



**TRADICIONES
MUSICALES
RELIGIOSAS**
EN LOS
PUEBLOS DEL SUR DE MÉRIDA

Rosa Iraima Sulbarán Zambrano

UNIVERSIDAD DE LOS ANDES
MUSEO ARQUEOLÓGICO GONZALO RINCÓN GUTIÉRREZ
EDICIONES DABÁNATÀ

TRADICIONES MUSICALES RELIGIOSAS EN LOS
PUEBLOS DEL SUR DE MÉRIDA

ROSA IRAIMA SULBARÁN ZAMBRANO

TRADICIONES MUSICALES RELIGIOSAS
EN LOS PUEBLOS DEL SUR DE MÉRIDA



Tradiciones musicales religiosas en los Pueblos del Sur de Mérida

© Rosa Iraima Sulbarán Zambrano

© Museo Arqueológico “Gonzalo Rincón Gutiérrez”/ULA

Primera edición, 2024

Museo Arqueológico “Gonzalo Rincón Gutiérrez”/ ULA

Ediciones Dabánatà

Portada:

Plaza central de Mucutuy. Al fondo, la iglesia antigua (1950)

Fotografía: José Aquiles Sulbarán.

Contraportada:

Cantadores de romances. Pedro Rojas en el cuatro, Dimas Contreras, en la guitarra y Florentino Peña, voz. Fotografía: Rosa Iraima Sulbarán.

Diagramación y cuidado de la edición: Ediciones Dabánatà

Tratamiento de las fotografías: Luis Trujillo



Licencia Creative Commons

Atribución-No Comercial - Compartir Igual 4.0 Internacional.

Mérida, Venezuela, 2024

HECHO EL DEPÓSITO DE LEY:

Depósito Legal: ME2024000227

ISBN: 978-980-8056-03-7

DEDICATORIA

A mamá, Rosa Isolina, quien, entre anécdotas de vida sencilla y humilde, supo sembrar en mí el amor y orgullo por su lar natal.

A papá, José Aquiles,
quien encontró la felicidad
en los Pueblos del Sur de Mérida.

In Memoriam

PRÓLOGO

Hasta este momento los Pueblos del Sur de Mérida han sido un secreto bien guardado. Y como se destaca en el texto, fue el momento justo de descubrir y registrar sus tradiciones musicales religiosas, ya que sus rasgos antiguos sobreviven hoy escasamente. El estudio nos acerca a las costumbres y creencias en la comarca, entramos a las casas humildes, acompañamos los rituales religiosos y lúdicos, escuchamos sus cantos íntimos, su música a veces más contemplativa, a veces más alegre, vemos la particular geografía montañosa y las aldeas que se integran orgánicamente en los valles y laderas, la vida y las faenas del campesino, las caras indoeuropeas dulces y percibimos hasta el clima fresco por medio de las camisas manga larga, chaquetas y suéteres de lana. Gente sencilla, trabajadora y de bien. Los complejos rituales delatan una centenaria historia de continuidades y transformaciones, de necesidades y fe en fuerzas sobrenaturales para aferrarse a la vida, para consolidar la comunidad y para celebrar lo notable y apreciado.

La ubicación apartada y de difícil acceso y tránsito, así como la cosmovisión en la profunda religiosidad popular de estos pueblos, nos da una extraordinaria impresión de tiempos remotos, de los cuales en otras regiones quedan mucho menos huellas. Los Pueblos del Sur forman parte de la merideñidad, pero a la vez son particulares, son sureños. A nivel nacional se destacan como merideño y andino por un lado, las Paraduras del Niño Jesús que unen la fe divina con el compartir social y por el otro, el guitarró o tiple con su sonido brillante debido a la encordadura de metal de los cuatro órdenes dobles y triples. Las demás celebraciones y formas como el romance, el velorio de angelito, los Reyes Magos y las manifestaciones emparentadas con las posadas, se encuentran también en otras partes de Venezuela y Latinoamérica, presentando

Prólogo

en cada región características propias, las cuales en el caso de los Pueblos del Sur resguardan mucha ancestralidad y particularidad distintiva, así por ejemplo la conservación de una polifonía a tres voces o estructuras literarias de vieja procedencia española.

La etnomusicología en Venezuela se ha adentrado profundamente en la hermosa diversidad de las culturas populares. Hay abundantes estudios con diferentes enfoques y resultados que se han realizado a nivel nacional. Sin embargo, la gran mayoría ha contado con poco interés y apoyo del estado e instituciones privadas para su publicación y amplia difusión. Por lo tanto, muchos trabajos escritos y audiovisuales han quedado casi invisibles, permaneciendo como manuscritos en gavetas, en computadoras personales, en archivos universitarios poco accesibles, como impresos en tirajes muy limitados o ediciones digitales en páginas web no sostenibles. Además, en el caso de los estudios escritos, el 95% quedó sin acompañamiento del hecho sonoro y visual.

La investigación rigurosa y detallada de Rosa Sulbarán sobre las Tradiciones musicales religiosas en los Pueblos del Sur de Mérida se incorpora en una serie de publicaciones desde Isabel Aretz,¹ Luis Arturo Domínguez² o Daría Hernández y Cecilia Fuentes.³ Pero sobre todo se inserta en línea directa y complementaria, presentando características parecidas en cuanto al enfoque y la inclusión de imágenes y sonidos vivos, con el tomo I de *Panorama de tradiciones musicales venezolanas*⁴ de las musicólogas Lengwinat y Suniaga que ofrece el estudio macro de las culturas populares en Venezuela, mientras que Rosa Sulbarán explora a profundidad la diversidad del área merideña. No hay mejor punto de partida que poseer raíces en

1 Aretz, Isabel. 1957. *Manuel de folklore*. Caracas.

2 Domínguez, Luis Arturo. 1969. *Fiestas y danzas folklóricas en Venezuela*. Caracas.

3 Hernández, Daría y Cecilia Fuentes. 1991. *Fiestas tradicionales de Venezuela*. Caracas.

4 Lengwinat, Katrin y Ruth Suniaga. 2013. *Panorama de tradiciones musicales venezolanas*, Caracas.

Prólogo

la zona y con eso, vocación y contacto con los testigos. La numerosa familia de la autora es oriunda de los Pueblos del Sur y a pesar de mudarse a la ciudad de Mérida, la autora permaneció por lo menos una década en constante contacto con la región. Esa herencia la retomó después de un prolongado período fuera del país, con la curiosidad y el amor cargado del bagaje vivencial y emocional de infancia para asimilar las tradiciones sureñas ahora de manera intelectual y sistemática, revelando sus secretos para nosotros.

Dra. Katrin Lengwinat de Briceno
Prof. Titular de UNEARTE Caracas

PRESENTACIÓN

*Los romances son de tres,
de tres personas, apenas
uno que va más bajito,
otro que va más alto
y el que va siguiendo*

Pedro Rojas

Con estas palabras Pedro Rojas, de la aldea El Achote, Mucutuy, describió un canto de romances en el año 2001. Ese fue el primer acercamiento que tuve a esta expresión poético-musical. Después de ausentarme durante siete años para realizar estudios de Musicología e Historia del Arte en la ciudad de Praga, regresé a Venezuela, llena de entusiasmo por descubrir particularidades de nuestra cultura musical andina. Con el deseo de recobrar mi identidad familiar, viajé a Mucutuy en los Pueblos del Sur del estado Mérida, terruño de mi madre, ensueño de mi padre; el rincón más apartado del estado. Me sorprendí gratamente al escuchar la interpretación de géneros instrumentales –vales, pasodobles, merengues y joropos andinos–, con violines, cuatro, guitarro y guitarra, y presenciar los cantos de romances de origen hispano en una Paradura de Niño Jesús campesina. En esa oportunidad conocí a los cultores Pedro Rojas e Icilio Rojas y visité a don Julio Contreras en su casa de la aldea San Miguel, distante dos horas del pueblo. Es así como, motivada por este universo sonoro peculiar, decidí estudiar las manifestaciones musicales rituales allí cultivadas. Son todas ellas prácticas que representan formas religiosas, literarias y musicales tradicionales, que han estado extendidas por todo el mundo hispánico, pero que en la actualidad perviven solo en lugares esporádicos muy concretos, en un estado de debilidad extrema, a punto de desaparecer. Pero

han ocupado durante siglos y generaciones incontables, el centro de creencias y de las prácticas de la vida social y comunitaria de los pueblos de lengua y cultura hispánicas. Por esta razón, los Pueblos del Sur de Mérida se convirtieron en mi destino de campo más frecuentado, principalmente en las fechas del calendario religioso católico y una de mis líneas de investigación preferida.

Los Pueblos del Sur del estado Mérida, Venezuela, conforman una rica y variada región situada al sur de la Sierra Nevada. Según se pudo observar desde los contactos iniciales, todos estos pueblos poseen un extraordinario compendio de quehaceres musicales y festividades religiosas, ejemplo vivo de procesos rituales que afianzan una tradición. Sus comunidades comparten los mismos lazos históricos, geográficos, políticos, sociales, culturales y espirituales. Posadas de Niño Jesús, Paradura de Niño, Seis de Reyes, cantos de romances, cantos de rosarios, cantos de trisagios, velorios de Angelito, en confluencia con géneros musicales instrumentales, hacen de ese rincón apartado del estado Mérida, una reserva de manifestaciones culturales, conservadas y transmitidas durante varios siglos, cuyo interés para la investigación y valoración patrimonial es indiscutible.

Mito y rito, intrincados en un solo lazo indisoluble, muestran el existir y el vivir humano; el canto, los gestos y actitudes implicadas como mitos y ritos son considerados vía y origen de todo arte. Ha sido de gran importancia el hacer un análisis que me permitió comprender, en la teoría y en la práctica de mi ejercicio profesional como musicóloga y antropóloga, el simbolismo y la religiosidad que hay detrás de los quehaceres musicales y festividades religiosas de los pueblos estudiados del sur del estado Mérida.

Por ser el catolicismo la religión oficial andina merideña, hablaré de aquellas manifestaciones musicales relacionadas con esta religión, limitándome a éstas, pero consciente de la existencia de otras manifestaciones rituales de origen indígena.¹

1 Cfr. Clarac de Briceño, Jacqueline. (1981 y 2003). *Dioses en exilio*. Mérida: Universidad de Los Andes.

Presentación

En este sentido, el largo período de colonización española vinculó a Venezuela con la cultura occidental, en cuyo origen se encuentran la cultura griega y romana y de diversos pueblos orientales que, movilizándose a través del Mediterráneo, contribuyeron a la formación de la cultura de los pueblos de la región. Además, España, principal vehículo del aporte cultural europeo a nuestro país, fue objeto de la marcada influencia de la civilización árabe. Las manifestaciones aquí presentadas responden al calendario litúrgico cristiano, el cual reúne sus principales conmemoraciones en torno a los ciclos estacionales de los solsticios de invierno y verano y los equinoccios de primavera y otoño. Esta asociación de actos rituales con los ciclos de la naturaleza es tan antigua como la humanidad misma y fue vinculada a la medición del tiempo. Las conmemoraciones religiosas populares de Venezuela corresponden, en esencia, al calendario impuesto por la iglesia católica durante el período de la colonización española en América. Por lo tanto, el calendario festivo ritual perteneciente a la tradición popular venezolana, está profundamente signado por las creencias de la religiosidad católica y tiene sus raíces en el calendario que trajeron los misioneros con la conquista española. En su afán catequizador, la iglesia europea impuso ese calendario a indígenas y negros esclavos, pero estos transformaron su significado introduciendo elementos propios de sus culturas originarias —africanas y autóctonas americanas— que ofrecen como resultado un tipo de fiesta absolutamente novedosa que entra en el ámbito de la religiosidad popular.

En esencia, la religiosidad popular se resiste a la liturgia oficial. Se trata de dos expresiones paralelas que viven separadas: la liturgia oficial se expresó en latín hasta el Concilio Vaticano II (1962-1965), muy recientemente, mientras que la religiosidad popular se ha manifestado preferiblemente en la lengua común de los hombres y mujeres que la practican: el español dialectal de cada lugar. En algunos casos estas prácticas no se hacían en la iglesia ni con la presencia o bajo la dirección de la jerarquía eclesiástica del sacerdote. Se hacían en ámbitos privados o públicos, pero al margen

de la Iglesia. Se trata de una manifestación cultural verdaderamente popular, en verso y acompañada por los instrumentos musicales propios de cada lugar.

No hay que perder de vista que, en el año 2002, el Vaticano publicó *El Directorio sobre la piedad popular y la liturgia*,² el cual contiene principios y orientaciones que se redactaron en el Pontificado de Juan Pablo II. En este directorio se enuncia que: 1. La religiosidad popular constituye una expresión de la fe, que se vale de los elementos culturales de un determinado ambiente, interpretando e interpelando la sensibilidad de los participantes, de manera viva y eficaz; 2. La liturgia es el centro de la vida de la Iglesia y ninguna otra expresión religiosa puede sustituirla o ser considerada a su nivel. 3. La religiosidad popular tiene su natural culminación en la celebración litúrgica, hacia la cual, aunque no confluya habitualmente, debe idealmente orientarse, y ello se debe enseñar con una adecuada catequesis. 4. Las expresiones de la religiosidad popular aparecen, a veces, contaminadas por elementos no coherentes con la doctrina católica. En esos casos, dichas manifestaciones han de ser purificadas con prudencia y paciencia, por medio de contactos con los responsables y una catequesis atenta y respetuosa.

Es así que, actualmente, la Santa Madre Iglesia Apostólica y Romana sigue creando estrategias para mantener bajo su intervención y control las manifestaciones religiosas populares, instituyendo el discurso mantuano³ en su versión americana, que caracteriza a los criollos y al sistema colonial español. En este caso,

2 *Directorio sobre la piedad popular y la liturgia*. (2002). En: Congregación para el Culto Divino y la Disciplina de los Sacramentos. Ciudad del Vaticano. http://www.vatican.va/roman_curia/congregations/ccdds/documents/rc_con_ccdds_doc_20020513_vers-direttorio_sp.html

3 Este es uno de los tres discursos de fondo del pensamiento latinoamericano que afirma, en lo espiritual, la trascendencia del hombre, su pertenencia parcial a un mundo de valores metacósmicos y su comunicación con lo divino a través de la Santa Madre Iglesia Católica, Apostólica y Romana. Cfr. Briceño Guerrero, «Europa y América en el pensar mantuano. En: *El laberinto de los tres minotauros*. Caracas: Monte Ávila Editores Latinoamericana., pág. 85.

la música impuesta por la iglesia católica es un símbolo de poder. Entonces, hay un interés por apropiarse de este y otros elementos culturales para delimitarse un espacio cultural determinado como producto de unas relaciones de poder.

Entre el 22 y el 24 de diciembre se cumple el solsticio de invierno, regularmente la noche más larga del año. A partir de esa fecha, los días comienzan a ser cada vez más largos, hasta llegar al 22 y 24 de junio, cuando se produce el solsticio de verano, provocando un proceso inverso en relación con la duración de los días y las noches. Entre los dos solsticios se producen los equinoccios, ocasión en que los días y las noches tienen igual duración.⁴ El equinoccio de primavera ocurre entre el 20 y el 21 de marzo, y el de otoño, el 22 y el 23 de septiembre. Al igual que durante los solsticios, en las fechas cercanas a los equinoccios se inició la práctica de ceremonias destinadas a festejar el resurgimiento de la naturaleza, a celebrar la abundancia de las cosechas y a propiciar los poderes responsables de proporcionar a los hombres estos favores, para asegurar la preservación de la subsistencia. Entre los elementos de ceremonias rituales precristianas que se encuentran presentes y vigentes en las celebraciones rituales en Venezuela y en general de la América de habla hispana, podemos considerar: las Dionisiácas rurales griegas, celebradas en el solsticio de invierno, en las cuales participaban sólo hombres, representando papeles masculinos y femeninos. En ellas intervenían una diversidad de personajes, algunos de ellos caracterizando animales en un culto a la fertilidad; los romanos celebraban las Saturnalias, las fiestas de Saturno, dios de la cosecha, entre el 17 y el 23 de diciembre; el culto a Mitrás, dios persa de la luz se había difundido a través de Asia Menor, de Persia a Grecia, Roma y hasta los territorios germánicos y Britania. Su nacimiento se conmemoraba el 25 de diciembre; el culto de Atis, quien es engalanado de cintas y en cuyo rededor se realizaban danzas en ocasión a su resurrección en el mes de marzo; Adonis y

4 Fuentes, C. y Daría Hernández. (2005). *Calendario de fiestas tradicionales venezolanas*. Tercera edición corregida. Caracas: Fundación Bigott.

Cibeles, también divinidades orientales. Sus devotos recorrían las calles portando la imagen de la divinidad, recogiendo limosnas para festejar los rituales. La Candelaria es también de antiquísimo origen oriental. En ella se encendían multitud de lámparas. Los cristianos tomaron para sí esta ceremonia y la consagraron a la Purificación de la Virgen, fijando para su conmemoración el día 2 de febrero.⁵

Otros elementos característicos de la Edad Media fueron los mimos y juglares que narraban acontecimientos recogidos por tradición oral y los difundían por extensas regiones, empleando antiguas formas poéticas, sirviendo así de transmisores de información en poblaciones con alto índice de analfabetismo. Estos personajes también transmitieron, utilizando formas teatrales tradicionales, los elementos fundamentales de la religión cristiana. Entre nuestros campesinos andinos encontramos personajes con estas particularidades. Todo lo que podía atraer público a las iglesias y contribuir a la formación religiosa cristiana se incorporó a los rituales.

En el año 354 la iglesia cristiana, bajo la conducción del Papa Liberio (352-366), cooptó el día del nacimiento de Mitras, declarando el 25 de diciembre como la fecha en que nació Jesucristo, cuyas representaciones tenían especial importancia y a las que se incorporaron los villancicos alusivos al acontecimiento con acompañamiento de instrumentos musicales. A partir del siglo XIII y por iniciativa de San Francisco de Asís, comenzaron a difundirse estas representaciones –llamadas pesebres– con figuras de los personajes principales, a los que se añadió una serie de elementos producto de la creatividad popular y con rasgos característicos, según la región. Esta costumbre se propagó por toda Europa y posteriormente por América.

Desde finales del siglo VI de nuestra era y viendo la dificultad

5 Fuentes, C. y Daría Hernández. (1988). Navidad en los Andes Venezolanos. En: *Marusa*, Año 1. Caracas: Centro para las Culturas Populares y Tradicionales. CCPYT/CONAC, Centro Interamericano de Etnomusicología y Folklore CIDEF, del Programa Regional de Desarrollo Cultural de la O.E.A.

de ir contra la tradición, el Papa Gregorio I El Grande estableció una política de utilización de las costumbres populares locales en función de expandir el cristianismo. Así, en algunas celebraciones católicas se podían utilizar los instrumentos musicales tradicionales, cantos y danzas. Por otra parte, a partir de la Conquista, los elementos culturales indígenas y africanos fueron integrándose a las conmemoraciones y celebraciones, en forma gradual y nada homogénea. Como estrategia de resistencia cultural ante esta imposición, los lugareños cantaban como les era permitido, para así dar continuidad a sus ritos que remiten al origen de su grupo cultural.

Lo anteriormente expuesto reafirma que somos puro rito. La esencia de toda conducta humana, tránsito rítmico entre modelos divinos y demoníacos, habita en este componente secularmente repetitivo, gracias al cual nuestro complejo emocional e individual entra en contacto con los otros. Su carácter cíclico permite que más allá de las intenciones de cada proceso particular se mantengan básicamente inmodificables, susceptibles de significarse nuevamente, constituyéndose así en soporte de la experiencia, memoria y afirmación de la especie; en fuente primaria de todo arte, estética y placer.⁶

El presente trabajo está estructurado en tres capítulos desarrollados de la siguiente manera: En el **Capítulo I** hago una reconstrucción geográfica e histórica de los Pueblos del Sur del estado Mérida, Venezuela y en particular del pueblo Mucutuy, donde se desarrolló la mayor parte del trabajo de campo. El **Capítulo II** está dedicado al estudio del romancero, expresión literaria popular, de tradición oral que abarca todas las manifestaciones y todas las etapas del hombre y todos los ciclos en los que el hombre actúa desde que nace hasta que muere. Constituyen la materia prima de una polifonía vocal rural del periodo colonial que escasamente sobrevive en las aldeas de Mucutuy y queda en la memoria de unos

6 López-Sanz, Rafael. (1991). El jazz y la ciudad y otros ensayos. En: *Folios*. N° 19, marzo- abril. Caracas: Monte Ávila Editores..

pocos moradores. Esta estructura poética con medida propia, –el romance de Mucutuy– no es tal sin la música, la cual constituye su ensamble perfecto. Ambos componen una sola lectura, creando memoria, la cual está presente en todas las manifestaciones rituales estudiadas, cuyo contenido es profundamente andino venezolano. En el **Capítulo III** presento las expresiones poético-musicales religiosas de los pueblos estudiados del sur del estado Mérida, que he registrado y analizado: Las posadas del Niño Jesús. Expresión poético-musical y religiosa que acompaña el advenimiento del Niño Dios; la Paradura del Niño Jesús: Proceso de estatus real y divino del Niño Dios y su reconocimiento como ‘Niño Rey y Dios Próximo’ y el rosario cantado que la acompaña; la adoración de los Reyes Magos, como expresión religiosa relacionada con el proceso que reafirma el reconocimiento del ‘Niño Dios’, y el velorio de Angelito como proceso ritual antecedente del culto al ‘Niño Dios’. Esta es una de las ceremonias más curiosas, extraordinarias y a la vez tristes, tristísimas. Ritual de Muerte y Renacimiento. Al final, se exponen las **Conclusiones** a las que he llegado en la presente investigación, los **anexos** (ilustraciones y registros musicales) y las **Referencias consultadas**.

MARCO GEOGRÁFICO E HISTÓRICO

1.1. UN POCO DE GEOGRAFÍA

El estado Mérida pertenece a la región de los Andes venezolanos. Ocupa una superficie de 11.300 km², en los que predomina el ambiente geográfico andino. Destaca la cordillera de Mérida, con 460 kms. de longitud, 100 kms. de ancho y una altura media de 4.000 m., que conforma el tramo final de la cordillera de los Andes.

1.1.1. Los Pueblos del Sur del Estado Mérida

La región denominada “Pueblos del Sur”, está conformada por 18 pueblos que abarcan una vasta extensión del 35% del territorio del estado Mérida. Sus comunidades comparten los mismos lazos históricos, geográficos, políticos, sociales, culturales y espirituales. Sus límites por el norte son: los ríos Chama y Mocotíes; por el sur, el río Caparo; por el oeste, la línea divisoria entre los estados Mérida y Táchira; y por el este, el páramo de Mucuchíes. Estamos hablando de la región más apartada y olvidada del estado Mérida.¹

Los 18 pueblos del sur de Mérida son: Aricagua, Canaguá, Guaraque, Mesa de Quintero, Río Negro, Chacantá, Capurí, El Molino, Los Nevados, Guaymaral, San Antonio (Campo Elías), Mucuchachí, Mucutuy, San José, Santa María de Caparo, Acequias, Pueblo Nuevo y El Morro. Esta región geográfica abarca los municipios Aricagua, arzobispo Chacón, Guaraque, Padre Noguera, así como parte sur de los municipios Campo Elías, Libertador, Sucre y Antonio Pinto Salinas. Todos estos pueblos reúnen una población aproximada de 40.000 habitantes, o sea el 6,6 % de la población del estado. Sin embargo, este hecho revela que es una zona con

1 Molina, Honegger. (2001, 18 de diciembre). MUCUTUY: Pasado y presente. *Frontera*. p. C1.

escasa presencia demográfica.² Este territorio está delimitado por los municipios Arzobispo Chacón, Aricagua y Padre Noguera, los cuales están formados por valles, montañas y páramos (Las Tapias a 3.517 m., San José a 4.200 m., Río Negro, a 3.200 m., El Molino, a 3.270 m. y San Isidro a 2873 m.).³



Ilustración 1. Laguna de Caparú. Entrada a los Pueblos del Sur de Mérida.

Esta cordillera está surcada, además, por un sistema de valles independientes, como el Valle de Aricagua hacia la parte norte, el Valle Mucutuy-Mucuchachí-Canaguá ocupando el centro de la región, y el Valle Pregonero-Guaraque-Mesa de Quintero hacia el oeste. La región se divide en forma natural en tres cuencas hidrográficas: La cuenca del río Caparo, la cuenca del río Uribante y la cuenca del río Chama. El río Caparo, que nace en el Páramo de Don Pedro, al sur de Los Nevados, corre en sentido sur, sirviendo de límite entre Mérida y Barinas y recibiendo a su paso el caudal de los ríos más grandes de la zona.

Es una rica y variada región situada al sur de la Sierra Nevada. Sus habitantes viven fundamentalmente de la agricultura y de la cría,

2 Samudio, Edda. (2006). De aldeas de indios a pueblos de doctrina. Origen y formación de los pueblos del Sur de Mérida. En: *Los Pueblos del Sur de Mérida. Donde el tiempo se detuvo*. (pp. 45-89). Publicación de la Exxon Mobil de Venezuela. Caracas: Editorial Arte, pág. 45.

3 Rivero, Francisco (2004), citado en Briceño, Leonardo (2007). *Los cantos de la paradura del niño en Mucuchachí: Estudio Etnográfico*. (Trabajo de Grado). Mérida: Facultad de Arte. ULA., pág. 3.

afincados en una tierra maravillosa por su fertilidad y por la increíble variedad de climas.⁴

En mi experiencia de campo, y tomando en cuenta que durante los años 60 del siglo pasado hubo una fuerte migración del sur hacia el norte del estado, se han considerado Pueblos del Sur de Mérida, además de las aldeas y pueblos ya mencionados del sur, las siguientes poblaciones con sus respectivas aldeas, por ser asiento de esa migración y mantener sus tradiciones: Lagunillas, San Juan de Lagunillas y Pueblo Nuevo del Sur (Municipio Sucre); Ejido (Municipio Campo Elías); Santa Cruz de Mora (Municipio Antonio Pinto Salinas); Bailadores (Municipio Rivas Dávila); Tovar (Municipio Tovar) y Zea (Municipio Zea), parroquia Jacinto Plaza del Área Metropolitana de Mérida (Municipio Libertador) y El Vigía (Municipio Alberto Adriani).

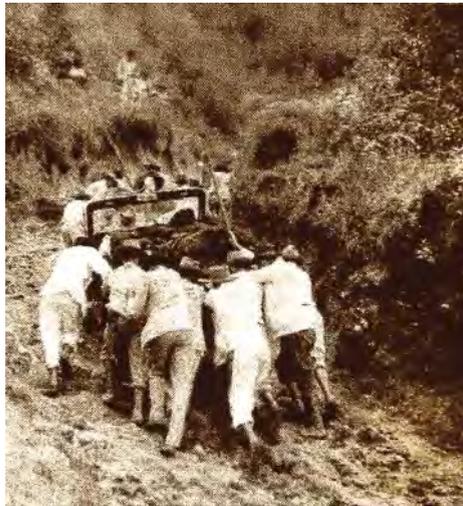


Ilustración 2. Primer vehículo automotor que transitó a los Pueblos del Sur, Mérida.

4 Rivas, José Eustorgio. (1976). *El sur merideño canta a Venezuela*. [Contraportada de disco de acetato] Caracas: Sociedad de hijos y amigos de los Pueblos del Sur del Estado Mérida., pág. 1.

Injustamente abandonados desde la guerra emancipadora, los habitantes de los Pueblos del Sur de Mérida en varias ocasiones se vieron en la necesidad de buscar solución a sus problemas comunes en forma mancomunada, organizadas al margen de la acción oficial; así, abrieron la primera vía carretera para vehículos de doble tracción, la cual facilitó el conocimiento de la región en el resto del país.⁵

Muy pocos trayectos de los caminos principales estaban empedrados o, en las tierras bajas, escasos pasos difíciles estaban empalados. No todos los ríos y torrentes tenían puente, o si lo tenían estaban contruidos de tal manera que eran fácil presa de las crecientes y debían ser repuestos periódicamente.⁶

Las obras de infraestructura de las últimas décadas, particularmente las viales, se hicieron sin normas técnicas de construcción sobre aquellas calzadas levantadas a pico y pala y en convites comunitarios, que siguieron los antiguos caminos de herradura, lo que explica sus inconsistencias y la frecuente incomunicación que esos pueblos experimentan en períodos de lluvia.⁷

Desde la Colonia, el sistema básico de transporte en los pueblos merideños lo constituyeron caravanas de bueyes y mulas, conducidas por arrieros. El ser arriero tenía una connotación especial. Era un trabajo de gran responsabilidad, que requería habilidades especiales. Debía responder tanto por las mulas como por las mercancías transportadas, en viajes por pésimos caminos y condiciones climatológicas inclementes. Eran los únicos realmente informados y dispensadores de información; además de los “recados” orales transportaban los mensajes escritos, acompañados

5 *Ibidem*, pág. 1.

6 Osorio, Fermín. (1996). *Los Andes Venezolanos. Proceso social y estructura demográfica (1800-1873)*. Mérida: Universidad de Los Andes, pág. 99.

7 Samudio, Edda. (2006). De aldeas de indios a pueblos de doctrina. Origen y formación , pág. 48.

siempre de una interpretación oral comunicable.⁸



Ilustración 3. Mapa del Estado Mérida⁹

Podemos ver en todas estas carreteras la abundancia de los vehículos rústicos y el uso de las bestias, pues el automóvil rústico que recorre las carreteras sureñas no ha eliminado la bestia mular o caballar como medio de locomoción, ya que en todas estas montañas abundan los caminos que vinculan las pequeñas aldeas con el poblado principal, al que llegan hombres y mujeres en cabalgadura y a pie, los

8 Osorio, Fermín. (1996). *Los Andes Venezolanos. Proceso social y estructura demográfica...*, pág. 99.
9 En el recuadro se señalan los municipios que comprenden los Pueblos del Sur de Mérida: Arzobispo Chacón, Aricagua y Padre Noguera. En: <http://www.conociendonuestroestadomerida.blogspot.com>

días de fiesta y los domingos para asistir a misa, hacer compras y visitar amigos y parientes.¹⁰ En mi último viaje me sorprendí por la abundante presencia de motocicletas, que se han impuesto como medio de traslado.



Ilustración 4. Caballistas en el camino hacia Mucuchachí. Pueblos del Sur, 1952.



Ilustración 5. Caballos y yeguas trasladan a los campesinos desde las aldeas hasta el pueblo.

¹⁰ Samudio, Edda. (2006). De aldeas de indios a pueblos de doctrina, pág. 48.

1.1.2. Mucutuy

De estos hermosos pueblos visité más frecuentemente Mucutuy, pueblo que cuenta con diez aldeas: Mijará, La Providencia, Mucucharaní, Mucurizá, El Achote, San Miguel, El Paradero, La Veguilla, Mucutuicito y Mocomboco. Estas aldeas poseen un extraordinario compendio de expresiones musicales antiguas, según pude observar en los contactos iniciales con esa localidad. Mucutuy es una población situada a una altura de 1.405 metros sobre el nivel del mar y ubicada dentro de una vasta región de 297 kilómetros cuadrados de superficie territorial. Dista aproximadamente tres horas de la capital del estado Mérida, 82 kilómetros en vehículo rústico por la troncal del sur: Mucutuy-La González-Chichuy. Por esta vía se atraviesan diversos paisajes xerófilos, de selva húmeda y de páramo hasta superar la población de San José del Sur. También tiene comunicación con Aricagua y El Morro por el norte, y con la capital del municipio Arzobispo Chacón (Canaguá) a una distancia de 42 kilómetros, luego de pasar por Mucuchachí y cerca de Chacantá. Su población es de 4.000 habitantes aproximadamente, con un elevado porcentaje juvenil e infantil.¹¹

Este encantador pueblo se encuentra en un rico y pausado valle entre las estribaciones de la serranía. Su población vive arrullada por la sonoridad de las cristalinas aguas del río de su mismo nombre. De sus frondosas montañas nacen varios ríos que nutren las suaves praderas del piedemonte y las sedientas tierras llaneras. La frescura de su clima, 19°C media anual, y sus hermosos paisajes naturales han sido parcialmente protegidos por la declaratoria de Parque Nacional Tapo Caparo. La producción es variada. En su jurisdicción se ha desarrollado amplias granjas con aves de corral.

También se cuentan algunas haciendas que se han dedicado a la cría de ganado y a la producción de derivados lácteos. En esta zona se cultivan varios productos agrícolas como apio, ajo, tomate, cebolla, zanahoria. Posee una flora bastante rica, desde el

11 Molina, Honegger. (2001, 18 de diciembre). MUCUTUY:... p. CI.

típico cénaro, pasando por los yagrumos hasta los bellos frailejones amarillos, morados y blancos. Además, tiene una fauna múltiple: perros de agua, venados, osos frontinos, lagartos, águilas montañeras, entre otros.¹²

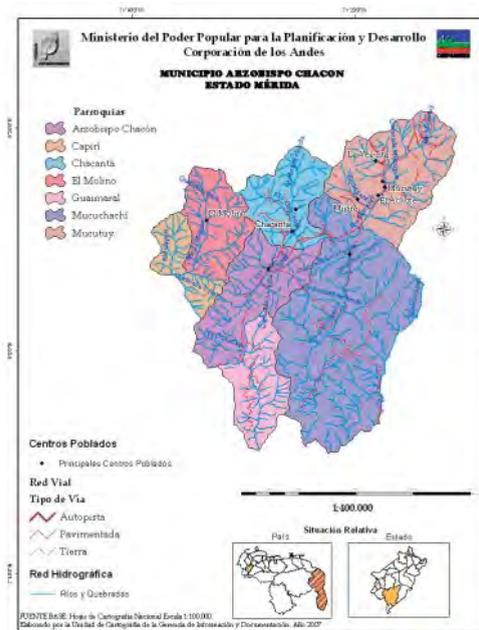


Ilustración 6. Mapa del municipio Arzobispo Chacón.¹³

En el pueblo funcionan las siguientes instituciones y asociaciones: ambulatorio rural, prefectura, comando policial, junta parroquial, escuela y liceo, parroquia eclesiástica, consejos comunales, asociación de ganaderos, asociación de caficultores, guardería, aldea universitaria, oficina postal telegráfica, biblioteca, ateneo, club deportivo, comercio local, asociación de choferes,

12 Molina, Honneger... p. C1.

13 Mapa del municipio Arzobispo Chacón, estado Mérida, Venezuela. El recuadro señala la parroquia Mucutuy. Fuente: Dossier Municipal 2006. Arzobispo Chacón. CORPOANDES. Mérida, Venezuela.

asociación de artesanos y asociación de músicos, cooperativa de turismo “Mucusur”. Cuenta, además, con varias posadas, servicio telefónico local y móvil y servicio de internet y una radiodifusora comunitaria Pregón 95.7 FM.



Ilustración 7. Vista aérea del pueblo Mucutuy, bordeado por el río del mismo nombre.

1.2. UN POCO DE HISTORIA

A fin de conocer quiénes eran y de dónde venían los primeros pobladores indígenas de los Pueblos del Sur de Mérida, hice una revisión sucinta acerca de los primeros pobladores de la Cordillera de Mérida.

“La historia aborígen de la región andina venezolana se conoce a grandes rasgos”, afirman Gordones y Meneses (2005).¹⁴ Refieren estos arqueólogos que los trabajos de los precursores de la ciencia antropológica en Venezuela -José Ignacio Lares (1950), Adolfo Ernst (1913), Julio César Salas (1971-1997), Alfredo Jahn (1973), Tulio Febres Cordero (1921) y Gaspar Marcano- muestran “los diversos planteamientos sobre adscripción étnica de los antiguos

14 Gordones, Gladys y Meneses, Lino. (2005). *Arqueología de la Cordillera Andina de Mérida. Timote, Chibcha y Arawako*. Mérida: ULA, CONAC, Dábanatá., pág. 28..

habitantes de los Andes Venezolanos” (Gordones y Meneses, 2005).

Estos pioneros, de la más variada formación, recopilaron información etnográfica de la Cordillera y abrieron un debate importante sobre el origen étnico de sus antiguos habitantes. Se dieron a la tarea de indagar sobre el origen de las sociedades asentadas en los Andes venezolanos, basándose en la compilación de datos lingüísticos, etnohistóricos, etnográficos y arqueológicos.¹⁵

Para Lares (1950) y Jahn (1973) la Cordillera Andina de Mérida estaba habitada antes de la Colonia por los Timotes. Salas en un comienzo, denominó a estos primeros pobladores “Chamas” (1971) y posteriormente “Indios Mucus” (1997). En 1954, Miguel Acosta Saignes propone el término “Timoto-Cuica” para referirse a los aborígenes de la región andina del país, definición que ha tenido gran influencia en la discusión sobre el poblamiento de la región andina venezolana y mucha fuerza en los ambientes educativos, y que ha sido objetada por la antropóloga Jacqueline Clarac (1985, citado en Meneses y Gordones, 2005):

La generalización del nombre Timotes no tiene ninguna base (...) Los documentos que consultamos en el archivo de Sevilla (...) no indican jamás un nombre que pudiera servir de base para clasificar genéricamente a los indios andinos. La mayoría de las veces los grupos encomendados lo son bajo la simple etiqueta de “un grupo de indios”; a veces aparece un nombre que sirve de indicador para un grupo nada más. No tenemos por consiguiente ninguna razón para aceptar la división definitiva de los grupos andinos en Timotes y Cuicas.¹⁶

En este orden de ideas, quiero destacar la tesis desarrollada por la mencionada antropóloga, quien, de acuerdo con Salas, propone el término de “Mucu-Chama” o “Thakuwa” para definir a los antiguos pobladores de Mérida, partiendo de ciertas características lingüísticas

15 Ibídem, pág. 36.

16 Clarac de Briceño, Jacqueline (1985), citado en: Gordones, Gladys y Meneses, Lino. (2005). *Arqueología de la Cordillera Andina de Mérida...*, pág. 43..

y culturales que se relacionarían con grupos colombianos como los Tunebos.

Clarac de Briceño propone para dicha etnia, de acuerdo con Salas, el nombre de “Mucu” o “Mucu-Chama”, por la repetición del primero en la toponimia merideña y por ser Chama el nombre indígena del principal río de la región, el cual tuvo gran importancia en dicha cultura.¹⁷

Para Clarac, la población de la Cordillera de Mérida se constituyó en el devenir del tiempo por diversos grupos humanos en varias oleadas migratorias. El primero, según su hipótesis, fue un grupo instalado desde un tiempo indeterminado, cuyo estado actual de conocimiento arqueológico no permite su reconstrucción. El segundo grupo étnico llegó al comienzo de nuestra era y se mantuvo en la cordillera hasta la llegada de los españoles; por su cultura, religión, patrones funerarios, técnicas agrícolas, construcción de viviendas y mitología puede ser ubicado dentro de la cultura chibcha. El tercer grupo pertenecía a la cultura arawak y llegó probablemente alrededor del siglo IX de nuestra era. Sobre estos dos últimos grupos es que se poseen, según Clarac de Briceño, la mayor información hasta el presente.¹⁸

Otro aspecto importante en esta propuesta, es la existencia de una jerarquía entre los cacicazgos de Mérida, destacándose *Jamú*, *Mucuchies* o *Mu-ku-chies* y *Timotes* para la Sierra Norte; para la Sierra Sur, *Macaria* (Acequias) y *Aricagua*, poblados que correspondían todos a una alta jerarquía religiosa de esos lugares, sobre todo en lo que se trata de *Jamú*, *Mu-ku-chies* y *Timotes*.¹⁹

Meneses y Gordones, llegan a la conclusión de que las investigaciones arqueológicas, etnohistóricas y lingüísticas les permiten afirmar que existió en la Cordillera de Mérida una

17 Clarac de Briceño, Jacqueline. (1996). Las antiguas etnias de Mérida. En: J. Clarac de Briceño (comp.). *Mérida a través del tiempo*. Mérida: Consejo de Publicaciones de la Universidad de Los Andes. Museo Arqueológico Gonzalo Rincón Gutiérrez., pág. 27..

18 *Ibidem*, pág. 27.

19 *Ibidem*, pág. 33.

organización social jerarquizada multiétnica que se expandió por todos los pisos altitudinales de la región y que cada centro poblado de esta organización social conservaba características particulares que le daban perfil propio, pero estos a su vez se correspondían con una organización social y económica que les permitía complementarse entre sí.²⁰

Don Tulio Febres Cordero (1860-1938) comenta que los indígenas merideños conservaron hasta muy tarde sus costumbres y lengua:

Lentamente fueron desapareciendo las costumbres indígenas en el curso del siglo XIX. Todavía para 1811, en la fiesta trascendental de la jura de la independencia y bendición de las primeras banderas de la Patria, según tradición publicada por don José Ignacio Lares, las tribus de indios de casi toda la provincia de Mérida estaban allí también, vestidas a su usanza y tocando sus tambores y chirimías; y nosotros conservamos entre los recuerdos de la infancia el de haber visto una banda de música puramente indígena, y procedente de Lagunillas, tocando en la plaza pública de Mérida en unas fiestas por los años 1872 a 1873, lo que no ha vuelto a verse ni será fácil que se repita (p. 55).²¹

1.2.1. Los Pueblos del Sur del estado Mérida

Con respecto al tramo de la Cordillera de Mérida que nos ocupa, es decir, los Pueblos del Sur, el etnólogo Julio César Salas (1956, citado en Moreno, 1986), afirma que antes de la Colonia poblaban la zona hoy denominada Pueblos del Sur, diversas etnias de origen jirajara, como los giros, “subdivididos a su vez en parcialidades integradas” por los mucuquino, los aricagua, los mocotey, los canaguá, los guaraque, los chocantá, los mucuchachí,

20 Gordones, Gladys y Meneses, Lino. (2005). *Arqueología de la Cordillera Andina de Mérida...*, pág. 118.

21 Febres Cordero (1960), citado en Clarac de Briceño, Jacqueline. (1976). *La Cultura Campesina en los Andes Venezolanos*. Mérida: CDCHT, ULA., pág. 55.

los veguilla.²²

Gordones y Meneses, por otra parte, registran, en base al estudio de los topónimos y los antropónimos, la existencia de un grupo étnico relacionado con la lengua arawak hacia la vertiente sur-oriental de la cordillera, el cual estuvo asentado en el área que ocupan los actuales pueblos de Santa María de Caparo, Guaimaral, Canaguá, Capurí, Guaraque y Bailadores, pertenecientes a los Pueblos del Sur merideños. Sin embargo, afirman que “hasta la fecha no contamos con trabajos arqueológicos sistemáticos sobre estas poblaciones andinas merideñas”.²³ En efecto, en tiempos de la Conquista se denominó “Valle de los Aricaguas” a toda la región del sur de Mérida, y desde entonces, Aricagua se transformó en tierra de misiones, llegando a obtener la categoría de Prefectura Apostólica.²⁴

Durante el período colonial a los pueblos autóctonos comprendidos dentro de la zona hoy conocida como Pueblos del Sur de Mérida se les conocía con el nombre del Valle de los Aricaguas o Nación de los Aricaguas, integrada por diversas etnias, unas de origen jirajara como los giros, los chacantaes, los quinaroas, los guaraques, y otras de origen Muku o andino, como los mucutuyes, los mucuchachíes y los mucuñoes.²⁵

En su época antigua autóctona, Aricagua fue un centro comercial muy importante gracias a la producción de oro y sales, que explotaban para comercializar con los aborígenes de los llanos y con los Giros del páramo. Cuando llegaron por primera vez los españoles a la sierra, en el año 1558, antes de ser fundada la ciudad de Mérida, ya existía en el sur una organización social y una cultura

22 Julio César Salas (1956), citado en Moreno, Amado. (1986). *Espacio y sociedad en el estado Mérida*. Mérida: Universidad de Los Andes. CDCHT., pág. 72.

23 Gordones, Gladys y Meneses, Lino. *Arqueología de la Cordillera Andina de Mérida...*, pág. 112.

24 Porras, Baltazar, 1995, citado en Molina, Honegger. (2000). *Apuntes para la historia de Canaguá y los Pueblos del Sur de Mérida*. Mérida: Gobernación del Estado Mérida., pág. 17.

25 Molina, Honegger. (2001, 18 de diciembre). MUCUTUY: ...p. C1.

basada en el intercambio, la caza, la agricultura y la pesca: Aricagua, Mucutuy, Mucuchachí, Acequias (Mucuñó).

Los españoles establecieron las divisiones territoriales, al principio de su colonización, a partir de la división territorial ya existente entre las sociedades indígenas, siguiendo las áreas de influencia cultural de los diversos grupos étnicos. Este parece haber sido el caso de la zona occidental, por lo menos en lo que trata de los actuales estados Mérida, Táchira y parte del Zulia.²⁶

La Encomienda consistió en la asignación de territorio y población a un conquistador español para organizar, dirigir y controlar las relaciones económicas y sociales de los indígenas, quienes, en adelante, de acuerdo al modelo español, fueron considerados súbditos de un rey desconocido, con la finalidad de explotarlos y cobrarles tributos. Descubierta y conquistado un territorio, se confeccionaban los planos y se fundaba un villorrio con el nombre de ciudad. Las inmediaciones se repartían entre los conquistadores, siendo una de las principales obligaciones cuidar, defender y catequizar a los indios de su territorio. Al dar posesión de un territorio a un conquistador, se decía al interesado: “A vos fulano se os encomiendan tantos indios en tal cacique y enseñadles las cosas de nuestra santa fe católica”. De ahí las palabras encomienda y encomendero. A su costa, tenía éste en su encomienda un encargado, sacerdote o seglar, que diariamente enseñaba la doctrina cristiana a los indios y por eso se llamaba doctrinero. De tiempo en tiempo, pasaba por ahí algún misionero, examinaba a los candidatos y bautizaba y administraba los demás sacramentos, a los que estaban suficientemente preparados. Los indígenas estuvieron sometidos a una legislación especial, que reglamentaba su subordinación a la etnia blanca. “En el ánimo del Estado privaba mantener a los indígenas separados –para brindarles protección de quienes pretendían tener el derecho de servirse de su trabajo sin ninguna limitación”.²⁷ Entonces

26 Clarac de Briceño, Jacqueline. (1996). *Las antiguas etnias de Mérida...*, pág. 131.

27 Osorio, Fermín. (1996). *Los Andes Venezolanos. Proceso social y estructura demográfica...*, pág. 49.

fueron recluidos en “pueblos de indios” o “pueblos de doctrina”. La encomienda constituyó un poderoso instrumento en el proceso de desarticulación y desestructuración de la sociedad indígena, a la vez que un arma eficaz de aculturación y mestizaje.²⁸

El proceso de reducción a doctrinas en ocasiones fue en extremo violento. Fueron frecuentes los casos en los que se redujo a un mismo pueblo a indios de distinta lengua y costumbres, o a tribus que hasta la llegada de los europeos habían mantenido pésimas relaciones o luchado entre sí.



Ilustración 8. Iglesia antigua de Mucutuy, 1950.

En estos casos, la desaparición de los idiomas indígenas fue muy temprana, porque el castellano se convirtió en la lengua indispensable para la comunicación.²⁹

28 Samudio (1997), citado en Samudio Edda. (2006). De aldeas de indios a pueblos de doctrina..., pág. 59.

29 Osorio, Fermín. (1996). *Los Andes Venezolanos. Proceso social y estructura demográfica*, pág. 50.

En efecto, en torno a esta forma de organización se llevó a cabo el reordenamiento espacial en la jurisdicción emeritense, lo que se concretó en lo que la Corona diferenció como pueblos de indios. Los primeros repartos de indígenas asentados en tierras que hoy ocupan algunos de los actuales Pueblos del Sur, fueron los que se dieron en torno a la población que habitaba en las pequeñas subcuencas del río Nuestra Señora, cuando el fundador de Mérida, en noviembre de 1558, concedió a compañeros de su hueste todos los bohíos e indios de pueblos que estaban al frente de Las Lagunillas y en el Valle Nuestra Señora.³⁰

La época colonial en territorio merideño comenzó en 1558 con la incursión de españoles comandados por Juan Rodríguez Suárez (1519-1561). Al año siguiente se promueve desde la recién fundada ciudad de Mérida, convertida en eje del avance español, una serie de expediciones a distintos lugares de la región, estableciéndose así los primeros contactos con los indígenas del sur merideño.³¹

En marzo de 1559, Pedro Bravo de Molina con 40 hombres, exploró el Valle de los Aricaguas. Algo bueno debieron tener sus informes para que Juan de Maldonado decidiese interrumpir sus exploraciones norteñas y marchar a conquistar las tierras del sur. En el año 1581 los españoles Gaviria y Puzol firmaron un documento público para fijar la encomienda de los indios de Aricagua, con el objeto de hacer labranza y recoger oro.³²

El cronista Fray Pedro de Aguado, describe:

El caudillo Pedro Bravo (...) después quel atravesó el valle de las Acequias fue a dar al valle de Santa Lucía, al cual llamaron después el valle de las Cruces (...), y caminando valle abajo fue encaminado por antiguas

30 Samudio (1997), citado en Samudio Edda. (2006). De aldeas de indios a pueblos de doctrina..., pág. 59

31 Peña Rivas, J. (2009, 30 de mayo). Incursión española en Mucutuy. Pico Bolívar. p. 14.

32 Porras, B., 1995, citado en Molina, Honegger. (2000). *Apuntes para la historia de Canaguá*, p. 128.

sendas de los indios al valle de Aricagua, cuyos naturales estaban muy descuidados de la ida destes españoles a su tierra, porque entre ellos no había ninguna alteración de tener tan cerca los enemigos. Bravo se asomó desde una cuchilla que está sobre los pueblos de Muchachi, desde donde vio que lo alcanzaba a señorear con la vista de este valle era muy poblado de muchos bohíos y que los naturales y sus mujeres e hijos se estaban en las puertas de sus casas.³³

Hay que tener en cuenta que los datos más antiguos que poseemos acerca de los Andes venezolanos, los debemos a los cronistas españoles, especialmente Fray Pedro de Aguado, Juan de Castellanos y Fray Pedro Simón; pero, a partir de su información es muy difícil obtener un conocimiento antropológico de las tribus entonces existentes en esas regiones.³⁴

La inestabilidad del poblamiento hispano en el territorio más meridional merideño llevó a la implantación del sistema misional a finales del siglo XVII. La resistencia de los indios llamados Giros en aquel sector, hizo difícil juntarlos en pueblos. Tocó a la misión de Nuestra Señora de la Paz de Aricagua, cabecera de la misión agustina en la vertiente andino-llanera, ser sede de la actividad misional de esa orden en Mérida, en la que estuvieron incluidos los pueblos de Mucutuy y Mucuchachí.³⁵

Según los datos aportados por el Archivo Arquidiocesano de Mérida, hacia el año 1627, los agustinos ya ejercían su misión de adoctrinamiento a los indígenas de esta región, que para ese entonces sumaban más de 1.500 nativos.³⁶ La Doctrina de Aricagua o de

33 Fray Pedro de Aguado. (1963). *Recopilación historial de Venezuela*. Caracas: Academia Nacional de la Historia, pág. 419

34 Clarac de Briceño, Jacqueline. (1976). *La Cultura Campesina en los Andes Venezolanos*. Mérida: CDCHT, ULA., pág. 59

35 Samudio, Edda. (2006). De aldeas de indios a pueblos de doctrina..., pág. 45.

36 Molina, Honegger. (2000). *Apuntes para la historia de Canaguá y los Pueblos del Sur de Mérida*, p. 115

Nuestra Señora de la Paz fue encomendada a los Reverendos Padres Agustinos el 4 de septiembre de 1597, construyeron una capilla en lo que llaman “*Pueblo Viejo*”, donde aún hoy pueden verse los cimientos de la iglesia, cementerio y otras casas.³⁷ Don Tulio Febres Cordero (1860-1938) refiere que a la par que se iba dando la penetración militar colonizadora en territorio merideño, fueron propiciándose los primeros pasos del adoctrinamiento, primeramente, por los Padres Dominicos en 1567 y luego por los agustinos, quienes fundaron el convento San Juan Evangelista en Mérida en 1591, con licencia otorgada al padre visitador de esa provincia, Fray Juan de Velasco. En 1597 se les concedió a los agustinos la doctrina en el Valle de La Paz de Aricagua, bajo la responsabilidad eclesiástica de Fray Diego de Navarro.³⁸

El convento de San Juan Evangelista de Mérida, fundado en 1591, subsistió hasta 1821. En 1590, cuando los agustinos hacían los preparativos para construir el mencionado convento en Mérida, estaban al frente de cuatro doctrinas: Mucuchíes, Aricagua, Tabay y páramo de la Cerrada. A estas se unieron las de Mucurubá, Torondoy, Estanques, La Sabana, Lagunillas, Jají, El Ejido, Valle de los Alisares o de Carrasco y otras en el Valle de la Paz de Aricagua. Del convento de Mérida llegaron a depender 6 y hasta 8 doctrinas con unos 16 caseríos o poblaciones que tuvieron también temporalmente los clérigos y otras órdenes religiosas como las de los Dominicos y Franciscanos. En 1593 Mucuchíes y Aricagua habían pasado a los clérigos, siendo devueltas a los agustinos en 1597 junto con Lagunillas y otras poblaciones.³⁹

37 Campo del Pozo, Fernando. (1968). *Historia documentada de los Agustinos en Venezuela durante la época colonial*. Caracas: Academia Nacional de la Historia., pág. 75.

38 Tulio Febres Cordero (1991), citado en Peña Rivas, Joaquín. (2009, 30 de mayo). Incursión española en Mucutuy. *Pico Bolívar*, pág. 14

39 Campo del Pozo, Fernando. (1979). *Los Agustinos y las lenguas indígenas de Venezuela*. Caracas: Universidad Católica Andrés Bello., pág. 24.



Ilustración 9. Plaza de Mucutuy. Al fondo, iglesia antigua. 1950.

1.2.2. Fundación de Mucutuy

La tradición oral cuenta que entre los años 1700 y 1789, los *aricagua* y los *giros* se trasladaron hacia territorios situados al este de Aricagua, para fundar nuevos asentamientos. Los descendientes de dicha migración, conocidos como “Mucuíes”, dieron origen a la denominación “Mucutuy”, que en dialecto indígena significa “lugar o sitio sagrado de las piedras”. (“MUCU”, lugar; y “TUY”, piedra).⁴⁰

Julio César Salas propone el nombre de “indios Mucus” para todas aquellas tribus cuyas lenguas poseyesen la radical “mucu” existente en la toponimia. Para ese autor dicha radical significaría en quechua “gente”, lo que le hace pensar que nuestros aborígenes andinos, por lo menos los del estado Mérida, serían de filiación quechua.⁴¹

40 Altuve y Morales (1997, citado en Molina, Honegger. (2001, 18 de diciembre). MUCUTUY...

41 Clarac de Briceño, Jacqueline. (1976). *La Cultura Campesina en los Andes Venezolanos*.

En relación a la denominación “Muku”, la antropóloga Jacqueline Clarac, afirma que el radical [MU], en efecto, se consigue en lenguas del tronco chibcha. Su sentido más antiguo parece significar “la Tierra Sagrada”, la “tierra de los Antepasados”, que es también el “Gran Útero de la Diosa Madre”. El radical [KU] tendría en tunebo el significado, según Ann Osborn, de parentesco matrilineal. Y señala: “Mu-Ku-Tuy = Tierra (sagrada) de los antepasados del parentesco (matrilineal) de la Roca o la Piedra (este último término, fue traducido por los habitantes del lugar, en la Sierra Sur)”.⁴²

El primer poblamiento fundacional indígena en el lugar, se llevó a cabo en la aldea hoy denominada La Veguilla.⁴³

Campo del Pozo describe: “Estaban en las orillas del río del mismo nombre. El primer pueblo de estos indios Mucutuyes estuvo en La Veguilla, donde aún quedan algunas casas y restos de la primitiva Iglesia”.⁴⁴ Explica que la primitiva iglesia, construida por los primeros doctrineros agustinos, estuvo ubicada en lo que hoy es la hacienda “El Cedro”, en la Veguilla, donde aún se ven parte de los cimientos.⁴⁵ En esta aldea tienen mucha devoción a San Agustín “del cual hay una preciosa imagen en la iglesia y varias imágenes coloniales en casas particulares”.⁴⁶

En 1657 había unos quinientos indios en La Veguilla. A finales del siglo XVIII, en 1782, había unas 50 casas. La mayoría de la población vivía en el campo al lado de sus labranzas. Hablaban dialecto Maripú, semejante al de los Mucuchíes y Acequias, con la particularidad que en Acequias se denominaba Míгурí y en el Morro,

42 Clarac de Briceño, Jacqueline. (1996). Las antiguas etnias de Mérida, pág. 28.

43 Altuve y Morales (1997, citado en Molina, Honegger, 2001, 18 de diciembre). MUCUTUY: Pasado y presente. *Frontera*. p. C1.

44 Campo del Pozo, Fernando. (1979). *Los Agustinos y las lenguas indígenas de Venezuela...*, pág. 65.

45 Campo del Pozo, Fernando. (1968). *Historia documentada de los Agustinos en Venezuela ...*, pág. 80.

46 Molina, Honegger. (2001, 18 de diciembre). MUCUTUY: Pasado y presente. *Frontera*. p. C1.

dialecto Mirripí. Algunas ancianas de Acequias y Mucutuy todavía en 1957, recordaban la numeración indígena hasta 10 o 20.⁴⁷

En su época antigua autóctona, Mucutuy estaba constituido por un asentamiento indígena que tenía su propia organización e idiosincrasia, caracterizada principalmente por la vinculación de elementos naturales a su entorno social.⁴⁸

En Mucutuy se evidenció el proceso de exploración y conquista con el otorgamiento de encomiendas y la conformación de la doctrina cristiana. En la región sur merideña se demoró el otorgamiento de encomiendas debido a las inusitadas controversias entre los mismos españoles, quienes estaban divididos en un bando que identificaba sus intereses con Juan de Maldonado y otro constituido por seguidores de Juan Rodríguez Suárez. También la resistencia indígena ayudó a postergar no tanto el otorgamiento sino el establecimiento de encomiendas en esa localidad. A finales del siglo XVI es cuando se asignan encomenderos a casi todo el territorio del Valle de Aricagua. En 1636 el capitán Diego Prieto Dávila adquirió tierras en La Veguilla.⁴⁹

Los principales encomenderos de esta región fueron: Don Juan Pérez Dávila, Don Diego de la Peña y más tarde, Don Diego Prieto Dávila, que fue dueño de la Veguilla de Mucutuy.⁵⁰

El historiador Peña Rivas explica que el adoctrinamiento cristiano en Mucutuy fue lento debido a la resistencia ejercida por los indígenas de la zona, “quienes se encontraban en hostilidad, producto de los sucesivos abusos de los encomenderos. Se suma a esto lo distante de la geografía sur merideña y los pocos frailes que integraban la doctrina, quienes no lograban atender a toda la

47 Campo del Pozo, Fernando. (1979). *Los Agustinos y las lenguas indígenas de Venezuela...*, pág. 65.

48 Peña Rivas, Joaquín. (2009, 30 de mayo). *Incursión española en Mucutuy...* p. 14.

49 Peña Rivas, Joaquín. (2009, 30 de mayo). *Incursión española en Mucutuy...* p. 14.

50 Campo del Pozo, Fernando. (1968). *Historia documentada de los Agustinos en Venezuela*, pág. 75.

feligresía sureña”.⁵¹

Campo del Pozo los caracteriza de otra forma: “En esta gran comarca de Aricagua estaban incluidos no sólo Mucutuy y Mucuchachí, que eran los principales, sino también Acequias y otros caseríos donde habitaban indios pacíficos y laboriosos”.⁵²

Debe haber ocurrido algún fenómeno natural, tal vez una gran creciente del río, fenómeno corriente en la cordillera, pues el resguardo indígena quedó sepultado. Entonces los nativos sobrevivientes se trasladaron al sitio denominado hoy Mucutuicito, y por la necesidad de expansión (agua y tierras para cultivo) a fines del siglo XIX, debieron trasladarse hasta el lugar que ocupa actualmente, cuya antigüedad no sobrepasa los 150 años si tomamos en cuenta que las casas más antiguas no tienen más de 130 años.⁵³ A principios del siglo XIX la población cambió de lugar para el sitio que hoy ocupa Mucutuy. Aunque pertenecían a la doctrina de Aricagua, cuando ésta se convirtió en Misión, tenían un doctrinero, porque debía haber varios padres agustinos. Uno solía residir en La Veguilla y atendía a Las Lomitas, Mucutaray, Mocomboco, Mucurisá y San Miguel.⁵⁴

Durante muchos años, este pueblo fue adoctrinado por los agustinos, lo mismo que Mucuchachí, hasta que en 1786 el Obispo de Mérida Fray Ramos de Lora nombró al Pbro. José Lino Pereira para que como párroco adoctrinase a Mucutuy y Mucuchachí, creyendo que podría vivir bien económicamente y que lograría pronto hacer que los indios viviesen todos en pueblos y reducidos a la vida ciudadana y civilizada.⁵⁵

51 Peña Rivas, Joaquín. (2009, 30 de mayo). Incursión española en Mucutuy., p. 14.

52 Campo del Pozo, Fernando. (1968). Historia documentada de los Agustinos en Venezuela..., pág. 75.

53 Altuve y Morales, 1997, citado en Molina, Honegger. (2001, 18 de diciembre). MUCUTUY: p. C1

54 Campo del Pozo, Fernando. (1979). Los Agustinos y las lenguas indígenas de Venezuela..., pág. 65

55 Campo del Pozo, Fernando. (1968). Historia documentada de los Agustinos en Venezuela, pág. 80.

Para el año 1792 la capilla era de tapia y cubierta con paja con poco ornamento y pobre. Alrededor de la iglesia había diez casas, donde vivían cincuenta y un vecinos; pero en el libro de empadronamiento estaban asentados 41 vecinos más, que se encontraban ausentes en sus caneyes.⁵⁶ Sin embargo, se hacía una diferenciación étnica básica, donde ‘vecinos’ equivale a blancos. Generalmente convivían en pueblos de doctrina, donde los ‘vecinos’ eran intrusos legales, asentados gracias a la laxitud de las normas.⁵⁷

Estos pueblos siempre se han visto amenazados por la inclemencia del clima. En 1796 el padre doctrinero de Acequias declaró que sólo en los meses de enero, febrero y marzo se podía ‘medio transitar’ por los caminos que conducen a Aricagua, Mucutuy y Mucuchachí. En junio de 1799, el alcalde ordinario de Mérida declaró que el misionero de Mucutuy no pudo trasladarse a Mucuchachí ‘por el mucho invierno, lo crecido del río y malo de los caminos de un pueblo a otro’.⁵⁸

A comienzos del siglo XIX, el territorio de los Andes formaba parte de la Provincia de Mérida de Maracaibo, cuyo centro político estaba situado en la ciudad de Maracaibo. A su vez, Mérida era el centro eclesiástico de una diócesis que superaba la superficie de la provincia, pues comprendía también el territorio de Coro, la provincia de Barinas y territorios de la Nueva Granada.⁵⁹ En los pueblos de indios, sobre todo los más aislados geográficamente, el porcentaje de mestizos era muy bajo. Sin embargo, en Mucutuy, en el año 1803, los indios vivían en el pueblo, en el resguardo que ese mismo año se les demarcó. Pero en los términos de la parroquia encontramos a 35 blancos, de los cuales dos poseían esclavos (dos uno y diez el otro). Estos esclavos en realidad eran zambos, pues

56 *Id.*

57 Osorio, Fermín. (1996). *Los Andes Venezolanos. Proceso social y estructura demográfica...*, pág. 132.

58 *Ibidem*, pág. 99.

