



# RECIÉN NACIDA EN JUDEA Y APLAUDIDA EN CHUQUISACA: FIESTAS A LA VIRGEN DE GUADALUPE. UNA MIRADA A PARTIR DE DOCUMENTOS DE 1723 Y 1725

*Andrés Eichmann Oehrli / Bolivia - Gaëlle Bruneau / Francia*

## INTRODUCCIÓN

**E**s difícil, hoy por hoy, saber cómo se celebraba en La Plata la fiesta de la *Natividad de María*, que se identifica en dicha ciudad con la advocación de *Guadalupe* (la de origen extremeño, que no tiene relación alguna con la mexicana del mismo nombre). Cuáles eran los componentes tanto litúrgicos como espectaculares de la fiesta, quiénes intervenían en ella, qué sitio tenía cada gremio en el entramado humano-festivo, y otras preguntas no pueden ser respondidas todavía con precisión.

En estas páginas se reúne, ante todo, lo poco que se ha logrado esclarecer en otros trabajos sobre sus componentes festivos; añadimos alguna documentación complementaria a la que hemos podido acceder. En total, los datos de que se dispone provienen principalmente de documentos de periodos muy distantes entre sí: de la primera mitad del siglo XVII y de finales de la centuria siguiente. Como se verá, imagen general que queda no es incoherente, pero queda mucha documentación por revisar para darle verdadera consistencia.

En segundo lugar, nos aproximaremos a las fiestas de los años 1723 y 1725 con el mayor detalle posible: los integrantes de la capilla musical, los motivos de la decadencia del conjunto en comparación con décadas anteriores y con la segunda mitad de la centuria; algunas prácticas que revelan los papeles de esos años y que también se verifican a lo largo del siglo XVIII, y otros detalles de interés. Los hemos escogido porque una revisión

completa de los textos poéticos de la colección musical del Archivo y Biblioteca Nacionales de Bolivia (ABNB), que contiene unas 1300 carpetas (o ítems), nos ha permitido identificar todas las piezas marianas, y entre ellas las dedicadas a la Natividad<sup>1</sup>. Pues bien, 1723 y 1725 son los años de los cuales consta que tuvo lugar la interpretación de mayor cantidad de piezas llegadas hasta nosotros. Tanto por el texto poético como por las anotaciones en las portadas y en los márgenes de las partituras<sup>2</sup>, cada pieza constituye una suerte de *ventana*, que permite acceder a detalles de diversa índole; en algunos casos fechas y, como veremos, nombres de intérpretes. Gracias a una exhaustiva investigación de historia social que estudia el elenco musical de la catedral platense a lo largo del siglo XVIII, así como su contexto<sup>3</sup>, podremos comprender algunos de los fenómenos que a primera vista pueden parecer sorprendentes, y podremos conocer más de cerca la vida de algunas personas que intervinieron de una u otra manera en la interpretación de las piezas musicales.

## I. COMPONENTES DE LA FIESTA

### 1. Testimonios tempranos

La primera fiesta de Guadalupe en La Plata tuvo lugar en enero de 1602, y está descrita con algún detalle por Diego de Ocaña, el pintor de la imagen extremeña. Vale la pena resaltar algunos elementos llamativos: de un lado,

la peculiaridad de que en todas las misas se cantaran muchos villancicos<sup>4</sup>. De otra, la vistosa cabalgata de indios, a cuya cabeza iba Juan Ayamoro, su cacique principal, “como si dijésemos en España un duque”, acompañado de cuatrocientos indios con disfraces “tan buenos, que en Madrid parecieran bien”<sup>5</sup>; por último, el hecho de que se representaron al menos siete comedias<sup>6</sup> dentro de la iglesia. La primera de ellas es la que escribió el mismo Ocaña, cuyo texto publicó T. Gisbert<sup>7</sup>. Dejamos de lado muchos componentes: música y poesía, corridas de toros, mascaradas con carros triunfales, sermones, una batalla de cristianos contra moros que ocupaban un castillo construido en la plaza, y otros para los que remitimos al testimonio de Ocaña<sup>8</sup>.

Tenemos otro documento de 1639, la *Relación eclesiástica* de Antonio de Herrera y Toledo<sup>9</sup>. Ya habla de una cofradía de Guadalupe, que está compuesta por “la gente más granada del lugar”<sup>10</sup>: es una hermandad de españoles e indios, lo que probablemente puede relacionarse con la actuación del cacique Ayamoro y de sus acompañantes en el origen mismo de la devoción<sup>11</sup>. La fiesta, con su novenario<sup>12</sup>, empezaba “desde las vísperas de la Natividad”<sup>13</sup>: si se refiere a las “primeras vísperas” sería el 7 de septiembre. Después de estas vísperas, tenía lugar la procesión alrededor de la plaza, adornada con colgaduras, y con altares dispuestos en las cuatro esquinas y a cada trecho. Acabada ésta se colocaba la imagen en el altar mayor de la catedral. Los nueve días se celebraba una misa muy solemne. Herrera y Toledo pondera la música polifónica, que duraba hasta las ocho de la noche (a cargo, obviamente de la capilla musical catedralicia) y la callejera, con chirimías, cajas y trompetas. Enumera además muchos tipos de fuegos artificiales. Añade que se corrían toros y cañas todos los días y que por las noches se hacían mascaradas. No consigna ninguna actividad propiamente teatral.

## 2. Testimonios tardíos

De fines del siglo XVIII tenemos un documento<sup>14</sup> según el cual por “tradición inmemorial” (no registrada por Toledo), los prolegómenos de la fiesta empezaban el 15 de agosto. El Presidente de la Audiencia designaba un mayordomo<sup>15</sup>, del gremio de los comerciantes, que se encargaba de anotar todos los gastos. Para las diversas funciones (la cera, las corridas, los fuegos artificiales, la música polifónica que se ejecutaba en la Catedral<sup>16</sup>), el mayordomo debía nombrar regidores. Estos, junto con representantes del clero, salían todos los días a las 5 de la mañana, en procesión, para colocar el estandarte de la

Virgen en los portales del Cabildo. De noche lo llevaban a la Universidad de San Francisco Xavier, igualmente en cortejo, hasta el 7 de septiembre “en que se recoge a la Santa Iglesia para dar principio a la fiesta por las Vísperas solemnes que se le dedican con asistencia del Superior Tribunal de su Alteza y de este Ayuntamiento”<sup>17</sup>.

Las Vísperas, si atendemos a lo establecido por la *Constitución* de la Catedral de 1597<sup>18</sup>, darían comienzo entre las dos y las tres de la tarde. Hacia las seis, tenía lugar el canto de los Maitines, como correspondía a las más grandes fiestas<sup>19</sup> (la *Constitución* difiere de las tradiciones peninsulares<sup>20</sup>). En esta función tendría lugar la interpretación de los villancicos sobre los que trataremos más adelante.

