



HAL
open science

Tarasca, gigantes, diablillos y música en la celebración del Corpus Christi de la provincia española de Venezuela

Montserrat Capelán Fernández

► To cite this version:

Montserrat Capelán Fernández. Tarasca, gigantes, diablillos y música en la celebración del Corpus Christi de la provincia española de Venezuela. XIV Encuentro de Latinoamericanistas Españoles : congreso internacional, Sep 2010, Santiago de Compostela, España. pp.747-771. halshs-00530483

HAL Id: halshs-00530483

<https://shs.hal.science/halshs-00530483>

Submitted on 29 Oct 2010

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

TARASCA, GIGANTES, DIABLILLOS Y MÚSICA EN LA CELEBRACIÓN DEL CORPUS CHRISTI DE LA PROVINCIA ESPAÑOLA DE VENEZUELA¹

Montserrat Capelán Fernández
USC
España

En el presente escrito se estudiará la realización del *Corpus Christi* en la Venezuela de la época colonial. Fiesta cuya importancia se pone de manifiesto tanto por el esplendor con el que se intenta realizar como por el deseo que – desde el esclavo hasta el mantuano – tienen de participar en ella. Analizaremos aquí los cambios que se van gestando en la celebración a lo largo del tiempo y como los poderes eclesiástico y civil pasan de la incitación de algunas prácticas de la fiesta a la prohibición de éstas.

La festividad del *Corpus Christi* se mostró, desde sus orígenes, a través de manifestaciones en las que se entremezclaban lo religioso y lo pagano. Este sincretismo puede entenderse como el resultado lógico de su bula fundacional de 1264 – en la que se exhortaba a que la fiesta se hiciera con alegría, placer y regocijo – y de una Iglesia que solicitaba la participación activa de los fieles. Todo esto hizo que se introdujeran en las procesiones, tanto en las realizadas dentro como fuera de la iglesia, danzas y comedias – que si en principio debían estar relacionadas con lo divino – en muchas ocasiones tenían un origen y una temática claramente profana. Por otra parte, el intento educativo y la pretensión de hacer atrayente la fiesta llevó a la introducción de vistosas figuras que participaban en

1. Para la presente investigación la autora contó con la financiación del programa FPU y del Proyecto HAR2009-09161 (subprograma ARTE), ambos financiados por el Ministerio de Educación.

las procesiones. Si bien se usaron muchos tipos de figuras, como águilas, ángeles, representaciones de judíos, lo cierto es que las más habituales usadas en España fueron la tarasca o dragón, los diablillos y los gigantes. Una vez adentrados en el siglo XVIII estos monstruos llegarán a ser vistos por las autoridades no sólo como una muestra de barbarie e ignorancia, sino también como un problema de orden público, lo que llevará a su prohibición, en 1780, mediante una Real Cédula.

Con la conquista de América – y la consiguiente implantación del cristianismo en esas tierras – la festividad del *Corpus Christi* cruzará el Atlántico para instaurarse como una de las celebraciones más importantes y esplendorosas en todo el mundo hispánico. Así ocurrirá en la provincia de Venezuela a la que llegó la fiesta con la tarasca, gigantes, diablillos, comedias y danzas utilizadas en la Península pero con la peculiaridad de la diferenciación racial en cada uno de los elementos de la celebración. Fue de este modo como en esas latitudes al sincretismo pagano-religioso se le añadió el sincretismo cultural.

Manifestaciones artísticas del *Corpus Christi*: de la invitación a la prohibición

El *Corpus Christi* se constituyó, en la época colonial venezolana, en una de las celebraciones en las que toman parte un mayor número de instituciones y feligreses. Sin embargo, esta capacidad de hacer que participaran en ella todos los extractos de la sociedad (desde el esclavo al mantuano), fue habitualmente coordinada por el Cabildo Seglar, quien no sólo nombraba a los diputados de la fiesta, sino que también corría con buena parte de los gastos realizados. El que una celebración religiosa estuviera organizada por el gobierno civil en vez de por el religioso, podría ser explicado por las peculiaridades de los primeros años de la colonia venezolana en los que ambos gobiernos estaban ubicados en diferentes puntos de su geografía. Efectivamente, cuando en 1531 se instaura la Diócesis de Venezuela, se establece como sede a la ciudad de Coro, mientras que la gobernación se instituye en Santiago León de Caracas. Este hecho devino en que fuera el poder civil el que organizara la mayor parte de las actividades realizadas en esta ciudad. Es por ello que, cuando en 1636 se traslada la sede de la Diócesis a Caracas, el Cabildo Seglar ya tenía unos cuantos años organizando el *Corpus Christi* caraqueño.

Así si bien la primera noticia que tenemos de esta fiesta en tierra venezolana la encontramos en las *Actas del Cabildo Eclesiástico*² será en las *Actas del Cabildo Seglar* en donde hay mayores datos respecto a la manera de celebrarse el *Corpus Christi*. La primera referencia de la fiesta en Santiago León de Caracas nos habla de las danzas y comedias que debían ser realizadas. Junto con la procesión éstas parecen haber sido, en los inicios de la colonia, la manera habitual de la conmemoración, que si bien eran organizadas por el Cabildo Seglar tenían el beneplácito de un poder religioso que invitaba a su realización. Así se constata cuando el 8 de mayo de 1595 el Cabildo Caraqueño asienta en sus actas que se mande «*al mayordomo de esta ciudad tenga cuenta que se haga algún regocijo de alguna danza y comedia para este año el día del Corpus Christi y gaste lo que fuere necesario*»³. Estas primeras danzas eran, con el beneplácito del clero, realizadas dentro de la iglesia. En el año mencionado fue Melchor Machado el encargado de ellas por lo que, en agosto, solicita al ayuntamiento que le paguen por su trabajo.⁴ El hecho de que reclame su estipendio pone de manifiesto que se dedicaba profesionalmente al mundo de la danza, de la cual debió ser maestro enseñando bailes de origen europeo. Sin embargo, estas danzas no serán realizadas por los habitantes blancos de Caracas sino por los esclavos negros o los indígenas quienes, sin duda, terminarán modificando ciertos pasos y creando nuevos bailes autóctonos. Una de las primeras referencias explícitas de la organización de ellas la encontramos en el *Acta del Cabildo* del 10 de mayo de 1619 en la que se puede leer lo siguiente:

En este cabildo se acordó que, por cuanto en las fiestas del Corpus Christi acostumbra esta ciudad hacer las demostraciones posibles y el dicho día está muy próximo porque el alcalde Don Juan Queypo está ausente y el dicho alférez mayor, su compañero, no puede solo acudir a esta disposición como conviene; por lo cual se acordó, mediante la brevedad del tiempo, que ya que no lo hay para poder hacer comedia y otras cosas de otros años, que el tesorero Bernavé de Oñate y el contador Baltazar de Escovedo se encarguen de que

2. Éstas, que datan del año de 1582, hacen referencia al momento en que la sede estaba todavía en la ciudad de Coro. Así encontramos que el 12 de junio «*Se dispuso que toda la octava de Corpus Christi a prima se sacase el Santísimo Sacramento, y se pusiese en el altar mayor con cuatro candelas encendidas y dos hachas; y lo mismo desde nona hasta acabar las vísperas; y que después de éstas se hiciese procesión por dentro de la Iglesia con toda solemnidad*». Un mes y medio después «*Se dispuso que en las cuatro pascuas del año y fiestas de Corpus ... se aderezase la Iglesia de ramos y jucia*». Juan José Guzmán, *Actas del cabildo eclesiástico de caracas. Compendio cronológico. Tomo I (1580-1770)*, Biblioteca de la Academia Nacional de la Historia, Caracas, 1963, pp. 6-7. Es de resaltar que estas son las dos únicas referencias al día de *Corpus* que encontramos en las *Actas del Cabildo Eclesiástico* mientras su sede se encuentra en Coro.
3. Citado en Alberto Calzavara, *Historia de la Música en Venezuela. Período Hispánico con referencias al teatro y la danza*, Editorial Pampero, Caracas, 1987, p. 20.
4. *Idem*.

en la procesión se hagan unos pasos de figuras mudas que hagan la representación que sea más conveniente y que la regocije; y que para lo necesario a esto les ayude el regidor Antonio Gámes y que los regidores Diego de Villanueva y Blas Correa de Venavides se encarguen de hacer una danza de muchachas mulatas. Y que el regidor Diego de Villanueva y Diego de Ledesma hagan una danza de las indias de su repartimiento. Y que las cofradías de negros y mulatos hagan las danzas que se acostumbra... Y así mismo se acordó que, el depositario Alonso Martínez y Bernardino Moreno hagan, para el dicho día del corpus, las danzas que suelen hacer, de los repartimientos que tienen a su cargo».⁵

Como se puede apreciar a pesar de que todos los organizadores son personas blancas no lo será ninguno de los danzantes. Se trata de negros esclavos, o de indígenas que estaban en el régimen de semi-esclavitud que suponía el sistema de repartimiento que todavía funcionaba en Caracas. En ninguno de estos grupos se mezclaban hombres y mujeres algo que sí ocurrirá después con la consecuente preocupación de la iglesia. Los indígenas poseían un buen número de danzas complejas, por lo que es probable que hayan terminado siendo mezcladas con las de origen europeo que les eran enseñadas. Estos bailes de indios, negros y mulatos continuaban, como veremos más adelante, todavía en 1687.

