

REPÚBLICA BOLIVARIANA DE VENEZUELA
UNIVERSIDAD DE LOS ANDES
FACULTAD DE HUMANIDADES Y EDUCACIÓN
DOCTORADO EN ANTROPOLOGÍA

**LA RITUALIDAD EN LAS MANIFESTACIONES MUSICALES RELIGIOSAS
DE LOS PUEBLOS DEL SUR DEL ESTADO MÉRIDA.
ESTUDIO COMPARATIVO EN ETNOLOGÍA RELIGIOSA
Y ANTROPOLOGÍA DE LA MÚSICA**

(TESIS DOCTORAL)

DONACION

Autora: Rosa Iraima Sulbarán Zambrano
Tutor: Dr. Rafael López Sanz
Co-Tutor: Dr. José Manuel Briceño Guerrero

Mérida, enero de 2013

SERBIULA
Tullo Fobres Cordero

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.

In memóriam.

www.bdigital.ula.ve

Agradecimientos

A la memoria de mi padre, José Aquiles Sulbarán, quien a la tierna edad de 6 años me acercó a mis primeros estudios musicales. Gracias papá, por mostrarme este mundo maravilloso.

A mis tutores, Dr. Rafael López Sanz y Dr. José Manuel Briceño Guerrero, estimados maestros quienes con su experiencia, conocimiento y cariño me apoyaron y guiaron en mi formación y desarrollo de esta investigación.

A la Doctora Jacqueline Clarac de Briceño, gran maestra, guía de mi formación como Antropóloga y asesora de mi Tesis Doctoral.

Al personal del Museo Arqueológico “Gonzalo Rincón Gutiérrez” y del Doctorado en Antropología de la Universidad de Los Andes.

A mis compañeros del Curso de Actualización para la Primera Cohorte del Doctorado en Antropología de la Universidad de Los Andes, en especial al Dr. Carlos Camacho y al Antropólogo Alexis Carabalí.

A la Dra. Victoria Eli Rodríguez y a la Prof. María Elena Vinueza, colegas y maestras cubanas, quienes hicieron valiosos aportes a mi Tesis Doctoral desde la Musicología.

A los cultores de romances y rosarios cantados de los Pueblos del Sur del Estado Mérida: Eladio Fernández, Florentino Peña, Emiliano Rivas, Ezequiel Rivas, Dimas Contreras, Sixto Rivas, Justiniano Niño y Lorenzo Sosa. A Pedro Rojas, Icilio Rojas y Julio Contreras.
In memóriam.

A la comunidad del pueblo Mucutuy y demás pueblos del sur de Mérida, quienes me permitieron conocer parte de su patrimonio musical tradicional en pro de su análisis y difusión.

Al Fondo Nacional de Ciencia y Tecnología FONACIT y su programa Misión Ciencia, quienes financiaron mis estudios doctorales y la realización de mi Tesis Doctoral.

Al C.D.C.H.T.A. de la Universidad de Los Andes, Proyecto Código H-1174-08-09-ED.

A Freddy, por su apoyo incondicional y fe en mí....

ÍNDICE

| | |
|---|----|
| RESUMEN | |
| INTRODUCCIÓN | 12 |
| CAPÍTULO I | |
| PLANTEAMIENTO DE LA INVESTIGACIÓN | |
| 1.1. Formulación del problema | 18 |
| 1.2. Objetivos | 21 |
| 1.2.1. Objetivo general | 21 |
| 1.2.2. Objetivos específicos | 21 |
| 1.3. Antecedentes | 22 |
| 1.4. Hipótesis | 25 |
| CAPÍTULO II | |
| METODOLOGÍA DE LA INVESTIGACIÓN | 26 |
| 2.1. Diseño de la investigación | 26 |
| CAPÍTULO III | |
| CONTEXTO GEOGRÁFICO E HISTÓRICO | |
| 3.1. Contexto geográfico | 36 |
| 3.1.1. Los Pueblos del Sur del Estado Mérida | 36 |
| 3.1.2. Mucutuy | 42 |
| 3.2. Contexto histórico | 45 |
| 3.2.1. Los Pueblos del Sur del Estado Mérida | 49 |
| 3.2.2. Fundación de Mucutuy | 56 |
| 3.2.3. El valle de los Aricaguas en la actualidad | 63 |

CAPÍTULO IV

LOS ROMANCES

| | |
|---|-----|
| 4.1. Definición | 69 |
| 4.2. Los Romances de Mucutuy | 78 |
| 4.2.1. La Pasión del Señor. Romance a lo divino | 81 |
| 4.2.2. Pajarillo que ayer tarde – Llegó el moribundo: Romance a lo humano. Aproximación a un análisis intertextual. | 88 |
| 4.2.3. El Humilde Pajarillo: Romance a lo humano | 113 |
| 4.2.4. Aquel Señor Soberano: Romance a lo divino | 115 |
| 4.2.5. Romance a lo divino: Sin título | 118 |
| 4.2.6. Tan clara que está la niña: Romance a lo humano | 121 |
| 4.2.7. La Virgen también fue pobre: Romance a lo divino | 126 |

CAPÍTULO V

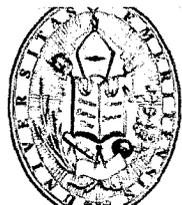
MANIFESTACIONES MUSICALES RELIGIOSAS EN LOS PUEBLOS DEL SUR DEL ESTADO MÉRIDA

| | |
|--|-----|
| 5.1. Las posadas del Niño Jesús. Expresión poético-musical y religiosa que acompaña el advenimiento del Niño Dios. | 131 |
| 5.1.1. Estrategias de evangelización | 132 |
| 5.1.2. Música misional en América Latina | 141 |
| 5.1.3. Órdenes Religiosas en Venezuela | 145 |
| 5.1.4. Proceso evangelizador en Mucutuy | 146 |
| 5.1.5. Drama Litúrgico y otras representaciones teatrales | 158 |
| 5.1.6. Pasión Viviente de Cristo en La Parroquia, Estado Mérida | 164 |
| 5.1.7. Los Negritos de la Candelaria | 165 |
| 5.1.8. Las Posadas en Mucutuy | 172 |
| 5.1.9. Origen y carácter de las Posadas del Niño Jesús en Mucutuy | 172 |
| 5.1.10. Descripción de las Posadas del Niño Jesús en Mucutuy | 175 |
| 5.1.11. Versos del canto de las Procesiones de Posada del Niño Jesús en Mucutuy | 177 |
| 5.1.11.1. En el pueblo | 177 |
| 5.1.11.2. En la iglesia | 180 |
| 5.1.12. A manera de cierre | 185 |

| | |
|---|-----|
| 5.2. La Paradura del Niño Jesús. Proceso de estatus real y divino del Niño Dios y su reconocimiento como ‘Niño Rey y Dios Próximo’. | 187 |
| 5.2.1. El Rosario Cantado | 189 |
| 5.2.1.1. El Rosario Cantado en los Pueblos del Sur del estado Mérida | 192 |
| 5.2.1.2. Partes del Rosario Cantado en los Pueblos del Sur de Mérida | 194 |
| 5.2.1.2.1. La Maristela | 195 |
| 5.2.1.2.2. Textos de la Maristela en latín y castellano. | 198 |
| 5.2.1.2.3. Maristela Dolorosa (Loa) | 199 |
| 5.2.1.3. Estructura del Rosario Cantado en los Pueblos del Sur | 202 |
| 5.2.1.4. Textos del Rosario Cantado en los Pueblos del Sur | 203 |
| 5.2.2. Paradura de Niño en los Pueblos del Sur del estado Mérida | 204 |
| 5.2.2.1. Paradura de Niño en la Iglesia de Mucutuy | 204 |
| 5.2.2.2. Paradura de Niño en Los Naranjos, aldea San Miguel de Mucutuy | 206 |
| 5.2.2.2.1. Versos de la Paradura de Niño | 210 |
| 5.2.2.2.2. Gozos al Divino Niño | 213 |
| 5.2.2.2.3. Rosario Cantado en la paradura Aldea San Miguel sector Los Naranjos, Familia Contreras | 217 |
| 5.2.2.2.3.1. Maristela Gloriosa | 218 |
| 5.2.2.2.3.2. Misterios | 219 |
| 5.2.2.2.3.3. Padre Nuestro | 221 |
| 5.2.2.2.3.4. Ave María y Gloria | 224 |
| 5.2.2.2.3.5. Salve | 226 |
| 5.2.2.2.3.6. Letanías | 228 |
| 5.2.2.2.3.7. Bendita sea tu pureza | 230 |
| 5.2.2.2.3.8. Mater Gratia | 231 |
| 5.2.2.2.3.9. Alabanzas Gloriosas | 232 |
| 5.2.2.2.3.10. Bendito sea Dios | 233 |
| 5.2.2.3. Paradura de Niño en El Trompillo, San José del Sur | 234 |

| | |
|---|------------|
| 5.2.3. Características generales de los Cantos de Rosario | 237 |
| 5.2.4. Aproximación a un Análisis Musical | 240 |
| 5.2.5. El Trisagio a la Santísima Trinidad | 250 |
| 5.2.5.1. Textos del Trisagio a la Santísima Trinidad | 254 |
| 5.2.5.2. Invitación a rezar el Trisagio a la Santísima Trinidad | 255 |
| 5.2.5.3. Himno | 257 |
| 5.2.5.4. Misterios o Casas | 257 |
| 5.2.5.5. Antífona | 259 |
| 5.2.5.6. Alabanzas a la Santísima Trinidad | 260 |
| 5.2.5.7. Oración | 262 |
| 5.2.5.8. Gozos a la Santísima Trinidad | 262 |
| 5.2.5.9. Antífona | 265 |
| 5.2.5.10. Ofrecimiento de tres Credos a la Santísima Trinidad | 265 |
| 5.2.5.11. Dos oraciones a la Santísima Trinidad | 266 |
| 5.2.5.12. Oración final a la Santísima Trinidad | 267 |
| 5.3. Adoración de los Reyes Magos | 269 |
| 5.3.1. Seis de Reyes en Mucutuy | 270 |
| 5.3.2. El Niño Jesús de Mocaó | 273 |
| 5.4. El velorio de Angelito | 277 |
| 5.4.1. El velorio de Angelito en los Pueblos del Sur del estado Mérida | 287 |
| 5.4.2. La Corona | 289 |
| 5.4.3. Observación de un velorio de Angelito | 292 |
| 5.4.4. Velorio de los seis meses o medio año | 294 |
| CONCLUSIONES | 307 |
| ANEXOS | |
| 1. Listado de Ilustraciones | 311 |
| 2. Los Romances de Mucutuy. Registros musicales Documental: Manifestaciones musicales religiosas analizadas en la Tesis Doctoral. | 319 |
| REFERENCIAS | 320 |

REPÚBLICA BOLIVARIANA DE VENEZUELA
UNIVERSIDAD DE LOS ANDES
FACULTAD DE HUMANIDADES Y EDUCACIÓN
DOCTORADO EN ANTROPOLOGÍA



**LA RITUALIDAD EN LAS MANIFESTACIONES MUSICALES RELIGIOSAS
DE LOS PUEBLOS DEL SUR DEL ESTADO MÉRIDA:
ESTUDIO COMPARATIVO EN ETNOLOGÍA RELIGIOSA
Y ANTROPOLOGÍA DE LA MÚSICA**

Autora: Rosa Iraima Sulbarán Zambrano

Tutor: Dr. Rafael López Sanz

Co-Tutor: Dr. José Manuel Briceño Guerrero

RESUMEN

Los Pueblos del Sur del Estado Mérida conforman una rica y variada región situada al sur de la Sierra Nevada. Sus comunidades comparten los mismos lazos históricos, geográficos, políticos, sociales, culturales y espirituales. Todos estos pueblos poseen un extraordinario compendio de quehaceres musicales y festividades religiosas, ejemplo vivo de procesos rituales que hacen de ese rincón apartado del estado Mérida una reserva de manifestaciones musicales conservadas y transmitidas durante varios siglos, cuyo interés para la investigación y valoración patrimonial es indiscutible. Mito y rito 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. El presente trabajo de investigación constituye un análisis del simbolismo y la religiosidad que hay detrás de los quehaceres musicales y festividades religiosas de los pueblos seleccionados del sur del Estado Mérida, abordado bajo la perspectiva de la Antropología crítica y el análisis de complejos y símbolos religiosos, con un programa de investigación en Antropología de la Música. La metodología utilizada fue la de una etnología comparativa junto a la perspectiva analítica de los complejos de vida religiosos. El diseño metodológico se enmarca en la etnografía, el análisis del discurso y la teoría de la intertextualidad.

Palabras clave: Romances, pueblos del sur de Mérida, manifestaciones musicales, ritualidad, complejo-mito rito.

INTRODUCCIÓN

*Los romances son de tres,
De tres personas, apenas.
Uno que va más bajito,
Otro que va más alto
Y el que va siguiendo*

Con estas palabras Pedro Rojas, de la aldea El Achote, Mucutuy, describió un canto de romance en el año 2001. Ese fue el primer acercamiento que tuve a esta expresión. Después de ausentarme por siete años para realizar estudios de Musicología en la ciudad de Praga, regresé a Venezuela, llena de entusiasmo por descubrir particularidades de nuestra cultura musical andina. En un intento por 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 –valeses, pasodobles, merengues y joropos andinos-, con violines, cuatro, guitarra y guitarra, y presenciar los cantos de romances en una Paradura de Niño Jesús campesina. En esa oportunidad conocí a Pedro Rojas e Icilio Rojas y visité a Julio Contreras en su casa, distante tres horas del pueblo. Es así como, motivada por este universo sonoro peculiar, decidí estudiar las manifestaciones musicales rituales allí cultivadas. Estos pueblos se convirtieron en mi destino de campo más frecuentado, principalmente en las fechas del calendario religioso, y una de mis líneas de investigación preferida.

Los Pueblos del Sur del estado Mérida conforman una rica y variada región situada al sur de la Sierra Nevada. Según se pudo observar en 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 del Niño Jesús, paradura del Niño, Seis de Reyes, cantos de romances, cantos de rosarios, cantos de trisagios, locainas de Santa Rita, 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. Consideramos de gran importancia haber hecho un análisis que nos permitió comprender, en la teoría y en la práctica de nuestro ejercicio profesional y de música, el simbolismo y la religiosidad que hay detrás de los quehaceres musicales y festividades religiosas de los pueblos seleccionados del sur del estado Mérida. Esta problemática ha sido abordada, en el presente estudio, bajo la perspectiva de la Antropología Crítica y el análisis de complejos y símbolos religiosos, con un programa de investigación en Antropología de la Música.

Por ser el catolicismo la religión oficial andina merideña, nos dedicamos a estudiar aquellas manifestaciones musicales relacionadas con esta religión, limitándonos a éstas, pero conscientes de la existencia de otras manifestaciones rituales de origen indígena.¹

En este sentido, el largo período de colonización española vinculó a nuestro país 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.

El calendario litúrgico cristiano 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. De tal manera que las

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

conmemoraciones populares tradicionales de Venezuela corresponden, en esencia, al calendario impuesto por la iglesia católica durante el período de la colonización española en América.

Entre el 22 y el 24 de diciembre se cumple el solsticio de invierno, regularmente la noche más corta 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.² 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.

Según Fuentes y Hernández (1988)³, 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 Dionisiacas 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 caracterizados de 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 Mitras, 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

² Fuentes, C. y Daría Hernández. (2005). *Calendario de fiestas tradicionales venezolanas*. Tercera edición corregida. Caracas: Fundación Bigott.

³ 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.

engalanado de cintas y en cuyo rededor se realizaban danzas en ocasión a su resurrección en el mes de marzo; Adonis y Cibele, 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. Afirman estas investigadoras que 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.

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. Todo lo que podía atraer público a las iglesias y contribuir a la formación religiosa cristiana se incorporó a los rituales. Entre nuestros campesinos andinos encontramos personajes con estas particularidades.

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 en América.

Desde finales del siglo VI de nuestra era y viendo la dificultad 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, los elementos culturales indígenas y africanos fueron integrándose a las conmemoraciones y celebraciones, en forma gradual y nada homogénea.

El presente trabajo tiene como finalidad determinar los componentes rituales y simbólicos presentes en las manifestaciones musicales religiosas que se practican en los pueblos agrupados en nuestra experiencia de campo situados al sur del estado Mérida, teniendo en cuenta que “toda conducta humana tiene su componente ritual”, el cual “es central y connatural a ella” (López Sanz, 1992-1996)⁴.

Rafael López Sanz (1992-1996), además, afirma que “por su estructura y carácter, el mito y el rito atienden a la experiencia en sí de la especie, a su renovación, memoria y afirmación. Y en la dimensión de esta experiencia son fuentes primarias de estética y placer”.⁵ La metodología de investigación utilizada es la de una etnología comparativa junto a la perspectiva analítica de los complejos de vida religiosos.

El trabajo está estructurado en cinco capítulos desarrollados de la siguiente manera: En el **Capítulo I**, planteamos el problema de investigación, los objetivos que perseguimos con ella, la hipótesis y los antecedentes. En el **Capítulo II**, presentamos el diseño de la investigación y el planteamiento metodológico, coherente con el análisis crítico de las expresiones musicales religiosas de los Pueblos del Sur del estado Mérida. El **Capítulo III** se ha destinado al Contexto Geográfico e Histórico de los Pueblos del Sur del estado Mérida y en particular del pueblo Mucutuy, donde hemos desarrollado la mayor parte del trabajo etnográfico. El **Capítulo IV** está dedicado al estudio de los romances castellanos, materia prima de una excelente polifonía vocal rural del periodo colonial que escasamente sobrevive en las aldeas de Mucutuy y queda sólo en la memoria de unos pocos moradores. Esta estructura poética de con medida propia, –el romance de Mucutuy– no es tal sin la música, la cual constituye su ensamble perfecto. Ambos componen una sola lectura,

⁴ López-Sanz, Rafael. (1992-1996). *El jazz y la ciudad*. Caracas: Monte Ávila Editores., pág. 11.

⁵ *Id.*

creando memoria, la cual está presente en todas las manifestaciones rituales estudiadas. En el **Capítulo V** presentamos las manifestaciones musicales religiosas de los pueblos seleccionados del sur del estado Mérida que hemos registrado: 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'. Al final, se exponen las **Conclusiones** a las que hemos llegado en la presente investigación y las **Referencias** consultadas. Como **Anexos** organizamos el Listado de Ilustraciones, un disco compacto con los registros musicales y un documental de 6 minutos de duración con las manifestaciones musicales religiosas estudiadas.

www.bdigital.ula.ve

CAPÍTULO I

PLANTEAMIENTO DE LA INVESTIGACIÓN

1.1. Formulación del problema

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. Conforman el tramo final de la cordillera de los Andes. Al sur de esta cordillera se encuentra un grupo de 18 pueblos que abarca una vasta extensión de aproximadamente el 35% del territorio del estado Mérida, denominados “Pueblos del Sur” y que poseen un extraordinario compendio de quehaceres musicales y festividades religiosas, ejemplo vivo de procesos rituales.

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.

Como discípulo y convergente de la experiencia de los dos autores posteriores, citemos a Rafael López-Sanz (1992-1996),

el rito revela sin duda aspectos de una conducta inconsciente, los cuales no son reductibles a mera información o a una intención comunicativa específica, a simple mensaje informativo. El rito es más bien un complicado potencial de conocimientos, y en tal sentido, un artificio peculiar y diferenciado (...) En fin, que tiempo y memoria de la experiencia humana se asimilan y reencuentran en ese artificio peculiar, el rito (p. 30)⁶.

Mircea Eliade (1994), caracteriza los mitos y define:

⁶ López-Sanz, Rafael. (1992-1996). *El jazz y la ciudad...*, pág. 30.

El mito cuenta una historia sagrada; relata un acontecimiento que ha tenido lugar en el tiempo primordial, el tiempo fabuloso de los “comienzos”. Dicho de otro modo: el mito cuenta cómo, gracias a las hazañas de los seres sobrenaturales, una realidad ha venido a la existencia, sea ésta la realidad total, el cosmos o sólo un fragmento: una isla, una especie vegetal, un comportamiento humano, una institución (p. 120)⁷.

Para este autor, la función principal del mito es revelar los modelos ejemplares de todos los ritos y actividades humanas significativas.

El presente trabajo, *La ritualidad en las manifestaciones musicales religiosas de los Pueblos del Sur del estado Mérida: estudio comparativo en etnología religiosa y Antropología de la Música*, pretende determinar los componentes rituales y simbólicos presentes en las manifestaciones musicales religiosas que se practican en los pueblos agrupados en nuestra experiencia de campo situados al sur del estado Mérida, teniendo en cuenta que “toda conducta humana tiene su componente ritual”, el cual “es central y connatural a ella” (López Sanz, 1992-1996)⁸, lo cual como objeto de investigación ha sido abordado de forma insuficiente en el espacio académico.

La metodología de investigación utilizada es la de una etnología comparativa junto a la perspectiva analítica de los complejos de vida religiosos. Nuestro enfoque lo define mejor el gran scholar rumano Mircea Eliade (1998, p. 9): “el hombre entra en conocimiento de lo sagrado porque se manifiesta, porque se muestra como algo diferente por completo de lo profano.”⁹ Este autor denomina *hierofanía* al acto de esa manifestación, palabra que expresa simplemente “algo sagrado se nos muestra”¹⁰. Los autores principales consultados dentro de esta perspectiva son: Valerio Valeri, Rafael López Sanz y Mircea Eliade.

⁷ Eliade, Mircea. (1994). *Mito y realidad* (2ª ed.). Barcelona: Labor., p. 120.

⁸ López-Sanz, *El jazz y la ciudad...*, p. 11.

⁹ Eliade, Mircea. (1998). *Lo sagrado y lo profano...*, p. 9.

¹⁰ *Ibidem*, pág. 9.

Pero otro autor central para nosotros es Valeri (1979-80). El rito, dice,

Es esta dialéctica sutil entre libertad y reglas, entre individualidad y forma colectiva, viene a ser entonces, un esquema imaginario potente para la experiencia de la relación entre la realidad y el deseo, entre lo social y lo individual. La victoria de la norma sobre el individuo y del individuo sobre la norma es una experiencia placentera, de una naturaleza estética, esencialmente.¹¹

Consideramos de gran importancia haber hecho este análisis que nos permitió comprender, en la teoría y en la práctica de nuestro ejercicio profesional y de música, el simbolismo y la religiosidad que hay detrás de los quehaceres musicales y festividades religiosas de los pueblos seleccionados del sur del Estado Mérida. Esta problemática no había sido aún abordada desde la perspectiva de la Antropología crítica y el análisis de complejos y símbolos religiosos, con un programa de investigación en Antropología de la Música.

www.bdigital.ula.ve

¹¹ Valerio Valeri (1979-1980), citado en López-Sanz, *El jazz y la ciudad...*, p. 31.

1.2. Objetivos

1.2.1. Objetivo General

Determinar los componentes rituales y simbólicos presentes en las manifestaciones musicales religiosas que se practican en los pueblos agrupados en nuestra experiencia de campo, situados al sur del estado Mérida, con la finalidad de comparar sus particularidades y definir sus características correspondientes a nuestro enfoque. Este enfoque es expresado claramente por Rafael López Sanz (1992-1996):

(...) la imitación, las virtudes de la palabra y del canto, la repetición obstinante y el carácter cíclico de las palabras y el canto, de los gestos y actitudes, tan característicos del mito y el rito, son todas ellas las vías y los orígenes de todo arte, los aparatos innatos para unir las distintas emociones e ideas que nos acercan y nos hacen entrar en el vecino y en el prójimo, sean estos de mi especie o de las otras (p. 12)¹².

1.2.2. Objetivos Específicos

Para lograr el Objetivo General se ha trabajado con cuatro objetivos específicos:

- 1.2.2.1. Examinar la expresión musical y religiosa que acompaña el advenimiento y nacimiento del Niño Dios en sus distintos tiempos.
- 1.2.2.2. Distinguir la vinculación del proceso anterior con otro inmediato y fundamental: El estatus real y divino de este Niño Dios hasta su reconocimiento como ‘Niño Rey y Dios Próximo’, con el proceso conocido como “la Paradura del Niño” en los pueblos andinos venezolanos; y el significado simbólico del “Niño” en las sociedades autóctonas como la venezolana.

¹² López-Sanz, *El jazz y la ciudad...*, pág. 12.

- 1.2.2.3. Exponer y estudiar los procesos rituales antecedentes del culto al 'Niño Dios', su reestructuración simbólica a través de "la Paradura del Niño", y otros rituales, como "El Angelito".
- 1.2.2.4. Detectar otras expresiones religiosas relacionadas con este proceso que reafirman este reconocimiento del 'Niño Dios': La llegada de Los Reyes Magos, la Candelaria.

1.3. Antecedentes

En la búsqueda de referencias sobre este tema, fueron pocas las fuentes encontradas. El perfil de las fuentes consultadas es de carácter histórico, con algunas informaciones musicales referidas sobre todo a los pueblos del norte de la cordillera. En las mismas se abordan hechos cotidianos como estudios sobre mitos y rituales mágico-religiosos, la producción agrícola, ganadera y otros. Durante esta búsqueda de antecedentes se hallaron unos pocos textos sobre la música de los Pueblos del Sur del estado Mérida en general, en los que se expone la existencia de una tradición muy propia de los pueblos andinos, que se denomina "Paradura del Niño". Se habla sucintamente de lo que es la tradición de la paradura, describiendo el evento en sí y su acompañamiento musical.

Tales textos señalan muy sucintamente la tradición de la paradura, describiendo el evento en sí y su acompañamiento musical, así como el ritual del velorio de Angelito en Venezuela. Estas breves referencias se obtuvieron de Isabel Aretz (1976)¹³, Darío Novoa (1980)¹⁴, Luis Felipe Ramón y Rivera (1990)¹⁵ y Luis Arturo Domínguez (1955)¹⁶ y

¹³ Aretz, Isabel. (1976) *Manual de folklore*, 4º ed. Caracas: Monte Ávila, p. 90.

¹⁴ Novoa, Darío. (1980) *Paradura del Niño*, 3º ed. Mérida: Universidad de Los Andes, p. 114.

¹⁵ Ramón y Rivera, Luis Felipe. (1990) *La música folclórica de Venezuela*. Caracas: Monte Ávila, p. 100.

¹⁶ Domínguez, Luis Arturo. (1955) *Velorio de Angelito*. Mérida: Universidad de Los Andes, p. 11.

(1974)¹⁷. También hemos encontrado una antología de poesía merideña hecha por el profesor Lubio Cardozo (1969)¹⁸, en la que se han registrado algunos romances de Mucutuy y sus aldeas, los cuales son presentados como textos literarios en forma de verso, sin las transcripciones musicales respectivas.

Este problema de investigación ha sido de nuestro interés desde el año 2002, fecha en la cual se comienza un proyecto de investigación de carácter etnomusicológico, financiado por el Fondo Nacional de Ciencia y Tecnología (FONACIT) y el extinto Instituto Merideño de Cultura de la Gobernación del estado Mérida, bajo nuestra responsabilidad, y desarrollado en el Centro de Investigaciones de la Escuela de Música del Estado Mérida. Con este proyecto, titulado "*Fortalecimiento del Centro de Investigación del Folklore Musical de la Escuela de Música del Estado Mérida. Primera etapa: Cantos y cantores de romances. Los Romances de Mucutuy*", fue fundado el Centro de Investigaciones de la Escuela de Música del Estado Mérida. En este estudio se hace referencia, desde la perspectiva etnográfica, a las expresiones religiosas navideñas del pueblo Mucutuy, situado en el Municipio Arzobispo Chacón del Estado Mérida. Mucutuy deviene emporio de manifestaciones tradicionales, entre ellas los romances, expresión poético-musical asentada desde que los españoles acudieron a esa zona llamada Valle de los Aricaguas y que es la materia prima de una polifonía vocal rural del período colonial que escasamente sobrevive en sus aldeas y queda sólo en la memoria de unos pocos moradores.

Posteriormente, en los años 2006 y 2007 y bajo el patrocinio de la Corporación de Los Andes (Ministerio de Planificación), se desarrolla el proyecto titulado: "*Estudio de las manifestaciones musicales tradicionales de los Estados Mérida, Táchira y Trujillo*", bajo nuestra coordinación, cuyo objetivo es conocer las expresiones musicales tradicionales más relevantes que practican un grupo específico de comunidades de los estados Mérida, Táchira y Trujillo. Para ello se aplicaría el método etnográfico de investigación del paradigma cualitativo, con la finalidad de contribuir a la recuperación de los valores y

¹⁷ Domínguez, Luis Arturo (1974) *Dos aspectos del folklore de los Andes*. Caracas: INCIBA, p. 71.

¹⁸ Cardozo, Lubio. (1969) *Antología de la poesía merideña*. Mérida: Corporación de Los Andes, p. 59.

formas expresivas que identifican la región como unidad cultural. En esa oportunidad se registraron manifestaciones musicales religiosas en Mucutuy: las posadas del Niño Jesús y el canto de romances de origen castellano.

En nuestras labores como docente universitaria en la Escuela de Música, Facultad de Arte de la Universidad de Los Andes, Mérida, Venezuela, se desarrolló, bajo nuestra tutoría, el Trabajo de Grado titulado *Los Cantos a la Natividad en Mucuchachí*, Municipio Arzobispo Chacón del Estado Mérida, en coautoría del Licenciado en Música Leonardo Briceño, lo que significó una nueva alternativa de estudio dentro de las opciones metodológicas aplicadas hasta ese momento en esa dependencia universitaria.

Por otra parte, estas manifestaciones responden al calendario 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. La Iglesia Cristiana eligió, entonces, la celebración del nacimiento de Jesús el día 25 de diciembre con el objeto de transferir la devoción de los gentiles del sol. En este sentido, las conmemoraciones populares tradicionales de Venezuela corresponden, en esencia, al calendario impuesto por la Iglesia católica durante el período de la colonización española en América.

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 aquél otro que trajeron los misioneros con la conquista española. En su afán catequizador la iglesia europea impuso ese calendario a indígenas y negros esclavos, pero éstos transformaron su significado introduciendo elementos propios de sus culturas originarias - africanas y autóctonas americanas - que ofrecen como resultado un tipo de fiesta absolutamente novedosa.

1.4. Hipótesis

Con esta investigación se espera poder demostrar que los componentes rituales y simbólicos presentes en las manifestaciones musicales religiosas que se practican en los pueblos agrupados en nuestra experiencia de campo, situados al sur del estado Mérida, son un claro indicador de que, como afirma Rafael López-Sanz¹⁹ toda conducta humana “tiene su componente ritual, el cual es central y connatural a ella”, como expresión de su identidad de grupo, individuo y sociedad.

Este mismo autor subraya: “si mito y rito entran compenetradamente en todo complejo de conducta humana, podría ser que se entendiera que ellos pueden ayudar a explicar hechos y cosas de una manera tan sorprendente como sencilla.”²⁰

Y afirma:

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 placer²¹.

¹⁹ López-Sanz, *El jazz y la ciudad...*, p. 11.

²⁰ *Ibidem*, p. 12.

²¹ López-Sanz, Rafael. (1991). *El jazz y la ciudad y otros ensayos*. En: *Folios*. N° 19, marzo-abril. Caracas: Monte Ávila Editores.

CAPÍTULO II

METODOLOGÍA DE LA INVESTIGACIÓN

2.1. Diseño de la Investigación

La metodología que se ha utilizado en este trabajo de investigación es la de una etnología comparativa junto a la perspectiva analítica de los complejos de vida religiosos.

Con el fin de alcanzar los objetivos propuestos en esta tesis doctoral, se eligió el paradigma cualitativo de investigación, que, de acuerdo con Watson – Gegeo “consiste en descripciones detalladas de situaciones y eventos, personas, interacciones, comportamientos que son observables. Además, incorpora lo que los participantes dicen, sus experiencias, actitudes, creencias, pensamientos y reflexiones, tal como son expresadas por ellos mismos”.²²

Según Pérez Serrano (1994) y Taylor y Bogdan (1986)²³, las características fundamentales de la investigación cualitativa son las siguientes:

1. La teoría constituye una reflexión en y desde la práctica.
2. Intenta comprender la realidad.
3. Describe el hecho en el que se desarrolla el acontecimiento, sustentándose en datos descriptivos: Conductas observables, datos lingüísticos.
4. Profundiza los diferentes motivos de los hechos.
5. El individuo es un sujeto interactivo, comunicativo, que comparte significados.
6. Las personas y escenarios no son reducidos a variables, sino considerados como un todo.

