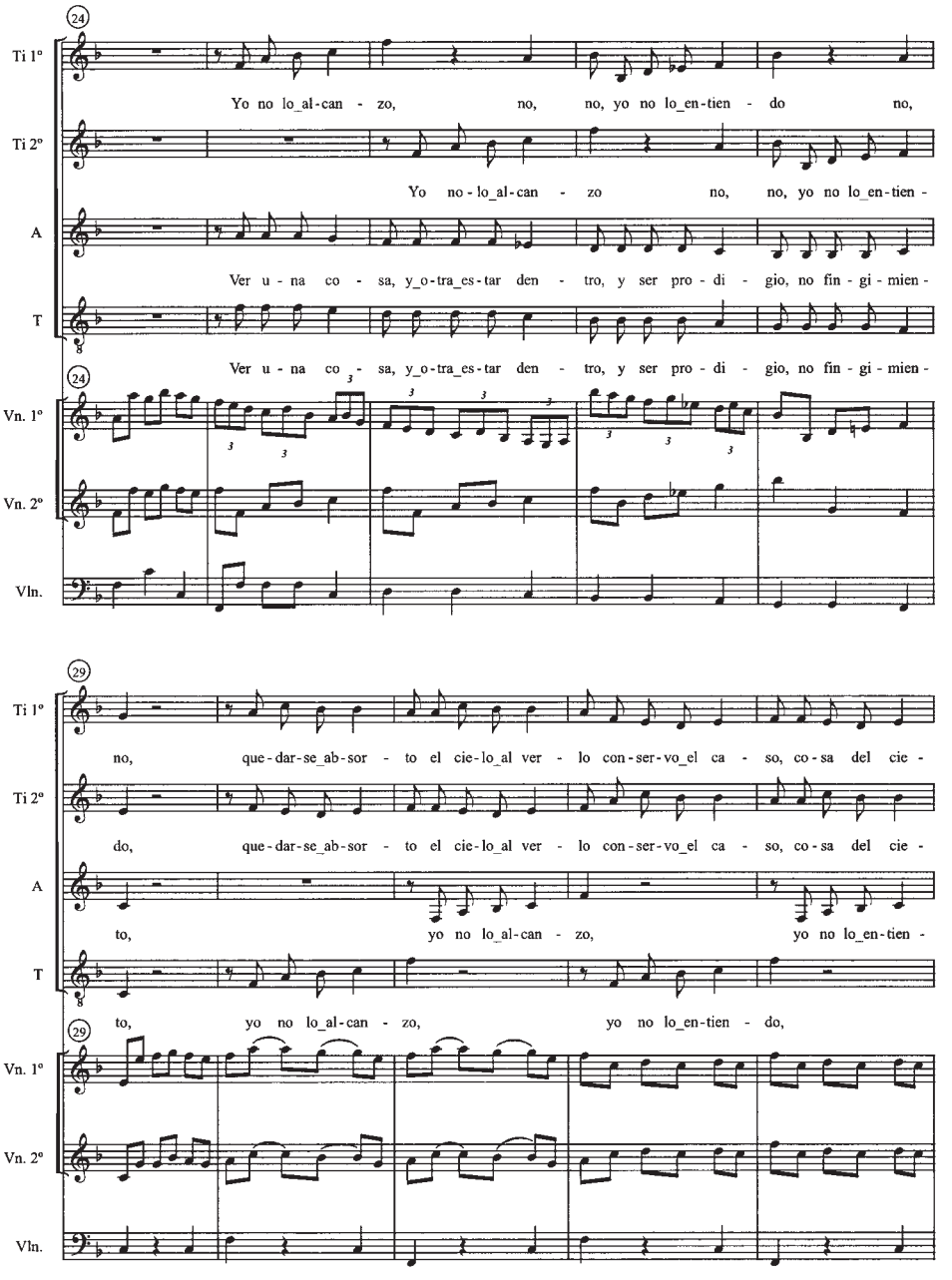
Estribillo
Andante




4
Ti 1º
lo_en - tien - do: los ar - ti - fi - cios de_a -
Ti 2º
lo_en - tien - do: los ar - ti - fi - cios de_a -
A
lo_en - tien - do: los ar - ti - fi - cios de_a -
T
lo_en - tien - do: los ar - ti - fi - cios de_a -
Vn. 1º
Vn. 2º
Vln.
9
Ti 1º
mor por - que_a mor to - do_es ex - tre - mos. Sin du - da que_a -
Ti 2º
mor por - que_a - mor to - do_es ex - tre - mos. Sin du - da que_a -
A
mor por - que_a - mor to - do_es ex - tre - mos. Sin du - da que_a -
T
mor por - que_a - mor to - do_es ex - tre - mos. Sin du - - - da que_a -
Vn. 1º
Vn. 2º
Vln.

14
Ti 1º quí_hay mis - te - rio sin du - - da - - - que_a – quí hay - mis –
Ti 2º quí_hay mis - te - rio sin du - - - - da que_a - quí_hay mis -
A quí_hay mis - te - rio sin du - da que_a - quí_hay mis -
T quí_hay mis - te - rio sin du - da que_a - quí_hay mis -
14
Vn. 1º
Vn. 2º
Vln.

19
Ti 1º te - rio, mis - te - - - rio.
Ti 2º te - rio, mis - te - - - rio.
A te - rio, mis - te - - - rio.
T te - rio, mis - te - - - rio.
19
Vn. 1º
Vn. 2º
Vln.


24
Ti 1º
Yo no lo_al-can - zo, no, no, yo no lo_en-tien - do no,
Ti 2º
Yo no - lo_al-can - zo no, no, yo no lo_en-tien -
A
Ver u - na co - sa, y_o-tra_es-tar den - tro, y ser pro - di - gio, no fin - gi - mien -
T
Ver u - na co - sa, y_o-tra_es-tar den - tro, y ser pro - di - gio, no fin - gi - mien -
24
Vn. 1º
Vn. 2º
Vln.
29
Ti 1º
no, que-dar-se_ab-sor - to el cie-lo_al ver - lo con-ser-vo_el ca - so, co-sa del cie -
Ti 2º
do, que-dar-se_ab-sor - to el cie-lo_al ver - lo con-ser-vo_el ca - so, co-sa del cie -
A
to, yo no lo_al-can - zo, yo no lo_en-tien -
T
to, yo no lo_al-can - zo, yo no lo_en-tien - do,
29
Vn. 1º
Vn. 2º
Vln.

34

Ti 1º: lo no, no, no, no, yo no lo_en - tien - do.

Ti 2º: lo no, no, no, no, yo no lo_en - tien - do.

A: do yo no lo_al-can - zo, yo no lo_en-tien - do, yo no lo_en - tien - do.

T: yo no lo_al-can - zo, yo no lo_en-tien - do, yo no lo_en - tien. - do.

