

TEMAS DEL BARROCO HISPÁNICO

EDICIÓN DE IGNACIO ARELLANO
Y EDUARDO GODOY

Bibliographic information published by Die Deutsche Bibliothek
Die Deutsche Bibliothek lists this publication in the Deutsche Nationalbibliografie;
detailed bibliographic data is available in the Internet at <http://dnb.ddb.de>.

Agradecemos a la Fundación Universitaria de Navarra su ayuda en los proyectos de investigación del GRISO a los cuales pertenece esta publicación.

Agradecemos al Banco Santander Central Hispano la colaboración para la edición de este libro.

Derechos reservados

© Iberoamericana, 2004
Amor de Dios, 1 – E-28014 Madrid
Tel.: +34 91 429 35 22
Fax: +34 91 429 53 97
info@iberoamericanalibros.com
www.ibero-americana.net

© Vervuert, 2004
Wielandstr. 40 – D-60318 Frankfurt am Main
Tel.: +49 69 597 46 17
Fax: +49 69 597 87 43
info@iberoamericanalibros.com
www.ibero-americana.net

ISBN 84-8489-158-5 (Iberoamericana)
ISBN 3-86527-143-X (Vervuert)

Depósito Legal: M. 30.894-2004

Cubierta: Juan M. Escudero

Impreso en España por: Imprenta Fareso, S. A.
Este libro está impreso íntegramente en papel ecológico sin cloro.

LA VIRGEN EXTREMEÑA DE GUADALUPE EN CHARCAS¹

Andrés Eichmann Oehrli

Sociedad Boliviana de Estudios Clásicos

La Natividad de María es celebrada en Extremadura con la advocación de Guadalupe desde el siglo XIV. La tradición atribuye a San Lucas la escultura de la imagen que allí se venera, y la identifica con aquella ante la cual el papa Gregorio Magno se postró y sacó en procesión para implorar el cese de una peste que cobraba muchas vidas en la Ciudad Eterna. La milagrosa intervención de la Virgen hizo que no sólo acabara la epidemia, sino que se viera, durante la procesión, a un ángel que envainaba la espada que llevaba en la mano (en memoria de ello, el ángel está representado en un bulto de bronce, precisamente en la fortaleza llamada Castel Sant'Angelo). Más tarde el mismo pontífice envió como presente la imagen de la Virgen a San Leandro, arzobispo de Sevilla. En el viaje por el Mediterráneo, otra intervención de la Virgen calmó una tempestad que amenazaba llevarse a pique la nave en que su imagen era transportada. Un siglo después fue escondida en Extremadura, al abrigo de la iconoclastia de los musulmanes invasores. En el siglo XIII se le apareció a un pastor llamado Gil Cordero, lo que ocasionó el nacimiento de la devoción extremeña. Más tarde Alfonso XI le construyó un templo en reempla-

¹ El actual territorio de Bolivia corresponde (con algunas simplificaciones necesarias, junto con otros recortes en extensión) a lo que se entendía por Charcas en el periodo colonial: una zona geográfica articulada por las ciudades de Potosí, La Paz, Cochabamba, Oruro y Santa Cruz de la Sierra, además de la sede de la Audiencia. Esta última mantiene los nombres de sus diversas etapas históricas: Chuquisaca, el del antiguo asentamiento precolombino, La Plata, como se la conocía en tiempos coloniales y Sucre, nombre del periodo republicano.

zo de la pequeña ermita que ya había para honrarla, y después de la batalla del Salado hizo erigir allí un priorato, en agradecimiento por la victoria. A partir de 1389 se hicieron cargo del santuario los monjes jerónimos, y el lugar adquirió un relieve de primer orden en toda España².

En los siglos XVI y XVII son varios los monjes jerónimos que llegaron a tierras americanas en calidad de *demandadores*, es decir, organizadores de devociones y recolectores de limosnas para el monasterio de Guadalupe³. En 1598, con reales cédulas firmadas por Felipe II que le otorgaban dicho título, Fray Martín de Posada viajó hasta América. Fray Diego de Ocaña acompañó hasta las Indias a Fray Martín. A raíz de la muerte de este último en la travesía de Panamá, Fray Diego realizó la misión encomendada, en un periplo verdaderamente asombroso por todo el continente⁴. Murió en Nueva España en 1608. Gran parte de su viaje está recogido en una relación manuscrita e iluminada por propio monje, que se encuentra en la Biblioteca de la Universidad de Oviedo.

Fray Diego de Ocaña, entre los muchos desplazamientos por América del Sur, llegó a Potosí en 1600, y logró que prendiera la llama de la devoción guadalupana en dicha ciudad. Pintó una imagen que constituyó el arranque de «la conocida proliferación de copias de Guadalupe (algunas de ellas quizá realizadas por el propio Ocaña y otras, imitaciones de las pinturas de éste) por dotados y a menudo anónimos artistas de la época en Potosí (como a lo largo de la región sur de los Andes)»⁵.