El día 8 se iniciaba la actividad festiva con una misa de la Aurora y otra a las diez de la mañana, ambas con sermón<sup>21</sup>. Esto era todo un acontecimiento, ya que los días señalados para sermones no eran muy numerosos y, como se sabe, era éste un género literario peculiar que generaba grandes expectativas en el público. Se solían encargar a clérigos muy calificados, porque exigían erudición, cualidades de comunicador y una cuidadosa preparación. Basten como ejemplo los volúmenes publicados en Sevilla de sermones predicados en la Catedral platense por el afamado jesuita y profesor de la Universidad, José de Aguilar, que son verdaderas joyas literarias<sup>22</sup>. Por la tarde, en la Catedral, se cantaba una *Salve*, género poético que consiste en una paráfrasis (a veces glosa) del texto de la antifona *Salve, Regina*. Los textos de *Salves* que se conservan en la colección musical del ABNB son muy ingeniosos y con recursos peculiares como la puesta en rima de versos alternados en castellano y en latín. Se cantaba en polifonía. Con ocasión de esta *Salve* se predicaba el tercero y último sermón<sup>23</sup>.

Los días de la Octava, es decir, hasta el 15 de septiembre (un mes a partir del momento de la preparación de la fiesta con el traslado diario del estandarte que vimos más arriba) tenían lugar todo tipo de espectáculos:

### a. Toros y matachines

Ya vimos que Herrera y Toledo habla de ocho o nueve días en los que se corren toros y cañas. Según Illari, hacia 1718 se dedicaban dos tardes a los toros<sup>24</sup>. Blanca Tórrez observa que en el último tercio del siglo XVIII las tardes de toros eran cuatro<sup>25</sup>, lo que coincide con el expediente que citaremos en el siguiente párrafo. Puede que en algunas épocas haya habido más corridas que en otras, dependiendo de la prosperidad económica, pero en cualquier caso está claro que había una gran afición taurina.

Al menos a fines del siglo XVIII los indios de los parajes cercanos a La Plata acudían a cercar la plaza<sup>26</sup> con palos que traían especialmente para la ocasión<sup>27</sup>. Según otro documento<sup>28</sup>, el mayordomo de la fiesta contrataba a cajeros y clarineros, que junto con las angaripolas (ropas de lienzos estampados con colores llamativos) para “vestir los cuatro matachines” se consideraban “indispensables para la corrida de toros en las cuatro tardes acostumbradas”; también era imprescindible “disponer banderillas, garrochas”. Por lo visto el baile de los matachines venía junto con la función taurina y otros espectáculos como las acrobacias con garrochas, y no tenía relación con el de fin de fiesta teatral como en otros sitios<sup>29</sup>.

### b. Fuegos artificiales

El recurso a estas diversiones luminarias no decayó. En 1798 costaron la alta suma de 325 pesos<sup>30</sup>. El mayordomo de ese año, al referirse a objetos pirotécnicos elaborados por los “coheteros”, llama a algunos “cohetes para castillos” y a otros, “troneros”. También habla de “sunchos”, que no deben ser otra cosa que el conocido sunch’u que todavía se utiliza en la fiesta de San Juan Bautista<sup>31</sup>.

### c. Las representaciones dramáticas

Illari habla de una tarde de comedia para comienzos del siglo XVIII. Blanca Tórrez cita un documento de 1771 según el cual la última tarde de corridas se sacaba un carro y se hacía una loa y (o con) la *memoria del Inca*<sup>32</sup>; desconocemos en qué podía consistir, aunque no descartamos que pudiera tener que ver con el drama panandino estudiado por Beyersdorff<sup>33</sup>. También habla de evoluciones milicianas, mascaradas y mojigangas<sup>34</sup>; y para una época más tardía, no precisada, menciona danzantes con libreas de planchas de plata<sup>35</sup>. Da la impresión de que las piezas dramáticas breves y la danza no iban unidas a comedias, de las que no se habla.

De momento las piezas teatrales que nos han llegado son tres: la mencionada comedia de Ocaña, y dos fragmentos: uno de una loa y el otro de un coloquio, que se conservan en la colección musical del ABNB<sup>36</sup>.

Hasta aquí hemos podido ver diversos componentes festivos que aparecen en documentos dispersos de distintos años. Insistimos en que una revisión sistemática (de momento muy lejos de nuestras posibilidades) permitiría descubrir muchos datos de interés e identificar los momentos en que se dieron diversos cambios, así como las causas que los originaron.

## II. LAS FIESTAS DE 1723 Y 1725

### 1. Contexto indispensable

Hemos podido observar, en el conjunto de piezas marianas de la colección musical del ABNB, que suman 259, la enorme preponderancia de textos dedicados a la fiesta de la Natividad de María. Del total de estos poemas, 113 pertenecen a esta temática. Pueden distinguirse dos grandes géneros poéticos: de un lado los villancicos y formas cercanas, que suman 86; y de otro, las *salves*, que son 25<sup>37</sup>. El primer grupo comprende a su vez varios subgéneros, con gran riqueza de estructuras, recursos y paradigmas compositivos.

Escogimos las fiestas de los mencionados años, como ya dijimos más arriba, porque habiendo identificado en la colección musical aquellas piezas marianas que llevan fecha en la portada, son éstos los años de los que se ha conservado mayor número de obras. Parece evidente que no son las únicas que fueron interpretadas en esos años, ya que con toda probabilidad se cantarían, solamente en Maitines, hasta ocho composiciones, tal como ocurría en las grandes festividades. Nos limitamos al material que no deja dudas en lo referente a las fechas de interpretación.

Antes de exponer algunos resultados de la pesquisa, resultará de utilidad conocer algunos detalles de la evolución de la capilla musical platense a lo largo del siglo XVIII, junto con datos del contexto histórico inmediato, ya que ambas cosas pueden dar razón de algunos de los fenómenos visibles a partir de nuestros manuscritos.

#### a. Etapa poco favorable para la capilla musical...

Después del genial Juan de Araujo, que fue maestro de capilla de la Catedral desde 1680 hasta 1714, nos encontramos con un periodo de declive, al principio casi imperceptible, pero que se hace sentir cada vez más con el correr de los años. A partir de 1714 tenemos un breve periodo de acefalía (o de interinatos) en el elenco catedralicio<sup>38</sup>. En 1717 queda, por fin, como maestro de capilla Juan Guerra y Biedma. Antes había trabajado en la capilla musical de Lima, donde empezó su carrera como Tenor en 1693<sup>39</sup>. Se mantuvo en el más alto cargo de la capilla platense hasta 1745. Este maestro no manifestó, al parecer, gran celo ni creatividad. No consta que haya compuesto piezas musicales, aunque puede que lo haya hecho sin dejar su constancia de ello<sup>40</sup>. Lo cierto es que la capilla musical, a partir de su deceso, comienza a remontar lentamente gracias a maestros de diversa talla,

entre los que se destacan don Blas Tardío de Guzmán, uno de los últimos discípulos de Juan de Araujo, y el infatigable Manuel Mesa, restaurador de obras, compositor y excelente músico.