34

Vn. 1º

Vn. 2º

Vln.

39

Ti 1º

Ti 2º

A

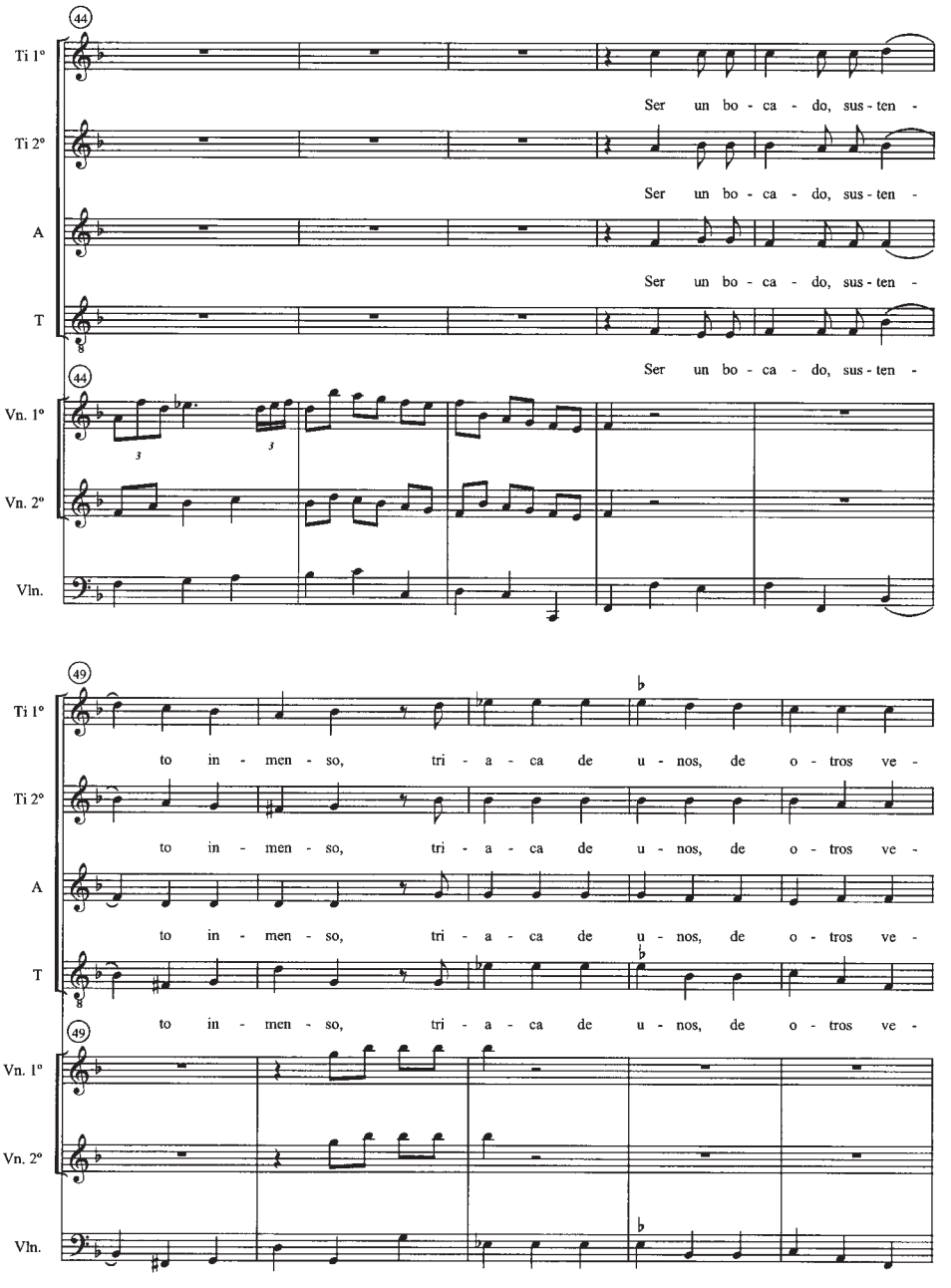
T

39

Vn. 1º

Vn. 2º

Vln.


44
Ti 1º
Ser un bo - ca - do, sus - ten -
Ti 2º
Ser un bo - ca - do, sus - ten -
A
Ser un bo - ca - do, sus - ten -
T
Ser un bo - ca - do, sus - ten -
44
Vn. 1º
Vn. 2º
Vln.
49
Ti 1º
to in - men - so, tri - a - ca de u - nos, de o - tros ve -
Ti 2º
to in - men - so, tri - a - ca de u - nos, de o - tros ve -
A
to in - men - so, tri - a - ca de u - nos, de o - tros ve -
T
to in - men - so, tri - a - ca de u - nos, de o - tros ve -
49
Vn. 1º
Vn. 2º
Vln.

54

Ti 1º: ne - no. Yo no lo_al-can - zo, yo no, yo no lo_en-tien - do, yo, no, sin

Ti 2º: ne - no. Yo no lo_al-can - zo, yo, no, yo no lo_en-tien - do, yo, no, sin

A: ne - no. Yo no lo_al-can - zo, yo, no, yo no lo_en-tien - do, yo, no, sin

T: ne - no. Yo no lo_al-can - zo, yo, no, yo no lo_en-tien - do, yo, no, sin

54

Vn. 1º

Vn. 2º

Vln.