²² Watson – Gegeo, 1982, citado en Molina, Teresa (2003). *La investigación cualitativa. Un nuevo paradigma para abordar el estudio en las Ciencias Sociales*. (Publicación interna). Mérida: UPEL, IMPM., p. 2.

²³ Pérez Serrano (1994) y Taylor y Bogdan (1986), citados en Molina, Teresa. (2003). *La investigación cualitativa. Un nuevo paradigma para abordar el estudio en las Ciencias Sociales*. (Publicación interna). Mérida: UPEL, IMPM., pág. 2.

7. Los investigadores cualitativos interactúan con los informantes, se inmiscuyen en el proceso de manera natural.
8. El investigador es objetivo en sus apreciaciones, deja de lado sus creencias y valores.
9. Predomina una perspectiva humanista en la que se valoran las experiencias y hechos diarios de los grupos sociales.
10. Se da relevancia a la validez empírica. Hay una estrecha relación entre los datos y lo que los grupos hacen y dicen.
11. El investigador cualitativo es llevado a crear su propio método, pues, aunque toma lineamientos orientadores, no hay reglas rígidas.
12. La metodología cualitativa se caracteriza por la diversidad metodológica. Permite hacer exámenes cruzados de los datos recabados. La información se obtiene por medio de fuentes diversas.
13. Como instrumento se emplea la entrevista semi-estructurada y la observación directa y participativa.
14. Entre los métodos cualitativos se pueden señalar: hermenéuticos, fenomenológicos, etnográficos, investigación-acción.
15. El análisis de datos en la investigación cualitativa persigue reducir, categorizar, sintetizar y comparar la información con la finalidad de abordar el objeto en su totalidad.
16. Valida la información utilizando la triangulación, permitiendo cotejarla con otros estudiosos u observadores.

El diseño metodológico que se aplicó se enmarca en la etnografía, el análisis del discurso, la imaginaria religiosa de la tradición católica en occidente y aspectos pertinentes de la teoría de la intertextualidad vinculados a la experiencia de la lingüística de Praga. Para recolectar la información, nos hemos servido del método etnográfico, que Martínez (1998/2002), explica:

Etimológicamente, el término *Etnografía* significa la descripción (*grafé*) del estilo de vida de un grupo de personas habituadas a vivir juntas (*ethnos*). Por lo tanto, el *ethnos*, que sería la unidad de análisis para el investigador, no sólo podría ser una noción, un grupo

lingüístico, una región o una comunidad, sino también cualquier grupo humano que constituya una entidad cuyas relaciones estén reguladas por la costumbre o por ciertos derechos y obligaciones recíprocos (p.29)²⁴.

Dentro de este enfoque, hemos utilizado como técnica principal la observación en sus diferentes acepciones: Observación externa o no participante, en la que observamos los rituales en los pueblos seleccionados del sur del estado Mérida, en especial en la comunidad de Mucutuy y sus aldeas, desde fuera; y la observación interna o participante, cuando entramos en conversación e interacción con los informantes y cultores de estas expresiones en sus contextos rituales, estableciendo un estrecho contacto con los mismos. Igualmente, se tomaron suficientes notas de campo; se aplicaron entrevistas estructuradas y semi-estructuradas a los cultores e informantes clave; se hicieron grabaciones sonoras, videos y fotografías; se analizaron los cuadernos de notas de los cultores e informantes y los instrumentos musicales utilizados en la interpretación de las manifestaciones registradas (cuatro y guitarra); se hizo una revisión bibliográfica y análisis del discurso musical y performativo.

En este orden de ideas, el mismo Martínez (1998/2002), señala: “El enfoque etnográfico se apoya en la convicción de que las tradiciones, roles, valores y normas del ambiente en que se vive se van internalizando poco a poco y generan regularidades que pueden explicar la conducta individual y de grupo en forma adecuada” (p. 31)²⁵.

En efecto, la información hubo que buscarla *in situ*. De allí nació la necesidad de los viajes de campo a los Pueblos del Sur y sus aldeas, puesto que con el fin de mantener la frescura y originalidad con que son interpretadas las manifestaciones musicales religiosas, se hizo necesario ubicarse en la realidad donde se desarrollan. Fue primordial, además, realizar observaciones repetidas veces, por lo que se hizo preciso filmar escenas, grabar las

²⁴ Martínez, Miguel. (1998/2002). *La investigación cualitativa etnográfica en educación: manual teórico-práctico*. (4ª Reimpresión). México: Trillas., pág. 29.

²⁵ *Ibid.*, p. 31.

entrevistas, tomar fotografías, hacer anotaciones pormenorizadas e incluso formularse nuevas preguntas para desarrollarlas en posteriores salidas al campo.

Priorizamos, dentro de los datos empíricos obtenidos, la información relacionada con la interpretación de las manifestaciones musicales observadas -contenido y forma de interacción verbal de los moradores del lugar-; la conducta no verbal -gestos, posturas, mímica-; los patrones de acción y no acción -valores, costumbres y rutina- que generan su comportamiento; los registros, archivos, documentos -cuadernos manuscritos de versos-, artefactos -instrumentos musicales- y todo tipo de rastros y huellas. Igualmente, fue necesario contrastar las manifestaciones registradas en los Pueblos del Sur del estado Mérida y en especial, en Mucutuy con otras reseñadas por distintos investigadores.

Según Martínez (2007): “el medio técnico más apropiado en la etnometodología es la *observación independiente o participativa*, según el caso, con la grabación de *audio y de video* para poder analizar las escenas repetidas veces y, quizá, para corroborar su interpretación con una *triangulación* de jueces.”²⁶

Nuestra tesis doctoral se basa en el análisis crítico de las expresiones musicales religiosas de los Pueblos del Sur del estado Mérida. Con referencia a lo anterior, López-Sanz (2001, p. 21), expresa la necesidad de practicar una etnografía crítica latinoamericana, afirmando que:

Sin una crítica cultural que conjugue etnografía e historia regional y local no se recrearán las diferencias significativas que separan a estas sociedades de los modos comunes de pensamiento y asunción tan afines a los slogans y a las políticas de homologación y globalización típicas de los estados, los sistemas educativos, los *mass media*, intelectuales y políticos²⁷.

²⁶ Martínez, Miguel. (2007) *La Etnometodología y el Interaccionismo Simbólico. Sus aspectos metodológicos específicos*. (Ponencia mimeografiada sin publicar), pág. 4.

²⁷ López-Sanz, Rafael. (2001). El Dorado también es amazónico. *Revista Opción*, 34, 11-21. Maracaibo: Universidad del Zulia., pág. 21.

En efecto, se realizó una revisión bibliográfica que nos aportó información acerca de la historia y la geografía local de los Pueblos del Sur del estado Mérida, Venezuela, en general y de Mucutuy, en particular.

Hemos acudido, además, al análisis del discurso –que tiene numerosas maneras de realizarse, a través de variadas técnicas- como método para comprender el simbolismo y la religiosidad que hay detrás de los quehaceres musicales y festividades religiosas de los pueblos seleccionados del sur del estado Mérida, Venezuela.

Como explica Miguel Martínez (2007):

Los diversos modos de expresividad humana se organizan como *lenguajes*, entendiendo este concepto en su sentido amplio. Así, un sistema de formas expresivas incluiría no sólo el lenguaje verbal, sino también los *gestos* que desarrolla una cultura, los *estilos artísticos*, las *formas de vestir*, los *juegos*, y todo lo que es fruto de la actividad humana. Son estas formas expresivas las que nos permiten establecer relaciones intersubjetivas y hacen posible la interacción social (p. 10)²⁸.

Silvia Gutiérrez Vidrio (2010), asegura, “El discurso no nos proporciona por sí solo toda la información necesaria para conocer la realidad social, pero sí nos permite encontrar claves que nos llevan a la reconstrucción de esa realidad” (p. 169)²⁹.

La Antropología de la Música, como fuente y programa de investigación de nuestra tesis doctoral, posee como uno de sus métodos de interpretación, el método lingüístico y la semiótica musical. Se hace necesario, entonces, explicar el concepto de texto.

Es un buen resumen lo expuesto por Lozano, Peña Marín y Abril (1986):

El concepto de texto se aplica (...) a cualquier fenómeno portador de significado integral (“textual”): a una ceremonia, a una obra figurativa, a una conversación o a una pieza

²⁸ Martínez, Miguel. (2007) *Hermenéutica y análisis del discurso como método de investigación social* (ponencia mimeografiada), p. 10.

²⁹ Gutiérrez Vidrio, Silvia. Discurso periodístico: una propuesta analítica, *Nueva época*, N° 14, (julio-diciembre, 2010), p. 169.

musical. Así, aunque lo literario, lo “lingüístico” ha sido el campo privilegiado de experimentación semiótica y de desarrollo de su teoría –destacándose de las semióticas de signos no lingüísticos-, la semiótica de la cultura incluye bajo su denominación cualquier sistema de *signos* (verbales, no verbales, gráficos, gestuales...) (p. 18)³⁰.

El símbolo y el signo son instrumentos de significación, imponen lo mental a lo real. El *signo* implica el triunfo pleno de la significación; no necesita tener con el objeto vínculo alguno de pertenencia, semejanza o analogía. (Briceño Guerrero, 2003-2007, p. 140).³¹

El musicólogo Ruben López Cano (2007), define el *signo*:

Más que un tipo especial de objeto, los *signos son funciones*. Un signo es un objeto o pensamiento, una percepción tangible o intangible, un sentimiento, algo real o soñado, un movimiento o un gesto, etc.; en definitiva, cualquier cosa que nos permite *comprender* algo *más* a lo que es en sí misma. El signo nos posibilita, a partir de una percepción o pensamiento efectivo, construir un estado mental o de comprensión más amplio. Por medio de un signo evocamos cosas que no están ante nuestra percepción pero que, por medio de la articulación de posibilidades y límites físico-psico-culturales, nos parecen estrechamente vinculadas a los objetos que nos las convocan. Gracias a los signos comprendemos las situaciones e interactuamos dentro de ellas³².

Acerca de la creación de significados, el ya citado Rafael López-Sanz (2008), considera:

La creación de significados ocurre cuando el texto visual-espacial sirve como principio de organización para hacer signos a partir de los ítems o datos, que de otro modo no tendrían significados. Porque hay que darse cuenta de que el significado solo aparece cuando se está en una labor de creación de significados³³.

López Cano (2007), agrega:

³⁰ Lozano, Jorge, Peña Marín, Cristina & Abril, Gonzalo. (1986). *Análisis del discurso. Hacia una semiótica de la interacción textual*. Madrid: Cátedra, p. 18.

³¹ Briceño Guerrero, José Manuel. (1963-2003). *América Latina en el mundo*. En: Obra selecta. Tomo I. Mérida: Fundación J.M. Briceño Guerrero, p. 140.

³² López Cano, Rubén. *Semiótica, semiótica de la música y semiótica cognitivo-enactiva de la música. Notas para un manual de usuario. Texto didáctico* (actualizado junio 2007). <http://www.lopezcano.net>

³³ López Sanz, Rafael. (2008, abril). *El complejo Mito-Rito como sistema de representación*. Conferencia presentada como Seminario del Tutor. Doctorado en Antropología de la Universidad de Los Andes. Mérida. Museo Gonzalo Rincón Gutiérrez.

La noción de significado en música es compleja y polémica. No es posible definir lo que es significado en música sin entrar en discusiones estéticas profundas. Para ofrecer una noción sucinta diré que por significado musical es posible entender el universo de opiniones, emociones, imaginaciones, conductas corporales efectivas o virtuales, valoraciones estéticas, comerciales o históricas, sentimientos de identidad y pertenencia, intenciones o efectos de comunicación (incluyendo los malos entendidos), relaciones de una música con otras músicas, obras o géneros, y con diversas partes de sí misma, etc. que construimos con y a partir de la música. Cuando una música detona cualquiera de los elementos señalados funciona como signo siempre y cuando las relaciones no se reduzcan a meras operaciones causa-efecto reflejo³⁴.

Partiendo de los fundamentos de la lingüística estructural, se han realizado trabajos de etnomusicología, rehaciendo y postulando analogías entre lenguaje y música; es decir, se ha aplicado la lingüística a la música.

Al respecto, Héctor Fouce (s/f), apunta:

Las profundas transformaciones que el estudio de la música ha sufrido a lo largo del último siglo están profundamente enraizadas en la dicotomía texto-contexto que siempre ha resultado problemática para los estudios de comunicación, a pesar de que esta terminología era incluso ajena a la disciplina hasta que en las últimas décadas comenzaron a producirse aproximaciones a la música desde la semiótica³⁵.

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: “La semiótica de la música aun 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.”³⁶

Rubén López Cano (2007), esclarece:

³⁴ López Cano, *Semiótica, semiótica de la música y semiótica...*

³⁵ Fouce, Héctor. (s/f). *Los chicos malos no escuchan jazz. Géneros musicales, experiencia social y mundos de sentido*. Madrid: Universidad Complutense, Departamento Periodismo III.

³⁶ Figueroa Jesús Vicente. (2008, septiembre) *Seminario: Introducción a la Semiótica Musical*. La Universidad del Zulia LUZ, Maracaibo, Venezuela.

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 estudiar³⁷.

Según José Luiz Martínez (2005)³⁸, los paradigmas fundamentales de la semiótica musical, en la actualidad, son:

1. Semiología tripartita o paradigmática: Representada por Jean-Jacques Nattiez
2. Narratología greimsiana: Representada por Eero Tarasti
3. Semiótica musical de base Peirciana: Representada por Robert Hatten y José Luiz Martínez.
4. Teorías de la cognición. Orientación semio-cognitiva: Representada por Ruben López Cano y Robert Hatten.
5. El gesto musical: Representado por Charles Pierce, David Lidov y Robert Hatten.

Podemos entonces afirmar que la semiótica musical tiene las siguientes ventajas: Facilita la formación del teórico musical, es decir, le permite organizar mejor todos los elementos de significación de una composición musical; permite hacer análisis, además permite al teórico de la música intercambiar puntos de vista y trabajar con especialistas de otras ramas del conocimiento; tiene la capacidad de generar tipologías que “inventan” de manera eficaz los fenómenos más intrincados, haciéndolos accesibles para su estudio; funciona como un vertebrador interdisciplinario que permite coordinar esas disciplinas para el desarrollo de una investigación. Es decir, es una interdisciplina. Sirve al musicólogo, al antropólogo, al lingüista, al sociólogo, al psicólogo, al historiador. Se considera que es el campo de confluencia más grande que existe para la música. Al antropólogo le permite hacer análisis más profundos, logrando más rigor y exactitud en lo que se propone analizar.

³⁷ López Cano, *Semiótica, semiótica de la música y semiótica cognitivo-enactiva de la música...*

³⁸ Martínez, José Luiz. (2005). En *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., p. 364.

Por otra parte, la semiótica musical se ocupa de estudiar las correlaciones posibles entre las estructuras sonoras y las nociones específicas postuladas en una determinada sociedad musical; abarcar los procesos de creación e interpretación de una obra musical; estudiar la percepción de la obra; estudiar la estructura interna de dicha obra a partir del análisis de la partitura; estudiar las influencias que tuvo un compositor para crear una determinada pieza, los recursos musicales que utilizó. Indagar acerca de la manera en la que están articulados los diferentes sonidos, las emociones, imágenes, ideas y respuestas corporales que presenta un determinado oyente o escucha al percibir las.

Dentro de los paradigmas fundamentales de la semiótica musical en la actualidad, hemos seleccionado para nuestro trabajo, el análisis intertextual, que para Álvarez y Barreto (2010), “trata de estudiar la presencia de un texto -un fragmento y no una totalidad- en otro cuerpo textual, donde cumple funciones diferentes a las suyas originales” (p. 269)³⁹, y la hemos aplicado a uno de los romances registrados en los viajes de campo al pueblo de Mucutuy.

Se trata de una orientación semiótico cognitiva representada por Rubén López Cano y Robert Hatten. Para éste 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.” (1994, p. 211)⁴⁰. 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 que hicimos al romance: “*Pajarillo que ayer tarde*”, de autor anónimo y a los instrumentos musicales que lo acompañan.

Según Hatten (1994)

³⁹ Álvarez Álvarez, Luis y Barreto Arpilagos, Gaspar. (2010). *El arte de investigar el arte*. Santiago de Cuba: Oriente, p. 269.

⁴⁰ Hatten, Robert. “El puesto de la intertextualidad en los estudios musicales”. Trans. Desiderio Navarro (La Habana: *Criterios*, 32, julio-diciembre 1994), 211.

Ningún texto 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 (p. 212)⁴¹.

Los conceptos mediante los cuales se han establecido las relaciones pertinentes, son: *Estilo*, según Hatten (1994), 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 (p. 212)⁴².

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 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)⁴³.

⁴¹ *Ibidem*, p. 212.

⁴² *Ibidem*, p. 213.

⁴³ *Id.*

CAPÍTULO III

CONTEXTO GEOGRÁFICO E HISTÓRICO

3.1. Contexto geográfico

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.

3.1.1. Los Pueblos del Sur del Estado Mérida

La zona 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 estado Mérida y Táchira; y por el este, el páramo de Mucuchíes. Molina (2001), caracteriza a estos pueblos: “Estamos hablando de la región más apartada y olvidada del estado Mérida”.⁴⁴

Los 18 pueblos del sur del Estado 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. Está 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 Mérida. Sin

⁴⁴ Molina, Honegger. (2001, 18 de diciembre). MUCUTUY: Pasado y presente. *Frontera*. p. C1.

embargo, este hecho revela que es una zona con escasa presencia demográfica. (Samudio, 2006)⁴⁵



Ilustración 1. Laguna de Caparú.
Fotografía: Elides Sulbarán Zambrano

Con respecto a los aspectos geográficos, Francisco Rivero (2004, citado en Briceño y Sulbarán, 2007), señala:

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 ms.n.m., San José a 4.200 m.s.n.m. Río Negro, a 3.200 m.s.n.m. El Molino, a 3.270 m.s.n.m. y San Isidro a 2873 m.s.n.m.). Su ubicación la podemos definir por dos grandes ríos, el río Chama y el río Nuestra Señora. Este último por el norte, irá junto con otros ríos a desembocar en el río Caparo (p. 3)⁴⁶.

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,

⁴⁵ 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.

⁴⁶ Rivero, Francisco (2004), citado en Briceño, Leonardo (2007). *Los cantos de la paradura del niño en Mucuchachí: Estudio Etnográfico*. (Trabajo de Grado inédito de licenciatura). Mérida: Facultad de Arte. Universidad de Los Andes., pág. 3.

la cuenca del río Uribante y la cuenca del 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.

En nuestra experiencia de campo, y tomando en cuenta que durante los años 60 hubo una fuerte migración del sur hacia el norte del estado, hemos considerado como Pueblos del Sur, además de las aldeas y pueblos tradicionales del sur, las siguientes poblaciones, con sus respectivas aldeas: *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).⁴⁷

José Eustorgio Rivas Torres (1976), describe el Sur del Estado Mérida:

Es una rica y variada región situada al sur de la Sierra Nevada. (...) Sus habitantes viven fundamentalmente de la agricultura y de la cría, afincados en una tierra maravillosa por su extraordinaria fertilidad y por la increíble variedad de climas⁴⁸.

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 país⁴⁹.

⁴⁷ González, Omar. (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.

⁴⁸ 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.

⁴⁹ *Ibidem*, pág. 1.



Ilustración 2. Primer vehículo automotor que transitó a los Pueblos del Sur, Mérida.
Fotografía: José Eustorgio Rivas, 1953⁵⁰.

Con respecto a los caminos de acceso a estos pueblos en el siglo XVIII, Osorio (1996, p. 99), explica:

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.⁵¹

⁵⁰ Tomado de: Molina Escalona, Edduar. (2008). *Por los caminos del sur*. Mérida: Universidad de Los Andes.

⁵¹ Osorio, Fermín. (1996). *Los Andes Venezolanos. Proceso social y estructura demográfica (1800-1873)*. Mérida: Universidad de Los Andes., pág. 99.

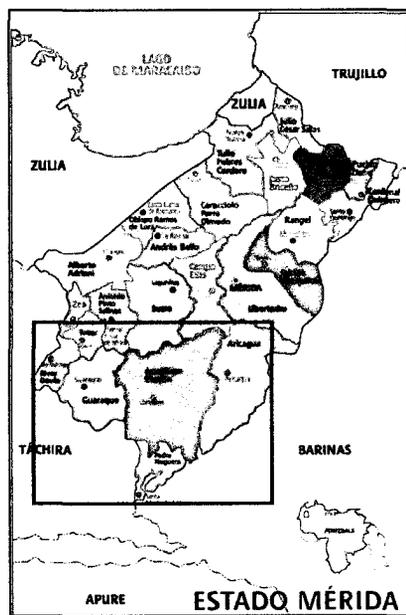


Ilustración 3. Mapa del Estado Mérida.
En el recuadro se señalan los Municipios que conforman los Pueblos del Sur: Arzobispo Chacón, Padre Noguera y Aricagua.⁵²

Por otra parte, Samudio (2006), expresa:

Las obras de infraestructura de la 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 inconsistencia y la frecuente incomunicación que esos pueblos experimentan en períodos de lluvia.⁵³

Desde la colonia, el sistema básico de transporte en los pueblos merideños lo constituyeron caravanas de bueyes y mulas, conducidas por arrieros.

Osorio (1996) revela:

⁵² Recuperado de: <http://www.conociendonuestroestadomerida.blogspot.com>

⁵³ Samudio, Edda. (2006). De aldeas de indios a pueblos de doctrina. Origen y formación ..., pág. 48.

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 siempre de una interpretación oral comunicable (p. 99)⁵⁴.



Ilustración 4. Caballistas en el camino hacia Mucuchachí. Pueblos del Sur, 1952.
Fotografía: José Aquiles Sulbarán

Podemos ver en todas estas carreteras la abundancia de los vehículos rústicos y el uso de las bestias. Samudio (2006), agrega:

El automóvil rústico que recorre las carreteras sureñas no ha eliminado la bestia mular o caballar como medio de locomoción, pues 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 días de fiesta y los domingos para asistir a misa, hacer compras y visitar amigos y parentela (p. 48)⁵⁵.

⁵⁴ Osorio, Fermín. (1996). *Los Andes Venezolanos. Proceso social y estructura demográfica...*, pág. 99.

⁵⁵ Samudio, Edda. (2006). *De aldeas de indios a pueblos de doctrina...*, pág. 48.



Ilustración 5. Caballos y yeguas trasladan a los campesinos desde las aldeas hasta el pueblo.
Fotografía: Rosa Iraima Sulbarán

3.1.2. *Mucutuy*

De estos hermosos pueblos se seleccionó principalmente para este estudio, Mucutuy, pueblo que cuenta con diez aldeas, a saber: 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 pudimos 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 de superficie territorial. Dista aproximadamente tres horas de la capital del estado Mérida, 82 kilómetros en vehículo rústico por la troncal del sur: 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 por Chacantá. Su población es de 4.000 habitantes aproximadamente, con un elevado porcentaje juvenil e infantil.⁵⁶

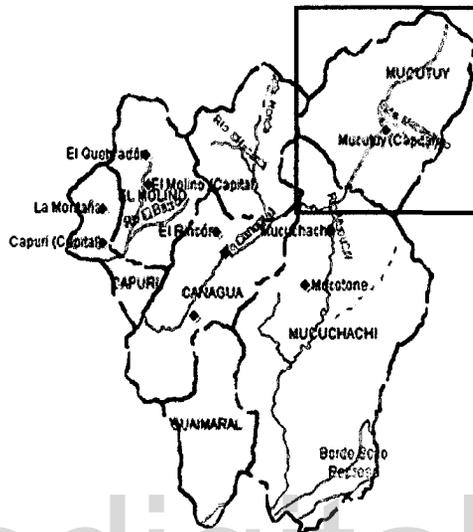


Ilustración 6. Mapa del municipio Arzobispo Chacón.
En el recuadro se señala la parroquia Mucutuy.
Fuente: Gobernación del Estado Mérida.

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 han sido parcialmente protegidos por la declaratoria de parque nacional. 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.

⁵⁶ Molina, Honegger. (2001, 18 de diciembre). MUCUTUY:... p. C1.

Posee una flora bastante rica, desde el típico cínaro, pasando por los yagrumos hasta los bellos frailejones amarillos, morados y blancos. Además, tiene una fauna múltiple: perros de agua, venados, osos hormigueros, lagartos, águilas montañeras, entre otros.⁵⁷



Ilustración 7. Vista aérea del pueblo de Mucutuy, bordeado por el río del mismo nombre.
Fotografía: Cortesía Radiodifusora Comunitaria Pregón 95.7 FM.

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

⁵⁷ *Ibidem*, p. C1.

3.2. Contexto histórico

A fin de conocer quiénes eran y de dónde venían los primeros pobladores indígenas de los Pueblos del Sur del estado Mérida, consideramos necesario hacer 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).⁵⁸ 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 habitantes de Los Andes Venezolanos” (Gordones y Meneses, 2005).

Y comentan:

Estos pioneros, de la más variada formación, recopilaron información etnográfica de la Cordillera y abrieron un debate importante sobre el origen étnico de los antiguos habitantes de la cordillera. 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 (p. 28)⁵⁹.

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):

⁵⁸ Gordones, Gladys y Meneses, Lino. (2005). *Arqueología de la Cordillera Andina de Mérida*. Timote, Chibcha y Arawako. Mérida: ULA, CONAC, Dábanatá., pág. 28.

⁵⁹ *Ibidem*, pág. 36.

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 (p. 43)⁶⁰.

En este orden de ideas, es de destacar la tesis recientemente 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 y culturales que se relacionarían con grupos colombianos como los Tunebos.

Explica Clarac de Briceño (1996):

yo proponía 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 (p. 27)⁶¹.

Para Clarac de Briceño, 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 (o varios?) pertenecía a la cultura arawak y llegó probablemente alrededor del siglo IX de

⁶⁰ Clarac de Briceño, Jacqueline (1985), citado en: Gordones, Gladys y Meneses, Lino. (2005). *Arqueología de la Cordillera Andina de Mérida...*, pág. 43.

⁶¹ Clarac de Briceño, Jacqueline. (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., pág. 27.

nuestra era. Sobre estos dos últimos grupos es que se poseen, según Clarac de Briceño (1996, p. 27), la mayor información hasta el presente.⁶²

Trayectoria de dialectos mucuchis
Compendio de Briceño

Canto Mucuchies
Canciones de los Tucanos *Alusión del*
Maestro Jesús Escobar

Semplice

Chic. tuc. ti bor tuch. chic tuc. ti bor tuch. ti ti bo i.

ti ti bo i. cio ti. ti bor i. cio ti ti. cio ti.

Ché nar ai. ach. ach. ach. ach.

Allegretto

leggiero *meno fuchagasi* *meno fuchagasi*

pp leggiero

Ilustración 8. Canto Mucuchies (fragmento), poesía en dialecto mucuchis⁶³

⁶² *Ibidem*, pág. 27.

⁶³ *Ibidem*, pág. 45.

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.*” (Clarac de Briceño, 1996, p. 33)⁶⁴

En este sentido, según sus más recientes investigaciones arqueológicas acerca de los primeros habitantes de la Cordillera de Mérida, Meneses y Gordones (2005), llegan a la siguiente conclusión:

Las investigaciones arqueológicas, etnohistóricas y lingüísticas nos permiten afirmar que existió en la Cordillera de Mérida una organización social jerarquizada multiétnica que se expandió por todos los pisos altitudinales de la región. 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 (p. 118)⁶⁵.

Febres Cordero (1960, citado en Clarac de Briceño, Jacqueline, 1976), 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 I. 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)⁶⁶.

⁶⁴ *Ibidem*, pág. 33.

⁶⁵ Gordones, Gladys y Meneses, Lino. (2005). *Arqueología de la Cordillera Andina de Mérida...*, pág. 118.

⁶⁶ Febres Cordero (1960), citado en Clarac de Briceño, Jacqueline. (1976). *La Cultura Campesina en los Andes Venezolanos*. Mérida: CDCHT, ULA., pág. 55.

3.2.1. 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, Amado, 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 *mocoteye*, los *canaguá*, los *guaraque*, los *chocantá*, los *mucuchachí*, los *veguilla* (p. 72)⁶⁷.

Meneses y Gordones (2005), 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” (p. 11)⁶⁸.

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. (Porrás, 1995, citado en Molina, 2000, p. 17)⁶⁹.

El sacerdote Honegger Molina (2001), quien fuera párroco de Mucutuy y cronista del Municipio Arzobispo Chacón, expresa:

⁶⁷ Julio César Salas⁶⁷ (1956), citado en Moreno, Amado. (1986). *Espacio y sociedad en el estado Mérida*. Mérida: Universidad de Los Andes. CDCHT., pág. 72.

⁶⁸ Gordones, Gladys y Meneses, Lino. *Arqueología de la Cordillera Andina de Mérida...*, pág. 112.

⁶⁹ Porrás, 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.

Durante el período colonial a los pueblos autóctonos comprendidos dentro de la zona hoy conocida como Pueblos del Sur, se les conocía con el nombre del Valle de los Aricaguas o simplemente Nación de los Aricaguas, integrada por diversas etnias, unas de origen jirajara como los Giros, los Chacantaes, los Quinoraes, los Guaraques, y otras de origen Muku o andino, como los Mucutuyes, los Mucuchachís y los Mucuñaes⁷⁰.

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

En este sentido, Jacqueline Clarac (1996), apunta:

Los españoles establecieron a veces 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 Mérida, Táchira y parte del Zulia (p. 131)⁷¹.

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 a un conquistador de un territorio, se decía al interesado: “A vos XX 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

⁷⁰ Molina, Honegger. (2001, 18 de diciembre). MUCUTUY: ...p. C1.

⁷¹ Clarac de Briceño, Jacqueline. (1996). Las antiguas etnias de Mérida..., pág. 131.

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.



Ilustración 9. Iglesia antigua de Mucutuy, 1950.
Fotografía: José Aquiles Sulbarán

Osorio (1996), explica que 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” (p. 49)⁷². Entonces fueron recluidos en “pueblos de indios” o “pueblos de doctrina”.

⁷² Osorio, Fermín. (1996). *Los Andes Venezolanos. Proceso social y estructura demográfica...*, pág. 49.

Samudio (1997, citado en Samudio Edda, 2006), afirma: “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”⁷³.

Al respecto, Osorio (1996), explica:

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. En estos casos, la desaparición de los idiomas indígenas fue muy temprana, porque el castellano se convirtió en la lengua indispensable para la comunicación (p. 50)⁷⁴.

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.

Samudio (1997, citado en Samudio Edda, 2006), explica cómo estos pueblos de indios se fundaron en algunos Pueblos del Sur:

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 de los ríos 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 (p. 59)⁷⁵.

La época colonial en territorio merideño comenzó en 1558 con la incursión de españoles comandados por Juan Rodríguez Suárez. Peña Rivas (2009), afirma: “Al año siguiente se promueve desde la recién fundada ciudad de Mérida, convertida en eje del avance español,

⁷³ Samudio (1997), citado en Samudio Edda. (2006). De aldeas de indios a pueblos de doctrina..., pág. 59.

⁷⁴ Osorio, Fermín. (1996). *Los Andes Venezolanos. Proceso social y estructura demográfica...*, pág. 50.

⁷⁵ Samudio (1997), citado en Samudio Edda. (2006). De aldeas de indios a pueblos de doctrina..., pág. 59.

una serie de expediciones a distintos lugares de la región, estableciéndose así los primeros contactos con los indígenas del sur merideño.”⁷⁶

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 Gavia y Puzol firmaron un documento público para fijar la encomienda de los indios de Aricagua, con el objeto de hacer labranza y recoger oro.⁷⁷

El cronista Fray Pedro de Aguado (1963), describe:

El caudillo Pedro Bravo (...) después que 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 sendas de los indios al valle de Aricagua, cuyos naturales estaban muy descuidados de la ida de estos 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” (p. 419)⁷⁸.

