Andrés Eichmann Oehrli / Bolivia

La Colección Musical Platense: Entre los Cancioneros Musicales y la Literatura de Cordel

Ángeles músicos. Iglesia de Huachacalla.
Fotografía gentileza Carlos Rúa.

1. LA COLECCIÓN PLATENSE

Procedentes de la Sala Capitular de la Catedral de La Plata, hoy Sucre[1] (Bolivia), y de la Biblioteca del Oratorio de San Felipe Neri de la misma ciudad (Colección Julia Elena Fortún), dos conjuntos de manuscritos fueron reunidos en la colección musical del Archivo y Biblioteca Nacionales de Bolivia (ABNB). Esta colección es uno de los más valiosos repositorios musicales en número y en calidad de todo el continente.[2] Preserva alrededor de mil trescientas obras polifónicas, buena parte de las cuales están en castellano y unas pocas en italiano. Las demás son piezas litúrgicas en latín.

Por las fechas que llevan, los manuscritos son testimonio de un arco temporal de va desde la década de 1680 hasta la de 1820; los que corresponden a los primeros años del siglo XIX constituyen una cantidad poco significativa.[3]

Debo aclarar que en esta exposición me referiré a materiales de una colección musical, como queda dicho; sin embargo, no lo haré desde las disciplinas musicales sino desde la Filología.

Para dar una idea general temática del conjunto de la colección, recordemos, en primer lugar, que la mayoría de las piezas son "divinas", es decir religiosas, como es esperable por los ámbitos en los que fueron conservadas. La presencia de obras "humanas", que constituyen una pequeña proporción, puede deberse a variados motivos. Entre ellos está la reutilización de una misma música para un texto distinto, como consta en varios manuscritos que muestran trovas divinas bajo un texto de letras humanas, y al revés. Puede conjeturarse, además, que los músicos que integraban la Capilla Musical de la Catedral tuvieran como base de operaciones dicho recinto, y que allí guardaran también las piezas cuya ejecución tendría lugar en otros sitios. También hay que tener en cuenta la utilización del recinto de las iglesias para la representación de comedias, si bien el número de piezas con música de comedias es pequeño.[4] Un ejemplo de música de comedia conservado en la colección es el objeto del trabajo que presentará Carlos Seoane precisamente en este mismo Encuentro. Por último, los encargos al maestro de capilla y a los músicos en ocasiones podrían provenir de la misma persona, que regulaba la actividad de la capilla catedralicia y que pagaría aparte, como mecenas, otras presentaciones musicales: el Arzobispo, y en su ausencia, el Deán y Cabildo.

Entre las piezas "divinas" de la colección hay más de doscientos items[5] dedicados a distintos misterios de la vida de Jesús; unos ciento treinta a misterios y advocaciones de Santa María y otros sesenta, aproximadamente, celebran a alrededor de treinta santos. De las piezas dedicadas a María las más numerosas (unas sesenta y dos) corresponden a la Natividad, que en La Plata es la Guadalupe de origen extremeño.

Para dar una idea general de la disposición del material, diré que casi en su totalidad se encuentra en conjuntos de hojas sueltas (de unos 315 por 215 milímetros),[6] cada una de las cuales (llamadas particelas) contiene la música correspondiente a un instrumento o a una voz; cuando se trata de particelas para cantores, viene el texto debajo del pentagrama. La carilla externa de la primera hoja suele hacer de portada y la interna presenta por lo general la parte del "bajo continuo", es decir la que ejecuta la

mano izquierda del acompañamiento (órgano o clave), que se complementa con las improvisaciones armónicas que ha de realizar la mano derecha.

