MÚSICA Y DANZA EN TORNO A LA IGLESIA: APUNTES PARA UNA MÍNIMA HISTORIA DE CARORA

MUSIC AND DANCE AROUND THE CHURCH: NOTES FOR A MINIMUM HISTORY OF CARORA

MÚSICA E DANÇA EM TORNO DA IGREJA: NOTAS PARA UMA HISTÓRIA MÍNIMA DE CARORA

MOISÉS ORLANDO CHÁVEZ HERRERA

Artigos originais

Moisés Orlando Chávez Herrera*

https://orcid.org/0000-0003-2827-4380

* Universidad Central de Venezuela (UCV), Venezuela

DOI: https://doi.org/10.11606/issn.2178-0447.ars2025.218122

e-218122

RESUMEN

Este texto constituye un primer avance sobre la historia de la música y la danza en Carora (Venezuela) entre los siglos XVI y XVIII, evaluando la influencia de la Iglesia Católica. Se estudian las expresiones aborígenes y se analizan los modelos españoles e instrumentos musicales, abordando sus raíces arábigas, y las manifestaciones locales. Resalta el papel operativo y aculturador de la Iglesia, y la presencia de lo mudéjar junto con las alusiones medievales y renacentistas, afectando –desde y hacia– la cultura tradicional americana. La referencia sobre dos arpas en una capilla cercana constituye una sintomática pista sobre su papel y el que tuvo la música y la arquitectura como partes de un sistema evangelizador, operando como una "machine à émouvoir".

PALABRAS CLAVE Arpa; Carora; Danza; Iglesia Católica; Música

ABSTRACT

This text constitutes a first advance to the History of Music and Dance in Carora (Venezuela) between 16th and 18th centuries, evaluating the influence of Catholic Church. It studies the aboriginal expressions, the disseminated Spanish models and different musical instruments, deepening into their Arabic roots, as on the local manifestations. It also highlights the Church's operative and acculturating role, and the presence of the Mudejar together with the Medieval and Renaissance allusions, affecting –from and towards– the American cultural tradition. The reference about two harps in a near chapel constitutes a symptomatic clue about their important function, as the one that music and architecture had as part of an evangelizing system that functioned as a "machine à émouvoir."

KEYWORDS Carora; Catholic Church; Dance; Harp; Music

RESUMO

Este texto constitui um primeiro avanço na história da música e da dança em Carora (Venezuela) entre os séculos XVI e XVIII, a partir da análise da influência da Igreja Católica. Foram estudadas as expressões aborígenes e analisados os modelos e instrumentos musicais espanhóis, abordando suas raízes árabes, e as manifestações locais. Destaca-se o papel operacional e aculturador da Igreja e a presença do mudéjar, juntamente com as alusões medievais e renascentistas, que afetam –desde e para– a cultura tradicional americana. A referência a duas harpas em uma capela próxima é uma pista sintomática de seu papel e da música e da arquitetura como parte de um sistema de evangelização, operando como uma "machine à émouvoir".

PALAVRAS-CHAVE Carora; Dança; Harpa; Igreja Católica; Música

CC BY

A final del siglo XV se inició el proceso expansionista del capital comercial de las monarquías europeas, dirigiendo buena parte de sus esfuerzos a la conquista de nuevas tierras. España tuvo especial protagonismo desde el arribo de Christophorus Columbus al continente americano en 1492, quien manifestó una curiosa y particular sensibilidad respecto a los habitantes aborígenes, a quienes descubrió con impacto y cierto encanto mientras se aproximaba a la isla de Guanahani, luego llamada San Salvador:

> venjan a las barcas de los navíos a donde / nos estábamos, nadando, y nos trayan papa / gayos y hylo de algodón en ovillos y / agazayas y otras cosas muchas, [...] todo tomavan y daban de aquello / que tenjan de buena voluntad. Mas me / pareció que era gente muy pobre de todo. Ellos / andan todos desnudos commo su madre los pa / rió, [...] Y todos los que / yo vi eran todos mancebos, que njnguno vide / de edad de más de .XXX. años. Muy bien / hechos, de muy fermosos cuerpos y muy / buenas caras. Los cabellos gruessos quasi / commo sedas de cola de cavallo, y cortos. [...] / D'ellos se pintan de prieto, y / ellos son de la color de los canarios, nj negros / nj blancos, y d'ellos se pintan de blanco, y d'ellos / de colorado, y d'ellos de lo que fallan. [...] Ellos / todos a vna mano son de buena estatura de / grandeza y buenos gestos, bien hechos. (COLÓN, 1976, pp. 86-87).

Lograron entonces inaugurar una ruta marítima que favoreció la red comercial de intercambio con Europa y que implicó la absorción de recursos para la manutención del sistema militar y el aumento de las riquezas de España, figurando especialmente la Iglesia Católica como estratégico aliado que aportó a esta operación una marcada carga religiosa con impronta medieval. Los reyes se interesaron por conocer esta nueva realidad americana, creando para ello el cargo de cronista e iniciándose la producción de una serie de detallados reportes donde se dio un énfasis a la descripción de la vida y las costumbres de las distintas etnias dispersas en el territorio (PALACIOS, 2000, pp. 12-15).

COSTUMBRES INDÍGENAS, CONQUISTA Y OCUPACIÓN DEL OCCIDENTE DE VENEZUELA

Conjuntamente con la ocupación de las tierras y la explotación de los recursos naturales y humanos, la Iglesia acompañó la inserción cultural española y europea a través de la vía religiosa, progresivamente implantando un sistema de capillas catedralicias que tomaron como modelos las andaluzas (BEJARANO PELLICER, 2015, p. 206). Una vez establecida en el continente, la Iglesia Católica se convierte en la principal fuerza política, económica

y cultural de la operación, especialmente en un momento en el cual había sufrido un marcado debilitamiento de su poderío en Europa, que culminó con la aparición del cristianismo protestante (GUIDO; PEÑÍN, 1998, p. 289-290).

La necesidad de enseñar y difundir la fe llevó a los españoles al aprendizaje de lenguas nativas, forzándoles a una convivencia y adaptación a las costumbres aborígenes. Los religiosos misioneros que primero llegaron a Venezuela e iniciaron la labor educativa, lo hicieron de la mano de los jerónimos de Santo Domingo, entre quienes estaban los franciscanos y lascasianos, asentándose finalmente cinco órdenes en el territorio: dominicos, franciscanos, capuchinos, agustinos y jesuitas, dejando a finales del siglo XVI cinco (5) arzobispados y veintiséis (26) obispados fundados en el actual territorio venezolano (GUIDO, PEÑÍN, 1998, p. 289; PALACIOS, 2000, pp. 46-49).

Fray Bartolomé de Las Casas escribió sobre el interés de los indígenas hacia la música y la danza, basándose en su fascinación por los "cascabeles", y explicando que:

> la razón era porque los indios de esta isla, y aún de todas las Indias, son inclinadísimos y acostumbrados a mucho bailar, y apara hacer son que les ayude a las voces o cantos que bailando cantan y sones que hacían tenían

> unos cascabeles muy sutiles, hechos de madera, muy artificiosamente, con unas piedrecitas adentro, los cuales sonaban poco y roncamente. Viendo cascabeles tan grandes y relucientes y tan bien sonantes, más que a otra cosa se aficionaban y cuanto quisiesen por ellos o cuanto tenían, curaban por haberles de dar... (PALACIOS, 2000, p. 40)

Tal como apunta Mariantonia Palacios (2000, p. 40): "Es esta pasión de los indígenas por el baile una de las cosas que más llama la atención de los europeos. Todos los cronistas describen con bastante detalle las distintas coreografías de las danzas y fiestas de los naturales", en las que se empleaban conchas marinas, cáscaras de caracoles, tambores, maracas, flautas, sonajeros, botutos y yapururos. Gonzalo Fernández de Oviedo y Valdés en su *Sumario de la Natural Historia de las Indias* (1526) describe los ritos de tipo religioso de los caribes, que eran presididos por el cacique tocando el *atambor* y los demás asistentes, que usaban caracoles y conchas en las piernas para que sonasen, como si fuesen sonajas y cascabeles (BEJARANO PELLICER, 2015, pp. 211-212); también Fray Pedro Simón, en sus *Noticias historiales de Venezuela* (1627), enumera la cantidad de instrumentos empleados por los caribes en una extraña ceremonia: "...teniendo todos los instrumentos de música que llevaban que no eran pocos, como trompetas, caracoles marinos,

flautas, fotutos y otras, al son de ellos, cantando y bailando, con sus arcos y flechas en las manos,...” (SIMÓN, 1998, p. 278).

Las etnias occidentales –situadas donde hoy se ubican las ciudades de Barquisimeto, Carora, Coro, El Tocuyo, Quíbor, etc.– fueron la de los ajaguas o *xaguas* ubicados en la actual población de Río Tocuyo, ayamanes en la sierra Matatere, caquetíos en Bobare, gayones o *cayones* en el valle del río Turbio y jirajaras o *xideharas* al norte del río Tocuyo; todas pertenecientes a la cultura de los arawacos (MOLINA, 2004, p. 21), y situadas en un área cultural que alcanzó cierto grado de organización social en clanes de filiación matrilineal. Tenían una alta densidad poblacional, con cierto tipo de estratificación social, y cultivaban yuca, maíz y otros productos (QUINTERO, 1993, p. 8).