## b. ... y para Charcas en general

Para una mayor contextualización de los años que nos interesan, 1723 y 1725, hay que decir que la caída de la producción de plata del Cerro rico de Potosí afectó a la economía en general desde mediados del siglo XVII, situación de la que no se libró la Catedral. De hecho, el nivel salarial de los músicos desciende de manera significativa desde el mismo comienzo del mandato de Juan Guerra y Biedma. El maestro de capilla no reclutó nuevos músicos para renovar el elenco. La disminución puede también atribuirse a una tendencia al decrecimiento demográfico de principios del siglo XVIII, causado por una peste en los años 1719-1720 y varios años de sequía (1721-1723). Se registra también un alza en los precios de los productos agrícolas, consecuencia de las plagas que afectaron a la región. Esto hace que los diezmos percibidos por la catedral se encuentren en un nivel alto en el año 1723, pero este movimiento es de corta duración puesto que, ya en 1725, los ingresos de la Iglesia se encuentran nuevamente en descenso. Hay que esperar hasta 1734 para que la situación mejore sensiblemente gracias a las buenas cosechas<sup>41</sup> aunque, claro está, se está muy lejos de la bonanza de los dorados años de Juan de Araujo.

## 2. Piezas poéticas musicalizadas en ambas fiestas

El cuadro que sigue muestra las obras que se conservan. Las numeramos por orden de aparición (las que se repiten comparten el mismo número, con el signo \*) y entre paréntesis van los números de ítem:

1723	1725
1 Oigan las fiestas de toros (1076)	1* Oigan las fiestas de toros (1076)
2 El Poder soberano (273)	2* El Poder soberano (273)
3 Lleguen las luces (479)	5 Morenita con gracia es María (504)
4 La suavidad de las flores (439)	6 ¡Ah del tiempo! (787)
	7 Matices del cielo (860, 599 y 621)

La pieza núm. 2 consta de dos juegos, uno de ellos más tardío, por el hecho de llevar violines<sup>42</sup>. La núm. 7 se encuentra en tres ítems. El que nos interesa es el 860, por ser el que lleva fechas en la portada. Era necesario consignar los otros dos porque es una de las señales de reutilización de obras, de lo que hablaremos más adelante. Hay que señalar también que el 599 tiene la misma estructura coral, y la única diferencia está en que señala que el Acompañamiento ha de ser interpretado por el arpa. El 621, por su parte, presenta varias diferencias: incluye particelas para el órgano y para dos violines, lo que también manifiesta ser una versión tardía.

Con lo dicho el lector puede hacerse cargo de la complejidad de la colección: en los pocos ejemplos aquí presentados, un ítem contiene más de una obra; y encontramos otra de las obras repetida en tres ítems, con versiones diferentes en dos de ellos.

## a. Compositores e intérpretes

Las piezas núm. 6 y 7 son sin duda de Juan de Araujo. Este fue (y sigue siendo) el compositor más famoso de la catedral de La Plata. No solamente porque ha sido prolífico (nos ha llegado más de centenar y medio de piezas suyas), sino también porque después de su muerte el cabildo reconoce que es difícil reemplazar a un maestro de “buenas prendas y ciencia en lo perteneciente a la música y gobierno de ella<sup>43</sup>”. Sus obras fueron todavía interpretadas mucho tiempo después de su fallecimiento y sus alumnos le rinden un homenaje discreto pero perceptible. El músico Joseph Bidaurre (1692-1756) que tuvo uno de los recorridos profesionales más largos en la capilla musical, añade, en una copia que hace de una obra de Araujo<sup>44</sup>: *Magister meus, Don Joanes ab Araujo*. Escribe esta frase en latín probablemente para encarecer su aprecio. El seise (niño cantor) Manuel Sandoval anota, en el anverso de una particela, lo siguiente: “Manuel de Sandoval cantó este tiple y los que lo cantaren, no lo han de cantar mejor que él<sup>45</sup>”. Expresa, con una actitud desafiante, la competencia que existía entre los jóvenes aprendices obligados a cantar las obras de alto nivel del exigente maestro. Juan de Araujo dirigía a sus músicos con fuerte carisma y se mostraba también puntilloso en las representaciones en público. Una escaramuza con el deán de la catedral a propósito de la insuficiencia de sillas para los músicos puso en peligro su oficio, pero su fama fue tal que el cabildo no puso en ejecución sus intenciones de castigo. Cantar obras de Juan de Araujo significaba estar a la altura de las mayores exigencias artísticas.

La núm. 1 (y 1\*, obviamente) está atribuida en el catálogo<sup>46</sup> a Roque Guerra. Pero este músico no aparece

en ningún registro de diezmos en todo el siglo. Por otra parte, Illari está convencido de que esta es una creación de Roque Jacinto de Chavarría<sup>47</sup>. Es cierto que algunas piezas en las que figura Roque Guerra como compositor llevan también el nombre de Chavarría (y de otros), lo que lleva a confusiones que de momento no podemos resolver. En caso de que fuera Chavarría el compositor, no está de más señalar que éste fue discípulo de Juan de Araujo.

Las demás obras presentan serios inconvenientes para la identificación del compositor. Están catalogadas como anónimas, y no existen estudios que nos orienten hacia uno u otro maestro.

En todo caso, sabemos que el maestro a cuyo cargo estuvo la interpretación de las obras que nos interesan es Juan Guerra y Biedma. Vamos ahora a ver qué intérpretes exigían estas piezas y, en la medida de lo posible, a establecer quiénes cumplieron ese papel en los años aquí examinados.

#### • Arpa

En las obras que corresponden a los números 1 (y 1\*), 3, 4 y 7 (en este último caso, solamente el ítem 599) el acompañamiento está asignado a este instrumento.

Martín Romero y Nicolás Guerra ocupaban este cargo en los años mencionados. El primero es un músico experimentado y, al igual que algunos de los grandes intérpretes de la música española barroca, era ciego. Esto no le impidió desempeñar el cargo en la catedral durante más de 35 años. Nicolás Guerra Guerrero entró en la capilla musical en 1708<sup>48</sup> y en 1726 reemplazó en el cargo a Romero, al fallecer su maestro ciego.