Como material para un filólogo, estos textos tienen sus peculiaridades, ya que la fijación del texto se hace posible, en muchos casos, una vez restablecida la partitura, es decir, un documento que permita observar en un golpe de vista lo que cantan las distintas voces. Esta puede hacerse materialmente (por escrito), o bien, si se numeran cuidadosamente los compases de cada parte suelta, se puede seguir lo que cantan las distintas voces que alternan en contrapunto o que coinciden en armonías verticales, a lo largo de toda la obra. En cualquier caso, se debe llegar a lo que podríamos llamar la *base textual*. Cuanto mayor sea la riqueza contrapuntística de la obra musical, más morosa será esta tarea. Como trabajo posterior, es necesario eliminar las reiteraciones que solamente tienen sentido en el canto de la pieza, establecer la versificación, la puntuación y la acentuación, todo lo cual es indispensable si se pretende llegar a textos con sentido. También es necesario proceder a la normalización ortográfica, según un criterio definido, y señalar en el aparato de notas las variantes, las cuales en ocasiones son verdaderas trovas que, cuando ocupan gran parte del texto en un segundo renglón bajo los mismos pentagramas, obligan a considerar la presencia de dos obras literarias distintas. Por último, la presencia de vocabulario fuera de uso en la actualidad, la de relaciones intertextuales y las alusiones que hacen referencia a tradiciones literarias o a realidades que corresponden a la situación cultural o histórica, todo ello ha de ser objeto del aparato de notas.

ENTRE LOS CANCIONEROS MUSICALES Y LA LITERATURA DE CORDEL

Nuestros manuscritos presentan la doble paradoja de encontrarse a medio camino entre uno y otro tipo de documentos. No llegaron a manifestarse como literatura de cordel por una limitación verificada localmente; y un simple cambio de usos ligados a determinadas épocas impidió que pudiera conocérselos en un *cancionero musical*.

La mayoría de las obras de la colección tienen casi todas las características que suelen indicarse para las que se encuentran impresas en los cuadernos de pocas hojas (entre cuatro y dieciséis) que circularon por toda Iberoamérica, llamados pliegos de cordel; con una diferencia: que... no llegaron a ser publicadas en letras de molde, por el hecho de que en La Plata no hubo imprenta hasta 1825. Incluso los textos de algunas de nuestras piezas, con toda seguridad, llegaron hasta La Plata en pliegos sueltos, y fueron utilizados, es decir musicalizados, por un Maestro de la Capilla platense.

Es necesario hacer una breve advertencia que permita hacerse cargo de la importancia de la literatura de cordel en Iberoamérica. Según establece Antonio Rodríguez-Moñino, "anónimas en ocasiones, pero en otras muchas también con autor expreso, ven la luz por primera vez en ellos [en los pliegos] obras en verso de multitud de escritores y, principalísimamente, los ejes de nuestra literatura [...] La viralidad de los pliegos poéticos es mayor aún que la de los en prosa: ellos son los que transmiten un notable caudal poético de Encina, de Boscán, de Garcilaso, de Silvestre, de Lope, de Góngora, de Quevedo. En ellos hay que buscar, a veces, la obra lírica casi entera de algunos escritores [...]".[7]

Una gran proporción de pliegos impresos, precisamente con los que establezco la relación principal con nuestros manuscritos, son conocidos como *pliegos de villancicos*, que constituyen, según Álvaro Torrente y Miguel Ángel Marín, "uno de los productos más peculiares de la tipografía hispana durante los siglos XVII al XIX. En su aspecto no son muy diferentes de los pliegos sueltos convencionales [...] Sin embargo, los pliegos de villancicos presentan, en su función, una diferencia fundamental [...]: sus textos no están pensados para ser leidos o cantados al tono de alguna melodía conocida, sino que recogen las letras de las composiciones musicales interpretadas en una festividad litúrgica concreta, en fecha, lugar y hora determinados, cuya música –y esto es una característica fundamental– había sido escrita por un compositor profesional e interpretada por los cantores e instrumentistas –casi siempre profesionales– de una capilla de música eclesiástica".[8] Muchos de los textos de nuestra colección responden a esta descripción, y no es la menor coincidencia su vinculación a una celebración específica y su consecuente carácter efímero.

