

ESTUDIOS

LA MÚSICA EN LAS REDUCCIONES JESUÍTICAS ORINOQUENSES

José del Rey Fajardo, s.j. (*)

No fue muy propicia la opinión del fundador de la Compañía de Jesús con respecto a la función de la música en la nueva orden religiosa que nacía en 1540. Sin embargo, aún en vida, fue percibiendo la importancia de esta forma de llegar al alma de los oyentes y sobre todo al verificar que las mejores informaciones provenían de los campos de misión allende de los mares y las más apremiantes de la propia Roma. Por eso no es de extrañar que la “música” adquiriera tan gran impulso tanto en los grandes colegios de Europa como en las misiones asiáticas y americanas¹.

Ya en tiempos de Ignacio de Loyola el P. Manuel da Nóbrega (1517-1570)² desarrolló un audaz proyecto para la evangelización del Brasil. Aceptó que siete niños voluntarios del hospicio real de Lisboa pasaran a América, en 1550, con el fin de ayudar como catequistas a los jesuitas. Su intuición radicó en adiestrarlos en la música y en el uso de los instrumentos indígenas de forma tal que así se inició en suelo americano una tradición musical³. Tres años más tarde fundaban en Sao Vicente “la primera escuela de música del hemisferio occidental”⁴.

(*) Individuo de Número de la Academia Nacional de la Historia. Sillón Letra «S».

1. John W. O'MALLEY. *Los primeros jesuitas*. Bilbao-Santander (1995) 200-204. José I. TEJON. “Música y danza”. En: Charles E. O'NEILL y Joaquín M^a DOMINGUEZ. *Diccionario histórico de la Compañía de Jesús*. Roma-Madrid, 3 (2001) 2776-2789.
2. J VAZ DE CARVALHO. “Nóbrega, Manuel da”. En: Charles E. O'NEILL y Joaquín M^a DOMINGUEZ. *Diccionario histórico de la Compañía de Jesús*. Roma-Madrid, 3 (2001) 2826-2827.
3. Serafim LEITE. *Monumenta Brasiliae*. Roma, 1 (1956) 357-366.
4. Thomas D. CULLEY y Clement J. McNASPI. “Music and the Early Jesuits (1540-1565)”. En: *Archivum Historicum Societatis Iesu*. Roma, 40 (1971) 213-245.

También en el colegio de Goa (India) desarrollaron rápidamente los ignacianos la pasión corporativa por la música. En el acto académico que se celebró en esa institución educativa en 1558, amén de la misa cantada, estuvo enriquecida con la música instrumental producido por las chirimías, timbales, trompetas, flautas y violines⁵.

Y en el corazón de la cristiandad el papa Pío IV encomendó a los jesuitas la dirección del Seminario de Roma y al poco tiempo contrataron al gran maestro Giovanni Pierluigi Palestrina como “maestro di capella”⁶.

Dentro del ámbito hispano parece que tuvo una gran influencia, entre otras, la opinión del controvertido P. Juan de Mariana (1536-1624)⁷. En su “Tratado sobre los juegos públicos” resalta el poder de la música no sólo para deleitar sino incluso para “despertar los afectos del alma”; asimismo en su controversial libro *De Rege et Regis Institutione*⁸ plantea el problema de fondo analizando las ventajas y desventajas de que la música forme parte del plan de estudios del príncipe (Felipe III)⁹.