La forma grupal o asociativa colonial estaba basada precisamente en esta división racial que aquí apreciamos claramente y que tiene, como vehículo de cohesión, a las cofradías. Ya vimos que en 1619 se habla de las cofradías de negros y mulatos y se le manda a hacer «*las danzas que se acostumbra*», con lo que se aprecia que las habían realizado con anterioridad. A pesar de que no se menciona el nombre, no cabe duda que se trata de la *Cofradía de San Juan Bautista* integrada por negros de origen Tarí y que, adherida a la Iglesia de San Mauricio caraqueña, había sido fundada el 14 de marzo de 1611. De esto deducimos que los cofrades negros habrían bailado en las procesiones del *Corpus Christi* a partir de este año. Pero debemos tomar en cuenta que a pesar de la posibilidad de asociación de los negros, mulatos e indígenas éstos siempre estaban bajo las directrices de hombres blancos peninsulares o criollos, que eran los «protectores» con los que tenían que contar estas hermandades. En el caso de la *Cofradía de San Juan Bautista* esto queda claramente establecido en el artículo cuarto de sus constituciones en el cual se señala que «*para que esta Cofradía esté más bien gobernada amparada y defendida y vaya en aumento, han de ser Protectores y Defensores de ella, dos personas eclesiásticas [o sea, blancas] y dos seculares*».⁶

5. *Actas del Cabildo Seglar*, 10 de Mayo de 1619, Archivo Histórico de Caracas (AHC), Libro VII, Fol. 135-135vto.

6. Citado en Ermila de Veracochea, *Tres cofradías de Negros en la Iglesia de «San Mauricio» en Caracas*, Universidad Católica Andrés Bello, Caracas, 1976, p. 5.

Si además de negros, mulatos e indígenas, danzaron también blancos es algo que no se puede saber con certeza por lo dicho en el acta citada anteriormente, pues queda sin explicitarse quiénes hacían los *pasos de figuras mudas*. De este tipo de danzas, que funcionaban como una representación sin texto, también encontramos varias referencias en la Península⁷ que es de donde, sin duda, viene su origen. Cabría suponer, a pesar de que no hemos encontrado una referencia clara con respecto a esto, que éstas eran las realizadas por los seises. Es decir, por niños que recibían su educación musical en la catedral, y que en la Península solían bailar delante del altar el día del *Corpus*. Pero si efectivamente se trataba de los seises esto no nos aclararía si éstos eran blancos o indígenas⁸ y, con ello, si los peninsulares y criollos llegaron a participar también en las danzas, si bien consideramos esto como algo poco probable.

En cuanto a las comedias mencionadas en las actas no hay referencias que nos permitan saber de cuáles se trataban y si en el s. XVII éstas fueron escritas por americanos o peninsulares. Pero si atendemos a las prohibiciones que de ellas se hicieron desde el s. XVII hasta terminar la época colonial, es obvio que su realización era habitual. Ya en las *Constituciones Sinodales* de 1687 encontramos la advertencia – y consiguiente censura – de la pecaminosidad que éstas pueden encerrar:

«Mandamos, S.S.A. que de ninguna manera se representen comedias en tales días, aunque sean Actos Sacramentales, en dichas iglesias, ni en su comentarios, ni en otro día del año, pena de excomunión mayor ... Y habiéndose de hacer en otra parte, mandamos, que ninguna se represente, sin que primero sea vista, y examinada, por nuestro provisor, y vicarios de los partidos ... quienes firmarán son de buen ejemplo».⁹

-
7. María Antonia Virgili Blanquet. «Danza y teatro en la celebración de la fiesta del Corpus Christi», *Cuadernos de arte*, N° 26, 1995, p. 20
 8. En las *Reglas de Coro* de 1728 se señala explícitamente que los músicos deben ser «cristianos viejos de legítimos matrimonio, blancos, personas virtuosas y que no den nota de distracción alguna» (*Reglas de Coro*, Archivo Arquidiocesano de Caracas (AAC), Serie libros diversos, 111L, Fol. 101). Sin embargo, esta práctica no parece haber sido ejercida en el siglo anterior. Cuando menos eso es lo que se colige de la carta que el obispo Baños y Sotomayor envía a Carlos II el 29 de noviembre de 1688. . En ella, hablando del maestro de capilla Francisco Pérez Camacho dice que «compite con cualquier maestro de capilla» y, un poco más abajo, seguramente refiriéndose también a Pérez Camacho dirá «con su enseñanza he adquirido el tener un terno en la catedral que se toca siempre que sale el Santísimo Sacramento y otro terno que tocan las criadas de las monjas y otro que tiene un vecino (sic) de esta ciudad, muestra bastante de que no son (los) indios tan insulsos como los quieren hacer». Robert Stevenson, «La música en la Catedral de Caracas hasta 1836», *Revista Musical de Venezuela*, N° 1, 1980. P. 53. Esta carta inferimos que Pérez Camacho era indígena y que, por consiguiente, en el siglo XVII no existió la exigencia de ser blanco para ser músico de la catedral. Con ella también podemos saber que los grupos de milicias, como se les llamará a bandas de instrumentos de viento y percusión, seguramente comenzaron a ser utilizados en las procesiones del *Corpus* en la época en la que Francisco Pérez Camacho fue maestro de capilla de la Catedral (1687-1724).
 9. *El sínodo diocesano de Santiago de León de Caracas de 1687*, Biblioteca de la Academia Nacional de la Historia, Caracas, 1975, p. 184

Con esto se pretendía que las comedias salieran de las iglesias y tuvieran como lugar de representación las plazas o corrales. El poder eclesiástico también buscaba la potestad para censurar representaciones en las que lo pecaminoso era de fácil manifestación. Esta prohibición y censura se extendía a las danzas, por lo que ambas fueron prohibidas por los obispos desde la segunda mitad del s. XVII hasta los últimos años de la colonia. Así encontramos que Francisco Ibarra, obispo de Caracas desde 1798 hasta 1806, se dirige a los feligreses caraqueños con las siguientes palabras:

«El público se lastima y ve con vergüenza un aire deshonesto y provocativo en los trajes, en el decoro, estos públicos enlaces de brazos de ambos sexos, en las concurrencias de las comedias, en las expresiones cariñosas, en las ideas y sentimientos puramente mundanos y delicioso de que están poseídos, viendo lo menos con indiferencia las cosas santas o haciéndolas por ceremonia y con más escándalo por su inmodestia en las Iglesias, o tan presto en el Templo como en la comedia, en el Altar que en el baile, y en la misma profanidad y trato licencioso»¹⁰

Para el momento en que el obispo Ibarra escribe esto ya habían sido suprimidas las danzas y comedias del día de *Corpus* del interior de la iglesia. Sin embargo, similares o peores «peligros» acechaban a los templos y a los cristianos, pues los bailes se habían vuelto más «indecentes» al bailarse entre hombres y mujeres y la música típica del teatro se introducía en la Iglesia a través de los oratorios musicales.

Por su parte la tarasca, gigantes y diablillos usados en las procesiones del *Corpus Christi*, deben haber sido introducidos bastante después que las danzas y comedias. La primera referencia que encontramos de ellas es la del *Acta del Cabildo Seglar* del 14 de noviembre de 1746 en la que se señala que era una costumbre inmemorial el que los alcaldes hicieran voluntariamente y a sus expensas «el dragón o tarasca, sacando personas con vestiduras y máscaras que vulgarmente llaman diablitos». ¹¹ El que se considere una costumbre vieja nos hace estimar que su uso debió comenzar, cuando menos, alrededor de 1700. El señalamiento de que los alcaldes pagaban de su propio peculio los gastos que conllevaban la festividad, si bien no deja de ser una exageración, tiene ciertos visos de verdad. Tal hecho se pone de manifiesto en el acta capitular del 19 de septiembre de 1622 en la cual se lee:

«En este cabildo se vio una relación que presentó el procurador general en conformidad del acuerdo del cabildo de veinte y uno de agosto [en el que se había acordado ver hasta qué punto los propios de la ciudad podían ayudar con los gastos que había realizado el alcalde para el Corpus] ... y se acordó que para

10. Citado en Alberto Calzavara. *Historia de la Música en Venezuela*, p. 29.

11. *Actas del Cabildo Seglar*, 19 de septiembre de 1622, AHC, Libro VII, Fol. 220 vto.