59 Osorio, Fermín. (1996). *Los Andes Venezolanos. Proceso social y estructura demográfica (1800-1873)*. Mérida: Universidad de Los Andes., pág. 123.

se trataba de los hijos de esclava e indio, pero todos conservaban la condición de esclavos.⁶⁰ Debido al tipo de poblamiento referido, y a diferencia de otros pueblos como Canaguá, Mucuchachí y San José, en Mucutuy fue escaso el mestizaje con los colonos europeos, por lo que su gentilicio mantiene un alto porcentaje de sangre y raza aborigen.⁶¹



Ilustración 10. Los Andes en la Cartografía de la segunda mitad del siglo XVIII. 1764.

En los Andes, la raza indígena se mantuvo en número bastante para formar también el núcleo de población actual. En la cordillera venezolana no solamente se libraron de una total ruina los aborígenes, sino que todavía a principios del siglo XIX, aunque ya completamente cristianizados y reducidos, conservaban muchas de

60 *Ibidem*, pág. 147.

61 Molina, Honegger. (2001, 18 de diciembre). MUCUTUY: p. C1.

las costumbres primitivas.⁶²

1.2.3. El Valle de los Aricaguas en la actualidad

A raíz de la independencia, la región de los Aricaguas fue dividida en municipios. Según la última Ley de División Político-Territorial del Estado (1998), los Pueblos del Sur están agrupados en cuatro municipios, a saber: Aricagua, Arzobispo Chacón, Guaraque y Padre Noguera, las parroquias El Morro y Los Nevados del municipio Libertador, San José y Acequias del municipio Campo Elías y Pueblo Nuevo del municipio Sucre. Todos ellos reúnen una población aproximada de 40.000 habitantes.⁶³

En el periodo republicano, estas parroquias pasaron a pertenecer al Cantón de Mérida, según descripción de Juan de Dios Picón en 1832. Mucutuy y Mucuchachí conjuntamente con las parroquias Sagrario, Milla, Llano, Arias, Tabay, La Punta, El Morro, Aricagua y Libertad (Canagua), conformaban el Distrito Libertador.



Ilustración 11. Vista de la plaza central de Mucutuy.

62 Arcaya, Pedro (1985). Factores iniciales de la evolución política venezolana. En: Germán Carrera Damas. (Comp.) *Historia de la Historiografía Venezolana*. (pp. 138-148). Caracas: UCV., pág. 141.

63 Molina, Honegger. (2001, 18 de diciembre). MUCUTUY: p. Cl.

A partir del año 1964, se crea el Distrito Arzobispo Chacón, constituido por Libertad (El Molino, Capurí, Guaimaral y Chacantá eran aldeas de Canaguá, capital del recién nombrado Distrito). Mucuchachí, Mucutuy y Padre Noguera eran los municipios que lo integraban.

Según la Ley de División Político, Territorial y Administrativa del año 1988, la Asamblea Legislativa del Estado Mérida decretó la aprobación del Municipio Autónomo Arzobispo Chacón integrada por los Municipios Foráneos: Mucutuy, Mucuchachí, Chacantá, Guaimaral, El Molino y Capurí, ratificando a Canaguá y sus aldeas próximas como su capital; y donde se segrega el territorio de “Guayanito” de esta circunscripción, para ser elevado también como Municipio Autónomo Padre Noguera y su capital Santa María de Caparo.

Luego, en la Ley de División Político-Territorial del año 1992, la denominación de “autónomo” desaparece y queda solo como Municipio Arzobispo Chacón. Igualmente, el patronímico de “municipios foráneos” desaparece para quedar definitivamente con el calificativo de parroquias civiles. En la corrección de la Ley del año 1998, la población de “La Providencia” y sus aldeas pasan a aumentar la extensión geográfica de la comarca, haciendo del mismo, la entidad más grande de la región.⁶⁴

Según los datos del censo nacional (INE, 2004), los cuatro municipios de los Pueblos del Sur tienen 30.321 habitantes, conformados en 6.388 familias. Como lo indica el siguiente cuadro, la proporción de hogares viviendo en la pobreza o la extrema pobreza es extremadamente elevada en la región:

Municipio	Hogares pobres	Hogares en pobreza extrema
Aricagua	45,96 %	14,43 %
Arzobispo Chacón	35,48 %	9,92 %
Guaraque	56,94 %	18,61 %
Padre Noguera	30,25 %	4,45 %

64 En: www.arzobispochacon-mérida.gov.ve.

Marco Geográfico e Histórico

En efecto, el índice de desarrollo humano (IDH) de tres de estos municipios es el más bajo del estado Mérida y figura incluso entre los más bajos de Venezuela:

Municipio	IDH municipal
Guaraque	0,3675
Aricagua	0,4024
Arzobispo Chacón	0,4520
Padre Noguera	0,4971

A título de comparación, el IDH municipal de la ciudad de Mérida era de 0,7466 y el IDH de Venezuela de 0,7796. Más del 80 % de la población de los Pueblos del Sur se dedica a actividades agrícolas. Sus habitantes practican generalmente una agricultura de subsistencia o casi subsistencia, logrando a veces complementar sus ingresos trabajando como jornaleros para los grandes propietarios de la región. Durante siglos, la agricultura tradicional ha generado un tejido cultural muy diverso, y ha permitido mantener un equilibrio entre el desarrollo comunitario y la conservación de los bosques, garantes de importantes servicios ambientales tales como la represa hidroeléctrica Uribante Caparo.

En este sentido, es de importancia referir a Clarac de Briceño (1976), quien llama “campesinos” a aquellos hombres que:

- A- Viven en una comunidad rural y poseen (individualmente o entre varios) un pedazo de tierra que trabajan con sus manos y cuya producción sólo alcanza para el autoabastecimiento de la familia y quizás también para colocar en el mercado del pueblo más cercano o vender a algún intermediario.
- B- Viven en su comunidad rural pero como no poseen tierra, trabajan en la tierra de otros, vendiendo así su fuerza de trabajo en la agricultura.
- C- Siguen viviendo en su comunidad rural y han trabajado alguna vez la tierra con sus manos (sea su tierra, sea la de otros), pero se encuentran actualmente en la necesidad de vender

su fuerza de trabajo en otras actividades tales como: construcción, servicios, industria, sea dentro de su propia comunidad, sea fuera de ella. D- Dejaron su comunidad rural y migraron a la ciudad en busca de otras fuentes de trabajo. Los caracteriza a todos una misma concepción del mundo, una misma “cultura”, que constituye un conjunto diferenciado dentro de la realidad cultural más amplia que es Venezuela (p. 75).⁶⁵

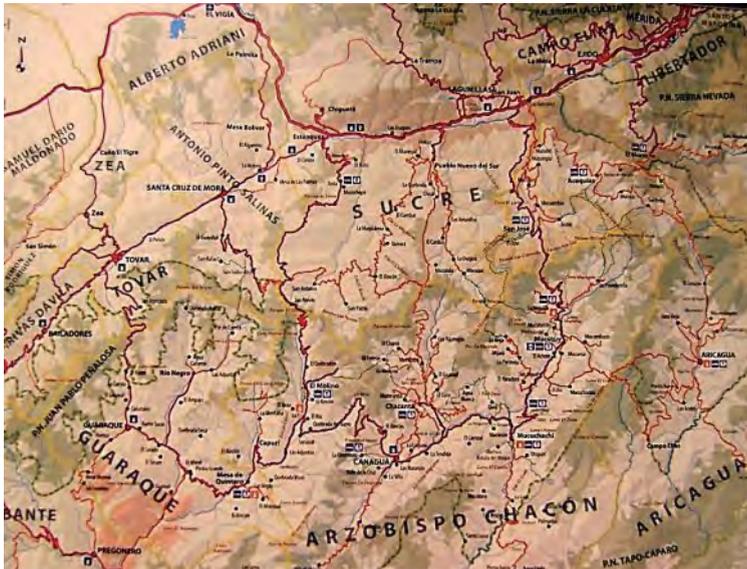


Ilustración 12. Mapa actual de los Pueblos del Sur del Estado Mérida, Venezuela⁶⁶

La lejanía de estos pueblos de los centros de poder y de educación y sus débiles estructuras organizativas han apartado durante mucho tiempo a la mayoría de los pequeños productores

65 Clarac de Briceño, Jacqueline. (1976). *La Cultura Campesina en los Andes Venezolanos...*, pág. 75.

66 Asociación Cooperativa de Turismo Comunitario MucuSur. (2012). Pueblos del Sur Estado Mérida. Mapa guía. En: *Guía turística y cultural. Pueblos del Sur. Mérida – Venezuela*. Mérida: Fundación Programa Andes Tropicales., p. 26

de los apoyos oficiales y de las ayudas disponibles para mejorar y consolidar sus actividades productivas. Desde unos decenios, la globalización de la oferta, las exigencias cada vez mayores de la comercialización, así como la atomización de la propiedad de las tierras han empujado a la mayoría de las familias a una importante declinación económica, la cual ha generado importantes impactos negativos a nivel social y ambiental.⁶⁷



Ilustración 13. Concentración escolar en Mucutuy, 1950

Los pueblos sureños de Mérida no sólo se han mantenido relativamente incomunicados con la capital estatal, sino que han permanecido prácticamente aislados del resto del territorio; su arrinconamiento ha hecho de ellos una zona tradicionalmente marginada, con una muy sosegada existencia que décadas atrás, aun en los años cincuenta del siglo pasado, se conmovía con la esperada visita que a caballo realizara un político reconocido, un funcionario de gobierno o una dignidad eclesiástica. El aislamiento de estos asentamientos, su forma de vida rural, autosuficiente, donde el

67 PUEBLOS DEL SUR. Un proyecto de turismo de base comunitaria en Venezuela. <http://www.pueblosdelsur.wordpress.com>.

tiempo parece haberse detenido, distante de las influencias de la modernidad, les ha permitido resguardar sus tradiciones, querencias y costumbres a lo largo de centurias, constituyendo hoy día una genuina reserva cultural del gentilicio merideño.⁶⁸

Estos pueblos mantienen la originalidad de sus tradiciones musicales. Como se observa en el desarrollo de este trabajo, todos estos pueblos se caracterizan por poseer un extraordinario compendio de quehaceres musicales y manifestaciones religiosas, ejemplo vivo de procesos rituales que afianzan una tradición, porque como afirma Mircea Eliade: “el hombre de las sociedades tradicionales es un homo religiosus”.⁶⁹

Una de las características del alma sureña es su espíritu musical. A lo ancho y largo del sur merideño florecen los conjuntos musicales populares que, con sus instrumentos de cuerda, dan sabor a las fiestas patronales y amenizan las fechas patrias y las reuniones sociales. Los integrantes de estos conjuntos son campesinos que tocan por vocación y devoción, durante los paréntesis que se imponen en la ardua tarea agrícola.

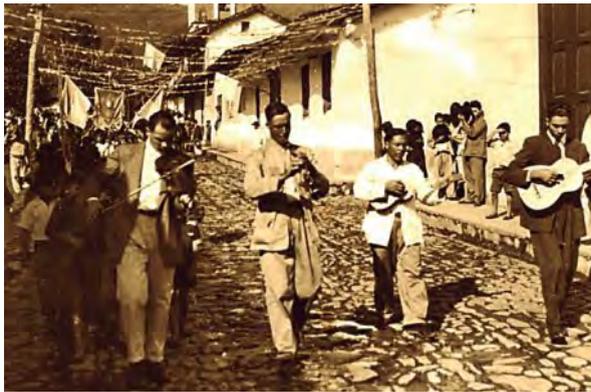


Ilustración 14. Músicos en procesión en ocasión de la llegada de la Virgen de Fátima. Canaguá, 1956.

68 Samudio, Edda. (2006). De aldeas de indios a pueblos de doctrina..., pág. 48.

69 Eliade, Mircea. (1998). *Lo sagrado y lo profano*. Barcelona: Paidós., p. 5

LOS ROMANCES DE MUCUTUY

2.1. APROXIMACIÓN A ESTE GÉNERO MÚSICO-LITERARIO

Son los romances un género literario que se expresa de forma escrita u oral, herencia del poblador castellano. Ramón Menéndez Pidal los define como “poemas épico-líricos breves que se cantan al son de un instrumento, sea en danzas corales, sea en reuniones tenidas para el recreo simplemente o para el trabajo en común”.¹

Los más viejos romances fueron fragmentos desgajados de los cantares de gesta, preferidos en la recitación juglaresca por su mayor viveza e interés y transmitidos de unos a otros a través de la oralidad.²

El romance monódico es un poema épico-lírico narrativo, cuyos antecedentes musicales son las formas litúrgicas seculares que seguían principios métricos similares: la forma estrófica (estanzaica), la rima asonante y el verso acentual. En su forma definitiva y más popular, el romance consta de una estrofa de versos de dieciséis sílabas, divididos por una pausa en la mitad (cesura) en dos hemistiquios octosilábicos, el primero sin rima y el último con rima asonante.³

A mediados del siglo XV, la palabra romance significaba composición poética de tipo tradicional y tono narrativo, constituida por versos de dieciséis sílabas que rimaban entre sí. Aunque muy pronto se adoptó la costumbre de partir los versos de dieciséis sílabas

1 Menéndez Pidal, Ramón. (1969). *Flor nueva de romances viejos*. Madrid: Espasa-Calpe, p. 9.

2 Giusti, Roberto. (1972). *Antología de poetas líricos castellanos. (Estudio preliminar)*. México: Jackson, Inc., p. XVIII.

3 Katz, Israel J. (2002). Voz: Romance. En: Emilio Casares Rodicio (Dtor). *Diccionario de la música española e hispanoamericana*. (pp. 358-361). Madrid: Sociedad General de Autores y Editores.

en octosílabos, todavía en el siglo XVI había quien era partidario de transcribir los romances con el primitivo verso largo.⁴

El ya citado filólogo español Ramón Menéndez Pidal, afirma: “podemos decir con seguridad que un copioso romancero pasó a América en la memoria de aquellos que tripulaban las naves descubridoras y en el recuerdo de cuantos después allá fueron”.⁵

En efecto, el género romancístico acompaña a los navegantes, misioneros, exploradores, soldados y funcionarios a América como parte de su bagaje cultural tradicional, pues los versos de los romances reflejan los valores de su comunidad, además de contener historias fascinantes y ejemplos de vida desde el mundo de la ficción. Asimismo, los hombres y mujeres que los cantan lo hacen de manera natural, con la tranquilidad del saber no aprendido.⁶

El octosílabo, base del romance, es el verso genuino de Castilla. Su ritmo vivo lo hace especialmente apto para expresar la gracia leve, la agudeza de conceptos y el dinamismo de los diálogos. He revisado fuentes documentales que me ha llevado a pensar que el origen de esta expresión está en la música trovadoresca del sur de Francia, cultivada en los siglos XI y XII. Los estudios más recientes generalmente admiten que el poema épico medieval, la poesía lírica, la balada estrófica transpirenaica y el himno estrófico tuvieron un papel significativo en el origen del romance, y que su lenguaje primordial es el castellano.⁷

En la misma Europa campesina, otras tradiciones pervivieron, sobre todo con los juglares. Y entonces, ¿Quién trae la romanza? El

4 Mas, José, Mateu, María Teresa y otros (1992). *Literatura española*. Buenos Aires: Santillana.

5 Menéndez Pidal, Ramón, 1968, citado en: González, Aurelio. El Romancero en América y la tradición cubana. *América sin nombre 2* (2000), 24. Alicante: Universidad de Alicante. Recuperado de <http://www.dialnet.unirioja.es/servlet/revista?codigo=2779>.

6 González, A. El Romancero en América y la tradición cubana, *América sin nombre 2* (2000), p. 24.

7 Katz, Israel J. (2002). Voz: Romance. En: Emilio Casares Rodicio (Dtor). *Diccionario de la música española e hispanoamericana...*, p. 358

juglar es el héroe de la romanza. El cantor de los grandes romances, como Amadís de Gaula y el Mio Cid.⁸

A fines del siglo XII se impone el verso de ocho sílabas. En octosílabos escribe Alfonso X el Sabio, el Arcipreste de Hita, López de Ayala y los poetas del Cancionero de Baena. El octosílabo es el verso de mayores preferencias, se diría que es la versificación por antonomasia de la lírica castellana. Aunque el verso de ocho sílabas se remonta a las fuentes de los primeros decires de la poesía española, necesitó del proceso histórico para agruparse en estrofas y lograr las múltiples formas en que lo conocemos.⁹

Así, viejos cantos de la tradición oral europea, como arrullos, rondas infantiles, romances, villancicos y cantos religiosos, permanecen aún vivos en diferentes lugares del continente americano. Con el correr del tiempo, el romance se desarrolla en diferentes formas americanas tales como el corrido, sobre todo en México y Venezuela, y la Milonga en el sur; aparece la Cantoría de Brasil, el Verso de Chile, el Punto Libre en Cuba y el Son Jarocho en México.

En ellos los textos son semejantes pero la música es muy diferente.¹⁰

El romance atraviesa un periodo de transmisión oral, acompañado de música, que implica adición de variantes, modificaciones y supresiones, hasta que se fija el texto y entra en la poesía culta. Con la difusión de la imprenta, los romances se incluyen, a partir del siglo XV, en los cancioneros y se convierten en texto para ser leídos, por ejemplo, los primeros romances polifónicos conocidos se encuentran en el Cancionero musical de Palacio (ss. XV-XVI). A finales de ese mismo siglo, la rima consonante empieza

8 Seznec, Jean. (1961, orig. ing., 1953). *The Survival of the Pagan Gods. The Mythological tradition and its place in Renaissance Humanism and Art.* New York: Harper and Brothers.

9 Peñín, José. (1997). *Décimas cantadas y poetas iletrados.* Caracas: FunVES., p. 13.

10 Aretz, Isabel. (1980). *Síntesis de la etnomúsica en América Latina.* Colección INIDEF 6. Caracas: Monte Ávila., p. 147.

a sustituir a la asonante. A mediados del siglo XVI, componen romances escritores como Juan del Encina, Gil Vicente, Jorge de Montemayor y San Juan de la Cruz.

Muchos viejos romances europeos, con su textura y su música, se conservaron entre cantores anónimos, casi sin deformaciones o pérdidas, hasta nuestros días. Con este tipo de poesía se suele encontrar música de igual procedencia, dedicada, ahora como antaño, a la misma función de entretener un auditorio.

Aun con los reveses de la historia, el pueblo venezolano ha preservado con celo sus tradiciones artísticas. A pesar de que muchas expresiones de nuestra cultura popular se han extinguido, otras se han conservado con sus características esenciales, principalmente las expresiones que por siglos se habían arraigado en el espíritu del anónimo artista criollo de las zonas rurales-coloniales.¹¹ Las causas que ayudaron a esta subsistencia son: 1) El aislamiento y la pobreza en que yacía la colonia venezolana; 2) La presencia mayoritaria de ambientes de bajo pueblo; 3) La considerable distancia que mediaba entre Venezuela y la Península; 4) Las propias condiciones de una vida sedentaria, estacionaria, características de integración de tres razas – indias, negras y blanca – que, con culturas propias y remotas, coincidían en un gusto especial por la música.¹²

En este sentido, es necesario caracterizar a Venezuela como un pueblo mestizo, de cultura sincrética, surgida del encuentro traumático de tres tradiciones: la occidental, la india y la negra, en donde triunfó la occidental, pues hablamos una lengua europea y todas nuestras instituciones son creación de la cultura occidental.¹³

Como herencia de la Conquista, el idioma castellano vino acompañado de sus formas poéticas. Desde la Colonia se puede

11 Díaz, Alirio. (1982). Vestigios Artísticos de los siglos XVI y XVII vivos en nuestra música folclórica. En: C. Hernández (ed.). *Ensayos de Música Latinoamericana*. (75-86). La Habana: Casa de las Américas., pág. 75.

12 *Id.*

13 Briceño Guerrero, J. (1967 – 2007). *¿Qué es la filosofía?* 2º Ed. Mérida: La Castaglia., p. 30..

seguir la producción literaria novohispana a la luz del Siglo de Oro Español. El Romancero es uno de los fenómenos de transculturación más marcados, en el ámbito tradicional y culto.

En este sentido, se estableció que todos los misioneros debían enseñar a los indios una misma doctrina por la Cartilla Castellana, y las pláticas que les hiciesen debían ser las mismas conforme a una instrucción que se les impartía y todas las oraciones que se les enseñasen debían ser en romance.¹⁴

La versificación de los cantos populares americanos procede de España y Portugal: romances, villancicos, alabados, cantos infantiles, cantos navideños, pregones, tonadillas, cantos y un inmenso repertorio de coplas se nos muestran como grandes conservadores de una extensa corriente poética luso-hispánica.¹⁵

Ahora bien, se tiene que debido a esta herencia, la copla que responde a la versificación clásica española de cuartetas octosílabas con rima asonante en segundo y cuarto verso y libres el primero y el tercero, es el tipo de versificación más frecuente en el cancionero de la región andina venezolana y de toda Latinoamérica, pasando a ser una forma expresiva, es decir, una forma simbólica, en el sentido de que de alguna manera tienen que ver con una ética y una pragmática propias que se rigen por un contexto nativo, pues el octosílabo es una forma expresiva que si se examina bien, es una forma musical. Toda habla tiene una música propia. Cuando se reúnen fonemas y se comprende que eso tiene que ver con una combinatoria única para producir octosílabos, se está hablando de una expresión con una forma peculiar, y con ello, de una metáfora poética.¹⁶

El estudio del Romancero en América fue iniciativa del filólogo español Ramón Menéndez Pidal (1869-1968) a principios del siglo XX. Con la idea de que el romance vive en donde la lengua

14 Campo del Pozo, *Los Agustinos en la evangelización de Venezuela.*, pág. 128.

15 Locatelli, Ana María. (1977). *Raíces musicales. En: I. Aretz (Relator), América latina en su música.* (35-52). México: UNESCO, pág. 44.

16 López Sanz. El complejo Mito-Rito. Conferencia presentada como Seminario del Tutor.

castellana existe aún como vestigio, Menéndez Pidal hace un viaje al continente americano y recoge material de Uruguay, Argentina, Perú y Chile. El primer viaje de Ramón Menéndez Pidal a América tiene lugar en 1905 cuando es designado por decreto real de Alfonso XIII “representante regio” para investigar in situ la contienda limítrofe entre Perú y Ecuador.¹⁷ Con el propósito de profundizar sus investigaciones en un tema que por esos años lo obsesiona: la recolección de romances de tradición oral en el ámbito hispánico, género que define como poesía narrativa y tradicional,¹⁸ particularmente, en América, una de las áreas menos explorada hasta ese momento, publica en *La linterna de Quito* y *El Tiempo de Lima* una “Circular a los folkloristas americanos”, destinada a todos aquellos que se interesen por colaborar con su proyecto de realizar un *Romancero Español* con textos recolectados en América. En esta circular, Menéndez Pidal destaca que “cualquier folklorista americano que tenga ocasión de recoger algunas versiones de Romances, hará un servicio inestimable a la historia literaria, ya que enriquecerá con codiciadas muestras al *Romancero español*, que es uno de los modelos más estimables y admirados de la poesía popular universal”.¹⁹

Ante sus insistentes peticiones, investigadores americanos comenzaron a enviarle registros de las zonas en que residían. Todavía como referencias aisladas y, en algunos casos, con deficiencias en los datos de recolección, se forma un pequeño corpus que publica don Ramón en 1906 en la revista *Cultura Española* con el nombre de “Los Romances tradicionales de América”. Es éste el primer texto que trata de dar un panorama del *Romancero* venido a América y de los romances que en tierras conquistadas se pudieron haber

17 Chicote, Gloria. (2009). Ramón Menéndez Pidal en Buenos Aires: carta a Robert Lehmann- Nitsche (12-05-1905). *Olivar* 10 (13). Disponible en: www.fuentesmemoria.fahce.unlp.edu.ar/art_revistas/pr.3868/pr.3868.pdf.

18 Menéndez Pidal. Cfr. Carta a Robert Lehmann-Nitsche (12-05-1905), publicada en Chicote, Gloria. (2009). Menéndez Pidal en Buenos Aires...

19 *Ibidem*, p. 156..

creado.²⁰ El investigador venezolano Rafael Olivares Figueroa (1893-1972) había estado registrando romances en Venezuela desde comienzos de los años 40, cuando menos, y ya en 1944 había publicado muestras interesantes de la pervivencia de lo que él llamaba "romances coloniales". En 1949, envió algunas copias de romances españoles recogidos de la tradición oral en Venezuela a Ramón Menéndez Pidal. En su obra *Folklore venezolano*, I. Versos (1948), señala que "romances de la mejor tradición hispana viven todavía, como lo presumió Menéndez Pidal, entre el pueblo ingenuo, siendo de admirar que la porción más iletrada –el vulgo- sea la depositaria del romance y lo conserve con devoción en campos y aldeas".²¹

El romance es conocido en otras partes de Venezuela con otros calificativos. En el campo venezolano, y por boca del pueblo, se pueden recoger los romances hispanos que la tradición conserva con los siguientes nombres: corrido, seis corrido, argumento, tono, romances, loa, salve, décima. Es decir, unas veces, los cantores dan el nombre de la pieza literaria propiamente, otros los de la pieza musical o los de la pieza en sentido religioso.²²

La palabra "corrido" se usa en Andalucía, de donde posiblemente se tomó, así como las de trova o trovo, galerón, etc., lo mismo que "copla", "polo", "gaita", "fulía" o "folía" y otras muchas. Por lo que afecta a "corridos", "décimas", "trovos" y "galerones", aparecen como emparentados, hasta el punto de que podría considerárseles ramas del mismo tronco por el metro y ritmo (octosílabo con cadencia clásica).²³

Fernando Campo del Pozo refiere que durante su estancia

20 Gutiérrez Rocha, José. (2004). Reseña del libro *El Romancero en América* de Aurelio González Pérez. (Tesina inédita de Licenciatura en Letras Hispánicas). México D.F. Universidad Autónoma Metropolitana Iztapalapa. En: <http://148.206.53.231/UAMI11760.PDF>.

21 Olivares, Rafael. (1948). *Folklore Venezolano*. Caracas: Ministerio de Educación Nacional., VI.

22 Ramón y Rivera, Luís. (1988). *La poesía folclórica de Venezuela*. Caracas: Monte Ávila, pág. 21.

23 Olivares, Rafael. (1948). *Folklore Venezolano...*, pág. III.

en Ciudad Bolívar (estado Bolívar, Venezuela) y en los llanos de Venezuela, el padre agustino Fabo, registró una recopilación de romances y cantares llaneros, que envió posteriormente para su Romancero a Ramón Menéndez Pidal, con quien le vinculó una cordial amistad:

Su colección de romances llaneros sobre los toros coleados del Hato de Santa Rita, la trova a Juan Bobo, la guacharaca y San Fernando de Apure, narra y canta las alegrías y tristezas de la vida, del amor, la naturaleza, flora y fauna con versos a raudales tenuemente matizados con los colores del espectro solar en medio de una música vaga, monótona y rítmica del cuatro, las charrascas y maracas.²⁴

El romance castellano en Venezuela sufrió un proceso de transculturación; en cada región se produjeron versiones propias de antiguos y conocidos romances y los habitantes los identificaron con el lugar, manteniendo el romance dinámico y vivo, por medio de la tradición oral, tomando así características populares,²⁵ como un reflejo del entorno, que expresaba a través de la música, las características del paisaje.

Al respecto, la investigadora mexicana Mercedes Díaz Roig (1984), apunta: “Una de las variaciones más comunes que se encuentra en las diferentes versiones de una composición popular es la adaptación al medio. Esto es, sin duda, uno de los resultados, quizá el más efectivo del poder de supervivencia inherente a la literatura popular”.²⁶ El romancero ha sido un refugio universal, que abarca todos los repertorios de la música tradicional. El romancero es una manifestación literaria, popular, de tradición oral que abarca

24 Campo del Pozo, Fernando (1979). *Los Agustinos y las lenguas indígenas de Venezuela.*, p. 8.

25 Strauss, Rafael. (1999). *Diccionario de Cultura Popular*. Caracas: Fundación Bigott, pág. 556.

26 Díaz Roig, Mercedes (1984). *Estudios y notas sobre el romancero*. México: El Colegio de México, p. 165.

todas las manifestaciones del hombre y todas las etapas del hombre y todos los ciclos en los que el hombre actúa desde que nace hasta que muere.

No faltan matices que en ocasiones permitan una distinción estilística, porque reflejan medios sociales o ambientales suficientes para la identificación del documento en cuestión: y así, mientras el corrido llanero se refiere a sabanas, toros, zambas y con mucha fruición hace figurar en escena los animales humanizados, dando idea del apasionamiento, capacidad de arrojo y libre vida del que domeña reses y horizontes; predomina en el trovo oriental la nota marítima, no sin hacer visible la actitud irónica y sentido de sacrificio anexo a su trabajo; mientras en el galerón andino –llamado también trova-, se observan como preferentes los temas de amor y los burlescos.²⁷

Y con respecto a la ciudad de Mérida, el investigador Darío Novoa hace un registro de 27 romances en este estado entre 1954 y 1956, y al referirse al tipo de verso, afirma que se trata de un género poético español, en el cual los versos riman por asonancia, con versos de ocho sílabas, y cuando tienen menos de ocho se llaman romancillo y más de ocho (once), romance heroico. Los versos suelen agruparse de cuatro en cuatro con asonancia de los pares y libres los impares.²⁸ La costumbre de escribir los romances en versos de ocho sílabas introducía la siguiente modificación lógica: los versos pares rimaban entre sí, mientras que los impares quedaban libres.²⁹ Este autor describe la tradición del canto de romances en los pueblos merideños: “Los romances son cantados por nuestra gente de la montaña en diversas ocasiones; tratan, en general, de dos temas básicos: el divino y el humano. Los romances a lo divino forman el principal caudal literario tradicional y son los más castizos”.³⁰

27 Olivares, (1948). *Folklore Venezolano.*, pág. V

28 Novoa, Darío. (1973). *Paradura del Niño.* (2° Ed.) Mérida: Corporación de Los Andes., pág. 99.

29 Mas, José y otros (1992). *Literatura española.* Buenos Aires: Santillana.

30 Novoa, Darío. (1973). *Paradura del Niño.* (2° Ed.) Mérida: Corporación de Los Andes., pág. 104.

2.2. LOS ROMANCES DE MUCUTUY

Los romances son la materia prima de una interesante y particular polifonía vocal rural que escasamente sobrevive en las aldeas de Mucutuy y queda en la memoria de unos pocos moradores.

Es de destacar que la estructura de los primeros romances castellanos polifónicos es muy simple y el lenguaje musical solía ser homofónico. Estos primeros ejemplos conservados acentúan mucho el carácter silábico en la aplicación del texto con calderones al final de cada verso y sin ninguna repetición; la música servía para las diferentes estrofas del verso.

Regularmente se escribían para tres o cuatro voces. Ya en el siglo XVI el último verso suele repetirse, lo que le da una mayor complejidad formal. La polifonía, al decir de Aaron Copland son “distintas hebras de melodías cantadas por distintas voces”.³¹

En lo que respecta al pueblo Mucutuy, abordado como mi área de estudio, existen diferentes tipos de romances, los cuales son interpretados de acuerdo al evento que se celebre o conmemore. Así, tenemos: cantos para velorios de angelitos,³² cantos para rosarios, cantos para parada, cantos para la ofrenda a un santo determinado y también festivos, entre otros.

Con la conquista y colonización de América los españoles trasladaron sus costumbres a nuestras tierras, por lo que encontramos la celebración del tres de mayo en Cuba, México, Venezuela, Panamá u otros países latinoamericanos, con características diferentes en cada pueblo, de acuerdo con los elementos de su composición étnico-cultural y su desarrollo histórico.³³

31 Copland, Aaron (1967). *Cómo escuchar la música*. (3ª ed.). México: Fondo de Cultura Económica, p. 85.

32 El velorio de angelito lo resumimos de la manera siguiente: Un niño cuando muere a una determinada edad, antes de los siete años, (aunque la edad puede ser variable en cada comunidad), es inocente y puro y va directamente al cielo. Por lo tanto, en el velorio que se le hace toda la noche se le canta como a un ángel. Ver capítulo III.

33 Esquenazi Pérez, Martha. (1977). *Los cantos de altares. Revolución y cultura* 60., 28-33.

La mayor importancia de los velorios, desde el punto de vista musical, la tienen los tonos. Estos son unos cantos que se ejecutan a tres voces y de acuerdo a maneras diferentes. Se ejecutan a capella y también con acompañamiento del cuatro.³⁴ En este sentido, la denominación de romance durante el siglo XVII se circunscribe generalmente al esquema Romance-Estribillo, pero también aparece en otras formas, como los tonos humanos o tonadas humanas,³⁵ canciones de texto y contenido profanos, a diferencia de los tonos divinos, canciones de contenido religioso –género musical-vocal practicado en España durante los siglos 17. y 18.–, que designa cualquier composición en lengua vernácula a la que se ha puesto música.

Durante mi estancia en la ciudad de La Habana en el año 2012, donde estudié la Especialidad en Patrimonio Musical Hispano en la Universidad de La Habana, consulté a la investigadora Martha Esquenazi, especialista en literatura, quien me refirió que los textos de los tonos en algunos lugares de Venezuela están compuestos por cuartetos hexasílabos y por cuartetos octosílabos, que se acostumbra cantar ante el altar al unísono, a dos o a tres voces. La denominación de los guías y la forma de cantar varía mucho de una región a otra, encontrando, en algunos, que se canta sin acompañamiento instrumental.³⁶

Para Rafael Olivares (1948), el tema “a lo divino” es modalidad vieja, ya decadente.³⁷ No obstante, he observado que la mayoría de los romances encontrados en Mucutuy y sus aldeas son “a lo divino”. Los romances religiosos es quizá el último sector vivo

34 Ramón y Rivera, Luís F. (1990). *La Música Folclórica de Venezuela*. 3^o Ed. Monte Ávila. Caracas. Venezuela., pág. 49.

35 Bonastre, Romance polifónico. En: Emilio Casares Rodicio (Dtor). *Diccionario de la música...*, p. 359. Cfr. Por ejemplo los “Tonos humanos” de José Marín (1618-1699).

36 Martha Esquenazi. Conversación de fecha 7 de junio de 2012, en su casa de La Habana, Cuba.

37 Olivares, Rafael. (1948). *Folklore Venezolano*. Caracas: Ministerio de Educación Nacional.

que todavía sobrevive en la tradición de la mayoría de los lugares en donde, en otros tiempos, los romances que tenían prioridad eran los romances históricos, novelescos, etc., etc.

En efecto, el señor Julio Contreras de 90 años, cultor de romances y rosarios cantados de la aldea San Miguel, sector Los Naranjos en Mucutuy, comenta: “Los romances bonitos son los que se les cantan a los santos”.³⁸ Esto refleja una devoción muy arraigada en el sentir y creencias de estos cultores, quienes, para el momento de cantar los romances, se funden en total sentimiento de fervor, respeto y deferencia por lo que para ellos es sagrado.

Las voces entran de la siguiente manera: inicia la voz llamada guía o alante, y luego se juntan la más aguda, llamada falsa, contralto o media falsa y la inferior, llamada tenor o tenorete. Así unidos, cantan las cadencias que se prolongan a veces con largos ayes finales. Peñín (1992), describe:

Frente a un altar con la cruz, santo o difunto angelito, tres cantores, uno en el centro llamado guía o alante, otro a su izquierda conocido como tenor o contrato y un tercero a la derecha llamado falsa, entonan estos cantos a veces en un abrazo de mística concentración. Siempre comienza el alante y una vez que este va terminando la frase ‘entra el tenor por abajo’ y ‘revienta’ o ‘supirita por arriba’ la falsa.³⁹

Al conversar con Ezequiel Rivas (77 años), uno de los cultores de romances que vive en la aldea La Veguilla, éste refirió la importancia que tiene la tercera voz, la falsa, en el canto: “cuando no está, el canto se oye vacío o se siente con un vacío, pues ésta es la

38 Conversación de fecha 21 de diciembre de 2001. Casa del señor Julio Contreras, aldea San Miguel, Mucutuy, estado Mérida.

39 Peñín, José (1992). Tenoristas, falsetistas, castrados y la voz falsa de la polifonía popular colombo-venezolana. En: *Revista musical de Venezuela*, Año XII, N° 30-31, Enero-Diciembre 1992, pp. 91-99. Caracas: Fundación Vicente Emilio Sojo., p. 98.

que apoya el “ay” característico”, comenta.⁴⁰ Es por esa razón que cuando falta esa voz, casi nunca cantan.

Esta voz falsa la hacen varones adultos cantando a una octava aguda, en registro de voz femenina, que a su vez pueden cantar también con su voz normal de tenor, barítono o bajo. En este sentido, no sería riesgoso suponer que esta técnica de cantar con voz de garganta en un registro agudo llamada por ellos falsa, fuese una supervivencia de la técnica renacentista de los tenoristas y falsetistas europeos, desplazada por los castrati y que aquí sobrevivió a los siglos en el aislamiento de las montañas de los Pueblos del Sur de Mérida.⁴¹

2.2.1. La Pasión Del Señor: Romance a lo divino

Un ejemplo es el romance “La Pasión del Señor”, interpretado por los cultores José Icilio Rojas (85), Eladio Fernández (70) y Florentino Peña (65), jornaleros. Todos nacidos en la aldea Mijará, que dista a tres horas y media del pueblo Mucutuy. Bajan al pueblo para asistir a la misa de la mañana del domingo. Al preguntarles en qué ocasiones cantan este romance y de quién lo aprendieron, José Icilio Rojas contestó:

“Eso se canta en ángeles. Porque siempre los romances se cantan cuando hay ángeles. Esos romances los aprendí de gente más anciana que yo que vivieron antes de mí, pues ahora ya murieron”.⁴²

Eladio Fernández respondió:

Hace como cuarenta años cuando había angelitos por’ai nos reuníamos, cantábamos... Nosotros, por la

40 Ezequiel Rivas. Conversación en fecha 18 de noviembre de 2006. Iglesia de Mucutuy.

41 Peñín, J. Tenoristas, falsetistas, castrados y la voz falsa de la polifonía popular..., p. 98.

42 José Icilio Rojas. Conversación en fecha 18 de noviembre de 2006. Iglesia de Mucutuy.

Los Romances de Mucutuy

tradición, ya el día de hoy ya...esa tradición se está acabando. Ah! lo aprendí de los abuelos, papá, mi mamá y todo eso. Hay muchachos que les interesa cantar por ahí, a ellos les gusta aprender. Pa' que la tradición no se acabe, ve? porque uno ya ta' viejo y... y 'antonces' enseña a los jóvenes... Las tradiciones se van acabando...⁴³

Florentino Peña, quien apoya el canto con los 'ayes' característicos en la voz falsa, indicó: "Bueno, yo oía, a 'asina' así cuando iba a un ángel o a una fiesta así, se ponían a cantar romances, pues entonces yo ayudaba a cantar. En apenas los ayudo a estos, así, con el tono".⁴⁴



Ilustración 15. Los cultores Icilio Rojas (alante), Florentino Peña (falsa) y Eladio Fernández (tenor), interpretando el romance “La Pasión del Señor”.

Emiliano Rivas, nativo de la aldea Mucucharaní, los acompaña con el cuatro. Este cultor actualmente reside en Mucutuy y se dedica

43 Eladio Fernández. Conversación en fecha 18 de noviembre de 2006. Iglesia de Mucutuy.

44 Florentino Peña. Conversación en fecha 18 de noviembre de 2006. Iglesia de Mucutuy.

a la fabricación artesanal de chimó,⁴⁵ actividad tradicional que desarrolla en su casa del pueblo y que distribuye en las poblaciones aledañas como Aricagua, adonde viaja frecuentemente a llevar el producto.

Al ser interpelado con respecto al romance, asevera:

Bueno a eso le llamaban antiguamente “tono”. “Vamos a cantar un tonito”, decía la gente. Un tonito pues era un romance, prácticamente era un romance. Un romance pues era un tono. ¿Ve? Claro que en el cuatro hay varios romances por varios tonos. No un solo tono.⁴⁶

La palabra *tono* proviene del tiempo de la Colonia y es sinónimo de canto. A lo que hoy llamamos *tono* (tonalidad), entonces

45 El chimo es un preparado de jalea de tabaco elaborada por los indígenas de los andes venezolanos, en el estado Mérida, Venezuela. Cuando los españoles comenzaron su travesía por las montañas andinas, encontraron una laguna de agua salada y varias tribus a sus alrededores, a esta le colocaron el nombre de La Lagunillas de Urao, debido al nombre que recibe la sal que produce esta laguna. Estos indígenas preparaban el Mo, el cual se obtiene a partir del cocimiento de la hoja del tabaco, llevándolo a un estado pastoso, luego colocaban sal de urao y otros aliños dando el gusto esperado, obteniendo así el CHIMÓ, el cual es una de los más antiguos tabacos de mascar que existen en el mundo. Recordemos que el tabaco es oriundo de América, y pocas lagunas en el mundo producen esta sal, que científicamente es el Carbonato de Sodio. El Chimó representa cientos de años de evolución de los indígenas americanos, ya para la llegada de los españoles, en el 1492 existía este producto expandido por la comunidad indígena de los andes venezolanos. Hay muchos mitos, opiniones y realidades sobre el chimó, pero al indagar sobre su origen es realmente fascinante cuando archivos históricos narran que los indios se zambullían hasta el fondo de la Laguna y desde allí trataban de desprender una Roca Blanca (Urao), luego la pulverizaban para su posterior comercialización. Al mezclar el urao con el extracto del tabaco se produce un efecto leudante, lo que proporcionaba forma a dicha mezcla obteniendo así una pasta consistente. Además, el urao por ser alcalino, contribuye a que la nicotina entre con mayor facilidad al sistema nervioso, agudizando los efectos de este alcaloide. En: <http://www.chimo.com.ve/HISTORIA.html>

46 Emiliano Rivas, conversación en fecha 28 de agosto de 2002, en la plaza central de Mucutuy..

lo llamaban *punto*. El campesino caracteriza como *tono de velorio* a todo lo que se canta en un velorio, bien sean fulías o cantos a dos o tres voces. Estos tonos tienen una marcada intención polifónica: El acontecer vocal o instrumental de varias líneas melódicas simultáneas bajo un principio organizativo armónico-contrapuntístico.⁴⁷ Podemos afirmar que, por medio de la poesía, el cantor campesino mantuvo las tradiciones antiguas. La figura que prevalece es la del juglar, personaje característico de la Edad Media que narraba diferentes acontecimientos recogidos por la tradición oral.

La pasión del Señor

(Romance a lo divino)

(Pista 1)

Informantes: Eladio Fernández, José Rojas y Florentino Peña

Edades: 60, 74 y 55 años, respectivamente

Lugar de nacimiento: Aldea Mijará, Parroquia Mucutuy.

Ocupación: Jornaleros

Lugar de recolección: Iglesia de Mucutuy.

Introducción del cuatro...

En aquel divino buerto (bis)
Está Cristo en oración (bis)
¡Y sintiendo por momentos, Aaay!
A su divina pasión (bis)

Y tres clavos le quitaron (bis)
Que en pies y manos tenía (bis)
Desencuádrale el cuerpo, Aaay!
Que se lo lleven a María (bis)

Interludio del cuatro...

47 Peñín (1992), Tenoristas, falsetistas, castrados y la voz falsa de la polifonía popular colombo-venezolana, p. 97..

Los Romance de Mucutuy

*Lo bajaron de la cruz (bis)
Su cuerpo Divino y Santo (bis)
¡Una corona de espinas Aaay!
Para atormentar su llanto (bis)*

Interludio del cuatro....

*No canto más este tono (bis)
Porque no tengo memoria (bis)
¡Y aquí se acaban los versos Aaay!
De Cristo suya la gloria (bis)*

LA PASIÓN DEL SEÑOR

Romance
Romances de Mucutuy, Mérida.

Words by Anónimo

Am



--231-

E7



-2-1--

C



x000

G7



32--1

Dm



xx00

A7



x0203-

Moderate ♩ = 110

(Introducción e Interludios)

En a—quí se—rá—so Ho—ra—to



Am Am Am E7 E7 E7 Am E7 E7 E7 Am Am

Ilustración 16. Romance La Pasión del Señor.

Los Romances de Mucutuy

The musical score is divided into three systems, each with two vocal staves (Voz 1 and Voz 2) and an accompaniment staff (Acompaña).

System 1:
 Lyrics: Es - ta Cen - ta e - ra a - ra - ra cen - ta e - ra a - ra - ra
 Chords: C C C G7 G7 G7 C C C C C C G7 G7 G7 G7 G7 C C C C C C

System 2:
 Lyrics: Y hi - tá - do por me - mo - to - do Aaah
 Chords: C C C C C C Dm Dm Dm A7 A7 A7 Dm Dm

System 3:
 Lyrics: A to - ri - sa pa - san, y to - ri - sa pa - san
 Chords: E7 E7 E7 E7 E7 Am Am Am Am Am Am E7 E7 E7 E7 E7 E7 Am Am Am Am Am Am

System 4:
 Title: *D.C. al Fine*
 Note: (Simile: sequeña musical toda las strotas)
 Chords: Am Am Am Am Am Am Am

Ilustración 16. Romance La Pasión del Señor.

En este romance los versos son octosílabos, pero en algunos casos, los “ayes” finales tienden a prolongarlos, convirtiéndolos en

endecasílabos. Como un sucinto análisis musical del romance “*La Pasión del Señor*”, la melodía inicia en la primera voz con un intervalo de tercera, en la tónica. Luego, surge una segunda voz a una cuarta, en un acorde de séptima dominante. Sin embargo, prevalecen las terceras. Destaca la factura heterófona, característica en las composiciones de los siglos X al XII, y contemplan, desde el punto de vista histórico y cultural, variaciones accidentales producidas por dos voces o instrumentos al unísono, así como composiciones, donde las diferentes voces van doblando a la principal en intervalos de terceras, cuartas, quintas, sextas o décimas paralelas.⁴⁸

Estos romances usan una progresión armónica que empieza en acordes menores. En este caso, en la menor, acordes que llevan implícita cierta ternura, dulzura. El texto habla de aquel momento de Cristo en el huerto estando en oración; luego pasa al relativo mayor (Do), en el clímax de la composición, volviendo a la tonalidad de la menor, al final de la estrofa. La factura heterófona se encuentra con frecuencia también en la música folclórica. Por ejemplo, en Venezuela, las manifestaciones de cantos a varias voces, como las fulías o golpes larenses, donde la melodía suele ser doblada por otras voces a intervalos de tercera o sexta, representan un claro ejemplo de ello.⁴⁹

Son características de estos cantos, largos *ayes* cadenciales, generalmente en modo menor con tendencia a mayorización final. Son cantos musicales similares: la Corona, dedicada a María y Broche del Rosario, así como los Rosarios cantados y rezados en parte, el Padre Nuestro que muchos campesinos cantan en vez de rezar.⁵⁰ Los acordes menores son acordes de meditación, tristes, dulces. Nos referimos a los acordes menores sin séptimas ni novenas. En cuanto a la afinación, los músicos del lugar, afinan por el oído natural y

48 Saavedra, Rafael. (2017). *Arquitectura de la música*. 2da edición, Saarbrücken (Alemania), Editorial Académica Española, p. 23.

49 *Id.*

50 Aretz, Isabel. (1976). *Instrumentos Musicales de Venezuela*. Cumaná: Universidad de Oriente., p. 174.

tienden a afinar medio tono más grave del la natural (440 Hz/seg).

De todas las manifestaciones plurisonantes que se encuentran en América Latina, la polifonía vocal de Venezuela se destaca con rasgos propios.⁵¹ En este caso, podemos distinguir el canto libre, contrapuntístico, de tres voces afirmadas sobre la central o *guía*, que “canta adelante”, a la cual suma sus floreos la voz aguda que “supirita por encima”, llamada *falsa*, y a las cuales se antepone el tenor o tenor, que lleva el bajo.⁵² Este romance fue acompañado por un cuatro y un guitarró o tiple.

2.2.2. Pajarillo que ayer tarde—Llegó el moribundo: Romance a lo humano. Aproximación a un análisis intertextual.

En comunidades criollas y mestizas es frecuente encontrarse con personas de memoria y talento natural privilegiado que nos pueden sorprender e invadir de admiración por la fuerza de su inspiración poética. Lo más seguro es que no sepan leer ni escribir; a veces saben firmar. No han estado en escuela, no han ganado su pan haciendo versos. Se dedicaron a trabajar la tierra, viviendo en la escasez... Como dispuesto participante en las manifestaciones culturales de su comunidad, el poeta fue reteniendo en su memoria los cuentos, los versos, los chistes que oyó a sus antepasados.⁵³ Podemos afirmar que los poetas son, en el fondo, la voz del pueblo. En ellos hay tradición. En cada una de esas estrofas hay tradición y están vivos...

Este es el caso de Ezequiel Rivas, quien se destaca por conocer muchos versos, romances y cultivar los rosarios cantados. Es un hombre humilde, jornalero, de carácter vivaz y verbo elocuente, quien me abrió las puertas de su hogar en la aldea La Veguilla para contarme cómo aprendió a cantar versos:

51 Aretz, Isabel. (1980). *Síntesis de la etnomúsica en América Latina*. Colección INIDEF 6. Caracas: Monte Ávila., pág. 233.

52 *Id.*

53 Peñín, José. (1997). *Décimas cantadas y poetas iletrados*. Caracas: FunVES., p. 30.

Yo empecé a cantar el rosario en 1944 en el pueblo mío, en Pueblo Nuevo del Sur, en [la aldea] Mucuquí. Allá está la otra mayor parte, igual que aquí. Pero allá tienen otro dialecto, pero musicalmente la música si es la misma, pero tienen otro dialecto distinto al que tenemos aquí.⁵⁴ Empecé en el 44. Yo agarré las notas por ahí de otros más antiguos. Los textos los agarré de otros señores que ya se murieron y que dejaron eso. Tal como cuando se murió el finao Román Dugarte. Yo canté con música de él. Yo lo vi aquí con mis propios ojos una ‘tanda ‘e veces’. Soy nacido en 1930. Yo tengo aquí en Mucutuy propiamente como 30 años. Primero, vine y estuve 16 años, me vine en 1936 a estudiar. Me vine primero de 6 años, me vine a estudiar en La Veguilla. La poca sabiduría que Dios me dio la saqué aquí en La Veguilla, estudié 8 años y me volví a ir pa’llá ... Me casé allá y me estuve allá. Después se me murió la señora y... De’ái me vine por aquí, de’ái... aquí vivo, tengo como 30 años de vivir aquí propiamente, pero las tradiciones esas las saqué de esos abuelos antiguos que cantaban primero, como lo que fue el canto de rosario, el trisagio, que por aquí lo cargo... Aquí ya había gente ‘entrevistada’ en eso también. Aquí estaba el primo – refiriéndose a Dimas Contreras- que ya cantaba también y empezaba a ‘rajuñar’ el violín, el cuatro... Estaba el tío, el papá de él que es un tío carnal mío, mi tío Julio, él es tío carnal, él es hermano con mamá. Antonces yo dejé los compañeros de música y canto, los dejé allá y me vine, y antonces vine y me entrevisté aquí con los de aquí, con el papá del primo y... tantos que hay. En después armamos con los estos... Guzmanes, Remigio y toda esa gente, este... Jovino y Santiago Peña,... este que cantó el romance ahorita con nosotros, Florentino. Yo me entrevisto con todita la gente donde sea y voy a cantar a otra parte y así no lleve personal completo, yo lo consigo.

54 Para estos cultores, “dialecto” son sutiles diferencias o variantes en los textos de los versos que cantan. Por ejemplo, en ocasiones cantan en latín, lo que sería un “dialecto” diferente. Los textos de los cantos en las diferentes aldeas y pueblos pueden tener pequeñas diferencias o variantes.

Eso lo fui agarrando yo de los antiguos, no de los muy antiguos, como eran los tíos de mi tío Julio, mi tío Pascual, Baldomero Montilla... esos si cantaban todos esos romances viejos. En después quedó Icilio...⁵⁵

Ezequiel Rivas se dedicó a coleccionar los versos memorizados, en un cuaderno de notas que cuida con celo. El hecho de que la tradición sea esencialmente oral, no excluye que el campesino ayude a la memoria escribiendo algunas veces el verso que sabe, ni que antiguamente hiciera circular cuadernos con décimas manuscritas. Estos apuntes no son sino una guía, ya que las composiciones en el mundo tradicional no se leen, sino se semi improvisan, en cuanto los términos varían y el asusto o tema permanece.⁵⁶



Ilustración 17. Emiliano Rivas, Ezequiel Rivas y Florentino Peña, interpretando el romance “Pajarillo que ayer tarde”.

55 Ezequiel Rivas. Conversación en fecha 19 de noviembre de 2006 en la Iglesia Parroquial de Mucutuy.

56 Aretz, Isabel. (1976). Manual del folklore. [4º edición] Caracas: Monte Ávila., pág. 116.

**Pajarillo que ayer tarde
Llegó el moribundo
(Pista 2)**

Informante: Ezequiel Rivas

Edad: 77 años

Lugar de nacimiento: Mucuquí, Pueblo Nuevo del Sur

Ocupación: Jornalero

Lugar de recolección: Aldea La Veguilla

Introducción instrumental

*Pajarillo que ayer tarde (bis)
Yo vide en la cordillera (bis)
Estaba yo pajarillo, ay
Muy triste y en su rivera (bis)*

*El cantaba y él decía (bis)
¡Ab Malhaya! quien pudiera, ayayay
Aquí empiezo yo contigo
Por mi propia voluntad (bis)*

Interludio

*Por mi propia voluntad (bis)
Mil penas estoy pasando, ayayay
Por ésta, yo siento que,
A mi mal me están pagando (bis)*

*Que a mi mal me están pagando (bis)
Pido que mal no se me haga, ayayay
Por eso dice el adagio
Un bien con un mal se paga (bis)*

En estos cantos existen diferencias, no solo de melodía, sino de texto y tema, de modo que tenemos un tipo de romance que estos cultores llaman “pajarillo”, tal como el romance “Pajarillo que ayer tarde”, que el informante también tituló “Llegó el moribundo”, de

tema más humano y con carácter festivo. Katz (2002), afirma que “existen numerosos ejemplos de romances que representan distintos temas y que comparten la misma melodía, y, asimismo, romances que comparten temas similares pero que se cantan con melodías distintas”⁵⁷

En ese orden de ideas, el 19 de noviembre de 2006, después de la misa a Santa Cecilia, patrona de los músicos, Ezequiel Rivas, Emiliano Rivas y Florentino Peña entonaron un romance también titulado “Pajarillo que ayer tarde”, con la misma melodía y un texto totalmente diferente, de carácter profano y que los cultores caracterizaron como un polo.

Pajarillo que ayer tarde (Pista 3)

Informantes: Ezequiel Rivas, Emiliano Rivas y Florentino Peña

Lugar de recolección: Iglesia de Mucutuy

El pajarillo me ha dado (bis)
Una pluma diferente (bis)
Para escribirte tu nombre, Aay
Que en mi corazón estrella (bis)

Tomo la pluma en la mano (bis)
Y el papel sobre la mesa (bis)
Para saltarle a tu pecho, Aay
Que con pesar me inquieta (bis)

Llorando tomé la pluma (bis) Llorando tomé el papel (bis)
Para escribir tu nombre, Aay Que no he podido saber (bis)

Tres veces tomé la pluma (bis)

57 Katz, Israel J. (2002). Voz: Romance. En: Emilio Casares Rodicio (Dtor). *Diccionario de la música española e hispanoamericana...*, p. 358.

Los Romance de Mucutuy

*Tres veces se me caía, tres veces se me cayó
Para escribir tu nombre, aay
Tres veces se me olvidó (bis)*

**PAJARILLO QUE AYER TARDE
(LLEGÓ EL MORIBUNDO)**

APROXIMACIÓN A UN ANÁLISIS INTERTEXTUAL.

Romance

Gm D7 F7 Bb G7 Cm

Moderate ♩ = 100
(Introducción e Instrumental)

Pa - ja - ri - llo que a - yer tar - de pa - ja - ri - llo que a - yer

yo vi - veas la con - di - ción de - ja - ra, yo vi -

Los Romances de Mucutuy

D.C. al Fine *fin*

(Fin: separamos musical todas las partes)

Ilustración18. Romance “Pajarillo que ayer tarde (Llegó el moribundo)”

Para analizar este romance, he seleccionado la intertextualidad como uno de los paradigmas fundamentales de la semiótica musical en la actualidad. El análisis intertextual consiste en estudiar la presencia de un texto –un fragmento y no una totalidad– en otro cuerpo textual, donde cumple funciones diferentes a las suyas originales.⁵⁸

58 Álvarez Álvarez, Luis y Barreto Arpilagos, Gaspar. (2010). *El arte de investigar el arte*. Santiago de Cuba: Oriente, p. 269.

Se trata de una orientación semiótico cognitiva representada por los semiólogos Rubén López Cano y Robert Hatten. Para este último, esta teoría “se deriva de la concepción de la obra literaria como texto cuya riqueza de significado resulta de su posición en una red potencialmente infinita de otros textos”.⁵⁹ Así, en los textos musicales podemos también hallar relaciones análogas que sugieren una inmersión similar en los discursos musicales, lo cual observaremos en el análisis del romance “Pajarillo que ayer tarde”, de autor anónimo y de los instrumentos musicales que lo acompañan.