La época de mayor producción de esta literatura de cordel coincide casi exactamente con las fechas de nuestra colección: los pliegos de villancicos ocupan "entre los años 1662 y 1820 [...] cerca de la mitad de la producción tipográfica toledana",[9] y se estima que la centuria comprendida entre mediados del siglo XVII y mediados del XVIII es la época más prolífica de publicación de estos pliegos".[10] Por otra parte, en relación con los pliegos de villancicos, se ha señalado que "durante el siglo XIX se produjo un proceso de decadencia que supuso la muerte y el olvido de este género, hasta el punto de que la creencia

general hizo del villancico una canción navideña popular 'alimentada por esencias folklóricas [...]'".[11]

Una de las dificultades que presentan los manuscritos es la identificación de los autores de los textos. Ello no es más que otra semejanza con la literatura de cordel, que puede atribuirse a uno de los rasgos que comparte gran número de escritores del pasado. Antonio Rodríguez-Moñino explica que "por lo que respecta a los volúmenes impresos con obra individual, hemos de decir ante todo que son escasísimos los poetas de la época que vieron estampadas sus tareas literarias".[12] Y también: "Infinitamente más modestos o más despreocupados que nosotros, nuestros antepasados no tenían la comezón de publicar sus obras y de llenar los estantes de las bibliotecas con los frutos de su minerva. Muchos poetas se negaron a imprimir, estimando que no valía la pena poner en circulación sus versos; otros prescindieron de la paternidad, condenando a un anonimato de terribles consecuencias para la historia literaria los partos de su musa; otros, en fin, hicieron pavesas las páginas en las cuales habían volcado su sensibilidad".[13]

Isabel Ruiz de Elvira, al referirse a los *pliegos de villancicos*, después de mencionar a unos cuantos autores (Vicente Sánchez, Manuel de León Marchante, Sor Juana Inés de la Cruz, Manuel de Piño, Agustín Moreto, José Pérez de Montoro, Valdivieso e incluso Lope de Vega) indica que "queda [...] determinar la autoría de la inmensa mayoría de los villancicos, citados como anónimos. Es posible que muchos de ellos fueran escritos por el mismo Maestro de Capilla que compuso la música; pero otros serían encargados a autores de renombre".[14] Aurelio Tello, que enfoca precisamente el segundo caso, indica que "el autor de las letras [...] tenía obligación de conocer los géneros musicales asociados al villancico y escribir los textos en función de la música que se iba a utilizar".[15] Ambos especialistas perciben claramente la dependencia entre forma poética y forma musical para la cual el texto ha sido escrito; pero en la mayoría de los casos persiste el problema de la autoría. Su atribución a los compositores debe comprobarse en cada caso, ya que existen ejemplos en contrario.

Por otra parte, se ha señalado "la circulación fluída de estos impresos entre distintas instituciones religiosas".[16] Esta circulación explica que Sor Juana Inés de la Cruz tomara algunos textos publicados en España para completar series de villancicos correspondientes a determinadas festividades, y así cumplir los inaplazables compromisos con las catedrales mexicanas;[17] explica también la presencia en nuestra colección de algunos de los textos que se encuentran bajo los pentagramas, así como la que se verifica en muchos sitios de la geografía americana y europea. La gran cantidad de pliegos conservados en colecciones de Londres, Cambridge, Praga, Lisboa y otras ciudades ha motivado, desde hace dos décadas, la puesta en marcha de un ambicioso proyecto que desarrollan Paul Laird y David Pérez: el International Inventory of Villancico Texts (IIVT).[18]

Tomando como muestra ochenta y tres poemas de la colección,[19] guiado por los primeros versos de los catálogos, he comparado los textos de nuestros poemas con los de la Biblioteca Nacional de Madrid, y con los primeros versos de las distintas partes de que se componen las obras presentes en otras colecciones de pliegos sueltos; y he identificado algunas coincidencias con poemas de nuestra colección.[20] En el cuadro que sigue, las columnas corresponden sucesivamente a los dos catálogos ya mencionados de la Biblioteca Nacional de Madrid, al de las bibliotecas de Inglaterra, a Sor Juana Inés de la Cruz y a Vicente Sánchez.[21]

