

nacimiento de los hijos). Las 52 oraciones fúnebres de Felipe V el Animoso son también rico tesoro de noticias: los predicadores se adentran no sólo en su vida espiritual; también se detienen en describir, y a veces con minuciosos detalles, las actuaciones políticas y sociales de su reinado.

Muchos de los predicadores del Setecientos pertenecieron a la llamada *Ilustración cristiana* y practicaron con fervor su espíritu. Entre ellos, algunos notables obispos, como José Climent, Francisco Armañá, Felipe Bertrán, Antonio Tavira, o Antonio de Lorenzana, que con la palabra y con las obras trataron de mejorar las condiciones culturales, económicas y, lógicamente, religiosas de sus pueblos. En los sermones de estos obispos y en las oraciones fúnebres que a la muerte de algunos de ellos se predicaron, y en centenares de sermones de otros predicadores ilustrados se pueden encontrar noticias sobre la fundación y el espíritu de las nuevas escuelas, de instituciones culturales y científicas y de las famosas Sociedades Económicas y Patrióticas de Amigos del País. Herrero da la relación de 34 de ellas, empezando por la famosa Sociedad Vascongada de Amigos del País.

Sólo queda que agradecer a Herrero su inmensa labor y esperar que salga el tomo segundo que, a partir de tan nutrida bibliografía, podrá ofrecernos el estudio retórico y el análisis temático de la oratoria sagrada del siglo XVIII.

Francis CERDAN

(Universidad de Toulouse-Le Mirail)

Andrés EICHMANN OEHLI, *Cancionero mariano de Charcas*, Madrid/Frankfurt am Main, Iberoamericana/Vervuert, 2009. 778 p.

(ISBN: 978-84-8489-454-4 [Iberoamericana], 978-3-86527-371-0 [Vervuert]; *Biblioteca Indiana*, Publicaciones del Centro de Estudios Indianos, 17.)

El tesón investigador de Andrés Eichmann, ligado desde sus comienzos a una lograda simbiosis entre el saber filológico y musicológico, nos ha obsequiado esta vez con un meritorio y sugestivo trabajo de edición de textos coloniales de género cuestionado, si no híbrido —lírico y/o dramático—, dilema que él mismo afronta en la introducción a su obra. No es la primera vez que Eichmann acomete la tarea de editar textos de este jaez: por citar algunos de sus trabajos, recordemos *Letras humanas y divinas de la muy noble ciudad de La Plata* (Madrid/Frankfurt am Main, Iberoamericana/Vervuert, 2005) y *Entremeses, loas y coloquios del Potosí (colección del convento de Santa Teresa)*, editado con Ignacio Arellano en el mismo lugar, imprenta y año. Estos dos trabajos previos —con los números 2 y 4— y el que nos ocupa forman parte de la colección *Biblioteca Indiana*, publicación perteneciente al Centro de Estudios Indianos, órgano de investigación promovido por el GRISO (Grupo de Investigación Siglo de Oro de la Universidad de Navarra) y dedicado al estudio y difusión de la literatura, la cultura y la historia de Iberoamérica, sobre todo en la época colonial. Avala el rigor científico de esta colección tanto la propia editorial Iberoamericana como el consejo editorial del CEL, cuyo director, Ignacio Arellano, a su vez director del GRISO, ha dado sobrada cuenta del más alto nivel crítico en la preparación de ediciones críticas auriseculares desde hace ya más de dos décadas.

El objetivo final de este magno trabajo es el estudio y la edición crítica de los poemas y villancicos marianos pertenecientes al llamado *Cancionero de Charcas*, corpus compuesto por dos conjuntos de manuscritos procedentes los unos de la sala capitular de la Catedral de La Plata (hoy Sucre, Bolivia) y los otros de la Biblioteca del Oratorio de San Felipe Neri, en la misma ciudad. Tal valioso material, compuesto entre 1680 y 1820, hoy día se conserva en la colección musical del Archivo y Biblioteca Nacionales de Bolivia (ABNB). Es preciso aclarar que ambos fondos contienen un total de 862 piezas y que el tema mariano corresponde a algo más de la cuarta parte:

253. Los demás poemas, de temática variada, tanto divina (Navidad, Corpus, santos, etc.) como «humana», serán objeto de otros estudios, cuya progresiva edición forma parte de los propósitos del autor, según él mismo declara.