59

Ti 1º: du - da que_a quí - hay mis - te - - - - rio, pues a - pa-rien -

Ti 2º: du - da que_a - quí_hay - mis te - - - - - - rio, pues a - pa-rien -

A: du - da que_a quí - hay mis - - - te - rio, pues a - pa-rien -

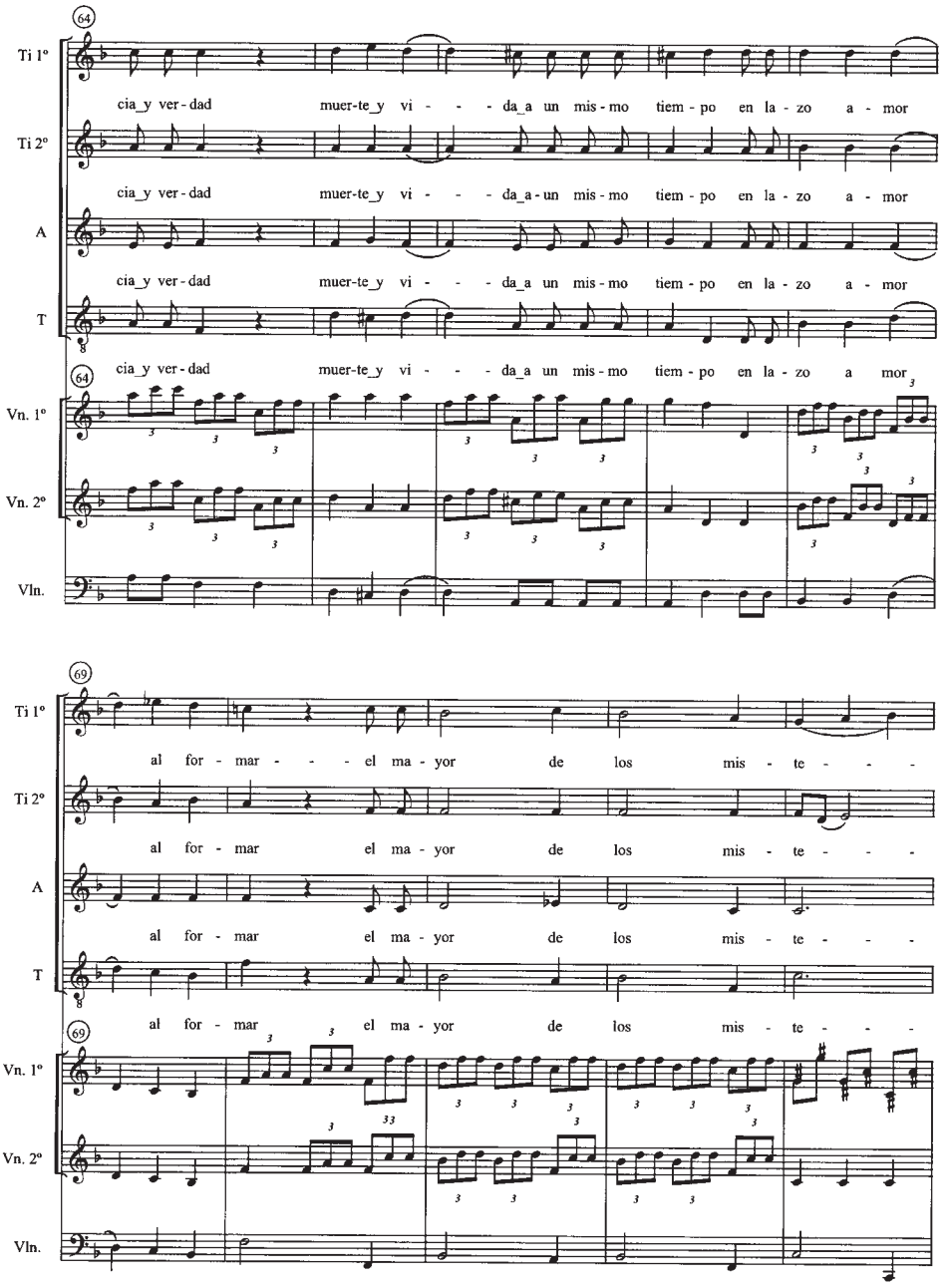
T: du - da que_a quí_hay mis - te - - - - - - rio, pues a - pa-rien -

