



Musicología global musicología local

Javier MARÍN LÓPEZ
Germán GAN QUESADA
Elena TORRES CLEMENTE
Pilar RAMOS LÓPEZ
(eds.)

Sociedad Española de Musicología
Madrid, 2013

MUSICOLOGÍA GLOBAL

MUSICOLOGÍA LOCAL

MUSICOLOGÍA GLOBAL
MUSICOLOGÍA LOCAL

Javier MARÍN LÓPEZ
Germán GAN QUESADA
Elena TORRES CLEMENTE
Pilar RAMOS LÓPEZ
(eds.)



EDITA:
Sociedad Española de Musicología
C/ Torres Miranda, 18 bajo
28045-MADRID
Tel. y fax: 915 231 712
E-mail: sedem@sedem.es
www.sedem.es

© Sociedad Española de Musicología, 2013
Sección I: Ediciones digitales, nº 1
© de los textos: sus autores
© coordinación y edición: Javier Marín López, Germán Gan Quesada, Elena Torres Clemente y
Pilar Ramos López
I.S.B.N.: 978-84-86878-31-3
Depósito legal: M-24391-2013

«Cualquier forma de reproducción, distribución, comunicación pública o transformación de esta obra solo puede ser realizada con la autorización de sus titulares, salvo excepción prevista por la ley. Diríjase a CEDRO (Centro Español de Derechos Reprográficos) si necesita fotocopiar o escanear algún fragmento de esta obra».

LA MÚSICA ESCÉNICA RELIGIOSA EN LA VENEZUELA COLONIAL: LOS *NACIMIENTOS* Y *JERUSALENES*

Montserrat CAPELÁN¹

Resumen: *En el presente artículo se muestra el origen colonial de dos tipos de composiciones dramático-musicales que estuvieron en auge en la Venezuela ya independiente: los Nacimientos y Jerusalenes. Describiremos las controversias que éstas suscitaron entre aquellos que las consideraban un medio válido para representar los misterios divinos y los que no. Explicaremos en qué lugares se realizaban, con qué escenografía, los textos empleados, sus autores y la música utilizada. En el caso de los Nacimientos, de los que poseemos suficiente información en fuentes secas pero de los que no existen partituras que indiquen haber sido compuestas para ellos, propondremos cuáles de las obras conservadas debieron formar parte de éstos. En cuanto a los Jerusalenes, propondremos su origen en el texto de un villancico que proliferó entre los compositores anteriores a la Independencia.*

Palabras clave: *Nacimientos, Jerusalenes, villancicos, música escénica religiosa.*

RELIGIOUS THEATRE MUSIC IN COLONIAL VENEZUELA: *NACIMIENTOS* AND *JERUSALENES*

Abstract: In this paper I argue for the colonial origin of two forms of musical drama that were popular in post-independence Venezuela: the *Nacimiento* ["nativity"] and the *Jerusalén* [Jerusalem]. After describing the controversies that arose as to whether these *genres* were or were not valid ways to represent the divine mysteries, I discuss where they were performed, their scenography, the texts they used, their authors, and their music. In the case of the *Nacimiento*, for which the considerable information available from historical sources does not include scores with specific mention of having been written as works of this kind, I identify as such a number of pieces that have been preserved. With regard to the *Jerusalén*, I trace its origin to the lyrics of the *villancico*, or Christmas song, that was widely used by pre-independence composers.

Keywords: *Nacimientos, Jerusalenes, villancicos, religious theatre music.*

En los dos últimos tercios del s. XIX estuvieron en auge en Venezuela los *Nacimientos* y *Jerusalenes*, obras dramático-musicales en las que se representaba el nacimiento y la muerte de Cristo, respectivamente². Sus representaciones, realizadas habitualmente en corrales de comedias o teatros, están suficientemente documentadas tanto en fuentes secas en las que se describe cómo eran escenificadas³, como en numerosas partituras con indicación expresa de ser *Nacimientos* o *Jerusalenes* y en las que, en ocasiones, también se incluye alguna acotación escénica. Esta riqueza y relativa claridad en las fuentes de fines del siglo XIX hizo que tanto historiadores del teatro como

¹ La presente investigación se enmarca dentro del proyecto de investigación HAR2009-09161.

² A diferencia de otros lugares como en la Península, en la que los nacimientos o pastorelas tuvieron su esplendor en el siglo XVII disminuyendo considerablemente en el XVIII y prácticamente extinguiéndose en el XIX, en Venezuela será en este último siglo en el que encuentren su máximo desarrollo.

³ Caracas, Academia Nacional de la Historia (ANH), *Colección Aristides Rojas*, 5, 3, 8. *Gaceta de Venezuela*, 19/I/1833.

Juan José Churión o musicólogos como José Antonio Calcaño o Walter Guido⁴ escribieran sobre este género y su desarrollo en la etapa republicana pero dijeran poco sobre éstos en la época colonial⁵.

En el presente artículo se pretende mostrar el origen colonial de estas representaciones, de las que encontramos evidencia documental de su realización desde la primera mitad del siglo XVIII en el caso de los *Nacimientos*, y de principios del siglo XIX en el de los *Jerusalenes*. Se propondrá cuáles de las obras conservadas pudieron formar parte de éstos a la vez que se describirá la manera en que eran puestas en escena.

1. Controversias generadas en relación a la música escénica religiosa

Al igual que en la España peninsular, en Venezuela también se desarrollan diferentes controversias en torno a la conveniencia o no de exponer los misterios divinos mediante representaciones extra-litúrgicas, así como las condiciones en las que éstas podían ser permitidas. Una de las primeras regulaciones venezolanas a este respecto las encontramos en las *Constituciones sinodales* de 1687 en las que se señalaba lo siguiente:

Mandamos, SSA, que de ninguna manera se representen comedias... aunque sean Actos [sic] Sacramentales, en dichas iglesias, ni en sus comentarios... Y habiéndose de hacer en otra parte, mandamos, que ninguna se represente, sin que primero sea vista, y examinada, por nuestro provisor... y entonces se harán de día, y por ninguna de las maneras de noche... Y mandamos, que en los pueblos de los indios, ni de día, ni de noche se hagan, por no convenir, y tenerlos así dispuesto su Majestad⁶.

No se trataba de una prohibición de las comedias y autos sacramentales en sí, sino de su exclusión de las iglesias. Dicha permisibilidad se explica porque no sólo eran considerados sanas diversiones⁷, sino también un buen medio didáctico entre la población tradicionalmente cristiana, mas no entre los indígenas, a quienes se pensaba que les podían causar más confusión que conversión.

⁴ CHURIÓN, Juan José. *El teatro en Caracas*. Caracas, Tipografía Vargas, 1924, pp. 104-111. CALCAÑO, José Antonio. *La ciudad y su música*. Caracas, CEDIAM-UCV, 2001, pp. 270-277. GUIDO, Walter. «El teatro menor en Venezuela». En: *Revista de la Sociedad Venezolana de Musicología*, 8 (2003), pp. 21-30.

⁵ Entre los que han tratado el tema de los *Nacimientos* en la época colonial encontramos a AZPARREN, Leonardo. *Documentos para la historia del teatro en Venezuela. Siglos XVI, XVII y XVIII*. Caracas, Monte Ávila editores, 1996, pp. 301-312. DUARTE, Carlos. *La vida cotidiana en Venezuela durante el Período hispánico*. Caracas, Fundación Cisneros, 2001, I, pp. 335-340. COIFMAN, David. *De obispos, reyes, santos y señas en la historia de la capilla musical de Venezuela (1532-1804)*. Madrid, Sociedad Española de Musicología, 2010, pp. 506-508.

⁶ *El sínodo diocesano de Santiago de León de Caracas de 1687*. Manuel Gutiérrez Arce (ed.). Caracas, Fuentes para la historia colonial de Venezuela, 1975, p. 184.

⁷ En la documentación de la época se menciona de manera habitual a los *Nacimientos*, e incluso a los Oratorios, como diversiones. (Caracas, Archivo General de la Nación (AGN), *Diversos*, LXII, fol. 393; ANH, *Fondo Villanueva*, II, fol. 421). El teatro religioso se concibe, más allá de su carácter didáctico, como un complemento del teatro profano, cubriendo aquellas épocas del año en que éste estaba prohibido (VILLANUEVA, Carlos. *Los villancicos gallegos*. La Coruña, Fundación Pedro Barrié de la Maza, 1994, p. 56).