#### • Bajón

Todas las piezas, a excepción de la núm. 5 (y de uno de los ítems que contienen la núm. 7) tienen parte de Bajo, que normalmente no era cantada sino interpretada por el bajón<sup>49</sup>. Como los demás instrumentos de viento (a excepción de la flauta travesa, a finales del siglo), esta función era asignada a ministriles, que en general eran músicos indios. No sabemos cuándo empezó esa tradición, ni quién fue el maestro de capilla que la estableció. Las partes del bajo pudieron ser ejecutadas por:

a) Juan Francisco Xavier Vásquez (1702-1726). Este músico es seguramente hijo de Gregorio Joseph Vásquez, también “bajonero” en la catedral de 1681 a 1712. Un expediente colonial<sup>50</sup> que trata de un derecho sobre unas casas detrás del convento de San Agustín se

refiere a Gregorio como indio. Era corriente que un bajonista facilite la entrada de su hijo en la catedral, habiéndole transmitido sus habilidades musicales. Gregorio es uno de los muy pocos músicos que tuvieron el derecho de percibir una renta de jubilado, privilegio normalmente reservado a los prebendados del Cabildo.

b) Pedro Rodríguez (1718-1746): su presencia es discreta en los documentos de la época.

c) Pascual de la Cruz (1721-1751). Tampoco dejó muchas huellas de su presencia en la catedral, excepto un registro completo de sus fallas. Formó e introdujo a su hijo, Gregorio de la Cruz, indio de la parroquia de San Sebastián. La familia benefició de una renta de 50 pesos como socorro después de la muerte de Pascual, lo que puede ser considerado como un reconocimiento póstumo.

#### • Fogote

Solamente la pieza núm. 1 contiene una parte de “tiple para el fogote”. Según Andrés Sas Orchassal<sup>51</sup>, en los archivos de la catedral de Lima se empleaba indistintamente los términos “fagote” y “bajón”. En nuestro caso no cabe duda de que no se trata de bajón, porque es una parte para tiple<sup>52</sup>.

En la capilla musical de La Plata, tres músicos llevan el nombre de “el fogote” o “el fogotero”, y ninguno de ellos pudo intervenir en los años 1723 en adelante: Mateo Joseph, que tocó hasta 1719; Gregorio Quispe (1700-1712) y Pascual Llanos (1718-1720). Tal vez pudo ejercer de “fogotero” Pascual de la Cruz del cual ya hemos hablado.

#### • Voces

Los registros de Diezmos no especifican nada acerca del tipo de voces de los intérpretes, por lo que nos resulta muy difícil afirmar quiénes conformaban los diferentes coros. De modo que solamente podemos remitirnos a los datos que nos ofrecen las particelas. Pero los nombres de los cantantes no figuran sistemáticamente en estos papeles. Escribir los nombres de los intérpretes en ellos facilitaba su distribución a la hora de ensayar o de tocar en público. Sin embargo, los maestros de capilla no recurrían a esta práctica con frecuencia. De los nueve ítems que hemos seleccionado, solamente cuatro contienen nombres de músicos en particelas<sup>53</sup>.

En las partes sueltas del ítem 439 los tiples de los dos primeros coros llevan los nombres de “Félix” y de “Bernito”, que fueron tachados respectivamente para inscribir otros

nombres. Los dos primeros son los músicos que tocaron la obra en los años que nos interesan. Se trata de Félix Onofre (1723-1728) y de Bernardo Rocha (1723-1734) o de Bernardo Durán (1716- † 1724). Onofre y Rocha tenían poca experiencia, en cambio Durán ya tenía un recorrido profesional más afianzado.

El ítem 504 contiene tres copias incompletas de partituras. Dos de ellas llevan nombres de integrantes muy posteriores a los años 20, y el tercero no lleva los nombres; sin embargo, su caligrafía parece delatar mayor antigüedad.

El 1076 también contiene dos juegos. El primero lleva solamente los nombres de los músicos, sin precisar los apellidos, y podríamos conjeturar que fue interpretado alrededor de los años 50. El segundo conjunto de partituras fue interpretado a principios de siglo. La presencia de Leandro Urquiso en la parte de alto del tercer coro muestra que la obra es anterior a 1722, fecha en la cual obtuvo un curato y dejó la capilla musical. El único músico que aparece en estas partituras y que pudo intervenir en los años 20 es Andrés Flores. Fue un músico de talento reconocido y tuvo una carrera larga. Llegó a percibir el alto salario de 300 pesos desde 1734. En 1745, fue nombrado sochantre. Diez días antes de su muerte, su esposa acude a las autoridades eclesiásticas para pedir el divorcio, alegando que “ha estado del todo entregado a torpes pasatiempos y distintas comunicaciones ilícitas con mujeres del gremio Meretriz, sin que para divagarlo de iguales inclinaciones haya sido suficiente la prudencia con que mi parte ha procurado disimular su reiteración<sup>54</sup>”.

Un análisis detallado nos revela que estas obras no fueron interpretadas solamente para las fiestas objeto de nuestro estudio. No obstante, un estudio de caligrafía y de musicología podría mostrar similitudes que escapan al estudio prosopográfico que, lógicamente, no es suficiente para determinar la fecha de estos documentos. Los músicos que figuran en estas partituras no parecen tener mucho en común. Algunos fueron recientemente integrados a la capilla musical, otros ya tienen una larga experiencia. La diversidad de los perfiles de los músicos indica que el conjunto musical no tenía cohesión de gremio.

## b. Reutilización de las piezas

Decíamos que Juan Guerra y Biedma no parece haberse caracterizado por su creatividad. A favor de tal suposición puede apreciarse que de las nueve piezas dedicadas a la fiesta de Guadalupe que llevan por fechas los años que nos interesan, cuatro ya habían sido utilizadas con anterioridad. De estas cuatro, dos lo fueron tanto en la primera como en la segunda ocasión. Las demás, salvo una, fueron también utilizadas antes de 1723 o después de 1725.

Veamos con más detalle qué se observa en los manuscritos:

- *Oigan las fiestas de toros* (ítem 1076) es la que más fechas registra, muy cercanas unas a otras, lo cual no es extraño ya que el texto sería muy celebrado en La Plata: 1718, 1721, 1723 y 1725.
- Le sigue *El Poder soberano* (ítem 273) lleva anotados los años 1718, 1723 y 1725. Por otros datos en los manuscritos tenemos la seguridad de que fue escuchada por lo menos cinco veces en la Catedral<sup>55</sup>. Su contenido es fácilmente aplicable a cualquier santo.
- *Matices del cielo* (ítems 860, 599 y 621) es obra de Araujo, como consta en el ítem 860. Los testimonios de esta pieza dan cuenta de al menos cuatro ocasiones en que fue interpretada<sup>56</sup>.
- *¡Ah del tiempo!* (ítem 787): se la utiliza al menos por segunda vez en 1725, porque es obra de Araujo. Lleva también una copla mercedaria, con lo que constan tres utilizaciones de esta pieza.
- *La suavidad de las flores* (ítem 439) parece haber aparecido por primera vez en 1723; podría corresponder al maestro de capilla Juan Guerra y Biedma. Es interesante saber que fue interpretada nuevamente en 1729 y en 1734.
- De *Morenita con gracia es María* (ítem 504) tenemos solamente una fecha, la de 1725, pero al conservarse dos juegos que llevan distinta cantidad de coplas, podemos asegurar que fue interpretada por lo menos dos veces, antes o después de los años que nos interesan.
- Por último, de *Lleguen las luces* (ítem 479) no consta otro dato que el del año 1723.