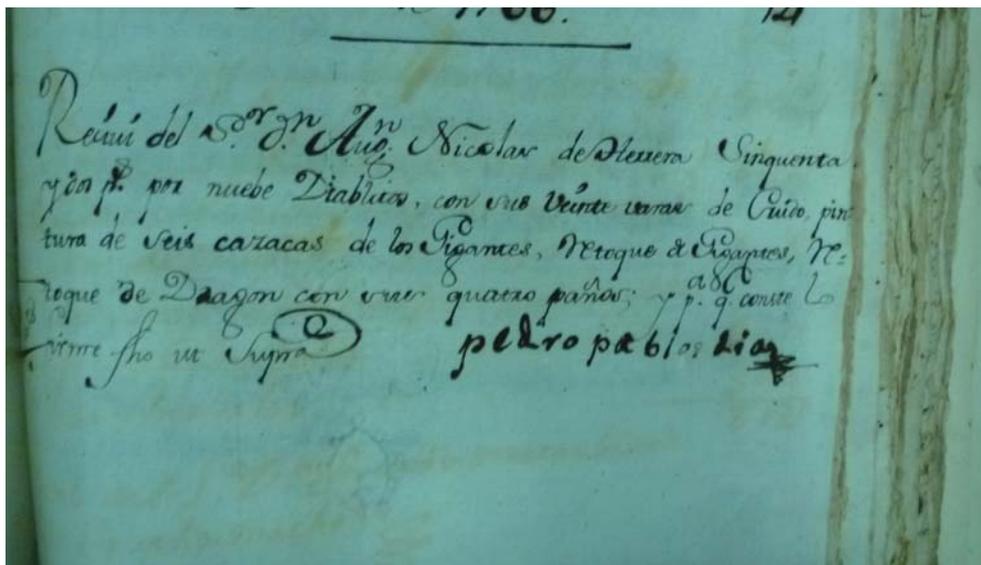
*ayuda de costa de los setecientos y diez y ocho reales que contiene el memorial presentado por el dicho alcalde, el procurador general y mayordomo de la ciudad le dé al dicho alcalde, por ayuda de costa, cuatrocientos reales».*¹²

Si bien aquí podemos apreciar que efectivamente los alcaldes colaboraron en las fiestas con un capital propio, una parte de estos gastos (y en muchas ocasiones los gastos íntegros) le eran después abonados mediante los propios del Ayuntamiento. El que en un momento determinado no hubiese alcalde alguno en la ciudad no era impedimento para la organización, pues el Cabildo se encargaba de nombrar a los diputados que debían organizar las fiestas en su lugar. Los gastos del ayuntamiento eran varios. Su función primordial era la organización de la procesión externa de la ciudad la cual estaba constituida por muchos elementos a tomar en cuenta. El Santísimo Sacramento recorría unas calles recién arenadas y entoldadas, con una tropa rindiéndole honores, con diablillos danzantes, gigantes, tarasca, una banda de clarines, pitos, chirimías, clarinetes, cajas y tambores. Estaban todos los representantes de la iglesia (obispo, curas, monjes, monjas) y del ayuntamiento (alcaldes y cabildantes) y el resto de la sociedad caraqueña estaba representada por las múltiples cofradías que existían y que participaban en la festividad.

El ayuntamiento se ocupaba de facilitar parte de la ropa de los asistentes. Así queda constancia del pago, en 1620, de los zapatos confeccionados por Juan Sánchez Serralta.¹³ También se hacía cargo de la construcción y arreglo de los diablillos, gigantes y tarasca. Para esto solían recurrir a los artesanos de la ciudad que pertenecían, en su mayoría, al grupo de los pardos. Tal es el caso del pintor Pedro Pablo Díaz quien es contratado por el cabildo, a lo largo de la sexta década del s. XVIII para la construcción y arreglo de las figuras de la procesión. Estudiando los recibos que conservamos a este respecto podemos apreciar que los diablillos – que en el caso caraqueño eran los que bailaban – se hacían nuevamente cada año, mientras que los gigantes y tarasca se conservaban durante varios años haciéndoles entre tanto, únicamente algunos retoques. Los diablos que se construían oscilaban entre 8 y 9 cada año y, quien se encargaba de las figuras, también solía confeccionar su ropa.

12. *Actas del Cabildo Seglar*, 28 de septiembre de 1620, AHC, Libro VII, Fol. 168.

13. Se conservan recibos a este respecto de Miguel Antonio Mogollón de los años 1771, 1777 y 1778. Véase: Carlos F. Duarte, *Diccionario biográfico documental. Pintores, escultores y doradores en Venezuela. Período hispánico y comienzos del período republicano*, Fundación Polar, Caracas, 2000, p. 202.



Recibo a nombre del pintor Pedro Pablo Díaz, que se conserva en el Archivo Histórico de Caracas, sección Propios

El ayuntamiento contratará para esto a Pedro Pablo Díaz hasta 1770 año después del cual encontramos a Miguel Antonio Mogollón haciendo este trabajo.¹⁴ Sin embargo, en este último caso el pago se hará a cargo del Convento de la Inmaculada Concepción. Esta institución, formada íntegramente por mujeres mantuanas, realizaba también un importante aporte en la celebración del *Corpus Christi*. No sólo ayudarán económicamente con los gastos de las procesiones externas que se realizaban en la ciudad sino que además hacían su propia procesión interna. Es por ello que si bien en los recibos no se precisa si los monstruos encomendados a Miguel Antonio Mogollón eran para la procesión de la ciudad o para la del convento, nos atrevemos a sostener que fueron realizados para esta última. Para sostener esto nos basamos en que, según veremos posteriormente, todavía en el año de 1780 el Ayuntamiento manda hacer las figuras habituales. Por otra parte en los recibos firmados por Mogollón sólo hay constancia de la composición de los gigantes, algo que concuerda con otros datos según los cuales en la procesión del claustro del convento, parecen haber sido hechas únicamente con gigantillas y un grupo musical de 3 a 10 músicos de tambores e instrumentos de viento.¹⁵

Pero las concepcionistas también ayudaban en la procesión externa de la ciudad en la cual, llegaron a compartir gastos con el cabildo seglar. Todas las calles por las que pasaba la procesión eran entoldadas y también

14. Viana Cadenas, «La música en la micro-sociedad 'espiritual' de mujeres mantuanas: convento de la Inmaculada Concepción de Caracas (siglos XVII-XIX)», *Revista de la Sociedad Venezolana de Musicología*, N° 9, Año V, julio-diciembre 2005, pp. 22-24.

15. Juan José Guzmán, *Actas del Cabildo Eclesiástico de Caracas. Compendio Cronológico, Tomo II*, pp. 80-81.

se solían poner tapices en los que había representaciones religiosas. A este respecto se puede leer en el *Acta del Cabildo Eclesiástico* del 10 de junio de 1778:

«Expresándose haberse recibido una insinuación del señor Gobernador, sobre que para la procesión del día de Corpus se entoldasen las calles del tránsito; e insinuándose la dificultad de hallar género para toldos en el angustiado tiempo de ochos días, se dispuso que el mayordomo desde luego asease las calles de la Iglesia y las arreglase y encortinase con la colgadura de la capilla de San Pedro; y que por respectivo a toldadura arbitrarse el mejor medio y lo propusiese para acordar. Y aquí mismo se hace mención de haberse recibido una real orden de 30 de enero de este año, sobre que en esta procesión la tropa está desfilada y que rindan las banderas, tendiéndolas para que parado sobre ellas el preste, dé la bendición al Santísimo Sacramento.»¹⁶

El entoldamiento de las calles corría a cargo del poder eclesiástico pero, en esto participarán no sólo las autoridades catedralicias sino también el convento de las concepcionistas. Si tomamos en cuenta que en 1803 pagan 457 pesos por él,¹⁷ podemos ver que cubrían una parte considerable de los gastos de los toldos que, ese año, fue de 686 pesos con tres reales.¹⁸ El Seminario y posterior Universidad Pontificia de Caracas también se encargaba de la limpieza y parte del entoldamiento de las calle de la Universidad por la que pasaba la procesión.¹⁹

Había otras instituciones, como el convento de Santo Domingo, que participan en la organización de las fiestas. En Caracas, esta celebración no se limitaba únicamente al día del *Corpus Christi* sino que incluía la celebración de la octava y la infra-octava. Los dominicos tuvieron una participación importante en el domingo de la infra-octava en la que eran ellos los que hacían la procesión. Según establecían las *Reglas de Coro* de 1728 en su capítulo X no podían ser realizadas dos procesiones el mismo día²⁰ por lo que en principio, el domingo de la infra-octava debían ser únicamente la procesión dominica la única que debía haber en la ciudad. Pero esto será transgredido en el año de 1754, en el que la procesión del propio día de Corpus no había podido ser realizada a causa de las lluvias.