TEXTO	BNM	BL/ULC	S.J.I.C.	V.S.
¡Afuela, afuela!	Madrid, 1688	-	-	
¡Aquí, zagales!	Madrid?, 1660? Zaragoza, 1670	Zaragoza, 1670	-	Zaragoza, 1670[22]
Cayósele al Alba	Madrid, 1698 Zaragoza, 1701	Zaragoza, 1701		
Los coflades de la estleya	Madrid, 1683	-	-	-
Oíd el concierto atentos	-	-	México, 1676[23]	-
¿Quién llena de armonía...?	Sevilla, 1670	Sevilla, 1670	-	-
Si a silogismos de gracia	Cádiz, 1741	-	-	-
Vaya de jácara nueva	Madrid, 1693	Zaragoza, 1683		
	Madrid, 1697			
	Madrid, 1698		-	-

Hay además coincidencias parciales con otros pliegos: de algunas palabras o de toda una introducción o de un estribillo.[24]

No encontré coincidencias con los pliegos sueltos de la Biblioteca Nacional de Madrid catalogados en 1988.[25] Tampoco registré ninguna con los pliegos de bibliotecas portuguesas catalogados por García de Enterría y Rodríguez Sánchez de León[26] ni con el *Romancero y Cancionero Sagrados* compilado por Justo de Sancha en el siglo XIX.

En cambio sí existe una coincidencia de varias estrofas entre un poema cuyo incipit es *Menguilla le dijo a Fabio* y un anónimo recogido en el *Romancero General II*.[27]

El segundo tipo de documento que es preciso relacionar con nuestros manuscritos es el de los *cancioneros musicales*. Estos son volúmenes que traen el texto bajo los pentagramas, "con todas las voces reunidas en un mismo cuerpo, en dos folios del cuaderno, uno frente al otro, con las voces agudas (Tiple y Alto) ubicadas del lado izquierdo (el Tiple arriba y el Alto abajo) y las graves (Tenor y Bajo) del lado derecho".[28] El texto, ya sea de letras "divinas" o "humanas", al igual que ocurre con los pliegos de villancicos, es poesía para el canto. Margit Frenk resalta esta cualidad: se trata de "poesía para ser cantada [...] en una determinada ocasión: *poesía de circunstancia* y además, fundamentalmente, *poesía para una música*. Sin la circunstancia y sin la música esa poesía *no es*".[29] Las obras de nuestra colección *habrían sido escritas* en un cancionero musical; pero no lo fueron porque "durante el siglo XVII se perdió la costumbre de agrupar los villancicos en cancioneros y se impuso la de escribir las partes de cada músico en hojas sueltas y la de publicar los textos por separado"[30] en los pliegos de cordel ya mencionados.

Si observamos el contenido general de la colección, se acerca más al mexicano *Cancionero musical de Gaspar Fernandes* que a los cancioneros peninsulares (Aurelio Tello subraya que el de Gaspar Fernandes es el único cancionero musical americano semejante a los cancioneros ibéricos renacentistas). En éstos hay un predominio de piezas "humanas", mientras que en aquél la proporción es inversa: las compuestas entre 1611 y 1612, que ocupan el primer volumen editado por Tello, son cincuenta y nueve en total, de las cuales solamente seis son "humanas" (en concreto, de circunstancias). Las distintas letras "divinas" también muestran proporciones parecidas a las de nuestra colección: el mayor número corresponde a Navidad - Reyes y al Corpus o Santísimo Sacramento; le siguen las dedicadas a la Virgen María, y unas pocas son para uno u otro santo.[31]

Para puntualizar

Me parece que a la hora de acercarse a cualquier material literario, la primera pregunta suele dirigirse al *qué*. Sin embargo, con los textos poéticos de la colección musical platense (y seguramente los de otras colecciones similares), esta pregunta no llegó a ser formulada, por el hecho de que los textos no fueron objeto de atención.

Muchas obras de la colección fueron interpretadas por un buen número de coros y conjuntos orquestales, e incluso grabadas en CD musicales de difusión mundial; pero en todos los casos el centro de atención fue la música. A ello hay que atribuir la pobreza generalizada en el tratamiento de los textos. No faltan autores que han hecho una que otra observación respecto de ellos, señalando coincidencias con pliegos y obras publicadas o advirtiendo que una expresión presente en los versos alude a algún aspecto de la situación histórica o cultural. Pero da la impresión (insisto) de que, hasta ahora, no había sido formulada la pregunta más obvia acerca de qué tipo de material se tenía a la vista, y la causa es muy fácilmente identificable: que no se lo tenía a la vista, al menos como objeto digno de atención, a pesar de su frecuente utilización, manipuleo, interpretación y grabación.[32]