Añadamos algunos datos que pueden verse en las partituras, porque llevan nombres que manifiestan interpretaciones mucho más tardías:

El ítem 273 menciona a “Lorensito” en la parte de soprano del segundo juego (el dedicado a San Nicolás de Bari). Los Lorenzos que pertenecieron a la capilla musical intervinieron durante la segunda mitad del siglo XVIII: se trata de : Lorenzo Antequera (1754-1804), Lorenzo Aldunate (1778) y José Lorenzo Salinas (1796-1797).

En el 439 aparecen “Agustín” e “Ignacio”. Hemos encontrado cuatro Ignacios y tres Agustines que podrían haber tocado esta obra. Sin mayores indicaciones, parece difícil establecer con certeza quiénes eran. Lo que sí se puede afirmar es que la intervención de cualquiera de ellos es por lo menos veinticinco años posterior a la muerte de Juan de Araujo.

El ítem 504 contiene tres copias incompletas de partituras. En la primera, se pueden leer los nombres de “Estanislao” y de “Agustín Cabezas”, dos futuros maestros de capilla que entraron a principios de los años 40 en el conjunto catedralicio<sup>57</sup>. En el segundo juego aparecen Matías Baquero y Aguilar y el travieso Manuel Reynaga, que también pertenecen a la segunda mitad del siglo XVIII.

Todo lo dicho es una mera aproximación a partir de datos duros, sin tener en cuenta el deterioro del papel, señal de un uso mucho mayor. Pero hay que tener en cuenta que los papeles de música de la Catedral podían ser utilizados no solamente para algunos ensayos y para la interpretación durante la fiesta, sino también para la enseñanza. Por ello no puede concluirse nada a partir de las huellas de una sostenida manipulación. Sin embargo, es cosa cierta que la mayoría de las veces no se consignó ni el nombre de los músicos (como ya se dijo), ni la fecha de utilización: de hecho, de las 113 piezas marianas tenemos solamente 47 fechadas, lo que no llega a un exiguo 42% del total.

La reutilización, como hemos podido ver, no consiste solamente en tomar los mismos papeles y volver a interpretar una misma obra. Está su acomodación para nuevos fines o a las posibilidades de un elenco cuya conformación es distinta de la inicial, como se ha visto en algunos ejemplos.

Pero no acaban aquí este tipo de fenómenos: en *¡Ah del tiempo!* se comprueba que el texto de la introducción coincide en buena medida con el de dos pliegos de villancicos publicados en Sevilla, que se encuentran en la Biblioteca Nacional de Madrid: el más temprano es el de 1672<sup>58</sup> y el más reciente de 1701<sup>59</sup>. La dificultad para conseguir buenos textos de villancicos ha sido puesta de relieve como un fenómeno generalizado en la península por José Sierra Pérez, quien señala que “era uno de los problemas que tenían las catedrales anualmente<sup>60</sup>”. Ya a comienzos del siglo XVII Lope de Vega se burla de los textos que parecen ser de santos intercambiables. [...]:

“como suele suceder a los músicos que traen capilla por las festividades de los santos, que con solo mudar el nombre sirve un villancico para todo el calendario; y así es cosa notable ver en la fiesta de un mártir decir que bailan los pastores, trayéndolos de los cabellos desde la noche de Navidad al mes de julio<sup>61</sup>”.

Esta exageración lopesca tiene su buscado efecto cómico, y toma pie en la realidad. Una pieza de nuestra colección dice: “Coplas para nuestra Señora y cualquier santo<sup>62</sup>”; muchas portadas indican un motivo de celebración distinto del que se lee en el texto poético. Hay obras

que indican de manera explícita varios motivos de celebración, como el ítem 703, en cuya portada se lee: “Para la Virgen, Santo Toribio, Santo Tomás, San Carlos. Por Mesa y sus gustos”. Y hay un manuscrito cuya anotación en portada manifiesta hacia el compositor una aversión que se inspira en la misma vena que el texto de Lope: “Para patriarcas, profetas, mártires, confesores, anacoretas, virgines [sic], santos y santas, niños, mozos y viejos. A treinta coros y medio. Su autor todavía no sabe leer ni escribir [...]”<sup>63</sup>.

### 3. Los textos poéticos

Nos referiremos brevemente a algunos textos que manifiestan detalles concretos que pueden ponerse en relación con circunstancias de las fiestas. Ante todo salta a la vista la preferencia por *Oigan las fiestas de toros* (ítem 1076). Esta es debida al menos por dos aspectos relevantes de su texto: en primer lugar, las referencias locales que aparecen en la introducción:

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<sup>64</sup>.  
¡Vaya de fiesta, vaya!

El otro aspecto es el asunto de que trata el poema, esto es, las corridas de toros. En el texto encontramos términos referidos a los movimientos, al pelaje y a la índole de diversos toros. Y a cada paso aparece la exclamación quechua-castellana muy conocida en la zona andina “¡Guachi toro, hao!”. Veamos unos pocos versos:

una fiera es el barroso<sup>65</sup>,  
el colorado hace raya<sup>66</sup>.  
¡Fuera, huyan de aquese pintado!<sup>67</sup>  
¡Guachi, guachi toro, hao!  
Un rayo es aquel corneta<sup>68</sup>  
y no es menos el bragado [...]

*¡Ah del tiempo!* (ítem 787) y *Morenita con gracia es María* (ítem 504) son piezas que pueden considerarse microformas dramáticas, de enorme interés desde el punto de vista literario y escénico, aspectos sobre los cuales no nos es dado abundar en estas páginas<sup>69</sup>. En la primera, la lectura de las coplas podría sugerir algo más que el alivio

de la humanidad por la acción redentora de Dios, a la que María está asociada. En efecto, entre líneas parece poder adivinarse también el que supuso la superación de las sequías de las que ya hemos hablado. Veamos tan sólo dos de las coplas:

1. Hoy, cuando nace María,  
llegó el tiempo al mejor auge<sup>70</sup>,  
pues ve trocado en placeres  
lo que lloraba en pesares.  
[...]
2. Ya los sollozos en risa  
se han mudado en un instante,  
pues Dios, que fue de rigores,  
por María es de piedades;  
y así el mar, para prueba,  
muestra su margen;  
no de llanto salobre,  
sí en dulce cauce.