La eliminación de las representaciones músico-teatrales de los pueblos de indios significaba renunciar a un medio de evangelización sumamente efectivo, lo que explica que este punto de la legislación no fuera siempre acatada. Tal es el caso de las misiones capuchinas del Caroní en las que, según nos cuenta el misionero Jaime de Puigcerdá, en 1777 se hizo una dramatización de la Ofrenda de los reyes magos. Ésta fue realizada en la propia iglesia, en medio de la misa, y con los indígenas como actores y músicos⁸.

Sin embargo, y a pesar de algunas excepciones en las zonas misionales, la prohibición de las *Constituciones sinodales* logró apartar a las representaciones de las iglesias. No correrá la misma suerte la Real Cédula del 9 de junio de 1765, en la que Carlos III prohibía la representación de autos sacramentales y comedias de santos, no ya dentro de la iglesia sino también fuera de ella⁹. Si bien esta Real Orden fue refrendada en Venezuela en varias ocasiones obligando a su cumplimiento, en otras, como veremos, fue claramente desobedecida.

Entre los primeros casos está lo ocurrido en el pueblo de la Victoria en el año de 1767 en el que los cofrades de la Inmaculada Concepción escriben al rey solicitando que les permita realizar autos sacramentales y comedias místicas, con los que piensan recaudar fondos para adornar la nueva capilla. En el escrito enviado al rey, tienen cuidado en señalar que se harían delante de jueces seculares y eclesiásticos, en casa de gente decente con guardias en la puerta y con separación total de sexos. Tales cautelas no sólo no les ayudarán a conseguir su propósito sino que son utilizadas en su contra en la resolución del fiscal:

Halla el fiscal ser ilícitos y reprobados estos arbitrios para promover la devoción de Nuestra Señora y que no sólo está llena de peligros en los espiritual la representación de dichas comedias, como lo dan bastantemente a entender los cofrades en los remedios, que para evitar culpas aplican, sino que contienen un desprecio de los sagrados misterios de nuestra religión, así por el lugar en que se ejecuta como por las personas que los representan; por cuyo motivo el católico y religiosísimo celo de su majestad noticioso de la inobservancia de una real orden del Señor Don Fernando el sexto que había prohibido la representación de comedias de santos, se sirvió por su Real Decreto de 9 de junio de 1765 renovar la prohibición de dichas comedias, y de cualquier asunto sagrado, bajo título alguno, y de prohibir absolutamente la representación de autos sacramentales; en vista de estos reales decretos, no se puede condescender a la instancia que hacen estos cofrades, por lo que es de parecer el fiscal se les deniegue la licencia, que solicitan¹⁰.

⁸ Así cuenta el misionero Jaime de Puigcerdá cómo se llevó a cabo la representación: «Tomó cada uno de los padres el indio que le pareció para vestirlo de rey... el orden en que iban fue: iba delante y a caballo uno llevando una estrella muy grande de oropel con su correspondiente luciente cola... a los lados iban dos también a caballo, uno con una trompa de caza y otro con caja en lugar de timbales... después de esta muchedumbre enhilerada, seguían una copla de músicos; luego los vaqueros, que eran muchos, a caballo y chafarote en mano; tras éstos, los oficiales a pie con alabarda a la romana; otra copla de música y el baile de los muchachos, a que venían siguiendo los tres reyes... Empezó la música en el coro y yo la Misa en el altar... Al llegar al Ofertorio, me senté en una silla colocada en medio de la tarima y cogí en brazos el Niño... y empezaron a venir los reyes a adorar y ofrecer. Hicieron tres genuflexiones antes en trechos proporcionados, guiándolos del P. Raimundo y tocando la música... concluida la adoración y ofrenda, proseguí la misa». DUARTE, Carlos. *La vida cotidiana en Venezuela durante el Período Hispánico*. Caracas, Fundación Cisneros, 2001, I, pp. 341-343.

⁹ COTARELO Y MORI, Emilio. *Bibliografía de las controversias sobre la licitud del teatro en España*. Granada, Universidad de Granada, 1997, p. 657

¹⁰ Archivo General de Indias (AGI), *Caracas*, 206.

Pocos años después, el obispo Mariano Martí escribe una providencia para el pueblo de Petare en la que manda que por ningún motivo se «permita la representación de comedias, ni autos sacramentales, así por ser aquella muy expuesta a causar ruina espiritual, como por tenerlo así mandado su Majestad»¹¹. Dicha prohibición, que es repetida en otras zonas de la diócesis, pone de manifiesto lo extendidas que estaban este tipo de representaciones.

En 1788 el oidor de Caracas José de Rivera escribe una carta al rey¹² en la que se quejaba de las representaciones navideñas, denominadas *Nacimientos* que, desde el 24 de diciembre y hasta el carnaval, se celebraban en casas de «gente ordinaria». El oidor señala que en estas presentaciones los misterios de la iglesia eran representados «en verso, tono y acciones de Teatro de Comedias... [con lo que los divinos misterios servían] de diversión y demostraciones que sólo eran tolerables o permitidas a los teatros de comedias y actos profanos»¹³. Dado que el *Nacimiento* más famoso, realizado por el pardo¹⁴ Manuel Burgos o Barbosa en su casa, contaba con la autorización del Gobernador Juan Guillelmi, el oidor le solicitaba al rey que prohibiera este tipo de representaciones.

Esta misiva lleva a Carlos III a solicitar al Gobernador de Venezuela información detallada sobre este tipo de escenificaciones, lo que da lugar a un largo expediente en que se incluyen testimonios favorables por parte de de las personas principales de la ciudad. En uno de los testimonios, realizado por el escribano de cámara Francisco Rondón, se señala que «su prohibición causaría sin duda mucho sentimiento al pueblo acostumbrado ya a ella, y las gentes que ocupan aquel rato hasta ahora honestamente acaso se distraerían a otros entretenimientos perjudiciales»¹⁵. No cabe duda que no sólo eran considerados como una diversión «pedagógica» sino que, además, contaban con el beneplácito de todos los grupos sociales de la colonia. Esto termina dando lugar a que el 15 de junio de 1791 se emita una Real Cédula autorizando los *Nacimientos* siempre que éstos fueran hechos con la decencia debida:

¹¹ MARTÍ, Mariano. *Documentos relativos a su visita Pastoral de la Diócesis de Caracas (1771-1784)*. *Providencias*. Caracas, Fuentes para la historia colonial de Venezuela, 1999, p. 21.

¹² AGI, *Caracas*, 27.

¹³ AGN, *Diversos*, «Expediente formado a consecuencia de la Real Cédula de veinte y nueve de septiembre de mil setecientos ochenta y ocho para informar a S. M. el modo y circunstancias con que se celebra en esta ciudad el Nacimiento del Hijo de Dios», LXII, 361-362. De este expediente existe una transcripción casi completa en AZPARRÉN, Leonardo. *Documentos para la historia del teatro en Venezuela. Siglos XVI, XVII y XVIII*. Caracas, Monte Ávila editores, 1996, pp. 301-312.

¹⁴ En la época colonial Venezuela estaba conformada por una sociedad estamental integrada por diferentes castas. Además de los indígenas y negros esclavos se conformaba por pardos (mezcla en la que tenía que haber un antepasado negro), zambos (negro con indígena), mestizo (indígena con blanco), mantuano (blanco de la alta sociedad) y blanco de orilla (blancos no mantuanos). Esta distinción determinaba de manera clara, el puesto de cada persona en la sociedad, con quién se podía casar, que oficios podría ejercer o, incluso, el tipo de vestimenta que podía utilizar.

¹⁵ AGN, *Diversos*, «Expediente...», LXII, fol. 390v.

En cumplimiento de lo que os ordené... disteis cuenta [el gobernador de Venezuela] con testimonio en carta de nueve de noviembre del año próximo pasado de ser inmemorial en ella la costumbre de celebrar el Nacimiento de Nuestro Redentor Jesucristo en casas de personas particulares de conocida piedad, religión y distinción, en los conventos de Santo Domingo y la Merced y en las de algunos pardos de igual piedad, siempre con la mayor decencia y decoro tan grande como el que había visto en Madrid y otros pueblos principales de España... y visto lo referido en mi Consejo de las Indias, con lo que en su inteligencia y de los antecedentes del asunto expuso mi Fiscal, ha parecido ordenaros y mandaros, como lo ejecuto, procuréis que las insinuadas diversiones se practican con la decencia, regularidad e inocencia que es debida, tomando todas las precauciones oportunas para que nunca den ocasión a que se siga de ellas desorden alguno, por ser así mi voluntad¹⁶.