La semiótica de la música es considerada una línea de investigación interdisciplinaria que involucra las teorías más avanzadas tanto de la música como de otras áreas de estudio. El lingüista cubano Jesús Vicente Figueroa (2008), afirma que la semiótica de la música aún no ha logrado resolver el problema fundamental que es la significación en la música. No obstante, ha contribuido a entender, desde una perspectiva más amplia, el fenómeno musical.⁶⁰

Sin embargo, López Cano (2007), esclarece:

La semiótica de la música se ocupa del estudio de los procesos por medio de los cuales la música adquiere significado para alguien. Es de subrayar que la semiótica no se interesa por definir los significados de algo, sino por describir los procesos por medio de los cuales éstos son generados. (...) El signo es el objeto de estudio de la semiótica al tiempo que un artefacto teórico por medio del cual ésta modela los procesos de significación que pretende estudiar.⁶¹

En este sentido, Hatten (1994) asevera que ningún texto

59 Hatten, Robert. “El puesto de la intertextualidad en los estudios musicales”. Trans. Desiderio Navarro (La Habana: *Criterios*, 32, julio-diciembre 1994), 211.

60 Figueroa Jesús Vicente. (2008, septiembre) *Seminario: Introducción a la Semiótica Musical*. La Universidad del Zulia LUZ, Maracaibo, Venezuela

61 López Cano, Semiótica, semiótica de la música y semiótica cognitivo-enactiva de la música....

individual es único ni puede ocupar una posición privilegiada con respecto a algún otro, puesto que las hebras entrelazadas de discurso tejidas a través de la obra y más allá de ella cobran tal importancia que, o la obra se contrae hasta devenir un mero nudo en la red, o la obra como texto se expande hasta abarcar la vastedad de sus interrelaciones con otros textos.⁶²

Los conceptos mediante los cuales se han establecido las relaciones pertinentes en este análisis intertextual, son: Estilo, se refiere a la competencia que en cuestión de funcionamiento simbólico una obra musical presupone. La competencia cognitiva semiótica en el estilo está compuesta de elementos como los sistemas de escalas, los sistemas métricos/rítmicos, los principios de la organización y las exigencias operantes sobre ésta (que pueden interactuar con flexibilidad). Las estructuras y procesos potenciales proporcionados por un estilo constituyen el campo de juego para las estrategias, que son manifestaciones particulares de esas posibilidades (o, en el caso de un crecimiento o cambio del estilo, estructuras y procesos análogos o diferentes). Las estrategias, en la medida en que van más allá de la formalización completa o la simple predictibilidad, afirman la individualidad de una obra al mismo tiempo que dependen de un estilo para su inteligibilidad. Así, una determinada obra estará típicamente en un estilo y será típicamente de ese estilo, mientras juega con él o contra él estratégicamente.⁶³

Hay que tener en cuenta que en lo que concierne a la música, la relación entre estilo y estrategia no es estrictamente jerárquica. Hatten (1994), explica:

Una estrategia puede ir más allá de los límites de un estilo en su persecución de un objetivo compositivo; de ahí la posibilidad de un crecimiento del estilo, y hasta de un cambio de éste. O una estrategia temática puede salirse del estilo peculiar de la obra a fin de invocar un estilo u obra anteriores. En verdad, la relación de otro estilo u obra con la estrategia

62 *Ibidem*, p. 212.

63 *Ibidem*, p. 213.

temática (por ejemplo, la estrategia generadora de la forma) de la obra dada constituye el mejor argumento para la atribución intertextual cuando no está disponible ninguna evidencia documental (p. 213).⁶⁴

Desde el contexto del estilo propuesto por Robert Hatten, el texto musical "*Pajarillo que ayer tarde-(Llegó el moribundo)*" consta de un período de 8 compases binarios, en la tonalidad de re, modo menor, el ritmo es en corcheas, destacándose la negra con puntillo. El texto fue cantado a tres voces, sin embargo, la transcripción cuenta sólo con las dos voces principales, que están dispuestas en intervalos de tercera, pues la tercera voz es la que apoya los ayes característicos.

El ritmo de acompañamiento en el cuatro es anacrúsico. Los músicos hacen variaciones rítmicas. Sin embargo, el ritmo básico que prevalece en este caso, es el binario de 2/4. Este romance fue acompañado por un cuatro y un tiple o guitarra, instrumentos musicales cordófonos que se asemejan a la vihuela.

INSTRUMENTOS MUSICALES

La organografía musical conoce hoy bastante bien la historia de la vihuela de mano o de cuerda punteada. Es el nombre genérico de una familia de instrumentos de cuerda utilizados en España especialmente desde mediados del siglo XV hasta principios del siglo XVII. Su uso también se extendió a Italia. En un principio se refiere a un mismo instrumento tocado de tres maneras, que se reflejan en los nombres de vihuela de arco (frotada con un arco), de péndola o vihuela de péñola (tocada con plectro), y vihuela de mano (pulsada con los dedos). Alrededor de 1500 se dejó de tocar la vihuela con el plectro y los instrumentos de mano y de arco evolucionaron por trayectorias distintas. La vihuela de mano se convirtió en uno de los instrumentos de la España del siglo XVI, para el cual se conservan unas setecientas obras. Fue reemplazada por la guitarra alrededor de

64 *Id.*

1600. Se difundió hacia varios países de Hispanoamérica.⁶⁵

Había en aquella época varias guitarras con más o menos una gran cantidad de órdenes. De un lado tenemos la guitarrilla de cuatro órdenes que se empleaba principalmente para “rasgear” acordes de acompañamiento de canciones populares, similar al cuatro venezolano que hoy conocemos. La guitarrilla tiene cuatro órdenes y es el instrumento que “evoluciona” hacia la guitarra moderna, la que conocemos hoy en día; mientras que la vihuela dejó de tocarse o entró en desuso hacia finales del siglo XVII. Mucha gente piensa que la vihuela se convirtió después en guitarra, pero eso es un error. Lo que sí ha ocurrido es que el repertorio para la vihuela ha permanecido hasta la actualidad entre los guitarristas.⁶⁶ Del otro lado, tenemos a las guitarras de cinco, seis y siete órdenes. Estas eran las llamadas vihuelas.

Fray Juan Bermudo (1510- ¿1565?), músico y teórico de la época, en el capítulo LIX, Libro Cuarto de su obra *Declaración de instrumentos musicales* (1555), explica:

Entienda los que desean ser tañedores, que la profundidad, anchura y largueza de la Música está encerrada toda en los pequeños arroyos de los instrumentos. Tengo para mí (y persuadido que no me engaño) que pueden los tañedores siendo músicos inventar géneros de más instrumentos: y en los inventados innovar cada día. Pues para que un tañedor se muestre abil, no se contente con la vihuela común, sino témplela a su voluntad, y cifre conforme al temple y tañendo aquello cifrado, solo él sabrá tañer por semejante vihuela.⁶⁷

65 Voz: vihuela. En: Emilio Casares Rodicio (Dtor). *Diccionario de la música española e hispanoamericana...*, p. 878.

66 Hernández Guerra, Ana M. (11 de enero de 2011). ¿Evolución? Recuperado de: <http://guitarrista62.blogspot.com/search/label/vihuela>

67 Bermudo, Juan. (1550). *Declaración de instrumentos musicales*. Osuna: Taller de Juan de León, Libro cuarto. Fotografía: Rosa Iraima Sulbarán. Biblioteca Nacional de Cuba José Martí. Fondo de raros y valiosos. Tesoros musicales.

Bermudo titula el Capítulo LXII del mismo Libro Quarto, “*De una vihuela de siete órdenes de cuerdas*”, y declara: “una vihuela de siete órdenes de cuerdas la usan algunos tañedores, y es que sobre las seys cuerdas que tiene la vihuela común, ponen una que forma un diatessaron⁶⁸ sobre la prima. (...) A otros buenos tañedores se las he visto usar”.⁶⁹ Sin embargo, cada una de las siete colecciones de música en cifra para vihuela, son para un instrumento de seis órdenes.



Ilustraciones 19 y 20. Demostración de la vihuela de siete órdenes.⁷⁰ Vihuela de mano.⁷¹

Se puede suponer que una vihuela podría tener entre un tamaño similar al de una guitarra moderna y un poco más pequeña. Su forma es la de un cordófono con mango, caja en forma de ocho ligeramente curvada, tapa plana y a veces ornamentada con de una a cinco bocas talladas en la parte superior, un puente plano

68 Etimológicamente viene del latín «diatessaron».

69 Bermudo, Juan. (1550). *Declaración de instrumentos musicales*. Capítulo XII.

70 Bermudo, *Declaración de instrumentos musicales*. Libro cuarto. Biblioteca Nacional de Cuba José Martí. Fondo de raros y valiosos. Tesoros musicales. Fotografía: Rosa Iraima Sulbarán.

71 Recuperado de <http://www.palabraria.blogspot.com>

en la parte inferior, aros de poca profundidad, un mástil largo y estrecho con hasta 10 trastes de tripa atados y un clavijero plano inclinado hacia atrás. Cada orden normalmente tenía dos cuerdas de tripa.⁷² En el siglo XVI los vihuelistas revisten el romance con una breve introducción e intermedios colocados entre las estrofas, convirtiendo la primitiva estructura polifónica vocal en una obra para solista y acompañamiento instrumental,⁷³ de la misma forma en que se presenta el romance que estoy analizando.

En este sentido, examiné con atención un ejemplar del “Libro de música de vihuela de mano intitulado El Maestro” (1536) del compositor Luys de Milan (Valencia, España 1500?-1561?). Parece ser que esta obra es la primera música original para vihuela impresa en España. Sus canciones con acompañamiento son las más antiguas que se conservan y sus Fantasías, las primeras que se conocen.

Consiste en 50 piezas originales para vihuela y 22 canciones con textos en portugués, italiano y español, entre fantasías, pавanas, tientos, villancicos, romances y sonetos. También es una obra de carácter didáctico, con diversas explicaciones sobre el aire, el tono, o, si es una composición vocal, sobre la ornamentación de la melodía, todo dispuesto en orden de dificultad, desde la fantasía más fácil a la más complicada. Es la colección española de música instrumental más antigua que ha sobrevivido, y asimismo es la primera impresa en España donde la música aparece en tablatura.⁷⁴

72 Voz: vihuela. En: Emilio Casares Rodicio (Dtor). *Diccionario de la música española e hispanoamericana...*, p. 878.

73 Bonastre Francesc. Romance polifónico. En: Emilio Casares Rodicio (Dtor). *Diccionario de la música española e hispanoamericana...*, p. 359.

74 Escribano Sierra, Juan Bautista (2010). *Luis de Milán: cortesano, poeta, músico*. Departamento de Música y Audiovisuales de la Biblioteca Nacional de España. Recuperado de http://www.bne.es/webapp/verPostBlog.htm?idPost=29&urlCms=/es/ComunidadBNE/Blogs/El_Blog_de_la_BNE/index.html



Ilustración 21. Inicio del romance “Con pavor recordó el moro”⁷⁵

La tablatura es un tipo de notación que usaban los instrumentistas para plasmar en papel aquello que tañían. Consiste en seis líneas –cada una de las cuerdas de la vihuela– en las que, por medio de trastes y números, se indicaba dónde colocar los dedos. De extendido uso desde la época medieval, la tablatura deja abierta la duración de cada nota. Está a medio camino entre la oralidad y la escritura de la música con tiempo secuencial y constante, homogéneo.

En cuanto al guitarra, es un instrumento de la familia de las guitarras, tradicional en las agrupaciones musicales de los andes merideños. Su sonido es brillante y muy armonioso, porque combina las cuerdas al unísono con otras octavadas. Se trata de un instrumento cordófono de la familia de las guitarrillas españolas. Morley (2000), lo define como un instrumento muy parecido al tiple, el instrumento nacional neogranadino. Sin embargo, acota, “existen algunas diferencias entre ellos”.⁷⁶ Su sonoridad se caracteriza por la armonía metálica de sus cuerdas.

75 *Ibíd.* Indicaciones del autor: “...tañer lo que fuere consonancia a espacio y los redobles... muy apriessa”. Milán requiere que se cante este romance una vez sus dos partes, luego una vez la primera parte “da capo”.

76 Morley, Vincent. (2000, 27 de abril). *Guitarro...y Guitarró*. Frontera. p. CI

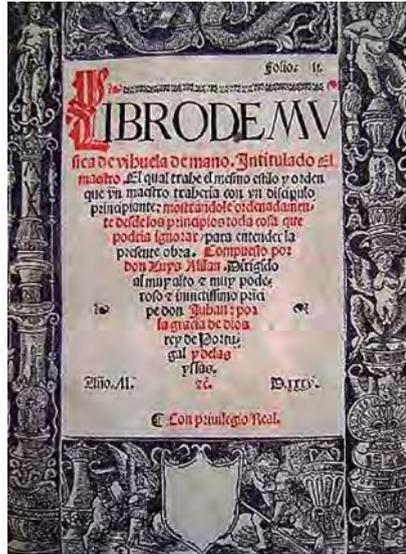


Ilustración 22. Portada del Libro de música de vihuela de mano intitulado “El Maestro” de Luys de Milán.⁷⁷

En las primeras visitas a Mucutuy me sorprendió ver estos hermosos instrumentos guardados en los armarios y alacenas de sus dueños, sin participación alguna en las agrupaciones musicales. Cuando pregunté el porqué, los cultores explicaron que se desafina con mucha facilidad por no poseer un clavijero firme, sino clavijas de madera y cuerdas de metal. Esto se debe a lo antiguo y artesanal de su construcción. Me expresaron, además, que prefieren el acompañamiento de la guitarra y el cuatro, por poseer clavijeros más firmes que mantienen la afinación. Todo esto ha contribuido a que el guitarrero se encuentre en estado de extinción.

Al respecto, Ramón y Rivera e Isabel Aretz, opinan:

⁷⁷ Milán, Luys. (1536). *Libro de música de vihuela de mano intitulado El Maestro*. Valencia, ejemplar del Fondo de raros y valiosos. Tesoros musicales. Biblioteca Nacional de Cuba José Martí, La Habana, Cuba. Fotografías: Rosa Iraima Sulbarán Zambrano.

El tiple o guitarra sigue siendo, en el campo tachirenses, el instrumento acompañante preferido. Sin embargo, cada vez más se encuentra en su unión o reemplazo el cuatro, por lo que creemos que es posible que dentro de un tiempo llegue a reemplazarlo completamente (...) y la razón es de orden práctico, porque la afinación del tiple requiere de paciencia y tiempo, debido al número de cuerdas. En contraposición, el cuatro no tiene más que ese número que le sirve de denominación, y se afina con gran rapidez.⁷⁸

Y lo distinguen del tiple colombiano: “Difiere el tiple tachirenses de su homónimo colombiano, tanto en el tamaño como en el número de cuerdas, pues es más pequeño y de sólo diez cuerdas el nuestro.”⁷⁹ Su mástil consta de 18 trastes, su sonido es armonioso y brillante, y sólo se consigue si el ejecutante lo toca con sutileza. El señor Jovino Vielma (58), propietario de uno de los guitarras que registramos en Mucutuy, me explicó: “lleva el mismo golpe que el cuatro, pero suavcito. Yo tengo un guitarra segundo. Se lo vendo pa’ que lo toque suavcito”.⁸⁰

Otro de los guitarras registrados en Mucutuy pertenece al señor Deosgracias Rangel, oriundo de la aldea Mucucharaní y creció en la aldea Mucurisá. El instrumento fue fabricado por Pedro Zamudio, quien tenía su taller en el Pasaje Tatuy del antiguo mercado principal en la ciudad de Mérida. El propietario le llamó “segundo” y “guitarra”. La afinación es: do, fa, la, re, que corresponde a la segunda posición del cuatro. Es probable que por esta razón se le denomine Segundo.

Las afinaciones del tiple son tan abundantes como caprichosas en cuanto a la diferencia de octavas. Si se observan ciertas cuerdas simples entre sí, el movimiento de la afinación es descendente como

78 Ramón y Rivera, Luis Felipe y Aretz, Isabel. (1961). *Folklore tachirenses*. Tomo I. Caracas: Biblioteca de Autores y Temas Tachirenses, pág. 136.

79 *Id*

80 Jovino Vielma. Conversación en fecha 20 de agosto de 2003 en la casa del Sr. Juan Pérez. Mucutuy.

en la guitarra; pero esto queda destruido con la afinación octavada, que parece ser la vigencia de una costumbre o una aspiración a la que se opuso un inconveniente práctico: la imposibilidad de obtener cuerdas muy delgadas que resistieran la tensión más aguda.⁸¹

El instrumento referido presenta cuatro órdenes entre triples y dobles: el *re* y el *do*, triples, que constan de dos cuerdas de acero y una cuerda de cobre entorchada, que el informante denominó “sordina”, pero que también se llama “bordón”. El *fa* y el *la* constan de órdenes dobles de acero. La tapa superior es de madera de pino y el resto del instrumento, de madera de cedro. El diapasón, que consta de 14 trastes, es de madera, los trastes de bronce y el clavijero es de precisión.

El tiple venezolano lleva cuatro órdenes de dos o de tres cuerdas combinadas de diversas maneras. Cada orden comprende una o dos cuerdas de acero simples y una o dos de acero recubierto que se denominan bordonas y que producen la octava grave de las anteriores.⁸²



Ilustración 23. Guitarro de Deosgracias Rangel, fabricado por Pedro Zamudio en Mérida.

81 Ramon y Rivera y Aretz, *Folklore tachirenses*. . . , p. 138.

82 Aretz, *Instrumentos musicales de Venezuela*..., p. 158.

El señor Rufo Rangel, sobrino de Deosgracias, me mostró su guitarra en uno de mis viajes de campo a Mucutuy. En este guitarra, el puente consta de 12 agujeros y el enclavijado original está hecho para 12 clavijas, así como la cejilla tiene 12 zanjitas para las cuerdas, lo que me hizo pensar que se trata de un tiple colombiano. Sin embargo, fue reducido a cuatro órdenes dobles. Al momento del registro, el instrumento no poseía cuerdas, lo que impidió conocer su afinación. El fabricante, según la etiqueta interna, fue Honorato Ramírez, constructor merideño de instrumentos. Como el anterior, este instrumento también tiene la tapa superior de madera de pino y el resto, de madera de cedro.

Agustín Rivas, fabricante de instrumentos musicales, oriundo de Mucutuy, -hermano del cultor Emiliano Rivas- reside actualmente en el Sector Rincón Bajo de San Jacinto, Parroquia Jacinto Plaza de la ciudad de Mérida. Me dio su apreciación acerca de un guitarra que compramos en el pueblo, de construcción artesanal y que él restauró a mi solicitud. Él hace una clara diferencia entre guitarra y segundo:

Lo compré a un señor de la aldea Mocomboco, el finao Rogelio, lo construyó Honorato Ramírez. Es un tiple, pues el segundo es de doce cuerdas. El tiple, que es el mismo guitarra, tiene sólo diez. Las cuerdas están agrupadas en cuatro órdenes en grupos de 2+3+3+2 = 10, afinadas como el cuatro, así: re – fa#, fa#', do – la, la', la – si. Los grupos de tres cuerdas tienen una sordina. El primer grupo de tres cuerdas (fa#, fa#', do) hace las voces del romance, así afinan los cantores.⁸³

A esto se agrega que el clavijero es de madera y que en la etiqueta interna lleva la inscripción:

83 Agustín Rivas. Conversación en fecha 20 de septiembre de 2011 en la Oficina del Instituto de Ciencias Musicales de Rosa Iramia Sulbarán Z. Mérida estado Mérida.

Fábrica de instrumentos de cuerda

HONORATO RAMÍREZ

Pasaje Santa Ana N°1 – 49

Mérida

HECHO EN VENEZUELA

El último instrumento que se registró en ese lugar, pertenece al ya mencionado señor Jovino Vielma, quien es nativo de Mucutuy, pero actualmente reside en el sector El Chama de la ciudad de Mérida. El fabricante, Pedro Eugenio Zamudio, constructor de instrumentos de la ciudad de Mérida, utilizó para la tapa superior, madera de pino y para el resto del instrumento, madera de cedro. La afinación es como las cuatro primeras cuerdas de la guitarra: *mi si sol re*.

Según Aretz, “El tiple se tiempla teóricamente lo mismo que la guitarra en sus cuatro primeras cuerdas *mi si sol re*”.⁸⁴

El guitarro se ejecuta rasgueado, formando parte de una agrupación de dos violines, un cuatro, un guitarro, una guitarra y maracas que acompañan todas las celebraciones de carácter religioso, como paradas, procesiones, romances, velorios de angelito y fiestas profanas. El guitarro puede acompañar todo tipo de géneros musicales propios de los andes, vale decir vals, bambucos, merengues y joropos andinos, galerones, pasodobles.

Más pequeño y ligero que la guitarra española moderna, he observado en algunos de los cultores que ejecutan el guitarro, que lo colocan descansando el talle del instrumento sobre el muslo, manteniéndolo ligeramente elevado. Con satisfacción he visto, en posteriores visitas a Mucutuy, que este instrumento ha sido reincorporado a las agrupaciones musicales del lugar, conformadas

84 *Id.*

por dos violines, un cuatro, un guitarro, una guitarra que acompañan todas las celebraciones de carácter religioso y profano.



Ilustración 24. Guitarro construido por Honorato Ramírez. Detalles de etiqueta y clavijero original de madera.

Desde el contexto de la estrategia, la estructura musical del romance que nos ocupa (*Pajarillo que ayer tarde*), se asemeja a un polo, género musical español muy antiguo que se ha mantenido intacto desde su llegada a los andes merideños, dado a lo intrincado y alejado del lugar donde se cultiva, lo que no ha permitido que sea estudiado a profundidad.

Este romance inicia con una primera parte nostálgica en una estructura armónica menor; después, pasa a una parte intensa, con una estructura armónica mayor, que sería el clímax de esta pieza musical, preparándose para una cadencia final en menor. El ritmo de acompañamiento en el cuatro es anacrúsico.

Los músicos le hacen variaciones rítmicas. Sin embargo, el ritmo básico que prevalece es el binario. Hay un rasgueo en el cuatro que acentúa este ritmo. Es necesario recordar que estos cultores cantan romances y paraduras, inspirados en la devoción religiosa, por lo tanto, no tienen una perfecta cuadratura.

Estos cantos de romances, caracterizados por lamentos y “ayes” cadenciales al final de cada frase, pertenecen a un género de canciones místicas – profanas que entona el pueblo venezolano en honor a sus santos, frente a los altares particulares y frente a un angelito.⁸⁵ El acompañamiento básico lo hace el cuatro con preludios e interludios. Sin embargo, no se descarta el acompañamiento de una guitarra, un guitarró e incluso, cantar a capella. No he encontrado que la voz aguda o falsete, sea ejecutada por una mujer, dado que intervienen sólo hombres en el canto.



Ilustración 25. Agrupación musical de Mucutuy, constituida (de izquierda a derecha) por dos violines, cuatro, guitarró (tiple) y guitarra

En el aspecto musical, este romance tiene relaciones intertextuales con una cancioncilla o romance que solían entonar los campesinos de los siglos XV y XVI, tal vez antes, que gozó de gran popularidad en la música española del siglo XVI, y que comenzaba: *Guárdame las vacas / Carillejo, y besarte he/ Si no bésame tú a mí/ Que yo te las guardaré*”. Cristóbal de Castillejo (¿1492–1550?) hace una glosa con esos versos iniciales:

85 Aretz I. (1972). *Manual del Folklore*. pág. 174.

*En el troque que te pido
Gil, no recibes engaño
No te muestres tan extraño
Por ser de mí requerido
Tan ventajoso partido
No sé yo quien te lo de*

**Si no, bésame tú a mí
Que yo te las guardaré [...]**

*Oh, cuántos me pedirían
Lo que yo te pido a ti,
Y en alcanzarlo de mí
Por dichosos se tendrían.
Toma lo que ellos querrían,
Haz lo que te mandaré;*

**Si no, mándame tú a mí,
Que yo te las guardaré [...]**

*Mas si tú, Gil, por ventura
Quieres ser tan perezoso
Que precies más tu reposo
Que gozar de esta dulzura,
Yo, por parte a tu holgura,
El cuidado tomaré,*

**Que tú me beses a mí,
Que yo te las guardaré[...]**

Se demuestra así, que la melodía de algunos romances se utilizaba como temas puramente instrumentales. De este canto, conocido también con los nombres de “*Vacas*”, “*Guárdame la vacas*” y “*Romanesca*”, se conservan numerosos ejemplos instrumentales, (Alonso de Mudarra -*Romanesca* I y II-, Luys de Narváez, Enrique de Valderrábano, Diego Pisador, Antonio de Cabezón, Venegas de Henestrosa), señalándose como de mayor importancia los del

músico granadino Luys de Narváez en su obra para vihuela “*Los tres libros del Delfín de música para tañer vihuela*”, impreso en Valladolid (1538), en la imprenta de Diego Fernández de Córdoba. Está escrita en un tipo de tablatura numérica llamado Cifra, que es exactamente igual a la tablatura italiana de laúd. Para el guitarrista Jorge Fresno (1974) “es sin duda la obra que ha gozado de mayor popularidad dentro de toda la producción vihuelística”.⁸⁶

La melodía de este romance se caracteriza por marcar el ritmo ternario de manera lenta y acompasada en una sucesión armónica de do mayor, sol mayor, la menor y su dominante. Se cree que llegó con los primeros conquistadores, si se toma en cuenta la fecha en que estos arribaron por primera vez a nuestro territorio.

Es de hacer notar que tanto los cantos de los polos margariteños y coriano y de la batalla del tamunangue tocuyano están contruidos sobre la misma progresión armónica. Mientras que en las vacas y el polo es siempre ternario el compás, en la batalla es binario, más lento y acompasado y su significado es diferente.

Hacia 1550 las vacas penetran en versiones populares y cultas en Francia, Italia, Inglaterra y Alemania y se cultivan sin interrupción en las más variadas formas hasta principios del siglo XVIII. Nada extraño tenía, pues, la dispersión de la cadencia que acompañaba a ese canto por las colonias hispanoamericanas, tal como se observa en el *cantus firmus* de las citadas melodías venezolanas.

La *Romanesca* o *Guárdame* las vacas son una misma cosa. Es una secuencia armónica sobre la cual se desarrollan diversas melodías. En la obra de Narváez no hay un tema, sino que lo que tenemos es una primera diferencia o variación, por demás sencilla. La obra es en un tiempo rápido y está escrita en el original en un compás binario. Las barras de *tactus* no son como nuestras barras de compás. Son indicadores visuales de una verticalidad en las voces y mucho más útiles en la música a varias partes.

86 Fresno, Jorge y Rey, Juan José. (1974). *Vihuelistas españoles siglo XVI*. Luys de Narvaez/Diego Pisador/ Esteban Daza. En: *Colección de música española*, 13. Madrid: HISPAVOX-ERATO.

De todos modos, el agrupamiento que propone el autor es lógico con un compás de 3/2. Aunque como ocurre en toda la música española desde varios siglos atrás, esto se alterna con compases de 6/4. Aparte de la cadencia, hay otro elemento común a estas melodías, en el que se aplica la intertextualidad de la que hemos hablado. Es la forma variación en la que se desarrollan. Esto indica que la primitiva forma de la diferencia hispánica, procreadora de la variación instrumental y vocal, ha sido conservada y renovada por nuestros cantores populares.

Puedo concluir afirmando que los tipos de interrelaciones entre partes y todos de obras en la hebra intertextual aquí hallados, ilustran algo del rico potencial de la semiótica para la teoría de la música y, en nuestro caso, la Antropología de la Música, contribuyendo enormemente en la búsqueda de significado cultural.

La intertextualidad como enfoque teórico y analítico abarca y revela la riqueza de significado suministrada por las relaciones (directas o indirectas) de una obra con otras obras o estilos, cuando esas relaciones entran a nutrir las estrategias de la obra musical y de los instrumentos musicales para las que fueron escritas. Aclarando las características estilísticas “peculiares” de la obra (que de otro modo darían por resultado una intertextualidad trivial con un sinfín de otras obras en el mismo estilo), y vinculando las relaciones intertextuales con las estrategias focales, intenté poner en práctica, mediante un ejercicio pertinente a mi investigación, la noción de intertextualidad como herramienta

para la comprensión de muchas obras musicales por sencillas que parezcan. Para ese fin, se consideran las estrategias de una obra musical como el prisma a través del cual se reconstruye el espectro de la obra como (inter)texto.

2.2.3. EL HUMILDE PAJARILLO: ROMANCE A LO HUMANO

Informante: Ezequiel Rivas y Emiliano Rivas

Edad: 77 y 65 años

Lugar de nacimiento: Mucuquí, Pueblo Nuevo del Sur y

Mucucharaní

Ocupación: Jornalero y policía jubilado, respectivamente.

Lugar de recolección: Aldea La Veguilla



Ilustración 26. Florentino Peña, voz falsa.

El humilde pajarillo
(Romance a lo humano)

*Un humilde pajarillo
Que vino de tierra extraña
El vino a darnos aviso
Que el tiempo no desengaña
Ese humilde pajarillo
Yo solo por verlo estoy
Tan solo se ven los aires
Cuando se apartan las nubes*

Hay mi bello pajarillo

Los Romance de Mucutuy

*Parece que fue ayer tarde
Distinto y espacio fino
Diferentes son los aires*

*Ese humilde pajarillo
En el aire ve errores
Esto lindo y tan hermoso
Entra siempre en los olores*

EL HUMILDE PAJARILLO

Romance

Anónimo

2.2.4. AQUEL SEÑOR SOBERANO: ROMANCE A LO DIVINO

De este romance encontré dos versiones que he registrado: ambas sobre un mismo texto con dos melodías distintas. La primera, recogida en el sector Los Naranjos, en la aldea San Miguel de Mucutuy, en la visita que le hiciera al señor Julio Contreras en los días previos a la Navidad del año 2001 (21 de diciembre de 2001).

The image shows two staves of musical notation for the romance 'El humilde pajarillo'. The first staff is in 4/4 time with a key signature of one sharp (F#). The melody is written on a treble clef staff, and the lyrics are written below it. The lyrics are: 'Un Hu - mil - de pa - ja - ri - llo. Que vi - no de tie - rra'. The second staff continues the melody and lyrics: 'extra - ña Que vi - no de tier - ra extra - ña'. The notation includes notes, rests, and a double bar line at the end of the second staff.

Ilustración 27. Romance “El humilde pajarillo”

Su casa dista tres horas de Mucutuy en la vía hacia Mucuchachí. Fui allí caminando desde la aldea San Miguel, después de una misa de aguinaldo que se hiciera en la quebrada La Coromoto, guiada por su hijo Dimas, quien lo acompañó al cuatro y cantó con su papá de 90 años; por su avanzada edad había perdido buena parte de su

audición. Le facilité mis audífonos para que pudiera escucharse y así entonar, acompañado de su hijo, el romance “*Aquel señor soberano*”. Es importante señalar que el acompañamiento de esta primera versión es en ritmo de vals pasaje, lo cual le da un cierto carácter de corrido llanero. Dimas nació en Mijará y creció en la aldea San Miguel. Actualmente vive en El Rincón Alto de la ciudad de Mérida y tiene 47 años de edad.

Me hizo conocer cómo comenzó su actividad musical:

Yo empecé a cantar con papá más o menos desde los diez años. Y a tocar, pues lo mismo, desde muy pequeño me gustaba mucho la música y le puse fundamento y algo aprendí de él porque todavía no me aprendí todo lo que él sabe. Yo salía con él... Más que todo utilizábamos de cantar romances cuando había ángeles, así... cuando moría algún niño y eso. Entonces “nojotros” salíamos a tocar y cantábamos una parte o unas dos partes de rosario, después sí nos poníamos a cantar romances y pasábamos la noche, hasta el otro día.”

Acerca del conocimiento musical de Julio Contreras:

El mayoritario en cantos de romances era papá. Mi papá fue nacido en Mijará. No sé de dónde aprendería él todo eso, lo cierto que una mente mucho de alentada que tenía él porque prácticamente no se sabe ni la o por lo redonda y eso él se lo aprendió todo de mente y no se le olvidaba nada. No recuerdo los romances... Hay muchos romances, muy bonitos y de más versos y que tenían más partes que cantar.

La transcripción musical del romance “*Aquel Señor soberano*” que presento, corresponde a la versión que me aportó Julio Contreras, quien luego recitó otro romance sin título, dedicado a lo divino y que transcribo más adelante.

La segunda versión fue cantada por Ezequiel Rivas, Dimas Contreras y Florentino Peña, acompañados al cuatro por Emiliano Rivas, en la iglesia de Mucutuy el domingo 19 de noviembre de 2006,

después de la misa a Santa Cecilia, patrona de los músicos.

Es muy probable que Ezequiel Rivas, quien lleva la voz “adelante”, lo haya aprendido de su tío Julio Contreras. Ezequiel Rivas explica acerca de su conocimiento de esta tradición:

Tengo que agradecerse primeramente a Dios y segunda parte a mi tío Julio Contreras quien me enseñó a cantar rosarios, a rezar bien, a ofrecer algo, me enseñó a jalar sierra, sierra de mano, carpintería, algo de eso y todo. Yo tengo mucho de agradecerle... no sabe ni firmar, pero sabe contestar trisagio como si lo supiera de memoria. O sabe seguir la corona o ayudarla, que no es igual. Esas tradiciones no vuelven a salir más...

Aquel Señor Soberano

(Romance a lo divino)

(Pistas 4 y 5)

Informante: Julio Contreras

Edad: 90 años

Lugar de nacimiento: Mijará, Parroquia Mucutuy.

Ocupación: Albañil.

Lugar de recolección: Aldea San Miguel, sector Los Naranjos



Ilustración 28. Julio Contreras junto a su hijo Dimas, cantando el romance “Aquel Señor Soberano”. Los Naranjos, Aldea San Miguel.

AQUEL SEÑOR SOBERANO
Romance

Anónimo

*Aquel Señor Soberano
Decime cómo se llama
Que lo he visto muchas veces
Pero no le sé la gracia.*

*La pastorcita me dice
Que Jesucristo se llama
Señor de cielos y tierra
Y el salvador de las almas.*

*Suyo es aquel cajoncito
El de la llave por dentro
Donde se encierra el Señor
Y el divino sacramento.*

*Suyo es aquel cajoncito
El de la llave dorada
Donde se encierra el Señor
Y la hostia consagrada.*

*Con esto y no canto más
Y al pie de un verde manzano
Aquí terminan los versos
De aquel Señor Soberano.*

2.2.5. ROMANCE A LO DIVINO

El señor Julio Contreras recitó este Romance a lo divino en la misma visita que le hiciera en su casa en la aldea San Miguel de Mucutuy el 21 de diciembre de 2001. No recordó el título.

Los Romance de Mucutuy

Romance a lo divino

The image shows a musical score for a romance. It consists of four systems of music, each with a vocal line (Voz) and a guitar accompaniment line. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The lyrics are in Spanish. The first system starts at measure 1 and ends at measure 4. The second system starts at measure 5 and ends at measure 8. The third system starts at measure 9 and ends at measure 12. The fourth system starts at measure 13 and ends at measure 16. Chord diagrams are provided for the guitar accompaniment.

Voz

Y a - quel Se - ñor so - be - ra - a - no

5

Voz

de - ci - me co - mo se llama

9

Voz

Ayay - - yy que lo he vis -

13

Voz

to mu - chas ve - ces

Ilustración 29. Romance “Aquel Señor Soberano”

Informante: Julio Contreras

Edad: 90 años

Lugar de nacimiento: Mijará, Parroquia Mucutuy.

Ocupación: Albañil.

Lugar de recolección: Aldea San Miguel sector Los Naranjos

Los Romances de Mucutuy

*Cristo conoció su muerte
y a sus discípulos llama
y ¿cuál de ustedes valientes
morirá por mí mañana?*

*Uno a otro se remiran
ninguna respuesta daban,
tan solo San Juan Bautista
predicaba en sus montañas*

*Yo muero por ti Señor
que el morir no cuesta nada
tan solo por mí siento
cinco mil azotes crueles
que en sus espaldas le daban.*

*Murió Cristo ¡qué dolor!
y resucitó ¡qué alegría!
pero no subió triunfante al cielo,
sino hasta los cuarenta días.*

*Y estamos en el entierro
de la muerte de Jesús
que ha salido en las “planetas”
que ha de morir en la cruz.*

Al indagar acerca del origen de este romance, la Prof. Martha Esquenazi me puso en contacto con el Catedrático Maximiano Trapero Trapero, especialista en Literatura Oral y Tradicional en el Mundo Hispánico en la Universidad de Las Palmas de Gran Canaria, quien me hizo el siguiente comentario:

Este romance es precioso e importante, pues no esperaba yo estuviera por esas tierras. Los versos de las 3 primeras estrofas pertenecen al romance "La

Santa Cena", que recrea "a lo divino" un romance histórico fronterizo (el de la muerte de Aguilar), del que encontrarás información en cualquier estudio sobre el romancero viejo; y los versos de las dos últimas estrofas son un añadido moderno de versos piadosos sobre la muerte y resurrección de Cristo.⁸⁷

A continuación, el romance fronterizo de la muerte de Don Alonso de Aguilar,⁸⁸ presentado en forma de dos hemistiquios de ocho sílabas cada uno, separados por una cesura.

Romance de la muerte de Don Alonso Aguilar

¿Cuál de vosotros, amigos, —irá a la sierra mañana
¿A poner el mi pendón—encima de la Alpujarra? —
Mirábanse unos a otros, —y ninguno el sí le daba,
Que la ida es peligrosa—y dudosa la tornada,
Y con el temor que tienen, —a todos tiembla la barba,
Si no fuera a don Alonso, —que de Aguilar se llamaba.
Levantóse en pie ante el rey; —desta manera le habla:
—Aquesta empresa, señor, —para mí estaba guardada,
Que mi señora la reina—ya me la tiene mandada.
Sólo queda don Alonso—su campaña es acabada...
En torno lo cercan moros—con grita y gran algazara.
Tantos moros tiene muertos, —que sus cuerpos lo amparaban.
Cércanlo de todas partes, —muy malamente lo llagan;
Siete lanzadas tenía, —todas el cuerpo le pasan.
Muerto yace don Alonso, —su sangre la tierra baña.
Llorando estaba, llorando—una captiva cristiana,

87 Trapero, Maximiano (29 de septiembre 2012). Departamento de Filología Española, Clásica y Árabe Universidad de Las Palmas de Gran Canaria. Conversación on-line en la dirección: mtrapero@dfe.ulpgc.es.

88 Tratado de los Romances Viejos. Tomo 2. En: *Antología de poetas líricos castellanos, Obras completas de Menéndez Pelayo*, p. 96. Recuperado de <http://www.larramendi.es/i18n/corpus/unidad.cmd?idCorpus=1000&idUnidad=100259&posicio n=1>

Que cuando niño pequeño—a sus pechos le criara
Estaba cerca del cuerpo—arañando la su cara;
Tanto llora la cautiva—que de llorar se desmaya,
Y después de vuelta en sí—con don Alfonso se abraza,
Besaba el cuerpo defunto—en lágrimas lo bañaba,
Torcía sus blancas manos, —los ojos al cielo alzaba,
Los gritos que estaba dando—junto a los cielos llegaban,
Las lástimas que decía—los corazones traspasan:
—¡Don Alonso, don Alonso, —Dios perdone la tu alma!
Que te mataron los moros, —los moros del Alpujarra:
No se tiene por buen moro—quien no te daba lanzada.
Lloren todos como yo, —lloren tu muerte temprana,
Llórete el rey don Fernando—tu vida poco lograda,
Llore Aguilar y Montilla, —tal señor como le matan...
Dechado tomen los buenos—para tomar noble fama,
Pues murió como valiente—y no en regalos de damas;
Murió como caballero—matando gente pagana...

2.2.6. Tan clara que está la niña: Romance a lo humano

El señor Pedro Rojas, de la aldea El Achiote, fue uno de los músicos más representativo de los Pueblos del sur por la pureza de su conocimiento musical. Además, era cultor de romances y entusiasta colaborador. Ya desapareció físicamente. En una oportunidad, me narró acerca de sus comienzos en la música:

...y entonces...de ahí fue que nosotros fuimos aprendiendo... así... En después compró mi hermano un cuatro... en después yo compré un violoncito criollo y nos fuimos practicando y fuimos practicando, nos 'fijábanos' y nos íbamos practicando. Y así fue, de manera que 'nojotros'..., lástima que estuviera él para practicar, por lo menos recordarnos cuando 'nojotros' estábamos jóvenes (...) Entonces practicamos la música en después, como antes no había ni radio ni había nada, 'antonje' nos invitaban a tocar como pa' estos tiempos de agualdos, mucha música de por lo menos

de joropo y todo eso pa' bailar, (...), antonjes nosotros nos fuimos practicando y practicando y salíamos por ay.

Con respecto a los romances, me expresó su apreciación:

Los romances son de tres, de tres personas, apenas. Uno que va más bajito, otro que va más alto y el que va siguiendo. Entonces, como para cantar tendríamos que buscar dos [personas] más. Si es el caso, yo pa'l cuatro, yo mismo le sueno. Bueno, ahí por lo menos, al llegarse el caso, yo sé “Al pasar por una iglesia”, yo sé “Qué clara que está la niña”... yo decía que tal vez venía Malaquías, pa' agarralo, pero no vino.

Le pedí que al menos lo recitara, y lo intentó: “*Qué clara que está la niña, se revolaron tres rosas, una es la azucena y la otra la mariposa. Y qué clara que está la niña...* (trata de recordar) ... *ya se me olvidó*”. Y se disculpó: “Eso es el problema, que uno por lo menos pa' cantar, o sea así pa'... los romances, yo me recuerdo cuando lo estoy cantando y cuando no estoy cantando, para decirlos como ‘remelitaos’ o sea, palabra por palabra, entonces no me recuerdo”.

Este comentario indica que esta estructura poética con medida propia –el romance de Mucutuy– no es tal sin la música. La música es su ensamble perfecto, una cosa sin la otra no funciona, no tiene sentido. Ambos constituyen una sola lectura, un mismo discurso. Esa imbricación, ese enlace de elementos, son los que crean memoria. Lo he notado también en los cantos de rosario. Esto es una evidencia de que los cultores memorizan por igual ambos elementos: melodía y texto. Finalmente, estos cantores se organizaron, encontraron a otros cantores e interpretaron un par de romances, luchando con sus memorias para recordar ambos elementos, textos y melodías. El contenido de estos romances es profundamente andino.

Tan clara que está la niña

(Romance a lo humano)

(Pista 6)

Informantes: Pedro Rojas, Dimas Contreras y Florentino Peña

Edad: 60, 47 y 50? años, respectivamente.

Lugar de nacimiento: El Achiote, Mijará y San Miguel

Ocupación: Jornaleros

Lugar de recolección: Mucutuy

*Tan clara que está la niña
Se revolaron tres rosas,
La una era la azucena,
La otra la mariposa,*

*De la otra no doy razón,
Se ha perdido de vista,
En aquel altar divino,
Donde está San Juan Bautista.*

*San Miguel era mi guía
San Rafael era mi gozo
Y el Arcángel San Gabriel
Es un santo milagroso*

*En aquel jardín de flores
Nació una niña doncella
Cubierta con esmeraldas
Y coronada de estrellas*

*A esta niña doncella
Un tigre salió a fierarla
Como era tan venturosa
el tigre se retiraba*

*A esta niña doncella
Un ángel le salió al frente
Y aquí terminan los versos
Quién de ti murió ausente.*

Los versos de este romance fueron registrados en Mucutuy por el Prof. Lubio Cardozo, cuando participó en la Expedición del Centro de Investigaciones Literarias de la Universidad de Los Andes, realizada en octubre de 1966.⁸⁹ Lo presento tal cual está asentado en el libro referido. El informante fue el señor Víctor Fernández, de 49 años de edad.

Tan clara que está la niña

*Tan clara que está la niña
Se revolaron las rosas
La una la azucena
La otra la mariposa;
De la una no doy razón
Se me ha perdido de vista
En aquel altar divino
Donde está San Juan Bautista.
San Rafael es mi guía
San Gabriel el de mi gozo
El Arcángel San Miguel
Es un santo poderoso.
En aquel jardín de flores
Nació una niña doncella
Cubierta con esmeraldas
Y coronada de estrellas.
Bajó la niña la línea
El tigre salió a fierarla
Como niña era virtuosa
El tigre se retiraba.
Por la niña venturosa
Un ángel le salió al frente
Y aquí se acaban los versos
Quien de ti murió ausente.*

89 Cardozo, Lubio. (1969). *Antología de la poesía merideña*. Mérida: Corporación de Los Andes.

TAN CLARA QUE ESTÁ LA NIÑA

Pude notar que este romance goza de una alta popularidad entre los cultores de Mucutuy y sus aldeas, puesto que los cultores Emiliano Rivas y Ezequiel Rivas también lo interpretaron a dos voces en un barbecho de la aldea La Veguilla, en otra ocasión, con un texto bastante similar.

2.2.7. La Virgen también fue pobre: Romance a lo divino

Dimas Contreras es uno de los cultores de romances y de instrumentos musicales de cuerda más jóvenes y más auténticos que he tenido el gusto de conocer en los Pueblos del Sur de Mérida. De 47 años de edad, es hijo de Julio Contreras, quien es conocido en Mucutuy y sus aldeas por ser uno de los rezanderos, cantadores de

Romance a lo humano

Voz 1
Tan cla - ra quees tá la ni ña

Voz 2
Sol Do Sol Sol

4
Voz
se re - vo - la - ron tres ro sas

Voz
Sol Do Sol Sol

7
Voz
se re - vo - la - ron tres ro sas

Voz
Do Sol Re⁷ Sol Sol

Ilustración 30. Romance “Tan clara que está la niña”.

rosario y romances con quien ha aprendido a cantar todo un grupo de cultores. Actualmente tiene 90 años de edad, está muy enfermo, pero aún se le ve en algunas paradas encabezando los cantos. Dimas vive en la actualidad en un campo situado en la periferia de la ciudad de Mérida –el Rincón Alto- y allí sigue cultivando sus tradiciones. Junto a su tío Malaquíás Fernández y Florentino Peña, entonó un romance titulado *La Virgen también fue pobre*.



Ilustración 31. Cantadores de romances. A la derecha, Pedro Rojas en el cuatro, Dimas Contreras, en la guitarra y Florentino Peña, voz.

Este romance está en la tonalidad de Sol Mayor, luego modula a su relativo menor (mi menor). Tiene una estructura ternaria || *a b a'* || *a'' b' a'''* ||, que combina interludios instrumentales con los textos.

La Virgen también fue pobre

(Romance a lo divino)

(Pista 7)

Informantes: Malaquíás Fernández, Dimas Contreras y

Los Romances de Mucutuy

Florentino Peña

Edad: 60, 47 y 50? años, respectivamente.

Lugar de nacimiento: El Achote, Mijará y San Miguel

Ocupación: Agricultores los tres.

Lugar de recolección: Mucutuy

*La Virgen también fue pobre, ayayay
También fue pobre, también fue pobre*

*Pero Cristo fue su medicina, ayayay
En su soberano vientre*

*Como nacen tantos pobres, ayayay
Y de ahí pariera, y de ahí pariera*

*A mí el agua no me alcanza ayayay
Ya no me alcanza, ya no me alcanza*

(Interludio instrumental)

Nos vamos a despedir, ayayay
A despedir, a despedir

Pero danos tu reparo, ayayay
Demostrando su pobreza

Conforme a su voluntad, ayayay
Ay voluntad, ay voluntad

LA VIRGEN TAMBIÉN FUE POBRE

(Romance a lo divino)

Estos cultores se muestran preocupados por el peligro de extinción al que se exponen sus tradiciones. Dimas Contreras, comenta:

Prácticamente los jóvenes de ahorita, uno se pone a

Los Romance de Mucutuy

cantar un romance y legalmente lo burlan y ellos no tienen la mente pa'eso, la mente no los ayuda pa'eso (...) Porque hay muchos jóvenes que uno se pone a cantar un romance, por decir, porque yo lo que es un ángel que lo haiga, yo así me quede a distancia, me quede lejos, yo, eso sí,... allá voy y uno se pone a cantar un romance y

2

14

en su so be ra no vien tre

G

This system of musical notation covers measures 14 to 17. It features a vocal line and a piano accompaniment. The key signature has one sharp (F#). The piano part consists of a steady eighth-note accompaniment. A 'G' chord is indicated in the piano part at measure 16.

18

Co - mo na - cen tan - tos po - bres, Ay ayay

This system of musical notation covers measures 18 to 21. The vocal line continues with the lyrics 'Co - mo na - cen tan - tos po - bres, Ay ayay'. The piano accompaniment remains consistent with the previous system.

22

Ydeay pa rie ra

Am

This system of musical notation covers measures 22 to 24. The vocal line continues with the lyrics 'Ydeay pa rie ra'. The piano accompaniment includes an 'Am' chord in measure 24.

25

Ydeay pa rie ra

D⁷ G

This system of musical notation covers measures 25 to 27. The vocal line continues with the lyrics 'Ydeay pa rie ra'. The piano accompaniment includes 'D⁷' and 'G' chords in measures 26 and 27, respectively.

Ilustración 32. Romance “La Virgen también fue pobre”

los jóvenes replican: ‘Me va a hacer dar más sueño’.⁹⁰

Sin embargo, con respecto al velorio de angelito, el cultor Darío Mercado, explica: “Y esa tradición no se ha perdido porque... bueno, eso pasa en el campo prácticamente. Se hace bastante todavía en los campos. En la ciudad no acostumbran eso. Aquí en Mérida lo hacemos, incluso en la sala velatoria.”⁹¹ Este tema lo desarrollaré en otro capítulo de este libro.

Un romance se mueve en el tiempo y en el espacio y sin perder su ser, va dando nacimiento a otros textos semejantes, pero no idénticos, cuyo significado cultural da acceso al universo de representaciones colectivas que permiten la existencia del grupo. El romance contiene en sus características genéricas, el germen de su recreación y transformación al ser un texto corto, no estar sometido a las leyes de una determinada escuela poética ni ser la obra de un solo autor. En el sentido histórico cultural, este tipo de música ofrece una característica bien conocida: remoto origen modificado por caracteres posteriores agregados, e incluso con deformaciones. Así, por ejemplo, un romance a lo divino puede haber sido en su origen tanto en la música como la letra, un romance español. Pero aquí adquirió fisonomía propia al modificarse su melodía, su ritmo y compás y, -a veces-, al olvidarse en parte su letra.⁹²

90 Dimas Contreras. Conversación en fecha 19 de noviembre de 2006 en la Iglesia de Mucutuy.

91 Darío Mercado. Conversación en fecha 8 de diciembre de 2011. Velorio de angelito en San Jacinto, Mérida Venezuela.

92 Ramón y Rivera, *La música folklórica de Venezuela*, 100..

TRADICIONES MUSICALES RELIGIOSAS EN LOS PUEBLOS DEL SUR DE MERIDA, VENEZUELA.

3.1. LAS POSADAS DEL NIÑO JESÚS. EXPRESIÓN POÉTICO- MUSICAL Y RELIGIOSA QUE ACOMPAÑA EL ADVENIMIENTO DEL NIÑO DIOS.

Las posadas del Niño Jesús son una expresión poético-dramático - musical que se celebra entre los días 16 al 24 de diciembre. Representan el peregrinar de María y José a su salida de Nazareth en camino a Belén, donde tuvieron que buscar un lugar para pasar la noche antes del nacimiento del Niño Jesús.

El relato bíblico cuenta que la Virgen María, poco antes de dar a luz, tuvo que viajar en compañía de su esposo San José desde la ciudad de Nazareth hasta Jerusalén, adonde debía llegar la pareja para empadronarse; tenían que hacerlo para cumplir una orden del emperador romano. Se narra lo penoso del viaje debido a la pobreza de ellos, quienes hicieron el recorrido en lomo de burro y sin dinero suficiente para alojarse y descansar con propiedad en el trayecto. Nueve días, dice la tradición, tuvieron que viajar pasando hambre y frío. Ante la inminencia del alumbramiento, el 24 de diciembre por la noche, cerca de Belén, tuvieron que pernoctar en un establo, lugar que sería testigo del nacimiento de Jesús. Este relato es el fundamento de las posadas, nueve celebraciones nocturnas que conmemoran el peregrinar de la Virgen María y San José, así como el feliz nacimiento del Niño Dios.¹

Es uno de los ritos y prácticas que constituye la religión cristiana y que son transmitidos repetidamente de generación en generación, definiendo a Europa. Esta práctica religiosa, que

1 Vásquez Valle, Irene (2002). Posadas (jornadas). En: Emilio Casares Rodicio (Dtor.). Diccionario de la música española e hispanoamericana. (pp. 913-914). Madrid: Sociedad General de Autores y Editores, p. 914.

también se encuentra en escasos lugares de América Latina, como en México, sirvió a la orden de los Franciscanos como un medio para instruir a los naturales acerca del nacimiento de Cristo; así, mediante representaciones hechas por los mismos frailes, se aprovechaba la condición mimética del ser humano.

En este sentido, el filósofo venezolano José Manuel Briceño Guerrero (1993), señala:

La tradición cristiana se quiere universal, tiende a garantizar identidad y comunidad a la humanidad toda, no se quiere limitada a una cultura, no se concibe como producto histórico etnocéntrico, (...) se siente destinada a todos los pueblos y todas las culturas no como una tradición más, sino como la Tradición Verdadera y Única Válida.²

Con el tiempo, en 1587, el papa Sixto V autorizó, la propuesta de los padres agustinos, que consistía en que los propios indígenas representaran y cantaran el mencionado peregrinaje. De esta manera, en esos nueve días de posadas los nativos eran catequizados.

Originadas como una estrategia de evangelización y transculturación, estas prácticas aún se mantienen en algunas localidades de los Pueblos del Sur del Estado Mérida, como en el pueblo Mucutuy, donde hice trabajo de campo. Allí, pude observar cómo estos rituales aún conservan el impulso de los comienzos y cómo no han perdido su finalidad inicial.

3.1.1. Estrategias de evangelización

El proceso de penetración y conquista iniciado por los españoles en América, obedeció a un proyecto económico y político de la corona española. Al respecto, afirma certeramente Briceño Guerrero (1993):

² Briceño Guerrero, José M. (1993). *Europa y América en el pensar mantuano. En: El laberinto de los tres minotauros*. Caracas: Monte Ávila Editores Latinoamericana., pág. 99..

Europa se trasladó a América. El principio señorial estaba representado por los exploradores, conquistadores y colonos; el principio cristiano por los frailes en particular y por la viva tradición de los migrantes en general; el principio imperial por la dirección, supervisión y gobierno de la corona; el principio racional por los exploradores científicos (...) y por las universidades...³

La intención fue implantar una estructura organizativa dominante. La empresa conquistadora tenía como norte, la búsqueda de metales preciosos, los cuales no pudo encontrar en los parajes merideños. Con ironía, Briceño Guerrero, comenta: “Lo asombroso no es que los españoles buscaran oro y otros beneficios de diversa índole (...). Lo asombroso es que dieran al vencido los tesoros que tenían: la religión “verdadera”, la “civilización” y la “sangre”.⁴

Es entonces como los primeros conquistadores del actual territorio merideño, Juan Rodríguez Suárez (1510-1561), Juan de Maldonado (1533- 1583) y Pedro Bravo de Molina (1529), entre otros, no tuvieron más que conformarse con adaptar sus intenciones europeas a la organización política, económica y social que existía para la época. La conquista desarticuló la estructura sociopolítica y económica de los indígenas y dislocó todos sus patrones culturales, pero inmediatamente, simultáneamente, comenzó a incorporarlos en una organización social superior, la española, y a hacerlos partícipes de patrones culturales ecuménicos, los de la cultura española.⁵

Con la expansión hispánica comienza un proceso de transculturación unificante y universalizante de etnias dispersas y localistas,⁶ en donde América se ve obligada a transformar su conciencia cultural a la conciencia occidental del siglo XVI. Es aquí

3 *Ibidem*, pág. 150.

4 *Ibidem*, pág. 152.

5 *Ibidem*, pág. 155.

6 *Ibidem*, pág. 156.

donde comienza la modernidad.

No se buscó la coexistencia pacífica de pueblos diferentes; un pueblo dominaba e imponía sus patrones culturales, sistema que apuntaba hacia un orden mundial. La transculturación no se hacía ni podía hacerse sobre la base de la igualdad entre transculturados y transculturadores; la batuta del proceso estaba en manos ibéricas.⁷

Uno de los caminos que tomó para este fin España fue la evangelización, pero esta evangelización no sólo lo fue en un aspecto religioso, sino en todo aspecto socio-cultural, con una gran potencia y decisión en casi todas las ramas del saber.

De esta mixtura surge, como reacción y oposición a la naturaleza histórico-cultural hispana, un arte mestizo que fue la mezcla de ambas culturas, de un balanceado intercambio de valores y símbolos culturales, favorables por la flexibilidad del hispano, que permitió acrecentar el perfil americano ante el europeo, que poco a poco desembocaría en una disolución cultural entre ambos mundos.⁸

Otra fórmula empleada para la cristianización de los indios fue la conocida como *doctrina*; se trataba del compromiso adquirido por el conquistador para que fueran evangelizados todos los indígenas que le habían correspondido en sus repartimientos.

Las Doctrinas eran pequeños poblados que se formaban en torno a un rancho-capilla levantado por los misioneros, en el cual se agrupaban los naturales que iban aceptando la fe. Las doctrinas estaban a cargo de un doctrinero, que era el encargado de transmitirles los contenidos de la fe a los indígenas. Este fue el método inicial de evangelización utilizado por los misioneros franciscanos y el origen de numerosas ciudades de hoy en día.⁹

7 *Id.*

8 Campos, José. (1989). Los primeros músicos españoles llegados al Perú y los siguientes mestizajes musicales producidos en el Perú. *Revista Musical de Venezuela*, 28 (X), 126-148. Caracas: Fundación Vicente Emilio Sojo., pág. 35.

9 Gazulla, P. (1934). *Los primeros Apóstoles de América y la primera Misa en el Tucumán*. Misión: Visión Histórica. P. Erasmo Uribe Pérez - Obras Misionales Pontificias de Colombia.



Ilustración 33. Indios Kunas el día de su primera comunión.¹⁰

Para ese entonces las comunidades pobladoras del área fueron los Aricagua, los Mucutibiríes y los Mucuchaches, quienes se extendían hacia los llanos de Zamora, actualmente el estado Barinas. Residían en Aricagua, Mucutuy y Mucuchachí,¹¹ región que no escapó del proceso para dominar y transformar una cultura, una sociedad, y crear así una realidad económica, social y cultural de acuerdo con los intereses y conveniencias de la Corona Española.¹² Y este proceso de transformación contó con diversas estrategias que buscaron organizar el territorio “descubierto” e imponer su modelo jurídico, cultural, económico y religioso.

A la vez que se reproducía en América, España, flor y

10 Fotografía: Francisco Mejía, 1935. Biblioteca Pública Piloto, Medellín. Colombia. Deas, Malcolm. "Tipos y costumbres de la nueva granada". Revista Credencial Historia. Edición 1 de 1990. Publicación digital en la página web de la Biblioteca Luis Ángel Arango del Banco de la República. En: <http://www.lablaa.org/blaavirtual/credencial/enero1990/enero1.htm>.

11 Moreno, A. (1986). *Espacio y sociedad en el estado Mérida*. Mérida: Universidad de Los Andes. CDCHT., pág. 78.

12 *Id.*

nata de Europa, cumplía dos misiones: evangelizar y civilizar. La heterogénea población de América, enriquecida por el aporte africano y complicada por el mestizaje practicado y auspiciado por los españoles, recibió progresivamente las influencias de una transculturación unificante y universalizante de etnias dispersas y localistas que forjó pueblos y naciones donde antes no había sino dispersión.¹³

Junto con los conquistadores llegaron los padres misioneros, con el fin de convertir a los naturales a la fe cristiana y de “civilizarlos”, vistiéndolos, enseñándolos a leer y escribir en castellano. Continuamente, los misioneros elogiaron la aptitud de los indios para asimilar los rasgos culturales europeos, sobre todo la música.