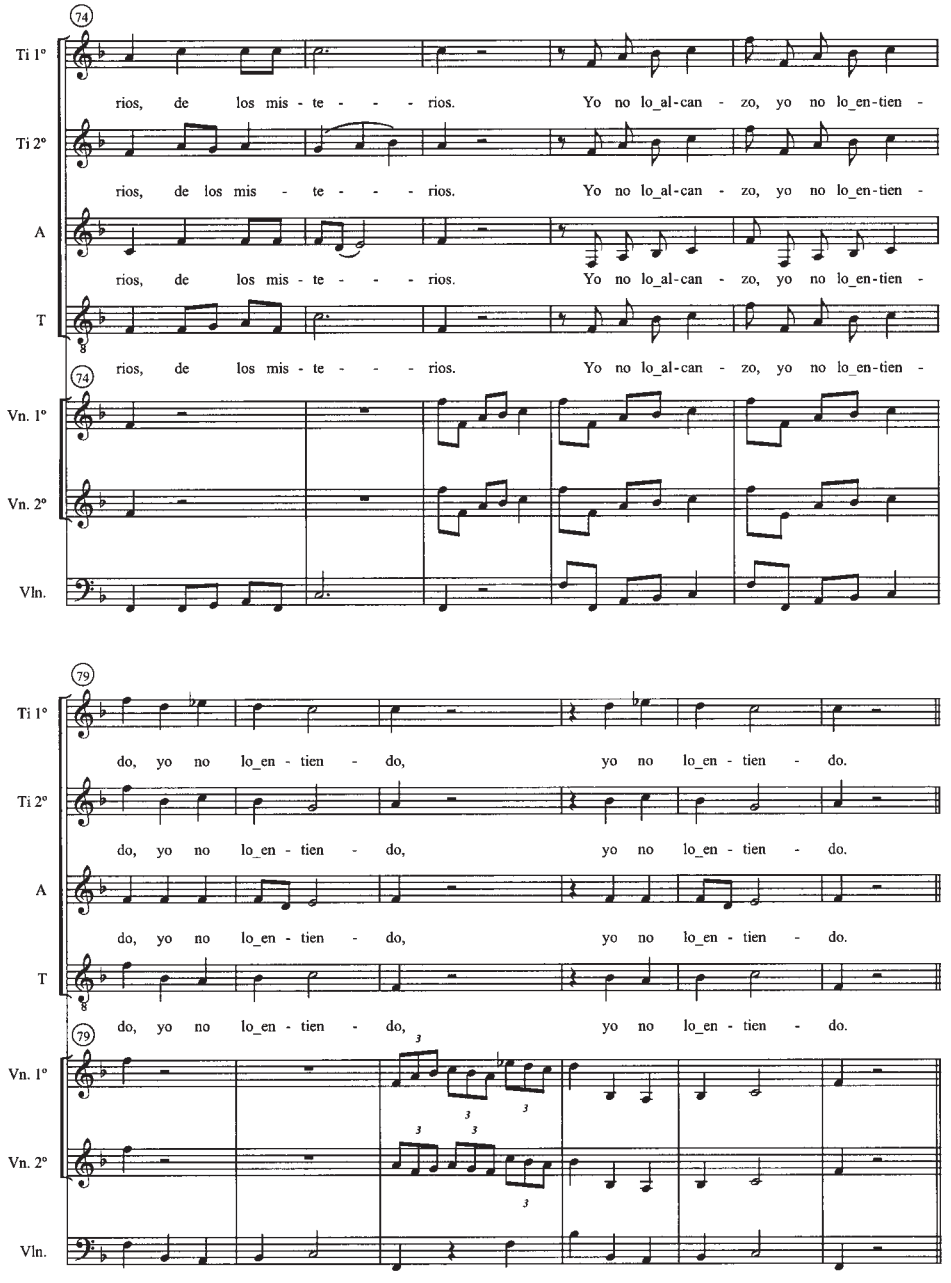
59

Vn. 1º

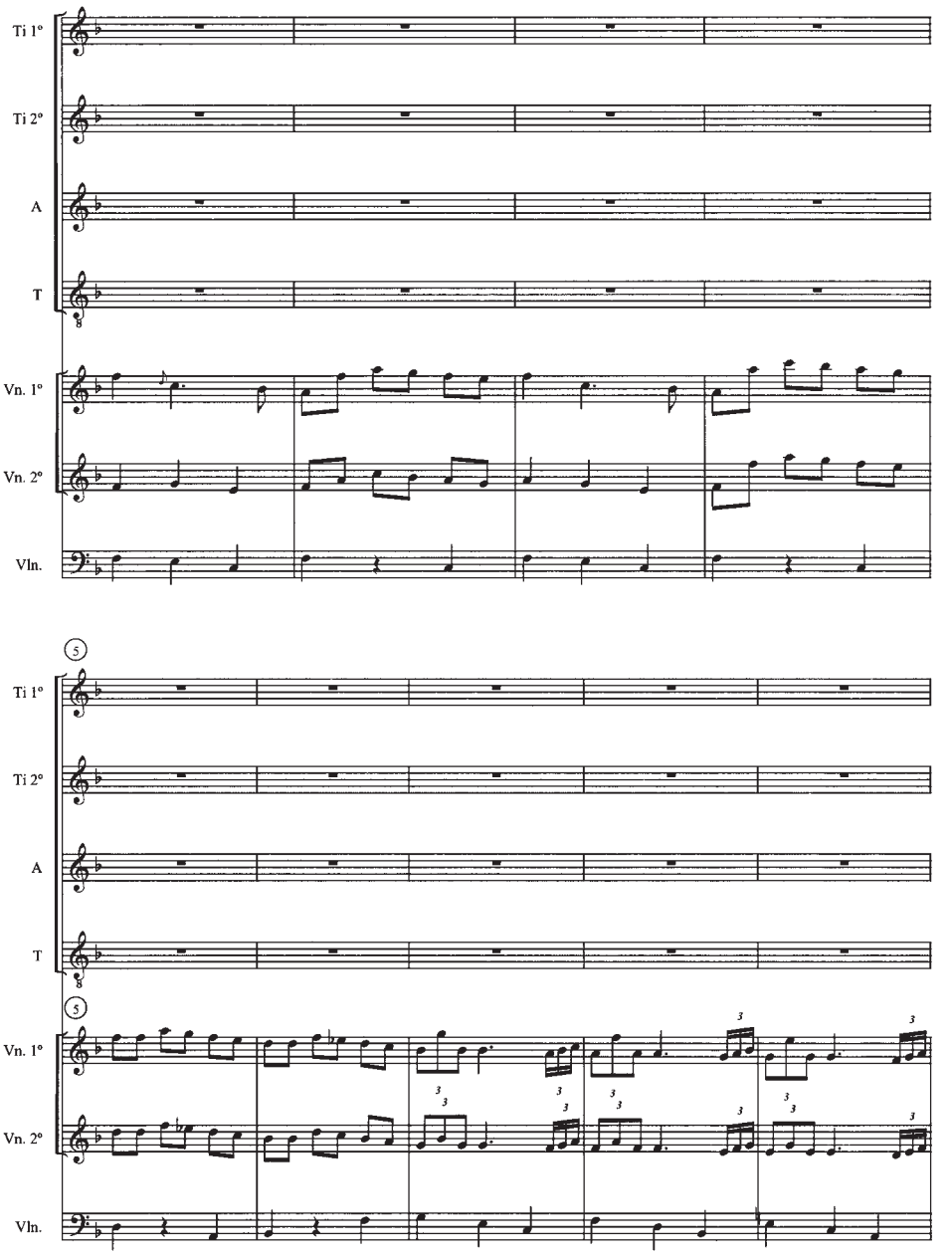
Vn. 2º

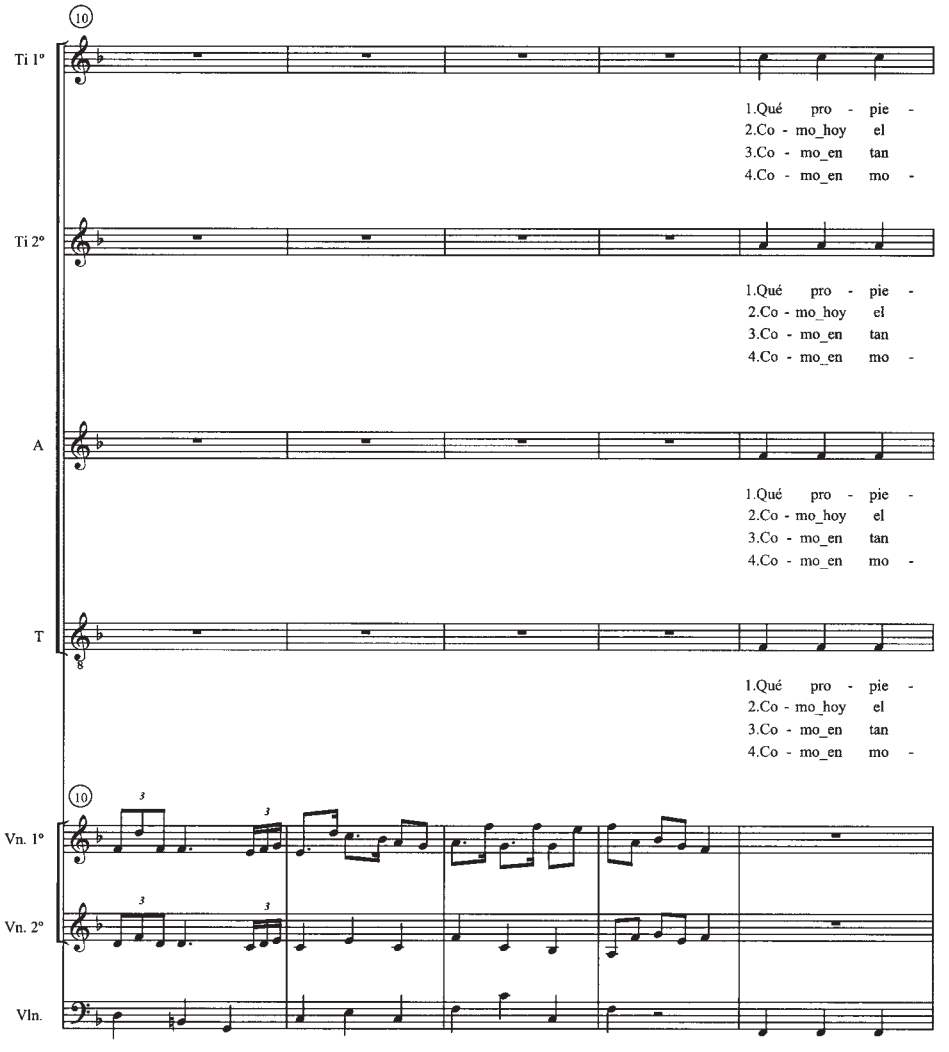
Vln.