Cuando acabó de pintarla, según queda consignado en su relación, las autoridades eclesiásticas y civiles determinaron recibirla con gran

² Lo dicho hasta aquí está recogido en diversos textos; de especial interés, porque muestra la difusión de las tradiciones y datos históricos mencionados hasta fechas muy recientes, es el *Devocionario dedicado a Ntra. Sra. de Copacabana y Ntra. Sra. de Guadalupe de Sucre*, publicado en 1946 por Ángel Domaica O.F.M. (pp. 145-57), quien también transcribe algunas coplas en quechua (pp. 219-24), reflejando algo de las costumbres celebrativas que se mantienen vivas en la actualidad.

³ Diego de Santa María llegó en el último tercio del siglo a Nueva España y Diego del Losar al Perú; aparte de los que menciono a continuación (ver Mills, 1999, p. 202).

⁴ Ver Álvarez, 1969 y 1987.

⁵ Mills, 1999, p. 232.

solemnidad el día 11 de septiembre, domingo de infraoctava de la Natividad:

mandose por el pregón que compusiesen y adornasen las calles de colgaduras y tapicerías y altares, para lo cual se apercibió la villa como si fuera el día del Corpus [...]. El sábado en la tarde se llevó la imagen al convento de Santo Domingo, para desde allí llevarla otro día en procesión a San Francisco [...] y, puesta en medio de la capilla mayor con ocho cirios gruesos en sus blandones, se dijo una salve con su letanía, con gran solemnidad de música de canto de órgano, a la cual acudió todo el pueblo; y aquella noche, hasta la media noche no se cerró la iglesia, porque la gente que acudió era tanta, que no daba lugar a cerrar⁶.

Al día siguiente Fray Tomás Blanes, prior de los dominicos, hizo la bendición de la imagen, y predicó el sermón de la misa que se celebró después. Por la tarde concurrieron las distintas cofradías de las catorce parroquias de Potosí, cada una con sus andas y con sus danzas, y llevaron la imagen en procesión hasta la puerta de la iglesia mayor. Allí llegó otra procesión, que provenía de la iglesia de San Francisco, compuesta por cinco cofradías de españoles, que traían quinientos cirios. Después de la bienvenida, expresada con inclinaciones de las imágenes de los santos patronos de las cofradías ante la de Guadalupe, se dirigieron todos a la iglesia de los franciscanos, donde la imagen residiría en adelante. Antes de entrar en la iglesia los soldados le hicieron la salva. Una vez colocada, un niño oró desde el púlpito doce canciones compuestas también por Fray Diego, después de lo cual entraron doce danzantes muy diestros con máscaras y hachas encendidas, seis vestidos de ninfas y seis de galanes; uno de ellos era tan ligero que hacía tres o cuatro cabriolas en el aire antes de volver al suelo. El sarao duró una hora y media, y se hizo con tanta gracia que nadie se cansaba de mirarlos. Ya podemos imaginar cómo seguiría la fiesta, que duró ocho días. Fray Diego también recoge muchos pormenores de la fiesta del año siguiente, 1601, que incluyó todos los ingredientes habituales en esos casos: danzas, toros, cohetería, cabalgatas, carros alegóricos e «invenciones», juegos de sortija, música, además de la representación por unos «faranduleros», en la plaza central, de la

⁶ Relación manuscrita de Ocaña, fol. 150; ver Álvarez, 1969, p. 170.

Comedia de Nuestra Señora de Guadalupe y sus milagros, escrita también por Fray Diego de Ocaña.

Ese mismo año el obispo de la ciudad de La Plata, don Alonso Ramírez de Vergara, que estuvo presente en los festejos de Guadalupe en Potosí, invitó a Fray Diego a ir a su sede para pintar otra imagen. Así lo hizo, y en La Plata se repitieron los regocijos de la misma suerte, por ocho días, desde el año 1602. En la actualidad sigue siendo una de las principales festividades de la ciudad, si bien muchos de sus elementos han cambiado a lo largo del tiempo. En el periodo colonial las corridas de toros parecen haber sido una de las mayores aficiones asociadas a Guadalupe. Blanca Tórez, que recoge datos sobre ellas en un artículo reciente, cita un documento del año 1796 que hace referencia a sesenta toros muertos en la fiesta⁷. Lo que leímos en el pasaje citado de la relación de Fray Diego de Ocaña, que «se apercibió la villa como si fuera el día del Corpus», no es una comparación exagerada sino una observación muy precisa que se verificaría, al menos en La Plata, en los siglos siguientes. Es la fiesta mariana que más obras literarias y artísticas ha motivado en dicha ciudad, solamente superada por las fiestas de Navidad y Corpus Chirsti.