La participación de los indios en las actividades musicales de la iglesia demostró ser una de las más efectivas herramientas de conversión. Se menciona que los indios fueron especialmente diestros en la construcción y ejecución de instrumentos musicales y que los instrumentos que aprendían con más facilidad eran el violín, la vihuela y el arpa, aunque también llegaban a dominar las chirimías, bajones, trompetas y clarines. Los misioneros agustinos patrocinaron la publicación, en Ciudad de México, del primer libro de música impreso en el Nuevo Mundo. Su *Ordinarium* (1556) que consta de ochenta páginas, contiene cantos para Kyries, Glorias, Sanctuses y Agnuses anteriores al siglo XIII y no incluye Credos, aunados a fórmulas para la entonación de evangelios y para la misa. Los dominicos publicaron, siete años después, un *Psalterium Chorale* y los jesuitas el *Psalterium Antiphonarium Santorales*, en 1584. Todas estas ediciones musicales mexicanas se publicaban para uso exclusivo de los centros misioneros para indígenas, donde numerosos instrumentos, tanto europeos como nativos, se utilizaban para el acompañamiento de las horas canónicas, como en la misa.¹⁴

13 Briceño Guerrero, J. Europa y América en el pensar mantuano., pág. 152.

14 Stevenson, Robert. (1992). La Música en la América Colonial Española. En: *Revista Musical de Venezuela*. Año XII, N° 30-31, Enero-Diciembre 1992. Caracas: Fundación Vicente Emilio Sojo, p.10.

Acerca de los indígenas de la región andina merideña, Don Tulio Febres Cordero reseña que, según tradición publicada por D. José Lares, en las fiestas trascendentales de la Jura de la Independencia y bendición de las primeras banderas de la Patria en 1811, las tribus de los indios de casi todas las provincias de Mérida estaban allí, tocando tambores y chirimías.¹⁵

Por otra parte, en Quito, los Franciscanos organizaron el Colegio de San Andrés (1550-1581), para hijos de caciques indios. Su instrucción musical consistía principalmente en familiarizar a los nativos, primero con el canto gregoriano y más tarde con el canto de organum o polifonía. En este sentido, el franciscano flamenco Josse (Jodoco) de Rycke, fundador de ese convento en 1535, escribiría una carta de fecha 12 de enero de 1556, elogiando a sus alumnos indios por “la facilidad de aprendizaje en la lectura y escritura de la música y por su habilidad al tocar cualquier instrumento”.¹⁶

De la escritura polifónica a capela del siglo XVI se pasa, en el siguiente y hasta mediados del XVIII, al complejo y rico estilo barroco, caracterizado por el uso del contrapunto vocal sobre un bajo continuo, estilo que define la música del primer maestro de capilla de sangre pura indígena durante la época colonial, el zapoteca Juan Mathias (c. 1617- c.1667), quien fuera contratado por la Catedral de Oaxaca. A partir de 1750, la escritura contrapuntística va siendo sustituida por otra homofónica con un sencillo acompañamiento de 2 o 3 violines y ocasionalmente, algún otro instrumento (oboes, flautas, trompetas) sobre el bajo continuo.

Las órdenes más estrechamente ligadas al trabajo misional fueron los franciscanos, los agustinos y los jesuitas; éstos últimos trabajaron en mayor número en Suramérica y, durante los siglos XVII y XVIII desarrollaron sus más famosas misiones en Paraguay, Bolivia, Argentina y Brasil. Bajo la instrucción musical jesuita, los

15 Arcaya, Pedro (1985). Factores iniciales de la evolución política venezolana. En: Germán Carrera Damas. (Comp.) *Historia de la Historiografía Venezolana*. (pp. 138-148). Caracas: UCV., pág. 141

16 Stevenson, Robert. (1992). *La Música en la América Colonial Española*. p.14.

indios o mestizos llegaron a adquirir conocimientos suficientes como para integrar coros y pequeñas orquestas. Gerard Béhague (1983), reseña que los manuscritos existentes en lugares como Ciudad de Guatemala o la región oriental de Bolivia son un indicio de la “mejor música de España, Italia o Francia hecha asequible por los monjes”.¹⁷

En ese sentido, aun en Santa Cruz de la Sierra (Bolivia), permanecen importantes vestigios de las Misiones Jesuíticas de Chiquitos, fundadas entre 1691 y 1760. Allí se celebran numerosos festivales de música basados en el Archivo Musical de Chiquitos, como el Festival Internacional de Música Barroca y Renacentista Americana. Los descendientes de los chiquitanos fabrican y ejecutan sus instrumentos en las festividades patronales y fiestas religiosas.

Durante las fiestas patronales se presentan grupos de chiquitanos vestidos a la usanza de las misiones con representaciones de personajes tradicionales.

Los códices contienen también varias piezas con textos en lengua nativa, lo que atestigua el uso de la música en las misiones con propósitos de conversión. Además, algunas partes muestran aún diversos tipos de inscripciones en lenguas indígenas.

Revisando la literatura musical de la Colonia que poseo en mi colección, me he topado con un villancico del compositor sucrense Roque Jacinto de Chavarría (1688–1719), quien fue discípulo del gran compositor español Juan de Araujo en la catedral de La Plata, Audiencia de Charcas. El villancico, cuyo principal cultivo fue emprendido en las catedrales y algunos conventos, se titula Fuera, fuera, háganles lugar (1718). Es una composición para navidad en la que se incluye algunos textos en quechua, así como palabras que describen la pronunciación indígena del castellano. Es un intercambio entre los españoles y los indios, en el cual los primeros hacen burlas con desprecio y desdén a los segundos.

17 Béhague, Gerard. (1983). *La música en América Latina (una introducción)*. Caracas: Monte Avila., pág. 24..

Fuera, fuera, háganles lugar

Villancico de indios¹⁸

Roque Jacinto de Chavarría (1688–1719)

ESPAÑOLES

¡Fuera, fuera!

¡Háganles lugar!

Que los indios vienen

y no es novedad.

Ha, ha, ha, ¡hay!

El que en el portal

la perdida tribu

fuese a resollar

Ha, ha, ha, ¡hay!

Además.

Ha, ha, ha, ¡hay!

que al pesebre

bino todo irracional.

Ha, ha, ha, ¡hay!

INDIOS

No borláis,

pastor español, mera

todos somos gente

hijos de al Adán, y

la Niño todos

veneron buscar.

Con perdón no viste

también, animal?

Boye, mula, pisco

en Belén estar

18 Bermúdez, Egberto. (1993). Indios y negros. En: *Música del Período Colonial en América Hispánica*. Folleto de disco compacto. Santa Fe de Bogotá: Fundación de Música, pág. 13..

Tradiciones musicales en los Pueblos del Sur

Ima raicu mari
gentes no haberán
¡Ay, tal!

Todos somos mundo
hijos de el Adán,
¡Ay tal!
No borláis reyendo
con su ha, ha, ha, hay!

ESPAÑOLES
Dicen bien, zagales,
degémoslos ya
celebar al Sol,
pues su claridad
para todos nace
hermosa, bella,
lúcida y sagaz
Ha, ha, ha, ¡hay!

INDIOS
Ari, ari cusichisum
con música de cantar,
a la Niño más mijor
que comoso Trenedad.
¡Achalay, achalay!
Pputijnijpac, sosperar .
¡Achalay, chalay!
Llanquijnijpac,
sollosar .
Achalay, achalay.

ESPAÑOLES
Como es su gloria
descanso sosiego

Tradiciones musicales en los Pueblos del Sur

y serenidad suspira

INDIOS

Sospira

ESPAÑÓLES

Y llora

INDIOS

Y llora

ESPAÑÓLES

Gime sin parar

INDIOS

¡Achalay, achalay!
Todos Fuera, fuera
Hagánles lugar!
Ha, ha, ha, ¡hay!

COPLAS

INDIOS

Quezás Neño, sois la Dios
que lo meramos quezás.
Y no hey visto mas muy lindo
como osté en la portal.
Achalay, achalay

ESPAÑÓLES

Es verdad
como hermosura del Cielo,
de sus luces claridad
¡Achalay, achalay!

INDIOS

Quezás Vergen
la Maria son tu Mahre,
porque está,
más mijor que mijorado
como Sol, un poco más
¡Achalay, achalay!

ESPAÑOLES
Necedad es pensar
que hubiese otra
de tal alta dignidad.
Achalay, achalay

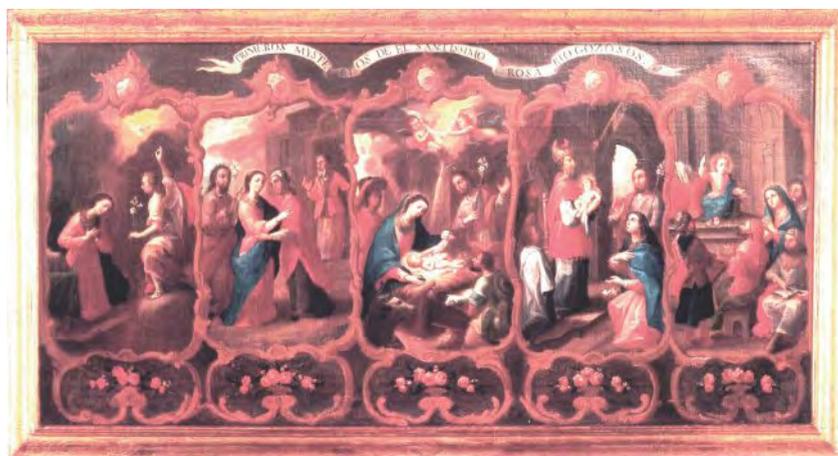


Ilustración 34. Juan Pedro López (Caracas, 1724-1787). Primeros misterios del Santísimo Rosario. Gozosos.¹⁹

En la región de Verapaz, Guatemala, fueron copiados

¹⁹ Óleo sobre tela. 84,5 x 167 cm, del pintor Juan Pedro López (1724-1787). Col. Mimí Benedetti de Boulton, Caracas. Lienzo de la Capilla de Nuestra Señora del Rosario. Iglesia del Convento de San Jacinto. Caracas, Venezuela. Tomado de: Duarte, Carlos. (1996). Juan Pedro López Maestro de pintor, escultor y dorador (1724-1787). Caracas: Galería de Arte Nacional, Fundación Polar

una serie de manuscritos entre 1580 y 1600, conservados por los indígenas de la región hasta comienzos de los años 60. Actualmente se encuentran en la Lilly Library en Bloomington, Indiana.

Entre estos manuscritos hay una gran cantidad de piezas anónimas, algunas de las cuales resultan interesantes por tener textos en algunos de los lenguajes mayas de aquella región (Chuj, Kanjobal) al igual que Nahuatl y Jacoteca y otras, por ser compuestas aparentemente por músicos indígenas entre los que sobresalen las de Tomás Pascual. Estas piezas están compuestas en el lenguaje musical renacentista europeo y siguen pautas polifónicas simples adecuadas para el uso de textos religiosos que fueron parte esencial en el proceso de aculturación que se inició entre los indígenas en esa y otras regiones americanas y en el que la música desempeñó un papel preponderante.²⁰

La pieza musical Vachonloj Ibankinal, de autor anónimo, se encuentra en esa colección guatemalteca. En el texto en lengua maya de esta composición, destacan palabras religiosas claves como “ángel” y “Dios”.

Vachonloj Ibanquinal

Vachonloj ibankinal
Sheyikauach euach jebal
Aiuji mashaitik lobal
Yeti ángel kelobebal
Vachonloj mashaitik
Ioch ángel chininaji
Yínko mashan chichibil
Ashkal auach laji
Yin ai Dios que tojobal
Kebanil ai kashobal

20 Bermúdez, Egberto. (1993). La Iglesia. En: *Música del Período Colonial en América Hispánica*. Santa Fe de Bogotá: Fundación de Música, pág. 7. Folleto de disco compacto.

Las composiciones religiosas en lenguas indígenas fueron tan tempranas como el objetivo estratégico de la Corona de ganar nuevos fieles. Otro claro ejemplo es la composición musical para coro Hanacpachap Cussicuinin, primera pieza musical impresa en el Nuevo Mundo, cuyo texto pertenece al más puro quechua del Cuzco, partitura hallada en Lima en 1631. José Quezada Macchiavello (2004), afirma que hasta hoy no se ha encontrado una composición musical en lengua indígena, editada e impresa en América en fecha tan temprana, y que exprese de manera tan elocuente la convergencia musical indiano-europea.²¹ Actualmente reposa en el Centro de Investigación y Difusión Musical “Andrés Sas” de la Biblioteca Nacional del Perú.

Quezada Macchiavello (2004), director del mencionado centro, señala:

A pesar del celo creciente de la Iglesia, aparece impresa en Lima, en 1631, una polifonía escrita en quechua, inserta en el libro Ritual Formulario de Institución de Curas (publicado por el impresor Gerónimo de Contreras). La autoría del libro es del cura franciscano Juan Pérez Bocanegra, experto en lenguas indígenas, que fue cantante de la Catedral del Cusco y párroco en San Pedro de Andahuaylillas (Quispicanchis - Cuzco). La composición podría corresponder a un autor indio anónimo, pero en el libro, Bocanegra se atribuye la autoría de la música y la letra, además de que varios especialistas han concluido que él es el autor. Su mérito invaluable en todo caso es el registro y rescate para la posteridad de esta hermosa pieza musical. Recomendó cantar este himno a la Virgen, mientras los fieles entraban a la Iglesia.¹⁸⁷²²

21 Quezada Macchiavello, José. (2004). Formación de la cultura musical en la Colonia-Siglo XVI. En: *La música en el Perú*, Lima: Filarmonía, pág. 79.

22 *Ibidem*, pág. 76.

HANACPACHAP CUSICUININ

Texto en quechua

Hanacpachap cussicuinin
Huaran cacta muchascaiqui
Yupairurupucoc mallqui
Runacunap suyacuinin
Callpan nacpa quemiuin
Huaciascaita.
Uyarihuai muchascaita
Diospa rampan Diospa maman
Yurac tocto hamancaiman
Yupascalla, collpascalla
Huahuarquiman suyuscaita
Ricuchillai.

Traducción al español

De los cielos, mi alegría,
miles de gracias te daré
y te honraré en lo profundo
por la abundancia de los frutos.
El hombre encomienda en su espera
su fuerza por el poder,
apoyado en tu nombre.
Escúchanos este ruego,
adorado y reverenciado
poderoso Dios y Madre de Dios.
Que lo oscuro quede claro.
Contado está el alimento de sal
para nuestro ganado.
Confiamos y esperamos
que tu Hijo haga su aparición.

Esta composición manifiesta la gran capacidad y destreza de los peruanos para hacerse de la música académica europea y crear una bellísima muestra de sincretismo cultural y religioso.

HANACPACHAP CUSICUININ

The image shows a page from a musical score titled "HANACPACHAP CUSICUININ". It is divided into two sections: "ORACIONES" on the left and "DIVERSAS" on the right. Each section contains three vocal parts: Soprano (Alto), Tenor, and Bass (Baxo). The lyrics are written in Quechua script below the musical notation. The score is written in a historical style with a treble clef and a common time signature.

Ilustración 35. Partitura original de Hanacpachap.²³

23 Centro de Investigación y Difusión Cultural “Andrés Sas”. Biblioteca Nacional del Perú. Quezada Macchiavello, La música en el Perú... p. 76.

3.1.2. Música misional en América Latina

Las informaciones de los primeros misioneros sobre la historia y la cultura indígena representan la fuente primaria de información acerca de los logros musicales indios durante el período colonial. Los numerosos escritos de los misioneros españoles proporcionan noticias sobre el trasplante de los valores culturales europeos y documentación histórica muy relevante sobre la música nativa anterior a la Conquista, así como la música europea en lo que se llamó el Nuevo Mundo. Con respecto a la música de los aborígenes, las descripciones de las indígenas hechas por los cronistas e historiadores están influenciadas por la cosmogonía europea, considerándolos como seres inferiores, no como sus iguales. Su cultura será vista desde arriba, como manifestaciones bárbaras, incivilizadas.

La pasión de los indígenas por el baile es lo que más llama la atención de los europeos y lo que permitió la descripción de diversos aspectos relacionados con la música, como son los instrumentos con que la acompañan: cascabeles, conchas marinas, cáscaras de caracoles, tambores, “calabazas con algunas piedritas dentro”, flautas, botutos, sonajeros; los cantos: “simples, imperfectos y desagradables”, para unos. “Música digna de oírse, especialmente a distancia proporcionada”, para otros. También refieren que el canto es “nasal, oscuro”; en cuanto a las formas del canto, describen la alternancia de un solista y el coro lo que técnicamente se denomina canto responsorial; con respecto a las letras de canciones, exaltan las proezas de sus caciques, recuerdan a sus muertos; acerca de la función de la música dentro de la vida de las comunidades: celebración de ceremonias de casamiento y velación.

Todos los cronistas dedican algunas páginas a la descripción de los rituales del piache, así como los instrumentos y los cantos de sus ceremonias de curación, en las que la maraca ocupa un lugar predominante. Otro renglón de los cronistas que llama la atención es la música con la que los naturales se preparaban para la guerra.

Por último, estos relatos ofrecen descripciones más o

menos detalladas de los instrumentos musicales, como el tambor de guerra de los indios caverres, cuyo sonido se percibe a cuatro leguas de distancia; el bastón, especie de vara de caña con la que se golpea el piso; los botutos, flautas y trompetas y la interesantísima descripción de familias instrumentales agrupadas conformando una especie de orquesta indígena. Todo esto visto desde una perspectiva etnocéntrica.



Ilustración 36. Músicos mayas. Detalle del muro este, cuarto 1. Estructura 1 de Bonampak.²⁴

No obstante, algunas relaciones sobre la vida misional revelan la continua coexistencia de música indígena y europea en el siglo XVIII. Se permitían danzas indias como parte de los servicios religiosos, en especial en las principales reuniones conmemorativas de las fiestas más importantes.

Como defensores de los indios, los misioneros jesuitas asumieron una actitud conciliadora hacia ellos, y en Brasil, por lo menos, “hubo más bien una liturgia social que religiosa, un cristianismo suavizado, lírico, con muchas reminiscencias fálicas y

24 Réplica del Museo Nacional de Antropología, México, D.F. Se distinguen instrumentos musicales de la época autóctona maya. De izquierda a derecha, boxel ac (caparazón de tortuga) con cuernos de venado, zacatán (especie de tambor), le siguen cinco músicos que sacuden dos soot (maracas) cada uno. (Marroquín y Cavazos, 2009). Fotografía: Rosa Iraima Sulbarán Z.

animistas de los cultos paganos.²⁵ Así pues, la música parece haber mostrado rasgos sincréticos. Junto al canto de antífonas, salmos e himnos, en las escuelas de indios aprendían a cantar alabanzas y alabados, canciones de alabanza religiosa que se mantuvieron como populares en todo el continente y eventualmente se conservan como canciones “folclóricas”.



Ilustración 37. Trompetas mayas.²⁶

Vale la pena mencionar que, en efecto, el número de indios músicos llegó a ser tan grande en México en la segunda mitad del siglo XVI, que en 1561 Felipe II ordenó, por medio de un estatuto del Concilio Mexicano Eclesiástico de 1555, una reducción en el número de indios a los que se les permitirá ocuparse como músicos, estableciendo la censura de instrumentos como “trompetas, clarines,

25 Freyre, G., 1964, citado en G. Béhague, (1983). *La música en América Latina*, pag. 24.

26 Entre los mayas la música, el canto, la danza, el teatro, la literatura y las artes plásticas formaban un conjunto complejo y unitario estrechamente ligado a la vida religiosa. Las artes estaban presentes en todas las ceremonias y fiestas, en particular aquellas dedicadas a propiciar las deidades.

chirimías, sacabuches, flautas, cornetas, dulzainas, pífanos, violas, rabeles y otros instrumentos de los cuales una variedad desmesurada se utilizaba en monasterios”.²⁷

Pero la estructura social de la América Latina colonial no permitió a los indios ocupar posiciones directivas en la vida musical de la región. Sólo pocos músicos mestizos, de ascendencia española e india, detentaron posiciones importantes durante el período colonial medio (1650-1750). En México y Perú, indios de ascendencia noble fueron escogidos para oportunidades especiales de educación, que incluían frecuentemente adiestramiento musical.

Robert Stevenson (1992), afirma que la música de la América colonial española consta de varias y diferentes corrientes: Música europea de los períodos renacentista y barroco; música autóctona que resistió a la conquista, música africana procedente de las costas atlánticas del sub- Sahara y por supuesto, una combinación de las tres corrientes antes mencionadas: europea, indígena y africana.²⁸

Los relatos de los cronistas, cosmógrafos y misioneros que, a través de la cultura europea, tratan de explicar a España y al resto del mundo lo que vieron en esta “Tierra de Gracia”, son la primera fuente de información para el conocimiento de la etnografía, de las lenguas y en general, de la cultura de los aborígenes. Las crónicas, cartas, memoriales, cédulas reales, etc., a pesar de ofrecer una visión parcializada de los hechos, son las primeras obras documentales que relatan lo que existía en América en el momento en que los europeos arriban a sus costas. Es decir, son las primeras descripciones de la cultura aborigen que había en América, las primeras fuentes para la reconstrucción de nuestras culturas prehispánicas.²⁹

3.1.3. Órdenes Religiosas en Venezuela

27 Stevenson, R. (1981). *La Música en la América Colonial Española.*, p.11.

28 *Ibidem*, p. 1.

29 Palacios, Maríantonía. (2000). *Noticias musicales en los cronistas de la Venezuela de los siglos XVI-XVIII.* Caracas: Fundación Vicente Emilio Sojo, UCV., p. 12.

Tradiciones musicales en los Pueblos del Sur

Principalmente cinco órdenes religiosas se asentaron en territorio venezolano: Dominicos, Franciscanos, Capuchinos, Agustinos y Jesuitas. Algunos de estos misioneros fueron al mismo tiempo cronistas oficiales, mientras otros escribieron sus relatos solo “para que no se olvidara” lo que aquí vivieron. Los religiosos eran enviados desde España o directamente de algún otro territorio americano. Los dominicos actuaron en Cumaná, en los andes y en los llanos venezolanos; los franciscanos se establecieron en Trujillo, Barquisimeto, Carora, El Tocuyo, Caracas, Píritu, Sur del Orinoco. Los capuchinos fundaron en Cumaná, Maracaibo y el oriente de Venezuela... Los agustinos poblaron los andes. Los jesuitas los llanos y la cuenca del Orinoco.³⁰

El investigador agustino Fernando Campo del Pozo (2009), comenta:

Los Agustinos (...) procuraron sustituir los ritos idolátricos por cultos cristianos, injertando a veces ceremonias de la Iglesia Católica en tradiciones paganas. Se sustituyó el culto al sol (ches) por la Eucaristía en Mucuchíes y el de la luna (chía) por la Inmaculada en Mucurubá. Esto lo hizo el P. Bartolomé Díaz a finales del siglo XVI, en los Andes venezolanos, conservando ritos y danzas indígenas, que marcan una tipicidad en las fiestas del Corpus y Navidad. Hicieron lo que hoy se llama inculturación. Costumbres y tradiciones hispanas de la Navidad se extendieron en ritos ancestrales y paganos, especialmente en Nueva España, Venezuela y otras naciones.³¹

La presencia de misioneros en Suramérica valió para que penetraran gran cantidad de elementos de la cultura ibérica, incluida la música, la cual, como ya hemos descrito, favorecieron de manera notable.

30 *Ibidem*, p. 46.

31 Campo del Pozo, Fernando. (2009). *Misas de aguinaldos, posadas y paraduras en Venezuela*. Zaragoza, España: Colegio San Agustín., pág. 676.

3.1.4. Proceso evangelizador en Mucutuy, Pueblos del Sur de Mérida.

En cuanto al proceso evangelizador en Mucutuy, Don Tulio Febres Cordero refiere que a la par que se iba dando la penetración militar colonizadora en territorio merideño, fueron propiciándose los primeros pasos del adoctrinamiento, primeramente, por los Padres Dominicos en 1567 y luego por los Agustinos, quienes, como ya he referido, fundaron su convento en Mérida en 1591, con licencia otorgada al padre visitador de esa provincia, Fray Juan de Velasco. En 1597 se les concedió a los agustinos la Doctrina en el Valle de La Paz de Aricagua, bajo la responsabilidad eclesiástica del Fray Diego de Navarro.³²

Bastidas (1996), explica que “las misiones de Aricagua serán encargadas a los misioneros Agustinos, es decir, estos deberán adoctrinar, catequizar y castigar a los aborígenes”.³³

En Mucutuy específicamente, hemos mencionado que “en 1559 hay referencias al lugar como aldea indígena. En 1595 es una doctrina de los Padres Agustinos”.³⁴ Una vez establecidos estos religiosos, comenzaron su labor evangelizadora, adentrándose hasta los rincones más apartados del territorio merideño. No obstante, Peña Rivas explica que el adoctrinamiento cristiano en Mucutuy fue lento debido a la resistencia ejercida por los indígenas de la zona, “quienes se encontraban en hostilidad, producto de los sucesivos abusos de los encomenderos. Se suma a esto lo distante de la geografía sur merideña y los pocos frailes que integraban la doctrina,

32 Peña Rivas, 2009, 30 de mayo). Incurción española en Mucutuy. *Pico Bolívar*, p. 14.

33 Bastidas, Luís. (1996). El “contacto” con el español y las transformaciones simbólicas. En: Clarac, J. (Comp.) *Mérida a través del tiempo*. (pp. 283-420). Mérida: Consejo de Publicaciones de la Universidad de Los Andes. Museo Arqueológico Gonzalo Rincón Gutiérrez., pág. 313.

34 Páez, Christian (1998). *Apuntes para la historia del poblamiento colonial en Mérida y los Andes, 1629-1887*. p. 293 – 346. En: Revista Actual. Universidad de Los Andes, Dirección de Cultura y Extensión.

quienes no lograban atender a toda la feligresía sureña” (p. 14).³⁵

Los misioneros se vieron en la necesidad de aprender muchas lenguas indígenas para poder transmitir su mensaje a una población numerosa y perteneciente a múltiples culturas, que se encontraba dispersa en un continente extraordinariamente extenso. El método catequístico utilizado por los Agustinos en Venezuela tanto en las doctrinas como en las misiones se basaba principalmente en la obra de San Agustín De *catechizandis rudibus* (Catequesis de los ignorantes), escrita hacia el año 400, en la cual predomina el estilo o método didáctico expositivo para enseñar deleitando y narrando, como una especie de narración histórica, tal como lo propuso el mismo Obispo de Hipona, cuando afirmaba: “La preocupación mayor ha de ser el acertar con el modo de que se instruya con alegría”.³⁶

Referente a esto, Campo del Pozo (1968), señala:

Los misioneros procuraban aprender el idioma de los nativos, componiendo catecismos apropiados para los indios. Fue muy usado el catecismo en idioma Chibcha del Padre Mallot quien visitó las doctrinas de los Agustinos en Venezuela en el año 1603 y dio normas a los doctrineros a fin de que escribiesen catecismos breves y devocionarios para el uso de los indios. (...) En el convento de Santa Fe se estableció una clase diaria de idioma chibcha, a la que asistían los estudiantes y sacerdotes, que iban a ponerse en contacto con los indígenas.³⁷

Por otra parte, el antropólogo lingüista Omar González Nández (1999), se pregunta: “Pero ¿dónde se localizan ahora esos textos? Pues en ninguno de los archivos arquidiocesanos de ambas

35 Peña Rivas, *Incursión española en Mucutuy...*, p. 14.

36 San Agustín de Hippona. *De catechizandis rudibus*, II, 4. Citado en Campo del Pozo, 1979, pág. 116.

37 Campo del Pozo, *Historia documentada de los Agustinos en Venezuela durante la época colonial.*, pág. 78.

capitales se encuentran”.³⁸

En este sentido, podemos referir que la antropóloga Jacqueline Clarac me relató que, en una oportunidad se entrevistó en Madrid con Fernando Campo del Pozo, interpe­lándolo acerca del lugar donde reposan los catecismos en lengua indígena que él tanto menciona en el citado libro. Campo del Pozo afirmó que esos catecismos fueron consultados por él en el Archivo Arquidiocesano de Mérida, donde se encuentran al resguardo. Sin embargo, narra Clarac que la directora del referido archivo, Ana Hilda Duque, insiste en que estos documentos no se encuentran allí resguardados.³⁹

Es oportuno relatar que en una visita que hice a la ciudad de Buenos Aires en noviembre de 2011, visité el Museo Franciscano “Monseñor Fray José María Bottaro”, sito en el Convento de San Francisco de Asís (Alsina 380, esquina Defensa, Buenos Aires). Según su fundador, Fray Jorge Stipech, es un museo “cultural y evangelizador”, porque ilustra la historia de la Orden Franciscana y el influjo que produjo en la evangelización, historia del país.⁴⁰ Allí observé el “Texto de la Doctrina Cristiana en lengua guaraní y castellana”, constante de 16 folios. A continuación, reproduzco un folio.

En la mayor parte de lo que hoy es Venezuela, durante el siglo XVIII y hasta principios del XX se usaron la *Cartilla* y el *Catecismo* del Obispo Diego de Baños y Sotomayor, aceptado como texto oficial para la enseñanza de la doctrina cristiana, según el Concilio de Trento y demás disposiciones de la Iglesia, en 1687.⁴¹

38 González Nãñez, Omar. (1999). Extinción de las lenguas indígenas Venezolanas: perspectivas de su revitalización lingüística para el siglo XXI. *Boletín antropológico*, 47 (septiembre-diciembre), 17-34. Universidad de Los Andes: Museo Arqueológico. Centro de Investigaciones Etnológicas., pág. 18.

39 Jacqueline Clarac de Briceño. Conversación de fecha julio de 2011, en su casa de la ciudad de Mérida.

40 En: http://www.aicao1d.com.ar/index.php?module=displaystorv&story_id=8107&edition_id

41 Campo del Pozo, *Los Agustinos y las lenguas indígenas de Venezuela*, pág. 179..



Ilustración38. Folio I del Catecismo en Lengua Guaraní.⁴²

En primer lugar, está la *Doctrina* o también llamada *Cartilla*. Oficialmente recibe el nombre de *Catecismo Menor* (Breve). Es un texto muy breve que recoge las oraciones que todo cristiano debe saber y los enunciados de las verdades principales de la fe en forma de preguntas y respuestas. Es lo que se enseñaba a los niños y a los adultos para que aprendieran de memoria mediante la repetición. Con frecuencia este texto se cantaba para facilitar su memorización.

Algunas de estas *Cartillas* que se han conservado contienen al principio las letras, sílabas y otros rudimentos lingüísticos destinados a la alfabetización y aprendizaje del castellano o de otras lenguas indígenas.⁴³

42 Museo Franciscano Monseñor Fray Jose Maria Bottaro.

43 Alcalde de Arriba, Santiago OSA (2004). Los Catecismos de los agustinos en la primera evangelización de América. En: *Congreso agustiniano de teología*. Recuperado de: www.sanagustin.org/Documentos/Congreso/, pág. 2.

Como complemento del “Catecismo Menor” estaba el *Catecismo Mayor*, que suele recibir el nombre de *Catecismo* o *Doctrina Cristiana*. Contiene una exposición elemental, pero exacta y fiel de las verdades fundamentales del cristiano referidas al dogma, a los sacramentos y a la moral. Viene a ser un manual popular redactado de manera sencilla, precisa y fácil de comprender y retener. Estaba destinado tanto a los “doctrineros”, para que tuvieran un esquema preciso a la hora de exponer la fe y de desarrollarla sin omitir nada importante; como a los cristianos más instruidos para que ampliaran sus conocimientos. Son libros pequeños sin sutilezas teológicas ni erudiciones.⁴⁴

En la ciudad de Mérida llegó a existir noviciado y se dictaban cursos de Gramática y Teología. En las doctrinas se enseñaba diariamente la *Cartilla* y el *Catecismo* a los niños después de la misa, con cánticos para hacerles más agradable el aprendizaje de la religión católica y del castellano, que se impuso a todos los hijos de los caciques y otros muchachos indígenas como necesario y obligatorio. La ley mandaba a los encomenderos que debían enseñar a los indios el Ave María, el *Pater Noster*, el Credo y la Salve Regina en romance o en latín.

Del convento de Mérida llegaron a depender 6 y hasta 8 doctrinas con unos 16 caseríos o poblaciones que tuvieron también temporalmente los clérigos y otras Órdenes religiosas como las de los Dominicos y Franciscanos. En 1593, Mucuchíes y Aricagua habían pasado a los clérigos, siendo devueltas a los agustinos en 1597 junto con Lagunillas y otras poblaciones.⁴⁵

Quizás, a veces, aún con buena fe, se tomaron medidas desacertadas, como las que usó el Padre Vicente Urribarrí, quien, por querer obligar a los nativos a la fuerza a la asistencia a los catecismos, estos se escaparon de la población de Aricagua, quedando sólo 12 indios. Otras veces se tomaron medidas que estaban estipuladas en

44 *Ibidem*, pág. 4.

45 Campo del Pozo, *Los Agustinos y las lenguas indígenas de Venezuela*, pág. 141.

la Cédulas Reales como la enseñanza del catecismo en castellano, pero que supieron atemperar prudentemente los doctrineros, que comenzaban ellos mismos por aprender el idioma de los nativos.⁴⁶

Sin embargo, el estudioso agustino Santiago Alcalde de Arriba, OSA (2004), aclara que los agustinos de la misión de Aricagua emplearon como manual de exposición de la doctrina cristiana los “Comentarios a los Evangelios” del obispo agustino Gaspar Villaroel.⁴⁷

Como se ha observado, la fundación de pueblos de indios y de reducciones, en los que se concentró a la mayor parte de la población indígena, facilitó la labor de adoctrinamiento y la administración de los sacramentos a grandes masas de conversos, aunque siempre estuvo presente la pervivencia de la idolatría.

Clarac de Briceño (1976), considera que:

Los indios de antaño se sometieron **sólo en apariencia**, al menos en los Andes venezolanos, y que no permitieron la destrucción de toda su cultura, lo cual fue posible en la medida que los españoles se distraían al poner el énfasis en **“bautismo”, “lengua” y “trabajo”**, factores que considerarían suficientes para dominar y cambiar definitivamente al indígena.⁴⁸

En el primer momento se les permitió cantar y ejecutar sus instrumentos y hasta bailar los días de fiesta. En efecto, el Padre Bartolomé Díaz puso en práctica un método indigenista con la particularidad de que conservó los ritos y danzas de los aborígenes bajo la autoridad de sus caciques. Así logró atraer más fácilmente a los indígenas, entre los que fomentó algunas devociones, injertando

46 Campo del Pozo. *Historia documentada de los Agustinos en Venezuela durante la época colonial*, p. 83.

47 Alcalde de Arriba, Los Catecismos de los agustinos en la primera evangelización de América, pág. 6.

48 Clarac de Briceño, *La Cultura Campesina en los Andes Venezolanos.*, pág. 76. En negrillas nuestro,

en sus fiestas ritos y danzas de los aborígenes que hasta el presente marcan el color y tipicidad de tales solemnidades.⁴⁹

Al parecer, este ensayo fue imitado por algunos doctrineros y misioneros de Aricagua y sus pueblos aledaños (Mucutuy, Mucuchachí), con poco éxito.

Con relación a la enseñanza musical impartida por los agustinos, Calanche (citado en Campo del Pozo, 1979), refiere las normas que constituyen la base del sistema doctrinal y misionero de los agustinos durante el siglo XVI y primera mitad del XVII:

Que en las materias de culto divino, instruyesen a los indios, fundando capillas de canto llano y canto de órgano, de flautas, órganos y otros instrumentos, para que lo autorizado del culto, siendo los ministros ellos, engendrarse en los demás tanto respeto, amor y devoción así en las fiestas y misterios de la iglesia, como aborrecimiento a sus fiestas, ritos, ceremonias gentílicas, y a las supersticiones, agüeros y hechicerías diabólicas, trabajando días y noches en arrancar estas infernales raíces, extirpando cualquier asomo de gentilidad y no consintiendo el menor amago de superstición.⁵⁰

Pero a pesar de la buena disposición de algunos misioneros, muchas veces los lugares y objetos rituales fueron destruidos. Inclusive, a favor de la catequización, se compusieron letras en su lengua para que las cantaran los niños y se olvidaran de los ‘cantares antiguos’.⁵¹

Hay que considerar que la actividad de la religión cristiana en América, fue muy dominante como lo fue en Europa durante

49 Campo del Pozo, *Los Agustinos en la evangelización de Venezuela*, pág. 119.

50 *Ibidem*, pág. 328.

51 Aretz, Isabel. (1991). La música en Suramérica según cronistas, misioneros y viajeros (siglos XVI al XX). En *Anuario de la Fundación de Etnomusicología y Folklore* 1991, I, 9-31. Caracas: CONAC, OEA, FUNDEF., pág. 18..

la Contrarreforma, llegando a fomentar durante la conquista y coloniaje de América todas las artes con el fin de dirigirse hacia el culto de la religión cristiana. Este velar de la iglesia incluyó los cantos, bailes populares y las fiestas.⁵²

El convento fue el centro neurálgico de la evangelización y en torno a él se configuraron numerosas poblaciones. En él atendían los religiosos las necesidades espirituales de los nuevos cristianos, al mismo tiempo que las materiales, ya que, junto a las dependencias de culto y habitación de los frailes, disponían de enfermerías, escuelas y talleres. Los mismos misioneros desempeñaron un importante papel en la aculturación del indígena, al poner un especial empeño en su incorporación a las actividades artesanales de tradición europea, como parte destacada de su educación.

Acerca de esto, Campo del Pozo (1979), comenta:

Los agustinos en Venezuela, siguiendo la praxis de sus hermanos de México y Perú, procuraron desde el primer momento aprender las lenguas de los indios, a los que enseñaban al mismo tiempo la doctrina cristiana y el idioma de Castilla, principalmente a los niños en sus escuelas, donde por la mañana y por la tarde podían aprender tanto los indígenas como los hijos de los españoles a leer, escribir, contar, y algunas artes y oficios como carpinteros, albañiles, modo de cultivar la tierra, etc.⁵³

Los sábados por la tarde solían dejar ir a los nativos a visitar a los enfermos, confesarles, averiguar casamientos y hacer ensayos de rezos y de cánticos para la misa del domingo. En sus métodos están presentes muchas de las ideas procedentes de los movimientos utópicos de la edad media y del renacimiento, que encontraron en América un terreno propicio para su puesta en práctica, incluyendo el teatro litúrgico.

52 Campos, Los primeros músicos españoles llegados al Perú..., pág. 135.

53 Campo del Pozo, Los Agustinos en la evangelización de Venezuela, pág. 143.

Fernando Campo del Pozo (1979), apunta: “La catequesis implicaba un proceso totalizante con una educación integral, que comprendía música, canciones, historias bíblicas, pintura de imágenes y otros medios auxiliares como procesiones” . Como ejemplo, podemos mencionar al fraile Filippo Salvatore Gilij (1987), quien, en 1741, destinado a las misiones jesuíticas del Orinoco, reseña que:

A las veintidós horas de nuestro reloj se daba nuevamente el toque de doctrina. Pero la de la mañana se daba siempre en lenguas indias y la de la tarde en español. Al oscurecer el día, es decir, terminada la doctrina, recitaba yo con ellos el rosario, después del cual los cantores se reunían en la escuela y tocaban por algún tiempo los instrumentos músicos. De allí venían a mi casa y yo les enseñaba brevemente el modo de ayudar a misa, y debo decir que según con el paso del tiempo toda una nación se vuelve música, así todos saben ayudar decentemente a misa y recitar la doctrina cristiana.⁵⁴

El Padre Xarque recogió los testimonios de diferentes misioneros que cubrieron buena parte del siglo XVII. En su libro tercero ofrece descripciones de festejos que en muchas partes perduran hasta hoy. Así, en una descripción de una fiesta del Corpus leemos lo siguiente:

Al fin de la Misa Solemne, se ordena la Procesión en la forma en que se practica en España, con Pendones, Luz parroquial, Guión, Palio, cuyas varas, a falta de sacerdote, llevan Acólitos, varios ternos de chirimías, con todos los Músicos, distribuidos en algunos coros que se alternan y corresponden. Mucha variedad de danzas sobre todo a lo español.⁵⁵

54 Citado en Palacios, María A. *Noticias musicales en los cronistas de la Venezuela de los siglos XVI-XVIII*. pág. 173.

55 1687, citado en Aretz, 1991, Aretz, *La música en Suramérica según cronistas, misioneros y viajeros*, pág. 18.



Ilustración 39. Plaza central de Mucutuy, 1951. Al centro, altar con imagen del Niño Jesús. Niñas y niños vestidos de pastores en festividades navideñas.

Y en referencia a la doctrina en Mucutuy, Honneger Molina (2001), quien fuera párroco de esa comunidad cuando hice esta investigación, narra:

Los agustinos estaban pendientes cuando venían a hacer una evangelización o movilización intensa, y, sobre todo, lo de ellos estuvo muy dedicado a la catequesis. Los agustinos estuvieron suministrándole la catequesis a la gente, y metieron las devociones de las procesiones, que son españolas. Las misas de la madrugada las introdujeron los agustinos, las fiestas patronales a los santos; esas son tradiciones que llegaron con los Agustinos.⁵⁶

Así como las Posadas del Niño Jesús, en Mucutuy se celebran las misas de aguinaldo desde el 16 hasta el 24 de diciembre.

Dentro de la tradición hispánica, en el concilio de Zaragoza del 380, se acordó tener cultos especiales desde el día 17 hasta la Navidad y la Epifanía, dando origen a los octavarios y novenarios a

⁵⁶ Honneger Molina. Conversación de fecha 30 de diciembre de 2001. Casa parroquial de Mucutuy.

partir del día 16. Cuando los agustinos españoles llegaron a México en 1533, los aztecas creían que, durante el solsticio de invierno, el dios Quetzalcóatl bajaba a visitarlos. A esto se unía el culto a otros dioses como Huitzilopochtli, al que ofrecían un líquido condimentado con sangre humana. Algunos ritos largos y solemnes, con sacrificios cruentos, se celebraban bailando y cantando. La vida entera de los indígenas estaba amalgamada con sus creencias que los misioneros agustinos procuraron sustituir por las *misas de aguinaldos* y otras ceremonias atractivas de la Navidad. Comenzaban el 16 de diciembre y terminaban el día 24 con la misa de medianoche o de *Gallo*.⁵⁷

Hay que destacar que cronistas agustinos han relatado cómo los religiosos de su Orden celebraban estas misas con villancicos, catequesis especiales, enseñanza cívica y la hospitalidad para atraer a los aborígenes y darles “algo mejor que lo que tenían, salvando incluso vidas humanas”.⁵⁸ Esto se logró mediante las llamadas *misas de aguinaldo* y las *posadas*, que se celebraban en el atrio de las iglesias con un templete o capilla abierta. Luego se generalizaron en el último cuarto del siglo XVI por otros religiosos y presbíteros en México y otras partes de Hispanoamérica.

Estas misas tuvieron su mayor auge con la aprobación eclesiástica de Roma, cuando era prior de Acolman, el P. Fr. Diego de Soria. Al ser nombrado procurador de la Provincia de España y Roma consiguió del papa Sixto V el breve *Licet is de ruins muñere*, del 5 de agosto de 1586, que concedía veinte años y cuarenta días de indulgencias para todos los asistentes.⁵⁹

57 Campo del Pozo, *Misas de aguinaldos, posadas y paraduras en Venezuela*, pág. 677.

58 Grijalva, citado en Campo del Pozo, 2009, *Misas de aguinaldos...*, pág. 677.

59 Grijalva, citado en Campo del Pozo, 2009, *Misas de aguinaldos...*, pág. 677..



Ilustración 40. Carroza de niñas vestidas de angelito. Canaguá, 1957.

En efecto, en los sucesivos siglos XVII y XVIII, fueron dominados paulatinamente los indígenas mucutuyenses y fracturados en su elemento cultural originario, dando origen a ese mestizaje cultural que hoy identifica a este pueblo andino venezolano.

3.1.5. Drama Litúrgico y otras representaciones teatrales

En cuanto a la representación dramática que observé en las Procesiones de Posadas del Niño Jesús en Mucutuy, quiero señalar la influencia litúrgica de los dramas, misterios y moralidades del teatro medieval europeo, inspiradas en relatos bíblicos en latín y con música monofónica. Además, es bien conocido el carácter de representación simbólica que tiene una gran parte de los ritos del catolicismo, entre ellos, la misa. En determinados momentos del año litúrgico, como en la Semana Santa, las ceremonias consisten en un diálogo dramático entre el Narrador, Cristo y los demás interlocutores de la Pasión. En las iglesias medievales se conmemoraba la Navidad con ingenuos diálogos en los que los ángeles anuncian a los pastores el magno acontecimiento.

La evangelización hispana no sólo se valió de la música

y danza, sino también de todas las manifestaciones dramático-musicales como las danzas de moros y cristianos, tragicomedias, pasiones, comedias, autos sacramentales, danzas del Corpus Christi, a las cuales se adaptan los habitantes nativos, acostumbrados a expresiones rituales colectivas que las transformarían a su manera personal...⁶⁰

El drama musicalizado de la Edad Media surgió de la práctica de interpolar nuevas palabras y música en la liturgia oficial de la Iglesia. Algunas de esas interpolaciones, denominadas tropos, eran hechas con un elenco en forma de diálogo, llevada en forma natural a la representación dramática. Una de las más antiguas representaciones religiosas de esos tropos dramatizados que sobrevive, es la escena de las tres mujeres en el sepulcro, la cual pertenece al siglo X.

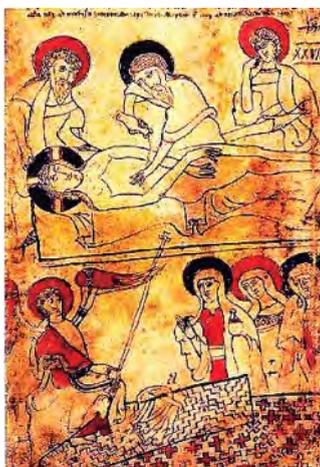


Ilustración 41. Códice Pray. Ilustración que representa la escena de la Resurrección.⁶¹

Las instrucciones precisas para su representación han perdurado. La música, en el estilo del canto llano, está dividida entre el ángel y las tres mujeres, quienes preguntan por el Cristo resurrecto, todos interpretados por voces masculinas. La versión que se presenta

60 Campos, Los primeros músicos españoles llegados al Perú, pág. 136.

61 [http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/5/59/Codex Pray](http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/5/59/Codex_Prayer).

a continuación, es del Tropario de Winchester, del siglo X. A estas representaciones medievales se les denomina Drama litúrgico. Desde el siglo XIV hasta el XVI, el drama litúrgico se transformó en los misterios, que son servicios, bajo patrocinio secular y con empleo del idioma vernáculo. Se trataba de representaciones dramáticas con base en temas bíblicos, tales como la Vida de Jesús, los Actos de los Apóstoles y la Creación, ensambladas con gran suntuosidad y que en algunos casos continuaban durante un periodo de 20 o más días. Empleaban música solo incidentalmente, para procesiones, fanfarrias y danzas y, una que otra vez, canciones populares. Esas representaciones teatrales fueron prohibidas por el Concilio de Trento en los templos, salvándose algunas como el *Misterio de Elche* que tiene su origen en el siglo XIII.⁶²

The image shows a musical score for a liturgical drama. It consists of ten staves of music. The first staff is for an Angel, with the lyrics 'Quem quæ - ri - tis in se - pul - chris, O cæ - sti - ta - tum?'. The second and third staves are for Three Women, with lyrics 'De - um Na - za - re - num cru - ci - fi - cum? O cæ - sti - ta - tum.'. The fourth and fifth staves are for an Angel, with lyrics 'Non est hic, sicut dixi - mus: sed pe - ni - tet et vi - vit'. The sixth and seventh staves are for Three Women, with lyrics 'Al - le - lu - ia - la - ti - tus - rex - ce - lestis. De - us - ma - gnus - tu - sus - tu - mus - do - mi - nus - si - nus - cu - jus - re - gnum - non - erit - finis'. The eighth and ninth staves are for an Angel, with lyrics 'Ve - ni - te et vi - de - te: he - rum u - ni - gen - ni - tum, si - cut Do - mi - nus'. The tenth and eleventh staves are for Three Women, with lyrics 'Al - le - lu - ia - la - ti - tus - rex - ce - lestis. Ci - tus - na - zar - eth, di - ci - tur - di - ci - tur - di - ci - tur: qui - a - mor - tu - os - os - vi - vos. Al - le - lu - ia - la - ti - tus - rex - ce - lestis'.

Ilustración 42. Transcripción musical del Drama Litúrgico ¿Quem Quæritis in sepulchrum?⁶³

62 Campo del Pozo, Misas de aguinaldos, posadas y paradas en Venezuela, pág. 693.

63 Hugues, D.A. (1960). *The history of music in sound*. Vol. II. Early medieval music up to 1300. New York: Oxford University Press: RCA Victor. ANGEL: “¿A quién buscáis en el sepulcro, siervas de Cristo?” MUJERES: “A Jesús de Nazareth, que fue crucificado, celestial”. ANGEL: “No está aquí, ha resucitado, como lo predijo; vayan a anunciar que ha resucitado, diciendo”: MUJERES: Aleluya, el Señor ha resucitado hoy, el león fuerte, Cristo el hijo de Dios”.

Tradiciones musicales en los Pueblos del Sur

La Festa o Misterio de Elche es un drama sacro-lírico, se trata de una representación de raíces medievales que recrea la Muerte, Asunción y Coronación de la Virgen María. Dividida en dos actos, la obra se escenifica cada 14 y 15 de agosto en el interior de la Basílica de Santa María, en la ciudad española de Elche. La acción del Misterio de Elche está basada en los relatos tradicionales acerca de la Asunción de la Virgen María que se transmitieron de manera oral en los primeros años del cristianismo y que, a partir del siglo IV fueron recopilados en los denominados Evangelios Apócrifos.



Ilustración 43. Misterio de Elche, drama sacro-lírico que se escenifica en la ciudad de Elche, Valencia, España.⁶⁴

Su origen no se ha podido determinar todavía con exactitud por falta de documentación, pero investigaciones recientes lo sitúan en torno a la segunda mitad del siglo XV. Se trata de la única obra en su género que ha sido representada sin interrupción hasta la actualidad; superando incluso el impedimento que supuso la prohibición de representar obras teatrales en el interior de las iglesias por parte del Concilio de Trento. Fue el Papa Urbano VIII quien, en

64 www.kalipedia.com

1632, concedió al pueblo de Elche, a través de una bula, el permiso para continuar con esta representación. Todos y cada uno de los personajes es representado por varones; tratando de respetar así el origen litúrgico-medieval de la misma, que prohibía expresamente la aparición de mujeres en este tipo de representaciones. El texto del Misterio, a excepción de algunos versos en latín, se encuentra íntegramente escrito en valenciano antiguo. La música es una amalgama de estilos de diferentes épocas que incluyen motivos del Medioevo, del Barroco y del Renacimiento. En Italia se les conocía como *sacre rappresentazioni* y en España y Portugal como autos.

3.1.6. Pasión Viviente de Cristo en La Parroquia, Estado Mérida.

En la parroquia Juan Rodríguez Suarez del estado Mérida, lugar conocido como La Parroquia, sobrevive, desde 1912, la escenificación de la Pasión de Cristo en forma de drama hablado. Esta representación comienza el Domingo de Ramos, con la entrada triunfal de Jesús a Jerusalén; continúa el Miércoles Santo con la Procesión del Nazareno y la actuación de la “Banda Romana”, agrupación musical conformada únicamente por instrumentos de percusión: redoblantes y granaderos cubiertos con piel de bovino. Sus integrantes visten atuendos que aluden a los soldados del Imperio Romano en la época de Jesucristo y forman parte activa de toda la escenificación. Es importante reseñar que, de acuerdo a testimonios de habitantes de la zona, hace algunos años, la banda estaba representada por indígenas, quienes eran los que juzgaban a Cristo. Sin embargo, los cultores de esta tradición cambiaron esta práctica por recomendaciones de voceros de la Corporación de Turismo del Estado Mérida, quienes les indicaron que la representación de los indígenas no era la fidedigna.

El jueves santo se representa la Pasión Viviente, el viernes santo se encarna el Vía Crucis y el acto de crucifixión de Jesús. El sábado santo se escenifica la Resurrección de Jesús. En estos actos dramatizados participan más de 150 personas de la comunidad y se

desarrolla en varios escenarios del pueblo: La puerta de la Iglesia Santiago de la Punta, lugar donde se coloca una gran tarima, la Plaza Bolívar de La Parroquia, la Ermita de San Expedito, las calles y avenidas del pueblo. La comunidad asiste masivamente.

3.1.7. Los Negritos de la Candelaria.



Ilustración 44. Detalle de la Banda Romana. Procesión de la Pasión Viviente.



Ilustración 45. Escena de la Ultima Cena. Pasión Viviente, La Parroquia estado Mérida, 2010.

En la misma comunidad de La Parroquia y en Zumba, caserío cercano, se celebra el 1° y 2 de febrero los Negritos de la Candelaria o Vasallos de La Candelaria. Esta celebración comprende teatro de danzas, procesión y música, representado por los Negritos o Moros de La Candelaria. Se trata de una fiesta ritual que cierra las Paraduras del Niño Jesús, proceso en el que se reafirma el estatus real y divino del Niño Dios hasta su reconocimiento como ‘Niño Rey y Dios Próximo y se caracteriza por unir un triple ritual: 1) El español, mostrado en la misa que se desarrolla en la Iglesia con los cirios encendidos, la participación de los párrocos y la procesión de la Virgen de La Candelaria por las calles del pueblo, acompañada por una retreta; 2) El indígena, expresado por coloridas danzas de los Vasallos de la Virgen de la Candelaria, danzantes en su gran mayoría del sexo masculino, vestidos con trajes de colores brillantes, capas bordadas, sombreros de paja también bordados, todos ataviados de un palo y una maraca. Describe las labores agrícolas y se hace el 2 de febrero en la calle y el 3 de febrero en la Capilla de la Virgen de la Candelaria en el pueblito Zumba; y, 3) El africano: manifestado en las danzas de los Moros de la Candelaria con el sacrificio de gallos. La música con la que se acompaña todo el ritual consta de dos melodías que se ejecutan con un violín acompañado de cuatro, tiple y tambora. Las maracas y el choque de los palitos de los danzantes también acompañan la percusión. Al preguntar al violinista solista quién es el autor de esas melodías, nos respondió que son melodías muy antiguas y que no se les conoce autor.

Acerca de la influencia de la música antigua indígena en la música actual andina, Virgilio Ferguson (2010), afirma: “¡Los Vasallos de La Parroquia usan maraca, maraca sola...!, que es un instrumento muy importante, que además es un instrumento emblemático indígena. Cuando uno ve una maraca sola, uno dice: ¡Influencia indígena!”. Alfredo Jahn, (1927), al respecto, señala:

Estas danzas o bailes se efectuaban al aire libre y al son de la chirimía, el fotuto (botuto), el tambor y la maraca, que constituían toda su instrumentación

musical. Para participar en ellos se pintaban la cara y el cuerpo y se ataviaban con extravagantes adornos, llevaban en la mano izquierda una maraca con la que marcaban el compás de la música y en la otra un látigo con el cual se azotaban recíprocamente.⁶⁵

Esta celebración ritual tiene tres partes principales: una de origen netamente católico (la misa y la procesión de la Virgen alrededor de la plaza), otra de origen netamente autóctono andino: las danzas a la agricultura que se hacen el día 2 de febrero en la calle y el día 3 en la plantación de caña de azúcar de Zumba; el sacrificio del gallo y las libaciones con la sangre de éste, son característicos de los cultos afroamericanos, así como los latigazos en las piernas de quienes lo matan.

VASALLOS DE LA CANDELARIA (Pista 8)

♩ = 112 Melodía 1 Anónimo

Violin

10

19

26

Castro
Tiple
maraca
Tambora

The image shows a musical score for 'Melodía 1'. It is in 2/4 time with a tempo of 112. The key signature has two sharps (D major). The score is divided into four systems. The first system is for Violin. The second system starts at measure 10. The third system starts at measure 19. The fourth system starts at measure 26 and ends with a double bar line. Below the violin part, there is a multi-measure rest for other instruments: Castro, Tiple, maraca, and Tambora, lasting for 12 measures.

Ilustración 46. Melodía que acompaña La danza del palo, La Danza del Chivo, La Siembra del Palo, La Tumba del Palo.

65 Jahn, Alfredo. (1927). *Los aborígenes del occidente de Venezuela: su historia*. Caracas: Litografía y Tipografía del Comercio., pág. 315.

Tradiciones musicales en los Pueblos del Sur



Ilustración 47. Misa con cirios encendidos. Iglesia Santiago de la Punta. La Parroquia. Estado Mérida. Venezuela.



Ilustración 48. Danza de los vasallos de La Candelaria. La Parroquia, Estado Mérida.

Tradiciones musicales en los Pueblos del Sur



Ilustración 49. El sacrificio del gallo. La Parroquia, Estado Mérida.



Ilustración 50. Grupo musical “San Rafael del Páramo”,acompañante de los Negritos de la Candelaria, con violín, cuatro, tiple y tambor.

VASALLOS DE LA CANDELARIA (Pistas 9 y 10)

Melodía II Anónimo

J. = 108

Violín

6

11

16

Ilustración 51. Melodía que acompaña las danzas *El Palito de la Victoria* y *La Cosecha*.

Es en este encuentro y bajo las condiciones descritas, que surgen las procesiones de posadas como una expresión estratégica para evangelizar y/o adoctrinar a nuestros primeros pobladores. Cuenta la tradición que en el Convento de San Agustín Acolman, pueblo situado al Norte de la Ciudad de México, fundado en 1539, habitado por frailes agustinos, se inició la costumbre de hacer unas posadas durante nueve noches consecutivas a partir del 16 de diciembre y que aquellos frailes, después de la enseñanza religiosa y a efecto de estimular la asistencia de los nativos, les obsequiaban frutas, dulces y golosinas. Los misioneros convocaban al pueblo al atrio de las iglesias y conventos y ahí rezaban una novena, que se iniciaba con el rezo del Santo Rosario, acompañada de cantos y representaciones basadas en el Evangelio, como recordatorio de la espera del Niño y del peregrinar de José y María de Nazaret a Belén para empadronarse. Las posadas se llevaban a cabo los nueve días previos a la Navidad, simbolizando los nueve meses de espera de María.

En México se recordaba a José y la Santísima Virgen

buscando una posada o alojamiento, como en Belén. Los agustinos convocaban al pueblo en el atrio de sus iglesias y conventos, donde hacían la novena con el Santo Rosario y cantos.

A esto se unían representaciones, basadas en el Evangelio, como recuerdo del peregrinar de María y José de Nazaret camino de Belén para empadronarse y pagar el tributo.⁶⁶

Con el tiempo, el Papa Sixto V (1529-1590), quien apoyó las misiones en Oriente y Suramérica, autorizó en 1587 la propuesta de los Agustinos, que consistía en que los propios indígenas representaran y cantaran el mencionado peregrinaje. De esta manera, en esos nueve días de posadas, los nativos eran catequizados. Esta tradición teatral que se encuentra en escasos lugares de América Latina, especialmente en México, sirvió a la orden de los Franciscanos como un medio para instruir a los nativos acerca del nacimiento de Cristo; así, mediante representaciones hechas por los mismos frailes, se aprovechaba la condición mimética del ser humano. Al terminar, los monjes repartían a los asistentes fruta y dulces como signo de las gracias que recibían aquellos que aceptaban la doctrina de Jesús. Posteriormente, las posadas, se comenzaron a llevar a cabo en barrios y en casas, pasando a la vida familiar. En México, éstas comienzan con el rezo del Rosario y el canto de las letanías. Durante el canto, los asistentes forman dos filas que terminan en dos niños que llevan unas imágenes de la Santísima Virgen y de San José como los peregrinos que iban a Belén. Al terminar las letanías se dividen en dos grupos: uno, entra a la casa y otro, pide posada imitando a San José y la Santísima Virgen cuando llegaron a Belén. Los peregrinos reciben acogida por parte del grupo que se encuentra en el interior. Luego sigue la fiesta con el canto de villancicos y se termina rompiendo las piñatas y distribuyendo los aguinaldos.⁶⁷

3.1.8. Las Posadas en Mucutuy

En Mucutuy esta tradición se celebra en el mes de diciembre,

⁶⁶ Campo del Pozo, *Misas de aguinaldos, posadas y paraduras en Venezuela.*, pág. 681.