Esta real orden constituyó, sin duda, un elemento que favoreció la continuidad de una práctica ya arraigada en la población. Llama la atención que se señale que los *Nacimientos* caraqueños eran realizados con la misma decencia con la que se hacían «en Madrid y otros pueblos principales de España». Ante esto cabría preguntarse si la desaparición de las pastorelas en el siglo XVIII, de la que tanto se ha hablado, fue realmente tal o si, más bien, dejaron de hacerse en las iglesias pero siguieron realizándose en casas particulares. Esta hipótesis cobra fuerza con la composición los *Villancicos al Nacimiento de Ntro. Señor Jesu=Christo* que Boccherini escribe en 1783 y cuya representación, según señalan los investigadores José Sierra y Elena Vázquez, debió realizarse en la casa de un noble¹⁷.

Manuel Barbosa, quien era mayordomo de la Cofradía de la Caridad¹⁸, a la que estaban destinadas las ganancias de las representaciones, continuó varios años presentando sus *Nacimientos* al público. En 1794 cuando solicita el correspondiente permiso al Gobernador Pedro Carbonell, éste decide consultar al obispo María y Viana quien le responde que «estaban prohibidos por el Rey Nuestro Señor y por repetidos decretos de la Santa Inquisición, aún los autos sacramentales, por ser indecente que se mezclase lo sagrado con lo profano, y que hiciera asunto de diversión y de risa lo que sólo debería ser de nuestra devoción y culto». Sin embargo, dado que Barbosa ya había realizado gastos para llevar a cabo la representación, el obispo decide que éstas sean permitidas siempre que no terminen muy tarde y que se hagan funciones separadas para hombres y mujeres¹⁹. No tendrá la misma suerte en 1800, cuando le es denegado el permiso para hacer su habitual *Nacimiento* con música²⁰. No cabe duda que dicha denegación tenía que ver con el desapego que el nuevo gobernador, Manuel Guevara y Vasconcelos, tenía hacia estas

¹⁶ AGN, *Diversos*, «Expediente...», LXII, 392-393 vto.

¹⁷ SIERRA, José y VÁZQUEZ, Elena. «La relación del villancico de Boccherini con la Pastorada». En: *Nassarre*, XXIII (2007), p. 89. Estos autores vinculan esta obra de Boccherini con las actuales pastoradas populares. Con respecto a éstas véase: TRAPERO, Maximiliano. *La pastorada leonesa una pervivencia del teatro medieval*, Lothar Siemens (estudio y transcripción de las partes musicales). Madrid, Sociedad Española de Musicología, 1982. En Venezuela, y bajo el nombre del «baile de los pastores», también ha pervivido una tradición similar (*Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*. 10 vols. Emilio Casares Rodicio (dir.). Madrid, SGAE, 1999, vol. VIII, pp. 110-111).

¹⁸ AGI, *Caracas*, 304; Archivo Arquidiocesano de Caracas (AAC), *Cuentas y cofradías*, XXV.

¹⁹ CALCAÑO, José Antonio. *La ciudad y su música*. Caracas, CEDIAM-UCV, 2001, pp. 273-274.

²⁰ DUARTE, Carlos. *La vida cotidiana en Venezuela durante el Período Hispánico*. Caracas, Fundación Cisneros, 2001, I, p 340.

representaciones, quien también prohíbe el *Nacimiento* que el platero Marcos Fernández pensaba realizar en su casa. En este caso, la prohibición estuvo instigada por el cura de Chacao, quien se opone por tratarse en ellos «de un modo indecoroso los más soberanos misterios de nuestra religión»²¹.

2. Los *Nacimientos*

Expulsados de las iglesias por las *Constituciones sinodales*, los *Nacimientos* no llegan a representarse en teatros sino hasta la época republicana. En la Caracas colonial se hacían en el Convento de la Merced y en el de Santo Domingo y en casas particulares tanto de pardos, blancos de orilla, como mantuanos. Así lo ponen de manifiesto los diferentes testigos consultados en la causa que en defensa de los *Nacimientos* se realiza en 1788 y que señalan que éstos se hacen:

no sólo en algunas casas de gente ordinaria, y de pardos, sino también en las de muchas familias blancas decentes, y visibles... e igualmente en las piezas interiores de los conventos de Santo Domingo y Nuestra señora de la Merced, concurriendo a estos últimos de los conventos, tan solamente eclesiásticos y seculares de conocida piedad y religión, sin mezcla de otro sexo²².

En un mismo año se hacían en diferentes puntos de la ciudad, seguramente compitiendo entre sí y, en algunos casos, no estando permitidos por las autoridades competentes. Cuando José Rivera se queja ante el rey, asegura que hizo reclamos a aquellos que no tenían permiso para representar los *Nacimientos*, algo que no pudo hacer con Manuel Barbosa, quien contaba con ellos²³. Las autoridades, posiblemente para evitar la simultaneidad de estas representaciones, solían permitir unos negando la autorización a otros. Tal es el caso ocurrido en 1820 cuando, por orden del Gobernador, se le concede permiso al capellán de coro de la catedral, Pedro José de Torres, para que haga un *Nacimiento* en su casa, negándosele el mismo a José Inés Blanco²⁴ quien también había hecho la solicitud. Algunas de estas representaciones eran auspiciadas por cofradías (como la de la *Caridad* de la parroquia de San Pablo) o por las propias autoridades²⁵. Entre los mantuanos que realizaban *Nacimientos* en sus viviendas tenemos a las señoras Marrones y Castro, Sebastián Padrón e Isabel Monroy²⁶.

²¹ ANH, *Fondo Villanueva*, II, fol. 217.

²² AGN, *Diversos*, «Expediente...», LXII, fol. 364v.

²³ AGN, *Diversos*, «Expediente...», LXII, fol. 361v.

²⁴ ACC, *Eclesiásticos, Provisores*, II.

²⁵ El teniente de justicia mayor de Chacao, era quien había fomentado el *Nacimiento* que el pardo Marcos Fernández pensaba hacer en su casa y que, finalmente, es prohibido por el gobernador. ANH, *Fondo Villanueva*, II, 217.

²⁶ Al oidor José Rivera lo acusan de haber asistido en muchas ocasiones y por «pura diversión» al *Nacimiento* realizado en la casa de Isabel Monroy por lo que se considera injustificado que solicite la prohibición de los mismos.

En las casas en las que se hacían estas representaciones se instalaban verdaderos escenarios que incluían tabladros, decorados y figuras, realizados con el mayor cuidado posible, según manifiesta Pedro Manuel Querol, abogado de la real audiencia:

El altar o tablado donde se hacen las representaciones no está en forma de teatro, sino decentemente adornado e iluminado y con la debida separación de los lugares en que se colocan las casas de la Santísima Virgen, el templo de Jerusalén, el Portal de Belén, y la casa de Zacarías, hechas de bastidores decentemente pintados y, las imágenes o efigies con que se hacen dichas representaciones, de bulto y revestidas con mejor adorno... la representación del nacimiento del verbo divino... se hace verbal, y aunque en verso, conforme al texto del evangelio la que dicen unos niños y jóvenes bajo del tablado instruidos en proferirlas. Después de ello salen unas figuras de pastores en acción e ir al portal de Belén con alegría, júbilo y regocijo²⁷.

Si bien en este texto se señala que el tablado no tiene forma de teatro ya que está «decentemente adornado e iluminado» (curiosa aclaración que nos muestra la manera precaria en que se debían presentar las comedias en el teatro), lo cierto es que la descripción nos muestra un verdadero escenario, con diferentes «construcciones» que servían para ubicar las escenas. Los «personajes» no eran realizados por actores (como sí ocurrirá posteriormente) sino por figuras que eran manejadas desde otra parte del tablado. Es éste otro de los elementos de crítica de sus detractores, quienes consideraban que en ellos las imágenes sagradas eran tratadas de manera irreverente, según palabras del cura de Chacao, se manejaba «con indecencia y a manera de títeres las respetables imágenes de Jesucristo y su santísima madre»²⁸. En el mismo año de 1800 Manuel Barbosa solicita permiso para «hacer un nacimiento a lo vivo»²⁹ de lo que entendemos que ya se habían empezado a realizar *Nacimientos* representados por actores y no por títeres³⁰.

