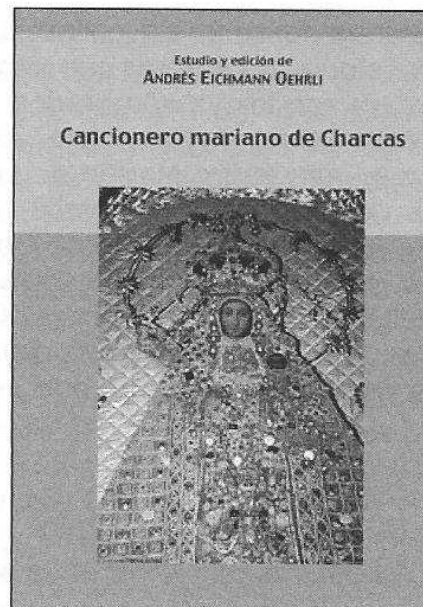


Eichmann Oehrli, Andrés, *Cancionero mariano de Charcas*

Por Miguel Donoso Rodríguez
Pontificia Universidad Católica de Chile
mdonosod@uc.cl

**Colección Biblioteca Indiana, 17.
Pamplona-Madrid-Frankfurt, Universidad
de Navarra-Iberoamericana-Vervuert,
2009, 778 pp.**

Debemos agradecer a Andrés Eichmann, investigador argentino radicado por varios lustros en Bolivia y perteneciente al Centro de Estudios Indianos (CEI) de la Universidad de Navarra, el trabajo de rescate y edición de esta notable colección de textos marianos charqueños escritos para ser cantados, el cual se suma a anteriores trabajos en que sacó a la luz valioso material inédito, como es *Letras humanas y divinas de la muy noble Ciudad de la Plata* y, en conjunto con Ignacio Arellano, *Entremeses, loas y coloquios de Potosí. Colección del convento de Santa Teresa*, ambas obras publicadas por Iberoamericana en 2005. En efecto, y tal como se indica en la Introducción, la presente obra posee el indudable mérito de presentar por primera vez al público, en una edición profusamente anotada, los textos manuscritos de los 230 poemas marianos, a los que se suman 23 fragmentos y bocetos, que acompañan al conjunto de piezas musicales polifónicas que se conservan en la colección musical del Archivo y Biblioteca nacionales de Bolivia, todas procedentes de la Sala Capitular de la Catedral de La Plata (hoy Sucre) y de la Biblioteca del Oratorio de San Felipe Neri de dicha ciudad. La colección completa de la cual proceden, una de las más extensas y de calidad más pareja de toda América, comprende manuscritos fechados entre la década de 1680 y la primera década del siglo XIX, y son de naturaleza fundamentalmente "divina" (es decir, religiosa), entre los cuales se cuentan los poemas marianos editados aquí, aunque hay algunos que corresponden a letras "humanas". Por la relación que muestran estos textos con el entorno cultural e intelectual



de la época bien se los puede considerar parte de lo que conocemos como Siglo de Oro, incluso los del siglo XVIII, porque sabemos que esta corriente cultural se dio tardíamente en América.

Muchas de estas piezas religiosas fueron compuestas por los músicos de la Capilla Real de la catedral platense como trabajos de encargo, a solicitud de la Universidad Mayor Real y Pontificia de San Francisco Javier, de Sucre, con ocasión de bodas, para la entrada de mujeres en conventos, para personajes de la Real Audiencia de Charcas, para gobernadores, para particulares e incluso para ser cantadas en obras teatrales. Su interpretación no solo se redujo a la misma ciudad de La Plata; hay constancia también de que los músicos se trasladaron a ciudades vecinas, a veces alejadas. Algunos de los textos transcritos, por otra parte, no fueron compuestos en La Plata, sino en España, México y Perú, donde el editor ha podido rastrearlos.