Sin embargo, como aclara Clarac de Briceño (1976), 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” (p. 59)⁷⁹.

⁷⁶ Peña Rivas, J. (2009, 30 de mayo). Incursión española en Mucutuy. *Pico Bolívar*. p. 14.

⁷⁷ Porras, B., 1995, citado en Molina, Honegger. (2000). *Apuntes para la historia de Canaguá...*, pág. 128.

⁷⁸ Fray Pedro de Aguado. (1963). *Recopilación historial de Venezuela*. Caracas: Academia Nacional de la Historia., pág. 419.

⁷⁹ Clarac de Briceño, Jacqueline. (1976). *La Cultura Campesina en los Andes Venezolanos*. Mérida: CDCHT, ULA., pág. 59.

Acerca de Nuestra Señora de la Paz de Aricagua, Samudio (2006), apunta:

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 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 (p. 45)⁸⁰.

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. (Molina, 2000, p. 115)⁸¹ La Doctrina de Aricagua o de “Nuestra Señora de la Paz” fue encomendada a los Reverendos Padres Agustinos el 4 de septiembre de 1597.

En este sentido, el investigador agustino Fernando Campo del Pozo (1968), indica:

Esta doctrina de Aricagua o de Nuestra Señora de la Paz fue encomendada a los padres Agustinos el día 4 de septiembre de 1597, siendo su primer doctrinero el Padre Fray Diego de Navarro. Antes de agonizar el siglo XVI, los Agustinos construyeron una capilla en lo que llaman “Pueblo Viejo”, donde aun hoy pueden verse los cimientos de la iglesia, cementerio y otras casas (p. 75)⁸².

Y continúa:

Aricagua es de origen indígena y viene de la palabra *ariro*, que significa oro. Esta doctrina comprendía, a los fines del siglo XVI, todo el territorio del sur de Mérida, desde el río de Nuestra Señora hasta los llanos de Barinas (p. 75)⁸³.

⁸⁰ Samudio, Edda. (2006). De aldeas de indios a pueblos de doctrina..., pág. 45.

⁸¹ Molina, Honegger. (2000). *Apuntes para la historia de Canaguá y los pueblos del Sur de Mérida.*, p. 115.

⁸² Campo del Pozo, Fernando. (1968). *Historia documentada de los Agustinos en Venezuela durante la época colonial.* Caracas: Academia Nacional de la Historia., pág. 75.

⁸³ *Ibidem*, pág. 75.

Don Tulio Febres Cordero (1991), 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.⁸⁴

En este sentido, Campo del Pozo (1979), indica:

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 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 (p. 24)⁸⁵.



Ilustración 10. Plaza de Mucutuy. Al fondo, iglesia antigua. 1950.
Fotografía: José Aquiles Sulbarán

⁸⁴ Tulio Febres Cordero (1991), citado en Peña Rivas, Joaquín. (2009, 30 de mayo). Incurción española en Mucutuy. *Pico Bolívar*. p. 14.

⁸⁵ Campo del Pozo, Fernando. (1979). *Los Agustinos y las lenguas indígenas de Venezuela*. Caracas: Universidad Católica Andrés Bello., pág. 24.

3.2.2. Fundación de Mucutuy

Acercas de la fundación de Mucutuy, Altuve y Morales (1997, citado en Molina, Honegger, 2001), refieren:

La tradición oral cuenta que entre los años 1700 y 1789, los Aricaguas 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)⁸⁶.

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.⁸⁷

En relación a la denominación “Muku”, la antropóloga Jacqueline Clarac, afirma:

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 (p. 28)⁸⁸.

Y apunta: “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)”.⁸⁹

⁸⁶ Altuve y Morales (1997, citado en Molina, Honegger. (2001, 18 de diciembre). MUCUTUY...

⁸⁷ Clarac de Briceño, Jacqueline. (1976). *La Cultura Campesina en los Andes Venezolanos*.

⁸⁸ Clarac de Briceño, Jacqueline. (1996). Las antiguas etnias de Mérida, pág. 28.

⁸⁹ *Ibidem*, pág. 29.

Altuve y Morales, señalan que el primer poblamiento fundacional indígena en el lugar se llevó a cabo en la aldea hoy denominada “La Veguilla”.⁹⁰

Campo del Pozo (1979), describe: “Estaban en las orillas del río del mismo nombre. El primer pueblo de estos indios Mucutuyes (Mucutuy: lugar de la piedra) estuvo en La Veguilla, donde aún quedan algunas casas y restos de la primitiva Iglesia (p. 65)”⁹¹. Y 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 aun se ven parte de los cimientos.”⁹² Al respecto, Molina (2001), acota que 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”.⁹³

Acerca del número de habitantes de Mucutuy y la lengua por ellos hablada, Campo del Pozo (1979), registra:

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 Mucuchies y Acequias, con la particularidad que en Acequias se denominaba Migurí y en el Morro, dialecto Mirripí. Algunas ancianas de Acequias y Mucutuy todavía en 1957 recordaban la numeración indígena hasta 10 ó 20 (p. 65)⁹⁴.

Joaquín Peña Rivas (2009), afirma: “En la época prehispánica, 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

⁹⁰ Altuve y Morales (1997, citado en Molina, Honegger, 2001, 18 de diciembre). MUCUTUY: Pasado y presente. Frontera. p. C1.

⁹¹ Campo del Pozo, Fernando. (1979). *Los Agustinos y las lenguas indígenas de Venezuela...*, pág. 65.

⁹² Campo del Pozo, Fernando. (1968). *Historia documentada de los Agustinos en Venezuela ...*, pág. 80.

⁹³ Molina, Honegger. (2001, 18 de diciembre). MUCUTUY: Pasado y presente. Frontera. p. C1.

⁹⁴ Campo del Pozo, Fernando. (1979). *Los Agustinos y las lenguas indígenas de Venezuela...*, pág. 65.

social”.⁹⁵ Este investigador, sin embargo, utiliza la terminología convencional para referirse a la época antigua autóctona de la historia de los Pueblos del Sur del Estado Mérida.

Christian Páez (1998), menciona: “en 1559 hay referencias al lugar como *Aldea Indígena*. En 1595 es una doctrina de los Padres Agustinos” (p. 340)⁹⁶.

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 (Peña, 2009)⁹⁷.

Con respecto a los primeros encomenderos, Campo del Pozo (1968), confirma: “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” (p. 75)⁹⁸.

No obstante, Peña Rivas (2009), 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

⁹⁵ Peña Rivas, Joaquín. (2009, 30 de mayo). *Incursión española en Mucutuy*. p. 14.

⁹⁶ 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.

⁹⁷ Peña Rivas, Joaquín. (2009, 30 de mayo). *Incursión española en Mucutuy*. p. 14.

⁹⁸ Campo del Pozo, Fernando. (1968). *Historia documentada de los Agustinos en Venezuela*...., pág. 75.

a esto lo distante de la geografía sur merideña y los pocos frailes que integraban la doctrina, quienes no lograban atender a toda la feligresía sureña”.⁹⁹

Campo del Pozo (1968), al contrario, caracteriza a los indígenas de esa zona como “pacíficos y laboriosos”: “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” (p. 75)¹⁰⁰.

El cronista Luis Enrique Subero en la obra “Historia del Estado Mérida”, considera que 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.¹⁰¹ Según testimonio del señor Alfredo Izarra, la casa más antigua del pueblo es la que actualmente ocupa Albino Ramos, que tiene actualmente 139 años.

Según Campo del Pozo (1979):

La población cambió de lugar para el sitio, que hoy ocupa Mucutuy a principios del siglo XIX. Aunque pertenecían a la doctrina de Aricagua, cuando ésta se convirtió en Misión o Prefectura, tenían un doctrinero, porque debía haber varios Agustinos. Uno solía residir en La Veguilla y atendía a Las Lomitas, Mucutaray, Mocomboco, Mucurisá y San Miguel (p. 65)¹⁰².

Campo del Pozo (1968), continúa:

⁹⁹ Peña Rivas, Joaquín. (2009, 30 de mayo). Incursión española en Mucutuy., p. 14.

¹⁰⁰ Campo del Pozo, Fernando. (1968). *Historia documentada de los Agustinos en Venezuela...*, pág. 75.

¹⁰¹ Altuve y Morales, 1997, citado en Molina, Honegger. (2001, 18 de diciembre). MUCUTUY: p. C1.

¹⁰² Campo del Pozo, Fernando. (1979). *Los Agustinos y las lenguas indígenas de Venezuela...*, pág. 65.

Durante muchos años fue adoctrinado este pueblo 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 (p. 80)¹⁰³.

Y describe:

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 (p. 80)¹⁰⁴.

Osorio (1996), aclara que, en este sentido, “se hace una diferenciación étnica básica, donde ‘vecinos’ equivale a blancos. Generalmente conviven en pueblos de doctrina, donde los ‘vecinos’ eran intrusos legales, asentados gracias a la laxitud de las normas” (p. 132)¹⁰⁵.

Es importante señalar que estos pueblos siempre se han visto amenazados por la inclemencia del clima. En efecto, Osorio (1996), refiere:

En 1796 el cura doctrinero de Acequias declara que sólo en los meses de enero, febrero y marzo se puede ‘medio transitar’ por los caminos que conducen a Aricagua, Mucutuy y Mucuchachí (...). En junio de 1799 el alcalde ordinario de Mérida declara 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’ (p. 99)¹⁰⁶.

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

¹⁰³ Campo del Pozo, Fernando. (1968). *Historia documentada de los Agustinos en Venezuela...*, pág. 80.

¹⁰⁴ *Id.*

¹⁰⁵ Osorio, Fermín. (1996). *Los Andes Venezolanos. Proceso social y estructura demográfica...*, pág. 132.

¹⁰⁶ *Ibidem*, pág. 99.

territorios de la Nueva Granada.¹⁰⁷ 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, se presenta una situación particular que describe Osorio (1996):

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 se trataba de los hijos de esclava e indio, pero todos conservaban la condición de esclavos (p. 147)¹⁰⁸.



Ilustración 11. Los Andes en la Cartografía de la segunda mitad del siglo XVIII. 1764. Nouveau Royaume de Grenade, Nouvelle Andalousie et Guyan

¹⁰⁷ Osorio, Fermín. (1996). *Los Andes Venezolanos. Proceso social y estructura demográfica (1800-1873)*. Mérida: Universidad de Los Andes., pág. 123.

¹⁰⁸ *Ibidem*, pág. 147.

Molina (2001), refiere al respecto:

Gracias 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 aborígen.¹⁰⁹

Por otra parte, Pedro Arcaya (1985), enfatiza:

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 cristianizado y reducidos, conservaban muchas de las costumbres primitivas (p. 141)¹¹⁰.



Ilustración 12. Vista de la plaza central de Mucutuy.
Fotografía: Rosa Iraima Sulbarán

¹⁰⁹ Molina, Honegger. (2001, 18 de diciembre). MUCUTUY: p. C1.

¹¹⁰ 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.

3.2.3. *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, los pueblos del Sur están agrupados en cuatro municipios autónomos y doce municipios foráneos o parroquias. Los municipios autónomos son: Aricagua, Arzobispo Chacón (Canaguá), Guaraque y Padre Noguera (Santa María de Caparo). Los municipios foráneos son: Mesa de Quintero, Río Negro, Chacantá, Capurí, El Molino, Guaymaral, San Antonio (Campo Elías), Mucuchachí, Mucutuy, San José, Acequias, Pueblo Nuevo y el Morro. Todos ellos reúnen una población aproximada de 40.000 habitantes.¹¹¹

En el período republicano, dichas 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 (Canaguá) conformaban el Distrito Libertador.

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 nuestra circunscripción, para ser elevado también como Municipio Autónomo Padre Noguera y su Capital Santa María de Caparo.

¹¹¹ Molina, Honegger. (2001, 18 de diciembre). MUCUTUY:...p. C1.

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.¹¹²

Según los datos del último 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 % |

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

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

¹¹² Recuperado de: www.arzobispochacon-merida.gov.ve.

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.



Ilustración 13. Mapa actual de los Pueblos del Sur del Estado Mérida, Venezuela.¹¹³

¹¹³ 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.

En este sentido, consideramos 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)¹¹⁴.

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 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 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.¹¹⁵

Samudio (2006), afirma:

Los pueblos sureños 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, 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,

¹¹⁴ Clarac de Briceño, Jacqueline. (1976). *La Cultura Campesina en los Andes Venezolanos...*, pág. 75.

¹¹⁵ PUEBLOS DEL SUR. Un proyecto de turismo de base comunitaria en Venezuela. <http://www.pueblosdelsur.wordpress.com>.

autosuficiente, donde el 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 (p. 48)¹¹⁶.



Ilustración 14. Concentración escolar en Mucutuy, 1950.
Con motivo de la visita del Gobernador del estado.
Fotografía: José Aquiles Sulbarán

Estos pueblos mantienen la originalidad de sus tradiciones musicales, caracterizadas por ser el resultado de la 'mezcla', en nuestra sociedad, de carácter y temperamento. Como se ha observado en el desarrollo de la presente tesis doctoral, todos estos pueblos se caracterizan por poseer un extraordinario compendio de quehaceres musicales y festividades religiosas.

¹¹⁶ Samudio, Edda. (2006). De aldeas de indios a pueblos de doctrina..., pág. 48.

Según Rivas (1976):

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, durante los paréntesis que se imponen en la ardua tarea agrícola¹¹⁷.

Todas estas manifestaciones musicales religiosas son ejemplo vivo de procesos rituales que afianzan una tradición, porque “el hombre de las sociedades tradicionales es un *homo religiosus*” (Eliade, 1998: p. 5)¹¹⁸.



Ilustración 15. Músicos en procesión en ocasión de la llegada de la Virgen de Fátima. Canaguá, 1956.

Fotografía: Rosa Isolina Zambrano

¹¹⁷ Rivas, José Eustorgio. (1976). *El sur merideño canta a Venezuela*.

¹¹⁸ Eliade, Mircea. (1998). *Lo sagrado y lo profano*. Barcelona: Paidós., p. 5

CAPÍTULO IV

LOS ROMANCES

4.1. Definición

Son los romances un género literario que se expresa de forma escrita u oral, herencia del poblador castellano. Ramón Menéndez Pidal (1969) 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” (p. 9)¹¹⁹.

Los más viejos romances fueron fragmentos desgajados de los cantares de gesta, preferidos en la recitación juglaresca por su mayor viveza e interés y trasmitidos de unos a otros a través de la oralidad (Giusti, 1972)¹²⁰.

Israel J. Katz (2002) define el romance monódico:

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 (p. 359)¹²¹.

Según Mas, Mateu, Ferro, Huerta y Alonso (1992):

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 en

¹¹⁹ Menéndez Pidal, Ramón. (1969). *Flor nueva de romances viejos*. Madrid: Espasa-Calpe, p. 9.

¹²⁰ Giusti, Roberto. (1972). *Antología de poetas líricos castellanos*. (Estudio preliminar). México: Jackson, Inc., p. XVIII.

¹²¹ Katz, Israel J. (2002). Romance. En: Emilio Casares Rodicio (Dtor). *Diccionario de la música española e hispanoamericana*. (pp. 358-361). Madrid: Sociedad General de Autores y Editores.

octosílabos, todavía en el siglo XVI había quien era partidario de transcribir los romances con el primitivo verso largo (p. 57)¹²².

El ya citado filólogo español Ramón Menéndez Pidal (citado en González, 2000) 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”¹²³.

En ese orden de ideas, Aurelio González (2000), agrega:

El género romancístico acompaña a los navegantes, misioneros, exploradores, soldados y funcionarios al Nuevo Mundo 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. Además, los hombres y mujeres que los cantan lo hacen de manera natural, con la tranquilidad del saber no aprendido¹²⁴.

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.

Hemos revisado fuentes documentales que nos han llevado a pensar que el origen de esta manifestación está en la música trovadoresca del sur de Francia, cultivada en los siglos XI y XII. Al respecto, el ya citado Israel Katz (2002), señala: “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” (p. 359).¹²⁵

¹²² Mas, José, Mateu, María Teresa y otros (1992). *Literatura española*. Buenos Aires: Santillana.

¹²³ 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>.

¹²⁴ González, El Romancero en América y la tradición cubana, *América sin nombre* 2 (2000), p. 24.

¹²⁵ Katz, Romance. En: Emilio Casares Rodicio (Dtor). *Diccionario de la música española e hispanoamericana*..., p. 358.

En este sentido, Jean Seznec (1961), afirma, que en la misma Europa campesina otras tradiciones pervivieron, sobre todo con los juglares. Y entonces, ¿Quién trae la romanza? El juglar es el héroe de la romanza. El cantor de los grandes romances, como Amadís de Gaula y el Mio Cid (p. 68)¹²⁶.

Según José Peñín (1997):

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, 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 (p. 13)¹²⁷.

Así, viejos cantos de la tradición oral europea, como arrullos, rondas infantiles, romances, villancicos y cantos religiosos, permanecen aún vivos en diferentes lugares de nuestro continente.

Isabel Aretz (1980), explica: “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” (p. 147)¹²⁸.

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

¹²⁶ 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.

¹²⁷ Peñín, José. (1997). *Décimas cantadas y poetas iletrados*. Caracas: FunVES., p. 13.

¹²⁸ Aretz, Isabel. (1980). *Síntesis de la etnomúsica en América Latina*. Colección INIDEF 6. Caracas: Monte Ávila., p. 147.

siglo XV, en los cancioneros –por ejemplo, los primeros romances polifónicos conocidos se encuentran en el *Cancionero musical de Palacio* (ss. XV-XVI)- y se convierten en texto para ser leído. A finales de este mismo siglo, la rima consonante empieza 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.

Con respecto al origen europeo de los Romances que se escuchan en nuestro país, Isabel Aretz (1980), afirma:

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 (p. 146)¹²⁹.

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” (Díaz, 1980, p. 70)¹³⁰.

Las causas que ayudaron a esta subsistencia las señala el guitarrista e investigador venezolano Alirio Díaz (1982):

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,

¹²⁹ Aretz, *Síntesis de la etnomúsica en América Latina...*, p. 146.

¹³⁰ 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.

características de integración de tres razas – indias, negras y blanca – que, con culturas propias y remotas, coincidían en un gusto especial por la música (p. 75)¹³¹.

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 (Briceño Guerrero, 1967-2007)¹³².

Como herencia de la Conquista, el idioma castellano vino acompañado de sus “formas poéticas”. Desde la Colonia podemos 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.

Fernando Campo del Pozo (1979), señala que se estableció que todos los misioneros debían enseñar a los indios: “una misma doctrina por la *Cartilla Castellana*, y las pláticas que les hicieren sean unas mismas conforme a una instrucción que se les iba a dar y todas las oraciones que se les enseñaren sean en romance” (p. 128)¹³³.

Con respecto al romance como aporte europeo en la conservación de la tradición, Locatelli (1977), apunta: “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” (p. 44)¹³⁴.

¹³¹ *Id.*

¹³² Briceño Guerrero, J. (1967 – 2007). *¿Qué es la filosofía?* 2º Ed. . Mérida: La Castaglia., pág. 30.

¹³³ Campo del Pozo, *Los Agustinos en la evangelización de Venezuela.*, pág. 128.

¹³⁴ Locatelli, Ana María. (1977). Raíces musicales. En: I. Aretz (Relator), *América latina en su música.* (35-52). México: UNESCO., pág. 44.

Ahora bien, se tiene que debido a esta herencia, la copla que responde a la versificación clásica española de cuartetos octosílabos 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.

Rafael López Sanz, considera:

El octosílabo es una forma expresiva que si se examina bien, es una forma musical. Toda habla tiene una música propia. Cuando reúnes fonemas y comprendes que eso tiene que ver con una combinatoria única para producir octosílabos, tú estás hablando ya de una expresión con una forma peculiar, y con ello, de una metáfora poética¹³⁵.

El estudio del Romancero en América fue iniciativa del filólogo español Ramón Menéndez Pidal a principios del siglo XX. Con la idea de que el romance vive en donde la lengua castellana existe aun como vestigio, Menéndez Pidal hace un viaje al continente americano en 1905 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”, señala Gloria Chicote (2009)¹³⁶. 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 hispánico¹³⁷ y, 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

¹³⁵ López Sanz. El complejo Mito-Rito. Conferencia presentada como Seminario del Tutor...

¹³⁶ 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.

¹³⁷ Menéndez Pidal define al género romancístico como “poesía narrativa y tradicional”. Cfr. Carta a Robert Lehmann-Nitsche (12-05-1905), publicada en Chicote, Gloria. (2009). Ramón Menéndez Pidal en Buenos Aires....

América. En esta circular, 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” (Menéndez Pidal, citado en Chicote, 2009)¹³⁸.

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 creado (Gutiérrez, 2004)¹³⁹.

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” (p. VI)¹⁴⁰.

¹³⁸ *Ibidem*, p. 156.

¹³⁹ 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. Doi: <http://148.206.53.231/UAM111760.PDF>.

¹⁴⁰ Olivares, Rafael. (1948). *Folklore Venezolano*. Caracas: Ministerio de Educación Nacional., VI.

El romance es conocido en otras partes de Venezuela con otros calificativos. Ramón y Rivera explica (1988):

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 una 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.¹⁴¹

En ese sentido, el ya mencionado Rafael Olivares Figueroa (1948), apunta que 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. Y agrega: “Por lo que afecta a “corridos”, “décimas”, “trovos” y “galerones”, hemos de advertir que aparecen como emparentados, hasta el punto de que podría considerárseles ramas del mismo tronco por el metro y ritmo (octosílabo con cadencia clásica)” (pág. III)

¹⁴²

Fernando Campo del Pozo (1979), refiere que, durante su estancia en Ciudad Bolívar 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 (p. 8)¹⁴³.

Strauss (1999) ha mencionado que el romance castellano en Venezuela sufrió un proceso de transculturación y en cada región se produjeron versiones propias de antiguos y conocidos romances y los habitantes de cada zona los identificaron con el lugar,

¹⁴¹ Ramón y Rivera, Luís. (1988). *La poesía folclórica de Venezuela*. Caracas: Monte Ávila., pág. 21.

¹⁴² Olivares, Rafael. (1948). *Folklore Venezolano...*, pág. III.

¹⁴³ Campo del Pozo, Fernando (1979). *Los Agustinos y las lenguas indígenas de Venezuela.*, pág. 8.

manteniendo el romance dinámico y vivo, por medio de la tradición oral, tomando así características populares¹⁴⁴, 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 encuentran 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”¹⁴⁵.

Rafael Olivares (1948), refiere:

No faltan matices que en ocasiones nos permiten 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 (p. V)¹⁴⁶.

Y con respecto al estado Mérida, el investigador Darío Novoa (1973), entre 1954 y 1956, hace un registro de 27 romances en este estado y al referirse al tipo de verso, afirma:

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.¹⁴⁷

¹⁴⁴ Strauss, Rafael. (1999). *Diccionario de Cultura Popular*. Caracas: Fundación Bigott., pág. 556.

¹⁴⁵ Díaz Roig, Mercedes (1984). *Estudios y notas sobre el romancero*. México: El Colegio de México, p. 165.

¹⁴⁶ Olivares, (1948). *Folklore Venezolano*. , pág. V.

¹⁴⁷ Novoa, Darío. (1973). *Paradura del Niño*. (2º Ed.) Mérida: Corporación de Los Andes., pág. 99.

José Mas & alia (1992), aseguran: “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.”¹⁴⁸

Darío Novoa (1973) 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” (p. 104)¹⁴⁹.

4.2. Los Romances de Mucutuy

Los romances son la materia prima de una excelente polifonía vocal rural del periodo colonial que escasamente sobrevive en las aldeas de Mucutuy y queda sólo 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. Aaron Copland (1967,), describe la polifonía como “distintas hebras de melodías cantadas por distintas voces” (p. 85)¹⁵⁰. 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.

En lo que respecta al pueblo de Mucutuy, abordado como nuestra área de estudio, encontramos que existen diferentes tipos de romances, los cuales son interpretados de

¹⁴⁸ Mas, José y otros (1992). *Literatura española*. Buenos Aires: Santillana.

¹⁴⁹ Novoa, Darío. (1973). *Paradura del Niño*. (2º Ed.) Mérida: Corporación de Los Andes., pág. 104.

¹⁵⁰ Copland, Aaron (1967). *Cómo escuchar la música*. (3ª ed.). México: Fondo de Cultura Económica, pág. 85.

acuerdo al evento que se celebre o conmemore. Así, tenemos: cantos para velorios de angelitos¹⁵¹, cantos para rosarios, cantos para paradura, cantos para el culto a un santo determinado, entre otros.

La investigadora cubana Martha Esquenazi (1977), refiere:

Con la conquista y colonización de América los españoles trasplantaron 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 (p. 29)¹⁵².

Según Ramón y Rivera (1990): “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 (p. 49)¹⁵³.”

En este sentido, Bonastre (2002) menciona que 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 (p. 359)¹⁵⁴, 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 XVII-XVIII que designa cualquier composición en lengua vernácula a la que se ha puesto música.

En nuestra estancia en La Habana (2012), consultamos a la ya citada investigadora Martha Esquenazi, especialista en literatura, quien nos refirió que los textos de los tonos en

¹⁵¹ Ritual de despedida a los niños que mueren. Ver capítulo V.

¹⁵² Esquenazi Pérez, Martha. (1977). Los cantos de altares. *Revolución y cultura* 60., 28-33.

¹⁵³ Ramón y Rivera, Luis F. (1990). La Música Folclórica de Venezuela. 3º Ed. Monte Ávila. Caracas. Venezuela., pág. 49.

¹⁵⁴ 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).

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.¹⁵⁵

Para Rafael Olivares (1948), el tema “a lo divino” es modalidad vieja, ya decadente.¹⁵⁶ No obstante, hemos observado que la mayoría de los romances encontrados en Mucutuy y sus aldeas son “a lo divino”.

En efecto, el señor Julio Contreras, cultor de romances y rosarios cantados de la Aldea San Miguel, sector Los Naranjos, comenta: “Los romances bonitos son los que se le cantan a los santos”.¹⁵⁷ 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 devoción, 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* (p. 98)¹⁵⁸.

¹⁵⁵ Martha Esquenazi. Conversación de fecha 7 de junio de 2012, en su casa de La Habana, Cuba.

¹⁵⁶ Olivares, Rafael. (1948). *Folklore Venezolano*. Caracas: Ministerio de Educación Nacional.

¹⁵⁷ Conversación de fecha 21 de diciembre de 2001. Casa del señor Julio Contreras, aldea San Miguel, Mucutuy, estado Mérida.

¹⁵⁸ 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.

Al entrevistar a Ezequiel Rivas (77 años), uno de los cultores que vive en la aldea La Veguilla, éste nos 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 que apoya el “ay” característico”¹⁵⁹. Por esa razón, cuando falta esa voz, casi nunca cantan.

Esta voz falsa la hacen varones adultos cantando a una octava alta 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 del estado Mérida (Peñín, 1998)¹⁶⁰.

4.2.1. *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 de Mucutuy. Bajaron al pueblo para asistir a la misa de la mañana del domingo. Al preguntarles en qué momento cantan este romance y de quién lo aprendieron, el señor 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, antes de mí, que vivieron pues, ahora ya murieron.”¹⁶¹

Eladio Fernández respondió:

¹⁵⁹ Ezequiel Rivas. Conversación en fecha 18 de noviembre de 2006. Iglesia de Mucutuy.

¹⁶⁰ Peñín, Tenoristas, falsetistas, castrados y la voz falsa de la polifonía popular..., p. 98.

¹⁶¹ José Icilio Rojas. Conversación en fecha 18 de noviembre de 2006. Iglesia de Mucutuy.

Hace como cuarenta años cuando había Angelitos ‘porhai’ nos reuníamos, cantábamos... Nosotros, por la 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 ‘antonc’ enseña a los jóvenes... Las tradiciones se van acabando...¹⁶²

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”¹⁶³.



Ilustración 16. Los cultores Icilio Rojas (alante), Florentino Peña (falsa) y Eladio Fernández (tenor) Interpretando el romance “La Pasión del Señor”. Iglesia de Mucutuy, 2002.
Fotografía: Archivo Instituto de Ciencias Musicales.

¹⁶² Eladio Fernández. Conversación en fecha 18 de noviembre de 2006. Iglesia de Mucutuy.

¹⁶³ Florentino Peña. Conversación en fecha 18 de noviembre de 2006. Iglesia de Mucutuy.

Emiliano Rivas, nativo de la aldea Mucucharaní, los acompañó con el cuatro. Este cultor actualmente reside en Mucutuy y se dedica a la fabricación artesanal de chimó, actividad 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.

Con respecto a la palabra *tono*, José Peñín (1992), explica:

La palabra *tono* viene desde el tiempo de la Colonia y es sinónimo de canto. A lo que hoy llamamos *tono* (tonalidad), entonces 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 (...). O sea el acontecer vocal o instrumental de varias líneas melódicas simultáneas bajo un principio organizativo armónico-contrapuntístico (p. 97)¹⁶⁴.

Podemos afirmar que por medio de la poesía, el cantor campesino mantuvo las tradiciones antiguas. La figura que prevalece es la del juglar, elemento característico de la Edad Media que narraban diferentes acontecimientos recogidos por la tradición oral.

¹⁶⁴ Peñín, Tenoristas, falsetistas, castrados y la voz falsa de la polifonía popular colombo-venezolana, p. 97.

La pasión del Señor
(Romance a lo divino)

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 huerto (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...

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....

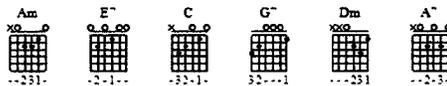
No canto más este tono (bis)
Porque no tengo memoria (bis)
Y aquí se acaban los versos Aaay!
De Cristo suya la gloria (bis)

La Pasión del Señor

Romance

Romances de Mucutuy, Mérida.

Words by Anónimo



Moderate ♩ = 110

(Introducción e Intros) 1

En a-quel di-vi-no Huer-to

Voz 1

Voz 2

Acompaña

Am Am Am E- E- E- Am E- E- E- Am Am Am Am Am Am

en a-quel di-vi-no Huer-to

Voz 1

Voz 2

Acompaña

Am Am Am Am Am Am Am E- E- E- E- E- E- Am Am

Es-ti Cns-to en o-m-ni-a Cns-to en o-m-ni-a

Voz 1

Voz 2

Acompaña

C C C G- G- G- C C C C C C G- G- G- G- G- G- C C C C C C

The image displays a musical score for the romance "La Pasión del Señor". It is divided into two systems, each with two vocal parts (Voz 1 and Voz 2) and an accompaniment part (Acompaña).

First System (Measures 13-16):

- Voz 1:** Lyrics: "Y su-tien-do por mo- me- tos Aky'".
- Voz 2:** Lyrics: "A su-tien-do po- sión a su-tien-do po- sión".
- Acompaña:** Chords: C C C, C C C, Dm Dm Dm, A⁷ A⁷ A⁷, Dm Dm Dm, Dm Dm Dm, Dm Dm Dm, Dm Dm Dm.

Second System (Measures 17-20):

- Voz 1:** Lyrics: "A su-tien-do po- sión a su-tien-do po- sión".
- Voz 2:** Lyrics: "A su-tien-do po- sión a su-tien-do po- sión".
- Acompaña:** Chords: E⁷ E⁷ E⁷, E⁷ E⁷ E⁷, Am Am Am, Am Am Am, E⁷ E⁷ E⁷, E⁷ E⁷ E⁷, Am Am Am, Am Am Am.

Third System (Measures 21-22):

- Label:** "D C al Fins fine (Simile esquema musical todas las estrofas)".
- Voz 1:** Measure 21.
- Voz 2:** Measure 22.
- Acompaña:** Chords: Am Am Am, Am Am Am, Am.

Ilustración 17. Romance La Pasión del Señor.
Transcripción musical del Prof. Eliud González

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*, que según

Saavedra (s/f), “podría definirse como el conjunto de elementos sonoros que se emplea en una obra musical”. Y explica:

Esta factura se encuentra como característica, en las composiciones de los siglos X al XII. Estas ramificaciones 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 (p. 15)¹⁶⁵.

Estos romances usan una progresión armónica, que nos hace pensar en un tipo de polo antiguo, propio de los andes venezolanos, con verdaderas raíces coloniales, que aun está escondido en las montañas andinas, concretamente en Mucutuy. De modo que empieza con 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 menor, al final de la estrofa.