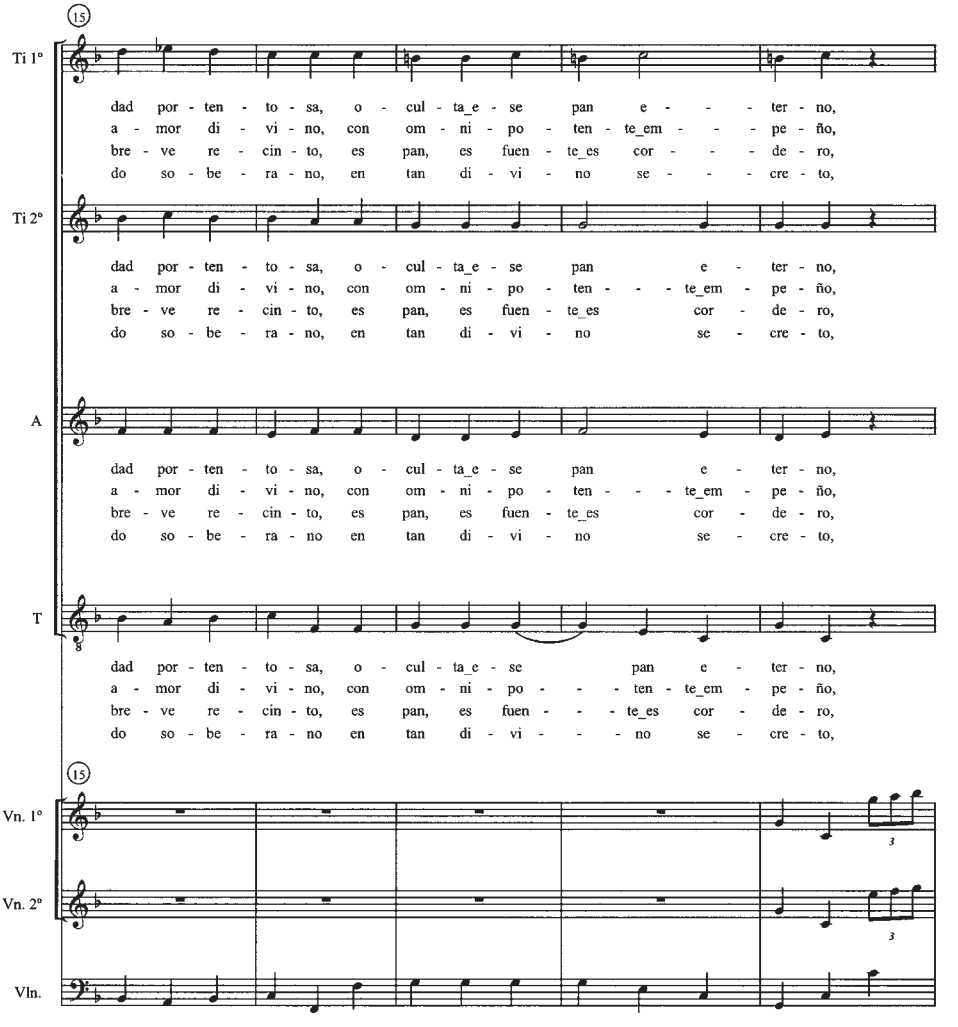

64
Ti 1º
cia_y ver - dad muer-te_y vi - - - da_a un mis - mo tiem - po en la - zo a - mor
Ti 2º
cia_y ver - dad muer-te_y vi - - - da_a - un mis - mo tiem - po en la - zo a - mor
A
cia_y ver - dad muer-te_y vi - - - da_a un mis - mo tiem - po en la - zo a - mor
T
cia_y ver - dad muer-te_y vi - - - da_a un mis - mo tiem - po en la - zo a mor
64
Vn. 1º
Vn. 2º
Vln.
69
Ti 1º
al for - mar - - - el ma - yor de los mis - te - - -
Ti 2º
al for - mar el ma - yor de los mis - te - - -
A
al for - mar el ma - yor de los mis - te - - -
T
al for - mar el ma - yor de los mis - te - - -
69
Vn. 1º
Vn. 2º
Vln.