Tuvieron distintos rasgos y costumbres, y sus manifestaciones culturales correspondieron a las cuatro vertientes definidas por Charles Letourneau para clasificar las danzas: las de caza, guerra, amor y las religiosas o asociadas con fiestas rituales. Se diferenciaban según el sexo de sus integrantes y las actividades que desarrollaban; en las de caza y guerra participaban solo los hombres, mientras que a las de amor y culto se sumaban las mujeres. Otras celebraciones se centraron en la idolatría, la magia, el curanderismo, los combates y lamentos velatorios (GUERRERO RODRÍGUEZ, 1994, pp. 167, 195).

En la región existieron rituales de curación, de culto a los muertos y fiestas agrícolas, en las que se emplearon flautas de hueso y sonajeros de cerámica (MOLINA, 2004, p. 21).

Se conoce sobre el baile de tura o *estercuye* –propio de los ayamanes, gayones y jirajaras– en el cual se usaba un instrumento similar a una trompeta, hecho de corteza vegetal (específicamente bambusa o *ture*: especie tropical de bambú). Tenía un carácter ritual y era vinculado con la fundación de poblados, la agricultura y lo colectivo, para la celebración del "dios maíz" durante las cosechas. Estaba dirigido por un capitán de la fiesta; los participantes usaban arcos y flechas, se pintaban el cuerpo con tinta de *bariquí* (almagre de color encarnado oscuro) y, al final, consumían una bebida alcohólica de maíz fermentado (GUERRERO RODRÍGUEZ, 1994, pp. 160-161, 183-184).

FUNDACIÓN DE CARORA Y ESTABLECIMIENTO DE LAS ÓRDENES RELIGIOSAS EN EL SIGLO XVI

Con la llegada de los españoles al actual territorio venezolano, se inicia el proceso de implantación a través de la fundación de ciudades, entre 1498 y 1570, concentrándose inicialmente

en la costa (fig. 1), desde donde partieron expediciones que permanecieron en el occidente luego de varios intentos al oriente (LÓPEZ VILLA, 2003, pp. 389-390). De aquellas que salieron desde El Tocuyo (1545) provino la fundación de Carora, nombre indígena que en 1546 designó las áridas sabanas típicas del entorno. El asentamiento tuvo diferentes ubicaciones entre 1569 y 1572, producto de fallidos intentos fundacionales frente a la agresiva oposición de los nativos. La ciudad de "Nuestra Señora de la Madre de Dios de Carora" pasó luego a llamarse "El Portillo de Carora" o simplemente "Portillo" (SILVA, 1981, p. 170).

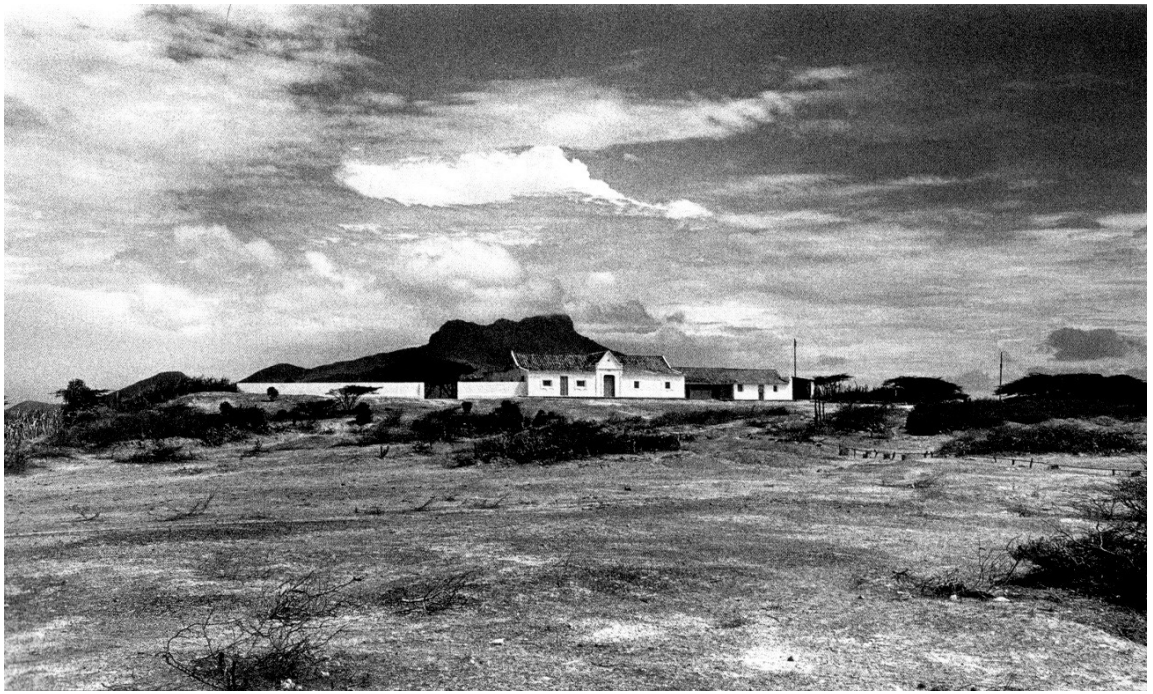


Figura 1.
Félix Molina. *Asentamiento en la costa de Venezuela*. Paraguaná (Venezuela). *Revista Bigott*, n. 49, año XVIII. Caracas: Editorial Arte, 1999, p. 150.

En los documentos de la época se describe el precario estado del territorio; "Pedro Agreda, obispo, escribe al rey en 1574 que la provincia solo consta de ocho poblados: Coro, Barquisimeto, Tocuyo, Trujillo, Nueva Valencia, Caracas, Caraballeda y Portillo" (CALZAVARA, 1987, p. 18). Además de un capitán, alcalde, justicia, regidores, escribano público y cabildo, hubo un grupo de religiosos que enseñaron la doctrina cristiana en una pequeña iglesia improvisada y basada en las construcciones indígenas (SILVA, 1981, p. 169).

Eduardo Arcila Farías –citado por Palacios (2000)– sostuvo que para el siglo XVI los requerimientos fueron esencialmente militares, por lo que los primeros pobladores "vinieron a América como miembros de un ejército, pagados por la corona española, con la intención de descubrir y conquistar tierras únicamente"; fueron gente con distintos grados de cultura, como caballeros, hidalgos, artesanos, campesinos, letrados, hombres de las artes y analfabetas. También, a petición de los reyes, venían músicos y ministriles para alegrar y entretenerles; estos emplearon los mismos instrumentos, canciones, costumbres, ritos y diversiones que tenían en su tierra, trayendo vihuelas, timbales, cajas de guerra, pífanos, clarines, trompetas y tambores; se cantaban

Salves y *Te Deum*, se entonaban villancicos y coplas, y se jugaban toros y cañas (PALACIOS, 2000, pp. 43-44).

Una mayor presencia de religiosos fue necesaria para continuar la evangelización de los nativos y cuidar las eventuales desviaciones de los españoles, quienes llegaron a adoptar ciertas costumbres indígenas. Las distintas órdenes religiosas se organizaron en provincias con un superior responsable, viniendo desde España o desde otra ciudad americana. A Barquisimeto, Trujillo y Carora (fig. 2) llegó la orden franciscana, fundando en la última el Convento de Santa Lucía (circa 1582) (PALACIOS, 2000, pp. 45-46; SILVA, 1981, p. 173).



Figura 2.
Vista aérea del tejido urbano de Carora, ca. 1970. Carora (Venezuela). Archivo Instituto Geográfico de Venezuela 'Simón Bolívar'.

MÚSICA, DANZA E INSTRUMENTOS ALREDEDOR DEL SIGLO XVII

La vida en América fue muy distinta de la que se desarrolló en Europa. En el territorio español había persistido durante casi 800 años la dominación y ocupación musulmana, trayendo muchos inconvenientes a la Iglesia Católica. América se convertiría en el lugar ideal para la enseñanza y expansión del cristianismo, especialmente porque no intervendrían moros, judíos, musulmanes, blasfemos ni herejes (PALACIOS, 2000, p. 46).

> La influencia cultural del Oriente Medio, Irak, Persia [...], Siria y en menor grado los judíos, en la España Islamizada, a partir del siglo VIII y hasta más allá del fin de la dominación árabe en 1492, va a ser decisiva tanto para la música [cortesana y eclesiástica] como para la popular europea [...] [Esto lo secundan] las famosas miniaturas de instrumentos musicales agrupadas en dos códices [...] Las Cántigas de Santa María y El libro de ajedrez [...] (SALAZAR, 2000, p. 69)

En consecuencia, la mayoría de los instrumentos empleados en el Medioevo y Renacimiento europeo y llevados a América tuvieron raíces arábigas, recibidas a través del *râbab*, el *kemanchá*, el *ʿud* y el arpa arábigo-persa, entre otros. También, muchas de las danzas aportadas pertenecían originalmente a la cultura árabe-andalusí, con gran presencia musulmana (SALAZAR, 2000, pp. 69-84, 153) (fig. 3).



Figura 3.
Isabel Aretz, Luis Felipe Ramón y Rivera. *Músicos en el juego de los locos.* Instrumentos tradicionales en Venezuela, 1959. Archivo Centro de la Diversidad Cultural, 2006.