Rafael Saavedra (s/f), expresa:

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 con otras voces a intervalos de tercera o sexta, representan un claro ejemplo de ello (p. 15)¹⁶⁶.

Con respecto a los ‘ayes’, Aretz (1976), acota que

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 Rosarios cantados en parte y el Padre Nuestro que muchos campesinos cantan en vez de rezar (p. 174)¹⁶⁷.

¹⁶⁵ Saavedra, Rafael. (s/f). *Arquitectura de la música*. San Cristóbal. (no publicado), pág. 15.

¹⁶⁶ *Id.*

¹⁶⁷ Aretz, Isabel. (1976). *Instrumentos Musicales de Venezuela*. Cumaná: Universidad de Oriente., pág. 174.

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

Aclara Aretz (1980) que “de todas las manifestaciones plurisonantes que se encuentran en América Latina, la polifonía vocal de Venezuela se destaca con rasgos propios.”¹⁶⁸ En este caso, según lo describe la misma investigadora, 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” (p. 233)¹⁶⁹.

Este romance fue acompañado por un cuatro y un guitarra.

4.2.2. *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.¹⁷⁰ Podemos afirmar que los

¹⁶⁸ Aretz, Isabel. (1980). *Síntesis de la etnomúsica en América Latina*. Colección INIDEF 6. Caracas: Monte Ávila., pág. 233.

¹⁶⁹ *Id.*

¹⁷⁰ Peñín, José. (1997). *Décimas cantadas y poetas iletrados*. Caracas: FunVES., p. 30.

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 nos abrió las puertas de su hogar para contarnos cómo aprendió a cantar versos:

Yo empecé a cantar el rosario en 1944 en el pueblo mío, en Pueblo Nuevo del Sur, en Mucuquí. Allá está la otra mayor parte, igual que aquí. Pero allá tienen otro dialecto, pero musicalmente la música sí es la misma, pero tienen otro dialecto distinto al que tenemos aquí¹⁷¹.



Ilustración 18. Emiliano Rivas, Ezequiel Rivas y Florentino Peña, interpretando el romance “Pajarillo que ayer tarde”. Iglesia de Mucutuy.
Fotografía: Rosa Irama Sulbarán Z.

¹⁷¹ Para estos cultores, “dialecto” significa 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.

Y continúa:

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 tengo 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'ai me vine por aquí, de'ai... 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...¹⁷²

Este cultor se dedicó a coleccionar los versos memorizados en un cuaderno de notas que cuida con celo. Según Aretz (1976):

El hecho de que el folklore 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 folklórico no se leen, sino se semi-improvisan, en cuanto los términos varían y el asunto o tema permanece (p. 116)¹⁷³.

Ezequiel Rivas continúa narrando su historia:

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. 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...

¹⁷² Ezequiel Rivas. Conversación en fecha 19 de noviembre de 2006 en la Iglesia Parroquial de Mucutuy.

¹⁷³ Aretz, Isabel. (1976). *Manual del folklore*. [4ª edición] Caracas: Monte Ávila., pág. 116.

**Pajarillo que ayer tarde
Llegó el moribundo**

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)

Ah! mal haya 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 vieja,

A mi mal me está pagando (bis)

Que a mi mal me está 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 letra 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. 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” (p. 358)¹⁷⁴.

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 otro 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

El pajarillo jilguero (bis)
Una pluma de querencia (bis)
Para escribirte tu nombre, aay
Que en mi corazón se 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)

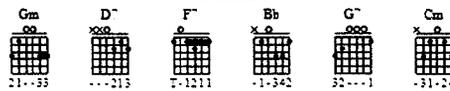
Llorando estaba la pluma (bis)
Llorando estaba el papel (bis)
Para escribirte tu nombre, aay
Que no he podido saber (bis)

¹⁷⁴ Katz, Romance. En: Emilio Casares Rodicio (Dtor). *Diccionario de la música española e hispanoamericana...*, p. 358.

Tres veces tomé la pluma (bis)
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)

Romance



Moderate ♩ = 100

(Introducción e Interludios)

Voz 1

Voz 2

Acompaña

Gm Gm Gm Gm Gm D7 Gm Gm Gm Gm Gm D7 Gm Gm Gm Gm Gm Gm Gm Gm D7

Pa - ja - ri - llo que ayer tarde pa - ja - ri - llo que a - yer

Voz 1

Voz 2

Acompaña

Gm Gm Gm Gm Gm Gm Gm Gm D7 D7 D7 Gm Gm Gm Gm Gm Gm D7 D7 D7 D7 D7 D7

ter - ce - ro yo vi - de - m la cor - da - lle - ma - yo vi -

Voz 1

Voz 2

Acompaña

Gm Gm Gm Gm Gm Gm D7 Gm Gm Gm Gm Gm Gm F7 F7 F7 F7 F7 F7 Bb Bb Bb Bb Bb Bb

de la gr - a - de - ille - na Es - ta - ba yo pa - ja - ni - llo, ¡Ay! muy tris - te en su ni - ve - ra, muy tris - te en su ni - ve - ra.

D.C. al Fine

(Simile esquema musical todas las estrofas)

Ilustración 19. Romance “Pajarillo que ayer tarde (Llegó el moribundo)”
Transcripción musical del Prof. Eliud González

Desde el contexto del *estilo* propuesto por Robert Hatten, este texto musical consta de un período de 8 compases binarios, en la tonalidad de re. Se encuentra escrito en modo menor, el ritmo es en corcheas, destacándose la negra con puntillo. El texto se canta 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 le hacen variaciones rítmicas. Sin embargo, el ritmo básico que prevalece es el binario de 2/4. Este romance fue acompañado por un cuatro y un guitarra, instrumentos musicales cordófonos que se asemejan a la vihuela.

La organografía musical conoce hoy bastante bien la historia de la vihuela de mano o de cuerda punteada. Acerca de este cordófono, el Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana (2002), señala:

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 1600. Se difundió hacia varios países de Hispanoamérica (p. 878)¹⁷⁵.

Había en aquella época varias guitarras con una más o menos grande cantidad de órdenes. De un lado tenemos la guitarrilla de cuatro órdenes que se empleaba principalmente para “rasguear” acordes de acompañamiento de canciones populares, similar al cuatro venezolano que hoy conocemos. La guitarrista venezolana Ana María Hernández Guerra (2011), esclarece:

La guitarrilla tiene cuatro órdenes y es el instrumento que "evolucionó" (...) 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.¹⁷⁶

¹⁷⁵ Voz: vihuela. En: Emilio Casares Rodicio (Dtor). *Diccionario de la música española e hispanoamericana...*, p. 878.

¹⁷⁶ Hernández Guerra, Ana M. (11 de enero de 2011). *¿Evolución?* Recuperado de: <http://guitarrista62.blogspot.com/search/label/vihuela>

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 Quarto 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 témpela a su voluntad, y cifre conforme al temple y tañiendo aquello cifrado, solo él sabrá tañer por semejante vihuela¹⁷⁷.

Bermudo titula el Capítulo LXII del mismo Libro Quarto, “*De una vihuela de siete órdenes de cuerdas*”, y declara que “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 diatessaron sobre la prima. (...) A otros buenos tañedores se las he visto usar”¹⁷⁸. Sin embargo, cada una de las siete colecciones de música en cifra para vihuela, son para un instrumento de seis órdenes.

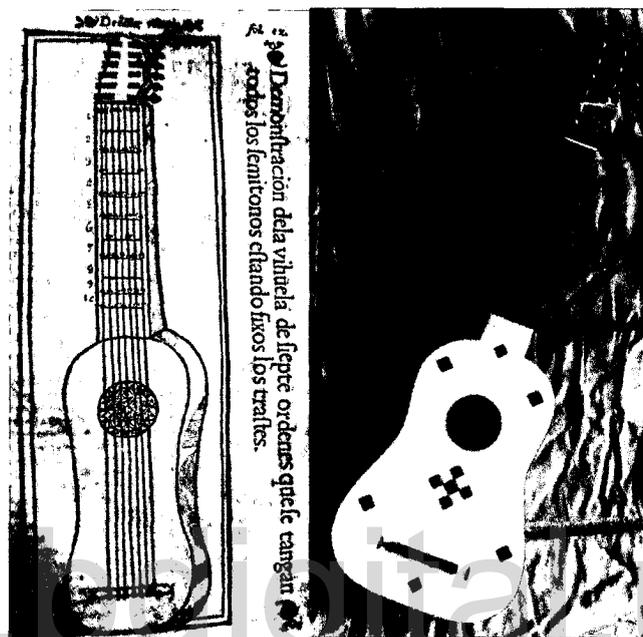
Se podría suponer que una vihuela podría tener entre un tamaño similar al de una guitarra moderna y un poco más pequeña. Su forma es la de un cordófono con mango, caja en forma de ocho ligeramente curvada, tapa plana y a veces ornamentada con de una a cinco bocas talladas en la parte superior, un puente plano 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 tripa¹⁷⁹.

¹⁷⁷ 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.

¹⁷⁸ *Ibidem*, Cap. LXII.

¹⁷⁹ Voz: vihuela. En: Emilio Casares Rodicio (Dtor). *Diccionario de la música española e hispanoamericana...*, p. 878.

Podemos decir, entonces, que hay una intertextualidad desde el punto de vista de los instrumentos musicales utilizados, incluyendo el guitarra que describiremos.



Ilustraciones 20 y 21. Demostración de la vihuela de siete órdenes.¹⁸⁰ Vihuela de mano.¹⁸¹

Bonastre (2002) afirma que 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 (p. 359)”¹⁸², de la misma forma que el romance que estamos analizando.

¹⁸⁰ Bermudo, *Declaración de instrumentos musicales*. Libro cuarto. Biblioteca Nacional de Cuba José Martí. Fondo de raros y valiosos. Tesoros musicales. Fotografía: Rosa Irima Sulbarán Z.

¹⁸¹ Recuperado de <http://www.palabraria.blogspot.com>

¹⁸² Bonastre, Romance polifónico. En: Emilio Casares Rodicio (Dtor). *Diccionario de la música española e hispanoamericana...*, p. 359.

En este sentido, examinamos con atención el “*Libro de música de vihuela de mano intitulado El Maestro*” (1536) de Luys de Milan (Valencia, España 1500?-1561?). Al decir de Juan Bautista Escribano Sierra (2010):

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, pavanas, 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.¹⁸³

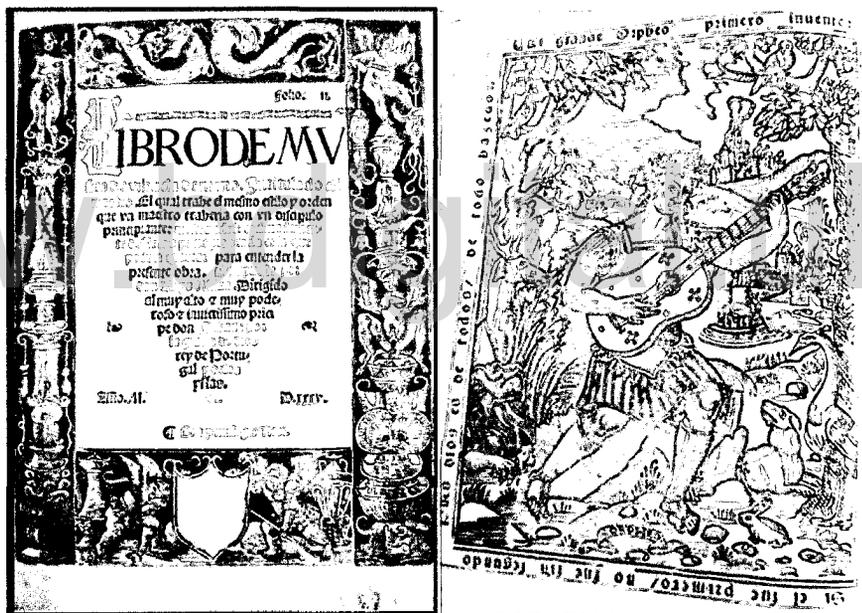


Ilustración 22. Portada e ilustración de Libro de música de vihuela de mano intitulado “El Maestro” de Luys de Milán¹⁸⁴

¹⁸³ 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

¹⁸⁴ 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.

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.

¶ Aquí empiezan los romances y han se de tañer lo q fuere consonancia a espacio. y los redobles q ay a las finales quando acaba la voz muy apriessa. La primera pte tañeress dos vezes y la segunda parte assi mesmo. y tañiendo por estas ptes en la vihuela: haueys de alçar el quarto traste vn poco basta las elevas de la vihuela.

Con pavor recordó el moro

Ilustración 23. Inicio del romance “Con pavor recordó el moro”¹⁸⁵

En cuanto al guitarro, 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”¹⁸⁶. Consideramos que su sonoridad se caracteriza por la armonía metálica de sus cuerdas.

En las primeras visitas a Mucutuy nos sorprendió ver estos hermosos instrumentos guardados en las despensas de sus dueños, sin participación alguna en las agrupaciones musicales. Cuando pregunté el por qué, 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 de su construcción. Nos expresaron, además, que prefieren el

¹⁸⁵ *Ibid.* 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”.

¹⁸⁶ Morley, Vincent. (2000, 27 de abril). Guitarro...y Guitarró. *Frontera*. p. C1.

acompañamiento de la guitarra y el cuatro, por poseer clavijeros más firmes que mantienen la afinación. Todo esto ha contribuido a que el guitarra se encuentre en estado de extinción.

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

El tiple o guitarra sigue siendo, en el campo tachireño, 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 (p. 136)¹⁸⁷.

Y lo distinguen del tiple colombiano: “Difiere el tiple tachireño 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.”¹⁸⁸

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, acotó: “lleva el mismo golpe que el cuatro, pero suavcito. Yo tengo un guitarra segundo. Se lo vendo pa’ que lo toque suavcito”.¹⁸⁹

Otro de los guitarras registrados en Mucutuy pertenece al señor Deosgracias Rangel, quien nació en la aldea Mucucharaní y creció en la aldea Mucurizá. El instrumento fue fabricado por Pedro Zamudio, quien tenía su taller en el Pasaje Tatuy en la ciudad de Mérida. El propietario le llamó “segundo” y “guitarro”. 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*.

¹⁸⁷ Ramón y Rivera, Luis Felipe. y Aretz, Isabel. (1961). *Folklore tachireño*. Tomo I. Caracas: Biblioteca de Autores y Temas Tachirenses, pág. 136.

¹⁸⁸ *Id.*

¹⁸⁹ Jovino Vielma. Conversación en fecha 20 de agosto de 2003 en la casa del Sr. Juan Pérez. Mucutuy.

Ramón y Rivera e Isabel Aretz (1961), explican:

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 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 (p. 138)¹⁹⁰.



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.

Aretz apunta: “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.”¹⁹¹

Ilustración 24. 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

¹⁹⁰ Ramón y Rivera y Aretz, *Folklore tachireense...*, p. 138.

¹⁹¹ Aretz, *Instrumentos musicales de Venezuela...*, p. 158.

El señor Rufo Rangel, sobrino del anterior nos enseñó su guitarra en Mucutuy. En éste, el puente consta de 12 agujeros y el enclavijado original está hecho para 12 clavijas, así como la cejilla tiene 12 zanjas para las cuerdas, lo que nos 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 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 Mérida. Nos dio su apreciación acerca de un guitarra que le compramos en el pueblo, de construcción antigua y que él restauró a nuestra solicitud. Él hace una clara diferencia entre guitarra y segundo.

Lo compré a un señor de la aldea Mocomoco, 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.¹⁹²

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

**Fábrica de instrumentos de cuerda
HONORATO RAMÍREZ.
Pasaje Santa Ana N° 1 – 49
Mérida.
HECHO EN VENEZUELA**

¹⁹² Agustín Rivas. Conversación en fecha 20 de septiembre de 2011 en la Oficina del Instituto de Ciencias Musicales de Rosa Irama Sulbarán Z. Mérida estado Mérida.

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, igualmente 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*”.¹⁹³

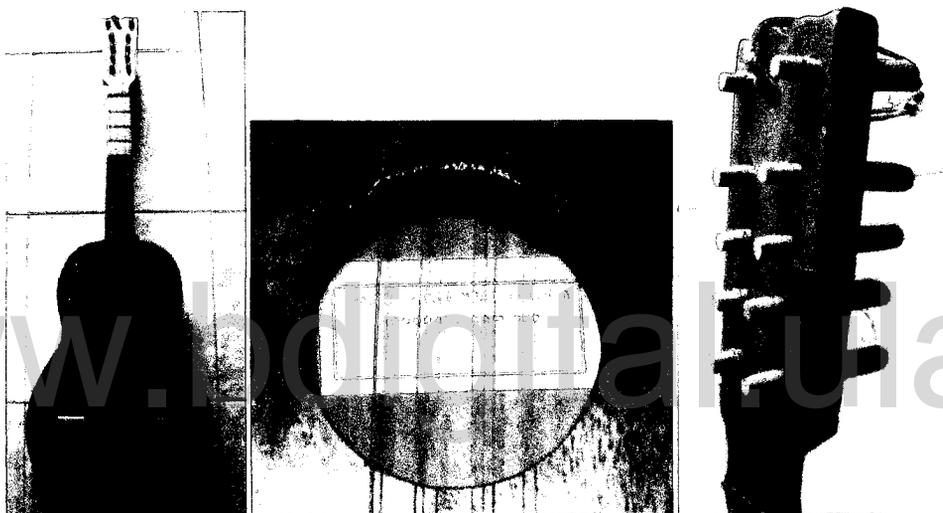


Ilustración 25. Guitarro construido por Honorato Ramírez.
Detalles de etiqueta y clavijero original de madera.
Fotografías: Rosa Iraima Sulbarán Zambrano.

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 de carácter profano. El guitarro puede acompañar todo tipo de géneros musicales propios de los andes, vale decir vales, bambucos, merengues y joropos andinos, galrones, pasodobles, etc.

¹⁹³ *Id.*



Ilustración 26. Agrupación musical de Mucutuy.
Constituida (de izquierda a derecha) por guitarra, guitarro, dos violines y un cuatro.
Fotografía: Rosa Iraima Sulbarán

Más pequeño y ligero que la guitarra española moderna, hemos 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 hemos visto, en posteriores visitas a esa comunidad, que este instrumento ha sido incorporado a las agrupaciones musicales del lugar conformadas por dos violines, un cuatro, un guitarro, una guitarra que acompañan todas las celebraciones de carácter religioso.

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. Puede decirse que este romance inicia con una parte nostálgica que lleva una estructura armónica menor; después, pasa a una parte intensa, con una estructura armónica mayor, que sería el clímax de esta pieza musical, como 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 no son músicos profesionales; por lo tanto, no tienen una correcta cuadratura. Cantan romances y paraduras, inspirados sólo por la devoción religiosa.

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 (...) frente a un angelito.”¹⁹⁴ El acompañamiento básico lo hace el cuatro con preludios e interdulios. Sin embargo, no se descarta el acompañamiento de una guitarra, un guitarró e incluso, cantar a capella. No hemos encontrado que la voz aguda o falsete, sea ejecutada por una mujer, dado que intervienen sólo hombres en el canto.

En el aspecto musical, este romance tiene 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. Y continúa:

*En el troque que te pido
Gil, no recibes engaño
No te muestres tan extraño
Por ser de mí querido
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.*

¹⁹⁴ Aretz I. (1972). *Manual del Folklore*. pág. 174.

*Toma lo que ellos querrian,
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[...]***

Esto demuestra que la melodía de algunos romances y villancicos 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”¹⁹⁵.

La melodía de este villancico 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.

¹⁹⁵ 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.

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 acompañado.

9.
M.M. $\text{♩} = 92$

La Batalla
(D. 19-20)

Tambor 1 7 etc.

Ay mi J. de San An - to - nio
yo tam - ga cantar con el

Estribillo
y on - de - sá - que no lo ve - o
y me voy - con los de - se - os A. de. san adr.

nar adonar A - donar a San An - to - nio

Interludio
que queres con San An - to - nio

que lo está llamando tan - to San An - tonio está en el
ci - lo junto con los otros San - tos

Repite el Estribillo. —

Ilustración 27. Manuscrito de La Batalla del Tamunangue¹⁹⁶

¹⁹⁶ Tomado de: González, Argimiro (2007). *El juego de garrote, arte civil venezolano*. Tomo I. Barquisimeto: Fundación Escuela de Garrote León Valera., pág. 102.

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.

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.

La primera diferencia es prácticamente el desenvolvimiento de la base armónica, con alternancias rítmicas de “tres corto” y “tres largo” (3/2 y 6/4). La segunda, mas virtuosa, es algo mas “apriessa” que la anterior. Pero por más que avisemos “diferencias” son precisamente eso: cada una tiene un carácter y por ende debe tener una interpretación distintiva.



En la ditta en el
tercer traste es la
clau de ce folsant.

En la ditta en el
primer traste es la
clau de ce folsant.

Primer diferencia.

PRIMERA DIFERENCIA

Ilustración 28. Cuatro Diferencias sobre Guárdame las vacas,
en "Los seys libros del Delphin de música de cifra para tañer vihuela" (Valladolid, 1538).
Luys de Narváez (ca. 1500-1555)¹⁹⁷.

¹⁹⁷ Narváez, Luys de. (1538). Diferencias sobre Guárdame las vacas, En "Los seys libros del Delphin de música de cifra para tañer vihuela". **Diferencias sobre Guárdame las vacas**, en "Los seys libros del Delphin de música de cifra para tañer vihuela". Valladolid. Recuperado de: www.joseverdi.com.ar.

www.bdigital.ula.ve

SEGUNDA DIFERENCIA

Three systems of musical notation for guitar, showing fretboard diagrams and tablature. The first system is labeled "Cuarta Diferencia." and includes a diagram of a guitar neck with frets and strings. The tablature consists of numbers on a six-line staff representing fret positions.

Three systems of standard musical notation (treble clef) corresponding to the guitar tablature above. The first system starts at measure 25, the second at measure 29, and the third at measure 33. The notation includes notes, rests, and accidentals.

CUARTA DIFERENCIA

Podemos entonces concluir 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.

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. Aclarando las características estilísticas “peculiares” de la obra (que de otro modo darían por resultado una intertextualidad trivial con un sinnúmero de otras obras en el mismo estilo), y vinculando las relaciones intertextuales con las estrategias focales, pretendimos poner en práctica, mediante un ejercicio pertinente a nuestra tesis doctoral, la noción de intertextualidad como herramienta importante para la comprensión semiótica de muchas obras musicales por sencillas que parezcan. Para ese fin, consideramos las estrategias de una obra musical como el prisma a través del cual reconstruimos el espectro de la obra como (inter)texto.

4.2.3. *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

El humilde pajarillo

*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
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

Anónimo

Musical score for the romance "El humilde pajarillo". The score is written in 4/4 time with a key signature of one sharp (F#). It consists of two systems of music. The first system contains the first two lines of the melody and accompaniment, with lyrics: "Un Hu - mil - de pa - ja - ri - llo" and "Que vi - no de tie - rra". The second system starts with a measure rest of 5 measures, followed by the continuation of the melody and accompaniment, with lyrics: "extra - ña", "Que vi - no de tier - ra", and "extra - ña".

Ilustración 29. Romance "El humilde pajarillo"
Transcripción musical Prof. Eliud González



Ilustración 30. Florentino Peña, voz falsa.
Fotografía: Rosa I. Sulbarán Zambrano

4.2.4. *Aquel Señor Soberano: Romance a lo divino*

De este romance hemos registrado dos versiones: ambas sobre un mismo texto con dos melodías distintas. La primera fue recogida en Los Naranjos, en la aldea San Miguel de Mucutuy, en la visita que le hicéramos al señor Julio Contreras. Su casa dista dos horas del pueblo Mucutuy en la vía hacia Mucuchachí. Fuimos allí caminando desde la aldea San Miguel, después de una misa de aguinaldo que se hiciera en la quebrada La Coromoto. Nos acompañó su hijo Dimas, de 47 años de edad, quien cantó con su papá de 90 años; por su avanzada edad había perdido buena parte de su audición. Le facilitamos nuestros audífonos para que pudiera escucharse y así entonar, acompañado de su hijo, el romance “*Aquel señor soberano*”. Dimas nació en Mijará y creció en la aldea San Miguel. Actualmente vive en El Rincón Alto de la ciudad de Mérida. Nos dejó conocer como 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 donde 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 segunda versión del romance “*Aquel Señor soberano*” 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...

La transcripción musical que presentamos, corresponde a la versión que nos aportó Julio Contreras, quien luego recitó otro romance sin título, dedicado a lo divino y que transcribimos más adelante.



Ilustración 31. Julio Contreras junto a su hijo Dimas, cantando el romance *"Aquel Señor Soberano"*. Los Naranjos, Aldea San Miguel. Fotografía: Rosa Iraima Sulbarán Zambrano

Aquel Señor Soberano

(Romance a lo divino)

Informante: Julio Contreras

Edad: 90 años

Lugar de nacimiento: Mijará, Parroquia Mucutuy.

Ocupación: Albañil.

Lugar de recolección: Aldea San Miguel sector Los Naranjos

*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.*

Aquel señor soberano

Anónimo

The image shows a musical score for the romance "Aquel señor soberano". 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 written below the vocal line, and guitar chords are indicated by grid diagrams below the guitar line. The lyrics are: "Y a - quel Se - ñor so - be - ra - a - no de - - ci - me co - - mo se llama Ayayay - - que lo he vis - to mu - chas ve - - ces". The guitar chords are: Sol, Re7, Sol, Sol, Sol, Mim, Sol, Re7, Do, Sol, Sol.

Ilustración 32. Romance "Aquel Señor Soberano"
Transcripción musical del Prof. Eliud González

4.2.5. Romance a lo divino

El señor Julio Contreras recitó este romance a lo divino en la misma visita que le hicieramos en su casa en la aldea San Miguel de Mucutuy. No recordó el título.

Romance

(Romance a lo divino)

Informante: Julio Contreras

Edad: 90 años

Lugar de nacimiento: Mijará, Parroquia Mucutuy.

Ocupación: Albañil.

Lugar de recolección: Aldea San Miguel sector Los Naranjos

*Cristo conoció su muerte
y a sus discípulos llama
y ¿cuál de ustedes valientes
morirá por mi 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 mi siento
cinco mil azotes crueles
que en sus espaldas le daban.*

*Murió Cristo ¡que 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, el Catedrático Maximiano Trapero Trapero (2012), especialista en Literatura Oral y Tradicional en el Mundo Hispánico, nos proporcionó 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.¹⁹⁸

A continuación, el romance fronterizo de la muerte de Don Alonso de Aguilar¹⁹⁹, presentado en forma de dos hemistiquios de ocho sílabas cada uno, separados por una cesura.

*¿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;—de esta 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 cautiva cristiana,
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,*

¹⁹⁸ 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: <intrapero@dfc.ulpgc.es>

¹⁹⁹ 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&posicion=1>

*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...*

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

El señor Pedro Rojas, de la aldea El Achote, 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. Lamentablemente ya desapareció físicamente. En una oportunidad, nos 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 violincito 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 tiempo de aguinaldos, mucha música de por lo menos de joropo y todo eso pa' bailar, (...), entonces nosotros nos fuimos practicando y practicando y salíamos por ay.

Con respecto a los romances, nos dio 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, hay por lo menos, al llegarse el caso, sabemos, porque yo sé "*Al pasar por una iglesia*", yo sé "*Qué clara que está la niña*"... yo decía que tal vez venía Malaquías, pa' agárralo, pero no vino.

Le pedimos que al menos lo recitara, y lo intentó: *“Que clara que está la niña, se revolaron tres rosas, una es la azucena y la otra la mariposa. Y que 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 nos 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. Podemos decir que esa imbricación, ese enlace de elementos, son los que crean memoria. Lo hemos notado también en los cantos de rosario. Evidenciamos, entonces, que estos cultores memorizan por igual ambos elementos: melodía y texto.

Finalmente, se organizaron, encontraron a otros cantores e interpretaron un par de romances, luchando con sus memorias para recordar ambos elementos, textos y melodías.



Ilustración 33. Cantadores de romances. Florentino Peña, Dimas Contreras y Pedro Rojas interpretando *“Tan clara que está la niña”*. Mucutuy. Fotografía: Rosa Iraima Sulbarán Zambrano.

Tan clara que está la niña

(Romance a lo humano)

Informantes: Pedro Rojas, Dimas Contreras y Florentino Peña

Edad: 60, 47 y 65? años, respectivamente.

Lugar de nacimiento: El Achote, 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,*

(Interludio del cuatro)

*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 ésta niña doncella
Un ángel le salió al frente
Y aquí terminan los versos
Que de ti murió ausente.*

Tan clara que está la niña

Romance a lo humano

Voz 1

Tan cla - ra que es 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 34. Romance “Tan clara que está la niña”
Transcripción musical del Prof. Eliud González

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 1966.²⁰⁰ Lo presentamos tal cual está registrado 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 la frente
Y aquí se acaban los versos
Quien de ti murió ausente.*

Hemos notado 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.

²⁰⁰ Cardozo, Lubio. (1969). *Antología de la poesía merideña*. Mérida: Corporación de Los Andes.

4.2.7. *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 hemos tenido el gusto de conocer en los Pueblos del Sur. 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 rosario y romances con quien ha aprendido a cantar todo un grupo de cultores. Actualmente tiene 90 años de edad, está muy enfermo, pero aun 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 Malaquías Fernández y Florentino Peña, entonó un romance titulado *La Virgen también fue pobre*.

La Virgen también fue pobre (Romance a lo divino)

Informantes: Malaquías Fernández, Dimas Contreras y Florentino Peña

Edad: 60, 47 y 65? 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*



Ilustración 35. Malaquías Fernández (alante), Florentino Peña (falsa) y Dimas Contreras (tenor).
Interpretando el romance *“La virgen también fue pobre”*.
Fotografía: Rosa Iraima Sulbarán Zambrano

La Virgen también fue pobre

Anónimo

Voz 1
Voz 2
Acompañam

La vir gen tam bién fue po bre, Aya yay

G

4

Tam - bién fue po - - bre

Am

7

tam - bién fue po - - bre

D7 G

10

pe -ro Cris to fue su medi - ci - na A - ya - yay

G D7

2

14

en su so be ra no vien tre

G

18

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

22

Ydeay pa rie ra

Am

25

Ydeay pa rie ra

D7 G

Ilustración 36. Romance “*La Virgen también fue pobre*”
Transcripción musical del Prof. Eliud González

Este romance comienza de forma anacrúsica. Está en la tonalidad de sol mayor, pero modula a su relativo menor (mi menor). Tiene una estructura ternaria || a b a' || a'' b' a''' ||, que combina interludios instrumentales con los textos.

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 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 los jóvenes replican: 'Me va a hacer dar más sueño'.²⁰¹

Sin embargo, 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."

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. 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.

Ramón y Rivera, caracteriza la música:

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.²⁰²

²⁰¹ Dimas Contreras. Conversación en fecha 19 de noviembre de 2006 en la Iglesia de Mucutuy.

²⁰² Ramón y Rivera, *La música folklórica de Venezuela*, 100.

CAPÍTULO V

MANIFESTACIONES MUSICALES RELIGIOSAS EN LOS PUEBLOS DEL SUR DEL ESTADO MÉRIDA

5.1. Las posadas del Niño Jesús. Expresión poético-musical y religiosa que acompaña el advenimiento del Niño Dios.

Las posadas del Niño Jesús son una manifestación 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 evangélico 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 Jerusalem, adonde debía llegar la pareja para empadronarse; tenía 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 (Vásquez, 2002)²⁰³.

Podemos decir que 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 también se encuentra en escasos lugares de América Latina, como en

²⁰³ 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.

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, José Manuel Briceño Guerrero (1993), apunta:

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 Válida²⁰⁴.

Con el tiempo, el papa Sixto V 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.

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

5.1.1. 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, apunta certeramente Briceño Guerrero (1993):

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

²⁰⁴ 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.

gobierno de la corona; el principio racional por los exploradores científicos (...) y por las universidades...²⁰⁵.

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 que “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”²⁰⁶.