Estos poemas, la mayoría anónimos y a medio camino entre el pliego de cordel y el cancionero mariano, son verdaderos villancicos, continuadores de la tradición de los villancicos polifónicos españoles de los siglos XV y XVI, introducidos por Hernando de Talavera en reemplazo de los responsorios de las horas canónicas, y fueron compuestos para ser cantados por cantores profesionales, no solo durante celebraciones litúrgicas que formaban parte de fiestas que se llevaban a efecto en la Catedral de La Plata y en otros recintos sagrados como iglesias y conventos, sino también en otras fiestas no litúrgicas –como la fiesta de la Virgen de Guadalupe, en que se solían representar comedias y las consiguientes piezas de teatro

breve, como loas y entremeses–, las cuales se celebraban, además de en los recintos sagrados, en la plaza, en el teatro o en la misma Universidad. La novedad de estos villancicos no reside tanto en que se introdujeran en la iglesia cantos en lengua vulgar (esto ya se hacía en España en el siglo XV y probablemente antes), sino, sobre todo, en que el villancico es un género cuyo origen se remonta al teatro medieval y como tal involucra siempre algún grado de escenificación, lo que lo convierte en una verdadera microforma dramática.

Gran parte de los poemas de esta colección, indica el editor al final de la Introducción, debieron haber sido compuestos en Charcas. Por eso, resulta ilustrativo el esfuerzo del editor por explicar el uso del latín en dicha zona a partir de los rastros latinos identificados en estos poemas escritos en castellano (pp. 44-56). Sin duda los estudiosos del latín en América estarán agradecidos del intento del editor por situar el tema de la escritura y pronunciación del latín en la zona de Charcas en esta época, y por cómo salva en su edición el desafío de editar las formas latinas contenidas en los poemas.

El capítulo primero del *Cancionero* está dedicado a revisar la diversidad temática de los textos, siempre dentro del rango de lo mariano: hay un buen número (46) dedicados a cantar la Inmaculada Concepción de la Virgen; un centenar dedicados a la Natividad, casi siempre asociados a la devoción extremeña de la Virgen de Guadalupe; treinta y uno dedicados a diversos momentos de la Virgen: Presentación, Expectación, Purificación, Dolorosa, Asunción; diez a María Reina y varias decenas más de temas varios o correspondientes

a festividades marianas relacionadas con devociones o advocaciones.

En el capítulo segundo el autor aborda el tema de la abundante presencia de la materia clásica en el Cancionero, como no podía ser de otra manera en obras que pertenecen en propiedad, aunque sea en forma retrasada, al Barroco. En este apartado el autor pasa revista a cómo aparece el universo físico grecorromano y medieval en los poemas, como asimismo a la presencia de la mitología clásica al servicio de las divinas letras.

El capítulo tercero lo dedica, entre otras cosas, a pasar revista a las formas poéticas de estos textos, los cuales, más por convención que por otro tipo de razones, han sido catalogados en general como "villancicos", aunque en estricto rigor sería preferible distinguir las categorías de villancicos (con coplas y estribillo), cantadas (con recitados y arias), tonos y salves; además, no olvidemos que en mayor o menor grado estos poemas admiten algún tipo de escenificación ("microformas dramáticas"). Destaca en este capítulo la sección dedicada por Eichmann a detallar la labor de "retroescritura" a la cual se vio sometido al elaborar esta edición, porque en la gran mayoría de los casos los textos publicados no se presentan escritos de corrido en papel: muchas veces se trata de papeles de las distintas voces cantoras cuyas sílabas o frases inconexas hay que unir para reconstruir la totalidad de los mismos. Desde el punto de vista de la locución, hay poemas de locución múltiple y de un único locutor. Entre los primeros interesa saber que algunos de estos poemas siguen el esquema de la adivinanza (p. ej., los núms. 22 y 147), otros el del debate (el villancico núm. 62,

sobre la Inmaculada Concepción) y otros el de la competencia (el núm. 1), entre otros. Termina este capítulo con una clasificación de los poemas por temática y género.

Sigue a continuación una completa Bibliografía y los Criterios de Edición, muy útiles para no perder de vista que nos encontramos ante composiciones poéticas destinadas a ser cantadas.

El *corpus* central de este libro lo constituye la estupenda edición de estos textos marianos. No hay aquí espacio suficiente para detenerse en cada uno de los textos en particular; por lo mismo, opto por resaltar algunos que destacan especialmente por su belleza o por los esclarecedores comentarios desplegados a pie de página por el editor. En general estos textos permiten hacerse una idea bastante acabada de cómo se manifestaba en la lírica de la época la devoción mariana, y en especial de la riquísima variedad de epítetos (títulos, atributos y figuras), provenientes tanto de la *Letanía Lauretana* como de la *Potosina*, con que es personalizada la Madre de Dios en los poemas cantados (véase una notable concentración de ellos en el villancico núm. 39). A lo largo de las páginas del libro, el editor va desgranando, entre muchas otras, notas a los siguientes atributos o metáforas marianas, en orden de aparición: paloma, oliva, huerto cerrado/jardín, aurora/alba, azucena, asiento, bálsamo, palma, fuente/pozo de aguas vivas, trono de Dios, mar, ciudad celestial, madre de los hombres, reina, torre/alcázar, estrella del mar, cedro, nube, nave, primavera, sol, rosa, imán, fanal, concha, luna, lirio, escala, cristal, día, ciprés, perla, arca, medianera, espejo sin mancha, Eva/ave, astro refulgente, flor de las flores, templo