La temprana inclusión en los métodos misionales de la música por parte de los miembros de la Compañía de Jesús le lleva al catedrático alemán Johannes Meier a establecer que “la historia del éxito de las misiones jesuíticas es impensable sin la música”¹⁰. Ciertamente, ya en 1783 el autor del *Ensayo*

-
5. Josef WICKI. “Gesang, Tänze und Musik im Dienst der alten indischen Jesuitenmissionen (ca. 1542-1582)”. En: *Missionskirche im Orient: Ausgewählte Beiträge über Portugiesisch-Asien*. Imensee, Neue Zeitschrift für Missionswissenschaft, (1976) 138-152.
 6. Ricardo GARCIA VILLOSLADA. “Algunos documentos sobre la música en el antiguo seminario romano”. En: *Archivum Historicum Societatis Iesu*. Roma, 31 (1962) 107-138. T. Frank KENNEDY. “The Musical Tradition at the Roman Seminary during the First Sixty Years (1564-1621)”. En: *Bellarmino e la Controriforma: Atti del simposio internazionale di studi*. Sora, Centro di Studi Sorani “V. Patriarca” (1990) 631-660.
 7. Nazario GONZALEZ. “Mariana, Juan de”. En: Charles E. O’NEILL y Joaquín M^a DOMINGUEZ. *Diccionario histórico de la Compañía de Jesús*. Roma-Madrid, 3 (2001) 2506-2507.
 8. Toledo, 1599.
 9. Citado por José I. TEJON. “Música y danza”, 2777.
 10. Johannes MEIER. “La importancia de la música en las misiones de los jesuitas”. En: José Luis HERMANDEZ PALOMO y Rodrigo MORENO JERIA (Coord.). *La misión y los jesuitas en la América española, 1566-1767: Cambios y permanencias*. Sevilla, Consejo Superior de Investigaciones Científicas (2005) 72.

de *Historia Americana* manifestaba su descubrimiento acerca de que un pueblo amante de Orfeo puede convertir en música una nación¹¹.

La actividad musical de las reducciones jesuíticas americanas ha sido bastante estudiada en las regiones sureñas y sobre todo en las del Paraguay, Mojos y Chiquitos¹². Mas el material sobre las misiones casanareñas y orinoquenses es escaso¹³.

Llegados a la sabana bogotana los ignacianos –mal llamados teatinos– en 1604, el 10 de junio de 1608 mandaba el P. Claudio Aquaviva (1543-1615)¹⁴, General de la Compañía de Jesús, que en el primer ensayo misional que se llevaba a cabo en tierras neogranadinas se observase que hubiera “maestro de escuela que enseñe a los hijos de los indios más capaces a leer y escribir y cantar y tañer diversos instrumentos... todo lo cual enseñarán otros indios prácticos, como lo han hecho en el Perú, Méjico y Filipinas”¹⁵.

La preocupación musical podemos afirmar que sido siempre innata dentro de las mentalidades de los pueblos y también de la Iglesia.

La cultura musical en el Nuevo Reino de Granada pronto adquirió la impronta religiosa y también calidad pues, según lanzaba en 1961 el musicólogo Robert Stevenson, la capital colombiana “pudo enorgullecerse

11 GILIJ. *Ensayo*, III, 64.

12. Puede verse en: Johannes MEIER. “La importancia de la música en las misiones de los jesuitas”, 72-86. Piotr NAWROT. *Indígenas y Cultura Musical de las Reducciones Jesuíticas, Guaraníes, Chiquitos y Maxos*. Bolivia: Verbo Divino, I, 2000. Víctor RONDÓN. “Música y Evangelización en el cancionero Chilidúgú (1777) del padre Havestadt, misionero jesuita en la Araucanía durante el siglo XVIII”. En: Manfred TIETZ. (Edit.). *Los jesuitas españoles expulsos. Su imagen y su contribución al saber sobre el mundo hispánico en la Europa del siglo XVIII*. Madrid-Frankfurt, Vervuert. Iberoamericana (2001) 557-579. Víctor RONDON. “Música jesuita en Chile en los siglos XVII y XVIII: primera aproximación. En: *Revista Musical chilena*. Santiago de Chile (1997) 7-39.