LA MATERIA GUADALUPANA EN LA POESÍA DE CHARCAS

Ya hemos visto que la Virgen extremeña de Guadalupe motivó, a partir del año 1600, numerosas expresiones plásticas. A las pinturas de la imagen hay que añadir la preciosa capilla de piedra, al lado de la catedral de La Plata, donde se venera la imagen pintada por Ocaña. También vimos que en el terreno de los espectáculos festivos suscitó en Potosí y La Plata las mismas actividades que se observan en las grandes fiestas de toda Iberoamérica.

Veamos ahora la producción literaria. Un primer grupo de obras está constituido por las composiciones recogidas en la relación de Ocaña: de un lado las obras escritas por el mismo Fray Diego, que son las doce canciones y la comedia ya mencionadas, además de una letanía de mucho interés, a la que en otros trabajos designo *Letanía potosina*. Hay también otras creaciones literarias que recoge el fraile en su relación: las letras de algunos aventureros del torneo de sortija de 1601,

⁷ Tórez, 2002, p. 81.

así como las cartas cruzadas entre el Príncipe Tartáreo y los jueces del mismo torneo. Por último, están los veintiún poemas de Sebastián de Mendoza y seis sonetos que seleccionó el fraile entre los escritos en La Plata en 1602.

Fuera de lo transmitido en la relación del fraile, hay otro tipo de material manuscrito, poético y musical a la vez, que suele ser poco conocido por los filólogos en general. Se trata de las piezas cuya interpretación corría a cargo (en su mayoría) de la capilla musical de catedral de la La Plata. Cada día tenían lugar allí, como en toda catedral, dos tipos de funciones litúrgicas: la misa y el oficio divino. Este último constaba de ocho horas canónicas. Cuatro de ellas se llamaban *Horas mayores* (maitines, laudes, vísperas y completas) y las otras, *Horas menores* (prima, tercia, sexta y nona). En las menores solamente se interpretaba canto llano, mientras que en las mayores —sobre todo si era un día festivo— se ofrecía música polifónica («canto de órgano») en alternancia con el canto llano. El texto cantado era el mismo que el que habría correspondido en canto llano, es decir, el indicado en las rúbricas litúrgicas, pero se solía reemplazar el *responsorio* correspondiente a cada *lectio* de los *nocturnos* de maitines⁸ por el canto de una obra musical en castellano⁹. Estas obras son muy variadas: las hay a una sola voz, a dúo, y policorales a diez o doce voces; pueden estar formadas por arias y recitados o por introducción, estribillo, coplas y otros elementos; no faltan las que incluían algún tipo de escenificación, y otras que permiten suponer que eran acompañadas de danza.

La colección musical del Archivo y Biblioteca Nacionales de Bolivia¹⁰ (abreviaré en lo que sigue ABNB) contiene varios cientos de obras polifónicas en castellano procedentes de la catedral y de otras iglesias de la ciudad de La Plata, que cumplieron esta función, además

⁸ Maitines constaba de tres nocturnos. En cada uno se cantaba tres salmos (con una antifona antes y después de cada salmo); a continuación, de los tres salmos, en las fiestas más importantes se leían tres *lectiones* y cada una era seguida por un *responsorio*.

⁹ Señala Tello (1996, pp. 8 y ss.) que la iniciativa corrió por cuenta de Fray Hernando de Talavera, primer arzobispo de Granada, que había sido confesor de Isabel la Católica. La costumbre se extendió por diversas partes de España y por toda América.

¹⁰ Me ocupé de esta colección, en un primer avance parcial, en *Letras humanas y divinas de la muy noble ciudad de La Plata*, de próxima publicación.

de una buena cantidad de obras de amor y de circunstancias. En muchos casos se conoce el nombre del maestro de capilla que las compuso, pero los textos son casi todos anónimos. El mayor número de obras fueron escritas para la Navidad y Corpus Christi; en tercer lugar está Guadalupe, de la que se conservan al menos sesenta y dos piezas. También hay una misa propia en canto llano, que se encuentra en la colección de códices corales del Archivo y Biblioteca Arquidiocesanos «Mons. Santos Taborga» (ABAS en lo sucesivo), la cual contiene antífonas de introito, tracto, aleluya, ofertorio y comunión¹¹.

Las fechas límite de la colección son 1680-1820. Todavía no me fue posible desempolvar la totalidad de las piezas polifónicas dedicadas a Guadalupe; de momento tengo los textos de más de una tercera parte de ellas y por eso cuanto diga aquí se limitará al corpus conocido.