En el Renacimiento español, la tradición medieval y las formas clasicistas tuvieron una continuidad hacia la Edad Moderna. Esta fue la misma convivencia, medieval y clásica, situada en la literatura y la música renacentista –donde melismas y cadencias orientales se unieron con canciones populares de Italia y Francia–, percibida igualmente entre las artes plásticas y la arquitectura, donde también se asociaba el arte mudéjar con las formas y estructuras clásicas (MILLAS VALLICROSA, 2001, p. 104). Reflejos de esto los encontramos en Carora, donde coexisten techumbres mudéjares junto al clasicismo de las fachadas y de las columnas, empleadas tanto en los templos como en las viviendas, donde también se reprodujo el esquema árabe andaluz del patio central (fig. 4). De modo similar ocurre en la música tradicional venezolana, en la cual existen rasgos arábigos reunidos con el aporte europeo, indígena y africano, tal como sucede en los cantos de trabajo del llano –en los que se emplean melismas similares a los usados por los camelleros árabes beduinos–, también en el *polo margariteño* –derivado de la *caña* árabe andaluza– y en los sones de *la batalla* y el *seis figureado* del *tamunangue* –mezclas de las culturas arábiga e hispanoamericana (SALAZAR, 2000, pp. 126-127, 129, 154-155, 157).



Figura. 4.
La referencia arábiga en la arquitectura venezolana. Ventana tradicional de Venezuela, 2018. Club Torres, Carora (Venezuela). Fotografía de elaboración propia.

Los religiosos, además de evangelizar y enseñar el castellano a los indígenas, no solo les protegieron de la explotación, sino que además fungieron como maestros de música y fueron sus guías en el canto y en cómo tocar instrumentos, descubriendo en estos un gran talento, dominio, gusto y facilidad para ello. La música fue un recurso empleado en la formación religiosa, siendo también aprovechada en oraciones y misas (PALACIOS, 2000, pp. 47-48).

Junto con muchos de los instrumentos de la época, trajeron el órgano –elemento esencial y protagónico en la iglesia–, incluyéndose en los templos, donde participaron músicos españoles para ejecutarlos y repararlos, o formando en esto a los nativos. En una carta del obispo Baños y Sotomayor al Rey Carlos II, en 1688, resalta las capacidades de los aborígenes instruidos por los religiosos y músicos españoles, reconociendo a dos de ellos formados a expensas de la Catedral de Caracas, uno de quienes enseñó a tocar bajón, chirimía y corneto a varias monjas del Convento de la Concepción, además de haber formado al conjunto de vientos de la catedral y a otros grupos del lugar (GUIDO, PEÑÍN, 1998, p. 291).

Destacan los escritos de Mariano Martí (1721-1792), obispo de Caracas y Venezuela, quien en su gira por la Diócesis de Caracas –que incluía la población de Carora y el resto del occidente venezolano– nos da cuenta sobre la actividad eclesiástica adelantada hasta el siglo XVIII, refiriendo muchos datos específicos sobre la música[1].

Sobre la población de El Tocuyo cuenta acerca de la celebración de misas cantadas en las fiestas de Santa Bárbara y San Antonio, así como otras en agradecimiento a la Virgen María. En Barquisimeto dispuso la contratación de varios organistas, especificando las ocasiones en las cuales estos debían tocar; sugirió que hubiese un esclavo que levantara los fuelles del órgano y que además tocara las campanas, pudiendo ser reemplazado en ocasiones por el sacristán menor, monacillos u otro. Mencionó también el canto del *Te Deum* en la Capilla de Nuestra Señora de la Paz y en la iglesia de Santa Ana en Coro, y registró en inventario una guitarra que servía para acompañar el rezo del rosario (MARTÍ, 2000a, pp. 185, 223, 231-232). Específicamente en Carora, aludió a la presencia de un órgano "bien capaz" de diez registros corrientes y dos fuelles grandes, situado en el coro sobre la puerta mayor de la iglesia parroquial –con una tribuna de cinco varas y cuarta de largo y ancho, cercada por una

baranda de balaustres torneados de roble–, donde también refirió cantarse el himno *Pangelingua* y la antífona *Sicut Servus* (MARTÍ, 2000b, pp. 201, 228). En 1712 se conoce que ya existía un organista parroquial cuyo nombre era Pedro Fernando de Ávila, quien también fue organista de la Cofradía de Ánimas en la misma parroquia (CALZAVARA, 1987, p. 173). También hizo referencia a las preces y a la oración *Deus Humillium Visitator* en la Ermita de San Dionisio.

En esta época, la danza tuvo un episodio protagónico y particular, especialmente con la figura del "maestro de danza" o *ballerino*, surgido en Europa y llevado al Nuevo Mundo. En los *Discursos sobre el arte del danzado* (1642), de Juan de Esquivel, se evidencia que

> la escuela de danzar ideal aparece como una reunión ceremoniosa y retraída del mundo: no se toleran gestos espontáneos ni conversaciones, las mujeres quedan apartadas en una tarima –«que no estén con los hombres»–; las danzas de cascabel [que era como se les llamaba a las coreografías de inspiración popular y naturaleza artística] no se contemplan siquiera. [No obstante,] Lo cierto es que el propio Esquivel se desmiente: también él bailaba jácaras, zarabandas o chaconas; [después de todo,] eran bailes ya ennoblecidos [...] [y, sin embargo,] todas ellas habían empezado como esas «chapadanças» que tanto despreciaba (RODULFO HAZEN, 2022, p. 9).

Curiosamente, Carora fue uno de estos asentamientos donde habitó un "maestro de danza" durante el período inicial de la población. El cronista Juan Rodríguez Freyle escribió en 1636 sobre ciertos episodios de la época, revelando que Jorge Voto, hábil tañedor de vihuela, habitó en Carora, donde tuvo una escuela de danza, aunque a raíz de un crimen cometido debió emigrar a la Nueva Granada, donde se estableció con su escuela en Tunja y dando lecciones en Bogotá (CALZAVARA, 1987, p. 26).

Estos maestros surgieron en el escenario europeo del Renacimiento como personas de confianza en las grandes familias, marcando la separación entre la danza cortesana y la popular, y volviéndose una expresión de las clases dirigentes. Se encargaban tanto de la elaboración de patrones coreográficos como de enseñarlos, con lo que se perdía la espontaneidad dancística y sus inclinaciones naturales (JARRIÉ, 1974, pp. 17-18). Se situaron en una posición intermedia entre la plebe y la nobleza, y solían introducirse en las casas de las familias acomodadas, tuviesen o no una escuela particular. Con ellos se evidenció que la danza académica y aristocrática convivió y se mantuvo mezclada con los bailes comunes, y que, a pesar de la distinción y de estar instados a actuar como caballeros ajustados

a los distinguidos ideales –alejados de los bailes corrientes–, aplaudieron y reconocieron la gracia de los negros y del entorno popular (RODULFO HAZEN, 2022, pp. 8-9).

LA DANZA Y LA IGLESIA EN CARORA: ORÍGENES Y SINCRETISMO DEL TAMUNANGUE

El nacimiento de la danza está asociado con el origen del hombre y sus procesos de socialización, desarrollando canto y gesto como vías para compartir experiencias grupales, tales como las derivadas del trabajo y la veneración de los astros, la mejora de la siembra y la caza, y la adoración al sol, la luna y la lluvia. También se danzó en los ritos para la fecundidad en el amor, el cortejo y la conquista de la pareja, así como para celebrar y liberar tensiones (SALAZAR, 2000, p. 151).

Gran parte de las danzas del Renacimiento, que tuvieron un origen popular y medieval, además de evidenciar una clara influencia de origen arábigo, manifestaron un carácter amoroso o de cortejo –alusivo a la seducción–, incluso de pelea o combate, y una conexión directa con el contexto cultural americano, revelando en el escenario europeo, el evidente y contrastante mestizaje que

simultáneamente se daba en el Nuevo Mundo. Algunos ejemplos de estas son los siguientes:

– *Canarios*: era un baile popular de carácter exótico y extravagante, y muy común en las cortes europeas del siglo XVI y XVII. Es considerado inicialmente como pantomima y ancestro de la jota, que provino de las Islas Canarias en escala desde las Indias. Fue citado por Diego Pisador en 1552 y Thoinot Arbeau en 1612, quien la consideraba particularmente salvaje. Fue expandido en Europa con refinamientos y variaciones; inicialmente se bailaba sin pareja, con un vivo zapateado, similar a un saltarelo. Se estilizó posteriormente como danza en pareja, que atravesaba la sala a modo de *promenade* danzado, hasta separarse. La música está en modo mayor y su secuencia armónica es: I – IV / I / IV – V / I (BEJARANO PELLICIER, 2015, p. 222; JARRIÉ, 1974, p. 9; CASTRO BUENDÍA, 2014, p. 33).

– *Chacona*: se caracteriza por su exotismo español y su proximidad con la zarabanda; es animada y licenciosa, de raíz americana y se difundió en la segunda mitad del siglo XVI, especialmente en Andalucía. Se bailaba sin pareja, con castañuelas y panderos. Tiene ritmo ternario y tempo moderado; está basada en un bajo *ostinato* breve e invariable, posee texto licencioso y es

acompañada con guitarra y percusión. El modelo importado a las Indias se escribió en modo mayor y una de sus secuencias armónicas es la siguiente: I – V – VI – IV – V – I (BEJARANO PELLICIER, 2015, p. 225; CASTRO BUENDÍA, 2014, p. 30; JARRIÉ, 1974, p. 10).

– Moresca: se originó en España durante la Edad Media. Tiene influencia arábiga y está vinculada con la lucha entre cristianos y moros. Es una danza-espectáculo ejecutada con cascabeles fijos a las piernas, que puede desarrollarse a solo o en pareja. Sus pasos se adaptan al gusto de cada país y público donde se practica, sin embargo, su origen medieval define una fuente de complejidad. Al bailarla, los participantes se pintaban la cara de negro y usaban cascabeles en las piernas. Fue popular entre los ballets del Renacimiento y las festividades del Corpus en España (CASTRO BUENDÍA, 2014, p. 48; JARRIÉ, 1974, p. 16).