de Dios, zarza, luminar mayor, sagrario, ánora sagrada, refugio de pecadores, consuelo del afligido, estrella de la mañana, mirra suave, torre de marfil, casa de oro, puerta del cielo, arca de la paz, torre de David, pastora divina, fértil mies, espiga, antorcha divina, divina amazona, flamígero globo, sagrado volcán, nevado jazmín, hechizo, sacratísima cordera, madre del Creador, esperanza nuestra, puerto de salvación, etc. Incluso destacan algunos atributos de los cuales María es justamente la antítesis: mancha, eclipse, culpa y sombra (véase el núm. 39, copla final). Dada la profusión de elementos de esta índole, es de destacar el completo trabajo de anotación de los atributos marianos –así como de los propios de Dios y de Cristo– que ha realizado el editor, auxiliado no solo por numerosas autoridades de la teología y de la patrística, sino también del útil *Diccionario de los Autos Sacramentales de Calderón*, de Ignacio Arellano, el cual le ha proporcionado numerosos comentarios teológicos y pasajes paralelos. Por tal motivo, esta edición debiera transformarse en una fuente obligada de consulta en lo que dice relación con la devoción mariana en la Colonia.

También es de destacar el empleo en algunos textos de técnicas típicamente barrocas, como la figura retórica de la diseminación, con la correspondiente recolección posterior. Como ejemplo puede verse el villancico núm. 24, cuyo primer verso reza "Céfiro, de las flores deidad", vistoso caso por tratarse de esdrújulos, o esta otra del núm. 25: "Cántese de María / la bella imagen, / cántenla a cuatro voces / cuatro metales, / que en ella veo oro, / plata, barro, bronce, / pero no hierro. / Oro en lo fino, / plata

en lo casto, / su humildad barro, / bronce el son de su fama; / que en ella veo / bronce, oro, plata, / barro, pero no hierro".

En el "Pórtico de temas varios" (pp. 177-240), que abre las secciones de textos anotados del *Cancionero*, me detengo en el número 3, cuyo primer verso reza "Como entre espinas la rosa". Destacan en él las imágenes de que se vale el anónimo autor para exaltar, en forma comparativa, la belleza y las virtudes de María, sirviéndose, entre otros textos, del *Cantar de los Cantares*. Como curiosidad está el empleo del estribillo "y trescientas cosas más", que figura como verso final de cada copla, el cual corresponde a un bordoncillo, tomado de un antiguo disparatario, que recogieron también Lope de Vega y Tirso de Molina en obras dramáticas suyas. Otro texto de este grupo, notable por su belleza, es el núm. 19, cuyo primer verso reza "Moradores del orbe". En él se destaca la relación de dependencia que existe entre María y Jesús: "Venid, y veréis / que no hay copia de Dios sin María", relación que ejemplifica usando diversas imágenes, como la del sol y la aurora: tal como el sol no puede llegar sin ser antecedido por la aurora, Jesús no puede llegar al mundo sin pasar antes por María.

Sigue la extensa sección de poemas dedicados a la "Concepción" (241-352), en todos los cuales se hace referencia directa o indirecta a la Inmaculada Concepción de la Virgen, que como bien sabemos no fue aceptada por la Iglesia como dogma de fe sino a mediados del siglo XIX. Entre estos poemas destaca, por ejemplo, el núm. 30, en cuya Introducción aparece la imagen poética del arroyo, la cual personifica la alegría del universo con motivo