Temas y formas

Podemos distinguir tres grupos de obras, en relación con algunas especificidades temáticas de sus textos:

1) Poemas de la Natividad, sin otra especificación: el objeto de su atención es una niña recién nacida, a la que hay que divertir, dormir, vestir, etc., o cuya belleza, gracia, cualidades, pueden contemplarse. A este grupo corresponden las piezas denominadas rorros¹², especie de

¹¹ ABAS, Colección de códices corales, volumen *LP 10*, fols. 54-58 (ver Seoane-Eichmann-Parrado-Soliz-Alarcón-Sánchez, 2000, pp. 134 y ss.). Es difícil establecer la fecha del códice, aunque puede conjeturarse que fue escrito después de 1726, por poseer una misa propia para San Luis Gonzaga, que fue canonizado el 13 de diciembre de ese año. La misa de Guadalupe, grabada por el coro de la Universidad Tomás Frías, con alternancia de órgano (a cargo del tecladista Norberto Brogini) en Potosí, año 2002, está a punto de ser reproducida en CD.

¹² El rorro es un poema que lleva expresiones de canción de cuna. En poesía religiosa solamente aparecen para celebrar el nacimiento de Jesucristo, el de María y el de San Juan Bautista. Los santos (salvo María y San Juan) son celebrados el día de su muerte, o sea el de su nacimiento a la gloria del Cielo. En algunos lugares de España se conocen estas composiciones como nanas. En los manuscritos puede verse que aunque la pieza entera es designada con el nombre de rorro, una de sus estrofas, o una sección de versos es, estrictamente, el *rorro*.

canción de cuna; también hay algunos juguetes¹³, tipo de canción alegre y festiva, y villancicos¹⁴.

2) Poemas con referencia explícita a Guadalupe. No excluyen la contemplación de la Niña, pero se distinguen del grupo anterior, porque recogen datos locales e históricos, costumbres y detalles sobre la devoción de Chuquisaca o de Extremadura. En este grupo tenemos juguetes y villancicos.

3) Las piezas llamadas Salves, que tenían lugar en las tardes de la octava, días en que la imagen no se encontraba en la capilla que lleva su nombre sino en la catedral. Por lo general son paráfrasis poéticas de la antifona *Salve Regina*. Suelen tener estructura de villancico o de tono¹⁵.

Textos de Natividad

Es el grupo del cual dispongo de mayor número de transcripciones. Aunque los poemas presentan una gran variedad, hay motivos que aparecen con mayor frecuencia que otros. El más habitual es el de la participación de los seres celestiales y terrenales, o de los del *locus amoenus*, en la contemplación y festejo de María.

¹³ Según el *Diccionario de Autoridades* el juguete es una «canción alegre y festiva»; Robert Stevenson señala que «vienen a ser como dramas en miniatura, donde el solista actúa como protagonista. El acompañamiento realza su carácter alegre con ágiles figuras rítmicas» (citado por Claro Valdés, 1974).

¹⁴ Tanto esta designación como las de las partes que componen el villancico deben entenderse según las prácticas de la época: desde el siglo xvii hay estribillos de hasta treinta versos, «con la estructura métrica y de rima que se quiera. Al músico le importaba muy poco o nada el problema del esquema métrico literario, pues al fin y al cabo él musicará de acuerdo con las leyes específicas de la construcción musical [...]. La copla, musicalmente hablando, es también una forma abierta, que admite cualquier número de versos, combinados de la manera que haya decidido el poeta, y a los que el compositor mete la estructura musical que le conviene a él» (M. Querol Gavaldá, citado por Ruiz de Elvira Serra, 1992, pp. XIII-XIV).

¹⁵ Tono es un término general que abarca cualquier melodía. En el siglo xvii se utiliza con frecuencia para designar un canto secular o sacro, generalmente a solo, distinguiéndolo del villancico, pero los tonos para cuatro o más voces se pusieron de moda en ese mismo siglo y en el siguiente, cuando la palabra pasó a ser más o menos sinónimo de *tonada* y *sonada* (ver *The new Grove dictionary of music and musicians*). En el siglo xviii se entiende por tono la canción métrica para música, compuesta de varias coplas (ver *Aut*).

Ejemplo 1. (Locus amoenus)

Avecillas, que trinando
sois de los prados vergeles
ecos dulces, que con ellos
dais al Alba parabienes,
¡háganle la salva!¹⁶

Ejemplo 2. (Rorro)

Y con tiernos arrullos,
y con dulces gorjeos,
en la región del aire
se oyen sonoros ecos,
al compás que los astros llevan
con su continuo movimiento,
formando un rumor dulce
que a las voces sirven de instrumento,
cuyo estrépito blando
dice en mudos acentos:
a la rorro, a la rorro
que se duerme mi dueño¹⁷.

Los arrullos y los gorjeos que se oyen en la región del aire (mundo sublunar) siguen el compás de los astros (las esferas celestes), lo cual remite a la conocida concepción del universo como un gran instrumento musical cuya armonía es obra de las manos de Dios, que lo pulsa.