⁶⁷ *Id.*

durante nueve noches. Comienzan el 16 de diciembre hasta el 24 y conmemoran el viaje de María y José en su búsqueda de alojamiento antes del nacimiento del Niño Jesús. Durante las nueve noches, se distribuyen las procesiones de posadas en los diferentes sectores del pueblo, que está diligente por participar activamente en este ritual. Todo es organizado por el párroco y familias colaboradoras. La preparación es digna de comentar, pues los niños o jóvenes que quieren representar a los santos personajes se acercan a la casa parroquial o cural para que allí los preparen. En la procesión, que recorre cada noche un sector del pueblo, participan niños y jóvenes, representando a los santos personajes y pastores.

Las fiestas de Posadas son especialmente dedicadas a los niños y jóvenes, para narrarles y explicarles el misterio del nacimiento de Jesús con la adoración que le tributan los pastores, personas humildes que fueron los primeros en ver el luminoso anuncio”.⁶⁸

Parte esencial de la festividad es pedir hospedaje mediante el canto de versos acompañados por una agrupación conformada por los instrumentos musicales lugareños, típicos andinos: cuatro, dos violines, una guitarra y un guitarró, cordófono lugareño del que ya hicimos referencia.

3.1.9. Origen y carácter de las Posadas en Mucutuy

Al referirse al origen y carácter de las posadas, el párroco Honneger Molina (2001), explica:

Las posadas como tal fue una fusión de elementos españoles donde tenemos la Virgen, los pastorcitos, todo esto que no es nuestro, eso sí lo heredamos de allá. Pero de acá le colocan a la posada ese recorrido casa por casa, como creatividad del pueblo de los Andes.⁶⁹

68 Guerrero, R. (1989). Cantos populares mexicanos de Navidad en el estado de Hidalgo. *Revista Musical de Venezuela*, 28 (X), 148-165. Caracas: Fundación Vicente Emilio Sojo., pág. 149.

69 Honneger Molina. Conversación de fecha 30 de diciembre de 2001. Casa parroquial de Mucutuy.

Y en cuanto al origen de las posadas en esa comunidad, el párroco expresa: “Las posadas no las trajeron los Agustinos. ¡Eso es posterior, cuando los Agustinos ya no estaban aquí! Yo encuentro esto reciente, ósea, a partir del Padre Adonay Noguera para acá. Antes, la gente no lo recuerda.”



Ilustración 52. Preparativos de la Virgen María y San José, en la casa parroquial de Mucutuy.

Y explica:

Donde es más antiguo, es en Acequias. Allá las posadas son más antiguas, allá está más unido casi a la época de los padres Agustinos. Puede ser, quizás, tal vez, el origen. Los padres Agustinos dejaron esa parroquia en 1700 – 1710. Entonces allí pudiera haberse iniciado alguna experiencia de estas posadas y de alguna actividad para prepararse a celebrar la venida del Niño Jesús.⁷⁰

Según Campo del Pozo (2009), las posadas fueron creadas por los Padres Agustinos:

En México se recordaba a José y a la Santísima Virgen buscando una posada o alojamiento, como en Belén.

70 *Id.*

Tradiciones musicales en los Pueblos del Sur

Los agustinos convocaban al pueblo en el atrio de sus iglesias y conventos, donde hacían la novena con el Santo Rosario y cantos (...). Estas tradiciones pasaron a los Andes venezolanos con algunas variantes.⁷¹

De estos testimonios podemos concluir tres aspectos fundamentales: por una parte, estas tradiciones navideñas –misas de aguinaldos, posadas, misa de gallo y pastoradas– pasaron de España a sus colonias de América como México y Venezuela y fueron traídas por los doctrineros agustinos, quienes evangelizaron los Pueblos del Sur del estado Mérida. Por otra parte, el párroco del pueblo, Honneger Molina, aclara que los Agustinos llevaron la tradición de las posadas al pueblo vecino de Acequias (San Antonio de Mucuño), de donde son expandidas a los pueblos cercanos, entre ellos, Mucutuy, por el Padre Adonay Noguera (1874-1954). Y esclarece:

Es más bien con la época cuando está la transición, que los Agustinos entregan las parroquias al clero Diocesano. Tampoco podían atender a todas las parroquias al mismo tiempo. Entonces los vacíos o la ausencia de ellos, el pueblo las fue llenando con algunas devociones populares, paralelas a los actos religiosos que ellos sí pueden hacer. Entonces más bien aquí, en Canaguá y en Mucuchachí, el que sembró esta devoción fue el padre Adonay Noguera, quien estuvo aquí [en los Pueblos del Sur] desde 1907, más o menos, hasta 1937.⁷²

Podemos, entonces, inferir que las procesiones de posadas, expresión dramático musical religiosa navideña, se origina en el convento agustino de Acolman, México, y es introducida a los Pueblos del Sur del estado Mérida, entre ellos Mucutuy, como forma de evangelización por parte de los misioneros agustinos, quienes

71 Campo del Pozo, Misas de aguinaldos, posadas y paradas en Venezuela., pág. 681.

72 Honneger Molina. Conversación de fecha 30 de diciembre de 2001. Casa parroquial de Mucutuy.

catequizaron los Andes venezolanos, a partir del siglo XVI. Revividas a principios del siglo 20 por el padre Adonay Noguera (1874-1954), párroco de algunos de estos pueblos durante los primeros años del mencionado siglo. Este sacerdote fue párroco de Canaguá, Mucuchachí, Mucutuy, Aricagua, Acequias, El Morro (Pueblos del Sur de Mérida); Santa Bárbara de Barinas, El Real y Obispos (estado Barinas). En 1995, en reconocimiento post mortem, fue declarado hijo ilustre de los Pueblos del Sur, en ocasión de conmemorarse 123 años de su nacimiento.⁷³

3.1.10. Descripción de las Posadas del Niño Jesús en Mucutuy

En Mucutuy se hacen tres peticiones en tres casas distintas que son prevenidas con antelación. La procesión, al llegar a la casa prevenida, la cual se identifica por la exhibición de un pequeño altar con las figuras de los santos personajes en la puerta o zaguán, solicita, con el canto de versos, el favor de ser recibidos. Esta es una de las particularidades de esta manifestación en los Pueblos del Sur.



Ilustración 53. Los santos personajes en la petición de la posada, junto al pequeño altar.

⁷³ Molina, *Apuntes para la historia de Canaguá y los Pueblos del Sur de Mérida.*, pág. 88.

Tradiciones musicales en los Pueblos del Sur

El otro grupo responde cantando desde dentro de la casa. En las dos primeras peticiones los anfitriones se niegan a dar el hospedaje, y en la tercera, lo conceden, con lo que todos estallan en júbilo por el feliz final de la travesía de los peregrinos. Los generosos dueños de casa ofrecen a los presentes un brindis para celebrar. Después del canto, el párroco reza un Ave María y un Padre Nuestro, para luego despedir la procesión con la bendición del hogar, rociando agua bendita. Esto se repite sistemáticamente en grupos de tres, en todas las casas del sector que han sido seleccionadas cada noche de posadas, hasta haber recorrido todo el pueblo durante los nueve días.



Ilustración 54. La casa prevenida se identifica por la exhibición de un pequeño altar con las figuras de los santos en la puerta o zaguán

3.1.11. Versos del canto de las Posadas en Mucutuy

Vásquez (2002), afirma:

Durante la procesión se intercalan alabanzas que generalmente están en versos octosílabos. La música y los versos interpretados provienen de la

tradición oral, pero no son muy antiguos, cuando mucho, datan de finales del siglo XIX. Lo anterior se constata al comparar referencias de ese siglo con los cuadernillos de principios del siglo XX titulados Versos para pedir y dar posada que publicó el editor de literatura de cordel Antonio Venegas Arroyo.⁷⁴

3.1.11.1. En el pueblo.

Informante: Lucinda Rojas de Rivas⁷⁵

Edad: 50 a.

Lugar de nacimiento: Aldea Mucucharaní, Parroquia Mucutuy.

Ocupación: Oficios del hogar

Primera Petición

1. Desde afuera	2. Desde adentro	3. Desde afuera
<i>De larga Jornada, Rendidos llegamos</i>	<i>Aquí no hay asilo, Es la hora importuna</i>	<i>Pues que despiadados, Sois a nuestro ruego</i>
<i>Y asilo imploramos Para descansar</i>	<i>Y en parte ninguna Se puede albergar</i>	<i>Y a otra parte luego, Vamos a llamar.</i>

Seguidamente rezan algunas oraciones y luego la bendición de la casa, con agua bendita.

Segunda petición

1. Desde afuera	2. Desde adentro	3. Desde afuera
<i>Por piedad pedimos, Nos deis un abrigo Que el cielo es testigo, De nuestro penar</i>	<i>¿Quién causó esa pena?, Y el peso agobiado, Llega desmayado, Auxilio implorar</i>	<i>Sea el Señor bendito, En nuestra amargura Y mejor ventura, Que sirva mandar.</i>

74 Vásquez, Posadas (jornadas). En: Emilio Casares Rodicio (Dtor.), p. 914.

75 Lucinda Rojas de Rivas, conversación en fecha 17 de agosto de 2002, en su casa de Mucutuy.

Tradiciones musicales en los Pueblos del Sur

1. Desde afuera	2. Desde adentro	
<i>Los que auxilio imploran, Son dos caminantes, Que vienen errantes, Sin consuelo hallar</i>	<i>No hay aquí siquiera, Un lugar vacío, Que inmenso gentío, Lo vino a ocupar</i>	

Tercera Petición

1. Desde afuera	2. Desde adentro	3. Desde afuera
<i>Abrid vuestras puertas, A dos desgraciados Que vienen cansados, Reposo a buscar</i>	<i>¿Quién a tales horas, En la noche belada Que le den posada, ¿Viene a suplicar?</i>	<i>Eres tú José, Tu esposa es María, Entrad peregrinos, Que no os conocía</i>



Ilustración 55. Escena de las posadas en Mucutuy. Músicos, cantoras, santos, pastores y el pueblo participando.

Los versos y su acompañamiento musical varían de pueblo en pueblo. En el caso de Mucutuy, se cantan a dos voces dispuestas en intervalos de tercetas en la tonalidad de Re Mayor, presentando tres versos o peticiones con el mismo acompañamiento musical de cuatro, guitarra, guitarra y dos violines, que conforman la agrupación musical representativa de los pueblos andinos. Cada tres

casas, comienza de nuevo la primera petición o primera posada. Los versos son interpretados por todo el grupo de fieles asistentes.

El párroco comenta:

No son exactamente iguales los versos que cantan acá con los que cantan en Canaguá, ni los que cantan en Aricagua, siempre tienen sus pequeñas variantes. Los de aquí son de los más completos que he escuchado; eso es lo que yo he podido apreciar. En Canaguá son más ‘corticos’. Y repiten exactamente el mismo verso en cada casa.⁷⁶

Luego, toda la congregación caminante, se dirige hasta la iglesia, acompañados por los músicos interpretando valeses y otras piezas musicales de la región y allí termina la representación.

CANTOS DE PROCESIONES DE POSADAS (en el pueblo) (Pista 11)

Mucutuy Estado Mérida Animado

Lento

1ª Voz

1. De la - go - jos - en - do, im - di - os - te - ga - mo,
2. A - qui - no - hoy - en - do, es - to - la - hora - tem - pa - ra - no,
3. Por - que - no - pla - ra - do - que - sea - a - tu - ra - no - que - no,

2ª Voz

Acompañamiento

5

y - así - lo - im - plo - ra - mis - pa - ra - des - can - sur -
y - en - que - no - nin - gu - no - se - que - de - al - ber - que -
f - a - o - tra - que - se - que - no - que - ve - no - no - a - he - que -

Can A' D A' D

Ilustración 56. Cantos de procesiones de posadas. En el pueblo. Primera, segunda y tercera petición.

76 Honneger Molina. Conversación en fecha 30 de diciembre de 2001 en la casa parroquial de Mucutuy..

En la iglesia les abren las puertas, para que los sagrados personajes y la procesión, penetren y terminen el recorrido de esa noche, sin la presencia del párroco. Allí cantan los siguientes versos:

3.1.11.2. En la iglesia.

Informante: Lucinda Rojas de Rivas

Edad: 50 años

Lugar de nacimiento: Aldea Mucucharaní

Ocupación: Oficios del hogar.

Coro	Solo	Coro
<i>Divinos caminantes</i>	<i>¡Ob! Peregrina agradecida</i>	<i>Humildes peregrinos</i>
<i>Entrad a descansar,</i>	<i>¡Ob! bellísima María</i>	<i>Jesús, María y José</i>
<i>Entrad que almas errantes</i>	<i>Yo te ofrezco el alma mía</i>	<i>El alma os doy en</i>
<i>Os quieren hospedar</i>	<i>Para que tenga posada</i>	<i>prenda</i>
		<i>Y el corazón también.</i>

Es en la Iglesia donde, con mucha devoción, rezan la novena del Niño Jesús correspondiente a ese día de celebración. El coro de mujeres responde a esta novena, con versos cantados, que son acompañados por interludios instrumentales que ejecutan los músicos acompañantes.

El párroco no es indispensable para celebrar este ritual. Es decir, la figura eclesíástica no es necesaria para efectuar las posadas. El párroco comenta nuevamente:

Los feligreses me dicen ‘Padre, si no está usted, no comenzamos la posada’, pero resulta que no es necesario, la posada fue creada con otro fin, sin estar el sacerdote y sin que haga falta para nada, porque los protagonistas son ellos, que es lo interesante de esta fe popular. Los protagonistas son José, María, los pastorcitos, los músicos, la gente que canta y los que los acompañan.⁷⁷

77 Honneger Molina. Conversación en fecha 30 de diciembre de 2001 en la casa parroquial de Mucutuy.

Sin embargo, es de gran importancia para la comunidad de Mucutuy la presencia del sacerdote párroco y sus monaguillos, pues a los devotos les preocupa la bendición de la casa. El padre les tranquiliza: “Les dejo agua bendita y ustedes le rezan un Padrenuestro y un Ave María, y le echan a la casa que van a estar visitando y continúan, porque en esta celebración los protagonistas son ustedes”. El padre Honneger tiene razón, pues esta es una expresión de religiosidad popular.

Al llegar la procesión a la iglesia, los personajes principales, la Virgen María y San José se sientan en un lugar especial, un espacio sagrado, cerca del pesebre para que su importancia sea destacada. Estos personajes son representados por jóvenes del pueblo.

CANTOS DE PROCESIONES DE POSADAS (en la iglesia) (Pista 12)

Anónimo

1ª Voz

Di - vi - nos ca - mi - min - les en - trad - à des - can - su, en -
Pe - re - gri - na - agra - decida, Oh! De - lí - ti - mo Ma - ría, yo
mi - des pe - re - gri - mos, Je - sús, Ma - ría y Jo - sé, id

2ª Voz

Acompañamiento

D A7 D G D

f

trad, que al - mas e - man - tes, os que - ren hos pe - dar, Oh!
ten - frezen el alma mi - pa - ra - que ten - ga po - sada Ha -
al - ma doy en pren - da y mi co - ra - zón tam - bién.

E7 A7 D A7 D

Ilustración 57. Cantos de procesiones de posadas. En la iglesia.

El párroco expresa:

En base a María y José, alrededor de ellos y por ellos, se celebran las posadas, precisamente buscando ese alojamiento, ese refugio para José y María, en esa época histórica y coyuntural que fue una realidad como la que vivieron en Belén. Fueron a Belén y todo estaba ocupado por el censo que Herodes había determinado realizar en ese lugar.⁷⁸



Ilustración 58. Dentro de la iglesia, los santos personajes tienen un lugar especial cerca del pesebre, mientras se reza la novena.

Existen otros versos que cantan los feligreses en la iglesia, como preámbulo para iniciar la novena al Niño Jesús correspondiente a ese día. Quien encabeza la novena inicia la ceremonia con la señal de la cruz, la cual es acompañada por todos. Los versos de la novena se alternan con versos cantados por los asistentes, llenos de devoción.

78 *Id.*

Tradiciones musicales en los Pueblos del Sur

Dulce Jesús mío
Mi Niño adorado
Ven a nuestras almas
Ven no tardes tanto
Ven... ven...
Ven, no tardes tanto.

Ven, ven, ven...
Ven a nuestras almas, mi niño (Bis)
Ven a nuestras almas...
Ven, no tardes tanto, no tardes tanto
Jesús, ven, ven...

Luego se reza la oración que corresponde a ese día de la novena y se finaliza con la oración a la Santísima Virgen.

Es de destacar que en los cantos de procesiones de posada tienen un papel preponderante las damas y niñas jóvenes del pueblo, quienes son las que lideran el canto. Participa en este ritual, además, una agrupación de cantadoras que desde hace unos años se reúne para cultivar los Rosarios Cantados y cantos de parada del Niño.



Ilustración 59. Jóvenes y damas del pueblo cantando los versos de las posadas, desde dentro

El nombre de la agrupación es “Cantadoras de Rosario Niño Jesús”. Me llamó la atención esta agrupación musical femenina, puesto que el canto de velorios en esas comunidades se ha reservado a los hombres, quienes lo heredaron de las prácticas eclesiásticas y misionales. Las tareas femeninas se reducían, anteriormente a los arreglos de la casa y preparación de la comida que se brinda a los invitados.

La iniciativa fue de Doña Lucinda de Rivas, quien, en un acto de rebeldía, expresó: “Pero bueno ¿por qué nosotras las mujeres no podemos cantar?... Nosotras podemos cantar”.⁷⁹

Observé, además, que estas señoras conservan los textos de los cantos de posadas, escritos en unas hojas de papel para evitar que sean olvidados.

Las Cantadoras de Rosario Niño Jesús han tenido tanta aceptación en Mucutuy y sus aldeas, que han pasado a ser invitadas por un número representativo de devotos para la celebración de la parada y los Rosarios Cantados, que se hacen por promesa a algún santo. Ellas cantan por devoción, convirtiéndose en las sacerdotisas de estos rituales, manteniendo esta tradición. Lo único que solicitan a las familias que requieren de su presencia en el ritual, es que les garanticen el transporte y el hospedaje, si tienen que pernoctar en algún velorio. Son preferidas, además, porque no consumen bebidas alcohólicas que les induzcan algún desvarío durante el canto y la ceremonia. Igualmente, cuentan con una agrupación acompañante de músicos que viven en la aldea La Veguilla y en Mucutuy, con quienes han viajado a la ciudad de Mérida, a Barinas, a Santa Cruz de Mora y a las diversas aldeas de Mucutuy.

3.1.12. A manera de cierre

Desde la concepción hasta la muerte, la vida del hombre en la época colonial estaba indisolublemente unida a la Iglesia. En este sentido, el estudio etnográfico y análisis crítico de las procesiones de posadas como manifestación musical dramático-religiosa que se

79 Lucila de Rivas, conversación en fecha 15 de marzo de 2010, en sector Puerto Rico, Santa Cruz de Mora.

práctica en los Pueblos del Sur del estado Mérida, vistas a la luz de la historia, muestra la presencia de la encomienda, la evangelización y la doctrina como elementos del sistema colonial español en estos parajes del sur meridiano, elementos estos que han contribuido a unificar y homogeneizar América, producto de la contrarreforma, integrando la pluralidad del nuevo mundo con el modelo de la “cultura superior”. Manifestaciones similares se ven en algunos lugares de México y Perú.

Desde la perspectiva del complejo mito-rito, podemos asegurar que las posadas del niño Jesús son una complejidad de tres complejidades previas: la referente a la forma única que une inextricablemente expresión verbal- poética como canto, que corre, incurra conjuntamente con la expresión corporal festiva; y tercera, las dos anteriores son una, en acción como expresión-representación de uno de los misterios del evangelio: el cómo y el porqué del Niño Dios.

Desde la perspectiva de los estudios religiosos y mitológicos, López Sanz (2001), expresa:

Toda tradición mítica y religiosa es en sí un gran esquema conceptual, pues organiza a su modo la experiencia humana de una manera accesible y manejable. El papel que la ilusión y la creencia, como sustento de tales tradiciones juegan en la vida y la experiencia del ser humano, aparte de ser polémica esencial de la filosofía, muestra que todo lenguaje compartido descansa más en estos atributos o fenómenos humanos que en las divergencias e interpretaciones que dan lugar. Esta perspectiva, (...), necesita, sin embargo, de una visión trascendental, según la cual, la experiencia humana comporta de hecho reglas de conducta compartidas, a priori constrictivas y especificables. De esta normativa y reglas de conducta se encargan a su modo los ritos, los juegos y los actos constitucionales que acompañan siempre a la ilusión y a la creencia.⁸⁰

80 López-Sanz, El Dorado también es amazónico. *Revista Opción*, 34. Maracaibo: Universidad del Zulia, p. 16.

Las posadas en Mucutuy gozan actualmente de una vigencia que se nutre en el marco de la tradicionalidad –entendiendo ésta como el encadenamiento formal que señala la continuidad entre el pasado heredado y la recepción que del mismo realizamos-, afirmando así la enorme importancia del elemento dramático-musical en una de las manifestaciones religiosas más antiguas que se conoce en los Andes venezolanos. Esta representación escénica delimita lo sagrado y lo profano, portando una significación central en la definición del grupo cultural.

Para cerrar, un comentario del maestro José Manuel Briceño Guerrero (1993):

Toda la historia de América está signada por la presencia del pensamiento europeo vivo, pensado por contemporáneos de carne y hueso. Con mayor o menor retardo, con mayor o menor fuerza, una corriente mental europea ha alimentado las manifestaciones intelectuales y artísticas de América. Los infatigables comunicadores umbilican el ámbito espiritual de América con la creatividad europea.⁸¹

3.2. LA PARADURA DEL NIÑO JESÚS: PROCESO DE ESTATUS REAL Y DIVINO DEL NIÑO DIOS Y SU RECONOCIMIENTO COMO ‘NIÑO REY Y DIOS PRÓXIMO’.

La paradura es una festividad de carácter ritual propia de la región andina en la cual se celebra que el Niño Jesús simbólicamente ya puede pararse. “Se manifiesta mediante una ceremonia familiar que comienza con la construcción del pesebre en cada hogar y que luego entre ritos y cantos devocionales concluye simbólicamente colocando de pie la imagen del Niño Jesús.”⁸²

La paradura del Niño está vinculada con las procesiones de

81 Briceño Guerrero, Europa y América en el pensar mantuano., pág. 194.

82 Atlas de tradiciones venezolanas. (2005). Paradura del Niño. En: *Fiestas*. Caracas: Fundación Biggot, El Nacional., pág. 14.

Posadas, manifestación que comienza el 16 de diciembre y culmina el día del nacimiento del Niño Dios, el 24 de diciembre. Es el ritual en el cual se le da al Niño Jesús reconocimiento como Niño Rey y Dios Próximo. Se celebra en todos los pueblos andinos de Venezuela, regularmente desde el 25 de diciembre hasta el 2º de febrero de cada año, día de la Candelaria, fecha que marca el fin de la Navidad. Sin embargo, en algunos hogares de los Pueblos del Sur del estado Mérida hemos observado que se celebra después de esa fecha, ya sea por promesa ante un santo, ya sea por falta de recursos económicos que, en el afán por hacer una buena parada, los dueños de casa esperan hasta reunir lo necesario. Otro motivo es que los cantores y músicos no han tenido tiempo de presentarse en los hogares, por los muchos compromisos que adquieren en toda la temporada de paradas, puesto que ellos “son los verdaderos sacerdotes de este ritual”.⁸³

Pasados los días en los que se ha festejado el nacimiento de Jesús, cada devoto establece una fecha para realizar su Parada del Niño.

Luís Felipe Ramón y Rivera, explica:

La idea es celebrar que el Niño se pare y camine. Como la pequeña imagen no puede hacerlo, la incorporan sencillamente en el pesebre, como si estuviera de pie. En esto consiste la ceremonia, para la cual, con gran despliegue de rezos, pólvora y comida (...), el dueño de la casa invita a sus amigos y vecinos. Tiene tal festejo hogareño todas las características de los velorios en los demás lugares del país, o sea, el canto de tonos, décimas u otros cantos apropiados, el rezo –o canto-rezo– del rosario y la procesión con el Niño (llamada “serenada” en algunos pueblos de Trujillo), etc.⁸⁴

El día de la celebración, los concurrentes se agrupan frente al pesebre en la casa de la familia devota, donde un grupo de músicos,

83 Clarac de Briceño, J. *Dioses en exilio.*, pág. 254.

84 Ramón y Rivera, *La Música Folclórica de Venezuela*, pág. 121.

cantores y rezanderos conducen la celebración. Las paraduras más tradicionales son las paraduras cantadas, donde el acto se extiende con cantos y versos entonados por grupos musicales y se da un pequeño paseo al niño en el área alrededor del hogar donde se está realizando. Además, al final del evento, los anfitriones comparten un brindis que consiste en un pan llamado bizcochuelo y vino o mistela, a los presentes. Esta paradura tiene una parte muy devocional que es el Rosario Cantado, que a su vez incorpora otra forma musical llamada Salve. También es posible encontrar (en muy pocos casos) una forma de canto mucho más antigua conocida como *Trisagio*.⁸⁵

Mariano Picón Salas (2001) añoraba las costumbres navideñas que vivió durante su niñez en la ciudad de Mérida:

El año comenzaba con los violines campestres que, de hogar en hogar, de pesebre en pesebre, celebraban los primeros años del Niño Dios. Se suponía que, nacido en diciembre, entre las ovejitas de anime, los reyes magos esculpidos por los imagineros populares y los frescos helechos montañeses que decoran el pesebre, ya para enero el divino infante podía caminar. Y eran entonces, entre músicas y romances del siglo traídos seguramente por los soldados de la conquista, las fiestas de “primeros pasos”. Corría la chicha en los hogares campesinos; se repartían bizcochuelos y mistela dulce.⁸⁶

En los últimos años he observado que la paradura del Niño, arraigada a los pueblos andinos, se ha ido extendiendo a otras regiones del país, motivado, en parte, a la migración de personas de los andes que no abandonan las costumbres de su lar natal. En este sentido, referiremos a la señora Juana Valero (†), oriunda de Mucutuy, quien con sus seis hijos se trasladó desde hace muchos

85 Briceño, Leonardo (2007). *Los cantos de la paradura del niño en Mucuchachí: Estudio Etnográfico*. (Trabajo de Grado inédito). Universidad de Los Andes. Mérida.

86 Picón Salas, Mariano. (2001). *Viaje al amanecer*. (1943). Caracas: Editorial CEC., pág. 20.

años a vivir en la ciudad de Maracay, estado Aragua. Una de sus hijas, Enedina, hizo la promesa de celebrar de por vida, todos los años después del 15 de enero, una Paradura de Niño en un pesebre viviente. Así, desde hace más de treinta años, toda la familia se aboca a este ritual, donde participan todos los miembros, en especial los más jóvenes, representando a los santos personajes, ángeles, pastores y estrella de Belén. La paradura viviente se lleva a cabo en la iglesia María Auxiliadora de la Fundación Mendoza de Maracay y la gente asiste masivamente. Se reparte chicha de maíz y bizcochuelo. Los músicos acompañantes interpretan las melodías con dos violines, cuatro y guitarra, al estilo de los andes.

3.2.1. El Rosario Cantado

El Rosario (Del lat. *rosarium*, de rosa, rosa), es definido en el Diccionario de la Real Academia Española (2009) como “Rezo de la Iglesia, en que se conmemoran los quince misterios principales de la vida de Jesucristo y de la Virgen, recitando después de cada uno, un padrenuestro, diez avemarías y un gloriapatri.”⁸⁷

Es un texto devocional dedicado a la Virgen. La práctica de esta devoción, cuya creación se le atribuye al fundador de la orden de los Dominicos, Santo Domingo de Guzmán (1170-1221), resurgió en el último tercio del siglo XVI y se consolidó como género musical en el siglo XVIII, llegando hasta mediados del siglo XX. Los textos del rosario se organizan en un bloque que, después del enunciado de cada uno de los cinco misterios, comprende el Padre nuestro, El pan nuestro de cada día, diez Avemarías con diez Santamarías y la doxología final (Gloria Patri – Sicut erat). A su vez, los misterios, entresacados de pasajes de la vida de Jesús y de la Virgen, se divide en tres tipos: los de dolor, los de gozo y los de gloria.⁸⁸

87 Diccionario de la Real Academia Española. [Versión electrónica]. (22° Ed.). Recuperado de: <http://buscon.rae.es/drae/html/cabecera.htm>.

88 Bonastre, Francesco. (2002). Rosario (I). En: Emilio Casares Rodicio (Dtor.). *Diccionario de la música española e hispanoamericana*. (pp. 423-424). Madrid: Sociedad General de Autores y Editores, p. 423.

De la carta apostólica de Juan Pablo II (2004), se extrae:

El Rosario de la Virgen María fue difundido gradualmente en el segundo milenio. Aunque se distingue por su carácter mariano, es una oración centrada en la cristología.⁸⁹ En la sobriedad de sus partes, concentra en sí la profundidad de todo el mensaje evangélico, del cual es como un compendio.⁹⁰

El rosario cantado es usual en las comunidades evangelizadas de América Latina. El fraile Filippo Salvatore Gilij (1987, citado en Palacios, 2000), reseña en 1741: “El sábado son igualmente cantadas por los músicos las letanías de Nuestra Señora y muchas veces se va procesionalmente por las calles de la reducción cantando el rosario al uso de los españoles”.⁹¹

El canto de rosario fue cultivado desde la época en que los doctrineros agustinos evangelizaron los Pueblos del Sur de Mérida.

Fernando Campo del Pozo (1979), explica: “Los agustinos, imitando a su fundador San Agustín, han sobresalido siempre por su devoción a la Santísima Virgen, propagando algunas advocaciones marianas y defendiendo sus prerrogativas como la Inmaculada Concepción, la Maternidad divina, la Asunción, etc.” Y agrega:

En los lugares calurosos de Méjico, Perú y Venezuela, (...), tenían la costumbre tradicional, cuyo origen se remonta al siglo XIII, de hacer una procesión alrededor de la iglesia y del hospital, si lo había, con el canto de la Benedicta, título sacado de la primera antífona, a la

89 La Cristología, como su propio nombre indica, trata de la Persona de Cristo y de su obra redentora. Es un estudio en el que la razón, ilustrada por la fe, intenta profundizar en el conocimiento del misterio y en la obra de Cristo. www.unav.es/iscr/texto/cristologia/213a.htm.

90 Allende-Luco, Joaquín. (2004). *El Rosario*. Navarra: Editorial Verbo Divino., pág. 7.

91 Filippo Salvatore Gilij (1987), citado en Palacios, Mariantonia (2000). *Noticias musicales en los cronistas de la Venezuela de los siglos XVI-XVIII*. Caracas: Fundación Vicente Emilio Sojo, UCV., pág.174.

que seguían tres salmos y tres lecturas tomadas de San Agustín con sus responsorios y el rezo del Rosario.⁹²

Quiero mencionar que dentro de los rituales tradicionales rurales venezolanos destacan cantos diversos que acompañan eventos tales como los velorios que se hacen en homenaje a la cruz o a los santos. Observamos que en esta costumbre se utiliza un mismo tipo de música, inclusive para la celebración de la muerte de un niño. Se trata de la polifonía popular, herencia de la cultura europea: coros integrados por hombres campesinos que cantan sin otro aprendizaje y estímulo previo que el de la tradición oral.

En Venezuela, el rosario cantado puede tener connotaciones jubilosas o de duelo. Aunque el principio es el mismo, puede variar radicalmente entre los estados que conforman la geografía del país, incluso de pueblo en pueblo, tanto en melodías como en letras. Esta tradición es propia de la religiosidad popular en la región andina. En los Pueblos del Sur de Mérida cantan el rosario para pagar una promesa a algún santo, pero también en las Paraduras de Niño, como observaremos posteriormente en las paraduras que registramos en nuestro trabajo de campo.

Lourdes Dubuc (2006), quien ha estudiado el Rosario Cantado en Trujillo (Venezuela), describe:

El Rosario Cantado es una de las expresiones de religiosidad popular de mayor arraigo en caseríos de Parroquias del Municipio Boconó (estado Trujillo). Las versiones polifónicas del canto, la ejecución de instrumentos tradicionales y novedosos, las actitudes de los devotos, los valores de solidaridad, generosidad, respeto y apego a la tradición que muestran invitados y anfitriones, constituyen gratificantes ejemplos que perduran mediante el recurso de la memoria oral cuyos orígenes eventualmente pueden remontarse a siglos pasados, según se deduce de las melodías

92 Campo del Pozo, *Los Agustinos y las lenguas indígenas de Venezuela.*, pág. 266.

y giros idiomáticos utilizados por los cantores.⁹³

3.2.1.1. El Rosario Cantado en los Pueblos del Sur de Mérida (Venezuela)

En los Pueblos del Sur de Mérida existe una tradición muy antigua del canto de rosario. De acuerdo a nuestras observaciones y consultas de fuentes documentales, todos estos poseen una tradición común de rosarios cantados. Los textos son usualmente los mismos, al igual que la música y formas de interpretación, manteniendo una estructura musical bastante clara.

Emiliano Rivas (71), oriundo de la aldea Mucucharaní, Mucutuy, cultor de cantos de rosario y romances, explica:

Usted va a Mucutuy y siempre cantan tres rosarios cantados, porque tres rosarios cantados hacen una parte, lo que es la ‘parte del Rosario’. Son tres rosarios cantados. Esa es la parte del rosario. Entonces hay muchos que ofrecen una parte de rosario al Niño, son tres rosarios cantados. Entonces lleva la gozosa, dolorosa y gloriosa en una sola parada. Cantan, por decir,... ahorita, cantan la parte gozosa, descansan un rato y hasta tocan unas piezas... Después vienen y cantan la parte dolorosa y después viene la parte gloriosa.⁹⁴

Los versos de la parada y los gozos al Niño Jesús, habitualmente se entonan en la parte gozosa del rosario cantado. Estos narran la Anunciación, la Visitación, el Nacimiento del Niño Jesús en el portal de Belén, la Presentación del Niño Jesús en el

93 Dubuc de Isea, Lourdes. (2007). El Rosario Cantado y otras expresiones de religiosidad popular en el municipio Boconó, estado Trujillo. En: B. Porras, A. Duque, N. Suárez & R. Morales (Ed.), *El Patrimonio Eclesiástico Venezolano. Pasado y Futuro*. Venezuela: UCAB/AAM., pág. 193.

94 Emiliano Rivas. Conversación en fecha 13 de diciembre de 2010 en la sede del Instituto de Ciencias Musicales de Rosa Irama Sulbarán Z., Mérida.

Templo y el Niño Perdido y hallado en el Templo, es decir, la etapa infantil y de gozo en la vida de Jesús.

Con respecto al número de rosarios que se pueden cantar en una promesa, el señor Justiniano Niño, de 72 años de edad, de la aldea El Trompillo en San José (municipio Campo Elías), quien interpreta el violín, narró:

Aquí abajo en la casa grande, ahí vivía la abuela mía. Ella hacía la promesa por los santos y entonces resulta que en esa época la gente tenía la costumbre de que ofrecían una cantidad de rosarios, hasta doce rosarios; lo usaban mucho. Bueno, ella murió y cuando murió, el único hijo que quedó con ella es un tío mío; hace un año murió. Dijo que iba a hacer la última promesa él, porque él quedaba solo, entonces convidó a un tío mayor y a un hermano mío para que viniéramos a ayudar a tocar. Entonces en esa época había hasta tres grupos pa' cantar, pero pa' tocar sí que no. Estaba un tal Dionisio Lobo que era muy bueno pa' cantar. Y llegamos a la una -creo- de la tarde y a las cinco de la tarde nos agarramos: miche, comida y a tocar...todita la noche hasta el otro día a las ocho de la mañana...⁹⁵

Emiliano Rivas Sosa, explica:

Eso más que todo cuando una persona tiene ofrecida una promesa. Es que hay varias gentes que tienen ofrecidas promesas y 'antonces' lo invitan a uno y canta unos tres rosarios y pero más que todo es en las paradas de Niño, en diciembre, todos los diciembres, que uno lo llama pa' un lado y otro lo llama pa'l otro. Y entonces uno va y canta...⁹⁶

En los Pueblos del Sur, el rosario cantado es interpretado

95 Justiniano Niño. Conversación de fecha 15 de enero de 2011 en su casa de la aldea El Trompillo, San José del Sur.

96 Emiliano Rivas Sosa. Conversación en fecha 13 de diciembre de 2011 en....

de esta manera: “una parte de rosario” consiste en el canto de tres rosarios: un rosario gozoso, un rosario doloroso y un rosario glorioso, cada uno con una estructura bien clara y definida.

3.2.1.2. Partes del Rosario Cantado en los Pueblos del Sur de Mérida.

El Rosario cantado es una gran obra que está compuesta por un conjunto de partes cortas, que todas juntas forman una estructura musical mayor denominada Rosario Cantado, el cual alterna rezos y cantos en sus diferentes partes. Generalmente son 10 partes las que conforman el Rosario cantado y su organización esquemática es la siguiente:

1. Maristela
2. Versos del misterio
3. Padre Nuestro
4. Ave María
5. Salve
6. Letanías
7. Bendita sea tu pureza
8. Mater Gracia
9. Alabanzas
10. Bendito

Estas partes serán explicadas posteriormente en la descripción de las paraduras observadas y registradas en mis viajes de campo en los pueblos seleccionados del sur del estado Mérida.

3.2.1.2.1. La Maristela

La Maristela son versos de alabanza, agradecimiento y ofrenda que hacen los devotos, como introducción al Rosario cantado o a cualquier otro velorio. Antecedan el canto de los misterios y se caracteriza por el tipo de misterio que corresponde a ese día. Por ejemplo: Misterios Gozosos, se canta la Maristela Gozosa; Misterios

Dolorosos, se canta la Maristela Dolorosa.

El cultor Emiliano Rivas, explica:

Hay distintas Maristelas. Hay distintas... Hay una Maristela Gozosa, otra Dolorosa y otra Gloriosa. Lo mismo con las salves. Está la parte gozosa. La parte gozosa lleva una salve. La parte dolorosa lleva otra salve y la parte gloriosa lleva otra salve. Distintas salves, ¿ve? Pero siempre, la que cantan de primera no la cantan de segunda... o sea, no la repiten porque es Salve Gozosa, Salve Dolorosa y Salve Gloriosa.⁹⁷

El nombre que le confieren estos cantores a la Maristela es la reducción del título en latín "Salve, Maris Stella", "Salve Estrella del Mar". Con estas palabras comienza el himno latino que se canta en la Liturgia de las Horas de la Iglesia Católica en las fiestas marianas, concretamente en Vísperas. El texto se conoce desde el siglo IX; su autor es desconocido (se ha atribuido a autores diversos; entre ellos, a Venantius Fortunatus y Pablo Diácono). Es uno de los muchos himnos marianos medievales, como la Salve o el Stábat mater. El título "Estrella del mar", que aquí se aplica a María, procede de la interpretación de un pasaje del Antiguo Testamento, concretamente del Primer Libro de los Reyes, 18:41-45. En este pasaje describe cómo una pequeña nube se eleva sobre el mar y anuncia al profeta Elías, mientras oraba en el monte Carmelo, la venida de la lluvia. Ésta era una gran noticia, pues anunciaba el fin de la grave sequía. Se aplica esta imagen a María, pues ella anuncia la venida del Salvador, que pone fin a la sequía del hombre, que ansía la redención. "Jesús es la fuente que sacia la sed de Dios"⁹⁸.

En Mucutuy, observé que, tanto a la Maristela como a los versos del Niño Jesús, se les llama también "*Loas*". Strauss (1999), define las loas como alabanzas típicas de la cantaduría larense, y

97 Emiliano Rivas Sosa. Conversación en fecha 13 de diciembre de 2011 en...

98 Extraído el 14 de diciembre de 2010, de la página web: <http://www.wikipedia.org>.

explica: “es como un entremés que se coloca al finalizar todas las partes de homenaje al santo..”

La loa es una composición en versos que se recitaban antiguamente, en el teatro español como introducción a las comedias. En algún momento esa composición adquirió vida independiente, por lo cual llegó a recitarse fuera del contexto teatral. En nuestra América, la loa se incorporó a la corriente tradicional, sirviendo como lucimiento en festividades religiosas varias, principalmente como composición recitada. En las loas se encuentran, generalmente, temas de romances y otros asuntos de carácter religioso.⁹⁹

Los romances españoles que se conservan en Venezuela por tradición oral, pueden recogerse encubiertos bajo los nombres de corrido, seis-corrido, argumento, tono, romance, galerón, loa, salve y décima.¹⁰⁰

Sin embargo, Martha Esquenazi aclara que la particularidad principal de los romances es su carácter de poema narrativo hispánico.

Por su parte, Dubuc de Isea (1966), hace un registro de loas en los campos de Boconó, en el estado Trujillo (Venezuela):

Como su nombre lo indica, las Loas son composiciones religiosas que exaltan poéticamente las cualidades de cada creencia. La mayoría está formada por cuartetos octosílabos. Los cantores las pronuncian al concluir un rosario dedicado al Niño, o en una festividad ofrecida a algún otro Santo. (...) son estrofas de sencilla inspiración, que guardan, en el conjunto de cada inspiración, profunda semejanza con los Romances Hispánicos.¹⁰¹

99 Ramón y Rivera, L. (1988). *La poesía folclórica de Venezuela*. Caracas: Monte Ávila., pág. 33.

100 Melfi, María T. (2002). Romance V. Venezuela. En: Emilio Casares Rodicio (Dtor.). *Diccionario de la música española e hispanoamericana*, p. 364.

101 Dubuc de Isea, L. (1966). *Romería por el folklore boconés*. Mérida: Universidad de Los Andes., p. 66..

De acuerdo a las observaciones y ejemplos registrados en los Pueblos de Sur de Mérida, las loas son una expresión literaria-musical cantada en verso, cuyo objetivo es demostrar la devoción por lo divino y agradecer a Dios por recibir esta ofrenda voluntaria, como parte del Rosario Cantado en la Paradura de Niño o en otro tipo de velorio. Los versos de la Maristela fueron incluidos en la Conferencia Episcopal de Colombia, en la llamada Liturgia de las Horas Regina. No son más que una nueva presentación de las alabanzas a la Virgen María, utilizadas a la llegada de los misioneros que asistieron a las primeras evangelizaciones.

3.2.1.2.2. Textos de la Maristela en latín y castellano

Ave Maris Stella (Maristela)

<i>Ave maris Stella, Dei Mater alma, at que semper Virgo, felix caeli Porta.</i>	<i>Salve Estrella del mar, Santa Madre de Dios y siempre Virgen, Feliz Puerta del cielo</i>
<i>Sumens illud Ave Gabriélis ore, funda nos in pace, mutans Hevae nomen</i>	<i>Tú que has recibido el saludo de Gabriel, y has cambiado el nombre de Eva, Establécenos en la paz.</i>
<i>Solve vincla reis, profer lumen caecis: mala nostra pelle, bona cuncta posce.</i>	<i>Rompe las ataduras de los pecadores, da luz a los ciegos, Aleja de nosotros los males y alcánzanos todos los bienes.</i>
<i>Monstra te esse matrem: sumat per te preces, Qui pro nobis natus tulit esse tuus.</i>	<i>Muestra que eres Madre: Recibe nuestras súplicas por medio de Ti, Aquél que, naciendo por nosotros, aceptó ser Hijo tuyo.</i>

Tradiciones musicales en los Pueblos del Sur

<i>Virgo singularis, inter omnes mitis, nos culpas solutos, mites fac et castos</i>	<i>¡Oh, Virgen incomparable! ¡Amable como ninguna! Haz que, libres de nuestras culpas, permanezcamos humildes y castos.</i>
<i>Vitam praesta puram, iter para tutum: ut videntes lesum semper collaetémur.</i>	<i>Danos una vida limpia, preparanos un camino seguro; para que, viendo a Jesús, nos alegremos eternamente contigo.</i>
<i>Sit laus Deo Patri, summo Christo decus, Spirítui Sancto, tribus honor unus. Amen.</i>	<i>Demos alabanza a Dios Padre, gloria a Cristo Soberano y también al Santo Espírítu, a los Tres un mismo honor. Amén</i>

3.2.1.2.3. Maristela Dolorosa (Loa)

Esta Maristela fue registrada en Mucutuy, en la casa del señor Deosgracias Rangel, en la parte alta de la Plaza Bolívar, una tarde lluviosa del mes de agosto de 2002.

Informantes: Emiliano Rivas y Deosgracias Rangel

Edad: 62 y 56 años, respectivamente.

Lugar de nacimiento: Mucucharaní, Parroquia Mucutuy.

Ocupación: Fabricante y comerciante de chimó, el primero. Agricultor, el segundo.

Maristela Dolorosa (Pista 13)

*Salve estrella matutina
Madre Santa de lo eterno
Siempre Virgen casta y pura
Puerta feliz de los cielos*

Tradiciones musicales en los Pueblos del Sur

*En los labios de 'Grabiél'
Tomando aquel ave tierno
Tocando el nombre de Eva
Mostranos siempre el sosiego*

*Libra al reo de cadenas
Concede luz a los ciegos
Concédenos todo bien
Ahuyenta el mal de tus siervos*

*Mostranos que eres Madre
Del que acoge nuestro ruego
Del que nacer por nosotros
Quiso nacer de tu seno*

*Virgen que igual nos tienes
La más pura entre santos
Libra las almas de culpa
Hacedlas puras y sin mancha*

*Danos una vida pura
Y un camino sin tropiezos
Para que a Jesús veamos
Tengamos un gozo eterno*

*Al padre toda alabanza
Y en honor a Cristo excelso
Y al Espíritu Santo
Por los siglos sempiternos. Amén.*

Tradiciones musicales en los Pueblos del Sur

The musical score is divided into three systems, each with two vocal staves (Voz 1 and Voz 2) and an acoustic guitar accompaniment staff (Acompañ.).

System 1:
 - **Voz 1:** Lyrics: "ma - ña - ña - ña - ña de los - ña - ña"
 - **Voz 2:** Lyrics: "ma - ña - ña - ña - ña de los - ña - ña"
 - **Acompañ.:** Chords: G, G, G, G, E7, E7, E7, Am, Am, Am, Am, Am, Am

System 2:
 - **Voz 1:** Lyrics: "ñam - ñam - ñam - ñam"
 - **Voz 2:** Lyrics: "ñam - ñam - ñam - ñam"
 - **Acompañ.:** Chords: Am, Am, Am, Am, Am, Am, Am, D7, D7, D7, D7, D7, D7, D7

System 3:
 - **Voz 1:** Lyrics: "ñam - ñam - ñam - ñam"
 - **Voz 2:** Lyrics: "ñam - ñam - ñam - ñam"
 - **Acompañ.:** Chords: D7, G, G, G, G, G, G, G, G

Final Section:
 - **Voz 1:** Lyrics: "ñam - ñam - ñam - ñam"
 - **Voz 2:** Lyrics: "ñam - ñam - ñam - ñam"
 - **Acompañ.:** Chords: D7, D7, D7, D7, D7, D7, D7, G, G, G, G, G, G, G, G
 - **Text:** D.C. al Fine fine (Simile esquema de todas las estrofas)

Ilustración 60. Maristela dolorosa.

3.2.1.2. Estructura del Rosario Cantado en los Pueblos del Sur del estado Mérida.¹⁰²

Maristela (Loa)
(Texto en latín o en castellano)

Versos del Misterio
Padre Nuestro

I

Ave María Rezada

Versos del Misterio
Padre Nuestro

II

Ave María Rezada

Versos del Misterio
Padre Nuestro

III

Ave María Rezada

Versos del Misterio
Padre Nuestro

IV

Ave María Rezada

Versos del Misterio
Padre Nuestro

V

Ave María Rezada

Ave María
(Cantada y rezada)

Salve
(Cantada y rezada)

Letanías
(Rezadas)

Bendita sea tu pureza
(Cantada y rezada)
Mater Gracia

Alabanzas
Bendito sea tu Dios

102 Briceño (2007). *Los cantos de la parada del niño en Mucuchachí: Estudio Etnográfico*.

3.2.1.3. Textos del Rosario Cantado

En las diversas paradas que observé y registré en mis viajes de campo en los Pueblos del Sur de Mérida, he notado que los cultores conservan los textos de los Rosarios Cantados y otros versos, en unos cuadernos manuscritos que cuidan con celo y con gran aprecio. El campesino ayuda a la memoria escribiendo en cuadernos el verso que sabe, usando estas notas como una guía en el ritual.

La transmisión cantada –a veces, también recitada– puede, en ocasiones, servirse de un texto escrito. Así, hay casos en que un informante se sirve de un cuaderno de apuntes en el que guarda (atesora con ejemplar celo a veces) ya unas décimas, ya algún corrido, tal vez un argumento teatral. Que tal informante sepa leer y escribir y que conserve escritas algunas estrofas poéticas, no niega su calidad folclórica, porque ni el tema, ni la forma, ni la condición anónima dejan de existir por el hecho de que la composición se escriba.

El hecho de que esta tradición sea esencialmente oral, no excluye que el campesino ayude a la memoria escribiendo algunas veces el verso que sabe, ni que antiguamente hiciera circular



Ilustración 61. Cuaderno de cantos de Loyda Rivas Rojas. Mucutuy.

cuadernos con décimas manuscritas. Estos apuntes no son sino una guía, ya que las composiciones en el mundo tradicional no se leen, sino se semi-improvisan, en cuanto los términos varían y el asunto o tema permanece.¹⁰³

3.2.2. Paradura de Niño en los Pueblos del Sur del estado Mérida

En mi experiencia de campo, presencié varias paraduras en pueblos seleccionados del sur del estado Mérida, las cuales detallo:

Paradura de la Iglesia de Mucutuy; paradura en la aldea San Miguel de Mucutuy, sector Los Naranjos, camino a Mucuchachí, en casa de la familia Contreras; paradura en San José del Sur, aldea El Trompillo, en casa de la familia Niño Lobo; paradura en casa de la familia Carrero Peña, oriundos de Mucutuy y residentes en Las Delicias Alta, sector Puerto Rico, Santa Cruz de Mora, municipio Antonio Pinto Salinas; paradura en la aldea Mucurisá de Mucutuy, familia Rivas Angulo; y paradura en la aldea Mucutuicito, en casa del señor Domingo Saavedra. Para efectos de este libro, serán comentadas y analizadas solamente dos de ellas.

3.2.2.1. Paradura de Niño en la Iglesia de Mucutuy

En la iglesia de Mucutuy presencié una paradura en la que el sacerdote párroco no participó en absoluto. Una verdadera muestra de religiosidad popular, puesto que la iglesia del pueblo, como espacio sagrado, permaneció abierta para que los cantores, músicos y pueblo devoto realizaran la ceremonia desde horas de la mañana, participando con fervor y devoción músicos y cantores de las diferentes aldeas, quienes se fueron alternando en su intervención en los cantos y acompañamientos instrumentales.

Para un devoto practicante, la iglesia como lugar, participa de otro espacio diferente al de la calle donde se encuentra. La puerta,

103 Aretz, Isabel. (1976). *Manual de folklore*. [4^o edición] Caracas: Monte Ávila., pág. 161.

que se abre hacia el interior, señala una solución de continuidad.



Ilustración 62. Paradura en la iglesia de Mucutuy.

El umbral que separa los dos espacios indica al propio tiempo la distancia entre los dos modos de ser: profano y religioso. El umbral es a la vez el hito, la frontera, que distingue y opone dos mundos y el lugar paradójico donde dichos mundos se comunican, donde se puede efectuar el tránsito del mundo profano al mundo sagrado.¹⁰⁴

Los instrumentos usados fueron: dos violines, que hacen la primera y la segunda voz, en las manos de los cultores Abdelcader Gómez y Sixto Rivas, respectivamente; un cuatro, interpretado por el señor Lorenzo Sosa y una guitarra, en manos del joven Javier Alexander Márquez. Dentro de la iglesia se cuidaron de beber el “miche” claro, aguardiente anisado que no falta en estos eventos, sobre todo cuando los cantores –verdaderos sacerdotes de este ritual– son del género masculino, como sucede habitualmente.

¹⁰⁴ Eliade, Mircea. (1998). *Lo sagrado y lo profano*. Barcelona: Paidós.

3.2.2.2. Paradura de Niño en el sector Los Naranjos, aldea San Miguel.

El 28 de diciembre de 2010 asistí a la paradura en la casa del señor Julio Contreras en el sector Los Naranjos, aldea San Miguel de la parroquia Mucutuy, en la vía hacia Mucuchachí. La casa dista dos horas caminando desde el pueblo. Pude llegar allí acompañada de algunos músicos.



Ilustración 63. Músicos camino a Los Naranjos, San Miguel. Mucutuy.

En las paraduras de Niño en Mucutuy, alrededor de lo divino, existe una connotación social y es la de compartir con familiares, amigos y padrinos del Niño Jesús. Estos últimos deben ser casados por la iglesia y si no son casados, no deben vivir en concubinato. Además, se acostumbra que los padrinos del Niño Jesús queden con la obligación de apadrinarlo por el resto de la vida, de tal manera que, si muere uno de ellos, este sacramento es pasado a un sucesor de la pareja, (un hijo, preferiblemente el mayor).

Los preparativos de la paradura llevan tiempo, por lo que no es extraño escuchar los comentarios en boca de los moradores: “en casa de don fulano hay un cochino pa’ la paradura; esa gallina o ese

pavo no' lo comemos pa' la paradura. Está invitao''.

Con anterioridad se planifica todo lo concerniente a este ritual: los morteros (la pólvora), las velas (el alumbrado), los cojines o sabanas donde se hincarán los padrinos, el arreglo de la casa, del patio, del camino, los pañuelos o la canasta en la que reposará el Niño Jesús. Es por esta razón que algunas familias postergan esta celebración hasta después del Día de la Candelaria, 2 de febrero, pues, además, deben coordinar la fecha de la paradura con los músicos y cantores, verdaderos sacerdotes de este ritual, quienes van de un hogar a otro a cumplir con esta devoción.

Cuando llega el visitante sale la dueña de la casa: “Buenas, pase pa' que se coma un caldito”. Esto es un suculento hervido de res, gallina, o pavo. Un poco más tarde: “Venga pa' que se coma una hallaquita¹⁰⁵ con ají y un dulcito”. Y más tarde: “Usted debe tener hambre. Pase pa' que se coma un pancito con chocolate en la cocina”. Se trata de un pan casero, de textura muy maciza, elaborado con harina de trigo criolla y aliñado con mantequilla, leche, huevos, levadura, azúcar y sal, muy bien amasado a mano y horneado en un horno de leña de construcción artesanal que generalmente está ubicado en el patio de la casa.¹⁰⁶

Todo esto sin contar que todavía no ha llegado el momento

105 Ven. Pastel de harina de maíz, relleno de un guiso elaborado con pescado o varias clases de carne en trozos pequeños, y otros ingredientes, que, envuelto en hojas de plátano se hace especialmente por Navidad. Recuperado de <http://lema.rae.es/drae/?val=hallaca>.

106 Se trata de un horno construido con sillares de barro y adobes. Su base o cimienta es cuadrangular y mide 1m. de alto. Posee otra estructura en forma de cúpula con una abertura en el centro para colocar las brasas y la masa que se convierte en pan. (...) Son hornos destinados a la cocción de panes caseros, construidos bajo las mismas especificaciones técnicas desde la época Colonial y son numerosas las familias que poseen uno para la elaboración y consumo de este alimento. Es muy común comer el pan elaborado en horno de leña durante la Semana Santa, aunque también está presente en otras ocasiones, especialmente las festivas. El tradicional pan criollo que se elabora en los Andes se hace en estos hornos. Catálogo del Patrimonio Cultural Venezolano 2004-2007. Municipio Campo Elías”. Gobierno Bolivariano de Venezuela. Ministerio del Poder Popular para la Cultura. Instituto del Patrimonio Cultural.

de repartir el bizcochuelo y el vino, a lo que ellos llaman el brindis, que es servido al final de la parada, antes del rosario cantado. Además, no falta el cafecito, el guarapo con panela, el aguardiente, el ron, la leche e"burra . "Pero eso sí, ¡no quiero rascaos!"- dice el señor Julio Contreras de 90 años de edad. En cuanto a la música, los instrumentos acompañantes son: dos violines, cuatro, guitarra y, en algunas ocasiones, el guitarra. Los músicos y cantores llegan humildes, rezagados, saludando: "¡Buenos días! Vamos a poner por aquí esta música", colocando los instrumentos musicales al pie del pesebre.

Los músicos interpretan vales, merengues, joropos andinos, contradanzas y pasodobles. Entre las piezas interpretadas se dejan escuchar temas de su propia autoría. Todos llenos de nostalgia, pureza, con armonías sencillas, impregnadas de aquel sabor antaño que nos invita a pasearnos mentalmente por recuerdos añejos, paisajes, caminos, encuentros. En sus canciones dibujan la hermosa majestuosidad de los rayos del sol que se cuelan entre las delgadas y caprichosas hojas y flores de naranjo, de mandarinos, chirimoyas, aguacates, limas, limones. Hacen que cada nota musical, sea una gota de rocío para que en la tierra mojada pueda sentirse menos el paso del caballo o la mula y pueda dibujarse más la huella del pie descalzo del laborioso campesino. Así son las paradas en el campo, llenas de armonía, regocijo, con mucho respeto a lo divino y al prójimo.

La parada se realizó en la sala de la casa, lugar donde está colocado el pesebre, permanece el altar mayor, con las imágenes de los santos de la familia y un altar menor con tres velas y las imágenes de San Benito y San Antonio, patrono de Mucutuy. En las paredes, están colgados los daguerrotipos de los ancestros y fotografías familiares.

Este lugar funge como un "espacio sagrado" en el momento en que se canta el rosario y los versos al Niño Jesús. Los familiares e invitados que allí entran, lo hacen para participar del ritual, con devoción y fe, como "hombres religiosos". Los jóvenes generalmente permanecen conversando fuera, en el "espacio profano". Don Julio Contreras ejecutó un violín fabricado por él mismo, en el

Tradiciones musicales en los Pueblos del Sur

acompañamiento del rosario cantado, con motivo de la celebración de la parada, que, por promesa hecha ante lo divino, la realizan el 28 de diciembre de cada año, conmemorando también la muerte de uno de los hijos de la familia Contreras. Es el tío de quien Ezequiel Rivas aprendió muchos cantos y devociones.

3.2.2.2.1. Versos de la Paradura de Niño en la aldea San Miguel



Ilustración 64. “/Vamos a poner por aquí esta música!” Dicen los músicos colocando los instrumentos musicales junto al pesebre.



Ilustración 65. Espacio sagrado donde se desarrolla el ritual de la parada. Obsérvese el Altar Mayor y en Altar menor de la familia. Aldea San Miguel. Mucutuy.

Como lo expliqué anteriormente, los versos de la parada y los gozos al Niño Jesús habitualmente se entonan en la parte gozosa del rosario cantado. Los versos al Niño que se presentan a continuación, fueron registrados en la aldea San Miguel, Sector Los Naranjos del pueblo Mucutuy, en la parada celebrada en la casa del Señor Julio Contreras, el 28 de diciembre de 2010, que describí anteriormente. Cada estrofa es alternada con el coro, al estilo responsorial.

Versos de la Parada de Niño

CORO

*Cantemos con alegría
El himno de gozo
Que ha nacido el niño
Puro, lindo y hermoso.*

*Adoremos al niño
En primer lugar
A José y María
Que están en el altar.*

CORO

*Arrodíllense padrinos
Que van a adorar
Al niño Jesús
Que está en el altar.*

CORO

*Prendan las velas
Que están en el altar
Reciban al niño
Llévenlo a pasear.*

CORO

*Que dicha y grandeza
La de los padrinos*

Tradiciones musicales en los Pueblos del Sur

*Que llevan en los brazos
Al hermoso niño.*

CORO

*En Belén nació
De una virgen bella
Para gobierno del hombre
Ser luna y estrella*

CORO

*La Virgen María
Exclama al cielo
De dar a luz al niño
En el puro suelo*

CORO

*El niño nació
En humilde cuna
Se encontró adorado
De un buey y una mula.*

CORO

*A José y María
Que en gracia se encierra
Pusieron al niño
Sobre una piedra*

CORO

*San Miguel bajó el cielo
Con música y alegría
A visitar al niño
Y a visitar a María*

CORO

Los gallos cantaron

Tradiciones musicales en los Pueblos del Sur

*Con gran melodía
Con gran melodía
Que el niño nació.*

CORO

*Los tres Reyes Magos
Adoran al niño
De ofrendas le traían
Oro, incienso y mirra*

CORO

*Adorno de altares
Con arcos y claveles
Adoremos al niño
Como adoran los Reyes.*

CORO

*Adorno los altares
Con arcos y membrillas (os)
Ya se nos acerca
La pascua del niño.*

CORO

*Venid pastorcillos
Venid a adorar
Al niño Jesús
Colóquelo en el altar*

CORO

*Adoremos al niño
Con gran relicario
Cantémosle a María
El Santo Rosario*

3.2.2.2.2. Gozos al Divino Niño.

Después de culminar los versos de la paradura y tras una pequeña pausa, los cantores y asistentes entonaron los siguientes Gozos al Niño Jesús, con una melodía muy alegre, en tono mayor.