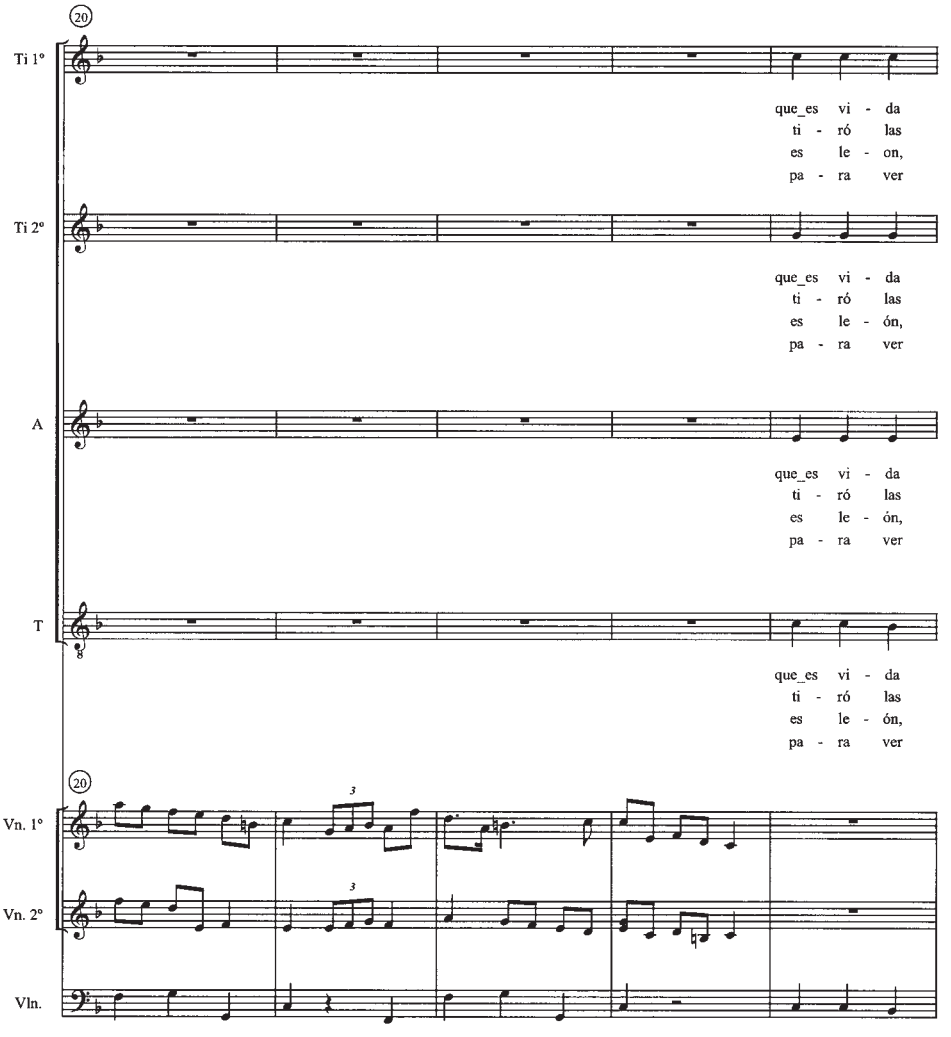

74
Ti 1º
rios, de los mis - te - - - rios. Yo no lo_al-can - zo, yo no lo_en-tien -
Ti 2º
rios, de los mis - te - - - rios. Yo no lo_al-can - zo, yo no lo_en-tien -
A
rios, de los mis - te - - - rios. Yo no lo_al-can - zo, yo no lo_en-tien -
T
rios, de los mis - te - - - rios. Yo no lo_al-can - zo, yo no lo_en-tien -
74
Vn. 1º
Vn. 2º
Vln.
79
Ti 1º
do, yo no lo_en - tien - do, yo no lo_en - tien - do.
Ti 2º
do, yo no lo_en - tien - do, yo no lo_en - tien - do.
A
do, yo no lo_en - tien - do, yo no lo_en - tien - do.
T
do, yo no lo_en - tien - do, yo no lo_en - tien - do.
79
Vn. 1º
Vn. 2º
Vln.

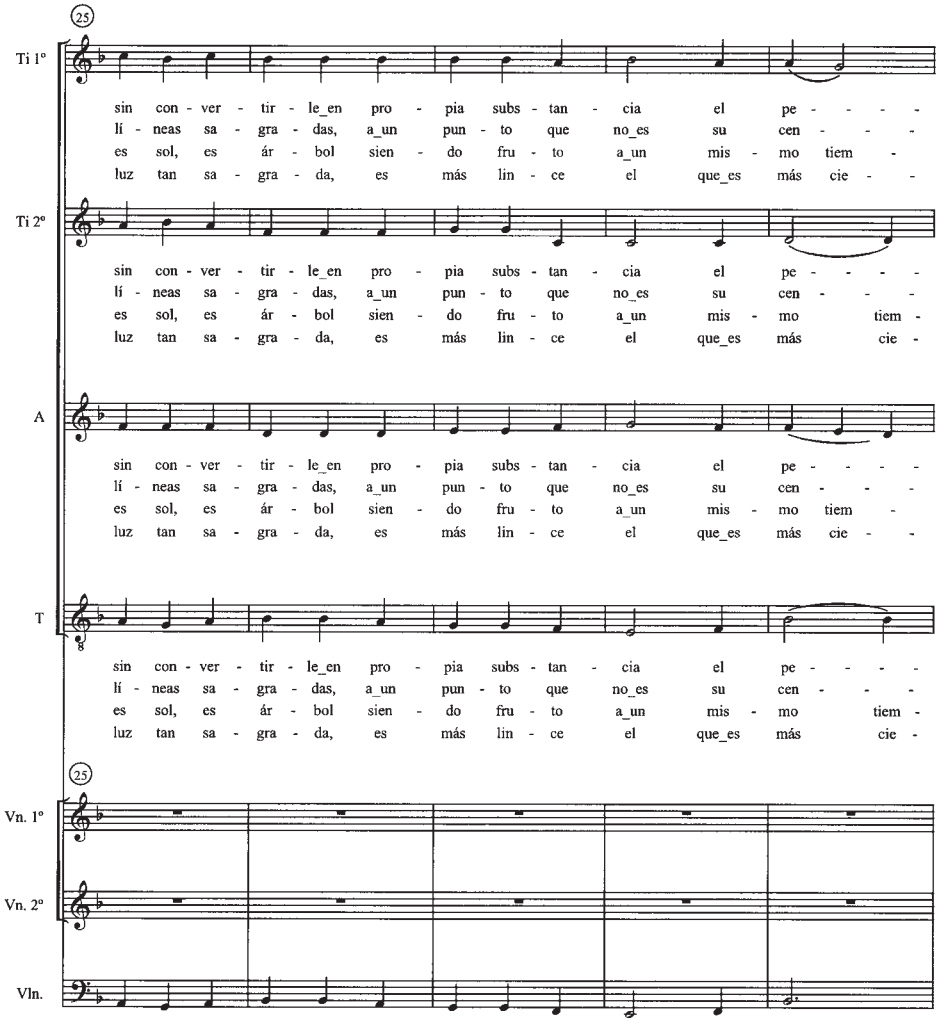
Coplas a 4




10
Ti 1º
1.Qué pro - pie -
2.Co - mo_hoy el
3.Co - mo_en tan
4.Co - mo_en mo -
Ti 2º
1.Qué pro - pie -
2.Co - mo_hoy el
3.Co - mo_en tan
4.Co - mo_en mo -
A
1.Qué pro - pie -
2.Co - mo_hoy el
3.Co - mo_en tan
4.Co - mo_en mo -
T
1.Qué pro - pie -
2.Co - mo_hoy el
3.Co - mo_en tan
4.Co - mo_en mo -
10
Vn. 1º
Vn. 2º
Vln.


15
Ti 1º
dad por - ten - to - sa, o - cul - ta_e - se pan e - - - ter - no,
a - mor di - vi - no, con om - ni - po - ten - te_em - - - pe - ño,
bre - ve re - cin - to, es pan, es fuen - te_es cor - - - de - ro,
do so - be - ra - no, en tan di - vi - no se - - - cre - to,
Ti 2º
dad por - ten - to - sa, o - cul - ta_e - se pan e - ter - no,
a - mor di - vi - no, con om - ni - po - ten - - - te_em - pe - ño,
bre - ve re - cin - to, es pan, es fuen - te_es cor - de - ro,
do so - be - ra - no, en tan di - vi - no se - cre - to,
A
dad por - ten - to - sa, o - cul - ta_e - se pan e - ter - no,
a - mor di - vi - no, con om - ni - po - ten - - - te_em - pe - ño,
bre - ve re - cin - to, es pan, es fuen - te_es cor - de - ro,
do so - be - ra - no en tan di - vi - no se - cre - to,
T
dad por - ten - to - sa, o - cul - ta_e - se pan e - ter - no,
a - mor di - vi - no, con om - ni - po - - - ten - te_em - pe - ño,
bre - ve re - cin - to, es pan, es fuen - - - te_es cor - de - ro,
do so - be - ra - no en tan di - vi - - - no se - cre - to,
15
Vn. 1º
Vn. 2º
Vln.