2.1. Estructura y textos

Los *Nacimientos* coloniales tenían una estructura prefijada constituida por cuatro secciones: la Anunciación, la Encarnación, el Nacimiento y la ida de los pastores al portal con su respectiva

Quizás lo que pretendía con su denuncia era que se prohibieran en casa de los pardos, que eran aquellos que constituían una importante competencia a los de Isabel Monroy. Esto explicaría que en su reclamación sostenga que la representación de los *Nacimientos* eran perjudiciales en «donde había indios, y otras castas descendidas de las mezclas de éstos con los blancos, negros y mulatos, en quienes por lo regular era superficial o poco radicada la religión cristiana, e inclinados a la materialidad grosera, y superstición». AGN, *Diversos*, «Expediente...», LXII, 362.

²⁷ AGN, *Diversos*, «Expediente...», LXII, fols. 365-365v.

²⁸ ANH, *Fondo Villanueva*, II, fol. 217.

²⁹ DUARTE, Carlos. *La vida cotidiana en Venezuela durante el Período Hispánico*. Caracas, Fundación Cisneros, 2001, I, p. 340.

³⁰ En la misma época aquí reseñada, también se realizaron representaciones navideñas con títeres en Madrid, en las que en ocasiones se incluían bailes y música. En algunos carteles se señala que «todas las escenas son de representado y cantado, acompañadas de una primorosa música» y en otras que se presentan «bellos coros y pastorelas, y una completa orquesta de instrumentos». Curiosamente, estas presentaciones de títeres recibieron el mismo nombre que en Venezuela: *Nacimientos*. Véase: VAREY, J. E. *Cartelera de los títeres y otras diversiones populares de Madrid: 1758-1840*. Madrid, Editorial Tàmesis, 1984, pp. 12-24, 110-122, 132-136, 197-199; 212-227, 240-255, 264-285. También VAREY, J. E. *Los títeres y otras diversiones populares de Madrid: 1758-1840. Estudio y documentos*. London, Tàmesis, 1972.

adoración al niño³¹. Tanto la escenografía utilizada (en la que se incluía la casa de Zacarías) como algunas de las obras que se cantaban, nos lleva a pensar que entre las escenas también debía estar la visita de Santa Isabel. Todas estas secciones las encontramos en los *Nacimientos* de la Venezuela ya independiente lo que es una muestra de la continuidad de la estructura del género³².

Gracias a que el Fiscal del Rey solicita en 1790 los textos de los *Nacimientos* para examinarlos, sabemos que existían libretos completos de estas obras. A pesar de que no hemos podido localizar ninguno de éstos, numerosos testigos señalan que se ceñían al texto del evangelio y, según los Ministros de la Audiencia, nada tenían en contra de las buenas costumbres, elementos que sin duda les valieron la aprobación real³³. Sin embargo, o bien no todos los *Nacimientos* fueron así, o esto cambió con el tiempo, pues el cura de Chacao, en 1800, aseguraba que en «semejantes actos es costumbre mezclar con cuentos ridículos e historias apócrifas que degradan a estas primeras verdades de la piedad cristiana y llenan al pueblo rudo de errores acerca de ellas»³⁴. No explicita si estas partes se hacían cantadas o declamadas, pero probablemente se trataba de lo segundo, pues no se conserva en Venezuela, a diferencia de en la Península, ningún villancico de chanza. Al contrario de lo que podría esperarse, tampoco se encuentran “negrillas”. Su ausencia, más allá de explicarse por la época de la que se conservan obras en Venezuela (sólo a partir de la segunda mitad del siglo XVIII), puede ser entendida porque los mismos compositores pertenecían al grupo que eran remedados en este tipo de obras. No hemos de olvidar que los compositores de los que se conservan villancicos navideños, José Francisco Velásquez el viejo (1755-1805) y Velásquez el joven (1781-1822) eran, respectivamente, hijo y nieto del esclavo José Antonio Velásquez. Pasaría aquí algo similar a lo ocurrido con los villancicos de gallegos que no llegan a Galicia sino cuando el lenguaje utilizado ha perdido su carácter risible y ha pasado ser el vehículo habitual de comunicación, según sostiene el musicólogo Carlos Villanueva³⁵. Sin embargo, esta reconversión no sólo en el tratamiento de los personajes sino también idiomática en la que se pasa de un pseudo-gallego a un gallego literario será imposible en Venezuela. No sólo por desconocer ya los negros y pardos las lenguas africanas, sino porque en las “negrillas” nunca se presentaron estas lenguas, sino un mero español deformado. Es por ello que no hay en las obras venezolanas la figura del negro. Tampoco encontramos otros personajes en los villancicos coloniales conservados, si bien lo más probable es que éstos sí existieran. Así lo podemos apreciar en los *Nacimientos* de mediados del siglo XIX en los que participan los típicos personajes

³¹ AGN, *Diversos*, «Expediente...», LXII, fols. 366v-368.

³² Los *Nacimientos* que se realizaban en los dos últimos tercios del s. XIX constaban de las siguientes secciones: El ángel historiador, Anunciación, Encarnación, Visita de Santa Isabel, El Portal, Los reyes de Oriente, La huida de Egipto (opcional), La Raquel (opcional).

³³ AGN, *Diversos*, «Expediente...», LXII, fols. 368, 389-390.

³⁴ ANH, *Fondo Villanueva*, II, fol. 217.

³⁵ VILLANUEVA, Carlos. *Los villancicos gallegos*. La Coruña, Fundación Pedro Barrié de la Maza, 1994, p. 26.

de los villancicos de la Península, como Pascual, aquí convertido en el «Indio Juan Pascual» o el «mayoral», posible reminiscencia del Gil español³⁶.

A pesar de que en el expediente enviado al rey se señala que los versos que se cantan y representan en los *Nacimientos* se hacen desde «tiempo muy antiguo»³⁷, lo que da a entender que se repetían los mismos textos año tras año, lo cierto es que también había ocasiones en las que utilizaban nuevos libretos, como los que llegó a realizar el escritor venezolano Andrés Bello³⁸.

En otras ocasiones también se trajeron libros desde la Península. Tal fue el caso cuando en 1794 Manuel Barbosa solicita permiso a las autoridades para representar un *Nacimiento* con un nuevo texto que había llegado a sus manos: *La infancia de Jesucristo*³⁹. Dicho texto, que logra pasar la censura eclesiástica, no era otro que el que Gaspar Fernández y Ávila había publicado en 1784 en Málaga, con tal éxito que, en apenas nueve años, se hicieron cinco ediciones en esta ciudad y otras en Valencia y Murcia. Este libro también pasa a México, del que se conservan unos manuscritos en Tlacotalpan⁴⁰. En el caso venezolano la prueba de que este texto llegó y tuvo gran éxito, no es sólo la referencia que tenemos de la solicitud de Barbosa, sino también una edición - una reimpresión señalará la portada- que fue realizada en 1830 en Caracas por el impresor Fermín Romero⁴¹ y que pudimos localizar en la Biblioteca Nacional de Venezuela⁴².

Si bien en ninguno de los villancicos coloniales conservados se usa el texto de Gaspar Fernández, éste si lo encontramos en *Nacimientos* de la época republicana, como es el caso del realizado por José Ángel Montero en 1868⁴³. Con los versos de la Encarnación del malagueño («Por más humilde en la tierra / elige Dios a María / para madre: celebremos / a nuestra reina divina») comienza Montero su tercer acto.

En el expediente enviado al rey sobre los *Nacimientos* se indicaba que la música cantaba «el verso del *Incarntus* del *Credo*, el Cántico de *Magnificat*, el del *Benedictus* e himnos del *Gloria in excelsis*,

³⁶ No sólo a mediados del s. XIX sino ya desde finales de la época colonial, la población indígena en la provincia de Caracas, era un número muy reducido (sólo 490) frente al grupo de pardos (12073) (AGI, *Caracas*, 397). Esto podría explicar que no se usara al negro como personaje de chanza pero que sí se introdujera un personaje indígena.

³⁷ AGN, *Diversos*, «Expediente...», LXII, fol. 389v.