La parte correspondiente al ESTUDIO PRELIMINAR (pp. 11-160) se ha dividido en una introducción, destinada sobre todo a aspectos contextuales relativos a los fondos, y en tres capítulos: el primero plantea una taxonomía de los textos y su temática, el segundo se concibe a modo de ensayo acerca de la materia clásica en el cancionero mariano, y el tercero, en mi opinión el más interesante, se centra en la clasificación de las formas poéticas utilizadas, asunto verdaderamente espinoso que el investigador afronta con rigor e iniciativa. Cierra el estudio un apéndice documental sobre la ubicación de los manuscritos en la colección, y la bibliografía y discografía general. Las páginas dedicadas a la propia edición ocupan la mayor parte del libro (pp. 161-778) y comienzan con una breve explicación acerca del tratamiento del material y los criterios de edición, acompañados de un índice alfabético de primeros versos. Tras la edición, figura a modo de cierre un utilísimo índice de los principales términos y motivos anotados.

En la *Introducción* se subraya la altísima calidad de la producción poética de Charcas (actual Bolivia) durante los siglos XVII y XVIII, de la que dará cuenta este *Cancionero*, así como la estrecha relación de los poemas con el entorno cultural e intelectual, en aquella época especialmente receptivo a la incorporación de elementos procedentes de todos los ámbitos, desde el indígena hasta el clásico y, cómo no, el occidental contemporáneo. El autor también insiste en la existencia de un repertorio teatral en el territorio de Charcas, en el que destaca el género entremesil, en estrecha relación con algunas de las piezas de este corpus.

En cuanto a la función de los textos, destinados todos a la interpretación musical por cantores profesionales, se distinguen con claridad los insertos en celebraciones litúrgicas —misa y oficios divinos— que celebraban una fiesta, cuyo marco era generalmente la Catedral de La Plata, de aquellas piezas insertas en fiestas teatrales, interpretadas casi siempre en plazas, teatros o recintos universitarios. La práctica totalidad de los textos aquí editados pertenece al primer ámbito, el litúrgico: el investigador muestra cómo el origen de esta práctica es el reemplazo del responsorio correspondiente a cada *lectio* de los «nocturnos» del oficio de maitines por el canto de una pieza musical en castellano, que con el tiempo irá conformando la forma denominada «villancico» —término por otra parte polivalente que creo que hubiera merecido una mayor disquisición—, con rasgos más o menos teatrales. Eichmann afirma con decisión que en este *Cancionero* «un sector importante de piezas suponen algún grado de escenificación, al punto de que podemos considerarlas microformas dramáticas» (p. 25), y relaciona agudamente estas piezas con las de los pliegos de cordel destinados a celebraciones religiosas, emparentadas con géneros cómicos breves como entremeses, diálogos burlescos y jácaras entremesadas, entre otros.

Autorías imposibles de determinar, conjeturas que atribuyen a los maestros de capilla la letra de estas piezas... En fin, al tratarse de piezas menores cuya importancia era sobre todo musical, parece que no hubo preocupación por parte de los autores por dejar constancia de sus nombres. No ocurre así con los compositores, cuya autoría está más clara: el investigador detalla los nombres y la trayectoria profesional de más de una decena de músicos de La Plata autores de un número nada desdeñable de poemas del *Cancionero*. Otros asuntos de interés son: 1) la circulación de manuscritos entre instituciones religiosas americanas e incluso de allende los mares, con la consiguiente reutilización de textos, práctica habitual en el género, lo que no menoscaba la originalidad de la creación en la mayoría de los casos; 2) y, finalmente, lo denominado «el latín en la colección», que por tratar asuntos relativos a la edición, vería más oportuno que hubiera sido incluido en los llamados «criterios de edición». En resumen, ante los problemas planteados por las peculiaridades de las grafías latinas —que revelan en muchos casos usos fonéticos del español colonial en la época—, el editor opta acertadamente por seguir en la transcripción la ortografía latina, salvo en los casos de prótasis de /e/ ante /s/ inicial de palabra seguida de consonante