de la presencia de María: "Arroyuelo que corres alegre, / dime por qué bullicioso te ríes / y corres con tanto placer, dime. / Dime por qué cuanto riegan / tus aguas fecundan, / que es cosa y cosa / que se ve y no se ve, / dime, dime porqué". En el núm. 34 se reitera el alborozo de la naturaleza ante la presencia de María, nuevamente usando la técnica de la diseminación y posterior recolección: "Aves que os rizáis de plumas, / fuentes que os pulís de plata, / flores que exhaláis aromas, / plantas que crecéis ufanas, / ial jardín, al vergel!, / que María bella, / la mejor estrella / se concibe en él. / Celebren, pues, con voces alegres, / aves, flores, fuentes y plantas, / las aves con picos de marfil cándido, / las flores con raras fragancias, / las fuentes con tiples cristalinos / las plantas con olivas y con palmas". En otro villancico aparece una notable imagen: el enfrentamiento de María con las escuadras infernales y la poca resistencia de estas, todo ello descrito con un lenguaje bélico: "-¡Toquen, toquen al arma!, / ¡guerra, guerra, al arma!, / que el albor de María, / da la fuerte, sangrienta / y feroz batalla. ¡Guerra, guerra / y a su valor se oponen, / de dragones soberbios, / sinnúmero de escuadras. / Resuenen los agudos / pífanos, con el rumor / de belicosas cajas. [...] ¡Avanza, avanza, avanza!, / que vencido Lucifer / y sus secuaces, van cayendo a la / fúnebre y triste cárcel desdichada" (núm. 70). Vemos aquí que el arma de la Virgen no es convencional: Ella se vale principalmente de la luz, que hace retroceder a las tinieblas.

Continúa la edición con la sección más extensa de esta obra: los poemas dedicados a la "Natividad/ Guadalupe" (353-548). Entresaco de ella el núm. 74, en cuya introducción se enumeran diversos seres de la

naturaleza que dan gloria a María, acompañados de sus respectivos complementos instrumentales: "Pues den la bienvenida, sin oposición, / la tierra, el cielo, el agua, la luna, el aire, / el lucero, el fuego y el sol, / con palmas, con astros, / con perlas, con plata, / con voces, con luces, / con llamas y con resplandor. / Den la bienvenida / con estruendo de voces y rumor / a la tierna niña que de la culpa triunfó, / que siendo recién nacida / es de la deidad el tesoro mayor". Luego las coplas desarrollan estas diversas relaciones complementarias. El siguiente texto, el núm. 75, es un poema notable por su imitación de la lírica tradicional, tal como anota Eichmann en nota al pie: "¡Ah, qué linda perla / nos ha dado el cielo!, / ¡ay, ay!, / en esta morena, / en este portento, / en este milagro, / luna y sol a un tiempo, / alivio del hombre, / amparo y consuelo". El núm. 79, con su construcción llena de hipérbatos y metáforas, es un buen ejemplo del uso de recursos poéticos auriseculares. Destaco también el núm. 85, cuyo epígrafe reza *Aquí de los pintores*, notable por la temática del *Deus pictor*: el hombre fue hecho a imagen de Dios, y entre todos los hombres destaca la belleza y perfección de María, que es la que más se acerca a la de Dios. La belleza de la Virgen, que no ha sido igualada, hace palidecer la belleza de las mejores creaciones de los grandes pintores de la Antigüedad. Otro villancico notable es el núm. 116, donde para enfatizar la hermosura de María se la compara con una mina y con una perla, nada extraño si pensamos, en el caso del primer sustantivo, en la importancia que tenían en Charcas los metales preciosos extraídos de minas como la famosa de Potosí: "¡Albricias, albricias!, / que se ha hallado en el mundo una mina, / una

perla de tanta belleza, / tan sola, tan grande, tan blanca, tan fina / que no se halla en el mar ni en la tierra / quien pueda igualar su hermosura divina". En el poema núm. 130 (el más extenso de la colección), cuyo primer verso reza "Escuchen dos sacristanes", se adopta la forma de debate para abrirse a la comicidad y al disparate. El texto debió ser muy popular, ya que cuenta con varias versiones impresas en España y en México, además de la de Charcas. Se centra en la discusión entre dos sacristanes de si es más apropiado llamar a María *De quae natus* ('De la cual ha nacido [Cristo]') o *Gratia plena* ('Llena de gracia'), cuestión sobre la cual se construyen una serie de equívocos, con latinajos incluidos. Más adelante, el núm. 132 destaca por el amplio empleo de esdrújulos. Por último, una curiosidad notable es el núm. 141, cuyo marco son unas fiestas de toros celebradas en la ciudad de La Plata en 1723 en honor de la Natividad de la Virgen. Usando el lenguaje taurino, el autor del villancico muestra el enfrentamiento entre diversos toros (metáfora de los envidiosos ángeles devenidos en demonios debido a la envidia generada entre ellos por los privilegios que Dios ha concedido al hombre) y María. A la Virgen -que incluso rejonea a los toros- le basta su solo nacimiento para derrotarlos.