³⁸ Sabemos que Andrés Bello escribió textos para *Nacimientos*, gracias a una carta que le envió su hijo. en la que decía: «Hay en Caracas un hombre muy original, de treinta y tantos años de edad, a quien llaman el literato monstruo. Nómbrase González; y en medio de un exterior brusco y poco pulido, tiene talento, y un entusiasmo inaudito por usted, y sus obras poéticas. A pesar de hallarse hoy engolfado en política, no pierde oportunidad de recoger de usted hasta aquellos versos que hacía usted para los nacimientos». AMUNÁTEGUI, M. L. *Vida de Don Andrés Bello*. Santiago de Chile, Impreso por Pedro G. Ramírez, 1882, pp. 65-66.

³⁹ CALCAÑO, José Antonio. *La ciudad y su música*. Caracas, CEDIAM-UCV, 2001, p. 273.

⁴⁰ FERNÁNDEZ Y ÁVILA, Gaspar. *La infancia de Jesu-cristo: poema dramático dividido en doce coloquios*. Francisco Torres Montes (estudio y edición). Granada, Universidad de Granada, 1987, pp. 48-51, 23. Véase también TORRES MONTES, Francisco. *La lengua de "La infancia de Jesu-Christo": (contribución al estudio histórico del habla andaluz)*. Almería, Universidad de Almería, 1998.

⁴¹ Agradecemos a Carlos Nava el que nos haya facilitado las fotos del libro.

⁴² Francisco Torres nada dice de esta edición en sus trabajos, seguramente por desconocer su existencia.

⁴³ Archivo Audiovisual de la Biblioteca Nacional de Venezuela (AABN), CBT 4544.

el de *Nunc dimittis* y alguno que otro salmo de David». Una vez terminados éstos, salían unas figuras de pastores que con «alegría, júbilo y regocijo» cantaban «música en tono pastoril la siguiente cláusula ‘Vamos a Belén, vamos a Belén, a ver el infante que ha nacido en él’»⁴⁴.

Siendo éstos los únicos textos musicales indicados, nos atrevemos a afirmar que, con excepción de los tonos pastoriles que se cantaban en el momento en que los pastores iban al Portal y una vez que llegaban a él, la música se hacía toda en latín. A partir de 1794, coincidiendo con la llegada a Caracas del libro de Gaspar Fernández y el uso de nuevos textos, las partes cantadas en castellano habrían ido aumentando y disminuyendo las realizadas en latín hasta conservarse solamente el *Gloria in excelsis Deo*, única parte que está en latín tanto en el libro del malagueño como en los *Nacimientos* venezolanos de los dos últimos tercios del siglo XIX.

En la Biblioteca Nacional de Venezuela se conserva, segregado en diferentes carpetas, un grupo de manuscritos compuestos por José Antonio Caro⁴⁵ con indicación de incluir obras de Navidad para el Convento de las Mercedes, justamente uno de los dos conventos caraqueños en los que se representaban *Nacimientos*. Se trata de uno de los tres cánticos evangélicos que se hacían en este tipo de obras: el *Benedictus Dominus Deus Israel*, el cual debía interpretarse en la escena de la visita de Santa Isabel y que debe haber sido compuesto hacia 1780.

Por su parte en los villancicos conservados no existe indicación alguna de que formaran parte de los *Nacimientos* o que se hicieran representados. Tampoco se incluyen los pasajes hablados. Ante esta ausencia⁴⁶, lo que presentamos aquí es una propuesta de los villancicos venezolanos coloniales que pudieron ser usados en estas representaciones.

⁴⁴ AGN, *Diversos*, «Expediente...», LXII, fol. 380v.

⁴⁵ AABN, Jal 289, Jal 330 (64) y jal 357 (91). Únicamente en la primera de las carpetas se explicita que la obra es de José Antonio Caro, por lo que la atribución de las otras dos carpetas se hizo a partir del cotejo del material y del estilo compositivo. El hallazgo de estas obras nos permite no sólo ubicar algunas de las composiciones en latín que se hacían para los *Nacimientos*, sino también aumentar el corpus de obras que se le habían hasta ahora atribuido al compositor.

⁴⁶ Ausencia que fue habitual también en otras zonas del mundo hispánico. Véase SIEMENS, Lothar. «Villancicos representados en el siglo XVII: el de ángeles y pastores de Diego Durón (1692)». En: *Revista de Musicología*, X, 2 (1987), p. 550.

Tabla 1. Villancicos venezolanos coloniales que pudieron interpretarse en los *Nacimientos*

ENCARNACIÓN		PORTAL	
Camino al portal de Belén		Ofrenda de los pastores	
Velásquez, el joven, <i>¡Ay amor!</i> ⁴⁷ 1816 en e, 3/4 para SSAB, tpa 1 y 2, v1 y 2, vla y AcC ⁴⁸	Velásquez, el joven <i>Venid oigamos pastores</i> , 1814 ⁴⁹ en F, 3/4; 2/4 para STT, fl, cl, tpa 1 y 2, v1 y 2, AcC	Velásquez, el viejo <i>Deidad humanada</i> , 1797 en F, 3/4 para SS, v1 y 2 y AcC ⁵¹	Velásquez, el viejo <i>Niño mío</i> , ⁵² s/f en G, 4/4 para SS, V1 y 2, AcC
Tutti ¡Ay amor! nos dio a Jesús, amado Redentor. S 1 Esta bellísima Aurora sobre toda hermosura que inflama los corazones de sus queridos amantes. ¡Ay amor!...	Recitativo S 1 Venid oigamos pastores la dulce voz del cielo que con amor nos dice: un nuevo infante ha nacido. S 1 Corramos pastores que allí veremos al nuevo infante que adoremos. T 1, 2 Corramos pastores que allí veremos al nuevo infante que adoremos. S 1 Dichosos pastores a Belén corramos, corred hacia el Niño.	S 1 Deidad humanada tu eres la adorada prenda de mi amor. S 2 Yo en ti sólo encuentro el amable centro de mi inclinación, S 1 la parte de herencia que apetezco yo. Dúo A tus pies estamos y fieles te damos todo el corazón. Dúo Dichosa es la suerte del que logra verte, mas cual en el cielo será cien el suelo es tal su visión.	Niño, niño mío que entre pajas naces para nuestro bien yo te ofrezco el corazón y toda el alma también. Velásquez, el viejo <i>Los cielos destilaban alegría</i> , ⁵³ s/f en A, 2/4 para SS, v1 y 2, AcC S 1 Los cielos destilaban alegría cuando tú Niño tierno, Niño amado en lugar muy humilde y despreciado naciste de una virgen que es María. S 2 Pero tu madre virgen niño amado tomando de los pobres sus ajuales envolviéndote luego con tus pañales te consuela y te apoya reclinado.
B Esta es aquella Paloma			

⁴⁷ AABN, Jal 263 (151).

⁴⁸ De los villancicos de la época colonial estudiados, sólo en *¡Ay, amor!*, de Velásquez el joven, he encontrado los *Cuatro de empezar* tan habituales en otras zonas hispánicas. (Véase SUBIRÁ, J. «El ‘cuatro’ escénico español». En: *Mixelánea en homenaje a monseñor Higinio Anglés*. Barcelona, CSIC, 1958-1961, II, pp. 895-921). Sin embargo, en las composiciones más tardías de este tipo de música escénica la *Loa* inicial de los ángeles siempre era un *Cuatro de empezar*.

⁴⁹ AABN, Jal 1055.

⁵⁰ AABN, Jal 337 (71), Jal 338 (72) y Jal 1055.

⁵¹ AABN, Jal 1105, Jal 328. En el título diplomático original que se encuentra en Jal 1105, se indica expresamente que la obra es para dos voces, dos violines y bajos. Por este motivo, no se incluyeron los vientos que están escritos en la copia Jal 328.

⁵² AABN, Jal 264 (152) y Jal 204. No se incluyeron las vientos que están escritos en algunas copias por considerarlos añadidos posteriores.

⁵³ AABN, Jal 264 (152) y Jal 204. No se incluyeron las vientos que están escritos en algunas copias por considerarlos añadidos posteriores.