20
Ti 1º
que_es vi - da
ti - ró las
es le - on,
pa - ra ver
Ti 2º
que_es vi - da
ti - ró las
es le - ón,
pa - ra ver
A
que_es vi - da
ti - ró las
es le - ón,
pa - ra ver
T
que_es vi - da
ti - ró las
es le - ón,
pa - ra ver
20
Vn. 1º
Vn. 2º
Vln.


25
Ti 1º
sin con - ver - tir - le_en pro - pia subs - tan - cia el pe - - - -
lí - neas sa - gra - das, a_un pun - to que no_es su cen - - - -
es sol, es ár - bol sien - do fru - to a_un mis - mo tiem -
luz tan sa - gra - da, es más lin - ce el que_es más cie - -
Ti 2º
sin con - ver - tir - le_en pro - pia subs - tan - cia el pe - - - -
lí - neas sa - gra - das, a_un pun - to que no_es su cen - - - -
es sol, es ár - bol sien - do fru - to a_un mis - mo tiem -
luz tan sa - gra - da, es más lin - ce el que_es más cie -
A
sin con - ver - tir - le_en pro - pia subs - tan - cia el pe - - - -
lí - neas sa - gra - das, a_un pun - to que no_es su cen - - - -
es sol, es ár - bol sien - do fru - to a_un mis - mo tiem -
luz tan sa - gra - da, es más lin - ce el que_es más cie - -
T
sin con - ver - tir - le_en pro - pia subs - tan - cia el pe - - - -
lí - neas sa - gra - das, a_un pun - to que no_es su cen - - - -
es sol, es ár - bol sien - do fru - to a_un mis - mo tiem -
luz tan sa - gra - da, es más lin - ce el que_es más cie -
25
Vn. 1º
Vn. 2º
Vln.

30

Ti 1º

cho, que_es vi - da sin con - ver - tir - le en
tro, ti - ró las lí - neas sa - gra - das a_un
po, es le - on, es sol, es ár - bol sien -
go, pa - ra ver luz tan sa - gra - da es

Ti 2º

cho, que_es vi - da sin con - ver - tir - le en
tro, ti - ró las lí - neas sa - gra - das a_un
po, es le - ón, es sol, es ár - bol sien -
go, pa - ra ver luz tan sa - gra - da es

A

cho, que_es vi - da sin con - ver - tir - le en
tro, ti - ró las lí - neas sa - gra - das a_un
po, es le - ón, es sol, es ár - bol sien -
go, pa - ra ver luz tan sa - gra - da, es

T

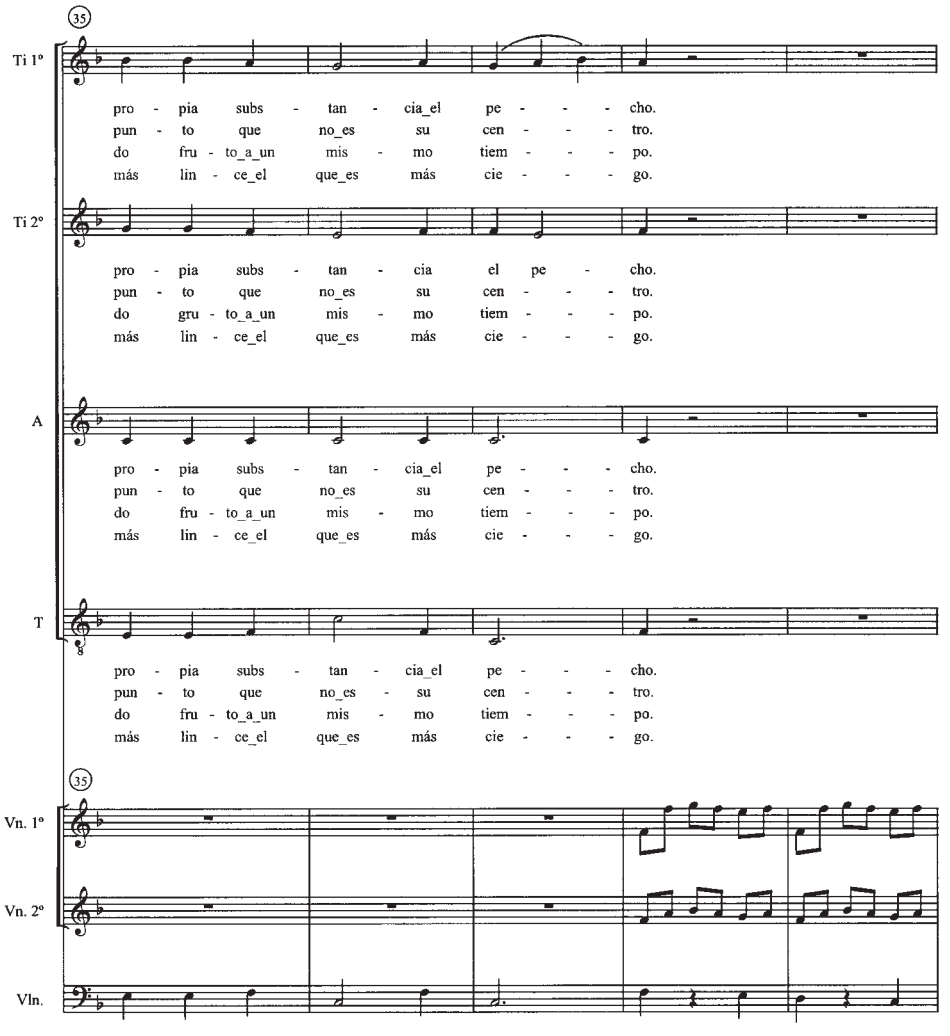
cho, que_es vi - da sin con - ver - tir - le en
tro, ti - ró las lí - neas sa - gra - das a_un
po, es le - ón, es sol, es ár - bol sien -
go, pa - ra ver luz tan sa - gra - da, es

30

Vn. 1º

Vn. 2º

Vln.


35
Ti 1º
pro - pia subs - tan - cia_el pe - - - cho.
pun - to que no_es su cen - - - tro.
do fru - to_a_un mis - mo tiem - - - po.
más lin - ce_el que_es más cie - - - go.
Ti 2º
pro - pia subs - tan - cia el pe - cho.
pun - to que no_es su cen - - - tro.
do gru - to_a_un mis - mo tiem - - - po.
más lin - ce_el que_es más cie - - - go.
A
pro - pia subs - tan - cia_el pe - - - cho.
pun - to que no_es su cen - - - tro.
do fru - to_a_un mis - mo tiem - - - po.
más lin - ce_el que_es más cie - - - go.
T
pro - pia subs - tan - cia_el pe - - - cho.
pun - to que no_es - su cen - - - tro.
do fru - to_a_un mis - mo tiem - - - po.
más lin - ce_el que_es más cie - - - go.
35
Vn. 1º
Vn. 2º
Vln.