Tampoco faltan otras referencias a aspectos de interés: por ejemplo, *Lleguen las luces* (ítem 479) parece referirse a las joyas que engalanan la celebrada imagen de Ocaña. Pensamos, por lo dicho en este acápite, que los textos no pueden considerarse ajenos a las prácticas y aficiones locales, así como a circunstancias concretas vividas en la ciudad de La Plata, como las sequías y otros fenómenos que se han puesto de relieve más arriba.

## 5. Reflexión final

Estamos ante una devoción local y, obviamente, tiene elementos propios. Sus diversas expresiones satisfacen los gustos populares, cultos e incluso nobles. La Virgen de Guadalupe la patrona de todos: ricos, pobres, indios, españoles, mestizos, negros, etc., y los componentes festivos son variados, vistosos y ruidosos.

La densidad de los eventos dependía del mayordomo y de sus aptitudes. La fiesta exige espectáculos fijos y otros que podían sumarse. En los años de prosperidad podían llegar a ser fastuosos. Si bien a veces el cabildo de la catedral y otras el cabildo secular corría con parte de los gastos, también movilizaba recursos considerables y gran esfuerzo por parte de los gremios. Casi siempre se recurría también a las limosnas que se recogían en las calles antes de la Natividad.

Por otra parte, creemos que se ha podido penetrar en algunas de las prácticas profesionales de la capilla musical,

gracias a las que se ha llegado a conocer la dificultad del tratamiento de la información presente, tanto en las partículas como en otras fuentes de los archivos. Esta dificultad, en lo que hace a las fechas, pudo ser subsanado en parte gracias a algunos nombres presentes en las partículas. Pero este procedimiento nos ha llevado a una segunda complejidad, que es la de la reutilización y acomodación de melodías y de textos. A su vez, los nombres de músicos que hemos podido identificar como intérpretes de los años 1723 y 1725 son menos abundantes que los de músicos posteriores que aparecen en los mismos papeles. A pesar de ser tan escasos, algunos nos remiten a prácticas inesperadas, como tratamientos de privilegio hacia indios, la pericia de un músico ciego, y comportamientos como el del cantor Andrés Flores, cuya calificación social en la época no parece haber producido tanto escándalo como podría pensarse en nuestros días.

Por otra parte, adentrarnos en la reutilización de los materiales musicales y poéticos nos ha llevado tan lejos en el tiempo y en el espacio que nos hace pensar, en primer lugar, que las obras de alta calidad estética eran muy frecuentadas y que su aprecio por parte del público no decayó a lo largo de muchos decenios. A esto podrían sumarse, tal vez, otras circunstancias, cada cual de duración variable. Por una parte, la penosa situación de La Plata después de las sequías, de la peste y de la caída de producción minera en la zona, solamente alcanza para justificar reutilizaciones para los años 20, que como hemos visto no son tan numerosas como las posteriores. Quizá habría que considerar la escasez de tiempo de que podían disponer algunos maestros de capilla para componer nuevas piezas en todo el resto del siglo. Si bien está comprobado que los maestros de capilla tenían múltiples funciones que cumplir, tampoco está todo dicho, ya que pueden haberse perdido composiciones de las que muy difícilmente podremos tener noticia.

Por último, la consideración de que los textos y sus soportes reflejan circunstancias vividas en la sede de la Real Audiencia no debería constituir una novedad. Sin embargo, vale la pena ponerla de relieve: es llamativo el grado de “apropiación” de que es objeto una imagen de origen extremeño, que ha sido acogida en exclusividad para Patrona de La Plata. Esta apropiación no atañe, obviamente, sólo a la imagen, sino a la persona en ella representada, la Madre de Jesús. Como cantaron repetidas veces nuestros músicos, si bien ella ha nacido “en Judea” (¿nació en Judea?) se ha hecho tan local que no deja nunca de ser “aplaudida en Chuquisaca”.