16. Viana Cadenas, «La música en la micro-sociedad 'espiritual' de mujeres mantuanas: convento de la Inmaculada Concepción de Caracas (siglos XVII-XIX)», *Revista de la Sociedad Venezolana de Musicología*, Nº 9, Año V, julio-diciembre 2005, p. 23.

17. Juan José Guzmán, *Actas del Cabildo Eclesiástico de Caracas. Compendio Cronológico, Tomo II*, p. 341.

18. Viana Cadenas, Viana, *La actividad musical en la universidad Central de Venezuela (siglos XVII-XIX)*. Tomo I. Tesis de grado. Escuela de Artes, Facultad de Humanidades y Educación, UCV, 1987, S/P. P. 47

19. *Reglas de Coro*, Archivo Arquidiocesano de Caracas (AAC), Serie libros diversos, 111L, Fol. 67 vto.

20. Juan José Guzmán, *Actas del Cabildo Eclesiástico de Caracas. Compendio Cronológico, Tomo I*, Biblioteca de la Academia Nacional de la Historia, Caracas, 1963, p. 366.

Por esta razón fue movida al domingo de la infra-octava, decidiendo hacerla en la mañana para que no coincidiera con la de los dominicos.²¹ Sin embargo, esto fue una excepción que trató de no repetirse porque significaba un deslucimiento de algo que se pretendía hacer siempre con el mayor esplendor posible.

De esta manera podemos apreciar como el *Corpus Christi* se constituía en una festividad en la que participaban todos los estamentos de una sociedad que estaba dividida por extractos raciales. Pero esto no estuvo exento de disputas que, en ocasiones, llegaron a ser realmente fuertes. Problemas basados no únicamente en el intento del poder eclesiástico de contralar elementos que llegaron a considerar pecaminosos, como fue el caso de las comedias y danzas,²² sino que estuvieron basados algunas veces en un genuino campo de medición de fuerzas. Así la relación entre el cabildo seglar y el eclesiástico oscilaba entre la colaboración mutua y las disputas exacerbadas entre ambos. No le faltaba razón a Pedro Gordomo de Alamcam en desaconsejar al rey que permitiera el traslado de la sede de la Diócesis de Coro a Caracas. Pues, como sabiamente le advirtió al monarca «*conviene residir allí [Coro] los preladados, y no en Santiago León de Caracas... [pues] cuando allí residen los obispos se encuentran con los gobernadores, y es en perjuicio del bien común el no conservar la paz*».²³ Efectivamente, las disputas entre los poderes eclesiástico y civil fueron habituales durante la época colonial. Así es de resaltar, que la advertencia de Pedro Gordomo resultó profética pues, apenas dos meses después de haberla realizado, se da una importante disputa entre los dos poderes, es decir, en mayo de 1623, cuando la diócesis todavía no había sido trasladada. El problema tiene lugar, precisamente, en las festividades del *Corpus* cuando, los asientos para los cabildantes ubicados en la capilla mayor, son trasladados a la parte de atrás de las puertas colaterales por orden del obispo Fray Gonzalo de Angulo. A primera vista, puede pensarse que este es un hecho sin importancia que no tenía porque crear gran problema. Sin embargo, no se trataba de algo baladí pues lo que estaba en juego era el reconocimiento, por parte del clero, del poder y jurisdicción del gobierno civil en Venezuela.

21. «*Con motivo de no haberse pedido hacer la procesión del día de Corpus por lluvias, y trasladados a la Dominica infra-octava, en que la hacía el convento de Santo Domingo por la tarde como se había practicado en otra ocasión; el Cabildo hizo la protesta de que aquel acto no perjudicase en caso de repetirse en la presente, pues no correspondía que hubiesen dos procesiones públicas y triunfales en un mismo día*». Juan José Guzmán, *Actas del Cabildo Eclesiástico de Caracas. Compendio Cronológico, Tomo II*, p. 28.
22. Es conveniente resaltar que este tipo de censuras no se hicieron únicamente a los feligreses sino que son habituales, las críticas y condenas a personas pertenecientes al clero. Por parte del poder eclesiástico encontramos numerosas amonestaciones a eclesiásticos que participaban en danzas. A las mismas monjas del *Convento de la Inmaculada Concepción* se les llegará a recriminar por esta razón.
23. Citado en: David Coifman, *De Obispos, Reyes, Santos y Señas en la Historia de la Capilla Musical de Venezuela (1532-1804)*. Madrid, 2009. (En Imprenta), p. 12-13.

Pero a pesar de estas diferencias, en el siglo XVIII ambas instituciones coincidirán en la condena de ciertas prácticas que eran realizadas en el *Corpus Christi*. Como ya hemos señalado las leyes eclesiásticas venezolanas, prohíben en las *Constituciones Sinodales* de 1687, tanto las comedias como las danzas en el interior de la iglesia.²⁴ El que los venezolanos no dejaron de bailar a pesar de esto, lo demuestra el hecho de que el clero siguiera prohibiéndolas casi un siglo y medio después. Sin embargo con esta legislación sí parece haberse logrado sacar las danzas y comedias de la Catedral a la plaza lo que supuso un cambio significativo en la manera de celebración del *Corpus Christi* caraqueño.

En comparación con el poder eclesiástico, el gobierno civil comenzará con las prohibiciones bastante tiempo más tarde. Esto se debe, sin duda, a que en este último caso no se preocupaban por lo pecaminoso que pudiera haber en la celebración sino en los problemas de orden público. Así el 14 de noviembre de 1746 el cabildo caraqueño se queja de los excesos que se producen en las fiestas en las que, los diablillos que eran «negros de las peores costumbres» cometían robos y todo tipo de tropelías.²⁵ El cabildo no acuerda la prohibición de las máscaras – muy probablemente porque se trataría de una medida sumamente impopular – sino que se contenta con recomendar que no se permitieran más excesos. Sin embargo esto es una muestra de las acciones que, bajo las protecciones de las máscaras, cometían algunos de los participantes en las procesiones. Este tipo de excesos no fueron exclusivos de la provincia venezolana, su ejercicio en muchas otras parte del mundo hispano tendrá como consecuencia el que la monarquía termine prohibiendo las figuras de las procesiones del *Corpus*.²⁶ Así encontramos que, con fecha de 21 de julio de 1780 se promulga una Real Cédula en la que se señala lo siguiente:

«Habiendo llegado a noticia de S. M. algunas notables irreverencias que en la fiesta del Santísimo Corpus Christi de este año se han cometido con ocasión de los gigantones y danzas, y teniendo presente lo consultado por el Consejo, se manda que en ninguna Iglesia de estos Reynos, sea Catedral, Parroquial o Regular, haya

24. El artículo 140 de las *Sinodales* delimitaba claramente la manera en que debían hacerse las danzas: «Y porque en muchas partes suele acostumbrarse haber danzas, mandamos, no salgan a ella mujeres, y que los que hubieren de danzar, vayan decentemente vestidos, como quienes van delante de tan Gran Señor: Y por esta atención irá descubiertos, sin sombrero, ni monteras en las cabezas». (*El sínodo diocesano de Santiago de León de Caracas de 1687*, p. 184). Llama la atención que esta ley publicada en 1687 sea tan similar a la Real Cédula que Carlos II, emite en 1699, en la cual se establece también que las danzas sólo deben ser realizadas por hombres, que lleven la cara descubierta y no usen sombrero.

25. Alberto Calzavara. *Historia de la Música en Venezuela*, p. 29.

26. A pesar de que ésta es una de las causas básicas de la prohibición realizada en 1780, hemos de reconocer que no es lo único que lleva a la redacción de la Real Cédula. Existía también en las élites del s. XVIII la idea de que este tipo de manifestación festiva constituía una muestra de atraso y barbarie algo que iba contra la idea de una modernización de España. Es por ello que su prohibición se enmarca, de alguna manera, en el proceso de la España ilustrada que se quería lograr.

en adelantes tales danzas ni gigantones, sino que cese del todo esta práctica en las Procesiones y demás funciones Eclesiásticas, como poco conveniente a la gravedad y decoro que en ellas se requiere».²⁷

Este edicto, terminará marcando un antes y un después en la manera de celebrarse el *Corpus* en Santiago León de Caracas, cambio que se percibe claramente desde el mismo año de 1781.