oclusiva (*spes*), por el hecho de que desde el punto de vista musical se añade una nota, indicadora de la presencia de una sílaba más, lo que afectaría, además, al cómputo métrico.

El primer capítulo, dedicado a los textos y a la temática del cancionero, aclara que la edición contiene un total de 253 textos, de los cuales considera poemas acabados 230, y los restantes 23, «fragmentos y bocetos»; de hecho, estos textos parciales se incluyen en un «Apéndice» a la propia edición. El investigador distribuye los poemas en secciones relativas a temas marianos, refiriendo en cada apartado el número exacto de textos, y defiende la capacidad del corpus para mostrar el «universo conceptual» mariano de manera completa, aun a costa de ser reiterativo. Particularmente bellas y cargadas de erudición son las páginas que dedica a dos temas que él considera «privilegiados»: la Virgen de Guadalupe y la Natividad, en estrecha relación. Esta temática de marcado carácter local es numéricamente la más presente en los poemas (exactamente, cien) y, además, es la que ofrece una mayor variedad formal. La devoción extremeña guadalupana comienza en América a principios del siglo XVII, a raíz de dos imágenes de la advocación que el jerónimo Fray Diego de Ocaña pinta como obsequio para el convento dominico de San Francisco de Potosí (1601) y para la catedral de La Plata (1602). La recepción de tales presentes se vio acompañada de numerosos festejos, que se extendieron durante más de dos siglos. Tras delimitar la materia literaria conservada en torno a tales regocijos, el estudioso distingue a su vez tres subtemáticas: 1) poemas de la Natividad de la Virgen; 2) poemas con referencia explícita a Guadalupe; y 3) las piezas denominadas «Salves». La mayor parte de poemas pertenecen al primer apartado, que destaca por la inclusión de señalados motivos bíblicos y literarios; la segunda sección alude constantemente a hechos culturales e históricos de la época; las «salves» no son más que paráfrasis poéticas de la antifona *Salve Regina*, y parece que se interpretaban en las octavas de la fiesta local.

El segundo capítulo muestra un vasto conocimiento de la materia clásica, presente de manera especial en el *Cancionero*, por una parte mediante alusiones a la particular concepción del universo físico en el pensamiento grecorromano y medieval y, por otra, por razón del uso de la mitología clásica en cuanto a personajes, *topoi* y otros motivos. El investigador procede de manera genérica, agrupando aquellos argumentos más aludidos y mostrándolos en sus correspondientes pasajes, y aclara que en las notas a los textos se amplían y concretan en cada caso. Lo más destacado de estas referencias es la asociación de los misterios marianos con hechos de corte astrológico o geológico, y la identificación alegórica de personajes mitológicos como Venus o Apolo con astros como la Luna y el Sol, que a su vez se refieren respectivamente a la Virgen María y al mismo Jesús. Considero digno de elogio el rigor al citar las fuentes de cada uno de los conceptos comentados, así como la diversidad de textos clásicos que avalan tan variadas alusiones, tanto las mitológicas como las relativas a la configuración del universo.

En el tercer capítulo se establecen dos clasificaciones tipológicas: la primera atiende preferentemente a las denominaciones que figuran en los propios textos, que en esencia son tres: *villancico*, *cantada* y *tono*. Tras una serie de disquisiciones genéricas sobre los rasgos diferenciadores del villancico y de la cantada deduce que sus fronteras son imprecisas, y tras citar a críticos como Querol y Gavaldá⁵, y Soux⁶ (se echan de menos las citas a estudiosos cualificados más recientes sobre la materia, como precisaré más adelante), decide llamar *villancicos* a los compuestos por introducción, estribillo y coplas, y *cantadas* a las compuestas por recitado y arias; además, define los *tonos* como cualquier canción métrica destinada a la música. Concluye con la

⁵ Miguel Querol y Gavaldá: *Música barroca española. Vol. III. Villancicos polifónicos del siglo XVII*, Barcelona, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1982.