## NOTAS

- 1 Eichmann, 2007 (en prensa).
- 2 Una partícula es la hoja suelta que contiene lo que debe interpretar uno de los integrantes del elenco. El número de partículas por ítem es muy variable: depende de la formación del elenco requerido para interpretar una pieza. A veces un ítem contiene varios juegos de partículas.
- 3 Gaëlle Bruneanu (2007, en prensa) ha sistematizado estas informaciones presentes en los papeles de la colección musical, y ha llevado a cabo el estudio socio-histórico que se ocupa de la totalidad de los músicos que integraron la Capilla musical de la Catedral a lo largo del siglo XVIII, a partir de la revisión de otros tipos de documentos, tanto del ABNB como del Archivo y Biblioteca Arquidiocesanos “Santos Taborga” (en lo sucesivo, ABAS).
- 4 Ver Relación manuscrita de Ocaña, Biblioteca de la Universidad de Oviedo (M-204), ff. 223 y 255. La inmensa mayoría de los villancicos de los que se tiene noticia se interpretaban en Maitines. No faltan excepciones, como algunos que llevan la indicación “a la epístola”, “a la elevación” u otros momentos litúrgicos de la Misa.
- 5 Ver f. 257.
- 6 No es muy claro Ocaña a este respecto: después de transcribir la comedia de su autoría, y de afirmar que al día siguiente se representó otra, añade: “y en el discurso del novenario se representaron otras siete comedias dentro de la iglesia; porque se repartieron las fiestas de manera que la tarde que no había fiesta de plaza de toros y otras cosas, había comedia” (f. 256). Obviamente, si a las dos primeras se añaden siete, no queda lugar, durante el novenario, a tardes en que hubiera “toros y otras cosas”.
- 7 Gisbert, 1957. A último momento Carlos Cordero nos dio a conocer el hallazgo de un fragmento de copia de esta comedia.
- 8 Tatiana Alvarado se ocupa de ello en este mismo volumen.
- 9 Ed. Barnadas, 1996.
- 10 Ver p. 78.
- 11 Ver p. 94. Solamente eran cofradías de españoles e indios la de Nuestra Señora de la Concepción y ésta de Guadalupe.
- 12 También habla de la Octava; pero no puede ser que cuente nueve días con las vísperas del día anterior ya que, como se verá enseguida, habla de misas los nueve días.
- 13 Ver p. 78.
- 14 ANB, EC, 1798, n° 39.
- 15 Según Herrera y Toledo, en cambio, la cofradía tenía dos mayordomos y un *Prioste*, “que siempre lo es por turno uno de los señores oidores de esta Real Audiencia”. Tal vez deba distinguirse entre los mayordomos de la cofradía y el designado para la fiesta.
- 16 El costo de esta música era fijado por el maestro de capilla.
- 17 EC 1798, n° 39, f. 14.
- 18 Alonso Ramírez de Vergara, *Constitución de 1597* (ABAS, Varios, n° 2, ff. 35-52v.), capítulo 12, f. 42v.
- 19 La citadas *Constituciones* establecen que “los maitines de la Octava del Sacramento se puedan decir más temprano y de día, porque el pueblo suele asistir a ellas y lo mismo en algunos días muy festivos” (f. 42r).
- 20 En la península, las fiestas importantes se celebraban a “prima noche” en lugar de a las 24.00. El argumento era el mismo: para que el pueblo pudiera asistir (ver López Sierra, 2001, p. 120).
- 21 EC 1798, n° 39, f. 15.
- 22 Entre otros, *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, Examinador Sinodal del Arzobispado de La Plata, Calificador del S. Oficio de la Inquisición*. Tomo segundo que dedica al Sr. D. Diego Fernández Gallardo, Deán de la S. Iglesia Metropolitana de La Plata, Sevilla, Juan Francisco de Blas, 1701.
- 23 EC 1798, n° 39, f. 15.
- 24 Cuadernillo del CD musical *Fête baroque pour la Vierge de Guadalupe-Sucre 1718*, 2002. Hay que decir que Illari no indica sus fuentes.
- 25 Tórriz, 2002, p. 75 cita un expediente fechado en 1784 (ABNB, EC, 1784, n° 112/b); y en p. 81 cita otro documento de 1794 que también se refiere a “los cuatro días de toros”.
- 26 ABNB, EC, 1787, n° 36: llegaban desde Chayanta, Yamparaez, Quilaquila, Yotala, Moromoro, Maragua, Arabate, Guata, Copavilque y los de las parroquias de San Lázaro y San Sebastián de la ciudad. Otro documento de 1794, citado por Blanca Tórriz (2002, p. 81), no incluye los de Chayanta, Yamparaez, Quila Quila ni Maragua, pero compensa tales “ausencias” con los de Fanorga, Saucos y Paccha. Es posible que las comunidades atendieran este encargo por turnos.
- 27 Tórriz, 2002, p. 74, cita otro expediente según el cual se cercaba la plaza y el toril (ABNB, EC, 1784, n° 36). Más adelante añade otros detalles de interés: la existencia de un balcón en la misma catedral, para los prebendados, y otros alrededor de la plaza que se alquilaban para ver con comodidad las corridas.
- 28 ABNB, EC, 1798, n° 39, ff. 16r - 24. Lo que se cita a continuación en este párrafo proviene de estos folios.
- 29 Ver Cotarelo y Mori, 1911, pp. 253-54 y Ramos, 1996.
- 30 EC 1798, n° 39, f. 9.
- 31 El Diccionario Quechua (ver Bibliografía) indica que *sunch'u* es la “forma con la que se designa a una planta herbácea de la familia de las compuestas, parecida a la margarita, con flores amarillas. Suncho. Para las fogatas tradicionales [...] se suelen quemar grandes cantidades de esta planta que se caracteriza por arder en llamas con gran facilidad, pero sólo un momento”.
- 32 Tórriz, 2002, p. 78: cita EC, 1771, n° 3..
- 33 Beyersdorff, 1998.
- 34 Tórriz, 2002, p. 76: cita un documento de 1803.
- 35 Tórriz, 2002, p. 81. La imagen emblemática de este Encuentro sobre el Barroco muestra precisamente danzantes vestidos con estas libreas. Es una pintura realizada en la ciudad de La Plata. Una librea de imponente factura, se encuentra en el Museo Universitario de la misma ciudad. Recientemente tuvimos el placer de verla acompañados por la autora del citado artículo, disfrutando de su magnífica gentileza y generosidad.
- 36 De la loa, que se encuentra dispersa en los ítems 358, 359 y 360, quedan solamente tres cuartetos. Del Coloquio (ítem 686) se conserva una de las cinco hojas de canto, que correspondía al Tiple del segundo coro. No es posible establecer fechas.
- 37 Eichmann, 2007 (en prensa).
- 38 En ese año, durante pocos meses el Cabildo logra contratar al