– *Pasacalle:* es una danza exótica proveniente de España a principios del siglo XVII. Su nombre aludía a la danza de "pasar calle" de los músicos ambulantes. Es similar a la chacona, pero es danzada con más vivacidad; tiene una estructura rítmica de tres tiempos, en cuyo discurso musical desarrolla variaciones sobre un bajo, que se usaba para cantos, aunque en las fuentes de la época predomina su versión instrumental. Está escrita en modo menor

y su secuencia armónica es: Im –VII – IV^6 – V / Im – V^6 – IV^6 – V (CASTRO BUENDÍA, 2014, p.4; JARRIÉ, 1974, p. 20).

– *Zarabanda*: apareció en el siglo XVI como muy viva y también cantada, con palabras y gestos lascivos y villanos, que evocaban una mímica sexual precisa y apasionada, prohibida por Felipe II en 1582. Entre los siglos XVII y XVIII se convierte en una danza lenta en las suites instrumentales. Su nombre alude a una flauta indígena de Guatemala, y como la chacona, es una danza exótica de ritmo ternario y moderado, llevada a Europa desde América y expandida en Andalucía. Fue bailada por mujeres solas o parejas: la mujer con castañuelas, y el hombre con tambor y cascabeles. Se volvió danza de sociedad en 1618 en la corte española y en 1625 en la francesa, allí más pulida y decorosa. Está escrita en modo mayor y su secuencia armónica es: I – IV / I – V – V (BEJARANO PELLICIER, 2015, p. 224; CASTRO BUENDÍA, 2014, p. 29; JARRIÉ, 1974, pp. 24-25).

En este mismo período, otro grupo de danzas igualmente fueron incluidas en el escenario español y americano, pero de clara procedencia africana, como el *zarambeque o zumbé*, que lo llevaron hasta América y resultó ser visto en España como novedad indiana hacia el siglo XVII; el *cumbé o paracumbé*,

con movimientos licenciosos, cuyo desarrollo musical subraya las armonías dominante y tónica, en una estructura rítmica de 3/4 y 6/8; y el *zambapalo*, una danza grotesca que llegó a España desde América en el siglo XVII (BEJARANO PELLICIER, 2015, p.222; CASTRO BUENDÍA, 2014, pp. 41-42). También estuvo el *guineo*, danza alegre y bulliciosa, de movimientos rápidos y apresurados, probablemente traída desde Guinea, y bailada inicialmente por los negros africanos (CASTRO BUENDÍA, 2014, p. 40). En España muchas de estas también gozaron de gran popularidad durante el Siglo de Oro, llegando algunos bailes de "baja cuna", como la zarabanda y la chacona, a gozar de prestigio también entre los aristócratas (RODULFO HAZEN, 2022, p. 1).

La danza llegó a ser "una escuela para moldear la figura hermosa y el buen caminar que se exigía a las damas y caballeros", y también se mezcló con las armas y las pruebas de fuerza. No obstante, la danza aristocrática tendió a anular el erotismo inicialmente inserto en aquellas de origen popular y americano –incluso hasta muy entrado el siglo XVIII (RODULFO HAZEN, 2022, pp. 1-2)–, volviéndose estas más abstractas y rigurosas en la medida en que se incorporaron al dominio del arte, para así poder insertarse en el espacio escenificado de la corte y

de la burguesía. Como resultado, posteriormente las danzas de la época fueron transformándose mediante un proceso de binarización, que en el contexto caribeño tuvo efectos desde el siglo XVIII, con el surgimiento del ritmo sesquiáltero en la música popular, amulatada y basada en danzas europeas de salón (como la contradanza o *country dance*, el *minuet*, el *passepied*, el *rigaudon*, etc.); es ese grupo de expresiones culturales en las cuales se identifica la recurrencia y difusión de América y África como temática de las manifestaciones coreográficas y musicales en ese período, tal como se pudo constatar en Sevilla durante los siglos XVI y XVII (BEJARANO PELLICIER, 2015, p. 207; GARCÍA DE LEÓN, 2002, pp. 123, 160).

Aquellas que causaron revuelo a finales del siglo XVI no se originaron en círculos prestigiosos, aunque tampoco en lo tradicional, más, se conectaban con determinados grupos sociales y raciales. Las jácaras venían de los rufianes y las rameras; el zarambeque, el ye-ye y el guineo de los negros; la zarabanda y la chacona de los indianos, gitanos, mulatos y mozos apicarados; eran todos bailes de gentes que habían roto sus vínculos con su tierra de origen, con las normas de la honestidad o con la familia. Resultaban ser la expresión de la vida libre y airada, lejos de las

ataduras y obligaciones. Al final, el baile y la música tuvieron que desprenderse de sus rastros vulgares para poder exteriorizar su sustancia artística, aunque llevando a los mulatos, negros y gitanos hacia este exclusivo universo (RODULFO HAZEN, 2022, pp. 5-7). Bejarano igualmente arguye que la recepción y predominio de las danzas sobre negros e indígenas en el contexto español se debe a los principales valores de vistosidad y originalidad que la danza asumió en su creciente proceso de sofisticación característico de la época (BEJARANO PELLICER, 2015, p. 220).

En la Iglesia Católica la danza se integró a los oficios litúrgicos de San Isidoro de Sevilla como nuevo modo de expresión. No obstante, la unificación litúrgica producida en los siglos X y XI conllevó la supresión de esta durante el canto de los himnos y antífonas. Entre los siglos XI y XII, a pesar de la oposición del clero, se hicieron danzas frenéticas durante las ceremonias funerales, prolongándose con éxtasis e histeria durante la gran peste, hacia el siglo XIV. La danza renació en ciertas iglesias en el siglo XV, como evidencia la bula del Papa Eugenio IV en Sevilla, cuando se empleó en la adoración al Santísimo Sacramento –como aún se aprecia, actualmente– con el baile de los seises en la Exposición Mayor. En el Renacimiento, las procesiones fueron animadas con

danza ritual, aunque quedan en el catolicismo como un fenómeno puntual (JARRIÉ, 1974, p. 14; CALVO, 1994, p. 150).

Calzavara (1987) informa que una de las primeras referencias sobre la danza en Venezuela data del año 1575, cuando en Caracas se organizaron bailes y comedias para la fiesta del Corpus, con distribución en grupos según las diferencias raciales. Las celebraciones respondían a las fiestas eclesiales, tales como el Nacimiento del Señor, los Reyes Magos, Semana Santa, San Juan Bautista y otras. La que cobró mayor importancia para el momento fue la de *Corpus Christi* –que fue parte de la tradición medieval[2]–, en la que se salía en procesión con el Santísimo Sacramento, incluyendo figuras danzantes (PALACIOS, 2000, p. 59).

El obispo Martí hizo mucha referencia a las fiestas populares, bailes y fandangos acompañados por comedia y teatro, en los que participaba toda la población, y que por asociarse con celebraciones religiosas y prestarse a gran cantidad de desórdenes produjeron gran escándalo, ya que "las diversiones y bailes eran aceptados... siempre y cuando fuesen honestos". Sobre todo, se inquietaba con los bailes entre hombres y mujeres que se entrelazaban, entre los cuales estaba "la coxa" (la coja), "la gayta" y "la grupera". También reprobó la injerencia de licor y las borracheras con las

que culminaban estas celebraciones. Se conoce sobre la aprobación de la representación de piezas teatrales y danzas, dentro y fuera de la iglesia, junto con la música en la evangelización. Sin embargo, fue en 1565 que el Concilio Toledano prohibió los bailes dentro de las iglesias, manteniendo el pórtico como límite para los músicos y bailarines, aunque fue un mandato que en general no se cumplió (PALACIOS, 2000, pp. 56-58).

Entre los reportes de Martí, resaltan una serie de reclamos sobre fandangos, danzas y saraos en Carora. En su libro personal recuenta la tradición de los altares al aire libre dedicados a la Santa Cruz, San Juan, San Joseph y otros santos, en los cuales, durante nueve días, concurrían personas a velar y bailar a toda hora. Cuenta que en Aregue se realizaban las fiestas en octubre y Navidad, concurriendo mucha gente, incluso de vecindarios cercanos, para bailar y hacer fandangos y juegos, sin mostrar nadie ningún signo de moderación. Ante esta situación, alertó al cura del lugar, pidiéndole que cerrara las puertas de la iglesia con la vigilancia de un franciscano, asegurándose de tener el apoyo de algún cabo. También se opuso a las inmoderaciones, bailes y juegos durante la celebración de la Virgen de Chiquinquirá de Aregue, cuando sucedieron irreverencias dentro del templo. Finalmente,

reclamó el descuido del vicario del lugar sobre los desórdenes en el hato de las cofradías, donde eran frecuentes los fandangos entre criados, tanto esclavos como libres, en el contexto de los altares dedicados a los santos (MARTÍ, 2000a, pp. 295-296, 302-303).

Tal como ocurría en Sevilla durante las fiestas del Corpus, en América, la Monarquía y la Iglesia también, antes que desterrar estas expresiones y bailes populares, preferían "regular los bailes y los cantares populares y reducirlos a un lugar decoroso". Así, tras "los aspavientos y las ideas sobre el oscurantismo de la sociedad confesional del barroco", prevalecía "la idea de que había una honestidad posible en los bailes más sensuales" (RODULFO HAZEN, 2022, pp. 7-8).