<p>la del tálamo dorado en donde puso su nido el verbo eterno encarnado. ¡Ay amor!...</p> <p>S 2 Esta es el águila bella que su vuelo ha remontado hasta llegar por sus premios a la diestra de su amado.</p> <p>S 1 Esta es la fuerte mujer que venció al soberbio armado y por triunfo de sus glorias está a sus plantas pisado. ¡Ay amor!...</p>	<p>Corramos, corramos. T 1,2 Corramos pastores...</p> <p>S 1 El nuncio nos dio por cierta señal que en pobres pañales el Niño ha de estar. T 1,2: Corramos pastores...</p> <p>S 1 Llevémosle pan panales de miel para que sus padres le den a beber. T 1,2 Corramos pastores...</p> <p>S 1 Beceros y ovejas tomad del rebaño y cuantas cositas en casa tengamos. T 1,2 Corramos pastores...</p> <p>S 1 Para regalar al precioso infante en prendas que somos sus fieles amantes. T 1,2 Corramos pastores...</p> <p>S 1 Como hijos de Sión Fieles en la grey hoy coronaremos a este nuevo rey. T 1,2 Corramos pastores...</p>	<p>a ese nuevo Rey.</p> <p>S 1 y 2 Llevémosle pan, masado con leche y cuantas cositas en casa tengamos. Corred hacia el niño, corramos, corramos.</p> <p>S 1 Llevemos también para el tierno Niño ovejitas tiernas, panales de miel, para que su padre le den de beber.</p> <p>S 2 Tomad del rebaño becerras y ovejas para regalar al precioso Infante en prenda que somos sus fieles amantes.</p> <p>S 1 y 2 El nuncio nos dio por ciertas señales que el niño ha de estar liado en sus ajuales puesto en un pesebre en pobres pañales.</p>	<p>Dúo Y sin ver mi niño que sois rey, sin embargo después que te agasaja te pone en un pesebre entre las pajas al calor de animales, mulas y buey.</p> <p>S 1 Los ángeles que atentos te miraban cuando naciste del templo virginal viendo pues hermosura singular gloria Dios en las alturas te cantaban.</p> <p>S 2 Más después que absortos se quedaron viendo a su Dios nacido y encarnado postrándose luego enamorados buen Jesús entonces te adoraron.</p> <p>Dúo: Quiso también Jesús nuestro amador, que los hombres le viesen ya nacido y supiesen de cierto había venido su deseado y amado Salvador.</p> <p>S 2 Los pastores y reyes se partieron cuando oyeron la nueva de su Rey y junta en Belén aquella grey en presencia del Niño se abatieron.</p> <p>S 2 Dichoso tu niño tierno infante que hiciste a tu presencia reunir a los Ángeles, hombres asistir a tu gran nacimiento en un instante.</p> <p>Dúo: Y porque yo no encuentro en la ocasión por mi pobreza niño que traer te me consuelo señor con sólo verte y con darte mi alma y corazón⁵⁴.</p>
---	---	--	--

⁵⁴ Existen ediciones de *Niño mío* y de *Los cielos destilaban alegría* (Velásquez, J. F. «Niño mío. Tono de Navidad». En: Archivo de música colonial venezolana, 11. Uruguay, Instituto Interamericano de Musicología, 1943; Velásquez, J. F. «Los Cielos destilaban alegría». En: *Colección cuadernos de música*, 3. Caracas, Ministerio de Educación, 1972). Por su parte la Camerata de Caracas ha grabado todos los villancicos aquí expuestos excepto *Deidad humanada* (CD Fundación Camerata de Caracas. *Monumenta: La música colonial venezolana*, vols. 3 y 4).

Como se aprecia en el cuadro, las secciones para la que más se componían villancicos eran aquellas en las que intervenían los pastores, o bien en el camino hacia el portal o la sección en la que hacían la ofrenda ante el niño. En algunos casos, los textos muestran un verdadero apego a la liturgia, como ocurre con *Las cielos destilaban alegría* cuyas primeras estrofas no son sino una paráfrasis del *Hodie nobis caelorum*, primer responso de los maitines de navidad. Otros, como el *Venid oigamos pastores* o *Vamos hijas de Sión*, se corresponden con la lección octava (Lucas, 2, b) de los maitines, a la cual señalaba Gabriel Lindo que se ceñían las obras pastoriles de los *Nacimientos*⁵⁵.

Los versos no siempre se ciñen a estrofas determinadas y, aún en aquellos casos en que sí lo hacen, no los siguen a rajatabla. Entre las formas estróficas usadas están la copla (*¡Ay amor!*), el romancillo (*Venid, oigamos pastores*) y el cuarteto (*Los cielos destilaban alegría*). En el caso de aquellos que incluyen recitativos, se sigue el principio de utilizar versos más largos para éstos que para el resto de las estrofas.

2.3. La música

Las obras pertenecientes a *Nacimientos* que hoy en día perviven son todas autoría de Velásquez el viejo y Velásquez el joven. El hecho de que se representasen en casas particulares explica que no se hayan conservado sino aquellas que fueron auspiciadas por cofradías con archivos. Velásquez el joven fue maestro de capilla de la parroquia de San Pablo⁵⁶ (en donde estaba ubicada la cofradía de la Caridad que organizaba los *Nacimientos* que se celebraban en casa de Barbosa), por lo que algunas de sus obras, y las de su padre, tuvieron la suerte de sobrevivir.

Entre los villancicos de Velásquez el viejo y los del joven, hay importantes diferencias estilísticas y estructurales, lo que se constituye en una muestra de la ruptura del género que existió entre estas dos generaciones de compositores.

Ninguna de las obras de Velásquez el viejo posee la típica estructura de estribillo y coplas, sino una forma ternaria (ABB para *Deidad humanada* y ABC para *Niño mío* y *Los cielos destilaban alegría*), en la que ninguna de las partes cumple las funciones de las secciones habituales de los villancicos. Esto hace que no podamos hablar de una estructura más “hispanica” antes de la introducción de elementos italianizantes que introduce su hijo, sino de unas obras cuya forma está más cercana a la canción que al villancico.

Tanto las modulaciones, como la alternancia de solos y *tuttis*, son recursos utilizados por Velásquez el viejo para dividir las secciones. Sin embargo, no son los *tuttis* (como sería de esperar) las primeras partes presentadas, sino los solos, distribuidos entre las voces a manera de diálogo.

⁵⁵ AGN, *Diversos*, «Expediente...», LXII, fol. 380v.

⁵⁶ AAC, *Cuentas y cofradías*, 26.

Éste suele concluir con un *tutti* en el que se pretende afianzar el mensaje dado.

En las obras de Velásquez el viejo (escritas únicamente para dos voces, dos violines y bajo) las voces suelen estar dobladas por uno de los violines. Por su parte, la instrumentación entre los dos violines es tratada de una manera diferente dependiendo de la forma de la obra. En el villancico *Deidad humanada*, cuya estructura formal es ABB, son escritos pareados. En *Niño mío* y *Los cielos destilaban alegría* con forma ABC, son escritos de manera independiente, haciendo el primer violín el tema y el acompañamiento el segundo.

Esta similitud en cuanto a la forma y la instrumentación entre estos dos villancicos se explica porque son dos composiciones que iban unidas: villancicos pareados entre los que se intercalaba una parte recitada. Por este motivo, ambos están copiados en el mismo manuscrito, tanto en la versión autógrafa [AABN, Jal 264 (152)], como en la realizada posteriormente por Ramón Montero (AABN, 204). *Deidad humanada* es el primero de otro grupo de villancicos pareados, pero su segunda parte está hoy perdida.

Esta estructura doble de la *Ofrenda de los pastores*, también debió utilizarse en la sección del *Camino al portal de Belén*, hasta que la introducción del recitativo (que incluía el elemento narrativo que antes se declamaba) lo hizo innecesario.

Si bien Velásquez el joven⁵⁷ introduce elementos italianos que antes no estaban presentes⁵⁸, también utiliza coplas y estribillos, con lo que se encuentra más cercano a la típica forma del villancico que su padre. Sus obras se dividen así en dos grandes partes: un recitativo que introduce al público en el tema de la obra y una segunda parte formada por las coplas y su respuesta o estribillo. Para separar ambas secciones se sirve de cambios de compases, nunca de modulaciones, si bien podemos apreciar un contraste entre el recitativo y las respuestas (con un mayor uso de dominantes secundarias) y las coplas (con una armonía más sencilla con la que se pretende acercar a la música popular).