En cuanto a la belleza de María, es presentada en diversos textos con el motivo *nigra sum*, cuyo texto nuclear es el *Cantar de los Cantares* (1, 4) en que habla la voz de la Esposa: «Nigra sum, sed formosa, filiae Ierusalem».

Ejemplo 1.

En tu rostro está
lo hermoso y moreno
también, que de entreambos
se forma un compuesto.

¹⁶ ABNB, Música, 375, copla primera.

¹⁷ ABNB, Música, 901, introducción.

Hasta vuestros ojos,
con sus rayos negros
arpones de luces
tiran que es contento¹⁸.

En estos versos, además del motivo mencionado vemos la utilización *a lo divino* del tópico petrarquista de los rayos que despiden los ojos de la amada, que hieren a quien la mira.

En el ejemplo siguiente, tomado de la pieza «¡Hola, hala, que vienen gitanas!», el motivo se asocia a la tradición, cuya presencia literaria consta en *La gitanilla* de Cervantes, según la cual las gitanas robaban niños:

Ejemplo 2.

Su cara bendita,
morena, graciosa,
no pierde lo hermosa
por ser trigueñita:
será gitanita.
En mis horizontes
irá por los montes
robando las almas.
¡Hola, hala! [...] ¹⁹

Con alguna frecuencia encontramos la consideración de la maternidad divina de María en su mismo nacimiento. Puede considerarse antecedente cercano para esta asociación un sermón del jesuita José de Aguilar, pronunciado en la misma catedral de La Plata en 1691: después de citar a Pedro Crisólogo («Et quando Maria non Mater?»), señala la maternidad como uno de los sentidos implícitos en el nombre de María:

¿Fue María en su Concepción? Sí. ¿Fue María en su nacimiento? También. ¿Fue María antes de la Encarnación del Verbo? No hay duda. Pues si fue María en su Concepción, en su Concepción fue Madre [...]

¹⁸ ABNB, Música, 37.

¹⁹ ABNB, Música, 851.

Porque lo que digo es, dice el santo: que está tan conexo con la maternidad el nombre de María, que sin reparar en tiempos ni implicancias, desde que se llamó María, se debe decir madre, pues todo es menos difícil que hallarse separada la excelencia de madre del soberano influjo del nombre de María. [...] Oigo la voz de águila, y vengo en conocimiento de la reina de las aves, porque esa voz la significa [...]. Pero oigo esta voz, María, y sin aguardar más razón, vengo en conocimiento de una madre²⁰.

En el primer ejemplo aparecen delicados juegos dilógicos; en el segundo una interesante pugna de subtextos sobre la que me detendré.

Ejemplo 1.

Raya en su oriente María,
y tanto esplendor le baña
que aún el río de las luces
halló madre en sus entrañas²¹.

Ejemplo 2²².

Escuchen dos sacristanes
que disputan y argumentan
si es la Niña *de qua natus*²³
o es la Niña *gratia plena*²⁴.

Toda la pieza que viene a continuación sigue el esquema de una disputa que parodia los ejercicios de discusión que tenían lugar en las universidades, con fórmulas académicas y otras frases latinas que no pertenecen al lenguaje escolar sino al elenco con el que estaban más familiarizados los dos sacristanes: oraciones litúrgicas y latinajos. A la vez, los disparates (no tengo espacio para reproducirlos aquí) y agu-

²⁰ Aguilar, *Sermones del dulcísimo nombre de María*, sermón quinto, p. 208.

²¹ ABNB, Música, 213, segunda copla.

²² ABNB, Música, 950.

²³ *De qua natus*: de la cual ha nacido; se sobreentienden las palabras que hacen explícito el sujeto y el antecedente del relativo, porque pertenecen al final de la genealogía de Cristo, en *Mateo*, 1, 16: «María, de qua natus est Iesus».

²⁴ *Gratia plena*: llena de gracia, es parte del solemne saludo del arcángel San Gabriel a María (*Lucas*, 1, 28).

dezas giran en torno a una minucia: si es más apropiado definir a María recién nacida como *de qua natus*, por el hecho de que sus privilegios provienen de su elección como madre de Dios (como ya vimos que sostenía José de Aguilar, de la mano de un Padre de la Iglesia), o bien como *gratia plena*, el privilegio de que goza al llegar al mundo. El sacristán que defiende que María es *de qua natus* tiene a la vista los textos de la misa de la festividad, que funcionan como subtexto de sus argumentos²⁵:

— Digo que la Niña
como *Mater nascitur*
será de *qua natus*²⁶
[...]
— *Ab Aeterno est ordinata*,
tan antigua y casi eterna
que *nondum erant abyssi*
y dice que es *iam concepta*²⁷.
— Así como al *tota pulchra*
se sigue el *amica mea*,
es *gratia plena*, ergo *Mater*²⁸
innegable consecuencia.