La celebración del *Corpus Christi* caraqueño después de la Real Cédula de 1780

El siete de mayo de 1781 el Mayordomo de Propios de la ciudad, Miguel Suárez, enviará una carta al Cabildo Seglar en la que manifiesta lo siguiente:

«... habiéndose el año pasado de ochenta [1780] hecho de nuevo, y a todo costo las figuras del Dragón, Gigantes, y Diabletes, que se estrenaron en el día de la festividad del SSmo Corpus Christi del citado año, ocurrió después en veinte y seis de Octubre por la noche del mismo, abatirse hasta venir todo a tierra el techo de la casa, que sirve de Bodega para guardar otras Figuras en la calle de San Mauricio, dimanado de las muchas y continuas lluvias que se experimentaron y ocasionaron varias ruinas en muchas de las fábricas de esta ciudad como fue notorio. Y por respecto a lo experimentado en la casa citada, lo hizo el mayordomo manifiesto a V. S. por su representación en Cabildo de treinta de octubre del citado mes y año, así para que se acordase la reedificación de otra casa, como para se sirvieren [sus] usías mandar examinar y reconocer la ruina total experimentada / en los muebles del Dragón, a lo que se proveyó por decretos de V. S. en el mismo día treinta de Octubre y del Sr. Gobernador en treinta y uno del mismo, que los Sres. Regidores de obras públicas entendiesen así en el reconocimiento de la ruina padecida en estos muebles, como en la reedificación de la referida casa».²⁸

Si bien para mayo de 1781 la casa ya había sido reconstruida, sin embargo, no había ocurrido lo mismo con el dragón, gigantes y diablillos habitualmente utilizados en la fiesta del *Corpus* por lo que el mayordomo solicitaba que, debido a lo cercano de la celebración, se mandaran a hacer con la mayor premura posible. Por la respuesta dada por el Cabildo caraqueño, se puede ver que habían recibido la Real Cédula del 21 de julio de 1780 pues en el acta se señala que *«enterados estos Sres [y] habiendo hecho sesión sobre el asunto, considerándose que semejante ceremonia, ya*

27. Santos Sánchez, *Colección de pragmáticas, cédulas, provisiones, autos acordados, y otras providencias generales expedidas por el consejo real en el reinado del señor don Carlos III*, Imprenta de la viuda e hijo de Marín, Madrid, 1803, p. 405.

28. *Actas del Cabildo Seglar*, 7 de mayo de 1781, AHC, Libro del año 1781, Fol. 71-71vto.

no se usa en muchas partes, y en las más de ellas, por no ser de necesidad precisa, antes de no poco inconveniente para la sumisa reverencia a nuestro Sor Sacramentado pudiéndose Subrogar otro obsequio más propio y devoto»²⁹

Como se puede apreciar, con esta resolución quedan eliminados la tarasca, gigantes y diablillos de la habitual procesión que se hacía en la ciudad. Muy probablemente no se hubiese tenido tanta premura para el cumplimiento de la Real Cédula si los aguaceros del año anterior no hubiesen estropeado las figuras. Que hubiese sido esto posible lo muestra tanto la procesión interna que hacían las monjas del Convento de la Inmaculada Concepción, en la que se siguió haciendo con las habituales gigantillas hasta, cuando menos, el año de 1789³⁰, como el hecho de que todavía hoy en día, en algunos pueblos venezolanos del interior, se siguen haciendo los diablillos en el *Corpus Christi*.

Pero lo cierto es que, con posterioridad a 1780 dejamos de encontrar recibos caraqueños por la construcción de gigantes, tarasca o diablillos, tanto para la procesión organizada por el ayuntamiento como por la organizada por el Convento de las concepcionistas.

El *Corpus Christi* de 1781 cobra especial interés histórico precisamente por constituirse en el primer año en el que no saldrán a la calle los habituales gigantes, diablillos y tarasca. Sin embargo, esto no quiere decir que merme la importancia y esplendor de la fiesta, sino que ésta pasará a dar mayor importancia a otros de los elementos que la constituían, como ocurrió con la mayor atención que pasarían a prestar a la música.

El 14 de junio de 1781, día del *Corpus Christi*, los caraqueños se despertaron con el toque de las campanas de la Catedral, los cuáles estaban escrupulosamente establecidos para cada uno de los días del año. La fiesta en honor al Santísimo Sacramento comenzaba a las cuatro y media de la mañana con el toque de Alba que era realizado con 33 golpes seguidos. De las cinco a las seis seguían las campanadas de Prima en el cual se comenzaba con 12 golpes en la Campana de Santa Ana que eran repetidos durante media hora. Luego de esto se utilizaba la campana menor con la que se hacían golpes de dos en dos durante un cuarto de hora, para pasar a tocarse la campana de la Esquila en la cual, después de doce golpes, se tocaba de manera continua. La misa mayor del día de *Corpus Christi* comenzaba a las ocho de la mañana por lo que, a las siete y cuarto volvían los campanazos como un llamado de los feligreses para la asistencia de la

29. Viana Cadenas, «La música en la micro-sociedad 'espiritual' de mujeres mantuanas: convento de la Inmaculada Concepción de Caracas (siglos XVII-XIX)», *Revista de la Sociedad Venezolana de Musicología*, N° 9, Año V, julio-diciembre 2005, p. 23.

30. La manera en la que debían ser realizados los toques de campanas, está cuidadosamente establecida en las *Reglas de Coro* que se hicieron en 1728. Con respecto a cómo debían hacerse los repiques en la festividad del *Corpus Christi* puede ser consultada en: *Reglas de Coro*, AAC, Serie libros diversos, 111L, Fol. 48-52.

misa. Se utilizaban entonces todas las campanas que existían en la catedral comenzando con treinta y tres golpes seguidos que eran repetidos en el primer cuarto de hora, después del cual, y por quince minutos más, se alternaban una campana grande y otra pequeña realizando cada una tres repiques. Finalmente se terminaba con golpes continuos y acelerados.³¹ Después de tal algarabía no cabe duda que los habitantes de la ciudad (que estaba formada por unas pocas cuadras alrededor de la catedral) estaban despiertos y preparados para asistir a la misa y/o posterior procesión.

Después de la misa, el Santísimo Sacramento era sacado en Procesión por las ocho calles cercanas a la Catedral. Debía salir primero el obispo, algo que no ocurrirá en 1781 por hallarse Mariano Martí en la hacienda de trapiche de Adriana Blanco (vicaría de Valencia) realizando su visita pastoral. Así que fueron los integrantes del cabildo eclesiástico los primeros en salir, seguidos de los integrantes de las tres congregaciones masculinas que existían en la ciudad (dominicos, franciscanos y mercedarios), continuaban los curas de las diferentes parroquias, cada una de la cuales asistía con las cofradías que estaban adheridas a ellas. Es así como los cofrades de las numerosas hermandades que existían en la ciudad de negros, mulatos, pardos, indígenas y blancos, participaban en la procesión detrás de cada uno de sus pendones. En los años anteriores, los músicos solían ir al lado de la tarasca, gigantes y diablillos que abrían la procesión. Al no presentarse estas figuras este año, es difícil saber si los músicos fueron al principio o final de la procesión. Pero el hecho de haberse eliminado las figuras parece haber tenido como consecuencia que se le prestara una mayor atención a la banda de la procesión. Desde años atrás el *Cabildo Seglar* se encargaba de contratar a los músicos de la banda que participaban en la procesión externa. Entre 1767 y 1770 el ayuntamiento contrata para las procesiones a instrumentistas de chirimía, clarines, cajas y pitos (?).³² Pero para la procesión de 1781 parece haberse prestado una mayor atención a la música callejera ya que serán implementados algunos instrumentos de los que no se tiene constancia de su participación en las procesiones de otros años. Así en el acta del Cabildo Seglar del 7 de mayo de 1781 encontramos que se propone que «*otro mayordomo ... disponga [que] asista a la procesión algún golpe / de música compuesto de tambores, trompas, clarinetes, flautas y otros instrumentos de esa especie, y violines, violón y bajón en obsequio de la Majestad, cuyo coste se satisfaga, como antes se hacía para maniobrar las figuras y establecerlas*».³³ De este modo, parece que los instrumentos de cuerda (de los que no tenemos conocimiento que

31. Alberto Calzavara. *Historia de la Música en Venezuela. Período Hispánico con referencias al teatro y la danza*, Editorial Pampero, Caracas, 1987, p. 29.

32. *Actas del Cabildo Seglar*, 7 de mayo de 1781, AHC, Libro del año 1781, Fol. 67 vto-68.