Es entonces como los primeros conquistadores del actual territorio merideño, Juan Rodríguez Suárez, Juan de Maldonado y Pedro Bravo de Molina entre otros, no tuvieron más que conformarse con adaptar sus intenciones europeas a la organización política, económica y social que existía para la época. Sin embargo, Briceño Guerrero (1993), señala:

La conquista desarticuló la estructura sociopolítica y económica de los indígenas y dislocó sus patrones culturales todos, pero inmediatamente, simultáneamente pudiéramos decir, comenzó a incorporarlos en una organización social superior, la española, y a hacerlos partícipes de patrones culturales ecuménicos, los de la cultura española²⁰⁷.

Con la expansión hispánica, comienza un proceso de transculturación, “una gran *paideia* sobre múltiples pueblos inferiores (...), entendiéndolo por *paideia* la transculturación unificante y universalizante de etnias dispersas y localistas”²⁰⁸, en donde América se ve obligada a transformar su conciencia cultural con la conciencia occidental del siglo XVI.

Esta explicación irónica de Briceño Guerrero (1993), esclarece:

²⁰⁵ *Ibidem*, pág. 150.

²⁰⁶ *Ibidem*, pág. 152.

²⁰⁷ *Ibidem*, pág. 155.

²⁰⁸ *Ibidem*, pág. 156.

Quede claro: no se buscó la coexistencia pacífica de pueblos diferentes; un pueblo dominaba e imponía sus patrones culturales, sistema que apuntaba hacia un orden mundial. Quede claro: la transculturación no se hacía ni podía hacerse, sobre la base de la igualdad entre transcurados y transcuradores; la batuta del proceso estaba en manos ibéricas²⁰⁹.

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 un 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 mundos²¹⁰.

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.

Policarpo Gazulla (1934), define:

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 fueron el origen de numerosas ciudades de hoy en día²¹¹.

²⁰⁹ *Id.*

²¹⁰ 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.

²¹¹ 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 37. Indios Kunas en el día de su primera comunión.
Fotografía: Francisco Mejía, 1935²¹².

Amado Moreno, al referirse a las poblaciones del sur merideño, describe que 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...".²¹³

Región que no escapa 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"²¹⁴. Y este proceso de transformación contó con diversas estrategias que buscan organizar el territorio "descubierto" e imponer su modelo jurídico, cultural, económico y religioso.

²¹² 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. Recuperado de :<http://www.lablaa.org/blaavirtual/credencial/enero1990/enero1.htm>.

²¹³ Moreno, A. (1986). *Espacio y sociedad en el estado Mérida*. Mérida: Universidad de Los Andes. CDCHT., pág. 78.

²¹⁴ *Id.*

Briceño Guerrero (1993), al respecto explica:

A la vez que se reproducía en América, España, flor y nata de Europa, cumplía dos misiones: evangelizar y civilizar. La heterogénea población de América, enriquecida por el aporte africano y complicada por el generoso mestizaje practicado y auspiciado por los españoles, recibió progresivamente las influencias de una *paideia* que forjó pueblos y naciones donde antes no había sino dispersión²¹⁵.

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 cuenta 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.

Acerca de los indígenas de la región andina merideña, Virgilio Ferguson (2010), señala:

Los indios aprendían a tocar bajones y otros instrumentos musicales. Los indios eran muy buenos músicos, son muy famosos los músicos indígenas coloniales, incluso eran reconocidos como compositores. Entonces los indios empezaron a ser utilizados. Como tenían muy buena capacidad musical, tenían mucha musicalidad, los misioneros los utilizaban para la Iglesia y los ponían a aprender a tocar instrumentos, porque aprendían muy rápido. Y muy rápidamente el indio se adaptó a los instrumentos traídos...²¹⁶

Igualmente, Tulio Febres Cordero (1900), apunta:

²¹⁵ Briceño Guerrero, J, Europa y América en el pensar mantuano., pág. 152.

²¹⁶ Ferguson, Virgilio (2010, septiembre). *Acercamiento a la música indígena antigua y su influencia en la música andina actual*. Ponencia presentada en EL FORO DE LOS 100 DÍAS. Diversidad Cultural y Comunidad Organizada. La Mucuy Baja, Estado Mérida. Casa de la Diversidad Cultural.

En 1811, en las fiestas trascendentales de la Jura de la Independencia y bendición de las primeras banderas de la Patria, según tradición publicada por D. José Lares, las tribus de los indios de casi todas las provincias de Mérida estaban allí, tocando tambores y chirimías.²¹⁷

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 órgano 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”.²¹⁸

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 indios o mestizos llegaron a adquirir conocimientos suficientes como para integrar coros y pequeñas orquestas. El musicólogo latinoamericanista Gerard Béhague (1983), reseña que los manuscritos

²¹⁷ 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.

²¹⁸ 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.14.

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”²¹⁹.

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. En la región de Verapaz, Guatemala, fueron copiados 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.

El musicólogo colombiano Egberto Bermúdez, señala que...

...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 preponderante²²⁰.

²¹⁹ Béhague, Gerard. (1983). *La música en América Latina* (una introducción). Caracas: Monte Ávila., pág. 24.

²²⁰ Bermúdez, Egberto. (1993). La Iglesia. En: *Música del Periodo Colonial en América Hispánica*. Santa Fe de Bogotá: Fundación de Música, pág. 7.

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
Aiujti mashaitik lobal
Yeti ángel kelobebal
Vachonloj mashaitik

Ioch ángel chininaji
Yinko mashan chichibil
Ashkal auach laji
Yin ai Dios que tojobal
Kebanil ai kashobal

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.²²¹ 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, apunta:

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

²²¹ Quezada Macchiavello, José. (2004). Formación de la cultura musical en la Colonia-Siglo XVI. En: *La música en el Perú*, Lima: Filarmonía, pág. 79.

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 Iglesia²²².

Hanacpachap Cusiccuinin²²³

Texto en quechua

Hanacpachap cussiccuinin
Huaran cacta muchascai qui
Yupairurupucoc mallqui
Runacunap suyacuinin
Callpan nacpa quemi cuinin
Huaciascaita.

Uyarihuai muchascaita
Diospa rampan Diospa maman

Yurac tocto hamancaiman
Yupascalla, collpascaita
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.

²²² *Ibidem*, pág. 76.

²²³ Recuperado de <http://www.recurso coral.com.ar/modules/wordbook/entry.php?entryID=49>.

Hanacpachap Cusiccuinin

The image shows a musical score for 'Hanacpachap Cusiccuinin'. It is divided into two main sections: 'ORACIONES' (Prayers) on the left and 'DIVERSAS' (Diverse) on the right. The 'ORACIONES' section has two parts: 'TIPLÉ' (top) and 'TENOR' (bottom). The 'DIVERSAS' section has two parts: 'ALTO' (top) and 'BAXO' (bottom). Each part consists of musical notation on a staff with lyrics written in a non-Latin script below it. The score is enclosed in a rectangular border.

Ilustración 38. Partitura original de "Hanacpachap".²²⁴

5.1.2. 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 el Nuevo Mundo. Con respecto a la música de los aborígenes, las descripciones de los 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.

²²⁴ Centro de Investigación y Difusión Cultural "Andrés Sas". Biblioteca Nacional del Perú. Quezada Macchiavello, *La música en el Perú...* p. 76.

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.



Ilustración 39. Músicos mayas. Detalle del muro este, cuarto 1. Estructura 1 de Bonampak. ²²⁵
 Réplica del Museo Nacional de Antropología, México, D.F.
 Fotografía: Rosa Iraima Sulbarán Z.

²²⁵ 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).

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 nos 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 40. Trompetas mayas.²²⁶
Museo Nacional de
Antropología. México.
Fotografía: Rosa Iraima Sulbarán Z.

²²⁶ 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.

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 animísticas de los cultos paganos” (Freyre, G., 1964, citado en G. Béhague, pág. 24). 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”.

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, chirimías, sacabuches, flautas, cornetas, dulzainas, pífanos, violas, rabeles y otros instrumentos de los cuales una variedad desmesurada se utilizaba en monasterios.”²²⁷

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.

Según Robert Stevenson (1992), la música de la América colonial española consta de varias y diferentes corrientes: “Música europea de los períodos renacentista y barroco;

²²⁷ Stevenson, La Música en la América Colonial Española., p.11.

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”²²⁸.

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. Al respecto, la musicóloga venezolana Mariantonia Palacios (2000), afirma:

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 aborígen que había en América, las primeras fuentes para la reconstrucción de nuestras culturas prehispánicas²²⁹.

5.1.3. Órdenes Religiosas en Venezuela

Fueron principalmente cinco órdenes religiosas las que 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.

Según Mariantonia Palacios (2000):

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

²²⁸ *Ibidem*, p. 1.

²²⁹ Palacios, Mariantonia. (2000). *Noticias musicales en los cronistas de la Venezuela de los siglos XVI-XVIII*. Caracas: Fundación Vicente Emilio Sojo, UCV., p. 12.

Venezuela...Los agustinos poblaron los andes. Los jesuitas los llanos y la cuenca del Orinoco²³⁰.

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 (*chia*) 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 naciones²³¹.

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.

5.1.4. Proceso evangelizador en Mucutuy

En cuanto al proceso evangelizador en Mucutuy, Don Tulio Febres Cordero (1991, citado en Peña Rivas, 2009), 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 hemos referido en el Capítulo III, 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.²³²

²³⁰ *Ibidem*, p. 46.

²³¹ Campo del Pozo, Fernando. (2009). *Misas de aguinaldos, posadas y paradas en Venezuela*. Zaragoza, España: Colegio San Agustín., pág. 676.

²³² Peña Rivas, J. (2009, 30 de mayo). Incursión española en Mucutuy. *Pico Bolívar.*, p. 14.

Bastidas (1996), apunta que “las misiones de Aricagua serán encargadas a los misioneros Agustinos, es decir, estos deberán adoctrinar, catequizar y castigar a los aborígenes” (p. 313)²³³.

En el pueblo de Mucutuy específicamente, ya hemos mencionado que “en 1559 hay referencias al lugar como aldea indígena. En 1595 es una doctrina de los Padres Agustinos”²³⁴. 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, quienes no lograban atender a toda la feligresía sureña” (p. 14)²³⁵.

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”²³⁶

²³³ 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.

²³⁴ 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.

²³⁵ Peña Rivas, Incursión española en Mucutuy..., p. 14.

²³⁶ San Agustín de Hippona. *De catechizandis rudibus*, II, 4. Citado en Campo del Pozo, 1979, pág. 116

Referente a esto, el investigador agustino Fernando 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 indígenas²³⁷.

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 capitales aparecen”.²³⁸

En este sentido, podemos referir que la antropóloga Jacqueline Clarac nos ha relatado que en una oportunidad se entrevistó en Madrid con el investigador Fernando Campo del Pozo, interpeándole 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, Prof. Ana Hilda Duque, insiste en que estos documentos no se encuentran allí resguardados.²³⁹

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, cultura e

²³⁷ Campo del Pozo, *Historia documentada de los Agustinos en Venezuela durante la época colonial.*, pág. 78.

²³⁸ González Nández, 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.

²³⁹ Jacqueline Clarac de Briceño. Conversación de fecha julio de 2011, en su casa de la ciudad de Mérida.

historia del país.²⁴⁰ Allí observé el “Texto de la Doctrina Cristiana en lengua guaraní y castellana”, el cual consta de 16 folios. A continuación reproduzco el Folio I.

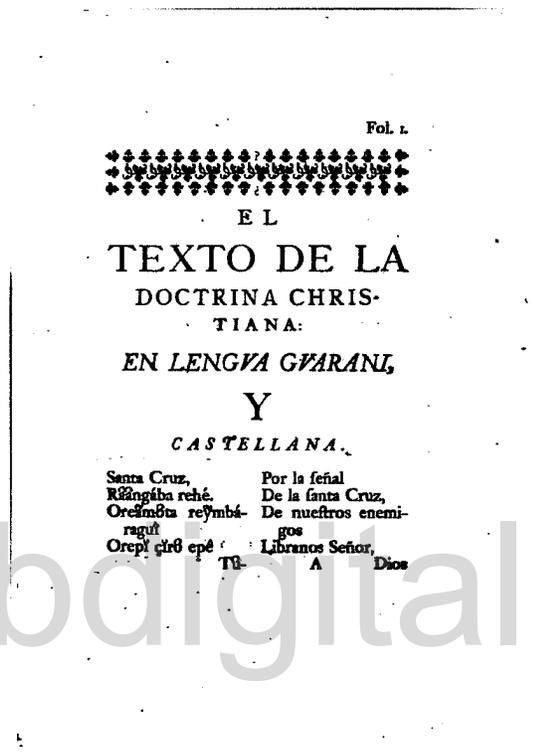


Ilustración 41. Folio I del Catecismo en Lengua Guaraní.²⁴¹
Fotografía: Rosa Iraima Sulbarán Zambrano.

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 1687.²⁴²

²⁴⁰ Recuperado de http://www.aicaold.com.ar/index.php?module=displaystory&story_id=8107&edition_id=

²⁴¹ Museo Franciscano Monseñor Fray José María Bottaro.

²⁴² Campo del Pozo, *Los Agustinos y las lenguas indígenas de Venezuela*, pág. 179.

Al respecto, Santiago Alcalde de Arriba OSA (2004), explica:

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 de 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 indígenas²⁴³.

Y continúa:

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 erudiciones²⁴⁴.

En 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.

Acerca de la Doctrina de Aricagua (1979):

²⁴³ 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.

²⁴⁴ *Ibidem*, pág. 4.

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 poblaciones²⁴⁵.

Y menciona Campo del Pozo (1968):

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, se escaparon de la población de Aricagua, quedando sólo 12 indios. Otras veces se tomaron medidas que estaban estipuladas en 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 nativos²⁴⁶.

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.²⁴⁷

Acerca de la importancia de las lenguas en el proceso colonizador, Briceño Guerrero (1993), explica con ironía:

El aspecto más importante, más determinante y más decisivo en la colonización de América, (...) es sin duda el aspecto lingüístico. (...) Las condiciones lingüísticas eran babélicas. Hablaban más de mil lenguas. (...), al no tener palabra común no tenían palabra, no eran. Nosotros les dimos la palabra común, les dimos el ser²⁴⁸.

Como ha podido observarse, 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.

²⁴⁵ Campo del Pozo, *Los Agustinos y las lenguas indígenas de Venezuela*, pág. 141.

²⁴⁶ Campo del Pozo. *Historia documentada de los Agustinos en Venezuela durante la época colonial.*, pág. 83.

²⁴⁷ Alcalde de Arriba, *Los Catecismos de los agustinos en la primera evangelización de América*, pág. 6.

²⁴⁸ Briceño Guerrero, *Europa y América en el pensar mantuano*, pág. 184.

Clarac de Briceño (1976), considera que:

Los indios de antaño se sometieron **sólo en apariencia** y al menos en Los Andes, y que no permitieron que 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 indígena²⁴⁹.

En el primer momento se les permitió cantar y ejecutar sus instrumentos y hasta bailar los días de fiesta. En efecto, Campo del Pozo (1979), narra:

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 en sus fiestas (...) ritos y danzas de los aborígenes que hasta el presente marcan el color y tipicidad de tales solemnidades²⁵⁰.

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 superstición²⁵¹.

²⁴⁹ Clarac de Briceño, *La Cultura Campesina en los Andes Venezolanos.*, pág. 76.

²⁵⁰ Campo del Pozo, *Los Agustinos en la evangelización de Venezuela*, pág. 119.

²⁵¹ *Ibidem*, pág. 328.

Virgilio Ferguson (2010), asegura: “Las crónicas dicen que los indios usaban una chirimía, pero, ¿Dónde está escrito cómo era esa chirimía? Ah!! ¿Era como la chirimía española...?”²⁵²

Pero a pesar de la buena disposición de algunos misioneros, muchas veces los lugares y objetos rituales fueron destruidos. En ese sentido, Isabel Aretz (1991) refiere que “a favor de la catequización, se compusieron letras en su lengua para que las cantaran los niños y se olvidaran de los ‘cantares antiguos’”²⁵³.

José Campos (1989), por otra parte, afirma:

Hay que considerar que la actividad de la religión cristiana en América, fue muy dominante como lo fue en Europa durante la contra reforma, 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.²⁵⁴

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:

²⁵² Ferguson, *Acercamiento a la música indígena antigua y su influencia en la música andina actual...*

²⁵³ 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.

²⁵⁴ Campos, *Los primeros músicos españoles llegados al Perú...*, pág. 135.

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.²⁵⁵

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.

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”²⁵⁶. Como ejemplo, podemos mencionar al fraile Filippo Salvatore Gilij (1987, citado en Palacios, 2000), 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 cristiana²⁵⁷.

El Padre Xarque (1687, citado en Aretz, 1991) recogió los testimonios de diferentes misioneros que cubrieron buena parte del siglo XVII. En su libro tercero ofrece

²⁵⁵ Campo del Pozo, *Los Agustinos en la evangelización de Venezuela*, pág. 143

²⁵⁶ Campo del Pozo, *Los Agustinos y las lenguas indígenas de Venezuela*, pág. 138.

²⁵⁷ Palacios, *Noticias musicales en los cronistas de la Venezuela de los siglos XVI-XVIII*. pág. 173.

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, Palió, 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.²⁵⁸

Y en referencia a la doctrina en Mucutuy, Honneger Molina (2001), antiguo párroco de esa comunidad y cronista del municipio, 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 dándole 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 Agustinos²⁵⁹.

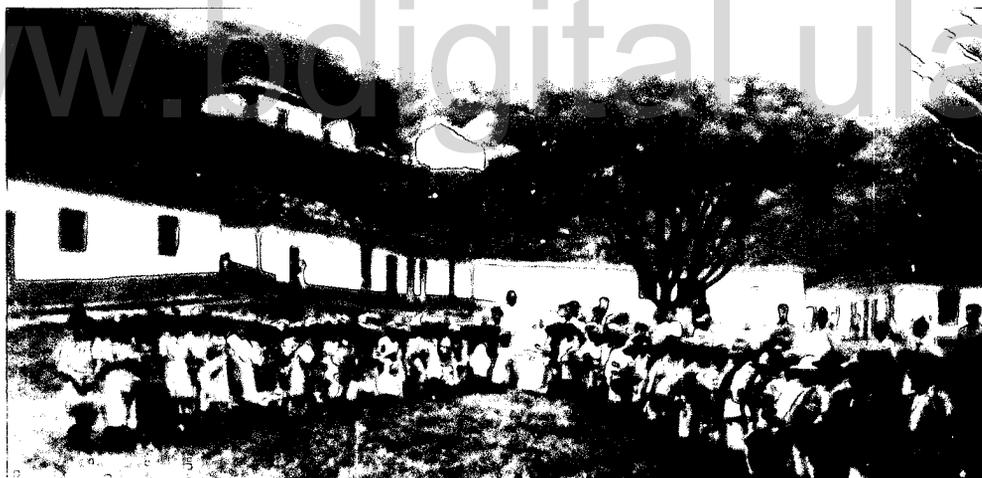


Ilustración 42. Plaza central de Mucutuy, 1951.
Niñas y niños vestidos de pastores en festividades navideñas.
Al centro, altar con imagen del Niño Jesús.
Fotografía: José Aquiles Sulbarán.

²⁵⁸ Aretz, La música en Suramérica según cronistas, misioneros y viajeros, pág. 18.

²⁵⁹ Honneger Molina. Conversación de fecha 30 de diciembre de 2001. Casa parroquial de Mucutuy.

Así como las posadas, en Mucutuy se celebran las Misas de Aguinaldos desde el 16 hasta el 24 de diciembre. Campo del Pozo (2009), explica: “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 partir del día 16”²⁶⁰.

Y agrega:

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 idolátricas 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*”²⁶¹.

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” (Grijalva, citado en Campo del Pozo, 2009)²⁶². 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.

Campo del Pozo (2009), opina:

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

²⁶⁰ Campo del Pozo, *Misas de aguinaldos, posadas y paraduras en Venezuela*, pág. 677.

²⁶¹ *Ibidem*, pág. 676.

²⁶² *Id.*

y Roma consiguió del papa Sixto V el breve *Licet is de cuius muñere*, del 5 de agosto de 1586, que concedía veinte años y cuarenta días de indulgencias para todos los asistentes²⁶³.

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



Ilustración 43. Carroza de niñas vestidas de angelito. Canaguá, 1957.
Fotografía: José Aquiles Sulbarán

²⁶³ Campo del Pozo, *Misas de aguinaldos, posadas y paraduras en Venezuela.*, pág. 680.

5.1.5. *Drama Litúrgico y otras representaciones teatrales*

En cuanto a la representación dramática que observamos en las Procesiones de Posadas del Niño Jesús en Mucutuy, es importante 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.



Ilustración 44. Niña vestida de angelito. Canaguá, 1960.
Foto: José A. Sulbarán

José Campos (1989), menciona que:

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 naturales, acostumbrados a expresiones rituales colectivas que las transformarían a su manera personal...²⁶⁴

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. 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 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.

ANGEL
Quem quaeritis in sepulchro, O Christicolae?

THREE WOMEN
Je-sum Nazarenum crucifixum, O cecicola.

ANGEL
Non est hic, surrexit sicut predixerat;
i-te, nuntiata. te qui a surrexit, dicentes:

²⁶⁴ Campos, Los primeros músicos españoles llegados al Perú, pág. 136.

THREE WOMEN

Al - le - lu - ia, re - sur - re - xit Do - mi - nus
 ho - di - e, le - o for - tis, Chris - tus fi - li - us
 De - i, De - o gra - ti - as, di - ci - te ei - a!

ANGEL

Ve - ni - te et vi - de - te lo - cum u - bi po - si - tus e - rat Do - mi - nus.
 Al - le - lu - ia, al - le - lu - ia. Ci - to e - un - tes, di - ci - te
 di - ci - te ei - a!

THREE WOMEN

Sur - re - xit Do - mi - nus de se - pul - chro, qui pro
 no - bis pe - pend - it in li - guo. Al - le - lu - ia.

Ilustración 45. Transcripción musical del Drama Litúrgico "Quem Quaeritis"²⁶⁵

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 sólo incidentalmente, para procesiones, fanfarrias y danzas y, una que otra vez, canciones populares.

²⁶⁵ 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"). ANGEL: "A quien 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"....



Ilustración 46. Códice Pray.
Ilustración que representa la escena de la Resurrección.²⁶⁶

Campo del Pozo (2009), apunta que “fueron prohibidas esas representaciones teatrales por el Concilio de Trento en los templos, salvándose algunas como el *Misterio de Elche* que tiene su origen en el siglo XIII.”²⁶⁷

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.

²⁶⁶ Imagen recuperada del sitio web: http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/5/59/Codex_Pray.

²⁶⁷ Campo del Pozo, *Misas de aguinaldos, posadas y paraduras en Venezuela*, pág. 693.

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 47. Misterio de Elche, drama sacro-lírico que se escenifica en la ciudad de Elche, Valencia, España²⁶⁸

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

²⁶⁸ Imagen recuperada del sitio web: www.kalipedia.com

quien, en 1632, concedió al pueblo de Elche, a través de una bula, el permiso para continuar con dicha 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 Medievo, del Barroco y del Renacimiento.²⁶⁹ En Italia se les conocía como *sacre rappresentazioni* y en España y Portugal como *autos*.



Ilustración 48. Escena de la ascunción de la Virgen María. Misterio de Elche. Valencia, España.²⁷⁰

²⁶⁹ Recuperado del sitio web: www.spain-online.info/elche/

²⁷⁰ Imagen recuperada del sitio web: kalipedia.com. Nótese los instrumentos musicales cordófonos que acompañan la acción dramático-musical.

5.1.6. *Pasión Viviente de Cristo en La Parroquia, Estado Mérida.*

En la parroquia Juan Rodríguez Suárez 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 anteriormente, 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.



Ilustración 49. Detalle de la Banda Romana. Procesión de la Pasión Viviente. La Parroquia. Estado Mérida, 2010.
Fotografía: Rosa Iraima Sulbarán Zambrano.

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.



Ilustración 50. Escena de la Última Cena.
Pasión Viviente, La Parroquia Estado Mérida, 2010.
Fotografía: Rosa Iraima Sulbarán

5.1.7. Los Negritos de la Candelaria.

En esta 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 de este 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, en 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 maracas, y 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 recíprocamente²⁷¹.

Jacqueline Clarac (1981 y 2003) describe y analiza este evento, apuntando que 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

²⁷¹ Jahn, Alfredo. (1927). *Los aborígenes del occidente de Venezuela: su historia*. Caracas: Litografía y Tipografía del Comercio., pág. 315.

agricultura que se hacen el 2 de febrero en la calle y el 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, también los latigazos en las piernas²⁷².



Ilustración 51. Misa con cirios. Iglesia Santiago de la Punta. La Parroquia, Parroquia Juan Rodríguez Suárez. Estado Mérida.
Fotografía: Rosa Iraima Sulbarán Zambrano

²⁷² Clarac de Briceño, *Dioses en exilio.*, pág. 268.



Ilustración 52. Negritos de La Candelaria. La Parroquia,
Parroquia Juan Rodríguez Suárez. Estado Mérida.
Fotografía: Rosa Irama Sulbarán Zambrano



Ilustración 53. El sacrificio del gallo. La Parroquia,
Parroquia Juan Rodríguez Suárez. Estado Mérida.
Fotografía: Rosa Irama Sulbarán Zambrano

Melodía II Anónimo

♩ = 108

Violin

Ilustración 56. Melodía que acompaña las danzas
"El Palito de la Victoria" y *"La Cosecha"*.
 Transcripción musical: Rosa Iraima Sulbarán Zambrano

Es en este encuentro y bajo las condiciones descritas, que surgen las 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.

Campo del Pozo (2009), relata:

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 tributo²⁷³.

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 de todo 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.

Las posadas, con el tiempo, 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 aguinaldos²⁷⁴.

²⁷³ Campo del Pozo, *Misas de aguinaldos, posadas y paradas en Venezuela.*, pág. 681.

²⁷⁴ *Id.*

5.1.8. Las Posadas en Mucutuy

En Mucutuy esta tradición se celebra en el mes de diciembre, 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 para que allí los preparen. En la procesión, que recorre cada noche un sector del pueblo, participan niños y jóvenes, representando a los personajes santos y pastores.

Guerrero (1989) señala: “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”²⁷⁵

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 guitarrero, cordófono lugareño del cual hablaremos posteriormente.

5.1.9. Origen y carácter de las Posadas en Mucutuy

Al referirse al origen y carácter de las posadas, el párroco Molina (2001), asevera: “Las posadas como tal fue una fusión de elementos españoles donde tenemos la Virgen, los

²⁷⁵ 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.

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. Debe ser creatividad del pueblo de los Andes”.²⁷⁶

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 57. Preparativos de la Virgen María y San José.
Casa Parroquial de Mucutuy.

Fotografía: Rosa Iraima Sulbarán Zambrano.

Y explica:

Donde es más antiguo, es en Acequias. Allá las posadas son más antiguas, allá está más pegado 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 Jesús²⁷⁷.

²⁷⁶ Honneger Molina. Conversación de fecha 30 de diciembre de 2001. Casa parroquial de Mucutuy.

²⁷⁷ *Id.*

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. 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.”²⁷⁸

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 Mucuña), 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 1937²⁷⁹.

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 Padres Agustinos, quienes catequizaron los Andes venezolanos, a partir del siglo XVI. Revivida 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 cura párroco de Canaguá, Mucuchachí, Mucutuy,

²⁷⁸ Campo del Pozo, *Misas de aguinaldos, posadas y paraduras en Venezuela.*, pág. 681.

²⁷⁹ Honneger Molina. Conversación de fecha 30 de diciembre de 2001. Casa parroquial de Mucutuy.

Aricagua, Acequías, El Morro, 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, con ocasión de conmemorarse los 123 años de su nacimiento.²⁸⁰

5.1.10. 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 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 58. Imagen de los santos personajes en la petición de la posada, junto al pequeño altar.
Fotografía: Rosa Iraima Sulbarán Zambrano

²⁸⁰ Molina, *Apuntes para la historia de Canaguá y los pueblos del Sur de Mérida.*, pág. 88.

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 navideño 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 59. 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 Z.

5.1.11. *Versos del canto de las Posadas del Niño Jesús en Mucutuy:*

Vásquez (2002) afirma que “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”²⁸¹.

5.1.11.1. *En el pueblo.*

Informante colaboradora: señora Lucinda Rojas de Rivas

Edad: 50 a.

Lugar de nacimiento: Aldea Mucucharaní, Parroquia Mucutuy.

Ocupación: Oficios del hogar

Primera Petición

1. *Desde afuera*

De larga Jornada,
Rendidos llegamos
Y asilo imploramos
Para descansar

2. *Desde adentro*

Aquí no hay asilo,
Es la hora importuna
Y en parte ninguna
Se puede albergar

3. *Desde afuera*

Pues que despiadados,
Sois a nuestro ruego
Y a otra parte luego,
Vamos a llegar.

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

Segunda Petición

1. *Desde Afuera*

Por piedad pedimos,
Nos deis un abrigo
Que el cielo es testigo,
De nuestro penar

2. *Desde Adentro*

¿Quién causó esa pena?,
Y el peso agobiado,
Llega desmayado,
Auxilio implorar

5. *Desde Afuera*

Sea el Señor bendito,
En nuestra amargura
Y mejor ventura,
Que sirva mandar.

²⁸¹ Vásquez, Posadas (jornadas). En: Emilio Casares Rodicio (Dtor.), p. 914.

3. Desde Afuera

Los que auxilio imploran,
Son dos caminantes,
Que vienen errantes,
Sin consuelo hallar

4. Desde Adentro

No hay aquí siquiera,
Un lugar vació,
Que inmenso gentío,
Lo vino a ocupar.

Tercera Petición

1. Desde Afuera

Abrid vuestras puertas,
A dos desgraciados
Que vienen cansados,
Reposo a buscar

2. Desde Adentro

¿Quién a tales horas,
En la noche helada
Que le den posada,
Viene a suplicar?

3. Abriendo la puerta

Eres tú José,
Tu esposa es María,
Entrad peregrinos,
Que no os conocía



Ilustración 60. Escena de las posadas en Mucutuy. Músicos, cantadoras, santos, pastores y el pueblo participando.

Fotografía: Rosa Iraima Sulbarán Zambrano

Cantos de Procesiones de Posada

Mucutuy Estado Mérida

Anónimo

Lento

1. De lar-ga jor - na - da, ren - di-dos lle - ga - mos.
2. A - qui no hay asi - lo, es la hora impor - tu - na.
3. Pues quedes - pia - da - dos sois a nues - tro rue - go,

5
y asi lo im - plo - ra - mos, pa - ra des - can - sar.
y en par - te nin - gu - na sepue - de al - ber - gar.
y a otra par - te lue - go va - mos a lle - gar.

PRIMERA PETICIÓN, SEGUNDA PETICIÓN Y TERCERA PETICIÓN

Ilustración 61. Cantos de procesiones de posadas.
Transcripción musical del Prof. Eliud González

Luego, toda la feligresía caminante, se dirige hasta la iglesia, acompañados por los músicos interpretando valeses y otras piezas musicales de la región, y allí termina la representación. En la iglesia les abren las puertas, para que los sagrados personajes y la procesión, penetren y terminen el recorrido de esa noche. Allí cantan los siguientes versos.

5.1.11.2. *En la iglesia.*

Informante: Señora Lucinda Rojas de Rivas

Edad: 50 años

Lugar de nacimiento: Aldea Mucucharaní

Ocupación: Oficios del hogar

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

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.

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 terceras 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 casa²⁸².

Cantos de Procesiones de Posadas

En la iglesia

Anónimo

1º Voz

Di - vi - nos ca - mi - nan - tes en - trad a des - can - sar. en -
 Pe - re - gri - na agra - decida. Oh! Be - lli - si - ma Ma - ria. yo
 mil - des pe - re - gri - nos. Je - sús, Ma - ria y Jo - sé. el

2º Voz

Acompañamiento

D A7 D G D

5

trad, que al - mas e - rran - tes, os quie - ren hos pe - dar Oh!
 teo - frezco el alma mía pa - ra que ten - ga po - sada. Hu -
 al - ma doy en pren - da y el co - ra - zón tam - bién.

Em A7 D A7 D

Ilustración 62. Cantos de procesiones de posadas.
 Transcripción musical del Prof. Eliud González

²⁸² Honneger Molina. Conversación en fecha 30 de diciembre de 2001 en la casa parroquial de Mucutuy.