²⁵ «El gradual y el verso aleluyático recuerdan la divina maternidad de María. Este estado general es, sin embargo, notable, pues se trata del nacimiento de María, no del de Cristo. El efecto pretendido es que se ponga de relieve el fundamento primero de todo el culto de María, su dignidad maternal» (Pascher, 1965, p. 690).

²⁶ *Mater nascitur*: literalmente 'nace la madre' (si bien los textos del oficio divino señalan que se celebra el nacimiento de la Virgen, que mereció el título de madre de Dios). El sacristán sostiene que si la que nace es la que ha de ser madre de Dios, el mejor modo de definirla es *de qua natus*. No sigo el orden del poema, en el que las estrofas de uno y otro sacristán van alternadas.

²⁷ Las palabras latinas de esta estrofa son «Elegida desde la eternidad»; «no existían todavía los abismos» y dice que es «ya concebida». El poeta recurre a *Proverbios*, 8, 23-24, «Ab aeterno ordinata sum, et ex antiquis antequam terra fieret. Nondum erant abyssi, et ego iam concepta eram», texto que en la fiesta se leía en la epístola de la misa. El texto se refiere a la Sabiduría, que es anterior a los siglos, y la Iglesia los aplica a María, quien estaba prevista en los planes divinos antes de la misma creación.

²⁸ Son las palabras del Esposo en el *Cantar de los cantares*, 4, 7 («Tota pulchra es, amica mea»). Palabras similares (del mismo *Cantar*, 4, 1) se encuentran en la *lectio II* de maitines de la Natividad. Si la liturgia habla de esposo, el sacristán concluye que

El otro personaje, por el contrario, centra su atención en los textos del Oficio, cuyas antífonas se refieren al nacimiento de María, es decir, al tema propio de la fiesta. Sus citas latinas no están tomadas de textos litúrgicos, sino de algunos pasajes del Evangelio, del *Cantar de los Cantares*, que la liturgia suele apropiarse a María, y del sentido común:

— Digo que la Niña
como *oritur tenera*²⁹
será *gratia plena*.
— *Si nondum ubera habet*
pruebo que, aunque grande, es tierna,
con el *soror nostra parva*
*in die alloquenda*³⁰.

Textos guadalupanos

Los poemas de este grupo hacen alusión a realidades que pertenecen a la situación cultural e histórica; su lectura requiere el conocimiento de tal situación. Veamos algunos casos. En primer lugar, de un poema esdrújulo, un ejemplo que se refiere a la devoción nacida en Extremadura y propagada por América:

Ya Guadalupe mínimo
corre mares intrépido,
y al ver sus ondas ínclitas
le respeta el Tajo y Betis, los trémulos³¹.

puede hablarse ya de madre. El sacristán admite que el título de *gratia plena* es apropiado para la Virgen en su Natividad, pero añade que en dicha pletitud no puede faltarle el don (la gracia) de la maternidad.

²⁹ *Oritur tenera*: nace tierna. Como ya se dijo, considera que una niña recién nacida puede considerarse bajo cualquier título menos el de madre. Y el título más apropiado es el que considera la plenitud de gracia de María.

³⁰ Cita casi textual del pasaje del *Cantar de los Cantares*, 8, 8: «Soror nostra parva, et ubera non habet; quid faciemus sorori nostrae in die quando alloquenda est?». El argumento es sencillo: no es razonable considerar madre a una niña recién nacida, que aún no tiene pechos y es tan pequeña.

³¹ ABNB, Música, 987, sexta copla.

Aquí *Guadalupe* es el nombre del río que corre en las cercanías del santuario extremeño. Se señala su pequeñez en comparación con los grandes y famosos ríos de la Península, el Tajo y el Betis, los cuales respetan trémulos las ondas del pequeño Guadalupe, de la misma manera que los poderosos respetan a la humilde María, y la llaman bienaventurada. Las aguas del Guadalupe son, además, metáfora de la gracia: corren parejas con la tarea difusora de su devoción por parte de los monjes jerónimos, que les llevó a cruzar el océano y llevarla por toda América.

Hay un texto que constituye una exposición de las características materiales e históricas de la imagen pintada por Ocaña en La Plata. Después de una introducción en la que la voz poética alude al tópico de *Deus pictor*, la primera copla hace referencia no sólo a María sino a la pintura misma de Ocaña:

Obra de primor divino
 es este trasunto bello:
 un milagro es cada línea
 y cada rasgo un portento.
 Pinceles, sombras, matices
 discurro que bajaron de los Cielos³².

Los últimos dos versos arrancan del testimonio del mismo Ocaña, quien dice que

puedo afirmar con verdad, que en toda mi vida había tomado pincel al óleo en la mano para pintar si no fuera esta vez, sin tener yo más práctica en esto de la que tenía de la iluminación de aquellas imágenes que en España, sin haber tenido maestro que me enseñase, hacía.