13. Alfred E. LEMMON. «Jesuits and Music in the Provincia del Nuevo Reino de Granada». En: *Archivum Historicum Societatis Jesu*. Roma, XLVIII (1979) 149-160. Ignacio PERDOMO ESCOBAR. “Cultivo de la música y las artesanías en las Misiones y Reducciones de los Jesuitas en la Colonia”. *Revista Javeriana*. Bogotá, n°. 419 (1975) 383-385.

14. Mario FOIS. “Aquaviva, Claudio”. En: Charles E. O’NEILL y Joaquín M^a DOMINGUEZ. *Diccionario histórico de la Compañía de Jesús*. Roma-Madrid, 2 (2001) 1614-1621.

15. ARSI. N. R. et Q., 1. *Epistolae Generalium*. Carta fechada en Roma el 10 de junio de 1608.

de una cultura musical colonial en ningún caso inferior a otra alguna en Sur América”¹⁶. Los interesantes descubrimientos del musicólogo antes citado en los archivos de la catedral santaferña permiten seguir la altura que adquirió la arquidiócesis bogotana. En efecto, el interés por la música religiosa lo evidencia una fábrica de órganos, de apellido Rico, que existió en Bogotá en el siglo XVII. La producción debió ser abundante pero pertenecería a la fábrica de Pedro Rico, organista y organero, el órgano llamado de “Los Angeles” que se estrenó el 8 de diciembre de 1693 en la catedral de Santa Fe¹⁷.

Con la fundación del Colegio-Seminario de San Bartolomé en 1605 adquiriría la Compañía de Jesús dos compromisos en el mundo de la música: formar a los futuros sacerdotes y en el campo indígena el ensayo de Fontibón. En el primer caso los jesuitas neogranadinos asumieron la obligación de formar en este arte a los estudiantes que seguían el camino del sacerdocio a fin de que aprendieran “el canto de la Yglesia, así el llano como de órgano, para lo cual se les señalará tiempo y maestro...”¹⁸. En el segundo caso, el pueblo de Fontibón gozaba de un enclave geográfico ideal pues se había convertido en la ruta obligada para los viajeros del río Magdalena que se dirigían a Bogotá. Era el primer recibimiento que impactaba a los jesuitas que venían de Europa en el marco de un hábitat tan favorecido por la naturaleza y dentro del colorido folklórico de la mejor población indígena que dirigían los jesuitas en el Nuevo Reino. El P. Cristóbal Rüeld (1648-1682)¹⁹ marrará que tras las angustias del viaje recordará que al llegar a Fontibón los recibieron los indígenas a caballo “con flautas y trompetas” y ya en el pueblo hubo “alegre música”²⁰.

16. Robert STEVENSON. *La Música colonial en Colombia*. Traducción de Andrés Pardo Tovar. Cali. Publicaciones del Instituto de Popular de Cultura de Cali. Departamento de Investigaciones Folklóricas. Edit. América Limitada, 1964. Andrés PARDO TOVAR. *La cultura musical en Colombia*. Bogotá, Historia Extensa de Colombia, Ediciones Lerner (1966) 41. Véase: Egberto BERMUDEZ. *Historia de la música en Santafé y Bogotá*. Con la participación de Anne Duque. Bogotá, Fundación de Música, 2000.

17. Andrés PARDO TOVAR. *La cultura musical en Colombia*, 62. José Ignacio PEDOMO ESCOBAR. *Historia de la Música en Colombia*. Bogotá, Popular de Cultura Colombiana [1963] 39.

18. José Ignacio PEDOMO ESCOBAR. *Historia de la Música en Colombia*, 24.

19. José DEL REY FAJARDO. *Bio-Bibliografía...*, 557-558.

20. *Carta del P. Cristóbal Rüeld al P. Pedro Wagner*. Tunja, 8 de septiembre de 1681. En: Mauro MATTHEI. *Cartas e informes de misioneros jesuitas extranjeros en Hispanoamérica*. Primera parte: 1680-1699. Santiago, Universidad Católica de Chile (1969) 170.