Venid, oigamos pastores consta de un recitativo acompañado seguido de siete coplas a solo con su consecuente respuesta en *tutti* que funciona como estribillo. *Vamos hijas de Sión* tiene una estructura similar: un recitativo (en este caso seco) que funciona como introducción, seguido de dos coplas y su respuesta. En este caso, la respuesta no puede ser entendida como un estribillo ya

⁵⁷ Según el musicólogo David Coifman (COIFMAN, David. *De obispos, reyes, santos y señas en la historia de la capilla musical de Venezuela (1532-1804)*. Madrid, Sociedad Española de Musicología, 2010, p. 508) la obra *Venid, oigamos pastores* (*Venid, sigamos pastores* según este investigador), no pertenece a Velásquez, el joven sino el viejo. Discrepamos de esta adjudicación, no sólo porque la fecha indicada en el manuscrito (1814) tiene que ser la de composición y no la de copia (su copista o todavía no había nacido ese año, o era apenas un niño), sino porque el recitativo sólo es usado por Velásquez, el joven, nunca por su padre.

⁵⁸ Si tomamos en cuenta que en la Capilla Real comienzan desde 1703 a introducirse en los villancicos recitativos y arias, apreciamos que su introducción en Venezuela fue realmente tardía (TORRENTE, Álvaro. «Las secciones italianizantes de los villancicos de la Capilla Real, 1700-1740». En: *La música en España en el siglo XVIII*. Malcolm Boyd y Juan José Carreras (eds). Madrid, Cambridge University Press, 2000, pp. 89-90).

que la primera y la segunda de ellas, poseen textos diferentes. En las coplas, utiliza el mismo recurso de su padre: solos de las sopranos, alternados entre sí.

Las posibilidades económicas de la cofradía debieron permitir a Velásquez el joven contar con una orquesta mayor, gracias a lo cual puede introducir vientos en sus obras. A diferencia de las trompas y el clarinete, que sólo son utilizados como refuerzos armónicos, la flauta es destacada (sin duda debido a su relación con el mundo pastoril) doblando los temas que son presentados por las voces y el primer violín.

Es sabido que muchos de los villancicos del mundo hispánico se hacían bailados. Así ocurre, por ejemplo, con los de México en los que, según el investigador Robert Stevenson, era habitual la realización de muiñeiras⁵⁹. En las partituras coloniales conservadas en Venezuela nada se señala al respecto. En el caso de los *Nacimientos* compuestos en los dos últimos tercios del siglo XIX, si bien encontramos un movimiento llamado Aguinaldo, en las partituras nada se dice sobre que se bailaran. Sin embargo, sí encontramos esta referencia en los carteles que los anunciaban, en los que se señalaba que el portal se presentaba con «el anuncio a los Pastores, los que saldrán bailando para hacer sus ofrecimientos, concluyendo con los Aguinaldos»⁶⁰.

A pesar que en las composiciones coloniales no hay ninguna indicación de «aguinaldo» cabe preguntarse si podemos encontrar el origen de éstos en los villancicos de los Velásquez y, por consiguiente, si existía alguna parte que se hiciera bailada. Los aguinaldos son obras constituidas por un ritmo de 3 más 2 corcheas, como podemos apreciar en el *Nacimiento* compuesto por J. M. Montero en 1868:



Figura 1. J. M. Montero. *Nacimiento* (aguinaldo), 1868.

Pues bien, un ritmo similar lo encontramos ya en *Los cielos destilaban alegría* de Velásquez el viejo:



Figura 2. Velásquez el viejo. *Los cielos destilaban alegría*, vl. 1.

⁵⁹ STEVENSON, Robert. *Christmas Music from Baroque Mexico*. Berkeley, University of California Press, 1974, p. 2.

⁶⁰ ANH, *Colección Arístides Rojas*, 5, 3, 8.

Velásquez el joven también usa este ritmo en sus dos villancicos de Camino al Portal de Belén:



Figura 3. Velásquez, el joven. *Venid, oigamos pastores*, 1814, vl. 1.



Figura 4. Velásquez, el joven. *Vamos hijas de Sión*, 1814, vl. 1.

La presencia de esta célula rítmica en varios de los villancicos utilizados en los *Nacimientos*, puede ser considerada no sólo como la génesis de los posteriores aguinaldos, sino también como la existencia de partes que se hacían bailadas. Es de resaltar que ni en *Deidad humanada* ni en *Niño mío* encontramos este ritmo. Esto se debe a que ambos se cantaban en la primera parte de la Ofrenda, siendo sólo la segunda la que se bailaba. En el caso del Camino al portal de Belén, ocurría lo mismo, por lo que sólo encontramos esta célula rítmica en la parte que sigue a los recitativos.

Como se aprecia en los ejemplos expuestos un mismo ritmo fue escrito con tres tipos de compases. No cabe duda que la razón estriba en que se trataba de un baile popular cuya transcripción al papel, en su intento de escribirlo fielmente, constituía una verdadera dificultad para los compositores⁶¹.

3. Los *Jerusalenes*

Durante los dos últimos tercios del siglo XIX, tuvieron gran auge otro tipo de representaciones musicales: los *Jerusalenes*. Eran éstas obras escénicas con partes habladas, cantadas e instrumentales, en las que se representaba la pasión de Cristo.

Ni en las partituras ni en los documentos coloniales se hace mención alguna a los *Jerusalenes* por lo que se podría considerar que éstos se gestaron a comienzos de la época independentista. Sin embargo, el estudio comparativo entre estas obras de mediados del siglo XIX y algunos de los textos de los villancicos coloniales muestran interesantes similitudes. Seguramente, éstos comienzan a adquirir importancia cuando sus textos se constituyeron en un modo para ganar

⁶¹ Todavía es ésta una dificultad no superada en los aguinaldos actuales, los cuales, en ocasiones se escriben en 2/4 y, en otras, en 5/8.

indulgencias. El dato más antiguo que tenemos a este respecto data de 1803, cuando el cura de San Sebastián de los Reyes le envía al obispo una misiva del siguiente tenor:

Illmo. señor

El Illmo. señor obispo actual de la Guayana nos dejó en su tránsito herederos de la devoción con la SSMA. Virgen Dolorosísima, asegurándonos que era el mejor remedio que había palpado para convertir al más impío ... En este estado nos hallamos cuando para consuelo mío vino casualmente a mis manos el adjunto manuscrito que sacó mi Notario para presentármelo de otro que poseía un hijo de esa ciudad [Caracas], y en el que verá su Señoría Ilustrísima el modo breve de meditar, rezar y ofrecer los *Siete Dolores de la Santísima Virgen* ... ocurro por ésta suplicando humildemente a su señoría ilustrísima sea servido de ver el enunciado manuscrito y estando conforme a nuestra santa fe y religión mandármela volver para su práctica expresándome si son ciertas, esto es, si su señoría ilustrísima ha concedido aquellas indulgencias, si para ganarlas es condición *sine qua non*, además de la bula común, hacer rememoración de las *Siete Palabras* que nuestro amabilísimo Jesús dijo en la cruz por el mismo orden que trae a favor de las almas que especifica, y finalmente sea también servido su señoría ilustrísima licenciarme para dirigir a nombre de su señoría Ilustrísima las copias correspondientes a todos los venerables curas de esta vicaría, para que cada uno promueva, extienda y cultive en su parroquia devoción tan útil y provechosa a las almas y tan del agrado de su divina majestad, como de honor y consuelo de Nuestra Madre dolorosísima⁶².

La respuesta del obispo no se hace esperar y, a pesar de señalar que no conocía las versos que él le envía adjuntos⁶³, no sólo aprueba que se propaguen sino que además concede cuarenta días de indulgencia para quienes las recen. Los versos enviados trataban sobre los Siete dolores de la Virgen pero también se hace mención a la ejecución que junto a estos, se debería hacer de las Siete palabras de Cristo en la Cruz.

Partimos de esta carta porque en ella se habla de establecer como costumbre la realización de dos prácticas cuyos textos estarán en dos secciones de los *Jesuralenes* post-independentistas: las siete palabras de Cristo en la cruz y los siete dolores de la Virgen.

3.1. Las siete palabras de Cristo en la cruz

En la Biblioteca Nacional de Venezuela se conservan unas *Siete palabras de Cristo en la Cruz* [AABN, Jal 257 (145)]. No tienen indicación de autor, aunque deben haber sido realizadas por un compositor local colonial. El texto empleado es el mismo que utiliza Francisco García Fajer en sus *Siete palabras de Cristo en la Cruz* pero la música es diferente⁶⁴. No sabemos si a Venezuela llegó la partitura del Españolito, en cuyo caso sería la única constancia que tenemos del conocimiento de su obra en esta colonia,⁶⁵ o únicamente el texto. De ser el último caso entonces ambos

⁶² AAC, *Episcopales*, XXXVII. El subrayado es de la autora.