33. En 1803 el Cabildo Seglar contratará a Miguel Antonio Mogollón para que pinte algunos de los toldos. Véase a este respecto Carlos F. Duarte, *Diccionario biográfico documental*, p. 204.

se usaran otros años) comenzaron a utilizarse en la procesión de 1781. Llama la atención que un violón, que debe ser tocado sentado, también participe. De ahí inferimos que el grupo de músicos debía tocar instalado encima de una carroza.

Esta procesión pasaba bajo los toldos que se habían mandado hacer para la fiesta, algunos de los cuales, habían sido pintados.³⁴ Por su parte, el Convento de las concepcionistas, solía mandar a hacer tres altares que se ponían en algunos puntos del recorrido. Miguel Antonio Mogollón les cobró 6 pesos, en 1780, por la construcción de estos altares,³⁵ los cuales seguramente se volvieron a usar el año siguiente. Era este convento también quien se hacía cargo de los gastos de los fuegos artificiales que acompañaban la procesión y que tanto gustaban a los caraqueños del s. XVIII. Además de la música de la banda, todo el recorrido se hacía bajo el sonido constante del repique de las campanas.

Una vez terminada esta procesión el Santísimo Sacramento se introducía nuevamente en la Catedral dando lugar a la realización de la procesión interna, de cuya organización se encargaba el *Cabildo Eclesiástico*. Ésta no sólo se diferenciaba de la anterior por realizarse en un espacio cerrado sino que constaba de mucha más solemnidad y recato que la realizada al aire libre. Parte de la diferencia estaba en la música que se tocaba la cual, interpretada por la capilla musical de Catedral, consistía en las obras cantadas en latín que la iglesia establecía para estas ocasiones, es decir, el *Pange Lingua* y el *Tantum ergo*.

En Caracas, existió la peculiaridad de que no estaba entre las obligaciones del maestro de capilla el tener que componer. Esto se constituía en una buena oportunidad para que los compositores pardos, que tenían vedada la posibilidad de formar parte de la capilla musical de la catedral, vendieran sus obras a esta Iglesia Metropolitana. Es por ello que, a pesar que para 1781 la Catedral contaba con el maestro de capilla interino, Juan Gabriel Liendo, sin embargo, no parece haber sido él el encargado de la composición de las obras. Siguiendo la idea de la celebración de un *Corpus Christi* en que se le prestaba una gran atención a la música, parece haberse contratado a uno de los mejores compositores caraqueños del momento: José Antonio Caro. Cuando menos esto es lo que se colige a partir del estudio de un grupo de obras manuscritas y autógrafas que se conservan en la *Biblioteca Nacional de Venezuela* de este compositor pardo. En esta institución, bajo la signatura JAL 296 (30), se conservan las particellas autógrafas de cuatro obras de José Antonio Caro: *Tantum ergo*, *Pange Lingua*, *Sacris solemnibus* e *Interludio Instrumental*.

34. *Ibid*, 202.

35. Mariano Martí, *Documentos relativos a su visita pastoral, libro personal, Tomo II*, Biblioteca de la Academia Nacional de la Historia, Caracas, 1998, p. 427



Portada del Bajo de las obras compuestas por José Antonio Caro para el *Corpus Christi* de 1781

Si bien en ninguna parte de los manuscritos se indica para qué institución fueron realizadas las obras, lo más lógico es suponer que se compusieron para la Catedral que era el principal lugar en el que se hacía la procesión interna del Santísimo Sacramento. El hecho de que en la portada se ponga el nombre únicamente del *Tantum ergo*, se debe a que el compositor quería indicar con ello con qué obra debía comenzar la música. De esta manera, en vez de seguirse el orden más habitual de *Pange Lingua- Tantum ergo* era el orden inverso el realizado. Sin duda esto se debió a los deseos de Mariano Martí, cuyos gustos a este respecto dejó escritos en los documentos de su visita pastoral a la diócesis:

«En la Octava del *Corpus* se observaba acá [en la ciudad de Valencia] que en el tiempo de la Misa, entre las ocho y las nueve, que toda la Octava se celebra cantada, se expone su Divina Majestad, y después queda expuesto hasta después de las once y cerca de la media, en que se reserva; y desde que se acaba la Misa, hasta después de las once, toca el órgano y se cantan el *sacris solemnis* y otros ... y después de las cinco se hace una procesión por dentro de la Iglesia... y tal vez sería mejor que en esta ciudad entrase la procesión [externa] a la Iglesia de los Franciscanos, y que en el altar mayor se colocase la Custodia en ínterin se cante el *Tantum ergo* y la Oración».³⁶

36. En esta capilla se acostumbraba a guardar el Santísimo Sacramento dentro de una «Custodia dorada

Como se puede apreciar Martí solicita a la iglesia de Valencia que delante del Santísimo Sacramento se cante el *Tantum ergo* y después la oración, que no debe ser otra cosa que el *Pange Lingua*, algo a lo que el compositor José Antonio Caro atiende en las composiciones que realiza para la procesión interna del *Corpus* de 1781.

Para el mencionado año, la Catedral de Caracas estaba formada por cuatro capillas: la capilla mayor o del altar mayor en la cual se guardaba el al Santísimo Sacramento, la de San José, la de San Pedro y la de las Ánimas. La procesión a la que asistieron algunos de los caraqueños de 1781 se debió llevar a cabo mediante todo un ritual en el que se pasaba por cada una de las capillas.

Una vez que el Santísimo Sacramento, después del recorrido externo, entraba en la Catedral, se ubicaba en el altar de la capilla mayor³⁷ y se le adoraba cantándole el *Tantum Ergo*.³⁸ Después de la interpretación de este himno los clérigos, en procesión, iban recorriendo cada una de las capillas de la Iglesia Metropolitana. Los diferentes pasos que tenían que hacer para ir de una capilla a la otra serían entonces acompañados con el *Interludio Instrumental* y el *Sacris Solemnis*. Ambas obras, a pesar de su sencillez, son de gran importancia histórica: la primera por ser la más antigua obra instrumental venezolana de la que se tenga noticia³⁹ y, la segunda, por tratarse de la única obra colonial en la que se indique expresamente que el

guarnecida y esmaltada de piedras preciosas» Mariano Martí, *Documentos relativos a su visita pastoral. Libro I de Inventarios. Tomo III*, p. 2. Sin embargo, esta custodia no lo debía parecer suficiente al Cabildo Eclesiástico ya que, el 4 de junio de 1799 señalan lo siguiente: «Tratándose de hacer una custodia de mejor forma que las que tiene la Iglesia para las públicas exposiciones del Santísimo Sacramento, y una urna o sagrario de plata para el monumento, se acordó a pluralidad: que por ahora no se hiciese hasta que las rentas de la Iglesia estuviesen capaces al efecto, por estarse actualmente haciendo otras obras comenzadas, y tratándose de nuevo edificio de la iglesia». Juan José Guzmán, *Actas del Cabildo Eclesiástico de Caracas. Compendio Cronológico, Tomo II*, p. 272.

37. Mariano Martí, *Documentos relativos a su visita pastoral. Libro Personal. Tomo II*, p. 427.
38. Existe otra obra instrumental compuesta en el s. XVIII de la cual, por no llevar fecha de composición, no podemos saber si fue realizada antes del *Interludio Instrumental* de José Antonio Caro o después. Esta obra consiste en una suite de danzas compuestas por José Francisco Velásquez, el viejo. Los manuscritos se conservan en la *Biblioteca Nacional de Venezuela*.
39. Mariano Martí, en su libro de *Inventarios* cuando recorre las diferentes capillas de la Catedral pone de manifiesto los diferentes cambios de vestuario que era necesario hacer según el rito, cuando se iba de una capilla a otra. Después que se pasaba por primera vez por el Altar Mayor los dos canónigos más antiguos se debían vestir de diáconos de altar y el Obispo de medio pontifical: «entrándose los dos canónigos más antiguos en la Sacristía a vestirse de diáconos de altar y habiendo salido estos para ayudar a vestir a S.S.I ... dicho el Padre Nuestro y Ave María en secreto entonó S. S. I. la hora de tersia y cantando el himno y antifona se vistió de medio pontifical». Después que daban toda la vuelta a la Catedral, el Obispo volvía a hacer cambios en su ropa: «se trasladó la procesión al presbiterio de la capilla mayor donde tomando otra vez asiento S.S. I. en su sitial se desnudó de los parámetros blancos y se adornó con los de color negro poniéndose una capa pluvial de terciopelo con franjas y añamanes de oro». Mariano Martí, *Documentos relativos a su visita pastoral. Libro I de Inventarios. Tomo III*, p. 1-4. Con ello no hacía otra cosa que cumplir las *Reglas de Coro* las cuales, en el capítulo IX indicaban claramente que en las procesiones en las que se sacara el Santísimo, era necesario que los eclesiásticos se cambiaran de ropa (*Reglas de Coro*, AAC, Serie libros diversos, 111L, Fol. 64 vto.).

continuo debe realizarse con el órgano. Esta especificidad del instrumento es muy probable que provenga de la costumbre que el Obispo Martí reseña con respecto a Valencia y a la que ya hemos hecho mención: después de la Misa, quedando expuesto el Santísimo Sacramento, debía quedarse el organista tocando el *Sacris Solemnis* y otros cantos. Nos encontraríamos aquí ante una práctica similar a la de las siestas, si bien no he encontrado ninguna referencia a este término en Venezuela y tampoco se trataría de música meramente instrumental. José Antonio Caro, seguramente intenta recoger esta tradición – y sonoridad – mencionada por Martí, por lo que especifica con qué instrumento ha de hacerse el *Sacris Solemnis*.