⁶ Piotr Nawrot, Claudia Prudencio y M^a Eugenia Soux: *Nacimiento de N. S. Jesucristo: Música en los Archivos Coloniales de Bolivia, siglos XVII y XVIII*, ed. P. Nawrot, La Paz, Cooperación Española en Bolivia/Fundación Boliviana para la Música, 2000, 2 vols.

distribución numérica en cada género de los manuscritos del *Cancionero*: 38 villancicos (denominados en el rótulo así), a los que se añaden 12 de variada denominación (jácaras, rorros, juguetes); 8 cantadas, así rotuladas, más una dudosa porque a su vez figura como villancico; 2 tonos; y, finalmente, un número impreciso de formas indefinidas («salves» con forma de villancico, etc.). Me resulta algo confuso que el autor afirme: «no he agotado aquí todas las obras cuya estructura responde a la del villancico, como puede verse en los textos y en la parte final de este capítulo, sino que solamente he tomado las que presentan denominaciones explícitas al respecto» (p. 95). Creo que en pro de la coherencia podría haber unificado esta clasificación con la siguiente, más clarificadora y en cierto modo complementaria de la primera; sin embargo, no se presentan contiguas las dos explicaciones, sino que la segunda se inserta otro apartado de tema diverso. Se trata del dedicado a la denominada «retroescritura» (pp. 97-100), que comenta las dificultades que plantea para el filólogo el «soporte múltiple» de los textos, pues sus diversas secciones —generalmente en relación con cada interlocutor— se hallan repartidas en papeles fragmentarios de tipo musical, lo que elimina la posibilidad en la mayoría de los casos de trabajar sobre un «texto seguido». Eichmann aclara el camino que ha seguido para llegar a la fijación textual, que pasa por la selección personal de variantes, por la elección de una determinada puntuación y signos prosódicos, entre otras decisiones. El editor insiste en su empeño por llegar al texto más parecido al hipotético original, previo a su inclusión en la partitura musical —«retroescritura»— y a que la fijación textual va unida a una propuesta interpretativa. Sección necesaria e ilustradora, cuya ubicación adecuada quizá estaría en las páginas dedicadas a los criterios de edición.

Tras este epígrafe, el investigador retoma la clasificación tipológica y vuelve a profundizar en la forma del villancico, esta vez aludiendo a Bègue y a Sierra Pérez⁷, subrayando el carácter dramático del género; la confluencia en su constitución de dos tradiciones: la representación paralitúrgica medieval y la materia de los cancioneros de los siglos xv y xvi, de alta calidad poética; y, sobre todo, el progresivo polimorfismo del género a partir del siglo xvii. Atendiendo a tal característica y aclarando que ha seguido básicamente la clasificación del profesor Bègue, establece una primera distinción entre poemas de locución múltiple (en su mayoría villancicos) y «poemas no dialogados» o de un solo locutor. Dentro de aquellos distingue a su vez, con un criterio formal, entre tripartitos y bipartitos, presentando cada tipo estructuras internas «regulares» o «irregulares», según la disposición de las partes. Se adivina detrás de estas páginas un trabajo exhaustivo, pues el investigador se toma la molestia de ilustrar su taxonomía con un número elevadísimo de composiciones, que comenta con buen tino, apuntando agudas observaciones acerca del carácter dramático de algunos poemas, la inclusión de personajes de tipo folklórico, la jocosidad presente en numerosas formas, el contenido teológico en otras tantas, etc. En cuanto a los «poemas no dialogados», utiliza un criterio mixto, al dividirlos en piezas líricas, deprecatorias, «con mayor recurso a funciones musicales del texto», narrativas y lúdicas. Finaliza este capítulo con una definitiva clasificación resultante de las anteriormente comentadas, a la que denomina «formas y tipos de piezas por áreas temáticas», que reúne todos los poemas del cancionero y resulta bastante ordenada y coherente. En cuanto a la bibliografía, en general completa y bien seleccionada, quizá se echan de menos estudios cualificados recientes sobre el género villancico, como los trabajos de Álvaro Torrente: «The sacred villancico in Early Modern Spain: issues of form, genre and function», *Journal of the Institute of Romance Studies*, 8, 2000,