Es importante señalar que, como indica Mariantonia Palacios, el uso que dio Martí al término *fandango* no se refería a la danza con ese nombre, sino que lo empleó como sinónimo de "alboroto" (PALACIOS, 2000, p. 344). Sin embargo, Christina Pluhar, al hablar sobre la danza del *Fandango* –basándose en Giacomo Casanova– explica que esta tuvo un origen tradicional y que en el siglo XVIII fue realizada en parejas que expresaban actitudes y gestos lascivos, comunicando una expresión amorosa cercana al éxtasis, refiriéndose así –curiosamente– al mismo carácter lascivo de las propias manifestaciones que Martí condenó. Pluhar

significativamente agrega que esta acompañó diversas fiestas de celebración, como el nacimiento de un hijo, el paso de una hija a la edad adulta y los matrimonios, aunque paradójicamente se integraba a las fiestas eclesiásticas, como la del nacimiento de la Virgen María (PLUHAR, 2006, pp. 15-16). Antonio García de León análogamente se refiere a este doble significado que implicó en la época el término *fandango* –neologismo andaluz de origen africano–, empleado tanto para designar a la fiesta popular común en el "cancionero ternario caribeño" –caracterizada por sus bailes zapateados– como también para denominar a un género o tonada en modo menor que desde fines del siglo XVII apareció en la música escrita, especialmente en Nueva España[3].

A estas fiestas y bailes se incorporaron también los africanos –quienes tenían una gran afición y vocación para la danza[4]–, organizados en cofradías según sus etnias y venerando determinados santos que usualmente constituyeron un simple disfraz, escondiendo alguna deidad adorada originalmente en sus tierras. Con esto, la Corona resaltaba la diversidad étnica y cultural de las fiestas, pero no para exaltar la diversidad como valor de los monarcas, sino para ponerse al servicio de un ideal de heterogeneidad religiosa (BEJARANO PELLICER, 2015, p. 209).

Según Palacios (2000, p. 58), la primera cofradía de negros registrada en Venezuela data del siglo XVII; su integración a estas celebraciones fungió como vehículo para oficializar la presencia de los negros en la Iglesia Católica y convalidar su integración a las celebraciones públicas, donde participaron con danzas, músicas e instrumentos originales de África[5]. Entre las danzas del occidente venezolano también existió un baile africano conocido como "Los negros" o *chimbanquele*, celebrado el día de San Antonio o de San Benito, donde participaban pardos o personas "de tez prieta", empleando un tambor alargado de un solo tímpano, que tendido sobre el suelo se tocaba con las palmas de las manos, acompañándole simultáneamente otro integrante con golpes a la caja del tambor con dos palos, llevando usualmente un compás de ¾ (GUERRERO RODRÍGUEZ, 1994, p. 169).

El *tamunangue*, característico de Carora y otros asentamientos larenses –y vinculado con el *chimbanquele*– reúne un conjunto de danzas de origen africano y europeo y alude a una fiesta agraria con significación religiosa y devocional, asociada con el tiempo lluvioso y los cantos de fertilidad (fig. 5). Su religiosidad llegó mediante la veneración de San Antonio de Padua, e igualmente a través de la añadidura de "la Salve", cantada como cierre en

algunos lugares. Esta *suite* tiene diversas combinaciones en la cuadrilla de baile, caracterizadas por el galanteo y el cortejo. Se interpreta con instrumentos de cuerda pulsada de raíz árabe, como el cuatro, cinco y seis –los cuales comparten afinaciones muy similares a las de la vihuela de mano del siglo XVI y de la guitarra barroca europea, manteniendo los "temples" que se observan en los métodos de los siglos XVI y XVII– además del pandero, tambores cumacos, maracas y palos o *laures* indígenas. Entre sus danzas, el son del *Seis figureado*, presentado por tres parejas de baile, desarrolla figuras circulares envolventes de origen arábigo, que son enriquecidas con estrellas, rosetas, cestas y otras venidas de lo árabe andalusí. Es posible conectar este y otros sones con el carácter exótico y audaz de algunas danzas populares típicas del Renacimiento, como los canarios, la chacona y la zarabanda, cuya extravagancia y lascividad originales comparten, además de la raíz americana (SALAZAR, 2000, pp. 154-157; GARCÍA DE LEÓN, 2002, p 118). De acuerdo con García de León, en el complejo de danzas del tamunangue también se identifica la convivencia de las formas binarias –pertenecientes a los géneros neoafricanos– y ternarias, aunque no se diferencian de manera tan marcada (GARCÍA DE LEÓN, 2002, pp. 173-174).



Figura 5.
Isabel Aretz, Luis Felipe Ramón y Rivera.
Son o danza "La batalla" del tamunangue,
ca. 1950. Curarigua – Edo. Lara (Venezuela).
Archivo Centro de la Diversidad Cultural, 2006.

El obispo Mariano Martí no se equivocó ni exageraba al reprender y corregir las desviaciones y perversiones en Carora, que no fueron exclusivas de este pequeño pueblo, ya que como cuenta Alejandro Martínez sobre las "casas del fandango" en México, eran lugares para, a través del baile, dar rienda suelta a los placeres corporales, pertenecientes a la "moda diablesca" que denunció fray Nicolás Montero en 1766, y que introdujo en ese lugar "un Demonio (que ya se fue) en forma de Muger que bino de Bayadolid" (MARTÍNEZ DE LA ROSA, 2013, p. 121).

LA CAPILLA DE EL CALVARIO EN EL SIGLO XVIII: EL ARPA EN LA EVANGELIZACIÓN Y LA "MACHINE À ÉMOUVOIR" DE CARORA

A diferencia de las épocas anteriores, Venezuela entró en un período de estabilidad en el siglo XVIII, en el que la vida resultaba mucho más pacífica, pero también más ceremonial y artificiosa (GUIDO, PEÑÍN, 1998, p. 292). Producto de la prosperidad simultánea con las Reformas Borbónicas, se produce un crecimiento de la población y la extensión urbana, buscando cada grupo social la expresión de su propio espacio físico. La arquitectura asumió un marcado carácter español con raíces musulmanas, aunque

simultáneamente se emplearon técnicas y materiales utilizados por indígenas y africanos (LÓPEZ VILLA, 2003, pp. 553-556, 558-564).

Para el momento, un particular sistema surgió en el tejido urbano de Carora: "Ai a las entradas de la Ciudad, en simetría, formando un Crucero, quatro Capillas decentes de la Santísima Cruz, cuia fiesta solemnizan el día de su Invención" (SILVA, 1981, p. 173). Con este, la Iglesia erigió un grupo de templos que definieron los hitos de un esquema cruciforme asociado con los distintos barrios del asentamiento. Fueron las iglesias y capillas –como las mencionadas– junto con las viviendas de las clases dominantes, donde se depositó gran parte de la retórica arquitectónica distintiva y simbólica española (LÓPEZ VILLA, 2003, pp. 558-564). Allí destacó la del barrio El Calvario, reformada en 1777, que siguió el modelo medieval aislado de los templos de una nave y contrafuertes en sus caras posterior y laterales. Resalta la coexistencia de su cubierta mudéjar y la fachada-retablo neoclásica de tres franjas con pilastras, más la forma sinuosa que corona la fachada frontal, elaborando "amaneradamente" la esencia triangular del frontón clásico (fig. 6).



Figura 6.
Capilla del barrio El Calvario, 2018. Carora (Venezuela). Fotografía de elaboración propia.

En los inventarios de la Capilla se identifican los distintos bienes y objetos empleados en cada período, incluyendo las esculturas, cuadros y mobiliario que ocuparon ese espacio. Específicamente en el texto que extiende el registro iniciado el 23 de enero de 1788, firmado por el capellán Juan Vicente Espinosa y el notario público Juan Antonio Anzola, aparecieron anotadas dos arpas, descritas de la siguiente manera: "Una Harpa de buen uso con

sus aparejos correspondientes [...] Ytt. Una harpa mas de la Santa Cruz buena"(ANZOLA et al., 1778) (fig. 7). ¿Qué implica, pues, la presencia de estas *harpas*? ¿Qué papel tuvieron en el contexto de la Iglesia Católica?, y en vista de que en la actualidad no se conservan estos instrumentos descritos, ¿Cómo pudieron haber sido? ¿Cuáles fueron sus características?