Parte de la estrategia es que el párroco no es indispensable para celebrar esta tradición. Es decir, la figura eclesialística 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 les acompañan²⁸³.

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”.

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

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 esta 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 lugar²⁸⁴.

²⁸³ *Id.*

²⁸⁴ *Id.*



Ilustración 63. Dentro de la iglesia, los santos personajes tienen un lugar especial cerca del pesebre, mientras se reza la novena.
Fotografía: Rosa Iraima Sulbarán

www.boigital.ula.ve

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.

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.



Ilustración 64. Jóvenes y damas del pueblo cantando los versos de las posadas, desde dentro.
Fotografía: Rosa Irama Sulbarán Zambrano

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

El nombre de agrupación es "*Cantadoras de Rosario Niño Jesús*". Nos llama la atención esta agrupación musical femenina, puesto que el canto de velorios en esas comunidades se ha reservado a los hombres. Las mujeres se encargan tradicionalmente de los arreglos de la casa y preparación de la comida que se brinda a los invitados.

Observamos, además, que estas señoras conservan los textos de los cantos de posadas, escritos en unas hojas de papel para impedir que sean olvidados.

5.1.12. 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 practica 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 merideño, 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-tipo poética como canto, que corre, incura 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 creencia²⁸⁵.

²⁸⁵ López-Sanz, El Dorado también es amazónico..., pág. 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.

Para cerrar este capítulo, 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 europea²⁸⁶.

www.bdigital.ula.ve

²⁸⁶ Briceño Guerrero, Europa y América en el pensar mantuano., pág. 194.

5.2. 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 hermosa 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.”²⁸⁷

La paradura del Niño está vinculada con las procesiones de 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 paradura, 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 paraduras, puesto que ellos “son los verdaderos sacerdotes de este ritual.”²⁸⁸

Pasados los días en los que se ha festejado el nacimiento de Jesús, cada devoto establece una fecha para realizar su Paradura del Niño.

Luis Felipe Ramón y Rivera, explica:

²⁸⁷ Atlas de tradiciones venezolanas. (2005). Paradura del Niño. En: *Fiestas*. Caracas: Fundación Biggot, El Nacional., pág. 14

²⁸⁸ Clarac de Briceño, J. *Dioses en exilio.*, pág. 254.

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.²⁸⁹.

El día de la celebración, los concurrentes se agrupan frente al pesebre en la casa de algún devoto, donde un grupo de músicos, cantores y rezanderos conducen la celebración. Las paradas más tradicionales son las llamadas paradas 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 reparten un brindis que consiste en un pan llamado bizcochuelo y vino o mistela, a los presentes.

Mariano Picón Salas (2001), en su obra “*Viaje al amanecer*”, añora 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 marineros 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 dulce²⁹⁰.

En los últimos años hemos observado que la Parada 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 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

²⁸⁹ Ramón y Rivera, *La Música Folclórica de Venezuela*, pág. 121.

²⁹⁰ Picón Salas, Mariano. (2001). *Viaje al amanecer*. (1943). Caracas: Editorial CEC., pág. 20.

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, quienes interpretan 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.

Leonardo Briceño (2007), explica:

Luego del 24 de diciembre, día en que nace el niño Jesús empiezan las ‘Paraduras del Niño’ que consiste en colocar de pie la imagen del niño Jesús dentro del pesebre. Esta paradura tiene como su principal característica el denominado *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*.²⁹¹

5.2.1. 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.”²⁹²

En efecto, se trata de una de las devociones marianas más extendidas en el pueblo cristiano, creado por Santo Domingo de Guzmán (1170-1221), fundador de la orden de los Dominicos.

En el Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana, Bonastre (2002), acota:

²⁹¹ Briceño, Leonardo (2007). *Los cantos de la paradura del niño en Mucuchachi: Estudio Etnográfico*. (Trabajo de Grado inédito). Universidad de Los Andes. Mérida.

²⁹² Diccionario de la Real Academia Española. [Versión electrónica]. (22° Ed.). Recuperado de: <http://buscon.rae.es/drae/html/cabecera.htm>.

Texto devocional dedicado a la Virgen. La práctica de esta devoción, cuya fundación se le atribuye a Santo Domingo de Guzmán, 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 (p. 422)²⁹³.

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.²⁹⁴ En la sobriedad de sus partes, concentra en sí *la profundidad de todo el mensaje evangélico*, del cual es como un compendio²⁹⁵.

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”.²⁹⁶

El canto de rosario fue cultivado desde la época en que los doctrineros agustinos evangelizaron los Pueblos del Sur del estado Mérida.

Al respecto, Fernando Campo del Pozo (1979), explica: “Los agustinos, imitando a su fundador San Agustín, han sobresalido siempre por su devoción a la Santísima Virgen,

²⁹³ Bonastre, Francesc. (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.

²⁹⁴ 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. Recuperado de: www.unav.es/iscr/texto/cristologia/213a.htm.

²⁹⁵ Allende-Luco, Joaquín. (2004). El Rosario. Navarra: Editorial Verbo Divino., pág. 7.

²⁹⁶ Filippo Salvatore Gilij (1987), citado en Palacios, Maríantonía (2000). *Noticias musicales en los cronistas de la Venezuela de los siglos XVI-XVIII*. Caracas: Fundación Vicente Emilio Sojo, UCV., pág.174.

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 antifona, a la que seguían tres salmos y tres lecturas tomadas de San Agustín con sus responsorios y el rezo del Rosario (p. 266)²⁹⁷.

Es de 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 de estado en estado, incluso de pueblo en pueblo, tanto en melodías como en letras. Esta tradición es propia de la región andina. En los Pueblos del Sur del Estado Mérida cantan el rosario en las Paraduras de Niño pero también para pagar una promesa a algún santo, como observaremos posteriormente en las paraduras que registramos en nuestro trabajo de campo.

Lourdes Dubuc (2006), quien ha estudiado el Rosario Cantado en el estado Trujillo, 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

²⁹⁷ Campo del Pozo, *Los Agustinos y las lenguas indígenas de Venezuela.*, pág. 266.

memoria oral cuyos orígenes eventualmente pueden remontarse a siglos pasados, según se deduce de las melodías y giros idiomáticos utilizados por los cantores.²⁹⁸

Clarac (2003), por otra parte, expresa su apreciación acerca del Rosario Cantado en la comunidad de La Pedregosa y El Valle, comunidades donde realizó algunas investigaciones: “Dicho canto es el más complicado de la fiesta de la paradura y de todos los cantos andinos, por su música y por su entonación, que son muy característicos de este ritual en particular y que sorprenden al extraño que por primera vez lo oye.”²⁹⁹

5.2.1.1. *El Rosario Cantado en los Pueblos del Sur del estado Mérida*

En los Pueblos del Sur del estado Mérida existe una tradición muy antigua del canto de rosario. De acuerdo a nuestras observaciones y consultas de fuentes documentales, todos estos pueblos del Sur de Mérida 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 paradura. 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 gloriosa³⁰⁰.

²⁹⁸ 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.

²⁹⁹ Clarac de Briceño, *Dioses en exilio.*, pág. 252.

³⁰⁰ Emiliano Rivas. Conversación en fecha 13 de diciembre de 2010 en la sede del Instituto de Ciencias Musicales de Rosa Iraima Sulbarán Z., Mérida.

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 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, en la aldea El Trompillo de San José, 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, ella no parió más, entonces convidó a un tío mayor y a un hermano mío para que viniéramos a ayudar a tocar. Entonces en esa época habían 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....³⁰¹

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...³⁰²

En los Pueblos del Sur, el rosario cantado es interpretado 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, a diferencia de otras zonas del estado Mérida, como por ejemplo La Pedregosa, en la parroquia Juan Rodríguez Suárez de la ciudad de Mérida, lugar donde ha observado esta manifestación la antropóloga J. Clarac, describiendo así su apreciación:

³⁰¹ Justiniano Niño. Conversación de fecha 15 de enero de 2011 en el Trompillo, San José del Sur.

³⁰² Emiliano Rivas Sosa. Conversación en fecha 13 de diciembre de 2011 en....

...los cantores, que siempre cantan por parejas o por dobles parejas (dos o cuatro), (...) entonan siguiendo la inspiración del momento y repiten los versos que quieren, tantas veces como quieren, sin ocuparse de las demás parejas, que hacen lo mismo. Esto hace que sea prácticamente imposible distinguir las palabras que se están cantando, ya que todos cantan a la vez diferentes versos (a veces incluso se paran en una sola palabra que les gusta más, y la repiten infinitas veces) y dan así la impresión de cantar en una completa anarquía, aunque de hecho hay cierto orden, (...); pero me es imposible establecer tal orden con palabras, se necesitaría la ayuda de un etnomusicólogo. La improvisación es constante en cuanto a la entonación, pero también en cuanto a los versos.³⁰³

Este comentario resulta tan interesante para nosotros que nos motiva a observar y analizar una paradura de los campesinos de La Pedregosa en la ciudad de Mérida y hacer un estudio comparativo con los cantos de rosario de los Pueblos del Sur.

5.2.1.2. 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 piezas. 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

³⁰³ Clarac, *Dioses en exilio...*, p. 254.

Estas partes serán explicadas en las paradas observadas y registradas en nuestra experiencia de campo en los pueblos seleccionados del sur del estado Mérida.



Ilustración 65. Grupo de cantores y músicos en el canto de rosario
Sala de la casa del señor Julio Contreras. Los Naranjos, aldea San Miguel.
Fotografía: Rosa Iraima Sulbarán Z.

5.2.1.2.1. *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*.

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... a sea, no la repiten porque es Salve Gozosa, Salve Dolorosa y Salve Gloriosa³⁰⁴.

El nombre que le confieren estos cantores 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"³⁰⁵.

En Mucutuy, 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 explica: "es como un entremés que se coloca al finalizar todas las partes de homenaje al santo..."

Ramón y Rivera (1988), sin embargo, afirma:

La loa es una composición en versos corridos 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 religioso³⁰⁶.

³⁰⁴ Emiliano Rivas Sosa. Conversación en fecha 13 de diciembre de 2011 en...

³⁰⁵ Extraído el 14 de diciembre de 2010, de la página web: <http://www.wikipedia.org>.

³⁰⁶ Ramón y Rivera, L. (1988). *La poesía folclórica de Venezuela*. Caracas: Monte Ávila., pág. 33.

En el Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana, Ma. Teresa Melfi (2002), apunta: “Los romances españoles que se conservan en Venezuela por tradición oral, pueden recogerse encubiertos bajo los nombres de corrido, seis-corrído, argumento, tono, romance, galerón, loa, salve y décima” (p. 364)³⁰⁷. Sin embargo, la maestra 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:

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 Hispanos (p. 66)³⁰⁸.

De acuerdo a las observaciones y ejemplos registrados en los Pueblos de Sur del estado 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.

³⁰⁷ Melfi, María T. (2002). Romance V. Venezuela. En: Emilio Casares Rodicio (Dtor.). *Diccionario de la música española e hispanoamericana*, p. 364.

³⁰⁸ Dubuc de Isea, L. (1966). *Romería por el folklore boconés*. Mérida: Universidad de Los Andes., pág. 66

5.2.1.2.2. *Textos de la Maristela en latín y castellano*

Ave Maris Stella

*Ave maris Stella,
Dei Mater alma,
at que semper Virgo,
felix caeli Porta.*

*Sumens illud
Ave Gabriélis ore,
funda nos in pace,
mutans Hevae nomen*

*Solve vincla reis,
profer lumen caecis:
mala nostra pelle,
bona cuncta posce.*

*Monstra te esse matrem:
sumat per te preces,
Qui pro nobis natus
tulit esse tuus.*

*Virgo singularis,
inter omnes mitis,
nos culpas solútos,
mites fac et castos.*

*Vitam praesta puram,
iter para tutum:
ut vidéntes lesum
semper collaetémur.*

*Salve Estrella del mar,
Santa Madre de Dios
y siempre Virgen,
Feliz Puerta del cielo.*

*Tú que has recibido
el saludo de Gabriel,
y has cambiado el nombre de Eva,
Establécenos en la paz.*

*Rompe las ataduras de los pecadores,
da luz a los ciegos,
Aleja de nosotros los males
y alcánzanos todos los bienes.*

*Muestra que eres Madre:
Recibe nuestras súplicas
por medio de Ti,
Aquél que, naciendo por nosotros,
aceptó ser Hijo tuyo.*

*¡Oh, Virgen incomparable!
¡Amable como ninguna!
Haz que, libres de nuestras culpas,
permanezcamos humildes y castos.*

*Danos una vida limpia,
prepáranos un camino seguro; para que,
viendo a Jesús,
nos alegremos eternamente contigo.*

*Sit laus Deo Patri,
summo Christo decus,
Spirítui Sancto,
tribus honor unus. Amen.*

*Demos alabanza a Dios Padre,
gloria a Cristo Soberano
y también al Santo Espíritu,
a los Tres un mismo honor. Amén.*

5.2.1.2.3. Maristela Dolorosa (Loa)

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

*Salve estrella matutina
Madre Santa de lo eterno
Siempre Virgen casta y pura
Puerta feliz de los cielos*

*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*

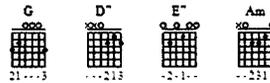
*Virgen que igual nos tienes
La más pura entre santos
Libra las almas de culpa
Hacedlas puras y sin mancha*

*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.*

Maristela Dolorosa

Loa



Moderate ♩ = 110

(Introducción e Introsucos)

Musical score for Maristela Dolorosa. The score is in 4/4 time and G major. It features two vocal parts (Voz 1 and Voz 2) and guitar accompaniment (Acompaña). The score is divided into three systems. The first system is the introduction. The second system includes the lyrics 'Sal - ve - a - tis - il - la - ra'. The third system continues the accompaniment and vocal parts.

ma - dre san - ta de loe - ter - no

Voz 1

Voz 2

Acompaña. G G G G E⁷ E⁷ E⁷ Am Am Am Am Am Am Am

siem - pre vir - gen ca - sa y

Voz 1

Voz 2

Acompaña. Am Am Am Am Am Am Am D⁷ D⁷ D⁷ D⁷ D⁷ D⁷ D⁷

pi - sa

Voz 1

Voz 2

Acompaña. D⁷ D⁷

ben - de - a - da es los cie - los

Voz 1

Voz 2

Acompaña. D⁷ D⁷ D⁷ D⁷ D⁷ D⁷ D⁷ G G G G G G G G

DC al Fine (Simile esquema de todas las estrofas)

Ilustración 66. Maristela dolorosa.
 Transcripción musical Prof. Eliud González

5.2.1.2. Estructura del Rosario Cantado en los Pueblos del Sur del estado Mérida.³⁰⁹

Maristela (Loa)

(Texto en latín o en castellano)

Versos del Misterio

Padre Nuestro

II

Ave María Rezada

Versos del Misterio

Padre Nuestro

III

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

³⁰⁹ Briceño y Sulbarán (2007). *Los cantos de la paradura del niño en Mucuchachi: Estudio Etnográfico...*

5.2.1.3. Textos del Rosario Cantado

En las diversas paradas que observamos en nuestra experiencia de campo en los Pueblos del Sur del estado Mérida, hemos 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.

Ante esto, Ramón y Rivera, comenta:

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.”³¹⁰

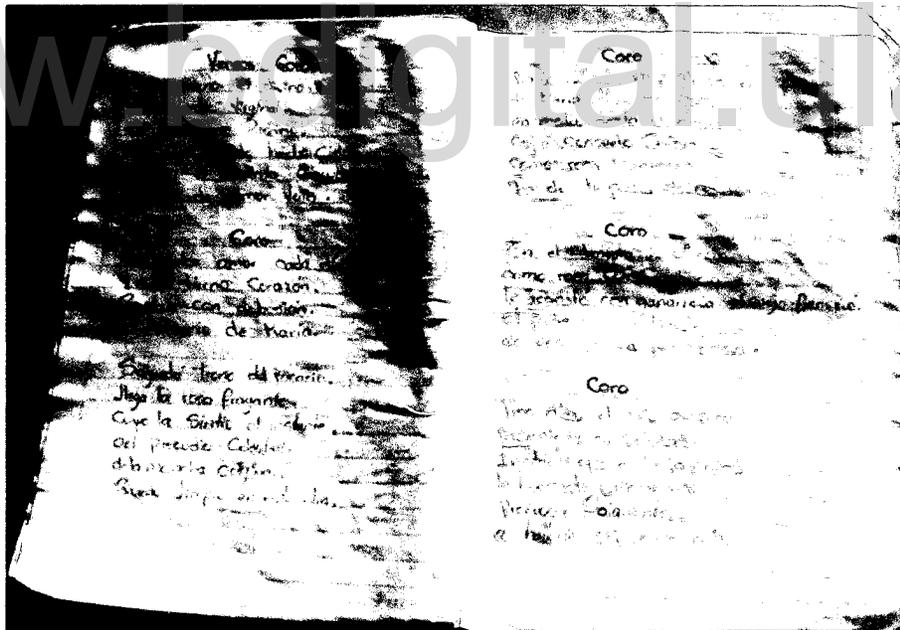


Ilustración 67. Cuaderno de cantos del señor Justiniano Niño. San José del Sur.
Fotografía: Rosa Irima Sulbarán

³¹⁰ Ramón y Rivera, L. (1988). La poesía folclórica de Venezuela. Caracas: Monte Ávila., pág. 9

Aretz (1976), por otra parte, considera que:

El hecho de que el folclore 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 folclórico no se leen, sino se semi-improvisan, en cuanto los términos varían y el asunto o tema permanece.³¹¹

5.2.2. *Paradura de Niño en los Pueblos del Sur del estado Mérida*

En nuestra experiencia de campo hemos presenciado varias paraduras en pueblos seleccionados del Sur del estado Mérida, a saber:

Paradura de la Iglesia de Mucutuy, a la cual asistimos sólo como espectadores; 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 actuales 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 esta investigación serán desarrolladas y analizadas solamente dos de ellas.

5.2.2.1. *Paradura de Niño en la Iglesia de Mucutuy*

En la iglesia de Mucutuy presenciamos una paradura en la que el sacerdote párroco no participó en absoluto. Sin embargo, 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

³¹¹ Aretz, Isabel. (1976). *Manual de folklore*. [4ª edición] Caracas: Monte Ávila., pág. 161.

acompañamientos instrumentales. Con respecto a la iglesia como espacio sagrado, Mircea Eliade (1998), explica:

Para un creyente esta iglesia participa de otro espacio diferente al de la calle donde se encuentra. La puerta que se abre hacia el interior de la iglesia señala una solución de continuidad. 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.³¹²

Los instrumentos usados fueron: dos violines, que hacen la primera y la segunda voz, interpretados por los señores 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 - sacerdotes- son del género masculino, como sucede habitualmente.

Con respecto a la paradura, la señora Lucrecia de Márquez, oriunda de Mucuchachí, explica:

La paradura se hace cantada porque eso ha sido una cosa... como, especial, para nosotros es como una tradición, como una tradición porque eso es una cosa hacia dios ... y como ‘jerá’ eso que lo dedicaron ‘cantao’, ‘antonces’ para mí es muy bonito eso. Es como un canto de fe.³¹³

³¹² Eliade, Mircea. (1998). *Lo sagrado y lo profano*. Barcelona: Paidós.

³¹³ Lucrecia de Márquez, citado en Briceño y Sulbarán. (2007). *Los cantos de la paradura del niño en Mucuchachí: Estudio Etnográfico...*



Ilustración 68. Paradura en la iglesia de Mucutuy.
Fotografía: Rosa Iraima Sulbarán Zambrano

De igual manera, el Señor Melitón Fernández, oriundo de Mucutuy, actual habitante de La Ensellada, aldea de Mucuchachí, comenta:

La paradura es una tradición que ha habido de cantarle al niño en el pesebre, es como una fe que se tiene por aquello de que siempre todos los años se tiene esa devoción de vestir el pesebre y parar el niño. El rosario cantado es una forma más bonita para celebrar una devoción.³¹⁴

5.2.2.2. Paradura de Niño en el sector Los Naranjos, aldea San Miguel.

El 28 de diciembre de 2010 asistimos 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 desde el pueblo, caminando. Pudimos llegar allí acompañados de algunos músicos.

³¹⁴ Melitón Fernández, citado en Briceño y Sulbarán. (2007). *Los cantos de la paradura del niño en Mucuchachí: Estudio Etnográfico...*

En las paradas 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).



Ilustración 69. Músicos camino a Los Naranjos, San Miguel. Mucutuy.
Fotografía: Rosa Iraima Sulbarán Zambrano

Los preparativos de la parada 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 parada; esa gallina o ese pavo no’ lo comemos pa’ la parada. Está ‘invitao’”.

Con anterioridad se planifica todo lo concerniente a este ritual: los morteros (la pólvora), las velas (el alumbrado), los cojines o sábanas donde se hincarán los padrinos, el arreglo de la casa, del patio, del camino, los pañuelos o la cesta 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, especie de 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 succulento hervido de res, gallina, o pavo. Un poco más tarde: “Venga pa’ que se coma una hallaquita 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 ‘criollo’, 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.

Todo esto sin contar que todavía no ha llegado el momento de repartir el bizcochuelo y el vino, a lo que ellos llaman el brindis, que es servido al final de la paradura, antes del rosario cantado. Además, no debe faltar el cafecito, el guarapo con panela, el miche claro, 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 guitarro. 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.

Ellos interpretan valsos, merengues, joropos andinos, contradanzas. 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 pié descalzo del laborioso campesino. Así son las paraduras en el campo, llenas de armonía, regocijo, con mucho respeto a lo divino y al prójimo.

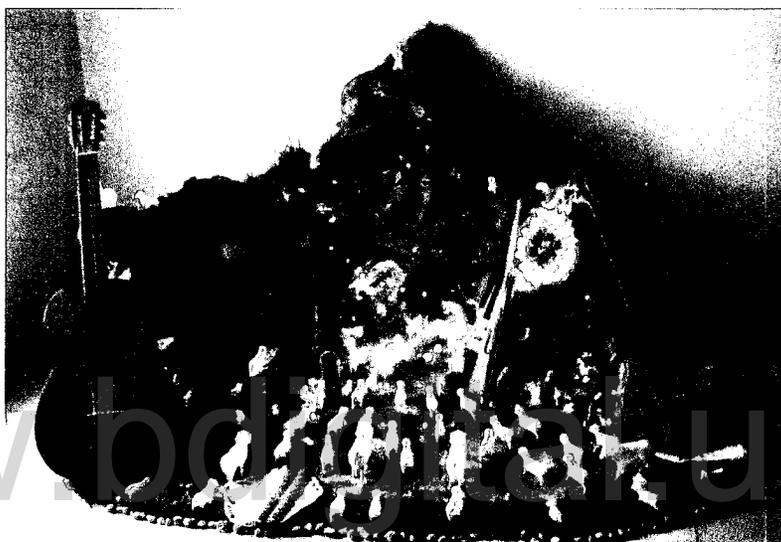


Ilustración 70. “¡Vamos a poner por aquí esta música!” Dicen los músicos, colocando los instrumentos al pie del pesebre.
Fotografía: Rosa Iraima Sulbarán Zambrano

La paradura se desarrolló en la sala de la casa, donde permanece un altar mayor y un altar menor. Este último tiene tres velas y las imágenes de San Benito y San Antonio, patrono de Mucutuy. Esta sala funge como un “espacio sagrado” en el momento en que se canta el rosario y los versos del Niño Jesús. Los invitados que allí entran, lo hacen para participar del ritual, con devoción y fe, como “hombres religiosos”. Los jóvenes generalmente permanecen fuera, en el “espacio profano”³¹⁵.

³¹⁵ Cfr. Mircea Eliade. (1998). *Lo sagrado y lo profano*. Barcelona: Paidós., pág. 15.

Don Julio Contreras ejecutó un violín fabricado por él mismo en el acompañamiento del rosario cantado, con motivo de la celebración de la paradura, 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. Julio Contreras era un informante y cultor de romances, quien por su avanzada edad había perdido buena parte de su audición.



Ilustración 71. Sala donde se desarrolla el ritual de la paradura. San Miguel. Mucutuy. Fotografía: Rosa Irima Sulbarán Z.

5.2.2.2.1. Versos de la Paradura de Niño en la aldea San Miguel.

Como lo explicamos anteriormente, los versos de la paradura y los gozos al Niño Jesús habitualmente se entonan en la parte gozosa del rosario cantado. Los versos al Niño que se presentan fueron registrados en la aldea San Miguel, Sector Los Naranjos del pueblo Mucutuy, de la escuela hacia arriba, en la vía que conduce al pueblo Mucuchachí del Municipio Arzobispo Chacón, en la paradura celebrada en la casa del Señor Julio Contreras, el 28 de diciembre de 2010. Cada estrofa es alternada con el coro, al estilo responsorial.

Versos de la Paradura 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
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 bajo el cielo
Con música y alegría
A visitar al niño
Y a visitar a María*

CORO

*Los gallos cantaron
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*

5.2.2.2.2. *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

*Ah! ven prontamente
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 habré 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
Tu esplendor vemos*

CORO

*Niño tan precioso
Dicha del cristiano
Luzca la sonrisa
De tu 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 misero amparo.*

CORO

*Rey de las naciones
Emmanuel precario
De Israel anhelo
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
De ti enamorados
Besen ya tus plantas
Besen ya tus manos.*

CORO

*Posternado en tierra
Te tiendo los brazos
Y aun 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 lo oveja arisca
Ya el cordero manso.*

Después de finalizar estos versos, se repartió el brindis –bizcochuelo y vino- y luego de una pausa, en la que los músicos interpretaron algunas piezas instrumentales, se procedió a dar comienzo al rosario cantado. En esa oportunidad, fue registrado un solo rosario, el glorioso.

5.2.2.2.3. *Rosario cantado en la parada Aldea San Miguel sector Los Naranjos, Familia Contreras.*

En general, el rosario cantado inicia con una introducción instrumental, ya sea un vals, una polka o un merengue andino, la cual anuncia que va a comenzar el ritual. Los asistentes se acercan a la sala de la casa para participar en el rosario cantado.

5.2.2.2.3.1. *Maristela Gloriosa.*

En el rosario cantado registrado, la Maristela Gloriosa fue cantada en castellano. Pudimos notar algunas imprecisiones en el uso de la lengua, los textos están registrados en un cuaderno de notas de uso de los cantores. En este caso nos permitió conocerlos el señor Emiliano Rivas. Después de cada verso de la Maristela, se interpreta el interludio instrumental, 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.

Preludio instrumental

Maristela Gloriosa

*Salve del mar estrella
De Dios madre sagrada
Siempre virgen casta
Puerta del cielo santo*

Interludio instrumental

*Oh pues de Grabiél oíste
Ave Oh virgen sacra
En el mundo de Eva
Da paz en vuestras almas*

Interludio instrumental

*A los ciegos da vista
Las prisiones desata
Remedia nuestros males,
Nuestros caudales alcanzan*

Interludio instrumental

*Mostrate madre nuestra
Y llegue a tus plegarias
Al que por redimirnos
Nació de tus entrañas*

Interludio instrumental

*Virgen que igual no tienes
La más pura entre tantas
Y libra el alma de culpas
Hacedla pura y sin mancha.*

Interludio instrumental

*Renueva nuestra vida
El camino prepara
Y hállenos que a Jesús
Veamos alegre en nuestra patria.*

Interludio instrumental

*Sigamos a Dios padre
Y a Cristo en su alabanza
Con el espíritu santo
Una de las tres sean dadas. 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)

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 rezadero 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.

5.2.2.2.3.2. Misterios

Misterios Gloriosos (anuncia el rezadero). Los músicos siguen afinando los instrumentos musicales....

Primer Misterio Glorioso

El rezadero anuncia 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 immaculado
Recibió alegría igual.*

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
Sea tu nombre
Venga a nosotros tu reino
Hágase tu voluntad
Aquí 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.

Segundo Misterio Glorioso

El rezandero enuncia el Segundo Misterio: *La ascensión de Jesucristo al cielo.*

Interludio instrumental con la misma melodía del prelude. 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***

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
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 prelude. 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***

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
Sea en tu nombre
Venga a nosotros tu reino
Hágase en 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 ascensión 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

*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*

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
Sea en tu nombre
Venga a nosotros tu reino
Hágase en 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 canta el **Ave María y el Gloria.**

Ave María

*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

♩ = 80

Tcnor
 dios-te sal-ve Ma - ri - a lle-na e-res de gra-cia el se-ñor es con - ti-go y ben - di - ta tú

9
 T. 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-

17
 T. sús San - ta Ma - ri - a Ma - dre de Dios ruc-ga por no - so-tros pe - ca -

22
 T. do - res - a - ho - ra y en la ho - ra de tu vien - tre Je - sús.

Ilustración 72. *Ave María Gloriosa.*
 Transcripción musical del Prof. Eliud González

*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.*

5.2.2.2.3.5. *Salve*

El rezandero hace el ofrecimiento de la Salve cantada y luego rezada. Se inicia una melodía en el violín como preludio. Un par 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

*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
De Nuestro Señor Jesucristo.
Amén.*

5.2.2.2.3.6. *Letanías*

Seguidamente se recitan las letanías en castellano, entre el rezandero y los asistentes.

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 Virgenes
Madre de Cristo
Madre de la divina gracia
Madre purísima
Madre castísima
Madre intermediaria
Madre inmaculada
Madre amable
Madre admirable
Madre del buen consejo
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
Refugios 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

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.*

Al fondo, los instrumentos son afinados.

Se ofrece un **Credo**, el cual es rezado por todos los presentes.

5.2.2.2.3.7. Bendita sea tu pureza

La melodía es similar a la de las otras oraciones. En tono menor. Interludio instrumental.

Bendita Sea Tu Pureza

*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 cuídanos de la tentación
Y danos tu bendición
No nos dejes madre mía*



Ilustración 73. Grupo de músicos, cantores y rezandero.
En primer plano, el señor Julio Contreras. San Miguel. Mucutuy.
Fotografía: Rosa Iraima Sulbarán Zambrano

5.2.2.3.8. *Mater Gratiae*

Seguidamente, sin interludio instrumental, se canta el Mater Gratiae, en latín. Tono mayor.

Mater Gratiae

*Maria mater gracia
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.*

5.2.2.2.3.9. *Alabanzas Gloriosas*

Las alabanzas son cantadas en tono mayor. Versos octosílabos.

*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 esta 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

5.2.2.2.3.10. *Bendito sea Dios*

Respuesta

Bendito sea Dios

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.*

5.2.2.2. Paradura de Niño en el sector El Trompillo, San José del Sur.



Ilustración 74. Casa en El Trompillo, San José del Sur.
Fotografía: Rosa Irima Sulbarán Zambrano

El día 15 de enero de 2011 fuimos invitados a la Paradura de Niño en casa de la familia Niño Lobo, en 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.

Desde esa entrada caminamos hora y media hacia arriba, por una cuesta muy empinada, hasta llegar al lugar donde se desarrollaría la paradura. Contamos con un día bastante soleado. Cuando llegamos a la casa, hermoso paraje, acababa de iniciar el primer Rosario, de misterios gozosos. Inmediatamente nos ubicamos en la sala de la casa campestre.

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 con el señor de la casa, Justiniano Niño, de 72 años de edad, quien toca el violín en paraduras y rosarios cantados desde que era muy joven, cultivando esta tradición por devoción. Se dedica a esta actividad anualmente desde el 28 de diciembre hasta el 15 de marzo, 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. Nos llamó la atención que se sabe de memoria algunas partes del rosario, como las letanías, en un impecable latín. Nos 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...³¹⁶

Los instrumentos musicales que tocaron en esta oportunidad son un violín y un cuatro. Este último ejecutado por un yerno del señor Justiniano. Contaban, además, con una guitarra, pero el músico invitado, un señor mayor, no pudo llegar a la paradura por no tener un vehículo que lo trasladara hasta el lugar.

³¹⁶ Pablo Niño. Conversación en fecha 15 de enero de 2011, en la casa del señor Justiniano Niño, El Trompillo.