Si el lector más desprevenido toma el volumen II de las obras completas de Sor Juana (en la edición de Méndez Plancarte), es decir las *Letras sacras*, no tiene la menor duda de qué es lo que tiene en sus manos. Hará una lectura de poemas, igual que si opta por leer romances anónimos, rimas de Lope o sonetos de Quevedo. Con los textos poéticos de la colección platense no ha ocurrido nada similar, y pienso que solamente una edición en la que los textos sean el elemento sustantivo permitirá asumir (o dar por supuesto) lo evidente.

La tarea del filólogo con este tipo de material se asemejará a la práctica de los editores de pliegos de cordel, y de los pocos libros publicados que reúnen, a partir de ellos, los textos de uno u otro autor: la *Lyra poética* de Vicente Sánchez, las composiciones de Manuel de León Marchante, las de Sor Juana y los demás ya mencionados. Es más, el modelo inicial para la transcripción y fijación textual deben ser tales pliegos y libros publicados. La única diferencia importante con una edición actual es el aparato de notas, que no habría sido necesario en la época en que las obras fueron escritas, porque las expresiones, las alusiones y todo el lenguaje poético eran conocidos por los lectores contemporáneos.

NOTAS

1 La ciudad mantiene los nombres de sus diversas etapas históricas: Chuquisaca, el del antiguo asentamiento precolombino, La Plata, como se la conocía en tiempos coloniales, cuando era sede de la Real Audiencia de Charcas, y Sucre, nombre del periodo republicano. 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 mencionada sede de la Audiencia.

2 Acerca del primer conjunto de manuscritos mencionados, Samuel Claro Valdés (1974, pp. XIX-XX) afirma en que "es, sin duda, el más importante de América del Sur por la diversidad de su repertorio, el número de obras que contiene y, particularmente, por la calidad uniformemente alta de ellas", aseveración que al pasar los años fue ampliamente confirmada.

3 Aclaro que esta observación general (hecha a partir de los datos del catálogo) es susceptible de muchas precisiones. Los manuscritos que llevan fecha, junto con aquellos en que resulta fácil establecerla con aproximación, por corresponder a un compositor conocido, suman alrededor de 570, es decir no más de un 44%. La lectura de los textos poéticos y de otras referencias permite muchas veces fijar la fecha de más obras.

4 Me ocupo de ello en *Letras humanas y divinas de la muy noble ciudad de La Plata (Bolivia)*, de próxima publicación.

5 No siempre un item lleva una sola obra: los hay que contienen varios juegos de manuscritos, y una misma pieza puede tener más de un texto.

6 Es el tamaño aproximado de los llamados "simples" en el Catálogo. Los hay "dobles", escritos en una cara, que doblados en dos tienen el mismo tamaño que los anteriores. Y también hay algunos, como los del item 37, cuyo tamaño es la mitad de un "simple": 215 por 152 milímetros, y son llamados "medios".

7 Rodríguez, Moñino, 1968, p. 33.

8 Torrente, Marín, 2000, p. XV.

9 *Ibid.*, p. XVII.

10 *Ibid.*, p. XIX.

11 Guillén Bermejo, Ruiz de Elvira Serra, 1990, pp. XI-XII.

12 Rodríguez, Moñino, Antonio, *Op. cit.*, p. 17.

13 *Ibid.*, p. 23.

14 I. Ruiz de Elvira, 1992, p. XIII.

15 "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", p. 11.

16 Rodríguez, Moñino, A., 1968, p. XXXV.

17 Tello, A., 1996, pp. 19-24.

18 En las Universidades de Michigan y Nueva York. Ver Torrente – Marín, 2000, p. XXI.

19 Se trata de los poemas cuya edición y anotación realizo en el libro *Letras humanas y divinas*, ya mencionado, de próxima publicación. Fuera de esa muestra, de la que no incluyo aquí el listado por falta de espacio, algunos autores han notado otras coincidencias. Espero ofrecer, en unos meses más, un trabajo exhaustivo sobre este punto.