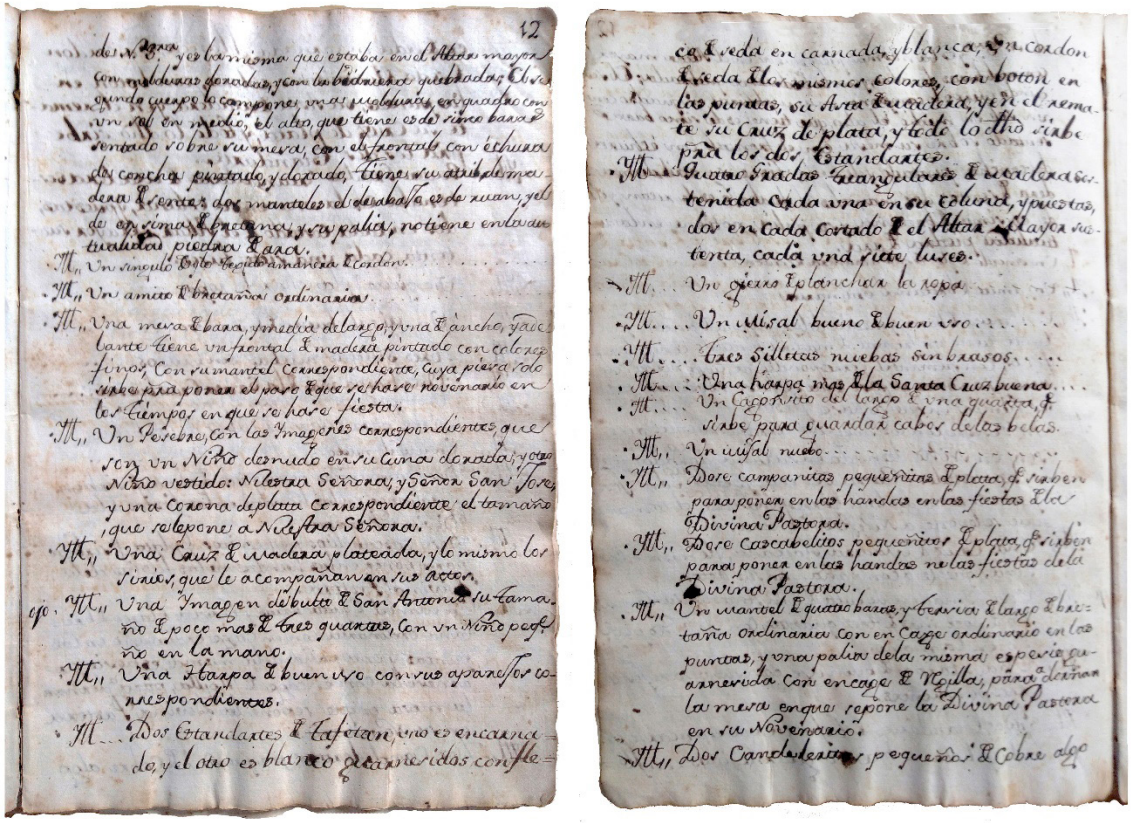


Figura 7.
Páginas del inventario donde se registraron las arpas, 1778.
Archivo Histórico de la Diócesis de Carora (Venezuela).
Fotografía de elaboración propia.

La música constituyó para la Iglesia un elemento característico de la religión, como medio expresivo en la exaltación de la oración, donde el arpa tuvo un papel especial, siendo un instrumento auxiliar en el proceso de expansión cristiana. En el contexto de la iglesia española de los siglos XVI al XVIII, fue un instrumento armónico y ejecutante de la realización del bajo continuo, con acordes que completaban la armonía de las voces e instrumentos. Igualmente tuvo una significación específica en la figura bíblica del rey David, quien se acompañaba con ésta los salmos de alabanza y aliviaba los nervios del rey Saúl. También la forma del bastidor triangular representó a la Santísima Trinidad, y los modelos de 10 cuerdas se asociaron con los mandamientos de la ley mosaica (CALVO, 1994, pp. 147-148, 151).

Las distintas arpas americanas vienen a ser el mismo instrumento europeo con ligeras variantes, fundiendo los modelos españoles con la artesanía local, naciendo de los elementos naturales del contexto (clima, latitud, maderas, etc.), y de las exigencias técnicas locales. En esencia, el tamaño del arpa criolla americana corresponde al del modelo español del siglo XVI, así como su encordadura variable, afinada diatónicamente y con un clavijero de ondulación en "ese". Su afinación sin alteraciones

obliga a los intérpretes a temperarla según la tonalidad de la pieza. Su variante con columna recta, conocida como arpa gótica, se usó hasta el Renacimiento, cuando fue introducida en América. Antonio García de León precisa que –a pesar de que a inicios del siglo XVI se distinguían dos tipos de arpas, una diatónica de 25 a 27 cuerdas, y otra cromática con 27 o 29 cuerdas diatónicas y 15 o 18 cromáticas– fue el arpa diatónica medieval transformada progresivamente a manos de mestizos, negros y de las "castas", el instrumento más popular del período hispánico en toda América –especialmente durante el siglo XVII–, y además es el prototipo que ha persistido actualmente como herramienta melódica popular en diversas regiones del Caribe (como en Colombia, Veracruz y Venezuela)[6] (CALVO, 1994, pp. 153-154; SALAZAR, 2000, p. 77; GARCÍA DE LEÓN, 2002, pp. 115-116).

Tal como indica Fernando Guerrero, el arpa en Venezuela se ejecuta probablemente desde la llegada de los españoles al territorio americano, aunque seguramente a partir de la mitad del siglo XVI. Por su tamaño, sencillez de construcción, claridad en su ejecución y sonoridad, fue rápidamente adoptada por los pobladores del lugar. En una investigación sobre el arpa de un orden en España durante los siglos XVI y XVII, publicada en "The American Harp Journal",

vol. 9, en 1983 –citada por Guerrero Briceño– Ann Griffiths hizo referencia al traslado del arpa de un orden a Venezuela (GUERRERO BRICEÑO, 2016, pp. 47-48, 50) (fig. 8).



Figura 8.
Attr. a Domingo Vital Gámez. *Ángel tocando el arpa*. Pintura de uno de los modelos de arpa diatónica existentes en Venezuela, ca. 1750. Detalle del Armario del Nacimiento. Colección Museo Diocesano de Coro (Venezuela). Calzavara, 1987, p. 61.

Existen documentos referentes a arpas con clavijas de hierro, como la perteneciente a Diego Antonio de Molina en 1719, cuya

construcción fue corriente en el lugar desde el siglo XVII. También se habla del arpa de María López Regañón en 1747, con una vara y dos tercias (aprox. 1,10m) de alto, 32 clavijas y diapasón torneado, similar a algunas de las actuales arpas criollas venezolanas. La ejecución de este instrumento se extendió a todos los sectores sociales en el siglo XVIII; además de que fue apreciada por las señoras de los centros urbanos, también fue ejecutada normalmente por indígenas y negros[7] (SALAZAR, 2000, p. 80).

El arpa llegó a estar asociada con las funciones del culto religioso, supliendo en ocasiones la falta de otros instrumentos armónicos mayores, como el órgano, en los templos menores y capillas –principalmente debido a su facilidad de traslado–, como se evidencia en la población de Santa Lucía, en 1800 (fig. 9) (CALZAVARA, 1987, p. 60; GUERRERO BRICEÑO, 2016, p. 69).



Figura 9.
Isabel Aretz, Luis Felipe Ramón y Rivera. *El arpa venezolana de los Llanos*, otro modelo de arpa criolla, de mayor altura y proporción que el de la imagen anterior, ca. 1950. Edo. Guárico (Venezuela). Archivo Centro de la Diversidad Cultural, 2006.

Damián Bayón aporta claves adicionales que develan su papel dentro de un conjunto más complejo. Habla sobre la incidencia que los elementos integrantes del templo tienen en la creación arquitectónica *in se*, operando como un calificativo o añadido sobre una obra pensada con sencillez y claridad volumétrica. Destaca la iglesia o templo del sur de América como complejo significante, que no es posible asumir como una "caja de muros" separada de su "contenido". Allí funciona un concepto totalizador, y cualquiera de sus episodios tendrá que ser visto como integrante de un esfuerzo de todos los elementos *puestos a significar*. Todas las piezas se refuerzan entre sí, trascendiendo cada aporte al puro campo de la vista, y prolongándose hacia el sonido, con la música y los instrumentos, las campanas, las oraciones y al perfume del incienso esparcido en las naves, produciéndose como resultado el rapto de todos los sentidos. El conjunto trabaja tanto desde el exterior –masa, decoración esculpida en la fachada– como al interior –con los retablos dorados o policromados, la sillería del coro y de los confesionarios, los lienzos, alfombras y atriles– convirtiéndose en el sentido lecorbusieriano de la "máquina de habitar", en una "máquina de orar" (BAYÓN, 1974, pp. 26-27).

EPÍLOGO

La presencia y dominio de las monarquías europeas en América, desde cerca del siglo XVI, conllevaron un extenso, complejo y combativo proceso en el que, adicionalmente, se favoreció un amplio y rico intercambio cultural. Los escritos de los cronistas de la época quedan hoy como la principal fuente para el conocimiento de las tradiciones aborígenes, tales como sus expresiones de tipo cultural. Entre las fiestas y ritos del occidente venezolano, las manifestaciones musicales y dancísticas son expresiones primitivas asociadas que revelan la estrecha relación entre los instrumentos musicales de los indígenas y sus conocimientos coreográficos (GUERRERO RODRÍGUEZ, 1994, p. 152), ligados con sus costumbres cotidianas y modos de vida.

La expedición europea fue acompañada por la Iglesia, operando en medio de una considerable limitación material y estableciendo una estructura fundacional provisional debido a los ataques de los aborígenes rebeldes, como los ocurridos en Carora. La evangelización a gran escala no inició inmediatamente, teniendo que asentarse primero los poderes y lograr el control sobre las etnias y el territorio; esto explica el hecho de que las expresiones artísticas nuevas aún no surgieran al inicio del siglo

XVI ni menos en reducidas poblaciones como Carora, limitándose a las costumbres y repertorio europeos, en los se evidencia la influencia arábiga traída por los españoles, expresada en la música y los instrumentos, la danza y la arquitectura, yuxtapuestas con las referencias clásicas del Renacimiento y del Barroco.

El aporte de los religiosos no se limitó a la sola difusión de la fe, sino que se desempeñaron como maestros de música y violeros (o lutieres), entre otros oficios. Se encargaron también de formar a los nativos y africanos en la ejecución del órgano y el canto llano, de los cuales se presentaron varios ejemplos en Carora y las poblaciones limítrofes. Particularmente, la presencia del "maestro de danza" es una evidencia sobre la proyección de las distinciones sociales existentes en el arte europeo, difundidas y adoptadas en Carora. Se muestra el intercambio retroactivo cultural entre Europa y América, especialmente en la música y la danza, que encuentra un claro reflejo en el repertorio musical tradicional de Venezuela, como respuesta a la simultánea adopción de los bailes populares en Europa y su introducción en el escenario de la nobleza y la aristocracia. Clara Bejarano resalta que la concepción unidireccional de las relaciones musicales, que propone solamente la influencia ejercida por Europa hacia América, resulta injusta e inverosímil,

además de proyectar una imagen de superioridad europea. En ese contexto, afirma que "la danza puede contribuir a poner de relieve que el flujo cultural no fue unidireccional, sino que la cultura musical española también experimentó un enriquecimiento gracias a sus contactos con África y América" (BEJARANO PELLICER, 2015, p. 207), un acercamiento multicultural fértil y perceptible en el cual las influencias nunca dejaron de circular entre España y América.