CORO

*Dulce Jesús mío
Mi Niño adorado
Ven a nuestras almas
Ven no tardes tanto*

CORO

*¡Oh! Sapiencia suma
Del Dios soberano
Que infantil alcance
Te rebajas sacro.*

CORO

*¡Oh! Divino niño
Ven para enseñarnos
La prudencia que hace
Verdaderos sabios.*

CORO

*¡Oh! Adonai potente
Que a Moisés hablando
De Israel al pueblo
Disteis los mandamientos*

CORO

¡Ab! ven prontamente

Tradiciones musicales en los Pueblos del Sur

*Para rescatarnos
Y que un niño débil
Muestra fuerte brazo*

CORO

*¡Oh! Raíz sagrada
De José, que en alto
Presentas al orbe
Tu fragante nardo.*

CORO

*Dulcísimo niño
Que has sido llamado
Lirio de los valles
Bella flor del campo.*

CORO

*Llave de David
Que abre el desterrado
Las cerradas puertas
Del regio palacio*

CORO

*Sácanos ¡Oh! niño
Con tu blanda mano
De la cárcel triste
Que labró el pecado.*

CORO

*¡Oh! lumbre de oriente
Sol de eternos rayos
Que entre las tinieblas*

Tradiciones musicales en los Pueblos del Sur

Tu esplendor vemos

CORO

*Niño tan precioso
Dicha del cristiano
Luzca la sonrisa
De tus dulces labios*

CORO

*Espejo sin mancha
Santo de los santos
Sin igual imagen
Del Dios soberano.*

CORO

*Borra nuestras culpas
Salva al desterrado
Y en forma de niño
Al mísero amparo.*

CORO

*Rey de las naciones
Emmanuel precario
De Israel anhelado
Pastor del rebaño.*

CORO

*Ábranse los cielos
y llueva de lo alto
Bienhechor rocío
Como riego santo.*

CORO

*Ven hermoso niño
Ven Dios humano
Luce hermosa estrella
Brotó flor del campo.*

CORO

*Ven que ya María
Previene sus lazos
De su niño vean
En tiempo cercano.*

CORO

*Ven que ya José
Con anhelo sacro
Se dispone hacerse
De tu amor sagrado*

CORO

*Del débil auxilio
Del doliente amparo
Consuelo de triste
Luz del desterrado.*

CORO

*Vida de mi vida
Mi sueño dorado
Mi constante amigo
Mi divino hermano.*

CORO

Véante mis ojos

Tradiciones musicales en los Pueblos del Sur

*De ti enamorados
Besen ya tus plantas
Besen ya tus manos.*

CORO

*Posternado en tierra
Te tiendo los brazos
Y aún más que mis frases
Te dicen mi llanto.*

CORO

*Ven a nuestras almas
Ven no tardes tanto
Ven salvador nuestro
Por quien suspiramos.*

CORO

*Niño que apacientas
Con suave cayado
Ya loveja arisca
Ya el cordero manso.*

Al finalizar estos versos, se repartió el brindis –bizcochuelo y vino- y luego de una pausa, en la que los músicos interpretaron algunas piezas musicales instrumentales, se procedió a dar comienzo al rosario cantado. En esta oportunidad, comentaremos un solo rosario, el glorioso.

3.2.2.2.3. Rosario cantado en la Aldea San Miguel sector Los Naranjos, Familia Contreras.

El rosario cantado inicia con una introducción instrumental, una especie de prelude (ya sea un vals, una polka o un merengue andino) que anuncia que va a comenzar el ritual. Los asistentes, al

acercarse a la sala de la casa para participar en el rosario cantado, entran al espacio sagrado.

3.2.2.2.3.1. Maristela Gloriosa.

En el rosario cantado que observamos en casa de la familia Contreras, la Maristela Gloriosa fue cantada en castellano. Pudimos notar algunas imprecisiones en el uso de la lengua, los textos están escritos en un cuaderno de notas de uso de los cantores. En esta oportunidad, me permitió conocerlos el señor Emiliano Rivas. Después de cada verso de la Maristela, se interpreta un interludio, cuya melodía es tocada por el violín y acompañada por un cuatro. En este caso, hay tres pares de cantores que van alternando los versos. Hay un cantor principal que hace las entradas del verso y es seguido por los demás cantores. Las voces entran de la siguiente manera: inicia la voz llamada guía o alante, y luego se juntan la más aguda, llamada falsa, contralto o media falsa y la inferior, llamada tenor o tenorete. Así unidos, cantan las cadencias que se prolongan a veces con largos ayes finales.

Preludio

Maristela Gloriosa (Pista 14)

*Salve del mar estrella
De Dios madre sagrada
Siempre virgen casta
Puerta del cielo santo*

Interludio

*Oh pues de Grabiél oíste
Ave Oh virgen sacra
En el mundo de Eva
Da paz en vuestras almas*

Tradiciones musicales en los Pueblos del Sur

Interludio

*A los ciegos da vista
Las prisiones, desata
Remedia nuestros males,
Nuestros caudales alcanzan*

Interludio

*Mostrate madre nuestra
Y llegue a tus plegarias
Al que por redimirnos
Nació de tus entrañas*

Interludio

*Virgen que igual no tienes
La más pura entre tantas
Y libra el alma de culpas
Hacedla pura y sin mancha.*

Interludio

*Renueva nuestra vida
El camino prepara
Y hállenos que a Jesús
Veamos alegre en nuestra patria.*

Interludio

*Sigamos a Dios padre
Y a Cristo en su alabanza
Con el espíritu santo
Una de las tres sea dada. Amén.*

*Ave María Purísima, (introduce el rezandero)
Sin pecado original concebida (responden los asistentes)
En el nombre del Padre, del Hijo, del Espíritu Santo, Amén. (Todos)*

Acto de Contrición. (Rezado por todos)

Tradiciones musicales en los Pueblos del Sur

Señor mío, Jesucristo, Dios y hombre verdadero, Creador, Padre y Redentor mío; por ser Tú, quien eres y porque te amo sobre todas las cosas, me arrepiento de todo corazón de todo lo malo que he hecho y de todo lo bueno que he dejado de hacer, porque pecando te he ofendido a Ti, que eres el sumo bien y digno de ser amado sobre todas las cosas. Ofrezco mi vida, obras y trabajos en satisfacción de mis pecados. Propongo firmemente, con la ayuda de tu gracia, hacer penitencia, no volver a pecar y huir de las ocasiones de pecado. Señor, por los méritos de tu pasión y muerte, apiádate de mí, y dame tu gracia para nunca más volverte a ofender. Amén.

Al fondo los instrumentos musicales están siendo afinados...
*El rezandero recita el Gloria, los participantes responden.
Gloria al Padre, Gloria al Hijo, Gloria al Espíritu Santo.
Como era en un principio, ahora y siempre, por los siglos de los siglos. Amén.*

3.2.2.2.3.2. Misterios

Misterios Gloriosos (anuncia el rezandero). Los músicos siguen afinando los instrumentos musicales....

Primer Misterio Glorioso (Pista 15)

El rezandero enuncia el Primer Misterio Glorioso: La resurrección del Señor.

Introducen los instrumentos con un Preludio. Los cantores se van alternando cada dos versos.

*Cuando el resplandor cercano
De santos y ángeles bellos
Viste con rubios cabellos
A Jesús resucitado
Vuestro pecho inmaculado
Recibió alegría igual.*

CORO

Tradiciones musicales en los Pueblos del Sur

*Porque fuiste concebida
Sin pecado original*

3.2.2.2.3.3. Padre Nuestro

Inmediatamente se canta la primera parte del Padre Nuestro

*Padre nuestro
Que estás en los cielos
Santificado
Sea tu nombre
Venga a nosotros tu reino
Hágase tu voluntad
Aquí en la tierra*

La segunda parte del Padre Nuestro, las diez Ave María y el Gloria son rezados o recitados por el rezandero y respondido por los asistentes.

Segundo Misterio Glorioso (Pista 16)

El rezandero enuncia el Segundo Misterio: La ascensión de Jesucristo al cielo. Interludio instrumental con la misma melodía del preludio. Luego, comienzan los cantores acompañados por el violín y el cuatro:

*Al ver remontar los cielos
En trono de rosa y nubes
Entre unos y otros querubes,
A Jesús con dulce vuelo
Y a María en vuestro consuelo
En su trono celestial.*

CORO

*Porque fuiste concebida
Sin pecado original*

3.2.2.2.3.3. Padre Nuestro

Inmediatamente se canta la primera parte del Padre Nuestro

*Padre nuestro
Que estás en los cielos
Santificado
Sea tu nombre
Venga a nosotros tu reino
Hágase tu voluntad
Así en la tierra
Como en el cielo*

La segunda parte del Padre Nuestro, las diez Ave María y el Gloria son rezados por el rezandero y respondido por los asistentes.

Tercer Misterio Glorioso

El rezandero enuncia el Tercer Misterio: La venida del Espíritu Santo. Interludio instrumental con la misma melodía del preludio. Luego, comienzan los cantores acompañados por el violín y el cuatro:

*Cuando el espíritu santo
En lengua de fuego vino
Y el apostolado divino
Se iluminó sin quebranto
Recibiendo placer tanto
Por ser de gloria raudal.*

CORO

*Porque fuiste concebida
Sin pecado original*

3.2.2.2.3.4. Padre Nuestro

Inmediatamente se canta la primera parte del Padre Nuestro

*Padre nuestro
Que estás en los cielos
Santificado
Sea tu nombre
Venga a nosotros tu reino
Hágase tu voluntad
Así en la tierra
Como en el cielo*

La segunda parte del Padre Nuestro, las diez Ave María y el Gloria son rezados por el rezandero y respondido por los asistentes.

Cuarto Misterio Glorioso

El rezandero enuncia el Cuarto Misterio: La ascunción de Nuestra Señora en cuerpo y alma al cielo. Interludio instrumental con la misma melodía del prelude. Luego, comienzan los cantores acompañados por el violín y el cuatro:

*Cuando subiste a los cielos
Subiste pisando estrellas
En vuestras manos por ella
Puso Dios triunfante palma
Y con tan grande feliz calma
Lograste trono imperial.*

CORO

*Porque fuiste concebida
Sin pecado original*

5.2.2.2.3.3. Padre Nuestro

Inmediatamente se canta la primera parte del Padre Nuestro.

Tradiciones musicales en los Pueblos del Sur

*Padre nuestro
Que estás en los cielos
Santificado
Sea tu nombre
Venga a nosotros tu reino
Hágase tu voluntad
Así en la tierra
Como en el cielo*

La segunda parte del Padre Nuestro, las diez Ave María y el Gloria son rezados por el rezandero y respondido por los asistentes.

Quinto Misterio Glorioso

El rezandero enuncia el quinto y último misterio: La coronación de María por reina y señora de todo lo creado. Interludio instrumental con la misma melodía del preludio. Luego, comienzan los cantores acompañados por el violín y el cuatro:

*Cuando por exclamación
De la trinidad suprema
Os puso Dios la diadema
En el azul pabellón
Y en esa coronación
Lograste de Dios inmortal*

CORO

*Porque fuiste concebida
Sin pecado original*

5.2.2.2.3.3. Padre Nuestro.

Inmediatamente se canta la primera parte del Padre Nuestro

*Padre nuestro
Que estás en los cielos
Santificado*

Tradiciones musicales en los Pueblos del Sur

*Sea tu nombre
Venga a nosotros tu reino
Hágase tu voluntad
Así en la tierra
Como en el cielo*

La segunda parte del Padre Nuestro, las diez Ave María y el Gloria son rezados por el rezandero y respondido por los asistentes.

5.2.2.2.3.4. Ave María y Gloria.

Interludio instrumental y luego se cantan el **Ave María** y el **Gloria**

Ave María (Pista 17)

*Dios te salve María
Llena eres de gracia
El señor es contigo
Y bendita eres*

*Entre todas las mujeres
Bendito es el fruto
De tu vientre Jesús
Santa María madre de Dios
Ruega por nosotros pecadores
Ahora y en la hora de nuestra muerte*

Amén Jesús.

*Gloria al padre
Gloria al hijo
Gloria al espíritu santo
Como en un principio
Ahora y siempre
Por los siglos de los siglos
Amén.*

AVE MARÍA GLORIOSA

Anónimo

*Entre todas las mujeres
Y entre todas las mujeres
Bendito es el fruto
De tu vientre Jesús*

*Santa María madre de Dios
Ruega por nosotros pecadores
Ahora y en la hora de
nuestra muerte
Amén Jesús.*

*Gloria al padre
Gloria al hijo
Gloria al espíritu santo
Como en un principio
Ahora y siempre
Por los siglos de los siglos
Amén.*

3.2.2.2.3.5. Salve

El rezandero hace el ofrecimiento de la Salve cantada y luego rezada. Se inicia una melodía en el violín como preludeo. Un par

♩ = 80

Tenor

9

T.

17

T.

22

T.

dios-te sal-ve Ma - ri - a lle-na e-res de gra-cia el se-flor es con - ti-go y ben - di - ta tú

e-res y en-tre to-das las mu - je-res y en-tre to-das las mu - je-res y ben - di-to es el fru-to de tu vien-treoh Je-

sús San - ta Ma - ri - a Ma - dre de Dios rue-ga por no - so - tros pe - ca -

do res - a - ho - ra y en la ho - ra de tu vien - tre Je - sús.

Ilustración 66. Transcripción musical del Ave María Gloriosa.

de cantores introducen la salve. En este caso entonaron una salve gloriosa. La respuesta o coro es interpretado por un segundo par de cantores. Los versos que se presentan fueron cantados de manera consecutiva, sin interludios instrumentales. Se trata de versos pentasílabos.

Salve Gloriosa

(Pista 18)

Gloria del cielo
Arca preciosa
Madre divina
La más piadosa

CORO

Luz del emporio
Madre divina
Todos te alaben
Salve Regina

Torre Invencible
Sacro lucero
Al cura firme
Y en el destierro

CORO

Siempre eres hermosa
Rosa sagrada
Olivo verde
De Dios amada

CORO

Mira las penas
Que sin consuelo
Lloran tus hijos
En el destierro

CORO

Por ti suspiran
Blanca azucena
Pues sois su madre
Hermosa y bella

CORO

*Madre piadosa
Sois de nosotros
Consuelo en el alma
De tus devotos*

CORO

*Cedro elevado
Lleno de gracia
Estoy seguro
De la esperanza*

CORO

*Vos sois la aurora
Que da alegría
Alumbra el mundo
Dulce María*

CORO

Luego, la Salve es rezada por todos los presentes.

Salve

*Dios te salve, Reina y Madre de misericordia,
Vida, dulzura y esperanza nuestra.
Dios te salve. A ti llamamos los desterrados hijos de Eva,
A ti suspiramos, gimiendo y llorando,
En este valle de lágrimas.
Ea pues, Señora, abogada nuestra,
Vuelve a nosotros esos tus ojos misericordiosos,
y después de este destierro muéstranos a Jesús,
Fruto bendito de tu vientre.
¡Oh clemente, oh piadosa, oh dulce Virgen María!
Ruega por nosotros. Santa Madre de Dios,
Para que seamos dignos de alcanzar las promesas*

Tradiciones musicales en los Pueblos del Sur

*De Nuestro Señor Jesucristo.
Amén.*

3.2.2.2.3.6. Letanías

Seguidamente se recitan las Letanías en castellano, entre el rezandero y los asistentes.

Al fondo, se escucha a los músicos afinando sus instrumentos. Se ofrece un Credo, el cual es rezado por todos los presentes.

3.2.2.2.3.7. Bendita sea tu pureza.

La melodía es similar a la de las otras oraciones. En tono menor. Le sigue el Mater Gratiae.

Letanías

*Señor ten piedad
Cristo ten piedad
Señor ten piedad
Cristo óyenos
Cristo escúchanos
Dios padre celestial
Hijo redentor del mundo
Dios espíritu santo
Santísima trinidad un solo Dios
Santa María
Santa madre de Dios
Santa Virgen de las Vírgenes
Madre de Cristo
Madre de la divina gracia
Madre purísima
Madre castísima
Madre intermediaria
Madre inmaculada
Madre amable
Madre admirable
Madre del buen consejo*

Tradiciones musicales en los Pueblos del Sur

Madre del creador
Madre del salvador
Virgen prudentísima
Virgen venerable
Virgen predicadora
Virgen poderosa
Virgen clemente
Virgen fiel
Espejo de justicia
Trono de la sabiduría
Causa de nuestra alegría
Vaso espiritual
Vaso de honor
Vaso insigne de devoción
Rosa mística
Torre de David
Torre de marfil
Casa de oro
Arca de alianza
Puerta del cielo
Estrella de la mañana
Salud de los enfermos
Refugio de los pecadores
Consuelo de los afligidos
Auxilio de los cristianos
Reina de los ángeles
Reina de los patriarcas
Reina de los profetas
Reina de los apóstoles
Reina de los mártires
Reina de los confesores
Reina de las vírgenes
Reina de todos los santos
Reina concebida sin pecado original
Reina del sacratísimo rosario
Reina de la paz

Tradiciones musicales en los Pueblos del Sur

*Cordero de Dios que quitas los pecados del mundo
Perdónanos señor
Cordero de Dios que quitas los pecados del mundo
Óyenos señor
Cordero de Dios que quitas los pecados del mundo
Ten piedad de nosotros
Bajo tu amparo nos acogemos, santa Madre de Dios
No desprecies nuestras súplicas.
Ruega por nosotros santa madre de Dios
Para que seamos dignos de alcanzar las promesas
de nuestro señor Jesucristo.
Amén.*

Bendita Sea Tu Pureza (Pista 19)

*Bendita sea tu pureza
Y eternamente lo sea
Pues todo un Dios se recrea
En tan graciosa belleza
A ti celestial princesa
Virgen sagrada María
Yo te ofrezco en esta hora
Alma vida y corazón
Y cuidanos de la tentación
Y danos tu bendición
No nos dejes madre mía*

3.2.2.2.3.8. Mater Gratiae

Seguidamente, sin interludio instrumental, se canta el Mater Gratiae, en latín. Tono mayor.

Mater Gratiae (Pista 19)

María mater gracia



Ilustración 67. Grupo de cantores y músicos en el canto de rosario. Sala de la casa –espacio sagrado– de la familia Contreras. Aldea San Miguel. Mucutuy.

*Mater misericordia
Tunos habor de protege
Tunos habor de su in fe
El sol tivies in gloria
Quien a tu se de virgine
Con proti santus spiritu
In ce pi terna in secula seculorum.
Amén.*

3.2.2.2.3.9. Alabanzas Gloriosas

Las alabanzas son cantadas en tono mayor. Los versos son octosílabos.

Alabanzas Gloriosas (Pista 20)

*Para siempre está bendito
Y eternamente alabado
El cordero sin mancilla
De Jesús sacramentado*

CORO

*Alabado sea el santísimo
Sacramento del altar
Y María nuestra señora
Concebida sin pecado*

*Y la paloma divina
Rosa del príncipe sagrado
Y María concebida
Concebida sin pecado*

CORO

*Y al instante primero
Puso Dios su seriedad
Escogido para María
El cordero inmaculado*

CORO

*El cordero inmaculado
Del divino redentor
Toda su sangre derrama
A nosotros con amor*

CORO

*Este Dios que estamos viendo
En la mesa del altar
Para dar valor al hombre
Se quiso sacramentar*

CORO

*Celebre todo cristiano
A Jesús pastor divino
Y con poderosa mano
Nos prestará todo su auxilio*

CORO

*El demonio está rabiando
Rabiando arancolia
Porque los cristianos celebran
El rosario de María*

CORO

*Las estrellas en el cielo
Brillan con grande alegría
Y nosotros en la tierra
Digamos Ave María*

CORO

*Con pureza de conciencia
Dignamente preparado
Recibiremos con frecuencia
A Jesús sacramentado*

CORO

3.2.2.2.3.10. Bendito sea Dios

Bendito sea Dios

Respuesta

*Y a la madre de Dios
Pidámosle a Dios
Y a la madre de Dios
Demos cuenta a Dios
Y a la madre de Dios
Alabemos a Dios
Y a la madre de Dios
Ensalcemos a Dios
Y a la madre de Dios
Glorifiquemos a Dios*

*Y a la madre de Dios
Demos gracias a Dios
Y a la madre de Dios*

*Creo que con su poder
Y acabadas las palabras
Vuestra divina persona
En el sacramento se haya
Buenas noches a los de Dios
Que anochezcamos con bien
Gracias con que le sirvamos
Para siempre mas. Amén.*

3.2.2.2. Paradura de Niño en la aldea El Trompillo, San José del Sur.

El día 15 de enero de 2011 fui invitada a la Paradura de Niño en casa de la familia Niño Lobo, en la aldea El Trompillo, sector cuya entrada se encuentra dos kilómetros antes de llegar a San José del Sur, a una hora y media de la ciudad de Mérida por la troncal del sur.

Me acompañó Miguel Niño, un joven del lugar. Desde la entrada a la aldea, que se encuentra en plena carretera, caminamos hora y media loma arriba, por un camino escarpado y muy empinado, hasta llegar a la casa donde se desarrollaría el evento de la paradura. El día estaba bastante soleado y fue muy agotador. Cuando llegamos a la casa, situada en un hermoso paraje, acababa de iniciar el primer Rosario de misterios gozosos. Inmediatamente me introduje en la sala de la casa, lugar sagrado, donde se encontraba el pesebre.

El grupo de cantores estaba conformado por dos hombres y dos mujeres, quienes alternaron los versos en parejas. Son personas oriundas de San José y que conforman una agrupación de cantores, acompañados por el señor Justiniano Niño de 72 años de edad, dueño de la casa, quien toca el violín en paraduras y velorios de santo desde que era muy joven, cultivando por devoción esta tradición. Se

Tradiciones musicales en los Pueblos del Sur

dedica a esta actividad anualmente, desde el 28 de diciembre hasta el 15 de marzo, después del Día de la Candelaria, todos los fines de semana, desde el viernes en la noche hasta el domingo en la noche, día en que regresa a su casa.

Su hermano, Pablo Niño es el rezandero del grupo. Me sorprendió al saber de memoria, en un impecable latín, algunas partes del rosario, como las letanías. Me explicó que...

...antes habían unos catecismos muy lindos, habían unos catecismos que traían lo que era de la misa y eso uno lo leía igualito como el Padre y eso nos lo enseñó a nosotros un señor que nos enseñó a rezar para la primera comunión y de ay pues nos enseñó a rezar...¹⁰⁷



Ilustración 68. Sala de la casa de la familia Niño Lobo, lugar sagrado. Nótese los músicos, cantores y en el extremo derecho, las manos del rezandero.

En esta oportunidad, los cantores se acompañaron con un violín y un cuatro. Este último ejecutado por un yerno del señor Justiniano. Contaban, además, con una guitarra, pero el músico

¹⁰⁷ Pablo Niño. Conversación en fecha 15 de enero de 2011, en la casa del señor Justiniano Niño, El Trompillo. San José del Sur. Estado Mérida Venezuela..

invitado, un señor mayor, no pudo llegar a la parada por no tener un vehículo que lo trasladara hasta ese lejano lugar.

Cantaron los tres rosarios -gozoso, doloroso y glorioso-dedicados respectivamente, a la Parada del Niño y, por promesas, a San Isidro y a San Antonio. El primer rosario inició a horas del mediodía, ofrecido a San Isidro. Después de una pausa para brindar una suculenta hallaca a los presentes, se inició el Rosario Glorioso, en cuyo intermedio se le cantaron los versos al Niño, con el paseo, la adoración, la parada y el brindis, además de los fuegos artificiales. Ya al atardecer se dio inicio al último Rosario Cantado, el Doloroso, ofrecido a San Antonio. Éste último rosario se interpretó en tono menor con un carácter lamentoso. La melodía que toca el violín es una constante que está presente en todo el desarrollo del Rosario Cantado, como preludeo y como interludio que sirve de conexión entre las diferentes partes.

3.2.3. Características generales de los cantos de Rosario en los Pueblos del Sur de Mérida.

El esquema más habitual suele ser el siguiente: Padre nuestro y Ave María se cantan en los misterios I, III y V y El pan nuestro y Santa María, en los misterios II y IV. La doxología se canta en todos los misterios [Gloria Patri]. En cada uno de estos bloques tenía lugar una alternancia entre los textos cantados y rezados.¹⁰⁸

Basándome en la experiencia de campo en los Pueblos del Sur de Mérida ya mencionados y en el origen hispánico de esta manifestación, se puede afirmar que el Rosario Cantado tiene una estructura musical bien definida que podríamos relacionar con una Suite, género musical cíclico compuesto por varios movimientos breves, originado en el siglo XVI y en cuya creación tuvo gran importancia la música de danza, que durante el Renacimiento en Europa pasó a ocupar un lugar singular entre los factores determinantes de la evolución musical europea. Para que se

108 Bonastre, 2002. Rosario I. En: Emilio Casares Rodicio (Dtor). *Diccionario de la música*, p. 422.

mantuviera la unidad interna, todos los pasajes de una suite se componían en la misma tonalidad, o en su relativo menor.

En el Rosario Cantado que se practica en los Pueblos del Sur de Mérida, todas estas pequeñas composiciones tienen un elemento de unión: los textos litúrgicos recitados. Estructuralmente, presentan una forma de canción, (A), con un solo período musical que se repite de acuerdo al número de versos a cantar. La música está en un segundo plano, acompañando el texto, que es el elemento principal y fundamental.

La Maristela, al igual que las Letanías, se canta en latín o en español, como observamos en la paradura de El Trompillo. Los demás cantos se interpretan en castellano. Es posible encontrar algunas frases pertenecientes al vocabulario y jerga del castellano antiguo.

Los compases de las melodías son binarios (4/4 ó 2/4), las tonalidades pueden ser mayores o menores. Es importante destacar que, con respecto a esto, el señor Emiliano Rivas, comenta: “Las canciones se pueden hacer en tono mayor o menor, eso es indiferente, todo depende de quién las cante, uno puede cantar el Padre Nuestro mayor y otro en menor. Mejor dicho, es a como el cantor lo quiera hacer”.¹⁰⁹ Con esto quiere decir que los músicos y cantores se ponen de acuerdo antes de comenzar el ritual.

Cada una de estas estructuras musicales presenta una introducción instrumental de aproximadamente 12 compases, seguidos de 14 o 16 compases de textos musicalizados que se repiten dos o tres veces dependiendo de la extensión del texto, alternando cantos con interludios instrumentales que van entre las estrofas; los cantos son responsoriales. Los hacen de 2 a 4 pares de cantores. El segundo cantor hace el dúo generalmente en un intervalo de terceras y entra más a menudo en los finales de frases, prolongándose en florituras.

El señor Emiliano Rivas, explica: “De que sepan cantar pues se pueden reunir hasta 4, pero si no, dos pares, una persona que

109 Emiliano Rivas Sosa. Conversación en fecha 13 de diciembre de 2011

dirija el canto y los otros que respondan”.

En ese sentido, acudimos al responsorio, que es un canto litúrgico, generalmente un salmo, cuya parte principal es cantada por un solista y que es coreado por los fieles o el coro con un estribillo como "respuesta" (responsum) tras cada versículo o grupo de versículos. Este responsum se plantea como un eco reiterativo. El canto responsorial tiene origen en la tradición sinagoga judía y es la forma de canto más antigua de la Iglesia.¹¹⁰

La salmodia responsorial consiste en la alternancia de un lector o cantor y la asamblea y puede realizarse de muchas formas. Un lector recita el salmo, verso a verso y la asamblea responde con un Aleluya, con un refrán salmódico desde el principio hasta el fin, o por refranes tomados del salmo que cantan por turnos. Alternativamente, un lector recita los salmos verso a verso y la gente canta el final de cada verso con él.¹¹¹ Es muy posible que fue adoptado por los cultores de estas manifestaciones para expresar su tradición de cantos de rosario, tomado de los misioneros y doctrineros desde la época colonial.

Los instrumentos musicales usados en este ritual, según Emiliano Rivas:

Tiene que haber... el violín, el cuatro y la guitarra, si... precisamente para que entonen mejor, pero en caso de que no 'haigan' de eso, pues pueden cantar con el violín y el cuatro, o en partes, pues nos ha tocado también hasta cantar con el puro cuatro, porque cuando no hay músicos, pues no se pueden reunir todos los conjuntos necesarios para que adornen la música.¹¹²

Básicamente encontré una rica tradición en la ejecución de instrumentos de cuerda, cotidianos en los pueblos andinos

110 Randel, Don Michael. (1997). *Diccionario Harvard de Música*. México: Diana., pág. 415.

111 Sulbarán, Rosa. (2005). Expresiones musicales litúrgicas de la iglesia católica. En: Boletín del Archivo Arquidiocesano de Mérida, IX-025. (169-184). Mérida: *Archivo Arquidiocesano de Mérida.*, pág. 177.

112 Emiliano Rivas Sosa. Conversación en fecha 13 de diciembre de 2011..

venezolanos. Las agrupaciones musicales se conforman de dos violines, un cuatro, un guitarró, una guitarra y maracas que acompañan todas las celebraciones de carácter religioso, como paradas, procesiones, romances, velorios de angelito y fiestas de carácter profano. El cuatro tiene un carácter netamente acompañante, con un ritmo base que va variando, dependiendo del gusto del ejecutante. El guitarró o “segundo” (triple merideño) le da un brillo metálico al sonido instrumental. La guitarra cumple un rol de bajo, su carácter es más de base armónica que de acompañamiento, su efecto es de movimiento, como una especie de bajo caminante; en ocasiones he observado el uso de dos violines. El violín es el instrumento guía, el cual establece las pautas de comienzo y final en cada pieza, así como su importancia en los intermedios de cada parte del rosario cantado.

3.2.4. Aproximación a un Análisis Musical

Quisiera dejar en palabras del musicólogo y teórico de la cultura Alejandro Madrid (2012) la propuesta y necesidad de nuevos paradigmas para la musicología:

Como musicólogos recibimos un entrenamiento que en muchos casos sigue privilegiando textos y valor estético. Aprendemos a analizar estructuras de organización sonora, a decodificar antiguas formas de escritura y notación, a rastrear pistas en bosquejos musicales y a encontrar patrones musicales estilísticos en un intento por entender el supuesto significado unívoco de la música. Este tipo de trabajo lo que hace es validar criterios estéticos y cánones musicales en lugar de cuestionar cómo estos son construidos y lo que significan para aquellos que luchan por mantenerlos o por deshacerse de ellos. Estas perspectivas privilegian el documento o el texto como recipientes de valor, ignorando las muchas formas sociales y culturales en que la música adquiere significado de manera dialógica. Este tipo de acercamiento no nos permite explorar los motivos por

los cuales nos sentimos tan cercanos a la música y que, en mi opinión, son los que la hacen relevante como una entrada para entender prácticas culturales.¹¹³

Y concluye:

Una de las características más significativas de la música es que todos creamos conexiones muy personales y emocionales con ella; todos tenemos el derecho de reclamar como nuestra la música que nos mueve. De esa manera, la música tiene un papel muy poderoso en la construcción de circuitos y redes identitarias, en el desarrollo de sentidos de distinción y en la acumulación de capital cultural. Sin embargo, la musicología disciplinar no ofrece el marco para explorar lo que pasa cuando la música sucede. Solo un enfoque multidisciplinar nos permitirá escapar de las trampas disciplinares de la musicología para dejarnos formular otras preguntas.¹¹⁴

Enrico Fubini (2012), por otra parte, enfatiza:

Los lenguajes musicales, surgen, se desarrollan, se transforman en estrecha conexión con un conjunto de elementos que van más allá del simple terreno musical y que tiene que considerar los datos antropológicos para su comprensión. Ignorando éstos no se pueden crear lenguajes aptos para la publicación, sino un mero universo indescifrable.¹¹⁵

113 Madrid, Alejandro. (2012) “*Solo un enfoque multidisciplinar nos permitirá escapar de las trampas disciplinares de la musicología para dejarnos formular otras preguntas*”. Discurso inaugural de la XIII Edición del Premio de Musicología Casa de las Américas. La Habana, Cuba. 19 de marzo del 2012. Recuperado de: <http://laventana.casa.cult.cu/modules.php?name=News&file=article&sid=6776>

114 *Id.*

115 Fubini, Enrico (20 de marzo de 2012). *Globalización e individualidad en la música de hoy ¿Cuál relación?* Conferencia central del VII Coloquio de Musicología Casa de las Américas. La Habana, Cuba. En: Boletín Música N°33, 2012.

Estas reflexiones me sorprendieron gratamente por la defensa oportuna y adecuada que este estudioso, quien ha escrito acerca de la historia y la estética de la música europea, etnocéntrica, colonial, hace a la antropología como recurso para la comprensión de las expresiones musicales.

Seguidamente, presento un ejemplo sucinto de un análisis musical estructural aplicado a los elementos de la música presentes en una de las partes del Rosario Cantado, en este caso, la Salve Dolorosa, propia de los Pueblos del Sur del estado Mérida.

SALVE MISTERIO DOLOROSO

Esta *salve* se encuentra en la tonalidad de Dm, con una métrica binaria de 2/4; contiene 32 compases divididos en dos partes iguales de 16 compases cada una. Sólo varía el texto entre una y otra parte. La estructura de 16 compases presenta dos periodos de 8 compases. Al respecto, Rafael Saavedra (2013), explica: “En música, el período es una estructura que expresa un sentido cabal y que, si bien es cierto que la oración concluye con un punto, también es cierto que el período lo hace con una cadencia, la cual posee la misma percepción de cierre.”¹¹⁶

The image shows a musical score for 'Salve del Misterio Doloroso' in 2/4 time. It consists of three staves: Tenor (T.), T. (Tenor), and T. (Tenor). The lyrics are written below the notes. The score is divided into two main sections: 'Período A' (measures 1-16) and 'Período B' (measures 17-32). Within each period, there are two sub-periods of 8 measures each, labeled 'Sub-Período a' and 'Sub-Período b'. The lyrics for the first part are: 'Sal - ve tu - di - be - lla que al tem - plu - ba - jis - te al to - mar la es - pa - da'. The lyrics for the second part are: 'quea - lli pe - ne - tra - is - te sal - ve de do - lo - res de do - lo - res'. The lyrics for the third part are: 'sal - ve sal - ve sal - ve sal - ve'. The score includes musical notation such as notes, rests, and bar lines.

Ilustración 69. Salve del Misterio Doloroso.

116 Saavedra, Rafael. (2013). *Arquitectura de la música*. Mérida, Universidad de Los Andes, p. 31..

Tradiciones musicales en los Pueblos del Sur

Cada uno de estos periodos de 8 compases, se subdivide, a su vez, en dos sub-periodos de 4 compases respectivamente 8 (4+4).

Período A		Período B	
Sub-Período a (4)	Sub-Período b (4)	Sub-Período a' (4)	Sub-Período b' (4)

Estos subperíodos, a su vez, están formados por frases de dos compases cada una. La siguiente fórmula representa la estructura básica de esta pieza.

$$8 [4 (2+2) + 4(2+2)]$$

La *melodía* –sin duda, el elemento más significativo de la música en general– es considerada como una idea musical monódica y expresiva.¹¹⁷

El *diapasón* –intervalo existente entre el sonido más grave y el más agudo de una melodía–¹¹⁸ abarca desde el fa 698.46 al do 1046.5, que corresponde a un intervalo de 5ta disminuida, presentando la siguiente distribución de tonos y semitonos: ½, 1, 1, ½. Las melodías con diapasones relativamente pequeños, son usadas generalmente como un efecto para crear una atmósfera de ensimismamiento, de quietud. Estos diapasones pequeños frecuentemente se utilizan como recurso para transmitir sensación de tranquilidad e inmovilidad.¹¹⁹

El discurso melódico es pausado, con rasgos devocionales muy marcados. En cuanto a la rítmica, predomina el motivo Coreico, aunque es posible encontrar motivos Yámbicos, por medio de anticipaciones.¹²⁰ En tres de los 16 compases que conforman

117 Saavedra, Rafael, *Arquitectura de la música*, p. 33.

118 *Ibidem*, p. 10.

119 *Ibidem*, p. 13.

120 Estos motivos se basan en patrones rítmicos formados por la combinación de valores largos y breves que conforman el primer sistema que se conoce sobre el ritmo y la notación rítmica en la música occidental y tiene sus orígenes en el ritmo poético y el musical de la Grecia antigua..

la pieza, el motivo rítmico que  prevalece es: el cual aparece en 10 de los 16 compases que conforman la estructura de la obra.

La *factura* musical es definida por Saavedra como el conjunto de elementos sonoros que se emplea en una obra musical.¹²¹ En esta Salve Dolorosa, la *factura* musical es heterófona, puesto que las demás voces doblan a la principal una cuarta por encima, de igual forma el violín, o instrumento guía dobla al unísono a la voz principal.

La *heterofonía* se define como variaciones accidentales producidas por dos voces o instrumentos al unísono, así como composiciones, donde las diferentes voces van doblando a la principal en intervalos de terceras, cuartas, quintas, sextas o décimas paralelas.¹²²

La forma de cantar es *responsorial*, los cantores se dividen en dos grupos, siempre en pares, por ejemplo, cuatro cantores cantan las *estrofas* y cuatro responden el *refrán* o ‘respuesta’. El refrán o respuesta del canto siempre va a ser el mismo (Coro), pero las estrofas irán cambiando de acuerdo a la estructura de la letra, la cual es:

A + B + A + C + A + D + A + E...

Y en algunos casos: A+ B + C + B + D + B + E + B...

Esto es propio del principio de retorno o *ritornello*, que consiste en la combinación *refrán – estrofa*. Se trata de un fragmento musical que se presenta y luego se inserta entre varios episodios. De igual manera, puede ser asociado con el Rondó, una de las tres formas de canción propias de la Edad Media, la cual radica en rondas. El baile solía ser en círculos, siempre simulando redondez y retorno.

La melodía de los instrumentos musicales está supeditada al texto. Por lo general, el violín, que hace de instrumento guía, introduce dicha melodía. Esta introducción siempre será la misma

¹²¹ *Ibidem*, p. 10.

¹²² *Ibidem*, p. 15.

para todas las partes que conforman el Rosario Cantado. Consiste en una melodía que da un carácter de unidad al rosario como estructura completa. Luego de la introducción instrumental, entran los cantores, alcanzando el papel principal y dejando a los demás instrumentos en un segundo plano. Este es el caso del cuatro y la guitarra, pues los violines seguirán interpretando la melodía al unísono con la voz principal. La segunda voz va haciendo la misma melodía o voz principal, pero a una distancia de 4ta, como una especie de *Organum*, tipo de composición que toma una línea vocal preexistente (*vox principalis*) a la cual se le superpone una segunda voz (*vox organalis*), que se moverá paralelamente a un intervalo consonante de cuarta (4ta), quinta (5ta) u octava (8va).

Se debe resaltar, además, la influencia hispana presente en las cadencias y movimientos armónicos, así como también los extensos melismas que adornan algunos de estos textos litúrgicos. La riqueza polirrítmica es frecuente entre una voz que se desarrolla en un ámbito de un compás de 2/4 y su acompañamiento que dobla su estructura en un compás de 4/4, creando una movilidad interna en contraste con la tranquilidad de la melodía.

Sin embargo, me pregunto: ¿Existe alguna presencia de la música antigua indígena en las manifestaciones descritas? Considero que es una pregunta compleja. Según mis observaciones y conversaciones con investigadores y músicos, he llegado a la conclusión de que hay aspectos que no son organológicos, sino que son verdaderos fenómenos musicales, que tienen caracteres eminentemente de herencia indígena. Uno de esos muy palpable es la forma de cantar los versos en las paradas, romances, rosarios y otros.

Estoy hablando de la forma de cantar, pues en cuanto al contenido de los textos y en cuanto a la estructura de los versos, estos son de origen hispánico. La armonía usada en los instrumentos cordófonos acompañantes es una armonía europea. Pero uno se pregunta: ¿una armonía europea con unas voces que no están afinadas, que utilizan generalmente disonancias y falsetes, giros, gritos, un ritmo que no va acompasado? La forma de cantar, ese

estilo de cantar podría ser un aporte indígena importantísimo. Se trata de una estrategia de resistencia cultural ante la imposición: Los indios cantan lo que les es permitido para dar continuidad a sus ritos que remiten al origen del grupo cultural.

Briceño Guerrero (1993), al respecto, afirma:

Los indios se convierten a la religión “verdadera”, aprenden el catecismo con los frailes, reciben los sacramentos; pero sus creencias anteriores sobreviven bajo los nombres cristianos: A menudo los protagonistas de la historia de la pasión del Señor encubren un panteón precristiano; las prácticas del culto católico se hacen con intención mágica; los objetivos litúrgicos se emplean como fetiches y como ídolos.¹²³

Desde el 25 de diciembre se aprestan las familias de los campos para hacerle la fiesta al Niño Jesús. Aproximadamente hasta el 2 de febrero, día de la Candelaria, se mantiene el pesebre en las salas de las casas, recintos sagrados de los hogares.

3.2.5. Canto a la Divina Pastora

Para cerrar este capítulo, quiero exponer un canto a la Divina Pastora que cantaran, al inicio de esta investigación, los cultores Ezequiel Rivas y Emiliano Rivas, este último acompañando al cuatro. El cultor Ezequiel Rivas refirió que es un tipo de Salve.

Salve Divina Pastora (Pista 21)

Informante: Ezequiel Rivas

Edad: 80 años

Lugar de nacimiento: Mucuquí, Pueblo Nuevo del Sur

Ocupación: Jornalero

123 Briceño Guerrero, José M. (1993). *Europa y América en el pensar mantuano.*, pág. 188.

Lugar de recolección: Aldea La Veguilla

Introducción del cuatro

*Divina Pastora
Dulce amada prenda
Dirige los pasos
De esas tus ovejas*

CORO

*La misión nos llama
Errantes ovejas
Vuestra tierna Madre
La patrona excelsa*

*¡Oh! Bella Pastora
Madre la más tierna
Dirige los pasos
De estas tus ovejas*

CORO

*No cruces Señora
Errantes ovejas
Del hambriento lobo
No serán la presa*

CORO

*Oye sus validos
Alivia sus penas
Ábreles piadosa
Todas las respuestas*

CORO

*Vuelven al prisco
Tristes, macilentas
Por haber pastado
Venenosas hierbas*

CORO

*Mas ya arrepentidas
Y en llanto deshechas
Buscan en tus brazos
Su esperanza eterna*

CORO

*Que viva María
Que viva el Rosario
Y Santo Domingo
Quien lo ha fundado*

CORO

SALVE A LA DIVINA PASTORA

3.2.6. TRISAGIO A LA SANTÍSIMA TRINIDAD

En épocas pasadas, en los pueblos de Mérida se cantaba el Trisagio a la Santísima Trinidad en las paradas de Niño Jesús. El Trisagio es un himno en honor de la Santísima Trinidad de origen hispano, integrado a la religiosidad popular. Es una canción del ámbito tradicional criollo que se entona en homenaje a la Santísima Trinidad. También lo cantaban las rezadoras en los velorios de angelito. Sus melodías sencillas se encuadran dentro de las características del cancionero que Carlos Vega denominó europeo antiguo o devocionario rural.¹²⁴

En Argentina y Paraguay lo cantan para alejar el riesgo de desastres naturales y fuerzas malignas. Son entonados, además, durante la misa del sábado de Gloria, en la Pascua de Resurrección.

El Devocionario Popular de los Misioneros Redentoristas

124 Goyena, Héctor Luis. (2002). Trisagio. En: Emilio Casares Rodicio (Dtor). *Diccionario de la música*, p. 409...

las 8 e' la noche... y le dan la comida y sale y se va. Entonces los que quedan, quedan bebiendo miche, porque usted sabe cómo es... como ya la fiesta pasó... bebiendo miche y tocando piezas y cuando se percatan, alguno dice: 'y bueno, y ¿por qué no nos dejan bailar un rato?' y entonces los dueños de la casa dicen: 'Y ¿no cantaron el trisagio?'. 'Eso no tiene que ver nada. Aparten eso *poá pa'* un rincón o métenlo *pa'* esa pieza y vamos a bailar y a beber miche". Y salen *pe liando*. Por eso es qui han eliminado eso.

Hasta ahora no he podido presenciar un ritual en el que se cante el Trisagio. Sin embargo, viene a mi memoria mi niñez, cuando escuchaba con frecuencia, en las anécdotas de mi madre, que tío Dionisio Dugarte de Mucutuy, rezaba con gran devoción el Trisagio a la Santísima Trinidad:

*El trisagio que Isaías
Escribió con grande celo,
Se oyó cantar en el cielo
A angélicas jerarquías,
Para que su melodía
Repita vuestra voz canto.*

CORO

*Ángeles y serafines
Dicen santo, santo, santo.¹²⁷*

Mamá, (Rosa Isolina), de 88 años, nació en la aldea Mocomboco de Mucutuy en los años 30 del siglo pasado, rodeada de prácticas religiosas católicas y populares. Narró cómo aprendió esta devoción:

Cuando yo estaba muy pequeña, fui a una casa donde estaban haciendo un velorio, una última noche de un

127 Verso III y Coro. Gozos a la Santísima Trinidad. Tomado de una transcripción del TRISAGIO A LA SANTÍSIMA TRINIDAD que hiciera, de memoria, mi madre Rosa Isolina, al fallecer el tío Dionisio en el año 2001, a la edad de 84 años, de quien lo aprendió y con quien lo recitaba en su niñez.

Tradiciones musicales en los Pueblos del Sur

difunto. Me llamó mucho la atención al ver a un señor que estaba rezando el trisagio y me gustó mucho. Yo era muy pequeña, tendría siete años o menos. Yo no le quité la vista de encima y oí todos los versos y le dije a mamá: “Yo si quisiera aprender esos versos”.

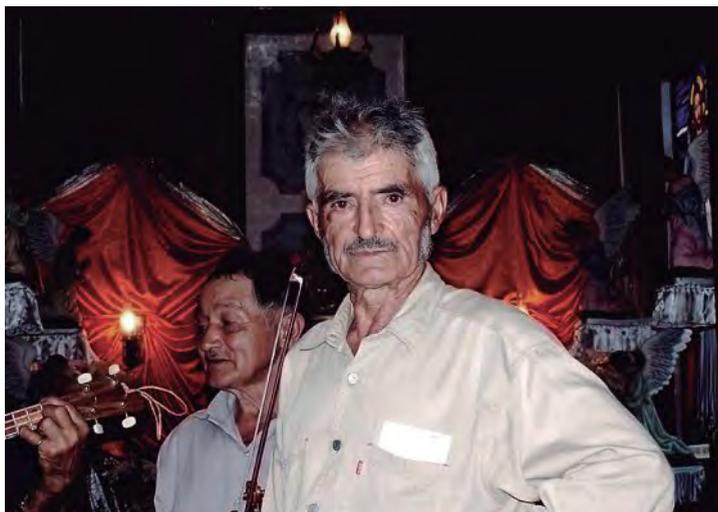


Ilustración 71. Ezequiel Rivas, cultor de romances y rosarios cantados.

Y ella respondió: “Vamos a decirle a Clodobaldo –que así se llamaba el señor, Clodobaldo Sosa– que nos los copie”. Como no había televisión ni en qué perder el tiempo, a mí me encantaba... yo me sentaba - mamá cosiendo- y agarraba mi papelito pa'llá y pa'cá. Y lo iba armando... entonces en otro novenario oí a Dionisio rezando el Trisagio también. Y le oí partes que yo no me sabía. Cuando se lo recé, también oyó partes que él no se sabía. Entonces, hicimos un ensamble y armamos el Trisagio entre los dos. Yo, siendo una niñita y él, pues un señor de más de treinta años. Por eso, cuando los dos estábamos en los rezos, él me decía: “Vamos a rezar el trisagio” y me agarraba

de una mano. Cuando entrábamos Dionisio y yo a la sala, todo el mundo se paraba... aquel gentío que se reunía en los rezos. Todo el mundo se paraba porque decían: “Llegó Don Dionisio con Rosita a rezar el trisagio”. Y cuando él se paraba con aquella voz de trueno en la mitad de la sala, todo el mundo hacía un silencio, porque aquello era que retumbaba”.¹²⁸

Tío Dionisio Dugarte (†) no sabía leer ni escribir, todo su saber permanecía en su memoria. Mamá era quien transcribía los textos

De acuerdo a la descripción de este canto, podemos deducir algunas de sus características:

1. Estaba reservado a los hombres. El caso de mi madre es una excepción: se trataba de una niña de menos de 10 años, quien sabía leer y facilitaba la memorización.
2. El rezandero o solista, en la interpretación, colocaba su voz en falsete.
3. Los finales de las frases de los versos, eran alargados, enfatizados, acentuados.
4. Las frases eran expresadas con ciertas modulaciones melódicas, sin perder el carácter de recitación. Por otra parte, se trata de versos octosílabos en estrofas de seis sílabas y que fueron diseñados para ser cantados, pues en ellos están presentes palabras como “coro”, “entonar”, “canto”, “melodía”, “cantar”.

A continuación, se transcriben los versos del Trisagio a la Santísima Trinidad en la versión de tío Dionisio Dugarte (†) y mi madre (88), a quien le pedí que los recitara. Esta conversación la llevó a revivir los momentos en que escuchó por primera vez, siendo una

128 Rosa Isolina Zambrano. Conversación en fecha 29 de septiembre de 2012, en su casa de la ciudad de Mérida

niña, esta devoción y cómo fue recordando y componiendo, con tío Dionisio, los versos de las varias partes que lo conforman. “Me parece estar viendo a Clodobaldo –de quien lo aprendió– vestido de azul, alto, como de 21 años... y yo chiquitica...”, me comentó mamá en un momento en que se detuvo a recordar.



Ilustración 72. Rosa Isolina (de blanco), de siete años, rodeada de su madre, hermanas y sobrinos.

Textos del Trisagio a la Santísima Trinidad

Por la señal de la santa cruz, de nuestros enemigos líbranos señor Dios nuestro. (Todos se santiguan). En el nombre del Padre, del Hijo y del Espíritu Santo. Amén.

Sea bendita y alabada

Tradiciones musicales en los Pueblos del Sur

*La Sagrada Trinidad,
En el cielo y en la tierra
Y en todo tiempo y lugar
Abrid Señor mis labios
y mi voz pronunciará vuestras alabanzas
En tu favor Dios mío benigno
atiende mi socorro
Presto atiende ahora y siempre
Por los siglos de los siglos. Amén.
Gloria Patri, et Filio, et Spiritui Sancto.
Sicut erat in principio,
et nunc et semper,
et in saecula saeculorum. Amén.*

Acto de contrición

Amorosísimo Dios, uno y Trino, Padre, Hijo y Espíritu Santo, en quien creo, de quien espero y a quien amo con todo mi corazón, cuerpo, alma, sentidos y potencias, y por ser vos mi Padre, mi señor y mi Dios infinitamente bueno y digno de ser amado sobre todas las cosas, me pesa, Trinidad Santísima, me pesa, Trinidad Misericordiosísima, me pesa Trinidad amabilísima de haberos ofendido sólo por ser quien sois y porque amo por sobre todas las cosas: propongo y os doy palabra de nunca más ofenderos, y de morir antes que pecar; espero en vuestra suma bondad y misericordia infinita que me perdonaréis y me daréis gracia para perseverar en un verdadero amor y cordialísima devoción por vuestra siempre amabilísima Trinidad. Amén.

Ofrecimientos

Este Trisagio que vamos a rezar lo ofrecemos por ...(se hacen los ofrecimientos a quien nosotros tengamos deseos, todo lo que queramos pedir o agradecer).

Invitación a rezar el Trisagio

CORO

Tradiciones musicales en los Pueblos del Sur

*Venid racionales
Entre coros dignos
A entonar el trisagio
A Dios uno y Trino*

*Serafines todos
Amor a Dios Trino
Fuente inagotable
De amor infinito*

CORO

*Querubines sabios
Celebrad festivos
Al ser increado
Sin fin ni principio*

CORO

*Refulgente trono
Del monarca invito
Publicad sus triunfos
Con acordes himnos*

CORO

*Celestes virtudes
Fieles paraninfos
cantad las virtudes
de un ser infinito*

CORO

*Angeles y arcángeles
Celosos ministros
Del rey sempiterno
Cantad sus prodigios*

CORO

*Cantad potestades
En coros unidos
Al Dios sempiterno*

Tradiciones musicales en los Pueblos del Sur

de cielos y abismos

CORO

*La gloria del Padre,
La gloria del hijo
La del amor sacro
Por los siglos de los siglos. Amén*

Gloria (siempre en latín)

*Gloria Patri, et Filio,
et Spiritui Sancto.
Sicut erat in principio,
et nunc, et semper,
et in saecula saeculorum. Amén.*

Himno

*Ya se aparta el sol ardiente
Y así, luz perenne unida
En nuestros pechos infunde,
Amor, Trinidad divina.
En la aurora te alabamos
Y también al mediodía
Y pedimos que te hagamos
En el cielo compañía*

Se rezan las casas que son tres: Al Padre, al Hijo y al Espíritu Santo.

Misterios o Casas

*Al Padre, al Hijo, y a ti
¡Oh! Espíritu de vida
Abora y siempre sea dado*

Tradiciones musicales en los Pueblos del Sur

Alabanzas infinitas. Amén.
Padre nuestro
Que estás en los cielos
Santificado
Sea en tu nombre
Venga a nosotros tu reino
Hágase en tu voluntad
Así en la tierra
Como en el cielo
Dadnos hoy
Nuestro pan de cada día
Perdona nuestras ofensas
Como también nosotros perdonamos
a quien nos ofende
y no nos dejes caer en tentación
libranos de todo mal. Amén.

Dios te salve María
Llena eres de gracia,
El Señor es contigo
Bendita eres
Entre todas las mujeres
Y bendito es el fruto
de tu vientre Jesús

Santa María
Madre de Dios
Ruega señora
por nosotros los pecadores
Ahora y en la hora
De la muerte. Amén.

Gloria
(en latín)

Gloria Patri, et Filio,
et Spiritui Sancto.

Tradiciones musicales en los Pueblos del Sur

*Sicut erat in principio,
et nunc, et semper,
et in saecula saeculorum. Amén.*

*Santo, santo, santo,
Señor Dios de los ejércitos
Llenos están
Los cielos y la tierra
De la majestad de su nombre*

Estas dos oraciones se repiten nueve veces con el Padre nuestro y el Ave María, haciendo tres bloques: El primero, al Padre el segundo, al Hijo y el tercero al Espíritu Santo.

Al finalizar, se dice:

Un Dios por todos los siglos de los siglos. Amén.

Hacer lo mismo en el segundo y tercer misterio, hasta completar 27 veces Santo, Santo, Santo.....

Antífona

*A Tí, Dios Padre ingénito;
a Tí Hijo unigénito;
a Tí, Espíritu Santo paráclito
santa e indivisible Trinidad
de todo corazón te confesamos,
alabamos y bendecimos:
a Tí se da Gloria
por los siglos de los siglos. Amén.*

*Bendigamos al Padre,
al Hijo, al Espíritu Santo
(señal de la cruz)
Alabémosle y ensalsémosle
Por todos los siglos de los siglos. Amén.*

Alabanzas a la Santísima Trinidad

CORO

*Sea bendita y alabada
La sagrada trinidad
En los cielos y en la tierra
En todo tiempo y lugar
A quien postrados
adora el cielo, la tierra y el mar
lo que su gloria publica
por toda la eternidad*

CORO

*Oh! Sol en personas trino
Iguales en lo esencial
En lo perfecto y divino
Dadnos vuestro amor cordial*

CORO

*Oh! Sol luz, rayo e incendio
Luna, tierra y claridad,
Un Dios Padre verbo, amor,
Dadnos vuestra caridad*

CORO

*Oh! Sol de luces excelsas,
De infinita caridad
Un Dios padre verbo amor
Dadnos vuestra claridad*

CORO

*Dios benigno, Dios amante
Por vuestra inmensa piedad
Dadnos eternas delicias
En la patria celestial.*

CORO

*Bendigamos al Padre,
al Hijo, al Espíritu Santo (señal de la cruz)
Alabémosle y ensalsémosle
Por todos los siglos de los siglos. Amén.*

Oración

*Amabilísimo Señor, Dios Uno y Trino,
dadnos continuamente vuestra gracia,
vuestra caridad y la comunicación de Vos
para que en tiempo y eternidad
os amemos y glorifiquemos,
Dios Padre, Dios Hijo
y Dios Espíritu Santo en una deidad,
Por todos los siglos de los siglos. Amén.*

Gozos a la Santísima Trinidad

*Dios Uno y Trino, a quien tanto
Arcángeles y Querubines,
Angeles y Serafines
Dicen: Santo, Santo, Santo.
Por vuestra inmensa deidad
Indivisa en tres personas
Clamemos pues, nos perdone
Nuestra miseria y maldad
Por vuestra benignidad
En su misterioso canto*

CORO

*Angeles y serafines
Dicen santo, santo, santo

Interminable bondad,
Suma esencia soberana,*

*De donde el bien nos dimana
Santísima Trinidad,
Por su inefable bondad
Ponle fin a nuestro llanto.*

CORO

*El trisagio que Isaías
Escribió con grande celo,
Se oyó cantar en el cielo
A angélicas jerarquías,
Para que su melodía
Repita vuestra voz, canto.*

CORO

*Este trisagio sagrado
Del cordero celestial
Contra el poder infernal
La iglesia lo ha celebrado
Con este elogio ensalzado
En fe y amor, adelante*

CORO

*De la subitánea muerte
Del rayo y de la centella
Libra este trisagio y sella
A quien lo reza y advierte
Que por esta feliz suerte
En este mar de quebranto*

CORO

*Es el iris que en el mar
En la tierra y en el fuego
Y en el aire ostenta luego
que nos quiere libertar
por favor tan singular*

de este prodigioso canto.

CORO

*Ese escudo soberano
De la divina justicia
Contra la infernal malicia
Triunfa el devoto cristiano
Y como el demonio ufano
Huye de terror y espanto*

CORO

*En vuestra bondad me fundo
Ser Dios fuerte e inmortal
Y en el coro celestial
Cantaré este himno profundo
Pues en los riesgos del mundo
Me cubrís con vuestro mando.*

CORO

*Trisagio más armonioso
No cantan las jerarquías
Pues dellas lo oyó Isaías
Y lo anunció fervoroso
Los mortales pues con gozo
Ahora y siempre entre manto*

CORO

*Este es el mayor consuelo
Aquí ansiemos por llegar
Pudiéndose aquí cantar
Como se canta en el cielo
Todos pues con gran anhelo
Y con el mayor encanto*

CORO

Tradiciones musicales en los Pueblos del Sur

*Santo Dios, Santo fuerte
Santo también inmortal
Y el eco universal
Que en el trisagio se advierte
Oh! Feliz dichosa suerte
Ocúpame en este canto*

CORO

*Los rayos y los temblores
Las hambres, pestes y guerras
El trisagio las destierra
O las convierte en favores
Repítanse sus loores
Y enjugado todo llanto*

CORO

*Uno y trino te venero
Inmenso y omnipotente
Pues siendo eterno igualmente
Sin primero ni postrero
Con un corazón sincero
Lo confieso aquí por tanto*

CORO

*Dios Uno y Trino, a quien tanto
Arcángeles y Querubines,
Angeles y Serafines
Dicen: Santo, Santo, Santo.*

Antífona

*Bendita sea la santa
e indivisible Trinidad,
que todas las cosas crea
y gobierna ahora y siempre*

Tradiciones musicales en los Pueblos del Sur

Por todos los siglo de los siglos. Amén

*Bendigamos al Padre,
al Hijo, al Espíritu Santo (señal de la cruz)
Alabémosle y ensalsémosle
Por todos los siglos de los siglos. Amén.*

Ofrecimiento

Rezaremos tres credos a la Santísima Trinidad.