⁶³ El manuscrito con los versos que el cura Cristóbal Acoita dice enviar adjuntos a la carta, no se conservan actualmente. Es posible que estos fueran de José Antonio Montenegro, escritor y profesor del Seminario de Caracas, y a quien se le atribuyen unos versos de los dolores de la Virgen en un partitura de Pedro Nolasco Colón (AABN, Jal 247).

⁶⁴ Para la obra de García Fajer, consúltese *Siete palabras de Cristo en la Cruz*. J. V. González Valle (estudio y edición). Barcelona, CSIC, 2000.

⁶⁵ Con relación a la recepción de la obra de García Fajer en México véase MARÍN LÓPEZ, J. «Se canta por la armonía del Españolito»: García Fajer en el repertorio musical de la catedral de México». En: *La ópera en el templo. Estudios sobre el compositor Francisco Javier García Fajer*. Miguel Ángel Marín (ed.). Logroño, Instituto de Estudios Rioja-

compositores debieron valerse de un texto conocido si bien cada uno de los compositores utilizó una introducción distinta, por lo que, posiblemente, ésta no estaba escrita en el texto original y cada uno de los músicos decidió añadirle una. Si bien en los *Jerusalenes* se usan otros textos, también se incluyen las Siete palabras de Cristo y con el mismo principio utilizado por Fajer: no se cantan las siete palabras como tal sino textos que explican al oyente cada una de éstas. De este modo logran su doble función: devocional y didáctica⁶⁶.

3.2. *Los bronces se enternezcan*: el trasvase de un villancico a Nuestra Señora de los Dolores

Entre los compositores caraqueños de finales de la colonia fue habitual el uso de un texto dedicado a la Virgen de los Dolores. Compositores como Pedro Nolasco Colón, Cayetano Carreño o Juan José Landaeta utilizaron un texto, que si bien variaba, incluía en todos los casos los versos *O tristísima María / recibe la voluntad / de los que a tu soledad / quieren hacer compañía*⁶⁷. A esta estrofa le seguían una serie de coplas en las que se describían los siete dolores que había padecido la Virgen. Esta estructura, con los versos *O tristísima María* incluidos, forma parte de los *Jerusalenes* que se compondrán posteriormente como, por ejemplo el realizado por J. M. Isaza y J. Meserón en los inicios de la era independiente⁶⁸. El proceso debió partir de un texto y música con una estructura simple en un inicio (básicamente estribillo y coplas), a partir del cual se fueron componiendo villancicos más largos y con una mayor complejidad estructural que finalmente dieron lugar a obras dramáticas completas como los *Jerusalenes*. Un ejemplo de estos villancicos cada vez más complejos es la obra de Cayetano Carreño *Los bronces se enternezcan*, cuya estructura (introducción, estribillo, siete coplas, recitativo y movimiento final) bastante compleja y con elementos como el recitativo, nos inclina a sostener que ya eran obras que se hacían representadas. Al unirse a otros villancicos realizados en Semana Santa, como *Las siete palabras de Cristo en la Cruz* fueron dando lugar a obras representadas más extensas que pasaron a

nos, 2010, pp. 361-400. Sobre su recepción en Chile: VERA, Alejandro. «La proyección de García Fajer en el virreinato del Perú: su *Vigilia de difuntos* conservada en la catedral de Santiago de Chile». En: *La ópera en el templo. Estudios sobre el compositor Francisco Javier García Fajer*. Miguel Angel Marín (ed.). Logroño, Instituto de Estudios Riojanos, 2010, pp. 343-360.

⁶⁶ Como ejemplo de esto, entre otros, tenemos el Jerusalén compuesto por Atanacio Bello en 1858 (AABN, Jal 2012).

⁶⁷ AABN, Jal 247, Jal 250, Jal 273. Tanto el de Cayetano Carreño como el de Juan José Landaeta, comienzan con los versos «Los bronces se enternezcan / líquidensen las rocas / al oír las tristes quejas / de una madre que siente, gime y llora: / sus afanes, sus penas, sus congojas», los cuales ya habían sido usado previamente por el compositor cubano Esteban Salas (HERNÁNDEZ BALAGUER, P. *Los villancicos, cantadas y pastorelas de Esteban Salas*. La Habana, Editorial de las Letras Cubanas, 1986, p. 69; ESCUDERO, Miriam. *Esteban Salas. Maestro de Capilla de la Catedral de Santiago de Cuba*. Valladolid, Oficina del Historiador de la Ciudad de la Habana, Universidad de Valladolid, 2001, pp. 215-217). No he podido encontrar correspondencia alguna con los títulos de villancicos conservados en España, lo que me inclina a defender la idea de que el texto, más que ir de la Metrópoli hacia dos de sus colonias, habría llegado directamente de Cuba.

⁶⁸ AABN, Jal 123.

denominarse *Jerusalenes* y que siguieron conservando las secciones de los Siete Dolores y las Siete Palabras de Cristo en la Cruz.

Conclusiones

En Venezuela, al igual que en la Península, existieron detractores y defensores de la representación de los divinos misterios. Sin embargo, en el caso venezolano, hemos de añadir un nuevo elemento en disputa: las diferencias raciales. Al contrario de lo que ocurre en otras zonas americanas, la música escénica no es vista como un medio evangelizador. Por este motivo los autos sacramentales son prohibidos en los pueblos de indios (mientras que sí se permiten en el de españoles) y, por la misma razón, Josef de Rivera se queja ante al rey al ver que se realizan *Nacimientos* en casas de pardos.

Por los datos conocidos hasta ahora (si bien podemos remontar su origen a la época colonial), el género se desarrolló más tarde que en la Península. Otro tanto ocurrió con algunos elementos. Los textos cantados, sólo se hicieron completamente en castellano, a partir de finales del XVIII y la introducción de elementos italianizantes, como el recitativo, no se da sino hasta principios del XIX. Este retardo tiene su contrapartida en su continuidad cuando, en otras zonas hispánicas, se hallaban casi extintos⁶⁹. A nuestro entender dicha pervivencia se debió al haber sido expresamente permitidos por Carlos IV, en su real cédula del 15 de junio de 1791, lo que incitó, sin duda alguna, a su continuidad.

⁶⁹ En Venezuela se siguen haciendo *Nacimientos* y *Jerusalenes* hasta los últimos años del siglo XIX. A pesar de esto, no debemos pensar que no continuaron siendo criticados. Una vez conseguida la independencia las razones religiosas serán dejadas de lado y la crítica que se les hará es que este tipo de autos no eran propios de pueblos civilizados (*Gaceta de Venezuela*, 19/1/1833).

No es una novedad afirmar que la sociedad contemporánea está marcada por cambios que afectan a todas las formas de la vida humana. Fenómenos como la eclosión de las nuevas tecnologías de la comunicación, el flujo global de capitales, la movilidad de las personas, las redes sociales y la aceleración en la circulación de la información debilitan las oposiciones tradicionales entre mundo urbano y rural, centro y periferia, nosotros y los otros. Más aún: mientras, por una parte, las identidades colectivas –nacionales, políticas, sociales e incluso locales– parecen reafirmarse, por otra, el impulso de la globalización tiende a obviar las reivindicaciones identitarias y a empujar el mundo hacia la homogeneización y el hibridismo generalizados.

Bajo el lema “Musicología global, musicología local”, el VIII Congreso de la Sociedad Española de Musicología se celebró en la Universidad de La Rioja (Logroño, 6-8 de septiembre de 2012) con el propósito de reexaminar aspectos de la disciplina desde un enfoque crítico en el que la oposición global-local desempeñara un papel relevante. Dicho en términos generales: ¿qué transformaciones en la teoría y práctica de la investigación musical suscita (o puede suscitar) la atención sobre los problemas que plantea la globalización? El presente volumen, con sus 139 contribuciones, nos ofrece la posibilidad de dialogar sobre cuestiones que afectan tanto a la musicología y a nuestra actividad académica habitual, como a las representaciones y prácticas musicales locales, sean eruditas o populares.

I.S.B.N.: 978-84-86878-31-3
Depósito legal: M-24391-2013