El fraile atribuía a una intervención de lo alto la belleza de su pintura.

La devoción de los vecinos de La Plata les movió a donar joyas para engalanar la tela pintada, desde los primeros años del siglo XVII³³.

³² ABNB, Música, 123, copla primera.

³³ Entiéndase *vecinos* en el sentido actual de la palabra. Ramírez del Águila relata que «vino una india vieja y pobre y trajo atada en un trapillo desaliñado otra lagartija de oro con esmeraldas y esmaltada [...], y pidió a los mayordomos la pusieran

Muy pronto las joyas cubrieron todo el vestido de María³⁴. José de Aguilar, en otro de los sermones que predicó en la Catedral a fines de ese siglo, además de ponderar toda la riqueza que cubre a la Virgen, dice que «habían traído rostro y manos de España»³⁵, lo cual sólo es verdad si se lo toma en sentido figurado (aludiendo tal vez a que el artífice vino de España, y a que la pintó inspirándose en la imagen extremeña) y en contraposición al resto de la imagen (las joyas que la cubren) que, en cambio, es obra de los vecinos. Todo ello aparece en las últimas dos coplas:

Rostro y manos solamente
de Guadalupe vinieron,
lo liberal en las manos
y en el rostro lo halagüeño.
Semblantes, luces, colores,
su belleza los muda por momentos.
Agradecida La Plata
a sus favores inmensos
sus más preciosos tesoros
le consagran con afectos:
rubíes, perlas, diamantes,
que forman lo restante de su cuerpo³⁶.

Ya se ha mencionado la actividad taurina en la fiesta de Guadalupe. Hay varias obras que reflejan esta afición, como el juguete «Salga, salga el torillo», algunas de cuyas expresiones remiten a realidades locales:

Ejemplo 1.

Bramando de coraje
burlado se desangra,
corre por hacer presa

en el vestido de Nuestra Señora y que no tenía más que darle» (Ramírez del Águila, *Noticias políticas de Indias y Relación descriptiva de la Ciudad de La Plata*, fols. 152v-153).

³⁴ Más tarde, en 1784 se cubrió la tela por una plancha de plata dorada, engastada con las joyas y piedras preciosas (ver Torrez, 2002, p. 80).

³⁵ Citado por Gisbert-Mesa, 2003, p. 32.

³⁶ ABNB, Música, 123, tercera y cuarta coplas.

pero en vano se cansa.
 Por eso los vaqueros
 y gente de la huaca
 lo sacan de corrido
 con sogá a la garganta³⁷.

Las *huacas* son adoratorios precolombinos. Había una en las cercanías de La Plata, entre los cerros Sica-Sica y Churuquilla, llamado la Huaca de Manducalla; por extensión, se designaba con ese término a un grupo étnico vecino, que en la época colonial participaba tradicionalmente en la corrida de toros de la fiesta de Guadalupe³⁸.

Ejemplo 2.

Oigan las fiestas de toros
 que se juegan a una Infanta
 recién nacida en Judea
 y aplaudida en Chuquisaca.
 ¡Vaya de fiesta, vaya!
 Con fervor sus ciudadanos
 procuran el festejarla
 y católicos le rinden
 lo más serio de La Plata.
 ¡Vaya de fiesta, vaya!³⁹

Salves

El principal subtexto de este tipo de obras es, como ya se dijo, la antífona *Salve Regina*. En casi todos los casos hay expresiones latinas (de la mencionada antífona u otras) insertas en el texto castellano. Sería muy largo señalar la variedad de tradiciones y subtextos, de juegos y agudezas de que están llenas las salves. Más apropiado parece ofrecer completa una de estas composiciones:

1. A la Aurora del Sol de la gracia
 de rayos sitiada, de estrellas prendida,

³⁷ ABNB, Música, 1169, coplas 6 y 7.

³⁸ Debo estas observaciones a Carlos Seoane.

³⁹ ABNB, Música, 1076.

hoy humildes saludan los hombres
y cantan alegres con dulce armonía:
¡Salve, Regina!

2. Eres *vita, dulcedo* de todos
y así nadie extraña, princesa divina,
que te canten *Spes nostra Salve*⁴⁰
si en ti tienen todos el gozo y la mira.
¡Salve, Regina!

3. Hoy, con lágrimas, *ad te clamamus*,
pues por la manzana fatal y nociva
somos *exsules filii doloris*
y a ti suspiramos cual Madre benigna.
¡Salve, Regina!

4. Sollozamos *gementes et flentes*
de nuestra tarea la triste fatiga,
in hac valle lacrymarum, donde
Eva fue la causa de nuestra ruina.
¡Salve, Regina!

5. *Eia, ergo, advocata nostra*:
los pechos enseña y a Cristo acaricia
ad nos tuos oculos graves
et misericordes converte nos, niña.
¡Salve Regina!