Ilustración 75. Sala de la casa de la familia Niño Lobo, donde se desarrolló la parada.
Nótense los músicos, cantores y en el extremo derecho, el rezandero.
Fotografía: Rosa Iraima Sulbarán Zambrano

En esta oportunidad se cantaron los tres rosarios: por la Paradura del Niño y por promesas a San Isidro y a San Antonio. El primer rosario inició a horas del mediodía. 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 interpreta en tono menor y tiene un carácter lamentoso.

La melodía que toca el violín es como una constante que está presente en todo el desarrollo del Rosario Cantado, como un preludio y luego como un interludio que sirve de conexión entre las diferentes partes.

5.2.3. Características generales de los Cantos de Rosario en los Pueblos del Sur del estado Mérida.

Bonastre (2002), explica que:

Musicalmente, el rosario se presta a múltiples usos, aunque el esquema más habitual suele ser el siguiente: Padre nuestro y Ave María para los misterios I, III y V y El pan nuestro y Santa María para los misterios II y IV. La doxología se cantaba en todos los misterios [Gloria Patri]. En cada uno de estos bloques tenía lugar una alternancia entre los textos cantados y rezados.³¹⁷

Basados en la experiencia de campo en los pueblos seleccionados del Sur del estado 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 caracterizar como 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. Para que se 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. 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 va a estar 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 parada de El Trompillo. Los demás cantos se interpretan en castellano. Es posible encontrar algunas frases pertenecientes al vocabulario y jerga del castellano antiguo.

³¹⁷ Bonastre, 2002. Rosario I. En: Emilio Casares Rodicio (Dtor). *Diccionario de la música...*, p. 422.

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 Melitón Fernández, 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 cantante lo quiera hacer.”³¹⁸ 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. Generalmente los hacen de 2 a 4 pares de cantores. El segundo cantor hace el dúo generalmente en terceras paralelas y entra más a menudo en los finales de frases, prolongándose en *florituras*.

El señor Melitón Fernández, explica: “De que sepan cantar pues se pueden reunir hasta 4, pero si no, dos pares, una persona que dirija el canto y los ‘jotros’ que respondan”.³¹⁹ Esto claramente caracteriza una forma antigua de canto denominada responsorio, el cual es definido así:

El responsorio 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.³²⁰

³¹⁸ Melitón Fernández. Citado en Briceño L. y Sulbarán, R., 2007. *Los cantos de la paradura del niño en Mucuchachí: Estudio Etnográfico...*

³¹⁹ *Id.*

³²⁰ Randel, Don Michael. (1997). *Diccionario Harvard de Música*. México: Diana., pág. 415.

Este tipo de canto ha sido por nosotros ampliamente estudiado en investigaciones acerca de las manifestaciones musicales de la iglesia cristiana antigua (Sulbarán, 2005):

Otra manera de cantar la salmodia es la llamada **responsorial**, que consiste en la alternancia de un lector o cantor y la asamblea y puede realizarse de muchas formas. Un lector puede recitar el salmo verso a verso y la asamblea puede responder 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 puede recitar los salmos verso a verso y la gente puede cantar el final de cada verso con él.³²¹

Y creemos 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 Melitón Fernández:

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 música³²².

Básicamente encontramos una rica tradición en la ejecución de instrumentos de cuerda, tradicionales en los pueblos andinos. 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 paraduras, procesiones, romances, velorios de angelito y fiestas de carácter profano. El cuatro tiene un carácter netamente acompañante, contando con un ritmo base que va variando y repicando, dependiendo del gusto del ejecutante. El guitarró o segundo le da un brillo metálico al sonido instrumental. La guitarra cumple un rol de bajo, su carácter es más de piso armónico que de acompañamiento, su efecto es de movimiento, como una especie de bajo caminante; en ocasiones hemos

³²¹ 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.

³²² Melitón Fernández. Citado en Briceño L. y Sulbarán, R., 2007. *Los cantos de la paradura del niño en Mucuchachi: Estudio Etnográfico...*

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 pieza o parte del rosario cantado.

5.2.4. Aproximación a un Análisis Musical

Quisiera dejar en palabras de Alejandro Madrid (2012) la propuesta y necesidad de nuevos paradigmas para la musicología en el nuevo milenio:

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.³²³

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.³²⁴

³²³ 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>

³²⁴ *Id.*

Igualmente, Enrico Fubini (2012), en la conferencia central dictada en La Habana en ocasión del VII Coloquio de Musicología Casa de las Américas, enfatizó:

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.³²⁵

Estas reflexiones nos han sorprendido gratamente por la defensa oportuna y adecuada que este estudioso hace a la antropología como recurso para el análisis musical, sobre todo al tratarse de una personalidad como el Dr. Fubini, quien se ha dedicado a estudiar la historia y la estética de la música europea.

Presentamos el ejemplo sucinto de un análisis musical aplicado a los elementos de la música presentes en una de las partes del rosario cantado, en este caso, la Salve Dolorosa. Este es un ejemplo de cómo se abordan y se teorizan musicológicamente estas melodías propias de los Pueblos del Sur del estado Mérida.

www.bdigital.ula.ve

Salve Misterio Doloroso

The image shows a musical score for 'Salve Misterio Doloroso' with three staves. The top staff is for Tenor, the middle for T. (Tenor), and the bottom for T. (Tenor). The lyrics are: 'Sal - ve tu - di be - lla que al tem - pli ha - jas - te al to - mar la es - pa - da quea - lli pe - ne - tra - is - te sal - ve de do - lo - res de do - lo - res sal - ve sal - ve de do - lo - res sal - ve sal - ve sal - ve'. The score is annotated with 'Período A' and 'Período B' above the Tenor staff, and 'Sub-Período a' and 'Sub-Período b' below the Tenor and T. staves. A measure number '22' is marked at the beginning of the bottom staff.

Ilustración 76. *Salve Misterio Doloroso.*
Transcripción musical del Prof. Eliud González

³²⁵ Fubini, Enrico (20 de marzo de 2012). *Globalización y folclore en la música de hoy ¿Cuál relación?* Conferencia central del VII Coloquio de Musicología Casa de las Américas. La Habana, Cuba.

Esta pieza se encuentra en la tonalidad de Dm, con una métrica binaria de 2/4; tiene 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, Saavedra (s/f), 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.”³²⁶

Cada uno de estos periodos de 8 compases, se sub-divide, a su vez, en dos sub-periodos de 4 compases respectivamente 8 (4+4).

| | | | |
|-------------------|-------------------|--------------------|--------------------|
| Periodo A | | Periodo B | |
| Sub-Periodo a (4) | Sub-periodo b (4) | Sub-periodo a' (4) | Sub-periodo b' (4) |

Estos sub-periodos, 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 general³²⁷- está diseñada con fórmulas rítmicas sencillas y elementales, que van desde las blancas hasta los saltillos de corcheas.

El diapasón -intervalo existente entre el sonido más grave y el más agudo de una melodía-³²⁸ va desde el **fa** 698.46 al **do** 1046.5, que corresponde a un intervalo de 5ta

³²⁶ Saavedra, Rafael. (s/f). *Arquitectura de la música*. San Cristóbal. (Mimeografía no publicada), p. 19.

³²⁷ *Ibidem*, p. 1.

³²⁸ *Id.*

disminuida, presentando la siguiente distribución de tonos y semitonos: $\frac{1}{2}$, 1, 1, $\frac{1}{2}$. Las melodías con diapasones relativamente pequeños, son usadas generalmente como un efecto para crear una atmósfera de ensimismamiento, de quietud. Al respecto, Saavedra (s/f), considera que estos diapasones pequeños “frecuentemente se utilizan como recurso para transmitir sensación de tranquilidad e inmovilidad.”³²⁹

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. En tres de los 16 compases que conforman la pieza, el motivo rítmico que prevalece es: , el cual aparece en 10 de los 16 compases que conforman la estructura de la obra.

Para Rafael Saavedra (s/f) la factura musical es “el conjunto de elementos sonoros que se emplea en una obra musical”³³⁰. La factura musical de esta pieza es, entonces, heterófona, ya 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. En este sentido, Saavedra (s/f), define *heterofonía* 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.”³³¹

Virgilio Ferguson nos dijo su apreciación acerca de la heterofonía en esta música: “Las melodías son independientes, no tienen coordinación entre sí para producir un efecto armónico, los cantores no tienen esa preocupación, cantan con libertad. Para ellos lo importante es el ritual.” Y se pregunta: ¿No será eso un aporte indígena?”³³².

³²⁹ *Ibidem*, p. 3.

³³⁰ *Ibidem*, p. 1.

³³¹ Saavedra, Rafael. (s/f). *Arquitectura de la música*. San Cristóbal. (Mimeografía no publicada), p. 15.

³³² Ferguson, Virgilio. (2011). Conversación de fecha 27/09/2011, en la sede del Instituto de Ciencias Musicales de Rosa Iraima Sulbarán Zambrano, Mérida.

Como ya lo expusimos, 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, pero las estrofas irán cambiando de acuerdo a la estructura de la letra.

Su estructura 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*. De igual manera debe ser asociado con el Rondó, una de las tres formas de canción propias de la Edad Media, la cual consiste 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, tanto para esta obra, como para las demás 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, obteniendo 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 española 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.

Vale la pena preguntarse ¿Existe alguna influencia de la música antigua indígena en las manifestaciones descritas? Consideramos que es una pregunta compleja. Según nuestras observaciones y en conversaciones sostenidas con investigadores y músicos, llegamos a la conclusión de que hay aspectos que no son organológicos, es decir, instrumentales, 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, posadas, y otros.

Según Virgilio Ferguson (2010):

Estamos hablando de la forma de cantar, pues en cuanto al contenido de los textos y en cuanto a la estructura de los versos, son de origen español, sin duda. La armonía que usan en los instrumentos cordófonos acompañantes es una armonía europea, por supuesto. Pero uno se pregunta: ¿una armonía europea con unas voces que no están afinadas? Que generalmente utilizan disonancias y falsetes, giros, gritos, un ritmo que no va acompasado? La forma de cantar, por ejemplo, ese estilo de cantar es una herencia indígena. Ese es un aporte indígena importantísimo³³³.

El Maestro Briceño Guerrero (1993), al respecto, comenta:

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.³³⁴

Desde el 25 de diciembre se aprestan las familias de los campos para hacerle la fiesta al Niño. Aproximadamente hasta el 2 de febrero, día de la Candelaria, se deja el pesebre en la sala de las casas.

³³³ Ferguson, Virgilio (2010, septiembre). *Acercamiento a la música indígena antigua y su influencia en la música andina actual*. Ponencia presentada en EL FORO DE LOS 100 DÍAS. Diversidad Cultural y Comunidad Organizada. Tabay, Estado Mérida. Casa de la Diversidad Cultural.

³³⁴ Briceño Guerrero, José M. (1993). *Europa y América en el pensar mantuano.*, pág. 188.

Para cerrar este capítulo, quisiéramos mostrar un canto a la Divina Pastora que cantaran, al inicio de esta investigación, los cultores Ezequiel Rivas y Emiliano Rivas, éste último acompañando al cuatro. El señor Ezequiel Rivas refirió que es un tipo de Salve.

Salve Divina Pastora
(Salve)

Informante: Ezequiel Rivas

Edad: 77 años

Lugar de nacimiento: Mucuquí, Pueblo Nuevo del Sur

Ocupación: Jornalero

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 Divina Pastora

Salve

Romances de Mucutuy, Mérida.

Anónimo



Moderate ♩ = 110

(INTRODUCCIÓN E INTERLUDIOS)

(ESTROFAS)

Vo. 1:

 Vo. 2:

 Acompaña:

(CORO)

Voz 1

Voz 2

Acompaña

D⁷ D⁷ D⁷ D⁷ D⁷ Gm Gm Gm D⁷ D⁷ D⁷ Gm Gm

Voz 1

Voz 2

Acompaña

Gm Gm Gm D⁷ D⁷ D⁷ Gm Gm Gm F⁷ F⁷ F⁷ Bb Bb Bb Bb Bb Bb Cm Cm Cm Cm Cm Cm

D.C. al Fine (SIMILE Esquema de las estrofas y Coro)

Voz 1

Voz 2

Acompaña

D⁷ D⁷ D⁷ D⁷ D⁷ Gm Gm Gm D⁷ D⁷ D⁷ Gm Gm Gm Gm Gm Gm Gm

de es - ta o - ve - ra - ju - (CORO) La Ma -

me - tra - ner - ta Ma -

La Pa - to - ri - a - cel - la

Ilustración 77. Salve a la Divina Pastora
 Transcripción musical del Prof. Eliud González

5.2.5. *El Trisagio a la Santísima Trinidad*

Hemos escuchado que en épocas pasadas se hacía la parada de Niño también con el canto del Trisagio a la Santísima Trinidad. El Trisagio es un himno en honor de la Santísima Trinidad de origen hispánico, integrado en la religiosidad popular.

Hector Luis Goyena (2002), en el Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana, define Trisagio como:

Canción del ámbito tradicional criollo que se entona (...) en homenaje a la Santísima Trinidad. También lo cantaban las rezadoras en los ya casi desaparecidos velorios de angelito. Sus melodías sencillas se encuadran dentro de las características del cancionero que Carlos Vega denominó europeo antiguo o devocionario rural (p. 409)³³⁵.

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 (1993) de los Misioneros Redentoristas, lo caracteriza: “El trisagio significa tres veces santo y consiste propiamente en las palabras Santo, santo, santo Dios de los ejércitos. Llenos están los cielos y la tierra de tu gloria” (p. 91)³³⁶.

Al interpelar al cultor de cantos de romances, rosarios y paraduras, señor Ezequiel Rivas (80), nativo de Mucuquí, aldea de Pueblo Nuevo, con respecto a la estructura del Trisagio, explica: “El trisagio tiene una sola parte, pero se echa hora y media, entonces hace por tres partes de rosario...El trisagio hace por tres partes.”³³⁷

³³⁵ Goyena, Hector Luis. (2002). Trisagio. En: Emilio Casares Rodicio (Dtor). *Diccionario de la música...*, p. 409.

³³⁶ Misioneros Redentoristas. (1993). *Devocionario Popular*. Caracas, p. 91.

³³⁷ Ezequiel Rivas. Conversación en fecha 11 de marzo de 2011, Terminal de Pasajeros de la ciudad de Mérida.

Y nos comentó su experiencia:

En la mayor parte han dejado las tradiciones. Por lo menos pasan diez ‘paradas’ [paraduras] y si cantan el Trisagio en una, en las otras nueve no lo utilizan. Eso pasa por la tradición de la gente... porque en varias partes, por lo menos uno en la mañana llega a las 8, y...bueno... ‘pasen al desayuno y empecemos temprano porque son cinco partes’, o sea, cuatro partes de rosario y el trisagio, en eso se echa todo el día. En el trisagio se echa hora y media... en el puro trisagio y entonces...termina uno por allá a las 8 e’ la noche... y le dan la comida y sale y se va...



Ilustración 78. Ezequiel Rivas, cultor de romances y rosarios cantados
Fotografía: Rosa Iraima Sulbarán Zambrano

Y sobre su extinción como canto antiguo, agrega:

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, uno dice: ‘y bueno, y por qué no nos dejan bailar un rato?’ y entonces los dueños de la casa dicen: ‘No, 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 *pegiando*. Por eso es qui han eliminado eso.³³⁸

³³⁸ *Id.*

Hasta ahora no hemos podido presenciar un ritual en el que se cante el Trisagio. Sin embargo, viene a nuestra memoria nuestra niñez, cuando escuchábamos con frecuencia, en las anécdotas de nuestra 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, santo³³⁹.*

Mamá, (Rosa Isolina), de 79 años, nació en la aldea Mocomboco de Mucutuy en los años 30 del siglo pasado y nos narró cómo aprendió esta devoción:

Cuando yo estaba muy pequeña, fui a una casa donde estaban haciendo un velorio, una última noche de un 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”. Y ella respondió: “Vamos a decirle a Clodoaldo— que así se llamaba el señor Clodoaldo 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'allá y pa'acá. 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 encajamos, hicimos un ensamble y armamos el Trisagio entre los dos. Yo, siendo una niña 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 y Rosita a rezar el

³³⁹ Verso III y Coro. Gozos a la Santísima Trinidad. Tomado de una transcripción del TRISAGIO A LA SANTÍSIMA TRINIDAD que hiciera, de memoria, nuestra 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.

trisagio”. Y cuando él se paraba con aquella voz de trueno en la mitad de la sala, eso todo el mundo hacía un silencio, porque aquello era que retumbaba.³⁴⁰

Tío Dionisio Dugarte (†) no sabía leer y escribir, así es que mamá era quien transcribía los textos.

De acuerdo a la descripción que nos han hecho 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 y que fueron diseñados para ser cantados, pues en ellos están presentes palabras como “coro”, “entonar”, “canto”, “melodía”, “cantar”.



Ilustración 79. Rosa Isolina Zambrano
Fotografía: Rosa Irima Sulbarán Zambrano

³⁴⁰ Rosa Isolina Zambrano. Conversación en fecha 29 de septiembre de 2012, en su casa de la ciudad de Mérida.

A continuación se transcriben los versos del Trisagio a la Santísima Trinidad en la versión de tío Dionisio Dugarte (†) y nuestra madre, a quien le pedí que los recitara. Esta conversación la llevó a revivir los momentos en que escuchó por primera vez, siendo una 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 Clodoaldo –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.

5.2.5.1. Textos del Trisagio a la Santísima Trinidad

Trisagio a la Santísima Trinidad

Por la señal de la santa cruz, de nuestros enemigos libranos señor Dios nuestro. (Todos se santiguan). En el nombre del Padre, del Hijo y del Espíritu Santo. Amén.

*Sea bendita y alabada
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).

5.2.5.2. Invitación a rezar el Trisagio a la Santísima Trinidad

Invitación a rezar el Trisagio

CORO

*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
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.*

5.2.5.3. *Himno*

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.

5.2.5.4. *Misterios o Casas*

*Al Padre, al Hijo, y a tí
¡Oh! Espíritu de vida
Ahora y siempre sea dado
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.*

www.bdigital.ula.ve

Gloria
(en latín)

*Gloria Patri, et Filio,
et Spiritui Sancto.
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.....

5.2.5.5. Antifona

Antifona

*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.*

5.2.5.6. *Alabanzas a la Santísima Trinidad*

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 esecial
En lo perfeco 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.*

5.2.5.7. Oración

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.*

5.2.5.8. Gozos a la Santísima Trinidad

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
Santisima 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, adelanto*

CORO

*De la subitanea 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 cubris con vuestro mando.*

CORO

*Trisagio más armonioso
No cantan las jerarquías
Pues de llas lo oyó Isaías
Y lo anunció fervoroso
Los mortales pues con gozo
Ahora y siempre entre tanto*

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

*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 enjgado todo lanto*

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.*

5.2.5.9. Antífona

Antífona

*Bendita sea la santa
e indivisible Trinidad,
que todas las cosas crea
y gobierna ahora y siempre
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.*

5.2.5.10. Ofrecimiento de tres Credos a la Santísima Trinidad

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.*

5.2.5.11. Dos oraciones a la Santísima Trinidad

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
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.*

5.2.5.12. Oración final a la Santísima Trinidad

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 (Goyena, 2002).³⁴¹

Hemos podido notar que 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.

³⁴¹ Goyena, Héctor Luis. (2002). Trisagio. En: Emilio Casares Rodicio (Dtor). *Diccionario de la música...*, p. 409.

5.3. 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.³⁴² Consideramos que se trata de otra manifestación religiosa que reafirma el reconocimiento del Niño Dios.

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 cánticos y ofrendas al Niño Jesús.”³⁴³

En cuanto al origen de esta manifestación, el mismo Campo del Pozo (2009), comenta:

Durante la época visigótica se tenían 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 aun celebrándose (pág. 678).³⁴⁴

Ramón y Rivera (1990), por otra parte, hace la siguiente apreciación de esta manifestación en Venezuela:

Dentro de las manifestaciones de Navidad en nuestro país, es necesario destacar en muchas de ellas el sentido teatral (...) Algunas de estas manifestaciones, no tienen música propia; otras se efectúan con música de aguinaldos, y otras carecen por completo de ella...³⁴⁵

Con respecto a los pueblos andinos de Venezuela, Campo del Pozo (2009), aclara:

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

³⁴² Campo del Pozo, Fernando. (2009). *Misas de aguinaldos, posadas y paradas en Venezuela.*, pág. 691.

³⁴³ *Id.*

³⁴⁴ Campo del Pozo, Fernando. (2009). *Misas de aguinaldos, posadas y paradas en Venezuela.*, pág. 678.

³⁴⁵ Ramón y Rivera, *La Música Folclórica de Venezuela.*, pág. 121.

historia de los reyes magos con diálogos y poesías, que pasan de una generación a otra. Al finalizar la representación, grupos musicales y orquestas cantan aguinaldos recordando a los reyes de oriente.³⁴⁶

5.3.1. Seis de Reyes en Mucutuy

En este sentido, la festividad del Seis de Reyes en la parroquia Mucutuy, merece especial atención. Cada año le corresponde organizar esta festividad a una de las diez aldeas que conforman la parroquia, por lo que la comunidad correspondiente se esmera en dar lo mejor de sí para realizar dicho evento.

Así encontramos, dentro del marco religioso, actividades como cabalgatas, desarrolladas desde la comunidad anfitriona hasta el pueblo, expresiones teatrales donde se escenifica la llegada de los Reyes Magos a la visita del Niño Jesús, misas, participación de grupos musicales, riñas de gallos, campeonatos triangulares de fútbol y otros.



Ilustración 80. Panorámica de la cabalgata para celebrar el Seis de Reyes en Mucutuy³⁴⁷
Fotografía: Rosa Irima Sulbarán Z.

³⁴⁶ Campo del Pozo, *Misas de aguinaldos, posadas y paradas en Venezuela.*, pág. 691.

³⁴⁷ Cabalgata de la aldea Mucucharaní. Obsérvese como se conjugan caballistas, reyes magos y el pueblo. Al fondo, la iglesia.

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.

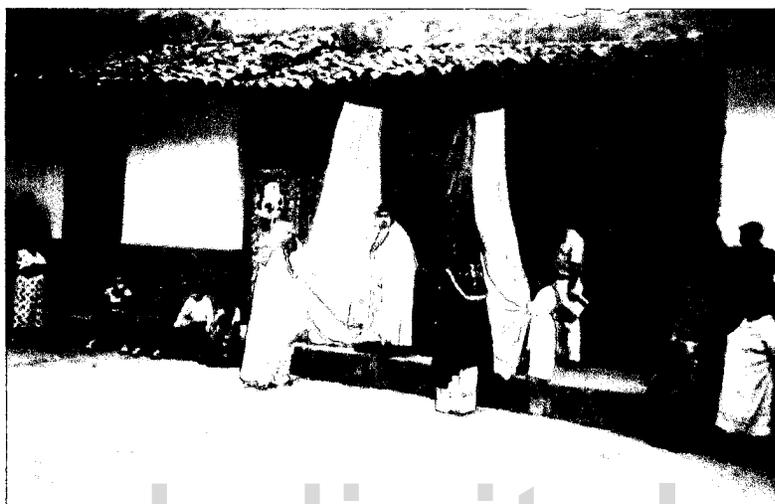


Ilustración 81. En escena el acto del seis de Reyes, realizado en la calle principal de Mucutuy frente a la Plaza Bolívar.
Fotografía: Rosa Iraima Sulbarán Zambrano

Luego, los personajes van a la iglesia y forman parte especial de la misa, ubicados en el altar, junto al sacerdote y los monaguillos.

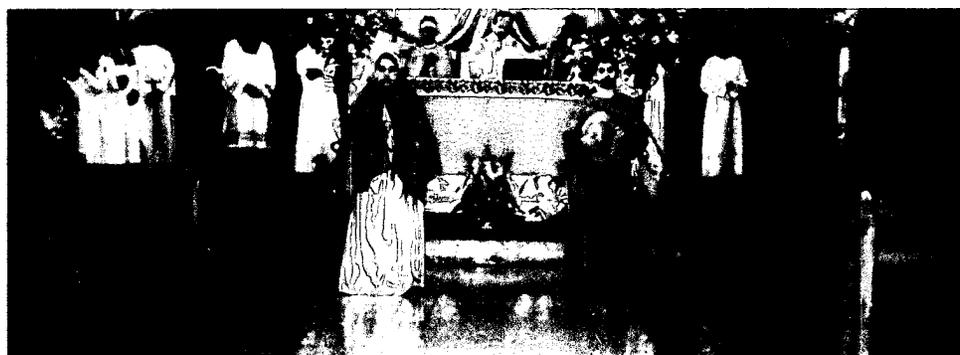


Ilustración 82. Misa del Día de Reyes en Mucutuy.
Los santos personajes al frente. Junto al párroco y los monaguillos, los Reyes Magos, al fondo.
Fotografía: Rosa Iraima Sulbarán Zambrano

Es dentro de la iglesia y como parte de la misa, que participan los músicos, interpretando interludios musicales con vales, merengues y contradanzas, como la que se presenta a continuación.

CÍNARO EN NAVIDAD

Merengue

Deosgracias Rangel

Ilustración 83. Merengue “Cínaro en Navidad”, del músico mcutuyense Deosgracias Rangel (60 a.)
Transcripción musical del Prof. Eliud González

Con respecto a las cabalgatas, éstas proceden de España, según Campo del Pozo (2009), quien señala: “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”.³⁴⁸



Ilustración 84. Cabalgata con estandarte en festividad navideña. Canaguá, 1956.
Fotografía: Aquiles Sulbarán

En este sentido, no puedo dejar de referir una tradición andina que observamos en el Municipio Rangel del estado Mérida en ocasión de la adoración de los Reyes Magos y que se ha visto afectada por los días laborables: El Niño Jesús de Mocao.

5.3.2. El Niño Jesús de Mocao

En el año 2003 nos encontrábamos en Mucuchíes el Día de Reyes, a cuya iglesia fue trasladada, para que presenciara la misa del 6 de Reyes, una imagen del Niño Jesús que reposa en el caserío Mocao, localidad distante 3.5 kilómetros de la capital del municipio Rangel, por la vía hacia Gavidia, después de la aldea La Mucumpate. Desde sus cercanías

³⁴⁸ Campo del Pozo, *Misas de aguinaldos, posadas y paradas en Venezuela.*, pág. 676.

puede apreciarse una magnífica vista de Mucuchíes. Rodeado de montañas y a un lado del valle del río Chama, Mocao es un verdadero remanso de paz y tranquilidad.³⁴⁹



Ilustración 85. Llegada del Niño Jesús de Mocado a la Plaza de Mucuchíes. Nótese la carroza con la imagen en su parte frontal.
Fotografía: Rosa Iraima Sulbarán

El Niño Jesús de Mocado, ataviado con un elegante trajecito azul marino y atado a una pequeña silla, fue trasladado en una carroza diseñada sobre un vehículo automotor tipo camioneta pick up, de cabina simple, el cual fue cubierto con papeles, decorados semejantes al entorno geográfico: las montañas que identifican el lugar.

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 hermosamente ataviados con túnicas, capas y coronas brillantes, acompañados por

³⁴⁹Recuperado de: www.pueblosdevenezuela.com/.../ME-Mocao.htm

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 villancicos.



Ilustración 86. Los tres Reyes Magos en la Plaza Bolívar de Mucuchíes, a su llegada de Mocoa.
Fotografía: Rosa Iraima Sulbarán Zambrano

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.

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 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 87. Los tres Reyes Magos, la Virgen María y San José, junto al Niño Jesús de Mocoa, acompañados por la Estrella de Belén al extremo derecho.
Fotografía: Rosa Irima Sulbarán Zambrano

www.bdigital.ula.ve

5.4. El velorio de Angelito

El Diccionario de Música Española e Hispanoamericana (2002), define Angelito, como **[angelitos, velorio de angelito]**: “Cantos, en ocasiones acompañados con danzas, dedicados al velorio de un niño durante una ceremonia fúnebre de carácter popular”³⁵⁰. Su presencia se advierte en toda América hispana.

Según Ceruti y Pita (1999):

El velorio del Angelito era y es una práctica religiosa celebrada en extensas regiones de Argentina y Latinoamérica. (...) El tiempo que se le dedicaba a este culto podía durar varios días. (...) Esta creencia supone que, debido a su corta edad, el chico que moría no se había “contagiado” todavía los vicios de los adultos. Por lo tanto su temprana muerte lo preservaba de la maldad convirtiéndolo en un angelito³⁵¹.

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 mueran³⁵².

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 de flores sobre una mesa colocada en el centro de la habitación y

³⁵⁰ Angelito. *Diccionario de la música española e hispanoamericana*. Madrid: Sociedad General de Autores y Editores, Tomo I, p. 464.

³⁵¹ Ceruti, Ángel y Cecilia Pita (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.

³⁵² Domínguez, Luis Arturo (1955). *Velorio de Angelito*. Mérida: Universidad de Los Andes., pág. 11.

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.



Ilustración 88. Velorio de la niña Ayde Amaya Perlaza, con el cuerpo expuesto como era la costumbre³⁵³

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

³⁵³ Recuperado de: http://www.icesi.edu.co/biblioteca_digital/handle/10906/40088

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 prehispánico³⁵⁴.

Altamira y Crevea (1905) comenta que 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 (p. 22)³⁵⁵. Por otra parte, Vergara (1909) cita que 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 acompañaba con música de tono alegre ejecutada con tambor y flauta³⁵⁶.

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 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.³⁵⁷

³⁵⁴ García Latorre, Pilar. [s/f]. *El vetlatori del albaet*. Zaragoza: Anubar., p. 19.

³⁵⁵ Citado en Foster, George. (1962). *Cultura y conquista*. La herencia española de América. Xalapa, México, Universidad Veracruzana., p. 253

³⁵⁶ *Id.*

³⁵⁷ *Id.*

Al respecto, Luis Arturo Domínguez (1955), afirma: “No obstante de ser esta costumbre tan común entre los distintos grupos étnicos del continente americano, tal hábito (...) es originario de Europa.”³⁵⁸ En determinados pueblos de España, particularmente en la ribera valenciana, al niño muerto se le distingue con el nombre de **angelito** o **albaet**.³⁵⁹

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.³⁶⁰

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.

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 lirios encendidos en sus respectivos candeleros en los 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 palmoteando.³⁶¹

³⁵⁸ Domínguez, 1955. *Velorio de Angelito*. ..., pág. 11.

³⁵⁹ Domínguez, 1974. *Dos aspectos*..., pág. 71.

³⁶⁰ *Ibidem*, pág. 70.

³⁶¹ *Id.*

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.

Nos 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 eran 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 es con baile, pero yo digo que p'a 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 p'a 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.³⁶²

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.³⁶³

³⁶² Equipo de Pastoral Campesina. (1988). *La cantora popular, fuente de vida*. Santiago de Chile: Taller de Acción Cultural

³⁶³ Galván del Río, Carmen. (1949), citado en Domínguez, 1974. *Ibidem*, pág. 70.

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, baquiní 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. Nuñez y Guntín (2002) afirman que “tiene precedentes en las ‘jotas de angelito’ de Valencia, en los ‘rosarios de angelito’ presentes en algunos países sudamericanos y en la tradición funeraria de diversos pueblos africanos”³⁶⁴.

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”³⁶⁵. 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), en el ya citado Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana, 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.³⁶⁶

³⁶⁴ Nuñez, 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.

³⁶⁵ *Id.*

³⁶⁶ Melfi, Ma. Teresa (2002). Angelito. *Id.*

En su libro *Manual del Folklore* (1976), Isabel Aretz narra un velorio de angelito que presencié en el pueblo de Tabay, Municipio Santos Marquina del estado Mérida. 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”³⁶⁷. 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 trayecto³⁶⁸.



Ilustración 89. Velorio de Angelito.³⁶⁹

³⁶⁷ Aretz, Isabel. (1976). *Manual de folklore*. [4° edición] Caracas: Monte Ávila, pág. 126.

³⁶⁸ *Id.*

³⁶⁹ Nicho artesanal del Gerardo Zambrano (1988). Colección Casa de la Cultura Juan Félix Sánchez. Mérida.

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 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”³⁷⁰.



Ilustración 90. Velorio de un bebé en la casa de la familia Chicaiza.³⁷¹

³⁷⁰ Domínguez, 1955. *Velorio de Angelito*. ..., pág. 33.

³⁷¹ 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

Acercas de la preparación del cadáver, el ya citado Domínguez (1974) refiere que 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 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 ciprés³⁷².