El nivel del mestizaje en la música ha sido tan marcado que Antonio García de León afirma que

> [resulta] un ejercicio absolutamente inútil tratar de indagar el origen de cantos y danzas asociados a la *Carrera de Indias*, pues éstos formaron parte del mismo trayecto (pavanas, gallardas, danzas del hacha, pasacalles, chaconas, zarabandas, etcétera), y son ahora difíciles de "congelar" en su transcurrir permanente de viaje y tornaviaje (GARCÍA DE LEÓN, 2002, p. 70).

La sanción eclesial, en particular sobre los bailes y celebraciones populares –tal como afirma Ignacio Rodulfo–, fue muy importante para la vida artística de todo el mundo hispánico, ya que garantizó una continuidad y licitud sin las que no se entiende la "elevación" de algunas de estas expresiones musicales y dancísticas, hecha luego por la aristocracia. Todos los

bailes amparados por la religión se convirtieron en fenómenos verdaderamente generales y populares, cuyos valores resaltaban su condición de eventos que invitaban y atraían universalmente a todos los fieles, además de –en general, todas ellas– favorecer el mestizaje cultural, coreográfico y musical, conformando un ejemplo de mestizaje cultural intercontinental (BEJARANO PELLICER, 2015, p. 227; RODULFO HAZEN, 2022, p. 8).

Los datos sobre el arpa y su rol en la Iglesia conforman precisas referencias de lo que pudieron ser las características, uso, papel específico y significación en el contexto eclesiástico, de las arpas que existieron en la Capilla del barrio El Calvario de Carora, una edificación que a final del siglo XVIII no se centró ni basó en el puro estímulo visual, sino en lo multisensorial y fenomenológico, en el contenido moralizador y edificante, con una base teológica y simbólica que potenció la integración artística[8].

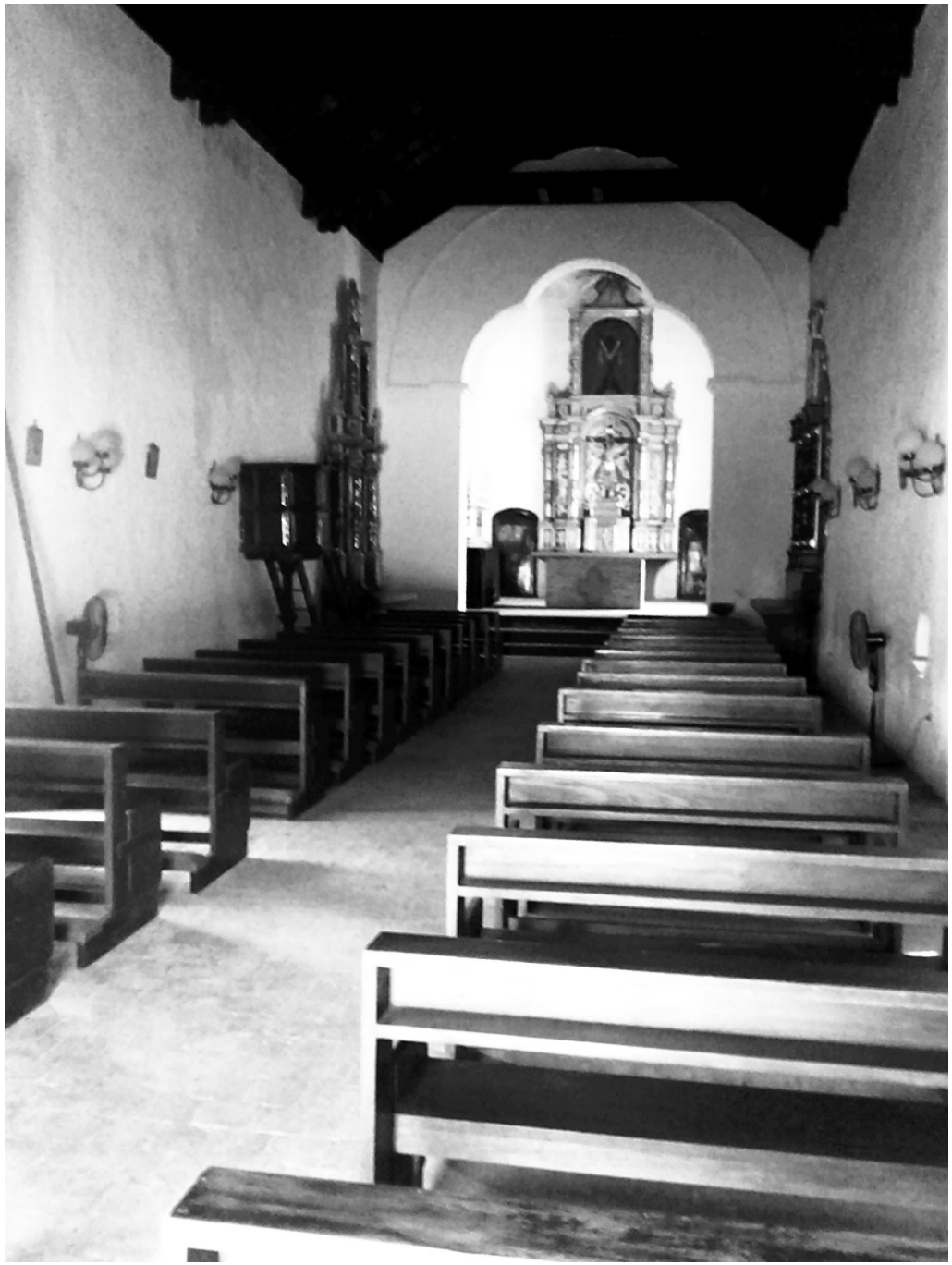


Figura 10.
Espacio interior de la capilla.
Una "machine à émouvoir" en Carora. Capilla de El Calvario, 2018. Carora (Venezuela). Fotografía de elaboración propia.

Así, una iglesia o capilla como esta, en su sentido efectivo, se convierte, como dice Le Corbusier, en una "machine à émouvoir" (fig. 10), tal como él mismo describe al Partenón en su libro *Vers une architecture* (Hacia una arquitectura):

> He aquí la máquina de emocionar. Entramos en lo implacable de la mecánica. No hay símbolos agregados a estas formas; estas formas provocan sensaciones categóricas; ya no hay necesidad de una clave para comprender. Lo brutal, lo intenso, lo más suave, lo muy fino, lo muy fuerte[9].

El "templo-máquina" aquí reflejado –alusivo tanto a la Capilla de Carora como al resto de las iglesias hispanoamericanas estudiadas por Damián Bayón, Mario Buschiazzo y Graziano Gasparini, entre otros– se transforma, de un puro mecanismo para orar, en un complejo sistema sensorial y polifónico, que impacta y conmueve con fuerza e intensidad, la sensibilidad, la conciencia y el anhelante espíritu del ser humano.

NOTAS

1 La transcripción de los textos originales de Martí en los que aparecen referencias a la música se encuentra publicada en el libro de Mariantonia Palacios (2000).

2 La procesión del Corpus Christi se realizaba anualmente en la Península Ibérica. Fue una costumbre heredada de los gremios que contribuyeron con estas procesiones, y en las que varias compañías competían para obtener premios a la mejor danza (BEJARANO PELLICER, 2015).

3 La palabra *fandango* es afroespañola, posiblemente derivada del kimbundu *fanda* (fiesta) y la terminación española *-ango* (GARCÍA DE LEÓN, 2002).

4 Los esclavos valían más si cantaban o bailaban. Recibían clases de instrumentos y composición, ya que se les presuponían cualidades para la música y la danza. Alfonso González de Nájera, en el siglo XVII, describió a los esclavos negros como dóciles e inclinados al canto, a tocar instrumentos como sonajas, tamboriles y flautas, y aficionados a la guitarra (BEJARANO PELLICER, 2015).

5 Los bailes públicos de carácter profano que los esclavos africanos llevaban a cabo en Sevilla, entre los siglos XVI al XVIII, se hacían con el fin de conseguir fondos para la cofradía que incluía a los negros de la ciudad. Estas fiestas públicas y visibles ante los sevillanos constituyeron una fuente de inspiración coreográfica y musical, y el marco para la simbiosis (BEJARANO PELLICER, 2015).

6 El arpa cromática con pedales se desarrolló posteriormente, en el contexto de la música "culta", influyendo en modelos populares sofisticados, como el de Paraguay (GARCÍA DE LEÓN, 2002).

7 Entre los escritos del obispo Martí, se menciona a la mulata Francisca Antonia como *tocadora de harpa* y al mulato Rafael Chanique, como ejecutante del clave, ambos en Maracaibo (PALACIOS, 2000, p. 54). También Calzavara (1987, pp. 58-60) comenta sobre el negro esclavo Juan de Mata, quien tocaba el arpa con suficiente versatilidad en la actual Iglesia Catedral de Coro.