La cultura musical nace primero como “traslación” y luego como “transculturación” de la española y su temática fundamental es religiosa y litúrgica, y las manifestaciones más importantes fueron el resultado de la actividad creadora o adaptadora de chantres, maestros de capilla y también de clérigos; mas no se deben olvidar los religiosos que habían fabricado en sus conventos llamativas iglesias en las que trataban de competir a través las grandes ceremonias²¹.

A la hora de buscar una interpretación temática a este movimiento es lícito observarla desde los siguientes ángulos de vista. a) Música conventual desarrollada por las comunidades religiosas. b) Música parroquial, propia de las iglesias de poblaciones criollas de importancia secundaria o de pueblos de indios cuasi insertos en la cultura criolla. c) La música misional nacida de la obligante necesidad que brotaba de la aculturación religiosa de los indígenas o de las seminarios que preparaban misioneros. d) Y la música eclesiástica propiamente dicha que era la litúrgica y ritual utilizada en las catedrales e iglesias importantes²².

La denominada música conventual dispuso desde sus inicios de dos clases de repertorios: el gregoriano y el polifónico. Ambos se conjugaban en las ceremonias culturales y trataban de interpretar los diversos ciclos litúrgicos. De esta forma las iglesias de los franciscanos, dominicos, agustinos y jesuitas formaron sus propias escuelas de música de donde egresaron numerosos cantores, instrumentistas y organistas²³.

En el caso concreto de la Compañía de Jesús en Bogotá sólo conocemos el esplendor de todos sus actos litúrgicos hecho que nos lleva a concluir que adquirió idénticos niveles a los de las otras corporaciones religiosas.

Asimismo, este criterio de cultura musical fue trasplantado como preocupación a las poblaciones misionales.

El estudio de los documentos antiguos y de los cronistas nos lleva a la conclusión de la pasión por la solemnidad y por el espectáculo. Es usual

21. Andrés PARDO TOVAR. *La cultura musical en Colombia*, 57.

22. Andrés PARDO TOVAR. *La cultura musical en Colombia*, 57-58.

23. Andrés PARDO TOVAR. *La cultura musical en Colombia*, 58-59.

encontrar expresiones como “parecía aquella [Tópaga] en sus festividades una catedral”²⁴. En la nochebuena de Cajicá se “hizo muy célebre la novedad nunca oída y nunca hasta entonces vista y fue oír cantar maitines con mucha variedad de instrumentos”²⁵.

La “hibridación” de los repertorios hispanos con los criollos y con los aborígenes debió darse con prontitud en las interpretaciones misionales pues era la expresión de una comunidad en la mayoría de las veces indígena.

La presencia del órgano lo verificamos en muchas de las iglesias llaneras y orinoquenses²⁶.

En el ámbito jesuítico, volvemos a repetir una vez más, Fontibón se convirtió en la matriz inspiradora de las fundaciones misionales ignacianas porque en esta población laboraron en el siglo XVII lo más florido de los jesuitas indigenistas y lograron otorgarle su característica identidad.

Uno de los protagonistas más impactantes fue el ecuatoriano José Hurtado (c.1580-1660) a quien uno de sus biógrafos lo describe “...como tan diestro en ella [en la música], compuso muchas obras para celebrar con toda solemnidad las fiestas y oficios divinos, y a este celo y primera enseñanza del P. José Hurtado (c. 1580-1660) *debe todo este Reino las músicas de que hoy goza en todos los pueblos*”²⁷.

Es fundamental para entender la vida de una reducción jesuítica llanera u orinoquense el sentido que otorgaban los jesuitas a la institucionalidad y a la

24. Juan RIVERO. *Historia de las Misiones...*, 69.

25. Pedro de MERCADO. *Historia de la Provincia...*, I, 101-102.

26. Véanse los inventarios de las reducciones llaneras en: Felipe GONZALEZ MORA. *Reducciones y haciendas jesuíticas en Casanare, Meta y Orinoco ss. XVII-XVIII*. Arquitectura y urbanismo en la frontera oriental del Nuevo Reino de Granada. Bogotá, Universidad Javeriana, 2004.