El carácter reiterativo del único tema utilizado en cada una de estas obras da pie a que sea utilizado como música que sirva a los pasos que daría el séquito de capilla en capilla. El hecho de que estén formados por temas que se repiten permitiría a los músicos acortar o alargar – según fuera necesario – la obra, permitiendo dar tiempo a que los clérigos llegaran a la siguiente capilla. Lo más probable es que se tocara el *Interludio Instrumental* después del *Sacris Solemnis* únicamente cuando tardaban más en llegar a la siguiente capilla. Seguramente esto solía ocurrir cuando el Obispo – o en caso de su ausencia, el encargado de dirigir el séquito – y otros integrantes del clero tenían que, para cumplir con el protocolo, cambiarse de ropa.

Andante

José Antonio Caro (1758-1814?)

The image displays a musical score for the piece "Andante" by José Antonio Caro. The score is arranged in two systems of staves. The first system includes parts for Oboe 1, Oboe 2, Trombones 1 & 2, Trumpets 1 & 2, Violin I, Violin II, and Cello. The second system includes parts for Clarinet 1, Clarinet 2, Bassoon 1, Bassoon 2, Viola I, Viola II, and Bass. The music is written in a common time signature (C) and features a variety of rhythmic patterns and melodic lines across the instruments. Red markings, possibly indicating phrasing or performance instructions, are visible in the Violin I and II parts.

Interludio Instrumental compuesto en 1781 por José Antonio Caro para las festividades del *Corpus Christi*

Una vez que se llegaba a la próxima capilla se interpretaba el *Pange Lingua*. Construye José Antonio Caro esta obra como un *contrafactum* del *Tantum ergo* con lo que se le da una mayor unidad a toda la procesión. A parte del texto, existe la diferencia entre ambas composiciones del número de compases ya que el *Pange Lingua* está formado únicamente por los primeros 44, siendo, por consiguiente, más corta. A esto le tenemos que añadir el menor número de voces en el coro (tres para el *Pange Lingua* frente a las cuatro del *Tantum ergo*). Todo esto se explica por el uso que se hacía en la procesión del *Pange Lingua*. Éste, sin duda, se interpretaba delante de las capillas menores de la Catedral, es decir, las tres que no eran la capilla mayor. En estos casos este himno terminaba en el primer tiempo del compás 44, después de hacer una conclusiva y típica cadencia auténtica con doble retardo con las que José Antonio Caro solía terminar casi todas sus obras. Acto seguido, el séquito, bajo los acordes del *Sacris Solemnis* (seguido del *Interludio Instrumental* en los casos que fuera necesario), caminaría hasta la próxima capilla en la que se repetía el *Pange Lingua*.

Una vez dada la vuelta a la Iglesia Catedral se llegaría de nuevo ante el Altar Mayor. Nuevamente se cantaría el *Pange Lingua* pero con una pequeña variación con respecto a los casos anteriores. Ésta consistiría en que, en vez de terminar en el compás 44, se deberían realizar los cuatro compases más que están indicados en las particellas de esta obra y que, a pesar de que el compositor no lo indique, al terminar en un acorde de dominante (y por consiguiente no conclusivo) sólo pueden tener sentido si sirven como puente para ir directamente a la interpretación del *Tantum ergo*. De esta manera se comenzaría y terminaría con la misma obra en la capilla mayor. El que en esta capilla se interprete siempre el himno más largo y con un mayor número de voces, es un símbolo que pone de manifiesto la importancia que se le confiere a ésta, frente a las otras capillas catedralicias de San José, San Pedro o las Ánimas.

Si bien las procesiones del *Corpus Christi* se realizaban tanto en el propio día de la fiesta como en su octava (y la procesión interna se hacía todos los días de la infraoctava),⁴⁰ no cabe duda que las mencionadas composiciones de José Antonio Caro fueron hechas para el propio día del *Corpus*. Tal es lo que se deduce de los recibos que actualmente se conservan en el *Archivo General de la Nación*. Como era bastante habitual, el maestro de capilla era el encargado de pagarle a los músicos motivo por el cual, el mayordomo solía pagarle a éste, quien a su vez se encargaba de dar el dinero correspondiente a los instrumentistas y compositores que habían participado. Así encontramos que el maestro de Capilla, Juan Gabriel Liendo, el 15 de junio firma un recibo que dice así: «Recibí de D.ⁿ Martín de Ascanio mayordomo de la S. Igl. Catedr.^l p.^r enten del Sor. Deán treinta y seis p.^s p.^r pagar los músicos foráneos que asistieron a tocar y cantar la festividad del *Corpus* en la Misa y Procesión; todo hecho según el acuerdo de dieciocho de marzo de setenta y ocho p.^r el M. V. S. Deán y Cav^{do} y p.^a que conste lo firmo en Caracas a 15 de Junio de 1781».⁴¹

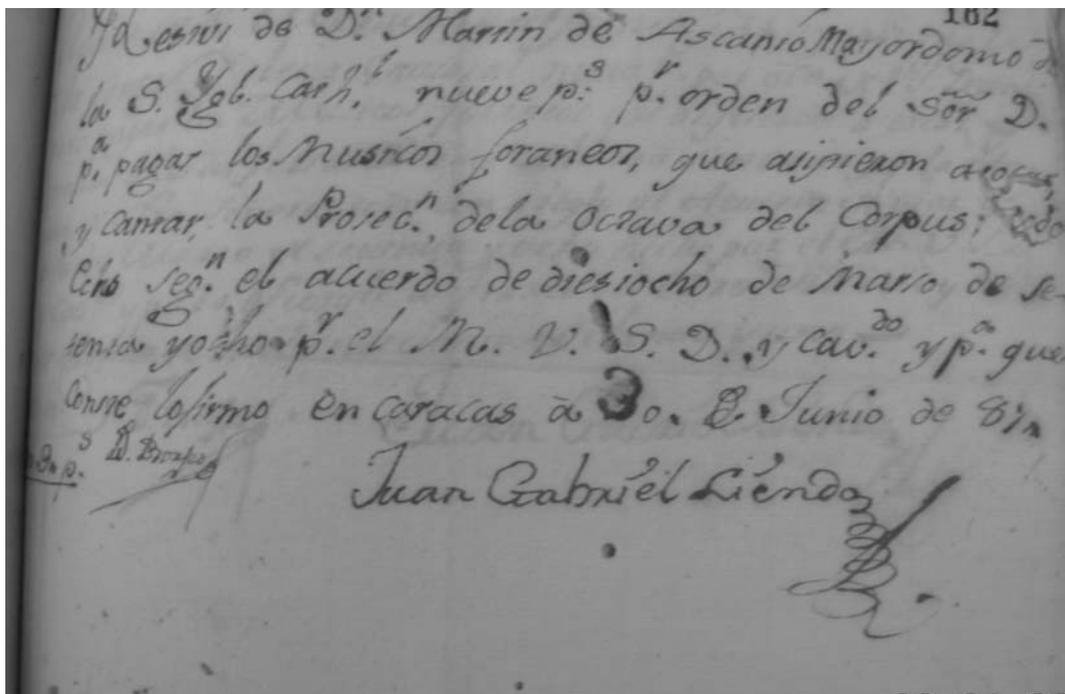
El acuerdo del que se habla en el recibo hace referencia al consenso de los cabildantes de contratar músicos foráneos para la celebración de las fiestas importantes. Por estos músicos lo más habitual era pagar un promedio de nueve pesos, con lo que, el pago de 36 pesos sólo puede ser explicado debido a que en él se incluía el dinero que debía pagarse al compositor de las obras. De esto, deducimos que José Antonio Caro habrá cobrado 25 pesos por sus composiciones. Esto se corrobora mucho más en tanto que, por la octava del día de *Corpus* Juan Gabriel Liendo cobrará 9 pesos.⁴² Debido a que en este caso no era necesario pagar por

40. *Reglas de Coro*, AAC, Serie libros diversos, 111L, Fol. 98 vto.