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 nos permitió conocer su testimonio acerca 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".

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 mantel blanco, él estaba encima con sus dos alitas.

³⁷² *Ibidem*, pág. 20.

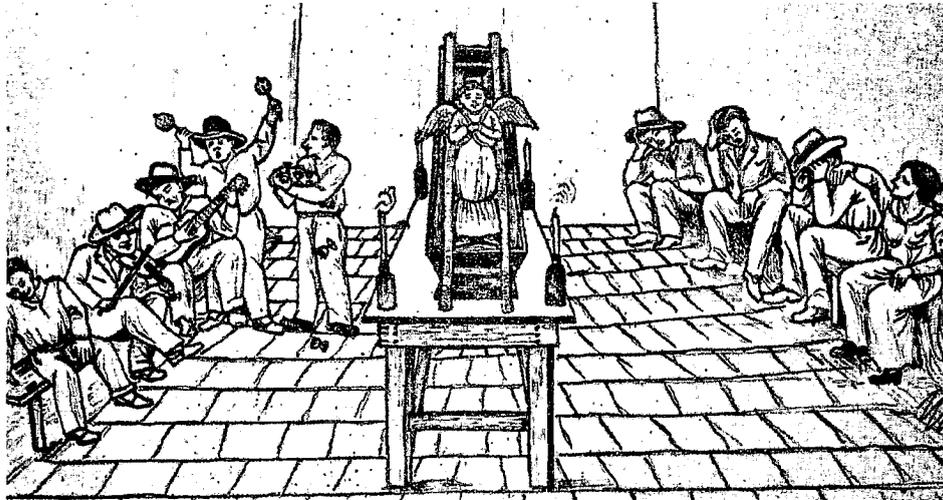


Ilustración 91. El angelito atado en una escalera, sobre la caja mortuoria, es colocado sobre la mesa, en torno a la cual, de pie y sentados se encuentran los músicos, los cantores y demás concurrentes.³⁷³

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 Mocoa, en esas zonas, sí... Y era costumbre, yo supe que era la costumbre...³⁷⁴

³⁷³ Domínguez, Luis Arturo. *Dos aspectos del folklore de los Andes*. , p. 60.

³⁷⁴ Clarac de Briceño, Jacqueline (2012). Conversación de fecha 30 de septiembre de 2012 en su casa de la ciudad de Mérida.

En esta narración notamos 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 mortuario de los Yanomami, tu 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 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 me 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 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 dure y no se deteriore?: “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 ‘huelfían’ a mal. Porque ellos son angelitos...”³⁷⁵

5.4.1. El Velorio de Angelito en los Pueblos del Sur del estado Mérida

El investigador Virgilio Ferguson (2011) en una conversación afirmó: “La cumbre del romance es el velorio de Angelito”³⁷⁶. En nuestros viajes de campo por los Pueblos del Sur del Estado Mérida y en especial en Mucutuy, observamos que los cultores de romances evocan permanentemente el velorio de Angelito. Como hemos podido apreciar en el Capítulo IV de este trabajo, todos nuestros informantes colaboradores en general, relacionan el canto de romances con este ritual, aunque siempre lo hacen como una reminiscencia del pasado. Esto se debe también a que ciertamente, la muerte de niños en las zonas rurales de Venezuela ha disminuido considerablemente en las últimas décadas.

³⁷⁵ 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.

³⁷⁶ Virgilio Ferguson. Conversación en fecha 10 septiembre de 2011 en la oficina del Instituto de Ciencias Musicales de Rosa Irayma Sulbarán. Mérida, Venezuela.

Pedimos a algunos cantadores de romances que relatasen el ritual del velorio de Angelito y obtuvimos 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.³⁷⁷

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 olvidó, 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 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.³⁷⁸

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*.”³⁷⁹

³⁷⁷ Dimas Contreras, conversación en fecha 10 de enero de 2011 en la oficina del Instituto de Ciencias Musicales de Rosa Iraima Sulbarán. Mérida, Venezuela.

³⁷⁸ Pablo Niño. Conversación en fecha 15 de enero de 2011...

³⁷⁹ *Ibidem*.

5.4.2. La Corona

Algunos cultores hacen referencia al canto de la Corona en los velorios de Angelito. La Corona 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.³⁸⁰

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...”³⁸¹

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 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.³⁸²

Emiliano Rivas y Deosgracias Rangel nos 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.

³⁸⁰ Emiliano Rivas y Deosgracias Rangel. Conversación en fecha 15 de agosto de 2007. Casa de Deosgracias Rangel en Mucutuy.

³⁸¹ Pablo Niño. Conversación en fecha 15 de enero de 2011...

³⁸² Ezequiel Rivas. Conversación en fecha 19 de noviembre de 2006. Iglesia de Mucutuy.

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... habían 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 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.³⁸³

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 acostumban a entonar este canto en honor a la Virgen, después de concluir el rosario" (pág. 167)³⁸⁴.

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 nos revela la estructura enunciativa de la invocación, toda vez que permite el establecimiento de un contrato 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" (p. 95).³⁸⁵

³⁸³ *Id.*

³⁸⁴ Novoa, Darío. (1973). *Paradura Del Niño*. (2º Ed.) Mérida: Corporación de Los Andes.

³⁸⁵ 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.

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”³⁸⁶. En cuanto a la métrica, los versos son hexasílabos. Vale recordar que el romancillo, que consta de versos de doce sílabas, se divide en dos hemistiquios hexasilábicos³⁸⁷.

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.

³⁸⁶ Ramón y Rivera, *La poesía folclórica de Venezuela*, 228.

³⁸⁷ Katz, Israel J. (2002). 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.

5.4.3. Observación de un velorio de Angelito

De nuestra temprana niñez recordamos muy lejanamente haber presenciado algún velorio de angelito en Canaguá, capital del municipio Arzobispo Chacón, al que pertenece 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 vimos 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”.

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 sencillo presenciar un Velorio de Angelito para esta investigación, puesto que se realiza en las zonas rurales solamente, cuando muere un niño pequeño menor de siete años. Sin embargo, el día 8 de diciembre de 2011, una familia colaboradora nos comunicó la celebración de un velorio de Angelito en una comunidad donde abundan familias originarias de los Pueblos del Sur del estado Mérida. Allí nos trasladamos.

Al entrar a la sala de la casa donde se llevaba a cabo la ceremonia, contemplamos 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 espaldita, sobresalían unas alitas 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 acompañados por un cuatro, dos guitarras, un violín y una charrasca.



Ilustración 92. Velorio de Angelito de Michel Fernández (3 años).³⁸⁸

El señor Darío Mercado, presente en este velorio de Angelito, 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.³⁸⁹

Es de hacer notar en este comentario el carácter plañidero de estos cantos.

³⁸⁸ 8 de diciembre de 2011. San Jacinto, estado Mérida Venezuela. Fotografía: Rosa Ireama Sulbarán Z.

³⁸⁹ Darío Mercado. Conversación en fecha 8 de diciembre de 2011. Velorio de Angelito en San Jacinto, Mérida Venezuela.

5.4.4. 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 Maoli, 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.



Ilustración 93. 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.

Al llegar a la casa campestre, observamos en un rincón de la sala un altar muy decorado con motivos infantiles, sobre el cual 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. 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.

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 Segunda

Informantes: Justiniano Niño, Pablo Niño y Ángel Niño.

Edad: 74, 71 y 69 años, respectivamente.

Lugar de nacimiento: Aldea El Hatiko, Pueblo Nuevo del Sur.

Ocupación: Agricultores los dos primeros y jubilado y comerciante el último.

*Ave estrella matutina
Madre Santa de lo eterno
Siempre Virgen casta y pura
Puerta feliz de los cielos*

*De los labios de Gabriel
Tomando aquel ave eterna
Trocando al nombre María y de Eva
Tenernos siempre en sosiego*

*Muestra quieres 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 librales
Ahuyenta 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 incelso
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 cuatro 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

Informantes: Emiliano Rivas y Deogracias Rangel

Edad: 62 y 56 años respectivamente

Lugar de nacimiento: Mucucharaní, Parroquia Mucutuy.

Ocupación: Fabricante y Comerciante de Chimó, el primero. Agricultor, el segundo.

CORO

*Dios te Salve María
Llena de Gracia
El Señor de los Cielos
Nos dé su gracia.*

*Virgen soberana
Reina del cielo
Regalada prenda
Del padre eterno*

CORO

*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
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
Ventre sagrado
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
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, libranos 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

CORO

*Alabado sea el santísimo
Sacramento del altar
Y María nuestra señora
Concebida sin pecado*

*Para siempre sea bendito
Y eternamente alabado
El cordero sin mancha
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 esta 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 ampáranos 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.



Ilustración 94. Capilla dedicada a la niña Carlis Maoli.
Fotografía: Rosa Irama Sulbarán Zambrano

Y como recuerdo, la tarjeta que presentamos a continuación:

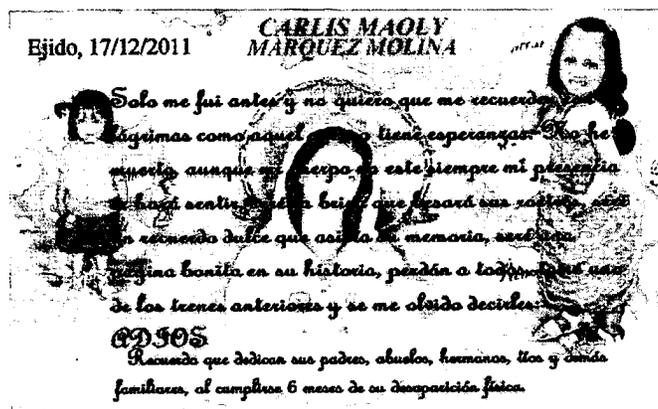


Ilustración 94. Recuerdo del velorio de medio año de Angelito.

Para concluir, citaremos a la antropóloga 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 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 (p. 222)³⁹⁰.

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, ave Marías, etc., del repertorio a que nos estamos refiriendo.

³⁹⁰ 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.

CONCLUSIONES

1. El estudio y análisis de las manifestaciones musicales ancestrales 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 el culto 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 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, incursa 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. Es importante destacar que 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.
16. El 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. 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. 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.

19. 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. Sus 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. Solo un enfoque multidisciplinar nos permite escapar de las trampas disciplinares de la musicología para dejarnos formular otras preguntas.

20. 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.

ANEXOS

1. Listado de Ilustraciones

- Ilustración 1.** Lagunas de Caparú. Cuenca media del Río Chama.
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. En el recuadro se señalan los Municipios que conforman los Pueblos del Sur: Arzobispo Chacón, Padre Noguera y Aricagua. Recuperado de: <http://www.conociendonuestroestadomerida.blogspot.com>
- Ilustración 4.** Caballistas en el camino hacia Mucuchachí. Pueblos del Sur, 1952.
Fotografía: José Aquiles Sulbarán.
Album 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. En el recuadro se señala la parroquia Mucutuy. Fuente: Gobernación del Estado Mérida.
- Ilustración 7.** Vista aérea del pueblo de Mucutuy, bordeado por el río del mismo nombre. Fotografía: Cortesía Radiodifusora Comunitaria Pregón 95.7 FM.
- Ilustración 8.** Canto Mucuchies (fragmento), poesía en dialecto mucuchís. Tomado de: Clarac de Briceño, Jacqueline. (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., pág. 45.
- Ilustración 9.** Iglesia antigua de Mucutuy, 1950. Fotografía: José Aquiles Sulbarán.
Album de la familia Sulbarán Zambrano: *Toda una vida*.
- Ilustración 10.** Plaza de Mucutuy. Al fondo, iglesia antigua. 1950.
Fotografía: José Aquiles Sulbarán.
Album de la familia Sulbarán Zambrano: *Toda una vida*.

- Ilustración 11.** Los Andes en la Cartografía de la segunda mitad del siglo XVIII. 1764. Nouveau Royaume 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 12.** Vista de la plaza central de Mucutuy. Fotografía: Rosa Iraima Sulbarán
- Ilustración 13.** 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 14.** Concentración escolar en Mucutuy, 1950. Con motivo de la visita del Gobernador del estado. Fotografía: José Aquiles Sulbarán. Album de la familia Sulbarán Zambrano: *Toda una vida*.
- Ilustración 15.** Músicos en procesión en ocasión de la llegada de la Virgen de Fátima. Canaguá, 1956. Fotografía: Rosa Isolina Zambrano. Album de la familia Sulbarán Zambrano: *Toda una vida*.
- Ilustración 16.** Los cultores Icilio Rojas (alante), Florentino Peña (falsa) y Eladio Fernández (tenor) Interpretando el romance “La Pasión del Señor”. Iglesia de Mucutuy, 2002. Fotografía: Archivo Instituto de Ciencias Musicales.
- Ilustración 17.** Romance “*La Pasión del Señor*”. Transcripción musical del Prof. Eliud González.
- Ilustración 18.** Emiliano Rivas, Ezequiel Rivas y Florentino Peña, cantando el romance “*Pajarillo que ayer tarde*”. Iglesia de Mucutuy. Fotografía: Rosa Iraima Sulbarán Zambrano.
- Ilustración 19.** Romance “*Pajarillo que ayer tarde (Llegó el moribundo)*”. Transcripción musical del Prof. Eliud González
- Ilustración 20.** 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 21.** Vihuela de mano. Recuperado de <http://www.palabraria.blogspot.com>
- Ilustración 22.** Portada e ilustración 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.** 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 24.** 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 25.** Guitarro construido por Honorato Ramírez. Detalles de etiqueta y clavijero original de madera.
Fotografías: Rosa Iraima Sulbarán Zambrano.
- Ilustración 26.** Agrupación musical de Mucutuy. Constituida (de izquierda a derecha) por guitarra, guitarro, dos violines y un cuatro.
Fotografía: Rosa Iraima Sulbarán Zambrano
- Ilustración 27.** Manuscrito de La Batalla del Tamunangue. Tomado de: González, Argimiro (2007). *El juego de garrote, arte civil venezolano*. Tomo I. Barquisimeto: Fundación Escuela de Garrote León Valera., pág. 102.
- Ilustración 28.** Cuatro Diferencias sobre Guárdame las vacas, en Luys de Narváez (ca. 1500-1555) “*Los seys libros del Delphin de música de cifra para tañer vihuela*” (Valladolid, 1538). Recuperado de: www.joseverdi.com.ar.
- Ilustración 29.** Romance “*El humilde pajarillo*”.
Transcripción musical del Prof. Eliud González.
- Ilustración 30.** Florentino Peña, voz falsa.
Fotografía: Rosa Iraima Sulbarán Zambrano
- Ilustración 31.** Julio Contreras junto a su hijo Dimas, cantando el romance “*Aquel Señor Soberano*”. Los Naranjos, Aldea San Miguel.
Fotografía: Rosa Iraima Sulbarán
- Ilustración 32.** Romance “*Aquel Señor Soberano*”.
Transcripción musical del Prof. Eliud González.
- Ilustración 33.** Cantadores de romances. Florentino Peña, Dimas Contreras y Pedro Rojas interpretando “*Tan clara que está la niña*”. Mucutuy.
Fotografía: Rosa Iraima Sulbarán.

- Ilustración 34.** Romance "*Tan clara que está la niña*"
Transcripción musical del Prof. Eliud González
- Ilustración 35.** Malaquías Fernández (alante), Florentino Peña (falsa) y Dimas Contreras (tenor), interpretando el romance "*La virgen también fue pobre*". Fotografía: Rosa Iraima Sulbarán
- Ilustración 36.** Romance "*La Virgen también fue pobre*"
Transcripción musical del Prof. Eliud González
- Ilustración 37.** 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. Recuperado de :<http://www.lablaa.org/blaavirtual/credencial/enero1990/enero1.htm>.
- Ilustración 38.** Partitura original de "*Hanaapachap*". Centro de Investigación y Difusión Cultural "Andrés Sas". Biblioteca Nacional del Perú.
- Ilustración 39.** Músicos mayas. Detalle del muro este, cuarto 1. Estructura 1 de Bonampak. Réplica del Museo Nacional de Antropología, México, D.F. Fotografía: Rosa Iraima Sulbarán Z.
- Ilustración 40.** Trompetas mayas. Museo Nacional de Antropología. México. Fotografía: Rosa Iraima Sulbarán Z.
- Ilustración 41.** Folio I del Catecismo en Lengua Guaraní. Museo Franciscano Monseñor Fray José María Bottaro. Buenos Aires. Argentina. Fotografía: Rosa Iraima Sulbarán Zambrano.
- Ilustración 42.** 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. Album de la familia Sulbarán Zambrano: *Toda una vida*.
- Ilustración 43.** Carroza de niñas vestidas de angelito. Canaguá, 1957. Fotografía: José Aquiles Sulbarán. Album de la familia Sulbarán Zambrano: *Toda una vida*.
- Ilustración 44.** Niña vestida de angelito. Canaguá, 1960. Foto: José A. Sulbarán. Album de la familia Sulbarán Zambrano: *Toda una vida*.

- Ilustración 45.** 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 46.** Códice Pray. Ilustración que representa la escena de la Resurrección. Imagen recuperada del sitio web: http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/5/59/Codex_Prayer.
- Ilustración 47.** Misterio de Elche, drama sacro-lírico que se escenifica en la ciudad de Elche, Valencia, España. Imagen recuperada del sitio web: www.kalipedia.com
- Ilustración 48.** Escena de la ascensión de la Virgen María. Misterio de Elche. Valencia, España. Imagen recuperada del sitio web: [kalipedia.com](http://www.kalipedia.com).
- Ilustración 49** Detalle de la Banda Romana. Procesión de la Pasión Viviente. La Parroquia. Estado Mérida, 2010. Fotografía: Rosa Iraima Sulbarán Z
- Ilustración 50.** Escena de la Última Cena. Pasión Viviente, La Parroquia Estado Mérida, 2010. Fotografía: Rosa Iraima Sulbarán
- Ilustración 51.** Misa con cirios. Iglesia Santiago de la Punta. La Parroquia, Parroquia Juan Rodríguez Suárez. Estado Mérida. Fotografía: Rosa Iraima Sulbarán Z.
- Ilustración 52.** Negritos de La Candelaria. La Parroquia, Parroquia Juan Rodríguez Suárez. Estado Mérida. Fotografía: Rosa Iraima Sulbarán Zambrano.
- Ilustración 53.** El sacrificio del gallo. La Parroquia, Parroquia Juan Rodríguez Suárez. Estado Mérida. Fotografía: Rosa Iraima Sulbarán Zambrano
- Ilustración 54.** 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 55.** Agrupación musical acompañante de los Negritos de la Candelaria, compuesta por violín, cuatro, tiple y tambora. Fotografía: Rosa Iraima Sulbarán Zambrano.
- Ilustración 56.** Melodía que acompaña las danzas "*El Palito de la Victoria*" y "*La Cosecha*". Transcripción musical: Rosa Iraima Sulbarán Z.
- Ilustración 57.** Preparativos de la Virgen María y San José. Casa Parroquial de Mucutuy. Fotografía: Rosa Iraima Sulbarán Zambrano.

- Ilustración 58.** Imagen de los santos personajes en la petición de la posada, junto al pequeño altar. Fotografía: Rosa Iraima Sulbarán Zambrano.
- Ilustración 59.** 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 60.** Escena de las posadas en Mucutuy. Músicos, cantadoras, santos, pastores y el pueblo participando. Fotografía: Rosa Iraima Sulbarán Z.
- Ilustración 61.** Cantos de procesiones de posadas. Transcripción musical del Prof. Eliud González
- Ilustración 62.** Cantos de procesiones de posadas. Transcripción musical del Prof. Eliud González
- Ilustración 63.** 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 64.** Jóvenes y damas del pueblo cantando los versos de las posadas, desde dentro. Fotografía: Rosa Iraima Sulbarán Zambrano
- Ilustración 65.** Grupo de cantores y músicos en el canto de rosario. Sala de la casa del señor Julio Contreras. Los Naranjos, aldea San Miguel. Fotografía: Rosa Iraima Sulbarán Zambrano
- Ilustración 66.** *Maristela dolorosa.* Transcripción musical Prof. Eliud González
- Ilustración 67.** Cuaderno de cantos del señor Justiniano Niño. San José del Sur. Fotografía: Rosa Iraima Sulbarán Zambrano
- Ilustración 68.** Paradura en la iglesia de Mucutuy. Fotografía: Rosa Iraima Sulbarán Zambrano
- Ilustración 69.** Músicos camino a Los Naranjos, San Miguel. Mucutuy Fotografía: Rosa Iraima Sulbarán Zambrano
- Ilustración 70.** “¡Vamos a poner por aquí esta música!” Dicen los músicos, colocando los instrumentos al pie del pesebre. Fotografía: Rosa Iraima Sulbarán Zambrano
- Ilustración 71.** Sala donde se desarrolla el ritual de la paradura. San Miguel. Mucutuy. Fotografía: Rosa Iraima Sulbarán Z.

- Ilustración 72.** *Ave María Gloriosa.*
Transcripción musical del Prof. Eliud González
- Ilustración 73.** Grupo de músicos, cantores y rezandero. En primer plano, el señor Julio Contreras. San Miguel. Mucutuy.
Fotografía: Rosa Iraima Sulbarán Zambrano
- Ilustración 74.** Casa en El Trompillo, San José del Sur.
Fotografía: Rosa Iraima Sulbarán Zambrano
- Ilustración 75.** 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 76.** *Salve Misterio Doloroso.*
Transcripción musical del Prof. Eliud González
- Ilustración 77.** Ezequiel Rivas, cultor de romances y rosarios cantados
Fotografía: Rosa Iraima Sulbarán Zambrano
- Ilustración 78.** *Salve a la Divina Pastora*
Transcripción musical del Prof. Eliud González.
- Ilustración 79.** Rosa Isolina Zambrano, mi madre.
Fotografía: Rosa Iraima Sulbarán Zambrano
- Ilustración 80.** Panorámica de la cabalgata para celebrar el Seis de Reyes en Mucutuy.
Fotografía: Rosa Iraima Sulbarán Z.
- Ilustración 81.** 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 82.** 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 83.** Merengue “Cínaro en Navidad” del músico mucutuyense Deosgracias Rangel (60 a.). Transcripción musical del Prof. Eliud González
- Ilustración 84.** Cabalgata con estandarte en festividad navideña. Canaguá, 1956.
Fotografía: Aquiles Sulbarán. Album de la familia Sulbarán Zambrano.
Toda una vida.

- Ilustración 85.** Llegada del Niño Jesús de Mocoa a la Plaza de Mucuchíes. Nótese la carroza con la imagen en su parte frontal.
Fotografía: Rosa Iraima Sulbarán Zambrano
- Ilustración 86.** Los tres Reyes Magos en la Plaza Bolívar de Mucuchíes, a su llegada de Mocoa. Fotografía: Rosa Iraima Sulbarán Zambrano
- Ilustración 87.** Los tres Reyes Magos, la Virgen María y San José, junto al Niño Jesús de Mocoa, acompañados por la Estrella de Belén al extremo derecho.
Fotografía: Rosa Iraima Sulbarán Zambrano
- Ilustración 88.** Velorio de la niña Ayde Amaya Perlaza, con el cuerpo expuesto como era la costumbre. Recuperado de:
http://www.icesi.edu.co/biblioteca_digital/handle/10906/40088
- Ilustración 89** Velorio de Angelito. Nicho artesanal. Gerardo Zambrano. Colección Casa de la Cultura Juan Félix Sánchez. Mérida, Venezuela.
- Ilustración 90.** Velorio de un bebé en la casa de la familia Chicaiza. Recuperado de:
http://www.icesi.edu.co/biblioteca_digital/handle/10906/40088
- Ilustración 91.** El angelito atado en una escalera, sobre la caja mortuoria, es colocado sobre la mesa, en torno a la cual, de pie y sentados se encuentran los músicos, los cantores y demás concurrentes. Tomado de: Domínguez, Luis Arturo. (1974). *Dos aspectos del folklore de los Andes*. Caracas: INCIBA, p. 60.
- Ilustración 92.** Velorio de Angelito de Michel Fernández (3 años). 8 de diciembre de 2011. San Jacinto, estado Mérida Venezuela.
Fotografía: Rosa Iraima Sulbarán Zambrano
- Ilustración 93.** 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 94.** Capilla dedicada a la niña Carlis Maoli.
Fotografía: Rosa Iraima Sulbarán Zambrano
- Ilustración 95.** Recuerdo del velorio de medio año de Angelito.

2. Los Romances de Mucutuy. Registros musicales

Romances, salves, loas, piezas instrumentales inéditas, registradas in situ en Mucutuy, Municipio Arzobispo Chacón, estado Mérida, Venezuela.

Producción ejecutiva: Centro de Investigación Musical de la Escuela de Música del estado Mérida, Venezuela.

Edición: Instituto de Ciencias Musicales de Rosa Iraima Sulbarán Zambrano, Registro de Información Fiscal: RIF. V-8037618.

3. La ritualidad en las manifestaciones musicales religiosas de los Pueblos del Sur del estado Mérida: Estudio comparativo en etnología religiosa y Antropología de la Música

Documental: Manifestaciones musicales religiosas analizadas en la Tesis Doctoral.

Investigación y producción: Rosa Iraima Sulbarán Zambrano

REFERENCIAS

- ALCALDE DE ARRIBA, S. OSA (2004). Los Catecismos de los agustinos en la primera evangelización de América. En: *Congreso agustiniano de teología*. Extraído el 9 de abril de 2011 de: 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.
- AMERICAN PSYCHOLOGICAL ASSOCIATION (APA). *Manual de Estilo de Publicaciones*. (5ta Edición). Extraído el 20.10.2004 de <http://www.monografias.com>
- 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.
- ARETZ, I. (1967). *Instrumentos Musicales de Venezuela*. Cumaná: Universidad de Oriente.
- ARETZ, I. (1976). *Manual de folklore*. [4° 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, 1*, 9-31. Caracas: CONAC, OEA, FUNDEF.
- 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.
- ATLAS DE TRADICIONES VENEZOLANAS. (2005). Paradura del Niño. En: *Fiestas*. pp. 14. Caracas: Fundación Biggot. El Nacional.
- 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 Avila.
- BERMUDEZ, E. (1993). La Iglesia. En: *Música del Periodo Colonial en América Hispánica*. Santa Fe de Bogotá: Fundación de Música.
- 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/IMP.
- BRICEÑO GUERRERO, J. M. (1967 – 2007). *¿Qué es la filosofía?* 2º Ed. . Mérida: La Castaglia.
- BRICEÑO GUERRERO, J. M. (1993). Europa y América en el pensar mantuano. En: *El laberinto de los tres minotauros*. Caracas: Monte Ávila Editores Latinoamericana.
- BRICEÑO GUERRERO, J. M. (2003-2007). *América Latina en el mundo*. En: Obra selecta. Tomo I. Mérida: Fundación J.M. Briceño Guerrero.
- BRICEÑO BELLO, L. A. (2007). *Los cantos de la parada 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 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 paradas 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.

- 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 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, Jacqueline, (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.
- 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>>
- DELCAMP, Jean-François. *Luis 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 REAL ACADEMIA ESPAÑOLA. [Versión electrónica]. (22º Ed.). Extraído de: <http://buscon.rae.es/draeI/html/cabecera.htm>.
- DICCIONARIO DE LA MÚSICA ESPAÑOLA E HISPANOAMERICANA. (Madrid: Sociedad General de Autores y Editores.
- DOMÍNGUEZ, L. A. (1955). *Velorio de Angelito*. Mérida: Universidad de Los Andes., pág. 11.
- DOMÍNGUEZ, L. A. (1974). *Dos aspectos del folklore de los Andes*. Caracas: INCIBA., pág. 71.
- 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.
- DUBUC DE ISEA, L. (1966). *Romería por el folklore boconés*. Mérida: Universidad de Los Andes.
- ELIADE, Mircea. (1980). *Historia de las creencias y las ideas religiosas*. Volumen IV. Huesca: Ediciones Cristiandad.
- ELIADE, Mircea. (1994). *Mito y realidad* (2ª ed.). Barcelona: Labor.
- ELIADE, Mircea. (1998). *Lo sagrado y lo profano*. Barcelona: Paidós.
- ELIADE, Mircea. (1999). *Historia de las creencias y las ideas religiosas*. Volumen I. Barcelona: Paidós.
- ELIADE, Mircea. (1999). *Historia de las creencias y las ideas religiosas*. Volumen II. Barcelona: Paidós.
- ELIADE, Mircea. (1999). *Historia de las creencias y las ideas religiosas*. Volumen III. Barcelona: Paidós.
- ELIADE, Mircea. (2000). *Tratado de Historia de las Religiones*. Madrid: Cristiandad.
- ESCRIBANO SIERRA, J. B. (2010). Luis de Milán: cortesano, poeta, músico. Recuperado de 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 PÉREZ, M. (1977). Los cantos de altares. *Revolución y cultura* 60., 28-33.
- FOSTER, George. (1962). *Cultura y conquista*. La herencia española de América. Xalapa, México, Universidad Veracruzana.
- FRAY PEDRO DE AGUADO. (1963). Recopilación historial 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. (2005). *Calendario de fiestas tradicionales venezolanas*. Tercera edición corregida. Caracas: Fundación Bigott.
- 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.
- FUNDACIÓN CULTURAL PASIÓN VIVIENTE DE LA PARROQUIA. (2010). *Pasión Viviente. Programa 2010*.
- GARCÍA LATORRE, P. [s/f]. *El vellatori 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, A. (2007). *El juego de garrote, arte civil venezolano*. Tomo I. Barquisimeto: Fundación Escuela de Garrote León Valera.
- GONZÁLEZ, 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.

- GONZÁLEZ, 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.
- 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. Doi: <http://148.206.53.231/UAMI11760.PDF>
- 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?* Recuperado de: <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.
- Las posadas tradición vigente en México desde hace 500 años. Extraído el día 20.12. 2006 de la página electrónica <http://www.quepasa.com>.
- LOCATELLI, A. (1977). Raíces musicales. En: I. Aretz (Relator), *América latina en su música*. (35-52). México: UNESCO.
- 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 (Consultado [05 de noviembre de 2009])

- 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.
- 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.
- MARTÍNEZ, M. (1998/2002). *La investigación cualitativa etnográfica en educación: manual teórico-práctico*. (4ª Reimpresión). México: Trillas.
- MARTÍNEZ, M. (2007). *La Etnometodología y el Interaccionismo Simbólico*. Sus aspectos metodológicos específicos.
- MARTÍNEZ, M. (2007). *Hermenéutica y Análisis del Discurso como Método de Investigación Social*.
- 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 ESCALONA, E. (2008). *Por los caminos del sur*. Mérida: Universidad de Los 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.
- MOLINA, T. (2003). *La investigación cualitativa. Un nuevo paradigma para abordar el estudio en las Ciencias Sociales*. (Publicación interna). Mérida: UPEL, IMPM.
- 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.

- MUDROVCIC, M. *El valor heurístico de un análisis formal del concepto de tradición*. Universidad Nacional del Comahue., 1-13.
- NOVOA, D. (1973). *Paradura Del Niño*. (2° Ed.) Mérida: Corporación de Los Andes.
- NOVOA, D. (1980). *Paradura del Niño*. (3° 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.
- 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. Extraído el día 01.12.2010 de la página electrónica: <http://www.pueblosdelsur.wordpress.com>
- Portal de la alcaldía del municipio Arzobispo Chacón. Versión Electrónica extraída el 2 de enero de 2007 de 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 Tachireense*. 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 Los Andes.
- RUIZ ALDAZ, J. I. (2007). Cristología 2º Curso. En: *Instituto Superior de Ciencias Religiosas*. Pamplona, España: Universidad de Navarra.
- SAAVEDRA, R. (s/f). *Arquitectura de la música*. San Cristóbal. (Manuscrito no publicado).
- 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.
- 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.
- TORRES, D. (2004). La significación en un canto del rito funerario "la tumba". *Revista Opción*. N° 44, 78-97. Maracaibo: Universidad del Zulia.
- VELASCO Y DÍAZ DE RADA (2004). *La lógica de la investigación etnográfica*. Madrid: Trotta.
- VERDI, José. (2004). *Luys de Narváez y su "Guárdame las Vacas"*. En: www.joseverdi.com.ar. (Consultado [10 de noviembre de 2009])