[Respuesta]

40

Ti 1º

Yo no lo_al-can - zo, yo no lo_en-tien - do, yo no
Yo no lo_al-can - zo, yo no lo_en-tien - do yo no
Yo no lo_al-can - zo, yo no lo_en-tien - do yo no
Yo no lo_al-can - zo, yo no lo_en-tien - do, yo no

Ti 2º

Yo no lo_al-can - zo, yo no lo_en-tien - do, yo no
Yo no lo_al-can - zo, yo no lo_en-tien - do, yo no
Yo no lo_al-can - zo, yo no lo_en-tien - do, yo no
Yo no lo_al-can - zo, yo no lo_en-tien - do, yo no

A

Yo no lo_al-can - zo, yo no lo_en-tien - do, yo no
Yo no lo_al-can - zo, yo no lo_en-tien - do, yo no
Yo no lo_al-can - zo, yo no lo_en-tien - do, yo no
Yo no lo_al-can - zo, yo lo lo_en-tien - do, yo no

T

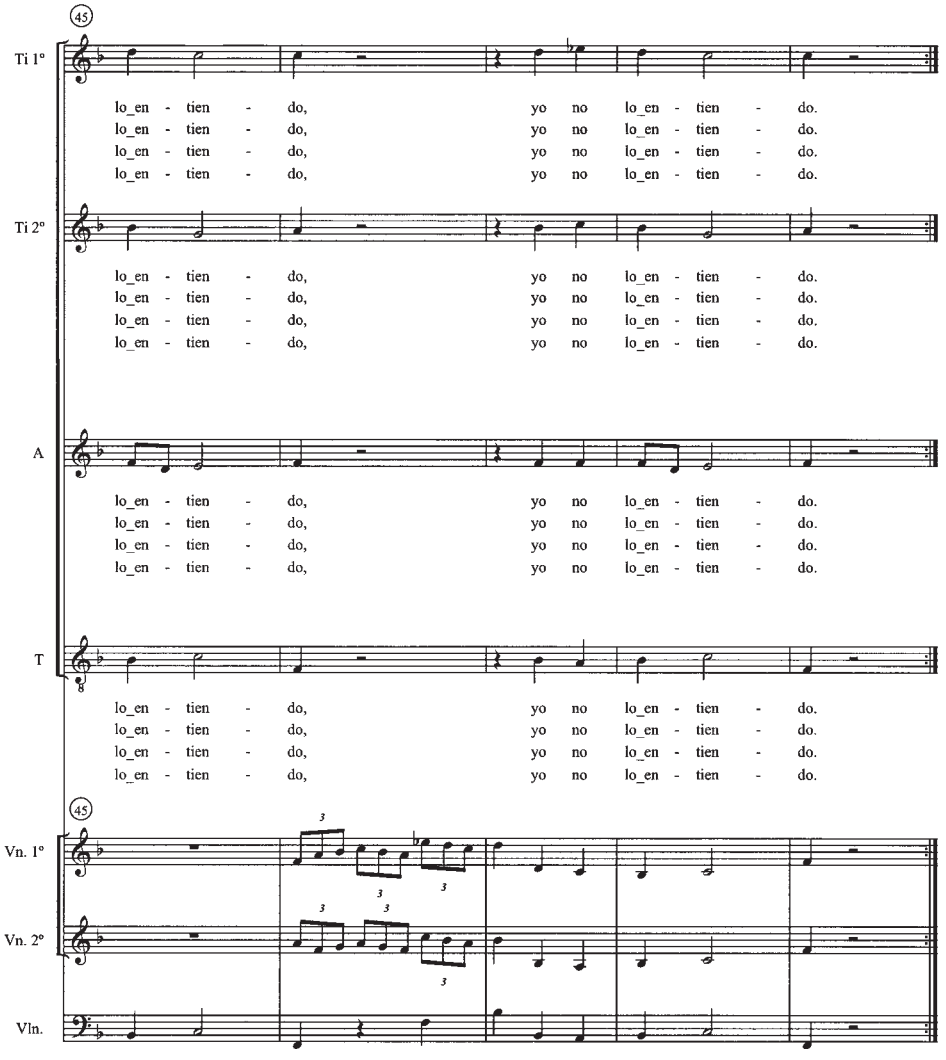
Yo no lo_al-can - zo, yo no lo_en-tien - do, yo no
Yo no lo_al-can - zo, yo no lo_en-tien - do, yo no
Yo no lo_al-can - zo, yo no lo_en-tien - do, yo no
Yo no lo_al-can - zo, yo no lo_en-tien - do, yo no

40

Vn. 1º

Vn. 2º

Vln.



NOTAS EDITORIALES

El primer número se refiere al compás y el segundo a la nota en ese orden dentro del mismo. C. 12-2 del estribillo, Vn 2º: originalmente *re*, cambio por *mib* por coherencia con la parte de T y Vln; C. 74-3 del estribillo, Ti 2º: originalmente *la,* cambio por *sol* por coherencia con T y Vln. C. 36-2 de las coplas, Vln: originalmente *mi*, cambio por *fa* por coherencia con la parte de Ti 2º. Puesto que en la particella del violón no hay cifrado, no se ha indicado.

RESUMEN

Los intercambios musicales entre Navarra y el Nuevo Mundo durante el período virreinal han pasado prácticamente desapercibidos hasta el momento y no existía ningún estudio específico sobre la materia. Este trabajo presenta una primera aproximación al fenómeno a partir del material localizado en diversos archivos mexicanos y muestra la presencia constante de música y músicos navarros al otro lado del Atlántico durante la etapa colonial. Como apéndice musical se incluye la transcripción de un villancico inédito conservado en México y hasta ahora desconocido, *Yo no lo alcanzo*, compuesto por Andrés de Escaregui, que fue maestro de capilla de la Catedral de Pamplona en 1738-1773 y uno de los músicos más importantes en la Navarra del siglo XVIII.

ABSTRACT

Musical exchanges between Navarre and the New World during the viceroyal period have to date passed almost unnoticed and no specific study of the subject exists. This article presents a first approach to the subject as based on material found in different Mexican archives and demonstrates the constant presence of Navarran music and musicians on the other side of the Atlantic during the colonial period. As a musical appendix, it includes the transcription of a hitherto unknown *villancico* preserved in Mexico: *Yo no lo alcanzo*, composed by Andrés de Escaregui, chapelmaster at Pamplona Cathedral from 1738 to 1773 and one of Navarra's most important 18th-century musicians.