27. Juan RIVERO. *Historia de las Misiones...*, 75. [El subrayado es nuestro]. En las Cartas anuales del año 1638-1643 el P. Sebastián Hazañero anotará “... porque en un coro bien artificioado tiene un sonoro órgano, una capilla de ocho y más indios cantores, que a este título tiene reservados del tributo el señor presidente del reino, sin las chirimías y bajones y cornetas y muy buenos tipes”. Sebastián HAZAÑERO. *Letras anvas de la Compañía de Iesus de la Provincia del Nuevo Reyno de Granada*. Desde el año de mil y seyscientos y treinta y ocho, hasta el año de mil y seys cientos y quarenta y tres. Zaragoza (1645) 154.

complejidad del municipio pues de lo contrario se corre el peligro de deformar de modo unilateral cualquiera de los sectores que debían integrar la nueva concepción de “ciudad misional”.

Educación, trabajo, religiosidad, pertenencia al municipio y fiesta eran los principales instrumentos de transformación social y a ellos hay que apelar a la hora de interpretar los cambios.

En el diseño de la población misional la Escuela significaba un elemento renovador dentro de la concepción de la plaza central. El nuevo orden cultural se iniciaba en la Escuela y la plaza era el lugar de encuentro para fabricar los nuevos valores religiosos, educacionales, laborales, sociales y culturales. Y a través de la educación se debía dar respuesta a la “razón de estado” pues de esa forma se armonizaban los ideales religiosos de la evangelización y los necesarios procesos de mundanización, puerta obligada de la modernidad en un mundo que comenzaba a asomarse a la cultura a través del libro escrito. Y dentro de la educación revistió una importancia radical la música.

Constituye un error de perspectiva circunscribir la enseñanza de la música únicamente para garantizar la solemnidad de los actos religiosos y olvidarse de los ámbitos educativos y mundanos que debían coexistir en la reducción.

Dos consideraciones conviene tener presentes a la hora de reflexionar sobre la función de la música en una comunidad indígena reducida. En primer lugar, el espíritu de la *Ratio Studiorum* también tenía vigencia en la Venezuela profunda pues el ideal consistía en juntar virtud con letras, es decir, valores morales y valores culturales²⁸. En segundo término, cómo iban a desaprovechar los misioneros la propensión innata del indígena para la música –alma selecta de su identidad– restringiéndola sólo para su función religiosa?

A ello hay que añadir la reflexión sobre el poder metodológico que proporcionó el espíritu musical en la juventud indígena. De la misma forma que se dejaban impresionar por la música deducía el jesuita la “aptitud increíble para cualquier oficio” y la prontitud con que aprenden las artes²⁹.

28. Véase: José DEL REY FAJARDO. *La enseñanza de las humanidades en los colegios jesuíticos neogranadinos (1604-1767)*. Bogotá, 2005.

29. GILIJ. *Ensayo de Historia americana*, III, 55.

La propensión por la novedad y su inclinación a imitar usos extraños hicieron que se introdujesen sin dificultad y desde el primer momento tanto la Escuela de primeras letras como la Escuela de música³⁰. Y el misionero italiano Felipe Salvador Gilij llegará a confesar: “Y si he de decir libremente lo que siento, ninguna cosa fue jamás llevada de Europa a aquellos lugares que más les agradase, ninguna que imitaran mejor [como la música]”³¹. Gumilla aconseja que en la fundación de un pueblo nuevo es muy importante conseguir “un maestro de solfa de otro pueblo antiguo” para sí entablar la escuela de música³².

En consecuencia, es preciso aclarar que la Escuela de Música no era para todos los jóvenes del poblado sino para los más selectos y por ello, uno era el maestro de la escuela y otro el maestro de música³³.