El primero al Padre eterno porque nos creó. Creo en Dios Padre... etc.

*Gloria Patri, et Filio,
et Spiritui Sancto.
Sicut erat in principio,
et nunc, et semper,
et in saecula saeculorum. Amén.*

El segundo al Hijo porque nos redimió. Creo en Dios Padre... etc.

*Gloria Patri, et Filio,
et Spiritui Sancto.
Sicut erat in principio,
et nunc, et semper,
et in saecula saeculorum. Amén.*

El tercero al espíritu santo porque nos alumbró. Creo en Dios Padre...etc.

*Gloria Patri, et Filio,
et Spiritui Sancto.
Sicut erat in principio,
et nunc, et semper,
et in saecula saeculorum. Amén.*

Oración

*Omnipotente y sempiterno Dios,
que te dignaste revelar a tus siervos
la Gloria de tu eterna Trinidad,
para que adorasen la unidad
de tu augusta majestad
en la confesión de la fe;
te suplicamos humildemente
que por la confesión de la misma fe,
nos veamos siempre libres
de todas las adversidades y peligros del mundo.
Por Cristo nuestro Señor,
que con el Padre y el Espíritu Santo
vive y reina por los siglos de los siglos. Amén.*

*Bendigamos al Padre,
al Hijo, al Espíritu Santo (señal de la cruz)
Alabémosle y ensalsémosle
Por todos los siglos de los siglos. Amén.*

Oración a la Santísima Trinidad

*Se oye una voz en el cielo
De la divina majestad
Válgame la cruz del cielo
Santísima Trinidad
Santísima Trinidad
Tu devoto quiero ser
En todas mis necesidades
Tú me has de favorecer
Salga lo malo de adentro
Entre la pura verdad
Entre el coro de los ángeles
Santísima Trinidad*

*Con el manto de la Santísima Trinidad
Sea envuelto mi cuerpo
Con el escapulario de la Virgen del Carmen*

Tradiciones musicales en los Pueblos del Sur

*Sea cubierto
Para que no sea ni visto, ni oído,
Ni preso ni herido
Ni de mis enemigos vencido
La Santísima Trinidad está con nosotros
Que el Padre nos guarde
El Hijo nos guíe
Y el Espíritu Santo nos ilumine*

*La Santísima Trinidad está con nosotros
Quien contra nosotros, nadie
Cruz santa, cruz digna, cruz divina
Por el señor que murió en ti
Que cosa mala no llegue a nosotros. Amén.*

Oración final

*Sea para siempre bendita,
Alabada, ensalzada y glorificada
La Santísima Trinidad
Tres personas distintas
Y un solo Dios verdadero*

*Bendita, alabada, ensalzada y glorificada
La encarnación divina del hijo de Dios
Su nacimiento, vida, pasión y muerte
Gloriosísima resurrección y
Su ascensión a los cielos*

*Bendito, alabado, ensalzado y glorificado
Sea el bendito sacramento del altar*

*La pura y limpia concepción de María santísima
Concebida sin mancha de pecado original
En el primer instante de su ser natural
Por siempre jamás. Amén.*

*Bendita y alabada sea la Santísima Trinidad
Que todas las cosas crea y gobierna
Ahora y siempre por todos los siglos de los siglos. Amén*

*Bendigamos al Padre,
al Hijo, al Espíritu Santo (señal de la cruz)*

*Alabémosle y ensalsémosle
Por todos los siglos de los siglos. Amén.*

Las melodías de esta devoción son similares a las del Rosario Cantado. Son melodías sencillas que se encuadran dentro de las características del cancionero europeo antiguo o devocionario rural. Se organizan con base en la escala mayor o menor europea, algunas son silábicas, otras melismáticas y a veces presentan giros gregorianos. Según estudios realizados por Carlos Vega e I. Aretz, la mayoría son variantes de un antiguo trisagio español que se publicó en Madrid en 1786 y se reeditó en Cuzco (Perú) en 1845.¹²⁹

La difusión y el arraigo de estos textos es sin duda uno de los fenómenos más relevantes de la literatura tradicional. Muchos factores intervienen en ello. Uno de los más importantes es el juego de fuerzas que se establece entre la tendencia a la repetición y la tendencia a la variación. Estos textos se mueven en el tiempo y en el espacio y sin perder generalmente su ser, van dando nacimiento a otros textos similares, pero no idénticos. Recordemos cómo mamá y tío Dionisio Dugarte fusionaron sus versiones del Trisagio.

3.3. ADORACIÓN DE LOS REYES MAGOS

Menciona Campo del Pozo (2009), que la fiesta de los reyes magos o día de la Epifanía es como una continuación de las misas de aguinaldos y la adoración de los pastores.¹³⁰ Se trata, sin duda, de otra manifestación religiosa que reafirma el reconocimiento del Niño Dios y hace presencia de la evangelización.

Ese día se realizan celebraciones especiales con teatro. Entre los días 4 y 7 de enero, en el estado Trujillo, se celebra la llegada de los reyes magos, con velorios que duran toda la noche. No faltan los

129 Goyena, Héctor Luis. (2002). Trisagio. En: Emilio Casares Rodicio (Dtor). *Diccionario de la música...*, p. 409.

130 Campo del Pozo, Fernando. (2009). *Misas de aguinaldos, posadas y paraduras en Venezuela.*, pág. 678.

Tradiciones musicales en los Pueblos del Sur

cánticos y ofrendas al Niño Jesús.¹³¹

Durante la época visigótica se hacían representaciones de pastoradas y adoración de los reyes magos, que se incrementaron durante la Edad Media con las Cantigas del siglo XIII y las pastoradas en los reinos de León, Castilla y Aragón, donde siguen aún celebrándose.¹³²

Dentro de las manifestaciones de Navidad en nuestro país, destacan en muchas de ellas el sentido teatral. Algunas de estas manifestaciones, no tienen música propia; otras se efectúan con



Ilustración 73. Mi madre, Rosa Isolina, rezando la Novena al Niño Jesús.

música de aguinaldos, y otras carecen por completo de ella...

En algunos pueblos andinos de Venezuela evangelizados por los agustinos, el día 6 de enero se instala un templete o escenario para representar diversos pasajes bíblicos que narran la historia de los reyes magos con diálogos y poesías, y que pasan de una generación a otra. Al finalizar la representación, grupos musicales y orquestas

131 Campo del Pozo, Fernando. (2009). *Misas de aguinaldos, posadas y paraduras en Venezuela.*, pág. 691.

132 *Id.*

cantan aguinaldos recordando a los reyes de oriente.¹³³

3.3.1. Seis de Reyes en Mucutuy

La festividad del Seis de Reyes en Mucutuy, merece especial atención. Cada año le corresponde organizar esta festividad a una de las diez aldeas que conforman esta parroquia, por lo que la comunidad correspondiente se esmera en dar lo mejor para realizar dicho evento.

Así encontramos, dentro del marco religioso, actividades como cabalgatas, desarrolladas desde la comunidad anfitriona hasta el pueblo, expresiones teatrales en las que se escenifica la llegada de los Reyes Magos a la visita del Niño Jesús, misas, participación de grupos musicales, riñas de gallos y campeonatos triangulares de fútbol.

En Mucutuy se escenifica la representación teatral en la calle principal, sin música, frente a la Plaza Bolívar, donde se prepara un lugar sagrado y participan los jóvenes de la comunidad.

Luego, los personajes van a la iglesia y forman parte especial de la misa, ubicados en el altar, junto al sacerdote y los monaguillos.

Campo del Pozo (2009), afirma que las cabalgatas proceden de España: “Se sorprenden los procedentes de Hispanoamérica cuando ven las cabalgatas de los reyes magos en España. Allí existieron y han desaparecido en la mayoría de las naciones, por ser día laborable. Se seguía celebrando con mayor solemnidad si caía en domingo”.¹³⁴

Es dentro de la iglesia y como parte de la misa, que participan los músicos, interpretando interludios musicales con valeses, merengues y contradanzas, como la que se presenta a continuación.

CÍNARO EN NAVIDAD

133 Campo del Pozo, *Misas de aguinaldos, posadas y paraduras en Venezuela.*, pág. 691.

134 Campo del Pozo, *Misas de aguinaldos, posadas y paraduras en Venezuela.*, pág. 676.

Merengue Andino

Deosgracias Rangel

En este sentido, no puedo dejar de referir una tradición andina que observé en el Municipio Rangel del estado Mérida, cuya capital es Mucuchíes, en ocasión de la adoración de los Reyes Magos y que se ha visto afectada por los días laborables: El Niño Jesús de Mocoa.



Ilustración 74. Panorámica de la cabalgata para celebrar el Seis de Reyes en Mucutuy.



Ilustración 75. En escena el acto del seis de Reyes, realizado en la calle principal de Mucutuy frente a la Plaza Bolívar.



Ilustración 76. Misa del Día de Reyes en Mucutuy.



Ilustración 77. Cabalgata con estandarte en festividad navideña. Canaguá, Pueblos del Sur, 1956.

3.3.2. El Niño Jesús de Mocao

En el año 2003 me encontraba en Mucuchíes el Día de Reyes en labores de campo, cuando observo la llegada de una carroza rodeada de caballistas, en la que fue trasladada, para que presenciara la misa del 6 de Reyes, una imagen del Niño Jesús de Mocao. Mocao es una localidad rural distante 3.5 kilómetros de la capital del municipio Rangel (Mucuchíes), por la vía hacia Gavidia, después de la aldea La Mucumpate. Desde sus cercanías puede apreciarse una magnífica vista de Mucuchíes. Rodeado de montañas y a un lado

del valle del río Chama, Mocoa es un verdadero remanso de paz y tranquilidad.¹³⁵

El Niño Jesús de Mocoa, ataviado con un elegante trajecito azul y atado a una pequeña silla, fue trasladado en la parte frontal de una carroza diseñada sobre un vehículo automotor tipo camioneta de cabina simple, el cual fue cubierto con papeles decorados asemejando el entorno geográfico: las montañas que identifican el lugar.

The musical score for 'Cínavo en Navidad' is presented in seven staves. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 2/4. The melody is characterized by triplet rhythms and various ornaments. The chord progression is as follows:

- Staff 1: D, B7, E9, B7
- Staff 2: Em, A7, D, D7
- Staff 3: G, C7, D, Em, A7 (1. D, 2. D)
- Staff 4: D, Em7, A7 (1. D, 2. D, D7, G)
- Staff 5: D, A7 To Coda (1. D, 2. D D.C. al Coda)
- Staff 6: Coda D, G, F#m, Em, A7, D, D7, G
- Staff 7: D, A7 (1. D, 2. D Fine)

Ilustración 78. Merengue “Cínavo en Navidad”, del músico mucutuyense Deosgracias Rangel

135 Recuperado de: www.pueblosdevenezuela.com/.../ME-Mocoa.html

Tradiciones musicales en los Pueblos del Sur

La carroza transportaba en su caja posterior a los sagrados personajes: la Virgen María y San José, representados por una joven pareja del caserío, bellamente vestidos y escoltados por varios hombres a caballo, entre los que destacaban los tres Reyes Magos. Todos guiados por la estrella de Belén, personificada por otro joven caballista. Los Reyes Magos estaban ataviados con túnicas, capas y coronas brillantes, acompañados por niños vestidos de ángeles, y portando sus obsequios para el Niño Jesús: Oro, *“Incensio”* y Mirra. Dentro de la iglesia Santa Lucía de Mucuchíes y por los altoparlantes de la plaza se dejaba escuchar melodías navideñas, aguinaldos y parrandas.

Todo el grupo de Mocoa entró en procesión a la iglesia, la Virgen María portaba al Niño en sus brazos, sentado aun en su silla. Al Niño Jesús de Mocoa se le asignó un lugar especial dentro del inmenso pesebre que, como imitación del entorno, ese año cubría todo el altar de la Iglesia.



Ilustración 79. Llegada del Niño Jesús de Mocoa a la Plaza de Mucuchíes, escoltado por los Reyes Magos y la Éstrella de Belén.

Después de presenciar la Misa de Reyes, la procesión regresó con el Niño a Mocoa, a su lugar de origen, en su carroza. El día de Reyes del siguiente año, fuimos hasta Mocoa con la intención

Tradiciones musicales en los Pueblos del Sur

de acompañar la carroza desde el caserío hasta Mucuchíes y poder observar la preparación de esta particular manifestación, pero un vecino nos comunicó que, por ser un día laborable, había sido cambiada para el domingo siguiente.



Ilustración 80. Los tres Reyes Magos en la Plaza Bolívar de Mucuchíes, a su llegada de Mocoa.



Ilustración 81. El Niño Jesús de Mocoa en el centro del altar. Iglesia de Mucuchíes.



Ilustración 82. El Niño Jesús de Mocoa sostenido por la Virgen María y San José y rodeado por los tres Reyes Magos y la Estrella de Belén.

5.4. EL VELORIO DE ANGELITO

*La muerte de un pequeñuelo es,
acaso por inexplicable,
la encarnación del dolor mismo,
la flor pisada o el nido roto
sobrecogen el ánimo, turban los sentidos...;
la cuna vacía, el espeso silencio, un juguete sin amo,
.no son la viva imagen de la vida truncada?²¹³⁶*

El velorio de angelito es el ritual que se hace durante una o varias noches de vela a un niño muerto menor de siete años. También se define como cantos, en ocasiones acompañados con danzas, dedicados al velorio de un niño durante una ceremonia fúnebre de carácter popular. Su presencia se advierte en toda América hispana.

Condición esencial para el rito del velorio y para considerarlo angelito es que el niño esté bautizado, pues no de otra forma, según las creencias religiosas católicas, podría volar al cielo. La celebración

136 Jose Manuel Fraile Gil, en: Trapero, Maximiano (2011). *Religiosidad popular en verso. Últimas manifestaciones o manifestaciones perdidas en España e Hispanoamérica*. México: Frente de Afirmación Hispanista, A. C., 781 páginas.

de un angelito supone la creencia en otra vida después de la muerte, una nueva vida que será eterna y celestial. Y supone la creencia en el cielo, como lugar y estado de perfección, de gozo eterno y la creencia en “la comunión de los santos”, esto es, en la transferencia a terceros del ruego del niño muerto, de ahí que al dolor físico por la muerte de un angelito deba sobreponerse la alegría y la esperanza de tener un mediador seguro en el cielo, que de continuo se pone de manifiesto en los cánticos. Que el niño se convierte en intermediario y valedor de su familia ante Dios es también una de las creencias más arraigadas en todas partes y sustento esencial de la tradición.

Todas estas creencias constituyen un fondo antropológico de la identidad del pueblo en cuanto a la relación vida-muerte, que es común, por otra parte, a la de todos los países del mundo occidental en donde la religión católica se implantó en los niveles más populares. La muerte no es el final de la existencia, sino el tránsito a la vida definitiva. Pertenece a los rituales de muerte y renacimiento.

Luis Arturo Domínguez (1955), explica los motivos de esta ceremonia en Venezuela:

Cuando muere un muchacho de corta edad, algunos pobladores del territorio venezolano, suelen velar el cadáver entre festejos. Nuestra gente (...) celebra en ese estilo la liberación del alma del inocente que ha abandonado su cuerpo para alcanzar una vida mejor, sin haberse contaminado con las mezquindades humanas. Por eso nuestra colectividad, aferrada a su fe religiosa, percibe en la muerte de los niños algo así como una suerte feliz. Imagina que el parvulillo se convierte en ángel, sube al cielo y bajará más tarde con una vela encendida para alumbrar el camino que conduce a la Casa del Señor a sus progenitores cuando mueran.¹³⁷

La característica fundamental de esta celebración de tipo rural estriba en la alegría de los participantes: todos celebran la entrada en el cielo de un nuevo ángel. El cadáver del niño se expone rodeado

¹³⁷ Domínguez, Luis Arturo (1955). *Velorio de Angelito*. Mérida: Universidad de Los Andes., pág. 11.

de flores sobre una mesa colocada en el centro de la habitación y su entrada en el cielo, puesto que murió en estado de inocencia, se celebra con un ágape ofrecido por la familia. Tradicionalmente los parientes y amigos traen flores, velas y a veces dinero y es frecuente que se baile hasta el amanecer ya que se considera que el alma del niño sube directamente al cielo por su inocencia. Los velorios se acompañan con música a cargo de conjuntos musicales que alterna con cantos religiosos, que descienden de antiguas melodías heredadas de España.

Con respecto a su origen, se ha dado una interpretación errónea al observarse esta ceremonia entre la población negra de Puerto Rico, Venezuela, Colombia y otros países, especulándose en consecuencia, que habían sido los esclavos africanos los portadores de ella en América. Del mismo modo ocurrió, al relevar el ritual entre indígenas de Bolivia, Perú, Guatemala y México inclinándose a pensar en su origen prehispánico.¹³⁸

Se realizaba en épocas recientes un baile de los angelitos, al fallecer un niño, en la costa del Mediterráneo español, desde Castellón hasta Murcia, extendiéndose también a Extremadura y las islas Canarias.¹³⁹ Este baile existió en tiempos más lejanos también, en el centro y sur de España, ofreciendo el ejemplo de aldeas de Segovia, en que las exequias de un niño menor de siete años se acompañaban con música de tono alegre ejecutada con tambor y flauta.¹⁴⁰

La documentación indica que el primitivo origen de este funeral de párvulos, tiene relación con la presencia de los árabes en territorio español, desde los comienzos de la conquista a partir del siglo VIII. De la mano de los conquistadores pasa a América. Acá su gran dispersión espacial desde México a la Argentina, dentro del

138 García Latorre, Pilar. [s/f]. *El velatori del albaet*. Zaragoza: Anubar., p. 19.

139 Citado en Foster, George. (1962). *Cultura y conquista. La herencia española de América*. Xalapa, México, Universidad Veracruzana., p. 253

140 *Id.*

marco de culturas etnográficas autóctonas, de pueblos de negros, como así también de sociedades criollas y mestizas, nos conduce a pensar que se aceptó, dentro de tan amplio espectro de pobladores, al fusionarse con un cúmulo de creencias preexistentes que coincidían en una mentalidad análoga a la hispánica.

En relación a la herencia española en Hispanoamérica dentro de lo que se refiere a los temas mortuorios, se cristalizan con más fuerza aquellos provenientes de Extremadura, oeste de Andalucía y Castilla la Nueva, teniendo escasa presencia las rígidas costumbres del noroeste y las del Levante. El *vetlatori* y la *dansa del albaet*, cuya existencia se registra hasta la Guerra Civil Española en toda la región valenciana, constituye una excepción.¹⁴¹



Ilustración 83. Velorio de la niña Ayde Amaya Perlaza, con el cuerpo expuesto, como era la costumbre.¹⁴²

En determinados pueblos de España, particularmente en la ribera valenciana, al niño muerto se le distingue con el nombre de

141 Citado en Foster, George. (1962). *Cultura y conquista. La herencia española de América...*, p. 253.

142 Recuperado de: http://www.icesi.edu.co/biblioteca_digital/handle/10906/40088

angelito o albaet.¹⁴³

En este sentido, podemos referir a Figueras Pacheco (1931), quien acerca de las costumbres de Valencia, España, relata:

Existe la singular costumbre, cuando muere una criatura de corta edad, un albaet, de reunirse la familia y amigos en la casa mortuoria con el fin de pasar alegremente la noche, entregados al baile, entonando coplas al compás de la clásica guitarra; ocupación que solo se interrumpe para apurar un vaso de rico vino añejo. La lógica inflexible de estas sencillas gentes les obliga a acallar la voz del natural sentimiento ante la consideración de que en el hogar ha ocurrido un fausto suceso que bien merece celebrarse con una noche de fiesta.¹⁴⁴

Por otra parte, De Davilliert (1931), narra lo siguiente:

En Jijona fuimos testigos de una ceremonia fúnebre que nos sorprendió. Pasábamos por una calle cuando escuchamos los rasgueos de una guitarra, acompañados del son agudo de la bandurria y del repique de las castañuelas. Vimos entreabierta la puerta de una casa de labradores y creímos que estaban festejando una boda; mas no era así: El obsequio estaba dedicado a un difunto.¹⁴⁵

Y prosigue:

En el fondo de la estancia estaba tendida en una mesa, cubierta con un cubrecama, una niña de cinco a seis años, en traje de fiesta; la cabeza con una corona de flores, reposaba en una almohada. De momento creímos que dormía, pero al ver junto a ella un gran vaso con agua bendita y sendos grandes cirios encendidos en sus respectivos candeleros en los

143 Domínguez, 1974. *Dos aspectos...*, pág. 71.

144 *Ibidem*, pág. 70.

145 *Id.*

cuatro ángulos de la mesa, nos dimos cuenta de que la pobrecita era cadáver. El resto del cuadro contrastaba singularmente con aquella escena fúnebre: un hombre joven y una muchacha, vistiendo el traje de fiesta de los labradores valencianos, danzaban una Jota acompañándose de las castañuelas, mientras los músicos e invitados, formando corro alrededor de los danzantes, les excitaban cantando y palmoreando.¹⁴⁶

También un escritor valenciano muy famoso en su época, Vicente Blasco Ibáñez, dejó constancia de esta costumbre en su novela *La Barraca* (publicada en 1898), recreando una estampa muy realista, triste pero florida, y que será básicamente la misma que se reproduzca en cualquier otro lugar de España o de Hispanoamérica en que arraigara la tradición de los angelitos.

En Colombia y Ecuador a esta ceremonia se le llama “bunde” o “chigualo” y en Paraguay “angelito Purahéi”, como la canción religiosa popular que se entona en pueblos del interior del país en estos velorios.

Me llamó poderosamente la atención que en Quinchamalí –pequeño poblado, distante 35 Km. al suroeste de la ciudad de Chillán, en el centro sur de Chile–, las cantoras populares son muy apreciadas y necesarias. Sus raíces las encontramos en el antiguo pueblo mapuche "Quinchamalí", que significa en lengua nativa "niñas apareadas".

Una de estas cantoras narró su experiencia con el velorio de angelito:

Me acuerdo que un año fui al velorio de un angelito donde cantaron. El angelito quedó lleno de tierra con la polvareda donde bailaban y al otro día por poco tuvieron que limpiarle la carita. Ahí estaba sentadito, porque no lo velaban acostado. Les ponían moneditas en las manos p'ayudar a la familia en sus gastos. Se veían lindos, como palomitos... El canto siempre

146 *Id.*

es con baile, pero yo digo que pa' los angelitos no debería ser así. Hallo yo que cantaran, pero no que bailaran. Yo me acuerdo de cuando vino esa señora Victoria, cuando se murió mi hermanito. Yo creo que ella le ofertó de venirle a cantar al angelito. Entonces no vino y ya estaban pa' llevarlo al cementerio y ella dice que sintió al angelito cuando le tocó las cuerdas de la guitarra en la cama. Por eso se levantó y vino en la mañana a tocar unas décimas al angelito. Me acuerdo que le puso unos granitos de trigo para que quedara con los ojitos abiertos, porque tenía los ojitos semicerrados. (...) esa devoción del canto a los angelitos es de hace muchos años, pero ahora ya no... Eran décimas las que cantaban.¹⁴⁷

En Putla, Oaxaca y en otros pueblos mexicanos se canta y se baila en estas ocasiones. Carmen Galván del Río (1949) narra:

En caso de que el niño muera los padrinos se encargan de costear la fiesta, consistente en comilonas, música, cantos, bailes, estallidos de cohetes y empinadas de alcohol. Es entonces cuando más se cantan chilenas y se bailan zambas y hay un regocijo general; pues el alma del muertito ha ascendido a la Gloria de Dios y no tendrá que padecer ya las miserias de la tierra.¹⁴⁸

En Puerto Rico y en República Dominicana se llama “baquiné” a la ceremonia relativa a la muerte de un niño. Conocida también con los nombres quinibán, baquiné y florón, término originario de los juegos cantados que se realizaban en esta ceremonia, constituye una modalidad de cante y baile funerario que se celebraba con ocasión de la muerte de un niño de poca edad. Núñez y Guntín (2002) afirman que “tiene precedentes en las ‘jotas de angelito’ de Valencia, en los ‘rosarios de angelito’ presentes en algunos países

147 Equipo de Pastoral Campesina. (1988). *La cantora popular, fuente de vida*. Santiago de Chile: Taller de Acción Cultural.

148 Galván del Río, Carmen. (1949), citado en Domínguez, 1974. *Ibíd.*, pág. 70.

sudamericanos y en la tradición funeraria de diversos pueblos africanos”.¹⁴⁹

Las primeras noticias de su celebración en Puerto Rico proceden del siglo XVIII, cuando el español Fray Íñigo Abad y Lasierra documentó la práctica de velar a los niños muertos con esta celebración: “El nacimiento o muerte de algún niño también se celebra con bailes, que duran hasta que no se puede sufrir el feto del difunto, sin embargo, que los preparan para que duren muchos días; estas fiestas corren por cuenta de los padrinos”.¹⁵⁰ Durante el siglo XIX fueron prohibidos los baquinés por considerarse fuera de las buenas costumbres religiosas de los españoles, quedando reducidos a las poblaciones de negros esclavos.

María Teresa Melfi (2002), describe el velorio de Angelito en Venezuela:

Reunión campesina con música y cantos que se efectúa delante del cadáver de un niño menor de siete años. Es una actitud piadosa, según la costumbre popular, que exige transformar el dolor en alegría porque el niño es un angelito que va al cielo a rogar por el bienestar de sus padres y familiares. La música consiste en cantos típicos de la región donde se celebra. En los Andes cantan décimas, romances y salves; en Falcón, salves, romances y estribillos también de temas religiosos; en las regiones llaneras cantan los mismos temas que se cantan en los velorios de Cruz y en Barlovento, estado Miranda, se ejecuta el mampulorio, canto y baile acompañado con cuatro, tambora y maracas.¹⁵¹

En su libro *Manual del Folklore* (1976), Isabel Aretz narra un velorio de angelito que presencié en el pueblo de Tabay, Municipio

149 Núñez, Ma. Virtudes y Ramón Guntín (2002). Baquiné. En: Emilio Casares Rodicio (Dtor.). *Diccionario de la música española e hispanoamericana*. Madrid: Sociedad General de Autores y Editores, p. 182.

150 *Id.*

151 Melfi, Ma. Teresa (2002). Angelito. *Id.*

Santos Marquina del estado Mérida (Venezuela). Menciona la referida investigadora: “todavía se celebra en muchos lugares el llamado ‘velorio de angelito’, cuando muere un niño pequeño, hasta los siete años, y esto en razón de que es un nuevo ángel que sube directamente al cielo”.¹⁵²

Y lo describe:

Se trata de un niño muerto de unos 15 días de nacido. Lo habían colocado sobre una especie de altar, atado a una sillita y estaba bellamente vestido y adornado. Tenía una larga falda blanca, con tiras de papel plateado y de colores cosidas a la misma falda. En la cabeza ostenta una ancha corona plateada y de sus espaldas salían dos alas “para volar al cielo”, sostenía flores en la mano izquierda y otras habían sido colocadas en sus oídos y en la nariz. Estaba rodeado de flores y velas encendidas y por encima de él aparecía un cuadro de un santo en una especie de segundo altar. Varios músicos le dedicaban piezas típicas. El cuadro estaba muy lejos de ser desagradable, quizá a causa de la poca edad del niño y de la buena compostura de los presentes. Por la tarde el ángel iba a ser enterrado. Lo llevarían cuatro niños e iría precedido por los músicos, que deberían ejecutar diferentes piezas durante todo el trayecto.¹⁵³

En algunos lugares de Latinoamérica la familia cursaba invitaciones para el velorio igual que para las restantes reuniones sociales. Una vez concluido el velorio en la casa paterna, el niño muerto era solicitado en préstamo por otras familias en cuyas casas se hacían reuniones de igual carácter; en ocasiones también se realizó el velorio en comercios, dejando ganancias para los propietarios.

Luis Arturo Domínguez (1974) explica: “todos los gastos del contenido corren a cuenta de los padrinos. Pero si estos son muy pobres y no pueden cumplir con los festejos, alquilan o venden el

152 Aretz, Isabel. (1976). *Manual de folklore*. [4° edición] Caracas: Monte Ávila, pág. 126.

153 *Id.*

cadáver. Muchas veces el cuerpo de la criatura, lo trasladan de una casa a otra (...).En Venezuela como en Argentina suelen prestar el cuerpo del infante para que continúen el contenido en otros hogares”.

154

En algunas partes de Venezuela preparan el cadáver del infante sumergiéndole en agua salada hirviendo, durante breves instantes, para que así dure más, sin corromperse. Con el mismo objeto, en los andes venezolanos suelen bañarlo con agua tibia mezclada con hojas de ciertas plantas aromáticas tales como el geranio, el hinojo, la ruda y los cogollos tiernos del naranjo dulce. No descuidan, para igual fin, poner debajo del niño muerto, estando en el ataúd, ramos de sauco y ciprés.¹⁵⁵

En otras partes del país tal vez no practiquen estos métodos rústicos de embalsamamiento y purificación, pero sí emplean, para evitar la descomposición del fallecido, la cal, el yeso molido, la clara de huevo, el guayuco de hojas de caipo, el aguardiente, el zumo de limón y recientemente, la creolina.

La antropóloga J. Clarac me permitió conocer su testimonio de un velorio de Angelito que observó en las zonas del páramo del estado Mérida:

Fue en 1973 que yo trabajé en todo El Valle de Mérida, hasta arriba, hasta la Culata y una vez que yo estaba ahí, yo me quedé porque había un angelito que iban a velar en una de las casas... era una casa de Alto Viento, que llaman Alto Viento del Valle. Ahí había la madre que estaba muy normal, no estaba triste ni nada, estaba sirviendo comida, bebida, había los músicos que tocaban y cantaban, había mucha gente y estaba el niño ya en su urnita, su urna y entonces yo vi que el niño tenía la piel un poco rara como si hubiera sido momificado y me llamó la atención esto y pregunté a uno de los que estaban ahí y me dijo: “es que ya lo prepararon, lo prepararon cuando murió”.

154 Domínguez, 1955. *Velorio de Angelito*. ..., pág. 33.

155 *Ibidem*, pág. 20.



Ilustración 84. Velorio de un bebé en la casa de la familia Chicaiza. ¹⁵⁶

Y continúa describiendo:

Entonces yo hice las preguntas de ¿cómo se había preparado? Me dijeron lo que hicieron: “se hizo como se hace siempre, se puso el niño en una olla con papas, no recuerdo que otra cosa me dijo que habían puesto, pero unas verduras que tenían por allá y se cocinó un rato, después se sacó el niño primero y entonces al niño le quitaron toda el agua que tenía en el cuerpo pasándolo encima de una fogata, hicieron la fogata y se estuvo horas pasando el niño encima de la fogata hasta que perdiera toda el agua que tenía en su cuerpo, por eso es que tenía ese color ahí tan raro no, era un color realmente como si hubiese sido asado. Y entonces después lo pintaron y le pusieron las alitas y no, no estaba en la urna, estaba sobre una mesa, ahorita recuerdo que tenía un

156 Fue costumbre adornar a los niños con coronas de flores y alas debido a la creencia en que moría un angelito. La Cumbre, 1943. Recuperado de: http://www.icesi.edu.co/biblioteca_digital/handle/10906/40088

mantel blanco, él estaba encima con sus dos alitas.

Y acerca de la permanencia del niño en otros hogares de la comunidad para su beneficio, narra:

Yo regresé al día siguiente y estuvimos buen rato hasta las 12, nos dijeron que toda la noche iban a cantar y tomar y entonces yo pregunté: ¿cuándo lo van a enterrar? “Bueno cuando terminen de pasear”, dijeron. Entonces, yo regresé al día siguiente. Lo tenían todavía en esa casa, pero ya lo iban a sacar para la casa que estaba más cerca y me mostraron todas las casas por las cuales tenía que pasar. “¿Usted ve ‘aqueeella’ que está tan lejos ahí?, esa familia lo va a recibir. - Entonces, yo dije “¿Por qué?” y respondieron: “-Bueno para que llegue la suerte a tocar la familia, cada familia tiene que recibir suerte por el niño porque es un angelito”. En efecto se hizo esto y yo varias veces regresé y todavía estaban paseando el niño, lo pasearon como dos meses. Hasta que lo enterraron, cuando lo enterraron yo no pude ir, no recuerdo por qué, tenía un congreso, algo así... pero estuvo paseando muchísimo, y después yo me informé mucho y sí, era la costumbre que se hacía y la encontré también en el páramo de Santo Domingo, en el páramo de Mucuchíes, la zona de Mocao, en esas zonas, si...Y era costumbre, yo supe que era la costumbre...¹⁵⁷

En esta narración descubrí algunos rasgos de clara influencia indígena al preguntarle a la Dra. Clarac, ¿Qué hicieron con la sopa de verduras?

La comían todos. Yo recordé el ritual mortuorio de los Yanomami, tú sabes que los Yanomami a sus muertos los incineran, los vuelven ceniza total y después ponen esa ceniza dentro de una sopa que preparan con

157 Clarac de Briceño, Jacqueline (2012). Conversación de fecha 30 de septiembre de 2012 en su casa de la ciudad de Mérida.

plátano y después, todos los que son de ese chabono, se toman esa sopa. Es para conservar el espíritu del muerto dentro de su comunidad (...). Y que contaron lo mismo también en los páramos de Mucuchíes en esa época, yo te hablo de los primeros años de los 70, para el Valle en 73, pero ya antes yo lo había oído también en la zona de Santo Domingo, pero sin verlo, no, me lo habían contado que también así hacían.

En los Pueblos del Sur de Mérida guardaron la costumbre más española que en la zona del páramo.

Al preguntarle al rezandero Pablo Niño ¿cómo preparan el cuerpito del difuntito para que no se deteriore y dure?, respondió: “Bueno, de por sí los ángeles no... prácticamente... (y reflexiona la respuesta...) porque... yo desde que... cuando nos criamos ‘nojotros’ que veíamos los ángeles nunca ‘huelían’ a mal. Porque ellos son angelitos...”¹⁵⁸

3.3.3. El velorio de Angelito en los Pueblos del Sur del estado Mérida

“La cumbre del romance es el velorio de Angelito”, afirmó el investigador Virgilio Ferguson en una conversación en la que abordamos este tema”.¹⁵⁹ En mis viajes de campo por los Pueblos del Sur de Mérida y en especial en Mucutuy, observé con atención que los cultores de romances evocan permanentemente el velorio de Angelito. Como hemos podido apreciar en el Capítulo II de este trabajo, todos los informantes colaboradores relacionan el canto de romances con este ritual, aunque siempre lo hacen como una reminiscencia del pasado. Esto se debe también a que la

158 Pablo Niño, conversación en fecha 15 de enero de 2011 en la aldea El Trompillo, San José del Sur. Mérida, Venezuela. En ocasión de la Paradura de Niño realizada en casa de su hermano Justiniano Niño.

159 Virgilio Ferguson. Conversación en fecha 10 de septiembre de 2011 en la oficina del Instituto de Ciencias Musicales de Rosa Iraima Sulbarán. Mérida, Venezuela.

muerte de niños en las zonas rurales de Venezuela ha disminuido considerablemente en las últimas décadas.

Pedí a algunos cantadores de romances que relatasen el ritual del velorio de Angelito y obtuve las respuestas y comentarios que siguen.

Dimas Contreras, relata:

Cuando ellos fallecían [los niños], pues los preparaban bien como en una sillita y... después sí (...) les colocaban sus alitas... Durante eso pues *antonces* uno estaba tocando y los demás preparando el ángel ahí al frente, tocando y cantando... Lo tenían todo el día, como *dicir*, si moría hoy en la mañana, hoy todo el día y la noche, la noche hasta el otro día que se le daba sepultura. Lo sacaban del campo hasta el pueblo, cuando había la posibilidad, con música todo el camino... hasta que llegaba uno al pueblo. Tocábamos un rato y de ay descansábamos y seguíamos tocando. Llegaba uno al pueblo y *antonces* lo mismo, se velaba un rato, se colocaba en una posada por ahí mientras se abría la sepultura pues, *antonces* durante ese rato uno seguía tocando y después se llevaba con música hasta el *cimiterio* y se le daba sepultura.¹⁶⁰

El señor Pablo Niño de 71 años, rezandero y cantor de rosarios, paraduras y romances, explica:

Al angelito cuando está chiquito le hacen unas alas y lo sentaban en una silla y al otro día cuando lo iban a llevar pa' ir a enterrarlo, era que lo ponían en el cajoncito o *urnia*, como le quiera *dicir*. Pero durante la noche eso es música y antes había una vaina que se llamaba romances y la Corona. Los romances a mí se me olvidaron, pero la Corona la cantamos a veces por ahí con otros hermanos míos. Yo he visto en unas partes que prácticamente cuando no hay la forma de

¹⁶⁰ Dimas Contreras, conversación en fecha 10 de enero de 2011 en la oficina del Instituto de Ciencias Musicales de Rosa Irama Sulbarán. Mérida, Venezuela..

buscar a unos señores que toquen, se ponen es a tocar y a cantarles canciones y... Bueno, yo digo que uno no sabe cómo puede ser, pero la costumbre de antes era música que se llama de cuerdas, romances y la Corona.¹⁶¹

Este cultor describe la forma cómo preparan al angelito: “A los angelitos, sea hembra o sea varón les ponen un vestido, haga de cuenta, como el que le hace un vestido a un Niño Jesús grande. Le ponen una batola con encajes y le hacen una corona y se la ponen. Los angelitos tienen que ir sentados en una silla y al otro día, cuando ya los van a llevar pa’ enterrarlos es que los acuestan en la urnia.”¹⁶²

3.3.4. La Corona

Algunos cultores hacen referencia al canto de la Corona en los velorios de Angelito. Es un canto muy sagrado que se interpreta en varias partes de Venezuela en ocasión de los velorios. Según los informantes Emiliano Rivas y Deosgracias Rangel, se canta cuando van a sacar al angelito de la casa para ser enterrado y cuando cumple años de muerto.¹⁶³

Acerca de esto, Pablo Niño apuntó: “Cuando muere un niño es pura música toda la noche y le cantan la Corona y entonces cada que cumple un año de muerto, buscan quien la cante y le cantan...”¹⁶⁴

Ezequiel Rivas revela la relación entre el canto de la Corona y el velorio de Angelito:

Bueno, la Corona se les canta pa’ dejarles tradición de siete años, los siete coros. Cada año se les celebra el día del velorio. En los velorios de Angelito a

161 Pablo Niño. Conversación en fecha 15 de enero de 2011...

162 *Ibidem.*

163 Emiliano Rivas y Deosgracias Rangel. Conversación en fecha 15 de agosto de 2007. Casa de Deosgracias Rangel en Mucutuy.

164 Pablo Niño. Conversación en fecha 15 de enero de 2011....

cada angelito se le hace una corona...pa' llevar pa'l cielo... y si le van a *siguir* tradición, si le van a *siguir* cumpleaños, hacen otra y se la ponen un rato y la guardan, lo echan con una y guardan *l'otra* y cuando cumplió el año, tal día o tal noche, la corona está lista... El angelito aguanta la noche y al otro día se sepulta y se le guarda la corona para el otro año en la misma fecha. Se le pone una, media noche, la de llevar. Y la de dejar se le pone de media noche *pa'l* día.¹⁶⁵

Emiliano Rivas y Deosgracias Rangel relataron que hace muchos años el Padre Noguera Mora, párroco de la parroquia San Antonio de Padua, iba montado en una bestia pa' Mucuchachí” [el pueblo vecino], cuando oyó que unas recogedoras de café cantaban estos versos. Inmediatamente se bajó de la bestia y se hincó en la tierra hasta que terminaron de cantarla, entonces se levantó y les replicó.

Ezequiel Rivas era un niño y presenció este suceso y nos hizo el relato:

Estaba yo de 8 años, cuando vivía aquí el Padre Noguera, uno grandote que era de Mucuchachí. Adonay Noguera que llamaban... había como once obreras trabajando en El Ceibo, en la finca que era de Pascual Rivas. (...) Eran como las 11 cuando estaban las mujeres...y uno estando pequeño es muy fijón, estaba yo por ahí jugando y eso. *Antonces* cuando yo acordé iba el padre en una mula rucia por el camino. Estaba la finada Wenceslada cantando La Corona y agarrando café pa' enseñar las otras y yo *vide* que se desmontó el Padre, le sacó la cabuya a la mula y la amarró y se tiró solo, se arrodilló y ahí se estuvo. Cuando ya terminó de cantar la Corona se paró el padre y les dijo: “Mire, señoras, una cosa les digo. Causante a ustedes casi no llego yo a Mucuchachí.” “¿Por qué, Padre?, si estamos trabajando”, dijeron las señoras. -Y dijo el Padre: “Esto se puede cantar en la iglesia o se puede cantar

165 Ezequiel Rivas. Conversación en fecha 19 de noviembre de 2006. Iglesia de Mucutuy.

en un ángel, pero así por juguete, no. Así que tengan la precisión y jamás nunca la canten aquí, ni por estudio, porque eso se estudia en la casa con fundamento, no aquí en el barbecho. Causante a ustedes perdí yo como hora y media”. La finada Wenceslada se había dejado de estar cantando y estar enseñando. Habla del cuerpo de la mujer, por eso es muy sagrado.¹⁶⁶

Es de resaltar que este romance está sembrado en diversos lugares de nuestro país, pues el investigador Novoa (1973), señala: “También en otros lugares de Venezuela acostumbran a entonar este canto en honor a la Virgen, después de concluir el rosario”.¹⁶⁷

Delci Torres (2004) hace un análisis lingüístico de “La Divina Corona”, caracterizándola como un texto de tradición oral, que se efectúa con motivo del rito funerario “la tumba”, a propósito del fallecimiento de alguien. Resalta Torres que “es un canto que evoca un universo religioso sagrado dedicado a la exaltación tanto física como espiritual de la Virgen María, utilizando metáforas sencillas y otras figuras retóricas. En su discurso se revela la estructura enunciativa de la invocación, toda vez que permite el establecimiento de un contacto comunicativo entre dos universos distintos y distantes: el de lo profano –la tierra– y el de lo sagrado –el cielo, es decir, la oposición entre lo divino vs. lo humano”.¹⁶⁸

El etnomusicólogo Luis Felipe Ramón y Rivera (1990), refiere una versión encontrada en el estado Falcón en 1947, especificando: “Es una singular pieza poética inspirada en el cuerpo sagrado de la Virgen María, lejana y evidente reminiscencia del conocido tema amoroso del Cantar de los Cantares”.¹⁶⁹ En cuanto a la métrica, los versos son hexasílabos. Vale recordar que el romancillo, que

166 *Id.*

167 Novoa, Darío. (1973). *Paradura Del Niño*. (2° Ed.) Mérida: Corporación de Los Andes.

168 Torres, Delci. (2004). La significación en un canto del rito funerario “la tumba”. Revista *Opción*. N° 44, 78-97. Maracaibo: Universidad del Zulia, p. 95.

169 Ramón y Rivera, *La poesía folclórica de Venezuela*, 228.

consta de versos de doce sílabas, se divide en dos hemistiquios hexasilábicos.¹⁷⁰

Aun cuando La Corona contiene el mismo tema y argumento, se observan algunas diferencias entre la que presenta Ramón y Rivera y la que escuchamos y registramos en Mucutuy:

1. La registrada en Mucutuy, contiene 24 versos a diferencia de 19 versos presentados por Ramón y Rivera.
2. La registrada en Mucutuy contiene un verso introductorio y un verso de despedida, mientras que en la de Ramón y Rivera presenta solo versos de despedida.
3. Cada verso se responde con un coro en la registrada en Mucutuy. Ramón y Rivera, no presenta coro.
4. Las coplas semejantes, presentan variantes de una u otra palabra.

3.3.5. Observación de un velorio de Angelito

De mi temprana niñez recuerdo muy lejanamente haber presenciado algún velorio de angelito en Canaguá, capital del municipio Arzobispo Chacón del estado Mérida, muy cercano a Mucutuy. En la ciudad de Mérida, nuestra casa paterna estaba ubicada cerca de San Jacinto, zona rural situada en el valle del Río Chama a la altura de la ciudad. En algunas oportunidades vi pasar, rumbo al cementerio cercano, a grupos de campesinos acompañados por familiares, músicos y amigos, trasladando sobre sus hombros las pequeñas cajas fúnebres. En una ocasión me acerqué y pregunté qué había en la urnita y me respondieron: “Es un angelito”. Confieso que sentí una fuerte impresión.

Debido a la naturaleza mortuoria de este ritual y por la distancia que hay desde la ciudad de Mérida a los Pueblos del Sur, no nos fue

170 Katz, Israel J. (2002). *Voz: Romance*. En: Emilio Casares Rodicio (Dtor). *Diccionario de la música española e hispanoamericana*. (pp. 358-361). Madrid: Sociedad General de Autores y Editores, p. 358..

sencillo presenciar un velorio de Angelito para esta investigación, puesto que se realiza, mayormente, en las zonas rurales, cuando muere un niño pequeño menor de siete años. Sin embargo, el día 8 de diciembre de 2011, una familia colaboradora me comunicó la celebración de un velorio de Angelito en una comunidad donde abundan familias originarias de los Pueblos del Sur de Mérida, en la parroquia Jacinto Plaza del municipio Libertador. Hasta allá me trasladé.

Al entrar a la sala de la casa donde se llevaba a cabo la ceremonia, contemplé la escena: Sobre una mesa, sentada en una sillita habían colocado el cuerpo de la niña muerta de tres años de edad, vestida toda de blanco y con una corona en la cabeza.

De su espalda, sobresalían unas alas blancas adornadas con cintas rosadas. Estaba rodeada de flores, globos de colores e iluminada por dos cirios. Acompañaban el lugar muchas personas que entraban y salían permanentemente del recinto. En un rincón junto a la urna, cuatro músicos cantaban romances y otras melodías ejecutadas por un cuatro, dos guitarras, un violín y una charrasca.

Conversé con el señor Darío Mercado, violinista presente en este velorio de Angelito, quien expresó:

El romance es una cosa de antigua, de lo que sabían los mayores, los padres de nosotros que cantaban una cosa bonita, entonces los que ya tenemos esta edad seguimos el mismo trayecto, hemos aprendido esto. No es una ranchera, no es un valse, sino que es algo humilde, es algo que es muy doloroso a la vez para los padres, para los familiares. De modo que se le canta y es doloroso lo que dicen las estrofas. A los niños chiquitos no se les puede rezar, ya de diez [años] hacia abajo no se les reza, solamente música y romances. Ahora, de diez en adelante, sí se les puede rezar porque ya es “angeloro”. Así lo aprendimos de nuestros seres queridos, los viejos que ya se han ido, ¿ve? Angeloro, ya de allí se le dedicaba media noche de rezos y media noche de cantadurías, música, cantos. Cuando es angeloro, de diez a quince años. Después de los quince ya es adulto. A este niño por lo menos,

ya no hay que rezarle. Los padres son también de ese conocimiento antiguo y saben que eso se hace así.¹⁷¹

Es de hacer notar en este comentario el carácter plañidero de estos cantos.



Ilustración 85. Velorio de Angelito de la niña Michel Fernández (3 años).

3.3.6. Velorio de los seis meses o medio año

El día 17 de diciembre de 2011 presenciamos el ritual que fue celebrado por conmemorarse los seis meses de muerte de la niña Carlis Maolí, de tres años de edad. Sus jóvenes padres son oriundos de Chacantá, uno de los 18 pueblos del sur del estado Mérida. Actualmente habitan en el sector Chamicero Alto del municipio Campo Elías, a media hora de la ciudad de Mérida.

Al llegar a la casa campestre, observé en un rincón de la sala un altar muy decorado con motivos infantiles, sobre el que estaba colocada la foto de la niña bordeada de unas alitas y rodeada de figuras angelicales, globos y flores, todo en un ambiente sencillo. Sobre la fotografía de la fallecida estaba colocada la corona que había sido reservada en el velorio con el cuerpo presente.

171 Darío Mercado. Conversación en fecha 8 de diciembre de 2011. Velorio de angelito en San Jacinto, Mérida Venezuela.

Era llamativa la presencia de muchos niños y familiares, como si se tratase de la celebración de una fiesta de cumpleaños. El velorio comenzó a las 8 de la noche. Se reunieron los hermanos Niño (del rezandero Pablo Niño), e interpretaron La Corona, por promesa de los padres. Antes de la Corona, entonaron una Maristela, versos de alabanza, agradecimiento y ofrenda que hacen los devotos, como introducción al Rosario Cantado o a cualquier otro velorio.



Ilustración 86. Ceremonia por los seis meses de muerte de la niña Carlis Maolis (2 años). Al fondo, el altar. Al frente, los músicos y cantores.

Al fondo, los instrumentos afinaban y los niños se divertían bulliciosamente con juegos infantiles... Después de dar con el tono, comenzó la introducción del violín.

Los textos fueron proporcionados por el señor Ángel Niño (69 años).

Maristela Dolorosa (Pista 22)

Informantes: Justiniano Niño, Pablo Niño y Ángel Niño.

Edad: 74, 71 y 69 años, respectivamente.

Lugar de nacimiento: Aldea El Hatico, Pueblo Nuevo del Sur.

Ocupación: Agricultores los dos primeros y jubilado y comerciante el último.

Tradiciones musicales en los Pueblos del Sur

*Ave estrella matutina
Madre Santa de lo eterno
Siempre Virgen casta y pura
Puerta feliz de los cielos*

*De los labios de Gabriel
Tomando aquella ave eterna
Trocando al nombre María y de Eva
Tenernos siempre en sosiego*

*Muestra que eres vuestra Madre
y que acoja todos los ruegos
al que al nacer por nosotros
Quiso nacer de tu seno*

*Libra al reo de cadenas
Concede luz a los ciegos
De la culpa líbrales
Abuyenta el mal de tu siervo*

*Virgen singular y blanda
Que acoja a vuestros ruegos
Hacednos todo bien
Hacednos castos y buenos*

*Danos una vida pura
Y un camino sin tropiezos
Para que a Jesús veamos
Tengamos un gozo eterno*

*Sea al padre la alabanza
Y honor al Cristo incenso
Con el Espíritu Santo
Y los siglos sempiternos. Amén.*

Al culminar esta loa, procedieron los músicos y cantores a entonar la Corona. Cerraron con las Alabanzas al Santísimo Sacramento y el Bendito.

Rezandero: Ave María Purísima.

Músicos: Sin pecado original concebida.

Rezandero: Gloria al Padre, gloria al hijo y al Espíritu Santo.

Músicos: Como era en un principio ahora y siempre por los siglos....

Rezandero: María madre de gracia, madre de “misericordia”.

Músicos: En la vida y en la muerte ampáranos Señora.

Rezandero: Ave María Purísima.

Músicos: Sin pecado original concebida.

Rezandero: Ofrecemos esta Corona, Señor, a la Virgen, a todos los santos, al alivio y descanso de la niña que ha fallecido en esta casa, que ella no tenía pecado, y por todos los que estamos aquí congregados en esta sagrada dirección. Por los dueños de casa que han ofrecido la promesa. Que el Señor y la Santísima Virgen los proteja y los mantenga alentaos a ellos y a todos nosotros. Ahorita vamos a cantar la Corona. Todos de pie.

Músicos: Todos de pie, que vamos a cantar la Corona...

Cantaron, en tono mayor, con dos pares de cantores que alternaron las estrofas y el coro, de manera responsorial, acompañados por dos violines, dos cuatros y una guitarra. Todos con mucha devoción. Los versos cantados fueron muy similares a los que nos proporcionaron los cultores Emiliano Rivas y Deogracias Rangel y que están transcritos a continuación.

La Corona (Pista 23)

Informantes: Emiliano Rivas y Deogracias Rangel

Edad: 62 y 56 años respectivamente

Lugar de nacimiento: Mucucharaní, Parroquia Mucutuy.

Tradiciones musicales en los Pueblos del Sur

Ocupación: Fabricante y Comerciante de Chimó, el primero.
Agricultor, el segundo.

*Virgen soberana
Reina del cielo
Regalada prenda
Del padre eterno*

CORO

*Dios te Salve María
Llena de Gracia
El Señor de los Cielos
Nos dé su gracia.
Esa tu Corona
Corona y bella
Toda engrandecida
De las estrellas*

CORO

*Esos tus cabellos
Son lazos de oro
Con los que atabas
Al niño Dios.*

CORO

*Esa tu frente
Frente de plata
El platero es Cristo
Quien la remata*

CORO

Esas tus cejas

Tradiciones musicales en los Pueblos del Sur

*Arca que puso Dios
Contra las aguas
Cuando el diluvio.*

CORO

*Esos tus ojos
Son dos luceros
Con que resplandeces
Allá en los cielos.*

CORO

*Esos son tus oídos
Zarcillería
Con que entretienes al Niño
Todos los días.*

CORO

*Esa tu nariz
Perla escogida
Donde guardas incienso
Toda la vida*

CORO

*Esa es tu barba
Barba partida
Que al más rendido
Le da la vida.*

CORO

*Esa es tu boca
Jardín de flores
Con que regabas
Las bendiciones.*

CORO

*Esos son tus labios
Son frescos lirios
Con que refrescabas
Al Niño Empíreo*

CORO

*Esa es tu garganta
Garganta y bella
Donde se abraza el Niño
Mil veces de ella*

CORO

*Ese es tu cuerpo
Hecho de Gloria
Con él pedimos
Misericordia.*

CORO

*Esos son tus brazos
Son dos manjares
Con los que paseabas al Niño
En los portales.*

CORO

*Esas son tus manos
Son dos bellezas
Con las que cogía
Todas las grandezas*

CORO

*Ese es tu vientre
Vientre sagrado*

Tradiciones musicales en los Pueblos del Sur

*Donde tuviste
Al Niño depositado*

CORO

*Esa es tu cintura
Centura y bella
Ende se agarra el Niño
Mil veces de ella.*

CORO

*Esas tus rodillas
Son dos potencias
Con las que pagaba
Las penitencias.*

CORO

*Esos tus pies
Piecitos dos
Con los que paseabas
Al Niño Dios*

CORO

*El que cante la Corona
En la semana un día
Tiene el alma clara
Como la luz del día.*

CORO

*El que cante la Corona
En la madrugada
En el cielo recibe
La Emaculada.*

CORO

El que cante la Corona

Tradiciones musicales en los Pueblos del Sur

*Al primer canto de gallos
En el cielo le recibe
La Virgen del Rosario.*

CORO

*Ahora Virgen Pura
El remate
Con su querido
El hijo infante.*

CORO

Rezandero: Por la señal de la santa cruz, de nuestros enemigos, líbranos Señor, Dios nuestro. Ahora vamos a cantar las Alabanzas.

Rezandero: Gloria al Padre, gloria al hijo y al Espíritu Santo.

Músicos: Como era en un principio ahora y siempre por los siglos....

Rezandero: María madre de gracia, madre de “misericordia”.

Músicos: En la vida y en la muerte ampáranos Señora.

Rezandero: Ave María Purísima.

Músicos: Sin pecado original concebida.

El violín introduce una dulce melodía... se mantiene el estilo responsorial ya descrito.

Alabanzas (Pista 24)

CORO

*Alabado sea el santísimo
Sacramento del altar
Y María nuestra señora
Concebida sin pecado

Para siempre sea bendito*

Tradiciones musicales en los Pueblos del Sur

*Y eternamente alabado
El cordero sin mancilla
De Jesús sacramentado*

CORO

*Y la paloma divina
Rosa del príncipe sagrado
Y María nuestra señora
Concebida sin pecado*

CORO

*Y al instante primero
Puso Dios su seriedad
Escogido para María
El cordero inmaculado*

CORO

*El cordero inmaculado
Del divino redentor
Toda su sangre derrama
A nosotros con amor*

CORO

*Este Dios que estamos viendo
En la mesa del altar
Para dar valor al hombre
Se quiso sacramentar*

CORO

*Celebre todo cristiano
A Jesús pastor divino
Y con poderosa mano
Nos prestará todo su auxilio*

CORO

*El demonio está rabiando
Rabiando arancolia
Porque los cristianos celebran
El rosario de María*

CORO

Bendito sea Dios

Respuesta

*Y a la madre de Dios
Pidámosle a Dios
Y a la madre de Dios
Demos cuenta a Dios
Y a la madre de Dios
Alabemos a Dios
Y a la madre de Dios
Ensalcemos a Dios
Y a la madre de Dios
Glorifiquemos a Dios
Y a la madre de Dios
Demos gracias a Dios
Y a la madre de Dios
Las estrellas en el cielo
Brillan con grande alegría
Y nosotros en la tierra
Digamos Ave María
Con pureza de conciencia
Dignamente preparado
Recibiremos con frecuencia
A Jesús sacramentado*

Rezandero: Ángeles en el cielo, criaturas de la tierra, oíd las alabanzas a nuestra santísima madre.

Sea para siempre bendito y alabado el santísimo sacramento del altar y la purísima concepción de María santísima, por siempre.

Amén. Alabemos a Jesús, José y María que en cielo son causa de alegría y digamos tres veces: Ave María purísima,

Asistentes: Sin pecado original concebida. (con la mano en el pecho).

Rezandero: Ave María purísima.

Asistentes: Sin pecado original concebida. (con la mano en el pecho).

Rezandero: Ave María purísima.

Asistentes: Sin pecado original concebida. (con la mano en el pecho).

Rezandero: Virgen de la concepción, madre del verbo divino, Señor, échanos tu bendición y envíanos por buen camino. Sea la gracia del Padre, del Hijo y del Espíritu Santo. Amén.

Rezandero: Gloria al Padre, gloria al hijo y al Espíritu Santo.

Asistentes: Como era en un principio ahora y siempre por los siglos....

Rezandero: María madre de gracia, madre de “misericordia”.

Asistentes: En la vida y en la muerte amparanos Señora.

Rezandero: Ave María Purísima.

Asistentes: Sin pecado original concebida.

Rezandero: Buenas noches, todos. Que Dios los tenga alentaos.

Luego de estos cánticos, los familiares de la niña muerta ofrecieron sendos platos de comida a los presentes y exhibieron una gran torta decorada con motivos infantiles, dulces y refrescos. Al finalizar, compartieron esta torta, entregaron juguetes a los niños invitados que corrían y jugaban por el patio de la casa. Allí, en el patio, observamos una pequeña capilla iluminada, también dedicada a la difunta festejada.

Y como recuerdo, la tarjeta que muestro a continuación:
Jacqueline Clarac (1998), quien afirma:

Los rituales llamados de cultura popular van mucho más allá de ser representaciones religiosas cíclicas. En la cordillera andina, (...) tienen esta función de

Tradiciones musicales en los Pueblos del Sur

reintegrar al hombre andino en su totalidad histórica: la de su pasado indígena, de su pasado español, de su pasado africano, de su presente andino, su presente venezolano, su presente mundial, y todo esto, integrarlo en una representación cósmica, un espacio cósmico, una temporalidad cósmica.¹⁷²

Al lado de este aspecto hay otro, de hibridación: melodías, ritmo y acompañamiento se mezclan y producen un género, el religioso-popular, que tiene como fuente directa de inspiración el canto eclesiástico. Entre nosotros, sin embargo, es casi inexistente el factor influyente del canto gregoriano, y en cambio, abundante las copias de un tipo de música menor y algunas veces rústica: el de las misas de pequeña estructura compuestas por maestros de capilla españoles, italianos o franceses, a los cuales copiaron buenamente todos los "coristas" criollos de provincia. Ese es el tipo de música que va a predominar en las salves, romances, tonos, Avemarías, etc., del repertorio a que nos estamos refiriendo.



Ilustración 87. Capilla dedicada a la niña Carlis Maoli. Fotografía: Rosa Iraima Sulbarán Zambrano.

172 Clarac de Briceño, Jacqueline, (1998). Creencias y manifestaciones religiosas en el espacio de la cordillera de Mérida. En: *Venezuela: Tradición en la modernidad*. Caracas: Fundación Bigott, p. 222.

Tradiciones musicales en los Pueblos del Sur



Ilustración 88. Recuerdo del velorio de Angelito de seis meses.

CONCLUSIONES

1. El estudio y análisis de las manifestaciones musicales antiguas de los Pueblos del Sur del estado Mérida, favorece el conocimiento y recuperación de los valores que identifican la región andina para las nuevas generaciones.

2. Los pueblos seleccionados en nuestra experiencia de campo del Sur de Mérida se caracterizan por poseer un extraordinario compendio de quehaceres musicales y festividades religiosas y mantienen la originalidad de sus tradiciones musicales.