8 Arianna Savall ha señalado la similitud formal, primero revelada en la sobriedad y robustez, y luego en la esbeltez, que reconoce en las distintas arpas medievales y la estructura de los templos de la misma época. La misma ruta puede seguirse y comprobarse en la arquitectura de los templos hispanoamericanos y la estructura formal de las arpas renacentistas españolas y criollas (venezolanas), en vista de que comparten un esquema estructural y constructivo proveniente del Medioevo, además de que en ellas se emplean casi idénticas volutas y curvas compositivas "manieristas" para definir el clavijero del arpa y el frontispicio del templo, e incluso el mobiliario de madera al interior de la edificación (SAVALL, 2020, p. 37).

9 Traducción nuestra (LE CORBUSIER, 1925, p. 173).

10 Se añaden un conjunto de libros y publicaciones periódicas para ampliar los temas desarrollados en el artículo, así como otros que sugieren un diálogo y contraste con la historiografía latinoamericana general y brasileña en particular.

REFERENCIAS

ANZOLA, Juan Antonio et al. Ynventario de la obra material y demás bienes pertenecientes a la Yglesia de la Ynvencion que se halla en el Barrio El Calvario. **Libro pertenesiente a la Capilla del Calvario** [Libro de Capellanía], Carora, 23 ene. 1778. Archivo Histórico de la Diócesis de Carora (AHDC), Venezuela.

BAYÓN, Damián. **Sociedad y arquitectura colonial sudamericana**. Una lectura polémica. Barcelona: Gustavo Gili, 1974.

BEJARANO PELLICER, Clara. Las danzas en la representación cultural española de América y África: mestizaje musical en Sevilla en los siglos XVI y XVII. **Baetica**, Málaga, n. 36-37, pp. 205-234, 2015.

CALVO, María Rosa. El arpa y la evangelización del Nuevo Mundo. **Toletum**, Toledo, n. 31, pp. 147-156, 1994.

CALZAVARA, Alberto. **Historia de la Música en Venezuela**. Período hispánico con referencias al teatro y la danza. Caracas: Ex Libris, 1987.

CASTRO BUENDÍA, Guillermo. Formas musicales anteriores al género flamenco. **Sinfonía Virtual**, [s. l.], n. 27, p. 1-131, 2014.

COLÓN, Cristóbal. **Diario del descubrimiento**, tomo I. Madrid: La Muralla, 1976.

GARCÍA DE LEÓN, Antonio. **El mar de los deseos**. El Caribe hispano musical. Historia y contrapunto. Ciudad de México: Siglo veintiuno, 2002.

GUERRERO BRICEÑO, Fernando. **El arpa en Venezuela**. Caracas: Fundarte, 2016.

GUERRERO RODRÍGUEZ, María Carmela. **El Folklore Musical en Venezuela**. Mérida: Universidad de Los Andes, 1994.

GUIDO, Walter; PEÑÍN, José. **Enciclopedia de la música en Venezuela**. Caracas: Arte, 1998.

JARRIÉ, Henri. **Dictionnaire des danses de la Renaissance**. París: Harmonia Mundi, 1974. 3LP.

LE CORBUSIER. **Vers une architecture**. 11a ed. París: Les Éditions G. Crès et Cie., 1925.

LÓPEZ VILLA, Manuel. **Arquitectura e historia**: Curso de historia de la arquitectura, vol. 1. Caracas: UCV; Consejo de Desarrollo Científico y Humanístico, 2003.

MARTÍ, Mariano. Libro personal & otros. In: PALACIOS, Mariantonia. **Noticias musicales en los cronistas de la Venezuela de los siglos XVI-XVIII**. Caracas: Fondo Editorial de Humanidades y Educación, 2000a.

MARTÍ, Mariano. Libro 2° de inventarios, tomo IV. In: PALACIOS, Mariantonia. **Noticias musicales en los cronistas de la Venezuela de los siglos XVI-XVIII**. Caracas: Fondo Editorial de Humanidades y Educación, 2000b.

MARTÍNEZ DE LA ROSA, Alejandro. Las mujeres bravas del fandango: Tentaciones del infierno. **Relaciones**. Estudios de historia y sociedad, Michoacán, v. 34, n. 133, p. 117-139, 2013.

MILLAS VALLICROSA, José María. La tradición de la técnica mudéjar del alarife en Venezuela. In: ESTEVA GRILLET, Roldán. **Fuentes documentales y críticas de las artes plásticas venezolanas**: siglos XIX y XX, vol. 2. Caracas: Consejo de Desarrollo Científico y Humanístico, 2001.

MOLINA, Luis. **Reconociendo nuestro pasado**. Arqueología del Estado Lara. Quíbor: Museo Antropológico de Quíbor 'Francisco Tamayo', 2004.

PALACIOS, Mariantonia. **Noticias musicales en los cronistas de la Venezuela de los siglos XVI-XVIII**. Caracas: Fondo Editorial de Humanidades y Educación, 2000.

PLUHAR, Christina. La musique ne connaît aucune frontière: même les frontières du temps s'estompent… In: LOS IMPOSSIBLES. Dirección: Christina Pluhar. París: Naïve, 2006. 1CD, 1DVD.

QUINTERO, Inés. **El Valle de Las Damas**. Testimonios coloniales. Caracas: Ex Libris, 1993.

RODULFO HAZEN, Ignacio. La nobleza española y los bailes populares en los siglos XVI y XVII. **e-Spania**, París, n. 41, 2022.

SALAZAR, Rafael. **El mundo árabe en nuestra música**. 3. ed. Caracas: psilon Libros, 2000.VAlaberinto de Ariadna. In: LE LABYRINTHE D'ARIANE: Harpes anciennes et chant. Intérprete: Arianna Savall. Austria: Alia Vox, 2020. 1CD.

SAVALL, Arianna. El laberinto de Ariadna. In: LE LABYRINTHE D'ARIANE: Harpes anciennes et chant. Intérprete: Arianna Savall. Austria: Alia Vox, 2020. 1CD.

SILVA, Rafael. **Enciclopedia Larense**. Geografía, historia, cultura y lenguaje del Estado Lara, vol. 2. Caracas: Ediciones de la Presidencia de la República, 1981.

SIMÓN, Pedro. Noticias historiales de Venezuela. In: GUIDO, Walter; PEÑÍN, José. **Enciclopedia de la música en Venezuela**. Caracas: Arte, 1998.

BIBLIOGRAFÍA COMPLEMENTARIA[10]

CÁCERES VALDERRAMA, Milena. **La Fiesta de Moros y Cristianos en el mundo**. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú, 2021. 2 v.

CHÁVEZ HERRERA, Moisés. La Capilla de El Calvario de Carora: una iglesia colonial con referencias medievales y mudéjares. **Memorias**. Trienal de Investigación FAU, Universidad Central de Venezuela. Caracas, 2020.

COOK, Federico. **El cuatro venezolano**. Caracas: Lagoven, 1987.

DE ANDRADE, Mario. **Danças dramáticas do Brasil**. 2 ed. Brasilia / Belo Horizonte: Instituto Nacional do Livro / Itatiaia, 1982. 3 v.

DÍAZ, Alirio. **Ensayos sobre música venezolana**. Música en la vida y lucha del pueblo venezolano. Caracas: Monte Ávila Editores Latinoamericana, 2023.

EL NUEVO MUNDO: Folías Criollas. Director: Jordi Savall. Austria: Alia Vox, 2010. 1CD.

FERRARI, Marisol. **La Danza en el Renacimiento**. Cuaderno de Danza n. 3. Maracaibo: Editorial de la Universidad del Zulia, 1992.

GASPARINI, Graziano. Iglesias Coloniales del Estado Lara. **Armitano Arte**, Caracas, n. 16, p. 65-84, mayo, 1991.

GASPARINI, Graziano. El Mudéjar en Venezuela. In: _____. **De Arquitectura**. Selección de ensayos, reflexiones, críticas y opiniones sobre temas de arquitectura. Caracas: Arte, 2013, p. 99-112.

GUTIÉRREZ, Ramón. **Arquitectura y urbanismo en Iberoamérica**. Madrid: Cátedra, 2002.

LÓPEZ GUZMÁN, Rafael. **Arquitectura mudéjar.** Del sincretismo medieval a las alternativas hispanoamericanas. Madrid: Cátedra, 2000.

MARRERO, Antonio. Perspectivas sobre el arte mudéjar en Hispanoamérica y las Islas Canarias. Definición y reformulación. **Atenea**, Concepción, n. 521, p. 79-86, 2020.

MÖLLER, Carlos Manuel. **Páginas Coloniales**. Caracas: Arte, 1962.

TOMBINI WITTMANN, Luisa. **Flautas e maracás**: música nas aldeias jesuíticas da América Portuguesa (séculos XVI e XVII). 2011. Tesis (Doctorado). Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Campinas.

VILLANCICOS Y DANZAS CRIOLLAS: De la Iberia Antigua al Nuevo Mundo, 1550-1750. Director: Jordi Savall. Austria: Alia Vox, 2003. 1CD.

VILLANUEVA, Carlos Raúl. **Caracas en tres tiempos**. Iconografía retrospectiva de una ciudad. Caracas: Fundación Villanueva, 2000.

SOBRE EL AUTOR

Moisés Orlando Chávez Herrera es Arquitecto y Magister Scientiarum en Historia de la Arquitectura y del Urbanismo (FAU/UCV); Profesor (agregado) del Sector de Historia y Crítica de la Arquitectura (SHCA) en la Unidad Docente Extramuros, de la Facultad de Arquitectura y Urbanismo, Universidad Central de Venezuela (UDE-FAU/UCV).

Artigo recebido em
2 de novembro de 2023 e aceito
em 4 de outubro de 2024.