Siguen a continuación tres breves secciones de poemas dedicados a la "Natividad" en combinación con las advocaciones marianas de la Virgen del Populo (549-56), de la de Surumi (557-59) y de la de Nieva (561-63). La siguiente sección, dedicada al tema de la "Natividad/Salves", se distingue fundamentalmente por las nutridas glosas a las palabras de la *Salve, Regina* de que hacen gala los poemas que la integran, en los cuales destaca la habilidad de

los autores para intercalar el texto latino con las glosas en castellano (véanse, por ejemplo, los núms. 152 y 155).

Continúan las secciones de poemas dedicados a la "Presentación" (615-24) de la Virgen (no la de Jesús), una curiosidad poco habitual en la tradición mariana americana, y la de la fiesta de la "Expectación" (625-31). En los poemas de esta última destaca cómo los habitantes de la naturaleza (aves, plantas, flores...) festejan y acompañan a María mientras está encinta del Mesías. Conmueven también los poemas de la sección "Dolorosa" (643-61), dedicados a contemplar los sufrimientos de la Virgen ante los padecimientos de su Hijo (véanse los núms. 190 y la preciosa sencillez del núm. 191, donde también la naturaleza se hace eco de este dolor, acompañando a la Madre de Dios). En los poemas de la sección denominada "Asunción" (663-80), en que se canta a la Virgen asunta, destaca el uso de la técnica de los opósitos para designar la locura amorosa del poeta-amante, enamorado de María: "Loco estoy, pero ¿qué es esto? / Con la nieve me abrasso / y con el fuego me hielo" (núm. 200, Introducción). Esta técnica se extendió en la literatura occidental a partir del *Canzoniere* de Petrarca y fue llevada a su cumbre por poetas místicos como Santa Teresa de Ávila y especialmente San Juan de la Cruz. Otro ejemplo se puede ver en el núm. 193, sección "Dolorosa".

Tras secciones de poemas dedicados a la "Descensión" y "Reina", viene una que lleva por título "Nombre de María" (703-11), la cual hace alusión a la fiesta mariana que se celebra cada segundo domingo de septiembre. El origen de esta fiesta está en el triunfo que los cristianos, refugiados en la imperial ciudad de

Viena, obtuvieron en 1683 sobre las tropas otomanas invasoras comandadas por Kara Mustafá, por intermediación de María, a la cual se encomendó el rey de Polonia antes de entrar en batalla. Destacan las imágenes bélicas del poema núm. 215, cuyo primer verso reza "No temas, no receles".

Finalizo este recorrido con la sección "Rosario" (721-36), en la cual se destaca esta antigua devoción mariana. El núm. 225 es un hermoso ejemplo de composición destinada a exaltar la figura de María por medio de la devoción del Rosario: "De tu bendito Rosario / cada cuenta es una bala, / con que en un Avemaría / se consigue una batalla" (copla 4).

La edición concluye con una sección titulada "Apéndice. Fragmentos y bocetos", donde se reúnen los textos incompletos e incluso alguno que solo cuenta con un vocablo! Cierra la obra un útil Índice de principales motivos y términos anotados, que permite al lector interesado rastrear las notas a las distintas metáforas y atributos

marianos que aparecen en los textos. Quizá sí lo único que mancha el excelente trabajo de edición desplegado en esta obra es la recurrencia de erratas variadas que se deslizan en las notas a pie de página.

En resumen, el trabajo de reconstrucción de los referidos poemas efectuado por el editor es encomiable, y merece toda nuestra atención. Esta obra es un gigantesco repertorio de material lírico relacionado con la piedad mariana, de una riqueza notable no solo desde el punto de vista lingüístico y filológico (nos permite conocer más de la lengua castellana criolla a partir de fines del siglo XVII), sino también porque nos permite entender en mejor forma la importancia que tuvo la devoción mariana en América del Sur durante la Colonia, en particular en la zona de Charcas, expresada tanto en la poesía como en la música para la cual aquella era compuesta. Una devoción que, como bien sabemos, está en la raíz de la piedad mariana que subsiste hasta el día de hoy en Hispanoamérica.