Gracias a un “Memorial” del P. Matías de Tapia³⁴, presentado en 1715 al Consejo de Indias mientras se desempeñaba como Procurador de la Provincia del Nuevo Reino en Madrid y Roma, podemos precisar una buena parte de las labores educativas y musicales en cada reducción.

El Misionero-Procurador plantea la forma de institucionalizar una tradición misional jesuítica. En los pueblos de Fontibón, Pauto y Casanare la liberalidad real —dice el P. Matías de Tapia— mantiene 4 cantores pero ya resultan insuficientes y solicita aumentar su número para formar un “seminario de doce, y catorce muchachos reducidos (dentro de las mismas casas a sus expensas de los Párrocos) a escuela de leer, escribir y contar, sirviendo

30. GILIJ. *Ensayo*, III, 63-64.

31. GILIJ. *Ensayo*, III, 64. LEMMON, Alfred E. «Jesuits and Music in the Provincia del Nuevo Reino de Granada». En: *Archivum Historicum Societatis Jesu*. Roma, XLVIII (1979) 149-160.

32. GUMILLA. *El Orinoco ilustrado*, 515.

33. RIVERO. *Historia de las Misiones*, 389. Hablando del P. Gumilla, dice: “procuró con todas sus fuerzas fundar una escuela de música, para lo cual escogió a los niños más hábiles y de mejores voces, y les buscó maestro a su costa para que les enseñase”. GUMILLA. *El Orinoco ilustrado*, 124-125: “Y cuando (...) escoge el Padre Misionero los chicos para la escuela, y los que dan muestras de más hábiles para la música, éste es un favor que ata últimamente a sus padres, y estiman, aprecian y hacen gala de que su hijo sea cantor, como si se le hubiera dado la mayor dignidad del mundo”.

34. AGI. *Santafé*, 403. *Memoriales del P. Matías de Tapia (1714-1715)*. Han sido publicados en: *Documentos jesuíticos...*, II, 266-279.

de Maestros...”³⁵. Lo que solicita el jesuita neogranadino de las autoridades españolas es que no paguen tributo para de esta forma atender mejor a la feligresía “gentil” y preparar buenos maestros y ciudadanos para el futuro.

Además, la Escuela de música, según el P. Matías de Tapia, requería de “cinco o seis muchachos tiples, organista, bajón, y cornetilla con otros cuatro o cinco que tocan sacabuche, y chirimías, y otros con caja, y clarín...”³⁶.

Es de lamentar que los documentos contemporáneos, hasta el momento, no nos hayan suministrado la correspondiente información sobre el influjo del mundo musical en la reducción, ni los nombres de los profesores que naturalmente eran indígenas. Sólo tenemos noticia del cacique jirara Antonio Calaimi, personaje pintoresco, cantor del pueblo de Tame a quien Rivero lo describirá “sin más equipaje ni caudal para el viaje que un clarín³⁷ pendiente del cinto” y no podrá decidir si fue “fugitivo o peregrino” pero se convertiría en el artífice del pueblo de Betoyes.

Este fervor misional por la música hizo que el canto y la orquesta e incluso la fabricación de algunos instrumentos musicales fueran fermento de transformación de las reducciones y de esta forma fueron abriendo su espíritu a opciones más altas de cultura³⁸. En definitiva debemos llegar a la conclusión que cada población misional contaba con su grupo musical y con los respectivos coros.

José Ignacio Pedomo Escobar cree encontrar el origen de la “retreta” en la “chirimía de Fontibón”. Este conjunto “era formado por el cuarteto de chirimías, especie de oboes renacentistas, clarines y bajones” y añade que la banda era muy solicitada en las exequias de los criollos ilustres, tanto en la Iglesia como en las posas³⁹.

35. J. DEL REY FAJARDO. *Documentos jesuíticos...*, II, 274. Lo que solicitaba el P. Tapia era que les fuera indultado el tributo que debían pagar estos cantores.