- maestro potosino Antonio Durán de la Mota, quien por motivos que desconocemos (aunque puede sospecharse que debido a mejores posibilidades económicas y de realización artística) regresa a la iglesia matriz de la Villa Imperial.
- <sup>39</sup> Andrés Sas Orchassal, 1971, vol II (b), p. 177. Este autor añade que en la capilla limense no parece haberse destacado, ya que sus salarios no registraron aumento alguno a lo largo de diecisiete años.
- <sup>40</sup> No olvidemos que 761 de las 1300 carpetas de la colección contienen piezas anónimas.
- <sup>41</sup> Para los datos aquí expuestos se ha utilizado el trabajo de Johnson y Tandeter, 1990.
- <sup>42</sup> De hecho, el primer violinista que aparece en el siglo XVIII es Pascual Rojas, desde el año 1758 (Bruneau, 2007, en prensa).
- <sup>43</sup> ABAS, Actas Capitulares, vol. 14, f. 280, 30 de septiembre de 1712. Casi nunca se encuentran elogios a un maestro de capilla en las actas capitulares que son, por esencia, escritos de índole administrativo.
- <sup>44</sup> ABNB, Música, Ítem 824.
- <sup>45</sup> ABNB, Música, Ítem 805.
- <sup>46</sup> Roldán, 1986.
- <sup>47</sup> La incluye entre las obras de este músico en el CD musical *Fête baroque pour la Vierge de Guadalupe-Sucre 1718, 2002*.
- <sup>48</sup> Tenía la meta de entrar en órdenes, lo que hizo en 1712. Los registros de la fábrica de la catedral mencionan “que fue a ordenarse y no ha vuelto” lo cual no es exacto puesto que sigue figurando en estos mismos registros y en los de diezmos hasta por lo menos 1735. La confusión se origina probablemente en las repetidas ausencias que acumula por ser también universitario. ABAS Fábrica, vol. 9, f. 22.
- <sup>49</sup> El bajón es antepasado del fagot barroco. Agradecemos a Carlos Seoane este dato.
- <sup>50</sup> ABNB, EC, año 1706, n° 1a.
- <sup>51</sup> A. Sas Orchassal, vol. 1, 1971, p. 142.
- <sup>52</sup> Podemos suponer que el bajoncillo es un oboe algo más grande que el actual, porque las partes de “fogote” están escritas en clave de Sol y son melodías altas, lo cual no coincide con el fagot, cuyas melodías, bajas, se escriben en clave de Fa. Agradecemos estas precisiones a Carlos Seoane.
- <sup>53</sup> ABNB, Música, ítems 273, 439, 504 y 683.
- <sup>54</sup> ABAS, Archivo Arquidiocesano, Divorcios, vol. 2.
- <sup>55</sup> Las dos últimas fechas corresponderían a la segunda y tercera vez que fomó parte del repertorio cantado. Pero su portada indica que “Las voces que faltan están en San Nicolás de Bari”. De hecho,
- en el mismo ítem nos encontramos con una pieza dedicada a dicho Santo, cuyo texto coincide en casi todo. Lleva cuatro coplas en lugar de dos como en nuestra pieza mariana, lo que nos hace pensar que ésta se haya inspirado en la de San Nicolás y no al revés, lo que nos obliga a pensar que 1725 es al menos la cuarta vez en que se interpretó, aunque con variantes textuales. La de San Nicolás lleva también trovas a san Joaquín, lo cual muestra una nueva utilización, cuya fecha es imposible adivinar.
- <sup>56</sup> En 1723 se la interpretó, con algunos cambios textuales pero con la misma música, para la fiesta de la Inmaculada Concepción, como consta en el ítem 599. Además, en el ítem 621, cuya portada dice “Solo y a siete con violines a nuestra Señora de Guadalupe”, tenemos la primeras cinco coplas de la misma obra, que forman una pieza independiente. Parece una copia tardía.
- <sup>57</sup> Se disputaron entre ellos el cargo a la muerte de Manuel Mesa en 1774. Cabezas ganó la oposición pero murió apenas cuatro meses después.
- <sup>58</sup> *Letras de villancicos que se cantaron en los Maitines de la Inmaculada Concepción... este año de 1672 en la... Iglesia Metropolitana de Sevilla*.
- <sup>59</sup> Se encuentran en BNM, VE 1309-26 y R 34199-16 respectivamente.
- <sup>60</sup> Sierra Pérez, 2001, p. 136. El autor remite a un trabajo inédito de Pablo Rodríguez Fernández, en prensa, que trata de las redes de relaciones personales que permitían en diversos lugares agenciarse letras para villancicos.
- <sup>61</sup> Amselem-Szende, 2005, p. 262. La cita de Lope procede de *Novelas a Marcia Leonarda*, ed. Susana Mendo, Milano, La Spiga, 1999 p. 20.
- <sup>62</sup> Ítem 314.
- <sup>63</sup> ABNB, Música, ítem 641.
- <sup>64</sup> De más está señalar el tono jocoso de esta afirmación.
- <sup>65</sup> Barroso: “cosa perteneciente a barro, ya sea en lo material, como terreno barroso, ya sea en lo colorido, como sucede en algunos animales, en especial en los bueyes, que por eso se llaman barrosos. Lat. [...] *Color rufus*” (*Aut*).
- <sup>66</sup> Hacer raya es “aventajarse, esmerarse o sobresalir en alguna cosa” (*Aut*).
- <sup>67</sup> Pintado “se llama por semejanza todo aquello que naturalmente está matizado de diversos colores” (*Aut*).
- <sup>68</sup> Referencia a los cuernos.
- <sup>69</sup> Ver Eichmann, 2006 (en prensa) y 2007 (en prensa).
- <sup>70</sup> Trova mercedaria encima de estos dos versos: “Ya por María el cautivo / logrará el más feliz auge”; otra, por debajo: “Hoy cuando luce”.

## BIBLIOGRAFÍA

BEYERSDORFF, M., *Historia y drama ritual en los andes bolivianos (siglos XVI-XX)*, La Paz, Plural, 1998.

BRUNEAU, G.,

COTARELO Y MORI, E., *Colección de entremeses, loas, bailes, jácaras y mojigangas desde fines del siglo XVI a mediados del XVIII*, Madrid, Bailly-Bailliere, 1911.

EICHMANN, A., “Voces y plumas / que el viento tributa: una muestra de poesía mariana en Charcas”, en, *La poesía religiosa del siglo XVII*, Julián Olivares (coord.), Universidad de Houston (en prensa).

\_\_\_\_\_, “Textos dramáticos de la colección de manuscritos musicales de Sucre (Archivo Nacional de Bolivia)”, *Actas del Congreso Internacional “El teatro en la Hispanoamérica colonial”*, Universidad Católica de Lima, (en prensa).

\_\_\_\_\_, *Cancionero de Charcas: letras marianas* (en prensa).

HERRERO, J. SJ Y F. SÁNCHEZ DE LOZADA, *Diccionario quechua; estructura semántica del quechua cochabambino contemporáneo*, Sucre, ed. C.E.F.CO, impreso en los talleres gráficos “Qori llama”, 1983.

JOHNSON, L. Y L., TANDETER, ENRIQUE (eds.), *Essays on the price history of XVIIIth century Latin America*, Albuquerque, 1990.

RAMÍREZ DEL ÁGUILA, P., *Noticias políticas de Indias y Relación descriptiva de la Ciudad de La Plata, Metrópoli de las Provincias de los Charcas, 1639*, ed Jaime Urioste, Sucre, Universidad Mayor, Real y Pontificia de San Francisco Xavier de Chuquisaca, 1978.

RAMOS, R., “El baile del matachín”, en *Studia aurea; actas del III Congreso de la AISO (Toulouse, 1993)*, ed. M.C. Pinillos, F. Serralta, M. Vitse, Pamplona, GRISO-LEMSO, 1996, (III vols.), II Teatro, pp. 309-314.

ROLDÁN, W. A., *Antología de Música Colonial Americana*, Buenos Aires, Talleres Gráfica Yanina, 1986.

SIERRA PÉREZ, “Presencia del castellano en la liturgia latina: el villancico”, en *Nasarre*, XVII, 1-2, 2001, pp. 115-153.

SAS ORCHASSAL, ANDRÉS, *La música en la catedral de Lima durante el virreinato*, 2 vols, 1971.

TÓRREZ, B., “La fiesta de Nuestra Señora de Guadalupe en la ciudad de La Plata-Sucre”, en *Anuario de la Academia Boliviana de Historia Eclesiástica*, núm. 8, 2002, Sucre, pp. 69-81.

## DISCOGRAFÍA

CD *Fête baroque pour la Vierge de Guadalupe - Sucre 1718*, “Fiesta criolla”, Ensemble Elyma, Ars Longa de La Havane, Cor Vivaldi, Els Petits Cantors de Catalunya, Director Gabriel Garrido, K617, 139, 2002.

### Fuentes primarias

ABAS (Archivo y Biblioteca Arquidiocesanos “Mons. Taborga”:  
AC (Actas Capitulares)

ABNB (Archivo y Biblioteca Nacionales de Bolivia:

EC (Expedientes Coloniales)

Música