41. *Archivo General de la Nación* (AGN), Sección Iglesias, Tomo XXXIV, Fol. 181

42. *Ibid.*, Fol. 182. Los músicos foráneos que se deben haber contratado para cubrir las carencias de la capilla musical deben haber sido, 1 flauta, 1 oboe, 2 trompas, 1 violín primero, 2 violines segundos y una voz. El resto de los instrumentos necesarios para la interpretación de las obras de José Anto-

las composiciones, pues éstas ya habían sido canceladas, el precio por la organización de la música disminuyó ostensiblemente.

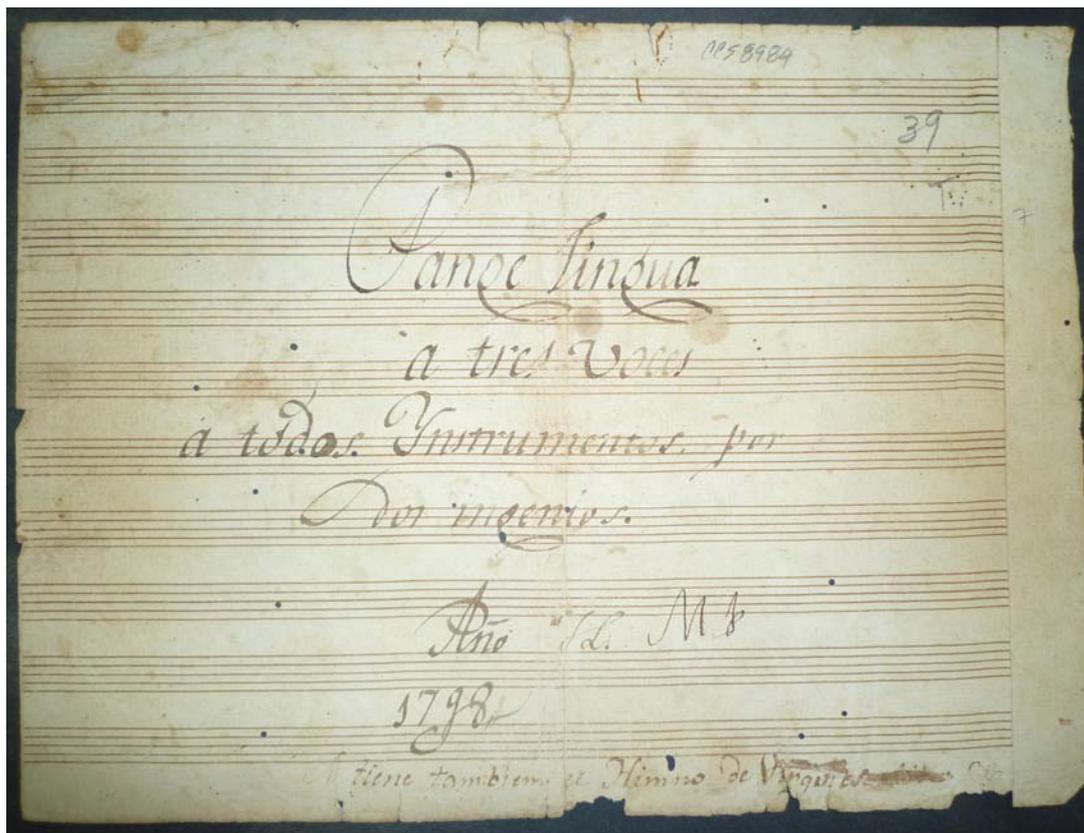


Recibo del pago de la Catedral para los músicos que asistieron a la Octava del día de Corpus de 1781

En las festividades de *Corpus* siguientes a 1781 las celebraciones parecen haber sido realizadas de una manera bastante similar. Se sigue haciendo el entoldamiento de las calles con sus correspondientes pinturas, se construyen altares que se colocarán en el recorrido, continuará la banda de la procesión externa y se siguen lanzando fuegos artificiales. Para el *Corpus Christi* de 1798 deben haber contratado al compositor Francisco Velásquez, el viejo, de quien se conserva un *Pange Lingua* y un *Tantum ergo* fechados en ese año.⁴³ En su caso, no sigue el orden de las obras que realizara José Antonio Caro, por lo que suponemos que, una vez que Mariano Martí dejó la diócesis, la secuencia de las obras fue invertida.

nio Caro los realizan los músicos fijos de la capilla musical, incluido un violín primero, que solía tocarlo uno de los cantantes del coro.

43. A resguardo en la Biblioteca Nacional de Venezuela bajo la signatura JAL 305 (39).



Portada de las particellas del *Pange Lingua* y *Tantum ergo* que Velásquez, el viejo compone en 1798

Este orden de las piezas parece haberse seguido manteniendo pues, en los albores de la independencia, cuando en 1825 Atanacio Bello Montero compone las obras para el *Corpus Christi* las presenta bajo la misma secuencia que lo había hecho Velásquez, el viejo.

En definitiva podemos apreciar la importancia que la celebración del *Corpus Christi* alcanzó en Venezuela. Por un lado, en ella se ponen de manifiesto las diferencias raciales al encargarse cada grupo étnico de una actividad diferente, pero por el otro, se constituyen en una fiesta en la que trabajan, con gran tesón, todas las clases sociales de la colonia. Si bien las diferencias raciales constituyen un elemento peculiar con respecto a la festividad realizada en la península (algo que sin duda se pone de manifiesto en las danzas realizadas), la impronta española de esta festividad, no deja de percibirse en toda la época colonial, hasta tal punto que a ambos lados del Atlántico no sólo se realizan actividades similares, sino que también coinciden en el tipo de excesos realizados, que llevan a las autoridades a promulgar las diferentes prohibiciones de las que hemos hablado en este artículo.

Bibliografía

Fuentes primarias

- Archivo Arquidiocesano de Caracas
 - . Sección Libros diversos
- Archivo General de la Nación
 - . Sección Iglesias
- Archivo Histórico de Caracas
 - . Actas del Cabildo (seglar)
 - . Propios
 - . Diversos

Libros y artículos

- Alberto Calzavara, *Historia de la Música en Venezuela. Período Hispánico con referencias al teatro y la danza*, Editorial Pampero, Caracas, 1987.
- Carlos F. Duarte, *Diccionario biográfico documental. Pintores, escultores y doradores en Venezuela. Período hispánico y comienzos del período republicano*, Fundación Polar, Caracas, 2000.
- David Coifman, *De Obispos, Reyes, Santos y Señas en la Historia de la Capilla Musical de Venezuela (1532-1804)*. Madrid, 2009. (En Imprenta).
- El sínodo diocesano de Santiago de León de Caracas de 1687*, Biblioteca de la Academia Nacional de la Historia, Caracas, 1975.
- Ermila de Veracochea, *Tres cofradías de Negros en la Iglesia de «San Mauricio» en Caracas*, Universidad Católica Andrés Bello, Caracas, 1976.
- Frèderiquè Langue, «La fiesta burlada. Identidades aristocráticas en la Venezuela colonial (siglo XVIII)», *Montalbán*, N° 35, 2002, pp. 11-26.
- Juan José Guzmán, *Actas del cabildo eclesiástico de caracas. Compendio cronológico. Tomo I y II*, Biblioteca de la Academia Nacional de la Historia, Caracas, 1963.
- Mariano Martí, *Documentos relativos a su visita pastoral, libro personal*, Biblioteca de la Academia Nacional de la Historia, Caracas, 1998.
- Robert Stevenson, «La música en la Catedral de Caracas hasta 1836», *Revista Musical de Venezuela*, N° 1, 1980, pp. 35-54.
- Santos Sánchez, *Colección de pragmáticas, cédulas, provisiones, autos acordados, y otras providencias generales expedidas por el consejo real en el reinado del del señor don Carlos III*, Imprenta de la viuda e hijo de Marín, Madrid, 1803.

Viana Cadenas, Viana, *La actividad musical en la universidad Central de Venezuela (siglos XVII-XIX)*. Tomo I. Tesis de grado. Escuela de Artes, Facultad de Humanidades y Educación, UCV, 1987.

Viana Cadenas, «La música en la micro-sociedad 'espiritual' de mujeres mantuanas: convento de la Inmaculada Concepción de Caracas (siglos XVII-XIX)», *Revista de la Sociedad Venezolana de Musicología*, N° 9, Año V, julio-diciembre 2005, pp. 3-33.