36. J. DEL REY FAJARDO. *Documentos jesuíticos...*, II, 274.

37. Para Calaimi el clarín fue un verdadero instrumento de guerra pues acosado por los indios Isabacos, echó mano del clarín y lo tocó con todas sus fuerzas de tal manera que los agresores huyeron despavoridos (GUMILLA. *Escritos varios*, 203).

38. GUMILLA. *El Orinoco ilustrado*, 515.

39. Ignacio PERDOMO ESCOBAR. “Cultivo de la música y las artesanías en las Misiones y Reducciones de los Jesuitas en la Colonia”. *Revista Javeriana*. Bogotá, n.º. 419 (1975) 384.

Gracias a los inventarios levantados 1767 con motivo de la expulsión de los jesuitas nos abren ciertas ventanas al contenido musical de que disponían las reducciones llaneras.

En la Reducción de Betoyes existía un cajón en la Escuela para guardar los papeles de música: "...siete oficios de difuntos, cinco misas en música impresa, dos cuadernos de varias piezas puestas en música y otros varios anexos a la música"⁴⁰. En Pauto reposaban 22 villancicos de Nuestra Señora de los Dolores⁴¹. Y casi se puede afirmar que la dotación era similar en todas las poblaciones misionales.

No era fácil para las diversas etnias de la gran Orinoquia asumir el proceso transformador a que estaban sometidas las nuevas poblaciones indígenas que se "reducían" en los poblados misionales. Si bien es verdad que en general los jesuitas fueron muy tolerantes con los cambios profundos que debían llevarse a cabo casi de la noche a la mañana también es cierto que en última instancia era pasar de la libertad absoluta a la vida ciudadana, hecho que suponía muchas renunciaciones.

Para superar las "nostalgias de las antiguas selvas" y poder romper la monotonía de la vida ciudadana se sirvieron los misioneros de muy diversas ayudas; pero si venimos al tema que nos ocupa ellos recurrieron a un punto de encuentro como era el de la música cuyo repertorio abarcaba el canto, el baile y la utilización de los más diversos instrumentos.

La primera experiencia reduccional llevada a cabo por los jesuitas neogranadinos en las sabanas llaneras se desarrolló en San Salvador del Puerto de Casanare. Y ciertamente que su fundador, el P. Alonso de Neira supo imprimirle su sello de originalidad y de arquetipo visionario pues allí se conjugó la audacia en la traza de la Iglesia como la organización social y cultural de la población. Un testigo presencial escribiría años más tarde: "Instituyó cantores de punto y órgano; llevó todo género de instrumentos, harpas, rabeles,

40. ANB. *Temporalidades*, t., 13. *Inventario de los bienes del Pueblo de San Ignacio de Betoyes*. 17 de octubre de 1767. Fols., 135-136.

41. ANB. *Fábrica de Iglesias*, 17, fols., 98-104: Inventario de los instrumentos musicales.

chirimías, baxones, trompetas, y clarines, que consiguió tocasen con eminen-
cia dichos indios”; y más adelante añade que en las fiestas cantaban ro-
mances en verso achagua⁴². A la escuela de música hay que añadir la de
danza pues en ciertas ocasiones los niños “engalanados con sus camisetas
muy vistosas y labradas” danzaron con “tan linda gracia y donaire... que
causaron admiración”⁴³.

Y como es lógico suponer este ensayo fue uno de los arquetipos que de-
bieron copiar los misioneros en aquellos inmensos territorios.

Liturgia y folklore son los dos polos en que se movió todo el ámbito
misional en las reducciones de Casanare y del Orinoco. La liturgia fue el
alma de la pedagogía espiritual misionera pues la tradición de la Iglesia cató-
lica –y también la americana– aceptó como fórmula válida la “lex orandi, lex
credendi”. Y el folklore viene a ser la inspiración de la religiosidad popular
pues es la interpretación que una sociedad adopta ante el diálogo que el
hombre desea entablar con Dios.