⁷ Alain Bègue: «A literary and typological study of the *villancico* at the end of the seventeenth century», en *Devotional music in the Iberian World, 1450-1800*, eds. T.W. Knighton y Á. Torrente, Aldershot, Ashgate, 2007, cáp. 11; «La primera réplica en los villancicos dialogados de José Pérez de Montoro», *Criticón*, 83, 2001, pp. 133-146. José Sierra Pérez: «Presencia del castellano en la liturgia latina: el villancico», *Nasarre*, 17, 1-2, 2001, pp. 115-153.

pp. 57-77, o *Pliegos de villancicos en la Hispanic Society of America y en la New York Public Library* (Kassel, Reichenberger, 2007), entre otros; los de Alejandro Luis Iglesias: *La colección de villancicos de Joao IV, rey de Portugal*, Mérida, Editorial Regional de Extremadura, 2002 o «Alonso Lobo como compositor de villancicos o los inicios de la impresión de pliegos navideños», *Apuntes* 2, 4, 2004, pp. 6-41; quizá también se podría haber utilizado la última edición de *The new Grove dictionary of music...*, de 2001, en lugar de la de 1989.

La propia EDICIÓN de los textos es impecable, rigurosa, y da cuenta de una acendrada erudición. Resuelve el investigador acertadamente la difícil tarea de transcribir las partes musicales, muchas veces dispersas en papeles sueltos, con numerosas secuencias repetidas, o con cantos simultáneos de diferentes letras por varias voces, entre otras peculiaridades. Todos los poemas —de calidad irregular, todo hay que decirlo— se encabezan con su incipit, y en su primera nota a pie de página se indican datos de la portada, del compositor, de su localización en el corpus, de su publicación o grabación, etc.; quizá hubiera sido oportuno añadir a estos datos la fecha de composición, aunque fuera aproximada. La anotación es abundante y en ningún caso superflua ni banal; destaca por su acierto en el comentario de los elementos simbólicos, la mayoría en relación con el ámbito teológico y bíblico, de los que se muestra un excelente conocedor. También me parecen muy enriquecedores los comentarios acerca de expresiones y referencias propias del entorno de Charcas. Por supuesto, entre sus cerca de tres mil notas, cabría discutir la desigual extensión de las mismas, la conveniencia de incluir largas citas en latín o la selección de una fuente en lugar de otra, pero en conjunto juzgo sobresaliente el trabajo minucioso y erudito del estudioso. Se ha estructurado la edición del corpus siguiendo un criterio temático ya perfilado en páginas anteriores: el primer apartado, a modo de miscelánea, es denominado «pórtico de temas varios»; los siguientes se refieren a misterios de la vida de la Virgen: Concepción, Natividad, Presentación, Expectación, Purificación, Dolorosa, Asunción y Descensión, para cerrar la serie con poemas dedicados a advocaciones marianas: Reina, Nombre de María, Carmen, Pastora, Rosario, jalonados por unas «letanías».

Nos hallamos, pues, ante un trabajo de alta calidad, que ofrece el mérito añadido de combinar los saberes filológico y musical, especialmente necesarios para comprender y editar textos como los de este *Cancionero*. Ojalá otros corpus similares —para empezar, los que el mismo Eichmann ha anunciado— merezcan en un futuro próximo tan esmeradísima edición.

Esther BORREGO GUTIÉRREZ
(Universidad Complutense de Madrid)