20 Obviamente no incluyo las obras en las que coinciden solamente unas palabras o pocos versos introductorios.

21 La obra de Vicente Sánchez, así como la de Sor Juana, también se encuentran en el catálogo de villancicos del siglo XVII de la BNM.

22 La publicación de la *Lyra poética* es póstuma, de 1688.

23 "Silencio, atención" es el incipit de Sor Juana. Bernardo Illari reparó en la coincidencia de los textos.

24 Ocurre por ejemplo con un *Afuela, afuela / apalta, apalta* de las colecciones de Inglaterra; pero las coplas difieren completamente. Por lo general ocurre con expresiones ya consagradas: "Silencio, pasito", etc.

25 Biblioteca Nacional de Madrid, 1988.

26 M. C. García de Enterría; M. J. Rodríguez Sánchez de León, 2000.

27 Durán, A., (ed.), 1851, p. 514.

28 Tello, A., 2001, p. XXX.

29 Citada por Tello, A., 2001, p. XLIII.

30 *Ibid.*, p. XXXIV.

31 *Ibid.* pp. XX-XXI.

32 Lo que afirmo no va en desmedro de los trabajos realizados hasta el momento con los materiales de la colección, muy meritorios casi todos desde el punto de vista musical.

BIBLIOGRAFÍA

Biblioteca Nacional de Madrid, *Pliegos sueltos poéticos de la Biblioteca Nacional*; siglo XVII, Madrid, Biblioteca Nacional, 1988.

Claro Valdés, Samuel, *Antología de la música colonial en América del Sur*, Ediciones de la Universidad de Chile, Santiago de Chile, 1974.

García de Enterría, María Cruz y María José Rodríguez Sánchez de León, *Pliegos poéticos españoles en siete bibliotecas portuguesas (s. XVII); catálogo*, Alcalá de Henares, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Alcalá, 2000.

Guillén Bermejo, M. C. – I. Ruiz de Elvira Serra, "Introducción", en *Catálogo de villancicos y oratorios en la Biblioteca Nacional, siglos XVIII-XIX*, Ministerio de Cultura, Dirección General del Libro y Bibliotecas, Madrid, 1990. pp. XI-XXI.

Rodríguez-Moñino, Antonio, *Poesía y Cancioneros (siglo XVI); discurso leído ante la Real Academia Española el día 20 de octubre de 1968 [...] y contestación del Excmo Sr. D. Camilo José Cela*, Madrid, 1968.

Roldán, Waldemar Axel, *Catálogo de manuscritos de música colonial de la Biblioteca Nacional de Bolivia*, UNESCO / Instituto Boliviano de Cultura, 1986.

Ruiz de Elvira, I., "Introducción", en *Catálogo de villancicos de la Biblioteca Nacional, Siglo XVII*, Dirección General del Libro y Bibliotecas, Ministerio de Cultura, Madrid, 1992.

Sancha, Justo de, *Romancero y Cancionero Sagrados; colección de poesías cristianas, morales y divinas, sacadas de las obras de los mejores ingenios españoles, Biblioteca de Autores Españoles*, Madrid, Rivadeneyra, 1855.

Sánchez, Vicente, *Lyra poética de Vicente Sánchez, natural de la Imperial ciudad de Zaragoza. Obras posthumas que saca a luz un aficionado al autor*, Zaragoza, Manuel Román, 1688.

Sor Juana Inés de la Cruz, *Obras completas*, ed. Alfonso Méndez Plancarte, México, Fondo de Cultura Económica, 1955.

Tello, Aurelio, "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", en *DATA* n. 7, Sucre, Instituto de Estudios Andinos y Amazónicos (Universidad Andina Simón Bolívar), 1996, pp. 7-24.

Tello, Aurelio, *Cancionero Musical de Gaspar Fernandes*, Instituto Nacional de Bellas Artes – Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información Musical Carlos Chávez, México, Volumen I, 2001.

Torrente, Álvaro – Miguel Ángel Marín, *Pliegos de villancicos en la British Library (Londres) y en la University Library (Cambridge)*, Kassel, Edition Reichenberger, 2000.