6. Y esa prenda, *Iesum benedictum*
fructum ventris tui, oh árbol de vida,
nobis post hoc exsilium ostende
para que en el cielo logremos la dicha.
¡Salve, Regina!

7. Cordial regocijo del alma,
oh néctar süave, *o clemens, o pia*,
oh, Señora, que a Dios nos amansas,

⁴⁰ En el manuscrito se lee «Espes nostra salve», lo cual corresponde a la pronunciación, y da verso decasílabo.

*o Mater, o Virgo, o dulcis María.
¡Salve, Regina!*⁴¹

Los ejemplos podrían multiplicarse, cada cual con sus peculiaridades y referencias propias. Sin embargo, creo haber cumplido con mi propósito de mostrar los tres tipos de obras que tenían lugar en La Plata para la fiesta de Guadalupe, cuyos textos y música se conservan en la colección del ABNB. Además, era necesario hablar del origen de la imagen y de la fiesta, junto con aspectos generales de la situación cultural e histórica, que implica también la presencia de artes plásticas y de algunos elementos festivos peculiares. Por último, creo haber puesto en diálogo, siquiera someramente, los textos poéticos con algunos subtextos fundamentales, ya bíblicos, litúrgicos, o de otra procedencia de estatuto universal, ya algunos locales como los sermones de José de Aguilar.

BIBLIOGRAFÍA

- AGUILAR, J. de, *Sermones del dulcísimo nombre de María, predicados por [...], de la Compañía de Jesús, Catedrático de prima de Sagrada Teología, en la Universidad de La Plata, y hoy de Vísperas, en el Máximo Colegio de San Pablo de Lima [...]*, Sevilla, Juan Francisco de Blas, 1701.
- ÁLVAREZ, A., *Un viaje fascinante por la América Hispana del siglo XVI*, Madrid, Ediciones Bailén, 19, 1969.
- *Diego de Ocaña. A través de la América del Sur*, Madrid, Historia 16, 1987.
- Breviarium Romanum ex decreto sacro-sanctum Concilii Tridentini restitutum. Pii V Pont. Max iussu editum et Clementis VIII primum, nunc denuo Urbani VIII auctoritate recognitum*, París, Impensis Societatis Typographicae Librorum Officii Ecclesiastici, iussu Regis constitutae, 1666.
- Catálogo de villancicos de la Biblioteca Nacional, siglo XVII*, intr. I. Ruiz de Elvira Serra, Madrid, Dirección General del Libro y Bibliotecas, Ministerio de Cultura, 1992.
- CLARO VALDÉS, S., *Antología de la música colonial en América del Sur*, Santiago de Chile, Ediciones de la Universidad de Chile, 1974.
- DOMAICA, Á., *Devocionario de Ntra. Sra. de Copacabana y de Ntra. Sra. de Guadalupe de Sucre*, Buenos Aires, Editorial Guadalupe, 1946.

⁴¹ ABNB, Música, 1031.

- GISBERT, T. y MESA, J. de, «La Virgen María en Bolivia», en *Memoria del I Encuentro Internacional Barroco Andino*, La Paz, Viceministerio de Cultura-Unión Latina, 2003, pp. 21-36.
- MILLS, K., «La “memoria viva” de Diego de Ocaña en Potosí», *Anuario 1999*, Sucre, Biblioteca y Archivo Nacionales de Bolivia, 1999, pp. 197-241.
- PASCHER, J., *El año litúrgico*, trad. D. Ruiz Bueno, Madrid, BAC, 1965.
- RAMÍREZ DEL ÁGUILA, P., *Noticias políticas de Indias y relación descriptiva de la Ciudad de La Plata, metrópoli de las provincias de los Charcas y nuevo reino de Toledo*, en las *Occidentales del Gran Imperio del Perú*, ed. J. Urioste Arana, Sucre, Imprenta Universitaria, 1978.
- SEOANE, C.; EICHMANN, A; PARRADO, J.; SOLIZ, C.; ALARCÓN, E. y SÁNCHEZ, S., *Melos damus vocibus; códices cantorales platenses*, La Paz, Proinsa, 2000, 2 vols.
- STANLEY SADIE, S., ed., *The new Grove dictionary of music and musicians*, London, MacMillan, 1989.
- TELLO, A., «Sor Juana Inés de la Cruz y los maestros de capilla catedralicios o “De los ecos concertados y las acordes músicas con que sus villancicos fueron puestos en música armonía”», *DATA*, 7, 1996, pp. 7-24.
- TÓRREZ, B., «La fiesta de Nuestra Señora de Guadalupe en la ciudad de La Plata-Sucre», *Anuario de la Academia Boliviana de Historia Eclesiástica*, 8, 2002, pp. 69-83.