3. En Mucutuy existen diferentes tipos de romances, los cuales son interpretados de acuerdo al momento que se quiera referir, así tenemos cantos para velorios de Angelitos, cantos para rosarios, cantos para parada de Niño, cantos para la ofrenda a un santo determinado. Algunos versos son octosílabos, otros son hexasílabos (romancillo).

4. Como afirmó Menéndez Pidal, un copioso romancero pasó a América en la memoria de quienes tripulaban las naves descubridoras y en el recuerdo de cuantos después vinieron a este continente.

5. El romance contiene en sus características genéricas, el germen de su recreación y transformación al ser un texto corto, no estar sometido a las leyes de una determinada escuela poética ni ser la obra de un solo autor.

6. Un romance se mueve en el tiempo y en el espacio y sin perder su ser, va dando nacimiento a otros textos semejantes, pero no idénticos.

7. El romance castellano en Venezuela se entremezcló, y

Conclusiones

en cada región se produjeron versiones de antiguos y conocidos romances y los habitantes de cada zona los identificaron con el lugar, manteniendo el romance dinámico y vivo, mayormente por medio de la tradición oral, tomando así características populares como un reflejo del entorno, que expresaba a través de la música las características del paisaje.

8. Los romances son la materia prima de una excelente polifonía vocal rural del período colonial que escasamente sobrevive en las aldeas de Mucutuy y que queda sólo en la memoria de unos pocos moradores.

9. Las posadas en Mucutuy gozan actualmente de una vigencia que se nutre en el marco de la tradicionalidad –entendiendo ésta como el encadenamiento formal que señala la continuidad entre el pasado heredado y la recepción que del mismo realizamos–, afirmando así la enorme importancia del elemento dramático-musical en una de las manifestaciones religiosas más antiguas que se conoce en los Andes venezolanos.

10. Desde la perspectiva del complejo mito-rito, las posadas del niño Jesús son una complejidad de tres complejidades previas: la referente a la forma única que une inextricablemente expresión verbal-tipo poética como canto, que corre, incurso conjuntamente con la expresión corporal festiva; y tercera, las dos anteriores son una, en acción como expresión-representación de uno de los misterios del evangelio: el cómo y el porqué del Niño Dios.

11. De todas las manifestaciones plurisonantes que se encuentran en América Latina, la polifonía vocal de Venezuela se destaca con rasgos propios. Las voces entran de la siguiente manera: inicia la voz llamada guía o alante, y luego se juntan la más aguda, llamada falsa, contralto o media falsa y la inferior, llamada tenor o tenorete. Así unidos, cantan las cadencias que se prolongan a veces

con largos ayes finales.

12. Es propio de estos cantos, los largos “ayes” cadenciales, generalmente en modo menor con mayorización final. Los acordes menores llevan implícita cierta ternura y dulzura, tristeza y meditación. Sin embargo, en los ayes cadenciales de los romances podríamos descubrir un aporte indígena a esta expresión.

13. Melodías, ritmo y acompañamiento se mezclan y producen un género, el religioso-popular, que tiene como fuente directa de inspiración el canto eclesiástico. Entre nosotros, sin embargo, es casi inexistente el factor influyente del canto gregoriano, y en cambio, abundante las copias de un tipo de música menor y algunas veces rústica: el de las misas de pequeña estructura compuestas por maestros de capilla españoles, italianos o franceses, a los cuales copiaron buenamente todos los "coristas" criollos de provincia. Ese es el tipo de música que va a predominar en las salves, romances, tonos, ave Marías, etc., del repertorio a que nos estamos refiriendo.

14. Algunos romances tienen relaciones intertextuales con una cancioncilla que solían entonar los villanos y campesinos de los siglos XV y XVI, tal vez antes, que gozó de gran popularidad en la música española del siglo XVI, y que comenzaba: Guárdame las vacas / Carillejo, y besarte he/ Si no bésame tú a mí/ Que yo te las guardaré”. Cristóbal de Castillejo (¿1492–1550?) hace una glosa con esos versos iniciales.

15. El acompañamiento de estas expresiones musicales se realiza con instrumentos musicales cordófonos de origen europeo que son adaptados localmente, en especial, el guitarra, que se asemeja a la vihuela española. La vihuela es un instrumento que se dice fue gestado de la unión de la guitarra popular y el laúd cortesano. La guitarra popular de aquellas épocas es similar al cuatro venezolano que hoy conocemos.

Conclusiones

16. El guitarrero es un instrumento de la familia de las guitarras, tradicional en las agrupaciones musicales de los andes merideños. Su sonido es brillante y muy armonioso, porque combina las cuerdas al unísono con otras octavadas. Se trata de un instrumento cordófono de la familia de las guitarrillas españolas. Su sonoridad se caracteriza por la armonía metálica de sus cuerdas.

17. La intertextualidad como enfoque teórico y analítico abarca y revela la riqueza de significado suministrada por las relaciones (directas o indirectas) de una obra con otras obras (especificadas o genéricas) o estilos (literales o refractados) cuando esas relaciones entran a nutrir las estrategias de la obra musical y de los instrumentos musicales para las que fueron escritas.

18. Esta estructura poética con medida propia –el romance de Mucutuy– no es tal sin la música. La música es su ensamble perfecto, una cosa sin la otra no funciona, no tiene sentido. Ambos constituyen una sola lectura. Podemos decir que esa imbricación, ese enlace de elementos, son los que crean memoria. Evidenciamos, entonces, que los cultores memorizan por igual ambos elementos: melodía y texto.

19. Venezuela se caracteriza por ser un pueblo mestizo, de cultura sincrética, surgida del encuentro traumático de tres tradiciones: la occidental, la india y la negra, en donde triunfó la occidental, pues hablamos una lengua europea y todas nuestras instituciones son creación de la cultura occidental, lo cual se refleja en las manifestaciones musicales estudiadas.

20. La interculturalidad presente en estas manifestaciones (elementos indígenas, hispánicos, árabes, africanos) se evidencia en el contexto geográfico e histórico presentado en este trabajo, sin dejar de mencionar las relaciones de poder que se producen por medio de la música: La religión católica impone una musicalidad que

Conclusiones

representa un símbolo de poder y hay un interés por apropiarse de este elemento para delimitarse un espacio cultural.

21. La música juega un rol muy poderoso en la construcción de circuitos y redes identitarias, en el desarrollo de sentidos de distinción y en la acumulación de capital cultural. Sin embargo, la musicología disciplinar no ofrece el marco para explorar lo que pasa cuando la música sucede. Sus perspectivas privilegian el documento o el texto musical como recipientes de valor, ignorando las muchas formas sociales y culturales en que la música adquiere significado de manera dialógica. Solo un enfoque multidisciplinar nos permite escapar de las trampas disciplinares de la musicología para dejarnos formular otras preguntas.

ANEXOS

ANEXO 1. TABLA DE ILUSTRACIONES

Ilustración 1. Laguna de Caparú. Cuenca media del río Chama. Mérida, Venezuela. Fotografía: Elides Sulbarán Zambrano.

Ilustración 2. Primer vehículo automotor que transitó a los Pueblos del Sur, Mérida. Fotografía: José Eustorgio Rivas, 1953. Tomado de: Molina Escalona, Edduar (2008). *Por los caminos del sur*. Mérida: Universidad de Los Andes.

Ilustración 3. Mapa del Estado Mérida, Venezuela. En el recuadro se señalan los municipios que conforman los Pueblos del Sur: Arzobispo Chacón, Aricagua y Padre Noguera. En: <http://www.conociendonuestroestadomerida.blogspot.com>.

Ilustración 4. Caballistas en el camino hacia Mucuchachí. Pueblos del Sur, 1952. Fotografía: José Aquiles Sulbarán. Tomado del Álbum de la familia Sulbarán Zambrano: *Toda una vida*.

Ilustración 5. Caballos y yeguas trasladan a los campesinos desde las aldeas hasta el pueblo. Fotografía: Rosa Iraima Sulbarán Zambrano.

Ilustración 6. Mapa del municipio Arzobispo Chacón, estado Mérida, Venezuela. Fuente: Dossier Municipal 2006. Arzobispo Chacón. CORPOANDES. Ministerio del P.P. para la Planificación y Desarrollo. República Bolivariana de Venezuela.

Ilustración 7. Vista aérea del pueblo Mucutuy, bordeado por el río de su mismo nombre. Cortesía: Radiodifusora Comunitaria Pregón 95,7 FM.

Ilustración 8. Iglesia antigua de Mucutuy. Fotografía: José Aquiles

Sulbarán. Tomado del Álbum de la familia Sulbarán Zambrano: *Toda una vida*.

Ilustración 9. Plaza de Mucutuy. Al fondo, iglesia antigua. 1950. Fotografía: José Aquiles Sulbarán. Tomado del Álbum de la familia Sulbarán Zambrano: *Toda una vida*.

Ilustración 10. Los Andes en la Cartografía de la segunda mitad del siglo XVIII. 1764. Nouveau Rayaume de Grenade, Nouvelle Andalousie et Guyan. Tomado de: Osorio, Fermín. (1996). Los Andes Venezolanos. *Proceso social y estructura demográfica (1800-1873)*. Mérida: Universidad de Los Andes.

Ilustración 11. Vista de la plaza central de Mucutuy. Fotografía: Rosa Iraima Sulbarán Zambrano.

Ilustración 12. Mapa actual de los Pueblos del Sur del Estado Mérida, Venezuela. Cooperativa Mucusur (2010). *Pueblos del Sur Estado Mérida. Mapa guía*. Mérida: Fundación Programa Andes Tropicales.

Ilustración 13. Concentración escolar en Mucutuy, 1950. Con motivo de la visita del Gobernador del estado. Fotografía: José Aquiles Sulbarán. Álbum de la familia Sulbarán Zambrano: *Toda una vida*.

Ilustración 14. Músicos en procesión en ocasión de la llegada de la Virgen de Fátima. Canaguá, 1956. Fotografía: Rosa Isolina Zambrano. Álbum de la familia Sulbarán Zambrano: *Toda una vida*.

Ilustración 15. Los cultores Icilio Rojas (alante), Florentino Peña (falsa) y Eladio Fernández (tenor) Interpretando el romance “La Pasión del Señor”. Iglesia de Mucutuy, 2002. Fotografía: Rosa Iraima Sulbarán Zambrano.

Ilustración 16. Romance “*La Pasión del Señor*”. Transcripción musical: Eliud González.

Ilustración 17. Emiliano Rivas, Ezequiel Rivas y Florentino Peña, cantando el romance “*Pajarillo que ayer tarde*”. Iglesia de Mucutuy. Fotografía: Rosa Iraima Sulbarán Zambrano.

Ilustración 18. Romance “*Pajarillo que ayer tarde (Llegó el moribundo)*”. Transcripción musical: Eliud González.

Ilustración 19. Demostración de la vihuela de siete órdenes. Bermudo, *Declaración de instrumentos musicales*. Libro cuarto. Z. Biblioteca Nacional de Cuba José Martí. Fondo de raros y valiosos. Tesoros musicales. Fotografía: Rosa Iraima Sulbarán Zambrano.

Ilustración 20. Vihuela de mano. En: <http://www.palabraria.blogspot.com>

Ilustración 21. Inicio del romance “*Con pavor recordó el moro*”. Luys de Milán. (1536). *Libro de música de vihuela de mano intitulado “El Maestro”*, ejemplar del Fondo de raros y valiosos. Tesoros musicales. Biblioteca Nacional de Cuba José Martí, La Habana, Cuba. Fotografías: Rosa Iraima Sulbarán Zambrano.

Ilustración 22. Portada del libro de Luys de Milán (1536). *Libro de música de vihuela de mano intitulado “El Maestro”*, ejemplar del Fondo de raros y valiosos. Tesoros musicales. Biblioteca Nacional de Cuba José Martí, La Habana, Cuba. Fotografías: Rosa Iraima Sulbarán Zambrano.

Ilustración 23. Guitarro de Deogracias Rangel, fabricado por Pedro Zamudio en la ciudad de Mérida. Posee 4 órdenes dobles. Mucutuy, estado Mérida, Venezuela. Fotografía: Rosa Iraima

Sulbarán Zambrano.

Ilustración 24. Guitarro construido por Honorato Ramírez. Detalles de etiqueta y clavijero original de madera. Fotografías: Rosa Iraima Sulbarán Zambrano.

Ilustración 25. Agrupación musical de Mucutuy. Constituida (de izquierda a derecha) por dos violines, cuatro, guitarro (tiple) y guitarra. Fotografía: Rosa Iraima Sulbarán Zambrano.

Ilustración 26. Florentino Peña, voz falsa. Fotografía: Rosa Iraima Sulbarán Zambrano.

Ilustración 27. Romance *“El humilde pajarillo”*. Transcripción musical: Eliud González.

Ilustración 28. Julio Contreras junto a su hijo Dimas, cantando el romance *“Aquel Señor Soberano”*. Los Naranjos, Aldea San Miguel. Fotografía: Rosa Iraima Sulbarán Zambrano.

Ilustración 29. Romance *“Aquel Señor Soberano”*. Transcripción musical: Eliud González.

Ilustración 30. Romance *“Tan clara que está la niña”* Transcripción musical: Eliud González.

Ilustración 31. Cantadores de romances. Florentino Peña, Dimas Contreras y Pedro Rojas interpretando *“Tan clara que está la niña”*. Mucutuy. Fotografía: Rosa Iraima Sulbarán Zambrano.

Ilustración 32. Romance *“La Virgen también fue pobre”* Transcripción musical: Eliud González.

Ilustración 33. Indios Kunas en el día de su primera comunión.

Fotografía: Francisco Mejía, 1935. Biblioteca Pública Piloto, Medellín. Colombia. Deas, Malcolm. "Tipos y costumbres de la nueva granada". Revista Credencial Historia. Edición 1 de 1990. Publicación digital en la página web de la Biblioteca Luis Ángel Arango del Banco de la República. En: <http://www.lablaa.org/blaavirtual/credencial/enero1990/enero1>.

Ilustración 34. Juan Pedro López (Caracas, 1724-1787). Primeros misterios del Rosario. Gozosos. Óleo sobre tela. 84,5 x 167 cm., del pintor Juan Pedro López (1724-1787). Col. Mimí Benedetti de Boulton, Caracas. Lienzo de la Capilla de Nuestra Señora del Rosario. Iglesia del Convento de San Jacinto. Caracas, Venezuela. Tomado de: Duarte, Carlos. (1996). *Juan Pedro López Maestro de pintor, escultor y dorador (1724-1787)*. Caracas: Galería de Arte Nacional, Fundación Polar.

Ilustración 35. Partitura original de "*Hanacpachap*". Centro de Investigación y Difusión Cultural "Andrés Sas". Biblioteca Nacional del Perú.

Ilustración 36. Músicos mayas. Detalle del muro este, cuarto 1. Estructura 1 de Bonampak. Réplica en el Museo Nacional de Antropología, México, D.F. Fotografía: Rosa Iraima Sulbarán Zambrano.

Ilustración 37. Trompetas mayas. Museo Nacional de Antropología. México. Fotografía: Rosa Iraima Sulbarán Zambrano.

Ilustración 38. Folio I del Catecismo en Lengua Guaraní. Museo Franciscano Monseñor Fray José María Bottaro. Buenos Aires. Argentina. Fotografía: Rosa Iraima Sulbarán Zambrano.

Ilustración 39. Plaza central de Mucutuy, 1951. Niñas y niños

vestidos de pastores en festividades navideñas. Al centro, altar con imagen del Niño Jesús. Fotografía: José Aquiles Sulbarán. Tomado del Álbum de la familia Sulbarán Zambrano: *Toda una vida*.

Ilustración 40. Carroza con niñas vestidas de angelito. Canaguá, 1957. Fotografía: José Aquiles Sulbarán. Álbum de la familia Sulbarán Zambrano: *Toda una vida*.

Ilustración 41. Códice Pray. Ilustración que representa la escena de la Resurrección. En: http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/5/59/Codex_Pray.

Ilustración 42. Transcripción musical del Drama Litúrgico "*Quem Quaeritis*". Hugues, D.A. (1960). *The history of music in sound*. Vol. II. Early medieval music up to 1300. New York: Oxford University Press: RCA Victor. (Bodl. 775, fo. 17-17").

Ilustración 43. Misterio de Elche, drama sacro-lírico que se escenifica en la ciudad de Elche, Valencia, España. Tomado de: www.kalipedia.com

Ilustración 44. Detalle de la Banda Romana. Procesión de la Pasión Viviente. La Parroquia. Estado Mérida, 2010. Fotografía: Rosa Iraima Sulbarán Zambrano.

Ilustración 45. Escena de la Última Cena. Pasión Viviente, La Parroquia Estado Mérida, 2010. Fotografía: Rosa Iraima Sulbarán Zambrano.

Ilustración 46. Melodía que acompaña *La danza del palo, La Danza del Chivo, La Siembra del Palo, La Tumba del Palo*. Transcripción musical: Rosa Iraima Sulbarán Zambrano.

Ilustración 47. Misa con cirios. Iglesia Santiago de la Punta. La

Parroquia, Parroquia Juan Rodríguez Suárez. Estado Mérida.
Fotografía: Rosa Iraima Sulbarán Zambrano.

Ilustración 48. Negritos de La Candelaria. La Parroquia, Parroquia Juan Rodríguez Suárez. Estado Mérida. Fotografía: Rosa Iraima Sulbarán Zambrano.

Ilustración 49 El sacrificio del gallo. La Parroquia, Parroquia Juan Rodríguez Suárez. Estado Mérida. Fotografía: Rosa Iraima Sulbarán Zambrano

Ilustración 50. Grupo Folclórico “San Rafael del Páramo”, acompañante de los Negritos de la Candelaria, con violín, cuatro, tiple y tambora. Fotografía: Rosa Iraima Sulbarán Zambrano.

Ilustración 51. Melodía que acompaña las danzas “*El Palito de la Victoria*” y “*La Cosecha*”. Transcripción musical: Rosa Iraima Sulbarán Z.

Ilustración 52. Preparativos de la Virgen María y San José. Casa Parroquial de Mucutuy. Fotografía: Rosa Iraima Sulbarán Zambrano.

Ilustración 53. Imagen de los santos personajes en la petición de la posada, junto al pequeño altar. Fotografía: Rosa Iraima Sulbarán Zambrano.

Ilustración 54. La casa prevenida se identifica por la exhibición de un pequeño altar con las figuras de los santos en la puerta o zaguán. Fotografía: Rosa Iraima Sulbarán Zambrano.

Ilustración 55. Escena de las posadas en Mucutuy. Músicos, cantadoras, santos, pastores y el pueblo participando. Fotografía: Rosa Iraima Sulbarán Zambrano.

Ilustración 56. Cantos de procesiones de posadas. En el pueblo. Transcripción musical: Eliud González.

Ilustración 57. Cantos de procesiones de posadas. En la iglesia. Transcripción musical: Eliud González.

Ilustración 58. Dentro de la iglesia, los santos personajes tienen un lugar especial cerca del pesebre, mientras se reza la novena. Fotografía: Rosa Iraima Sulbarán Zambrano.

Ilustración 59. Jóvenes y damas del pueblo cantando los versos de las posadas, desde dentro. Fotografía: Rosa Iraima Sulbarán Zambrano.

Ilustración 60. *Maristela dolorosa.* Transcripción musical: Eliud González.

Ilustración 61. Cuaderno de cantos de Loyda Rivas Rojas. Mucutuy. Fotografía: Rosa Iraima Sulbarán Zambrano.

Ilustración 62. Paradura en la iglesia de Mucutuy. Fotografía: Rosa Iraima Sulbarán Zambrano.

Ilustración 63. Músicos camino a Los Naranjos, San Miguel. Mucutuy. Fotografía: Rosa Iraima Sulbarán Zambrano.

Ilustración 64. “*¡Vamos a poner por aquí esta música!*”, dicen los músicos, colocando los instrumentos junto al pesebre. Fotografía: Rosa Iraima Sulbarán Zambrano.

Ilustración 65. Espacio sagrado donde se desarrolla el ritual de la paradura. Obsérvese el Altar Mayor y en Altar menor de la familia. Aldea San Miguel. Mucutuy. Fotografía: Rosa Iraima Sulbarán Zambrano.

Ilustración 66. *Ave María Gloriosa*. Transcripción musical: Eliud González.

Ilustración 67. Grupo de cantores y músicos en el canto de rosario. Sala de la casa –espacio sagrado– de la familia Contreras. Aldea San Miguel. Mucutuy. Fotografía: Rosa Iraima Sulbarán Zambrano.

Ilustración 68. Sala de la casa de la familia Niño Lobo, donde se desarrolló la paradura. Nótese los músicos, cantores y en el extremo derecho, el rezandero. Fotografía: Rosa Iraima Sulbarán Zambrano.

Ilustración 69. *Salve Dolorosa*. Transcripción musical: Eliud González.

Ilustración 70. *Salve a la Divina Pastora*. Transcripción musical: Eliud González.

Ilustración 71. Ezequiel Rivas, cultor de romances y rosarios cantados. Fotografía: Rosa Iraima Sulbarán Zambrano.

Ilustración 72. Rosa Isolina Zambrano, rodeada de su madre, hermanas y sobrinos. Fotografía: Rosa Iraima Sulbarán Zambrano.

Ilustración 73. Mi madre, Rosa Isolina, rezando la Novena al Niño Jesús Fotografía: Elides Sulbarán Zambrano.

Ilustración 74. Panorámica de la cabalgata de la aldea Mucucharaní para celebrar el Seis de Reyes en Mucutuy. Obsérvese como se conjugan caballistas, Reyes magos y el pueblo. Al fondo, la iglesia. Fotografía: Rosa Iraima Sulbarán Zambrano.

Ilustración 75. En escena, el acto del seis de Reyes, realizado en

la calle principal de Mucutuy frente a la Plaza Bolívar. Fotografía: Rosa Iraima Sulbarán Zambrano.

Ilustración 76. Misa del Día de Reyes en Mucutuy. Los santos personajes al frente. Junto al párroco y los monaguillos, los Reyes Magos, al fondo. Fotografía: Rosa Iraima Sulbarán Zambrano.

Ilustración 77. Cabalgata con estandarte en festividad navideña. Canaguá, 1956. Fotografía: Aquiles Sulbarán. Tomado del Álbum de la familia Sulbarán Zambrano. *Toda una vida.*

Ilustración 78. Merengue “*Címaro en Navidad*”, del músico mucutuyense Deosgracias Rangel (60 a.). Transcripción musical: Eliud González.

Ilustración 79. Llegada del Niño Jesús de Mocao a la Plaza de Mucuchíes. Nótese la carroza con la imagen en su parte frontal. Fotografía: Rosa Iraima Sulbarán Zambrano.

Ilustración 80. Los tres Reyes Magos en la Plaza Bolívar de Mucuchíes, a su llegada de la aldea Mocao. Fotografía: Rosa Iraima Sulbarán Zambrano.

Ilustración 81. El Niño Jesús de Mocao en el centro del altar. Iglesia de Mucuchíes. Fotografía: Rosa Iraima Sulbarán Zambrano.

Ilustración 82. El Niño Jesús de Mocao sostenido por la Virgen María y San José y rodeado por los tres Reyes Magos y la Estrella de Belén. Fotografía: Rosa Iraima Sulbarán Zambrano.

Ilustración 83. Velorio de la niña Ayde Amaya Perlaza, con el cuerpo expuesto como era la costumbre. En: http://www.icesi.edu.co/biblioteca_digital/handle/10906/40088

Ilustración 84. Velorio de un bebé en la casa de la familia Chicaiza. En: http://www.icesi.edu.co/biblioteca_digital/handle/10906/40088

Ilustración 85. Velorio de Angelito de la niña Michel Fernández (3 años). 8 de diciembre de 2011. San Jacinto, estado Mérida Venezuela. Fotografía: Rosa Iraima Sulbarán Zambrano.

Ilustración 86. Ceremonia por los seis meses de muerte de la niña Carlis Maolis (2 años). Al fondo, el altar. Al frente, los músicos y cantores. Fotografía: Rosa Iraima Sulbarán Zambrano.

Ilustración 87. Capilla dedicada a la niña Carlis Maoli. Fotografía: Rosa Iraima Sulbarán Zambrano.

Ilustración 88. Tarjeta de recuerdo del velorio de Angelito (medio año) de la niña Carlis Maoli.

ANEXO 2. REGISTROS MUSICALES

1.- Romances

Pista 1.

Título: La Pasión del Señor.

Lugar del registro: Mucutuy, Municipio Arzobispo Chacón. Estado Mérida

Cultores: Eladio Fernández, José Rojas y Florentino Peña (voces). Emiliano Rivas (cuatro).

Fecha: diciembre 2001.

Pista 2.

Título: Pajarillo que ayer tarde. Llegó el moribundo (Romance)

Lugar del registro: Aldea La Veguilla, Mucutuy.

Cultores: Ezequiel Rivas (voz alante). Emiliano Rivas (voz tenor y cuatro), Florentino Peña (voz falsa).

Fecha: diciembre 2001.

Pista 3.

Título: Pajarillo que ayer tarde. Llegó el moribundo (Romance)

Lugar del registro: Iglesia de Mucutuy.

Cultores: Ezequiel Rivas (voz alante). Emiliano Rivas (voz tenor y cuatro), Florentino Peña (voz falsa).

Fecha: 19 de noviembre de 2006.

Pista 4.

Título: Aquel Señor Soberano

Lugar del registro: Sector Los Naranjos, aldea San Miguel, Mucutuy, Municipio Arzobispo Chacón. Estado Mérida.

Cultores: Julio Contreras y Dimas Contreras (cuatro).

Fecha: diciembre 2001.

Pista 5.

Título: Aquel Señor Soberano

Lugar del registro: Mucutuy, Municipio Arzobispo Chacón. Estado Mérida

Cultores: Ezequiel Rivas (voz alante). Emiliano Rivas (voz tenor y cuatro), Florentino Peña (voz falsa)

Fecha: 19 de noviembre de 2006

Pista 6.

Título: Tan clara que está la niña

Lugar del registro: Mucutuy, Municipio Arzobispo Chacón. Estado Mérida

Cultores: Pedro Rojas (cuatro), Dimas Contreras (guitarra) y Florentino Peña

Fecha: 27 de diciembre 2001.

Pista 7.

Título: La Virgen también fue pobre

Lugar del registro: Mucutuy, Municipio Arzobispo Chacón. Estado Mérida

Cultores: Malaquías Fernández, Dimas Contreras (canto y

guitarra), Florentino Peña.
Fecha: 27 de diciembre 2001.

2.- Vasallos de la Candelaria

Pista 8.

Título: Negritos de la Candelaria. Melodía anónima que acompaña La danza del palo, La Danza del Chivo, La Siembra del Palo, La Tumba del Palo.

Lugar del registro: La Parroquia, municipio Libertador, estado Mérida.

Cultores: Grupo folklórico San Rafael del Páramo. Maracas: Negritos de la Candelaria.

Fecha: 2 de febrero de 2011.

Pista 9.

Título: Negritos de la Candelaria. Melodía anónima que acompaña las danzas El palito de la Victoria y La Cosecha.

Lugar del registro: La Parroquia, municipio Libertador, estado Mérida.

Cultores: Grupo folklórico San Rafael del Páramo. Maracas: Negritos de la Candelaria.

Fecha: 2 de febrero de 2011.

Pista 10.

Título: Negritos de la Candelaria. La sapa.

Lugar del registro: La Parroquia, municipio Libertador, estado Mérida.

Cultores: Grupo folklórico San Rafael del Páramo.

Fecha: 3 de febrero de 2011.

3.- Posadas del Niño Jesús

Pista 11.

Título: Canto de Procesiones de Posadas del Niño Jesús. En el pueblo.

Lugar del registro: Mucutuy, Municipio Arzobispo Chacón.
Cultores: Músicos: Deosgracias Rangel, Abdelcader Gómez (violines), Jorge Márquez (guitarro), Juan Pérez (guitarra), Emiliano Rivas (cuatro), Cantadoras de Rosario Niño Jesús (voces).
Fecha: diciembre 2001.

Pista 12.

Título: Canto de Procesiones de Posadas del Niño Jesús. En la Iglesia.

Lugar del registro: Mucutuy, Municipio Arzobispo Chacón.
Cultores: Músicos: Deosgracias Rangel, Abdelcader Gómez (violines), Jorge Márquez (guitarro), Juan Pérez (guitarra), Emiliano Rivas (cuatro), Cantadoras de Rosario Niño Jesús (voces). Fecha: diciembre 2001.

4.- Rosario cantado

Pista 13.

Título: Maristela Dolorosa.

Lugar del registro: Mucutuy, Municipio Arzobispo Chacón.

Cultores: Ezequiel Rivas y Emiliano Rivas (cuatro)

Fecha: agosto 2003.

Pista 14.

Título: Maristela Gloriosa (Loa).

Pista 15.

Título: Primer Misterio Glorioso y Padre Nuestro.

Pista 16.

Título: Segundo Misterio Glorioso.

Pista 17.

Título: Ave María Gloriosa.

Pista 18.

Título: Salve Gloriosa.

Pista 19.

Título: Bendita sea tu pureza y Mater Gratiae.

Pista 20.

Título: Alabanzas Gloriosas

Lugar del registro: Aldea San Miguel, Sector los Naranjos. Mucutuy, Municipio Arzobispo Chacón.

Músicos: Sixto Rivas (violín), Julio Contreras (violín), Lorenzo Sosa (cuatro), Jesús Araque (guitarra) y grupo de cantores de las aldeas.

Fecha: 28 de diciembre de 2001.

Pista 21

Título: Salve a la Divina Pastora

Lugar del registro: Mucutuy, Municipio arzobispo Chacón.

Cultores: Ezequiel Rivas y Emiliano Rivas (cuatro)

Fecha: agosto 2003.

5.- Velorio de Angelito

Pista 22.

Título: Maristela Dolorosa

Pista 23.

Título: La Corona (fragmento)

Pista 24.

Título: Alabanzas

Pista 25.

Título: Bendito

Lugar del registro: Chamicero Alto, municipio Campo Elías estado

Anexos

Mérida.

Cultores: Ángel Niño, Pablo Niño, Justiniano Niño (cantores),
Abraham Niño, Luís Niño (músicos)

Fecha: 17 de diciembre de 2011.

REFERENCIAS

- Alcalde de Arriba, S. OSA (2004). Los Catecismos de los agustinos en la primera evangelización de América. En: *Congreso agustiniano de teología*. www.sanagustin.org/Documentos/Congreso/SA_catecismosagustinianos
- Alliende-Luco, J. (2004). *El Rosario*. Navarra: Editorial Verbo Divino.
- Altuve F. y Morales, N. (1997). *Mucutuy, el lugar sagrado de la piedra*. Mucutuy: Ateneo.
- Álvarez, L. & Barreto, G. (2010). *El arte de investigar el arte*. Santiago de Cuba: Oriente.
- Arcaya, P. (1985). Factores iniciales de la evolución política venezolana. En: Germán Carrera Damas. (Comp.) *Historia de la Historiografía Venezolana*. (pp. 138-148). Caracas: UCV.
- Aretz, I. (1967). *Instrumentos Musicales de Venezuela*. Cumaná: Universidad de Oriente.
- Aretz, I. (1976). *Manual de folklore*. [4º edición] Caracas: Monte Ávila.
- Aretz, I. (1980). *Síntesis de la etnomúsica en América Latina*. Colección INIDEF 6. Caracas: Monte Ávila.
- Aretz, I. (1991). La música en Suramérica según cronistas, misioneros y viajeros (siglos XVI al XX). En *Anuario de la Fundación de Etnomusicología y Folklore 1991*, I, 9-31. Caracas: CONAC, OEA, FUNDEF.
- Atlas de Tradiciones Venezolanas. (2005). *Paradura del Niño*. En: *Fiestas*. pp. 14. Caracas: Fundación Biggot. El Nacional.

Referencias

- Bastidas, L. (1996). El "contacto" con el español y las transformaciones simbólicas. En: Clarac, J. (Comp.) *Mérida a través del tiempo*. (pp. 283- 420). Mérida: Consejo de Publicaciones de la Universidad de Los Andes. Museo Arqueológico Gonzalo Rincón Gutiérrez.
- Béhague, G. (1983). *La música en América Latina (una introducción)*. Caracas: Monte Ávila.
- Bermúdez, E. (1993). *La Iglesia. En: Música del Período Colonial en América Hispánica*. Santa Fe de Bogotá: Fundación de Mvsica.
- Bermudo, J. (1555). *Declaración de instrumentos musicales*. Osuna: Taller de Juan de León.
- Bisguerra, R. (2002). Metodología cualitativa. En M. Alvarez y R. Díaz (Comp.), *Investigación Educativa* (pp.319-383). Los Dos Caminos: UPEL/IMPM.
- Briceno Guerrero, J. M. (1967 – 2007). *¿Qué es la filosofía?* 2º Ed. Mérida: La Castaglia.
- Briceno Guerrero, J. M. (1993). Europa y América en el pensar mantuano. En: *El laberinto de los tres minotauros*. Caracas: Monte Ávila Editores Latinoamericana.
- Briceno Guerrero, J. M. (2003-2007). América Latina en el mundo. En: *Obra selecta*. Tomo I. Mérida: Fundación J.M. Briceno Guerrero.
- Briceno Bello, L. A. (2007). *Los cantos de la paradura del niño en Mucuchachí: Estudio Etnográfico*. Trabajo de Grado presentado como requisito parcial para optar al Título de Licenciado en Música, Mención Ejecución Instrumental. Mérida: Facultad

Referencias

- de Arte. Universidad de Los Andes.
- Campo del Pozo, F. (1968). *Historia documentada de los Agustinos en Venezuela durante la época colonial*. Caracas: Academia Nacional de la Historia.
- Campo del Pozo, F. (1979). *Los Agustinos en la evangelización de Venezuela*. Caracas: Universidad Católica Andrés Bello.
- Campo del Pozo, F. (1979). *Los Agustinos y las lenguas indígenas de Venezuela*. Caracas: Universidad Católica Andrés Bello.
- Campo del Pozo, F. (2009). *Misas de aguinaldos, posadas y paraduras en Venezuela*. Zaragoza, España: Colegio San Agustín. Extraído el 07 de abril de 2011 de la página web: dialnet.unirioja.es/servlet/fichero_articulo?codigo=3041012
- Campos, J. (1989). Los primeros músicos españoles llegados al Perú y los siguientes mestizajes musicales producidos en el Perú. *Revista Musical de Venezuela*, 28 (X), 126-148. Caracas: Fundación Vicente Emilio Sojo.
- Catálogo del Patrimonio Cultural Venezolano (2004-2007). Municipio Campo Elías. Gobierno Bolivariano de Venezuela. Ministerio del Poder Popular para la Cultura. Instituto del Patrimonio Cultural.
- Ceruti, Á. y Pita, C. (1999). La fiesta de la Cruz de Mayo y el Velorio del Angelito: Expresiones religiosas de los migrantes rurales chilenos en el territorio del Neuquén. Argentina (1884-1930). (Informe preliminar). En: *Mitológicas*, Vol. XIV. pp. 47-52. Buenos Aires: Centro Argentino de Etnología Americana.
- Chicote, G. (2009). *Ramón Menéndez Pidal en Buenos Aires: carta a Robert*

Referencias

- Lehmann-Nitsche (12-05-1905)*. *Olivar* 10 (13). Disponible en: www.fuentesmemoria.fahce.unlp.edu.ar/art_revistas/pr.3868/pr.3868.pdf.
- Clarac de Briceño, J. (1976). *La Cultura Campesina en los Andes Venezolanos*. Mérida: CDCHT, ULA.
- Clarac de Briceño, J.(1996). Las antiguas etnias de Mérida. En: J. Clarac de Briceño (comp.). *Mérida a través del tiempo*. (pág. 27-29). Mérida: Consejo de Publicaciones de la Universidad de Los Andes. Museo Arqueológico Gonzalo Rincón Gutiérrez.
- Clarac de Briceño, J.(1998). Creencias y manifestaciones religiosas en el espacio de la cordillera de Mérida. En: *Venezuela: Tradición en la modernidad*. (pág. 221-228) Caracas: Fundación Bigott.
- Clarac de Briceño, J.(1981 y 2003). *Dioses en exilio*. Mérida: Universidad de Los Andes.
- Cooperativa Mucusur (2010). *Pueblos del Sur Estado Mérida*. Mapa guía. Mérida: Fundación Programa Andes Tropicales.
- Cooperativa Mucusur (2012). *Pueblos del Sur Estado Mérida*. Mapa guía. En: *Guía turística y cultural. Pueblos del Sur. Mérida – Venezuela*. Mérida: Asociación Cooperativa De Turismo Comunitario Fundación Programa Andes Tropicales.
- Copland, A. (1967). *Cómo escuchar la música*. (3ª ed.). México: Fondo de Cultura Económica.
- Deas, M. (1990). *Tipos y costumbres de la nueva granada*. En: *Revista Credencial Historia*. Edición 1 de 1990. Publicación digital en la página web de la Biblioteca Luis Ángel Arango del Banco de la República. <<http://www.lablaa.org/blaavirtual/credencial/enero1990/enero1.htm>>

Referencias

- Delcamp, Jean-François. Luys de NARVÁEZ (ca. 1500-1555) *Diferencias Sobre Guardame Las Vacas*. "Los seys libros del Delphin de música de cifra para tañer vihuela" (Valladolid, 1538). Adaptation pour guitare. En: <http://www.delcamp.net>.
- Díaz, A. (1980). Vestigios Artísticos de los siglos XVI y XVII vivos en nuestra música folclórica. En: C. Hernández (ed.). *Ensayos de Música Latinoamericana*. (75-86). La Habana: Casa de las Américas.
- Díaz-Plaja, G. (s/f). *El teatro medieval*. En *El teatro: Enciclopedia del arte escénico*. Guillermo Díaz-Plaja (Dir.). Barcelona: Noguer.
- Díaz Roig, M. (1984). *Estudios y notas sobre el romancero*. México: El Colegio de México.
- Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*. Madrid: Sociedad General de Autores y Editores.
- Directorio sobre la Piedad Popular y la Liturgia. (2002). En: *Congregación para el Culto Divino y la Disciplina de los Sacramentos*. Ciudad del Vaticano http://www.vatican.va/roman_curia/congregations/ccdds/documents/rc_con_ccdds_doc_20020513_vers-direttorio_sp.html
- Domínguez, L. A. (1955). *Velorio de Angelito*. Mérida: Universidad de Los Andes.
- Domínguez, L. A. (1974). *Dos aspectos del folklore de los Andes*. Caracas: INCIBA., pág. 71.
- Corporación de los Andes. (2006). *Dossier Municipal Arzobispo Chacón*. Ministerio del P.P. para la Planificación y Desarrollo. República Bolivariana de Venezuela.

Referencias

- Dubuc De Isea, L. (1966). *Romería por el folklore boconés*. Mérida: Universidad de Los Andes.
- Dubuc De Isea, L.(2007). El Rosario Cantado y otras expresiones de religiosidad popular en el municipio Boconó, estado Trujillo. En: B. Porras, A. Duque, N. Suárez & R. Morales (Ed.), *El Patrimonio Eclesiástico Venezolano. Pasado y Futuro*. Venezuela: UCAB/AAM.
- Eliade, M. (1998). *Lo sagrado y lo profano*. Barcelona: Paidós.
- Eliade, M(2000). *Tratado de Historia de las Religiones*. Madrid: Cristiandad.
- Escribano, J. B. (2010). Luis de Milán: cortesano, poeta, músico. Departamento de Música y Audiovisuales de la Biblioteca Nacional de España. http://www.bne.es/webapp/verPostBlog.htm?idPost=29&urlCms=/es/ComunidadBNE/Blogs/El_Blog_de_la_BNE/index.html
- Esquenazi, M. (1977). *Los cantos de altares*. *Revolución y cultura* 60., 28-33.
- Foster, G. (1962). *Cultura y conquista. La herencia española de América*. Xalapa. México:Universidad Veracruzana.
- Fray Pedro de Aguado. (1963). *Recopilación histórica de Venezuela*. Caracas: Academia Nacional de la Historia.
- Fresno, J. y Rey, J. J. (1974). Vihuelistas españoles siglo XVI. Luys de Narvaez/Diego Pisador/ Esteban Daza. En: Colección de música española, 13. Madrid: HISPAVOX-ERATO.
- Fuentes, C. y Daría Hernández. (1988). Navidad en los Andes Venezolanos. En: *Marusa*, Año 1. Caracas: Centro para las

Referencias

- Culturas Populares y Tradicionales. CCPYT/CONAC, Centro Interamericano de Etnomusicología y Folklore CIDEF, del Programa Regional de Desarrollo Cultural de la O.E.A.
- Fuentes, C. y Daría Hernández.(2005). *Calendario de fiestas tradicionales venezolanas*. Tercera edición corregida. Caracas: Fundación Bigott.
- Fundación Cultural Pasión Viviente de La Parroquia. (2010). Pasión Viviente. Programa 2010.
- García Latorre, P. [s/f]. *El vetlatori del albaet*. Zaragoza: Anubar.
- Gazulla, P. (1934). *Los primeros Apóstoles de América y la primera Misa en el Tucumán*. Misión: Visión Histórica. P. Erasmo Uribe Pérez - Obras Misionales Pontificias de Colombia.
- Giusti, R. (1972). *Antología de poetas líricos castellanos. (Estudio preliminar)*. México: Jackson, Inc.
- Gobernación del Estado Mérida. Municipio Arzobispo Chacón. Extraído el día 20.12. 2006 de la página electrónica: <http://www.merida.gob.ve/merida/municipios/>.
- González Nãñez, O. (1999). Extinción de las lenguas indígenas Venezolanas: perspectivas de su revitalización lingüística para el siglo XXI. *Boletín antropológico*, 47 (septiembre-diciembre), 17-34. Universidad de Los Andes: Museo Arqueológico. Centro de Investigaciones Etnológicas.
- González Nãñez, O. (2006). En busca de los chontales. Lengua e identidad en los Pueblos del Sur de Mérida. En: *Los Pueblos del Sur de Mérida. Donde el tiempo se detuvo*. (pp. 165-174). Publicación de la Exxon Mobil de Venezuela. Caracas: Editorial Arte.

Referencias

- Gordones, G. y Meneses, L. (2005). *Arqueología de la Cordillera Andina de Mérida. Timote, Chibcha y Arawako*. Mérida: ULA, CONAC, Dábanatá.
- Gutiérrez Rocha, J. (2004). Reseña del libro *El Romancero en América* de Aurelio González Pérez. Seminario de investigación Narrativa. (Tesina de Licenciatura en Letras Hispánicas sin publicar). México D.F. Universidad Autónoma Metropolitana – Iztapalapa. <http://148.206.53.231/UAMI11760.PDF>
- Gutiérrez Vidrio, S. Discurso periodístico: una propuesta analítica, *Nueva época*, N° 14, (julio-diciembre, 2010), p. 169. La Habana.
- Guerrero, R. (1989). Cantos populares mexicanos de Navidad en el estado de Hidalgo. *Revista Musical De Venezuela*, 28 (X), 148-165. Caracas: Fundación Vicente Emilio Sojo.
- Hatten, R. (1985). Desiderio Navarro (trad.) (1994). El puesto de la intertextualidad en los estudios musicales, en: *Criterios*, 32, julio- diciembre 1994, pp. 211-219. La Habana.
- Hernández Guerra, A. M. (11 de enero de 2011). *¿Evolución?* <http://guitarrista62.blogspot.com/search/label/vihuela>
- Hugues, D.A. (1960). *The history of music in sound*. Vol. II. Early medieval music up to 1300. [Historia de la música en sonido. Vol. II. Música medieval antigua hasta 1300]. New York: Oxford University Press: RCA Victor.
- Jahn, Alfredo. (1927). *Los aborígenes del occidente de Venezuela: su historia*. Caracas: Litografía y Tipografía del Comercio.
- Locatelli, A. (1977). Raíces musicales. En: I. Aretz (Relator), *América latina en su música*. (35-52). México: UNESCO.

Referencias

- López Cano, R. (2005). Más allá de la intertextualidad. Tópicos musicales, esquemas narrativos, ironía y cinismo en la hibridación musical de la era global. Nassarre: Revista aragonesa de musicología (ISSN 0213-7305), 21/1. (Ejemplar dedicado a: ¿A quién pertenece la música?: la música como patrimonio y como cultura: Actas del VIII Congreso Internacional de la Sociedad Ibérica de Etnomusicología), pp. 59-76. Versión on-line: www.lopezcano.net
- López-Sanz, R. (1991). El jazz y la ciudad y otros ensayos. En: *Folios*. N° 19, marzo-abril. Caracas: Monte Ávila Editores.
- López-Sanz, R. (1992; 1996). *El jazz y la ciudad*. Caracas: Monte Ávila.
- López-Sanz, R. (2001). El Dorado también es amazónico. Revista *Opción*, 34, 11-21. Maracaibo: Universidad del Zulia.
- Lozano, J., C. Peña Marín, y G. Abril. (1986). *Análisis del discurso. Hacia una semiótica de la interacción textual*. Madrid: Cátedra.
- Martínez, J. (2005). Em semiótica musical: Métodos de análise da significação musical. (pp. 360-368), Programa de Postgrado en *Comunicación y Semiótica*. Brasil: Pontificia Universidade Católica de São Paulo.
- Marroquín, G. & Cavazos, P. (2009). *La música prehispánica y su iconología*. Monterrey: Universidad Autónoma de Nuevo León.
- Mas, José y otros (1992). *Literatura española*. Buenos Aires: Santillana.
- Menéndez Pidal, R. (1969). *Flor nueva de romances viejos*. Madrid: Espasa-Calpe.
- Molina, E. (2008). *Por los caminos del sur*. Mérida: Universidad de Los

Referencias

Andes.

- Molina, H. (2000). *Apuntes para la historia de Canaguá y los Pueblos del Sur de Mérida*. Mérida: Gobernación del Estado Mérida.
- Molina, H. (2001, 18 de diciembre). MUCUTUY: Pasado y presente. *Frontera*. p. C1.
- Moreno, A. (1986). *Espacio y sociedad en el estado Mérida*. Mérida: Universidad de Los Andes. CDCHT.
- Morley, V. (2000, 27 de abril). Guitarro...y Guitarró. *Frontera*. p. C1.
- Mudrovic, M. *El valor heurístico de un análisis formal del concepto de tradición*. Universidad Nacional del Comahue., 1-13.
- Novoa, D. (1973). *Paradura Del Niño*. (2º Ed.) Mérida: Corporación de Los Andes.
- Novoa, D. (1980). *Paradura del Niño*. (3º Ed.) Mérida: Universidad de Los Andes.
- Olivares, R. (1948). *Folklore Venezolano*. Caracas: Ministerio de Educación Nacional.
- Osorio, F. (1996). *Los Andes Venezolanos Proceso social y estructura demográfica (1800-1873)*. Mérida: Universidad de Los Andes.
- Páez, Ch. (1998). Apuntes para la historia del poblamiento colonial en Mérida y los Andes, 1629-1887. p. 293 – 346. En: *Revista Actual*. Universidad de Los Andes, Dirección de Cultura y Extensión.
- Palacios, M. (2000). *Noticias musicales en los cronistas de la Venezuela de los siglos XVI-XVIII*. Caracas: Fundación Vicente Emilio Sojo, UCV.

Referencias

- Peña Rivas, J. (2009, 30 de mayo). Incursión española en Mucutuy. *Pico Bolívar*. p. 14.
- Peñín, J. (1997). *Décimas cantadas y poetas iletrados*. Caracas: FunVES.
- Picón Salas, M. (2001). *Viaje al amanecer. (1943)*. Caracas: Editorial CEC.
- Pueblos del Sur. Un proyecto de turismo de base comunitaria en Venezuela. <http://www.pueblosdelsur.wordpress.com>
- Portal de la alcaldía del municipio Arzobispo Chacón. <http://Arzobispochaconmerida.gov.ve/portal-alcaldias/historia2.html?id=497>
- Quezada, J. (2004). Formación de la cultura musical en la Colonia-Siglo XVI. En: *La música en el Perú*, Lima: Filarmonía.
- Ramón y Rivera, L. (1990). *La Música Folclórica de Venezuela*. 3° Ed. Monte Ávila. Caracas. Venezuela.
- Ramón y Rivera, L.(1988). *La poesía folclórica de Venezuela*. Caracas: Monte Ávila.
- Ramón y Rivera, L.(1993). Costumbres tradicionales del venezolano. En *Anuario de la Fundación de Etnomusicología y Folklore* 1993, IV, 64-76. Caracas: CONAC, OEA, FUNDEF.
- Ramón y Rivera, L. & I. Aretz. (1961). *Folklore Tachirense*. Caracas: Biblioteca de Autores y Temas Tachirenses.
- Rivas, J. (1976). *El sur merideño canta a Venezuela*. Caracas: Sociedad de hijos y amigos de los pueblos del sur del Estado Mérida.
- Rivas, J.(1980). *Voces populares del sur merideño*. Mérida: Universidad de

Referencias

- Los Andes.
- Ruiz Aldaz, J. I. (2007). Cristología 2º Curso. En: *Instituto Superior de Ciencias Religiosas*. Pamplona, España: Universidad de Navarra.
- Saavedra, R. (2013). *Arquitectura de la música*. Mérida: Universidad de Los Andes.
- Samudio, E. (2006). De aldeas de indios a pueblos de doctrina. Origen y formación de los pueblos del Sur de Mérida. En: *Los Pueblos del Sur de Mérida. Donde el tiempo se detuvo*. (pp. 45-89). Publicación de la Exxon Mobil de Venezuela. Caracas: Editorial Arte.
- Stevenson, R. (1992). La Música en la América Colonial Española. En: *Revista Musical de Venezuela*. Año XII, N° 30-31, Enero-Diciembre 1992. Caracas: Fundación Vicente Emilio Sojo, pp. 9-37.
- Strauss, R. (1999). *Diccionario de Cultura Popular*. Dos Volúmenes. Caracas: Fundación Bigott.
- Sulbarán, R. I. (2005). Expresiones musicales litúrgicas de la iglesia católica. En: *Boletín del Archivo Arquidiocesano de Mérida*, IX-025. (169-184). Mérida: Archivo Arquidiocesano de Mérida.
- Sulbarán, R. I. (2007). *Estudio de las Manifestaciones Musicales Tradicionales de los estados Mérida, Táchira y Trujillo*. Mérida: Corpoandes.
- Sulbarán, R. I. (2012). *La ritualidad en las manifestaciones musicales religiosas de los Pueblos del Sur del estado Mérida, Venezuela. Estudio comparativo en etnología religiosa y antropología de la música*. Trabajo de Tesis para optar al título de Doctora en Antropología. Universidad de Los Andes. Mérida Venezuela

Referencias

- Trapero, M. (2011). *Religiosidad popular en verso. Últimas manifestaciones o manifestaciones perdidas en España e Hispanoamérica*. México: Frente de Afirmación Hispanista, A.C.
- Torres, D. (2004). La significación en un canto del rito funerario “la tumba”. *Revista Opción*. N°44, 78-97. Maracaibo: Universidad del Zulia.

DE LA AUTORA



ROSA IRAIMA SULBARÁN ZAMBRANO



Rosa Iraima Sulbarán Zambrano es Musicóloga e Historiadora del Arte egresada de la Facultad de Artes y Filosofía de la Univerzita Karlova de Praga, República Checa, donde fungió como investigadora de la música de América Latina y el Caribe. Es Doctora en Antropología de la Universidad de Los Andes, Mérida Venezuela y Especialista en Patrimonio Musical Hispano de la Universidad de La Habana, Cuba. Profesora categoría Asociado en las menciones Musicología y Etnomusicología Latinoamericana y en el Programa de Postgrado “Artes y Culturas del Sur” de la Universidad Nacional Experimental de las Artes (UNEARTE).

Es miembro de la Sociedad Venezolana de Musicología, Consejo Internacional para el Estudio de la Música y la Danza Tradicional (ICTMD), Rama latinoamericana de la Asociación Internacional para el Estudio de la Música Popular IASPM-AL y Cátedra Unesco para el Estudio Decolonial y la Creación Artística en el área de El Caribe. Ha sido acreditada como investigadora PEII por el Ministerio del Poder Popular para la Ciencia y la Tecnología. Obtuvo el Premio de Preservación de la Fundación Cultural Latin Grammy 2022 con el proyecto “Archivo Audiovisual de Resiliencias. Música Tradicional. Tesoros testimoniales para descubrir y disfrutar” y el Premio Literario a la Merideñidad 2024, Género Crónica.



PUBLICANDO ANTROPOLOGÍAS

CUANDO TODO COMIENZA

Dabánatà es una palabra del idioma Baniva, lengua perteneciente a la familia lingüística Maipure-Arawaka (o Arawaca) hablada aún hoy en las riberas del río Guainía-Río Negro, especialmente en la población de Maroa, capital del municipio del mismo nombre en el estado Amazonas, Venezuela.

Dabánatà, voz derivada del verbo *dabanâtasri* significa comenzar, iniciar; pero es una palabra fundamentalmente utilizada en los textos míticos que al inicio de las narrativas sagradas del origen de éste y otros pueblos arawako siempre comienzan con la expresión *Dabánatà Péepusri* “Cuando comenzó el Mundo”; es pues el comienzo, el inicio de los hechos trascendentales del mundo de vida de los pueblos arawako.

Ediciones Dabánatà es una iniciativa editorial del Museo Arqueológico Gonzalo Rincón Gutiérrez de la Universidad de Los Andes, Mérida, Venezuela, que junto al Boletín Antropológico, se proponen poner en circulación los resultados de las investigaciones antropológicas y de todas aquellas ciencias afines que contribuyan al conocimiento de los procesos culturales y socio-históricos que impulsaron e impulsan nuestros pueblos en la gran región geohistórica de América Latina y del Caribe.

ÍNDICE

PRÓLOGO *pág. 6*

Katrin Lengwinat de Briceno

PRESENTACIÓN *pág. 9*

CAPÍTULO I

MARCO GEOGRÁFICO E HISTÓRICO *pág. 17*

Un poco de geografía *pág. 17*

Los Pueblos del Sur de Mérida *pág. 17*

Mucutuy *pág. 33*

Un poco de historia *pág. 25*

Los Pueblos del Sur de Mérida *pág. 28*

Fundación de Mucutuy *pág. 35*

El valle de los Aricaguas en la actualidad *pág. 41*

CAPÍTULO II

LOS ROMANCES *pág. 47*

Aproximación a este género músico-literario: El Romance

pág. 47

Los Romances de Mucutuy *pág. 56*

La Pasión del Señor. Romance a lo divino

Pajarillo que ayer tarde Llegó el moribundo: Romance a lo humano *pág. 66*

Aproximación a un análisis intertextual *pág. 72*

El humilde pajarillo: Romance a lo humano *pág. 90*

Tan clara que está la niña: Romance a lo humano *pág. 98*
La Virgen también fue pobre: Romance a lo divino *pág. 103*

CAPÍTULO III

TRADICIONES MUSICALES RELIGIOSAS EN LOS PUEBLOS DEL SUR DE MÉRIDA, VENEZUELA *pág. 108*

Las posadas del Niño Jesús. Expresión poético-musical y religiosa
que acompaña el advenimiento del Niño Dios *pág. 108*

Estrategias de evangelización *pág. 109*

Música misional en América Latina *pág. 123*

Órdenes Religiosas en Venezuela *pág. 127*

Proceso evangelizador en Mucutuy, Pueblos del Sur de Mérida
pág. 128

Drama Litúrgico y otras representaciones teatrales *pág. 139*

Pasión Viviente de Cristo en La Parroquia, estado Mérida *pág. 143*

Los Negritos de la Candelaria *pág. 144*

Las Posadas en Mucutuy *pág. 150*

Origen y carácter de las posadas del Niño Jesús en Mucutuy *pág. 151*

Descripción de las posadas del Niño Jesús en Mucutuy *pág. 154*

Versos del canto de las procesiones de posada del Niño Jesús
en Mucutuy *pág. 155*

En el pueblo *pág. 156*

En la iglesia *pág. 159*

A manera de cierre *pág. 163*

La Paradura del Niño Jesús. Proceso de estatus real y divino del
Niño Dios y su reconocimiento como 'Niño Rey y Dios Próximo'
pág. 165

El Rosario Cantado *pág. 168*

El Rosario Cantado en los Pueblos del Sur del estado Mérida	pág. 171
Partes del Rosario Cantado en los Pueblos del Sur de Mérida	pág. 173
La Maristela	pág. 173
Textos de la Maristela en latín y castellano	pág. 176
Maristela Dolorosa (Loa)	pág. 177
Estructura del rosario cantado en los Pueblos del Sur de Mérida	pág. 180
Textos del Rosario Cantado en los Pueblos del Sur de Mérida	pág. 181
Paradura de Niño en los Pueblos del Sur de Mérida	pág. 182
Paradura de Niño en la Iglesia de Mucutuy	pág. 182
Paradura de Niño en Los Naranjos, aldea San Miguel de Mucutuy	pág. 184
Versos de la Paradura de Niño	pág. 187
Gozos al Divino Niño	pág. 191
Rosario Cantado en la paradura Aldea San Miguel sector Los Naranjos, Familia Contreras	pág. 195
Maristela Gloriosa	pág. 196
Padre Nuestro	pág. 199
Ave María y Gloria	pág. 203
Letanías	pág. 207
Bendita sea tu pureza	pág. 207
Mater Gratiae	pág. 209
Alabanzas gloriosas	pág. 210
Bendito sea Dios	pág. 212
Paradura de Niño en El Trompillo, San José del Sur	pág. 213
Características generales de los cantos de rosario	pág. 215
Aproximación a un análisis musical	pág. 218
Canto a la Divina Pastora	pág. 224
El trisagio a la Santísima Trinidad	pág. 226

Textos del trisagio a la Santísima Trinidad	pág. 232
Invitación a rezar el trisagio a la Santísima Trinidad	pág. 233
Misterios o Casas	pág. 235
Antífona	pág. 237
Alabanzas a la Santísima Trinidad	pág. 238
Gozos a la Santísima Trinidad	pág. 239
Ofrecimiento de tres Credos a la Santísima Trinidad	pág. 243
Oración final a la Santísima Trinidad	pág. 245
Adoración de los Reyes Magos	pág. 246
Seis de Reyes en Mucutuy	pág. 248
El Niño Jesús de Mocao	pág. 250
El velorio de angelito	pág. 254
El velorio de angelito en los Pueblos del Sur del estado Mérida	pág. 266
La corona	pág. 268
Observación de un velorio de angelito	pág. 271
Velorio de los seis meses o medio año	pág. 273
CONCLUSIONES	pág. 287
ANEXOS	pág. 292
Listado de ilustraciones	pág. 292
Registros musicales	pág. 301
REFERENCIAS	pág. 307

MUSEO ARQUEOLÓGICO

GONZALO RINCÓN GUTIÉRREZ

Dr. Lino Meneses Pacheco

Director

Lic. Eulalia Uzcátegui

Administradora

Dra. Gladys Gordones Rojas

Coordinadora del Laboratorio de Arqueología y Arqueobotánica

Lic. Lenín Contreras

Coordinador de Registro e Inventario

Msc. Mayelis I. Moreno Castillo

Laboratorio de Arqueología y Arqueobotánica

Br. Ana Rondón

Asistente de Biblioteca

Lic. María Eugenia Rondón

Analista de Control estudiantil

Doctorado en Antropología / Maestría en Etnología

Br. Yuleidi Chacón Vergara

Mantenimiento





El estado Mérida, enclavado en la región de los Andes venezolanos, marca el tramo final de la majestuosa cordillera de los Andes que se extiende a lo largo de la costa del océano Pacífico en América del Sur. Esta región montañosa abarca una superficie de 11.300 km². La geografía andina se despliega en todo su esplendor, con alturas que rondan los 4.000 metros sobre el nivel del mar. Al sur de la imponente cordillera de Mérida se extiende un conjunto de 20 poblados que conforman los "Pueblos del Sur", que ocupan aproximadamente el 35% del territorio estatal. Estas comunidades, unidas por la historia, la geografía, la cultura y la espiritualidad, son un testimonio vivo de procesos rituales arraigados en la tradición. En esta obra, la autora, después de un largo proceso de investigación, muestra sus festividades religiosas y manifestaciones musicales, como las Posadas del Niño Jesús, la Paradura del Niño, el Seis de Reyes, los cantos de Romances, los cantos de Rosarios y los cantos de Trisagios, entre otros, constituyen un valioso patrimonio cultural transmitido y conservado a lo largo de los siglos por los habitantes de los Pueblos del Sur de Mérida.



ula
Museo
Arqueológico