En las misiones observamos una doble liturgia: la sacramental, solemne
en la que todo lo mejor y más creativo debe iluminar las funciones religiosas
que fundamentalmente giran en torno a la Eucaristía; y la parasacramental,
alegre, plástica, activa que pretende ser expresión de los sentimientos más
nobles del indígena. A ellas hay que añadir la música escolar y la folklórica.

Las funciones estrictamente religiosas eran cuidadas con gran esmero y
su vistosidad era llamativa tanto para los residentes como para los extranje-
ros que transitaban por las diversas poblaciones misionales. Llama a reflexión
el testimonio de un oficial regio, don Pascual Martínez Marco, quien en su
Diario anotaría sobre el Jueves Santo de 1749 que presenció en Carichana:
“Vimos el monumento que se hace muy precioso y celebran todas las funcio-
nes de iglesia como en cualquiera catedral por tener una capilla y cuerpo de
música muy crecido y diestro”⁴⁴.

42. Matías de TAPIA. *Mudo lamento...*, 198. En: J. DEL REY FAJARDO. *Documentos jesuíticos relativos a la historia de la Compañía de Jesús en Venezuela*. Caracas (1966) 198.

43. Juan RIVERO. *Historia de las Misiones...*, 125.

44. Jean-Paul DUVIOLS. “Pascual Martínez Marco. Viaje y derrotero de la ciudad de Cumaná a la de Santa Fe de Bogotá (1749)”. En: *Cahiers du monde hispanique et luso-brésilien*. Toulouse, 26 (1976) 27.

Pensamos que el aporte más completo musical lo ofrecía la iglesia, síntesis ideal de la nueva visión y del lugar privilegiado del encuentro entre Dios y el hombre. Como en las poblaciones más adelantadas del altiplano el templo revestía la grandeza de la divinidad. La dialéctica virtud-vicio es una tarea moral que debe enfrentar toda sociedad, comunidad y persona humana concreta y por ello la religión pretende educar en los valores de las virtudes para que no sean los vicios los que dominen al hombre y siempre en el marco que fijan convivencia y solidaridad ciudadanas.

En la misa diaria se tocan siempre instrumentos músicos y muy a menudo se canta también en las misas “con pompa de hermosas voces”⁴⁵.

Pero también se dan otras prácticas que por un lado guardan su inspiración religiosa pero por otro buscan la forma de expresión popular pues era necesario adquirir formas más elevadas de cultura y entretenimiento. Así, el lunes por la mañana era interpretado el responso de los muertos como una fórmula de memoria activa y su canto era “según el uso español”⁴⁶. Los viernes los achaguas de San Salvador del Puerto se juntaban en la Iglesia para cantar el Miserere y con el correr de los años se introdujo el ejercicio de la Buena Muerte⁴⁷. Los sábados los músicos cantaban las letanías y cuando era posible se formaba una procesión que recorría las calles de la reducción “cantando el rosario al uso de los españoles”⁴⁸.

De igual forma las grandes solemnidades del año litúrgico eran celebradas con “magníficas funciones”⁴⁹. Aquí tanto la Iglesia como la Plaza dialogan a través de un nuevo lenguaje. El paisaje se hace presente por medio del simbolismo y el indígena pretende acceder al mundo espiritual cristiano con su mente abierta tanto al pasado como al futuro. Aquí nace el folklore religioso que después acabará en mundano.

45. GILIJ. *Ensayo de Historia americana*, III, 77.

46. GILIJ. *Ensayo de Historia americana*, III, 76.

47. RIVERO. *Historia de las Misiones*, 255.

48. GILIJ. *Ensayo de Historia americana*, III, 77.

49. GILIJ. *Ensayo de Historia americana*, III, 77.

La Semana Santa así como las fiestas de Corpus Christi se vestían las calles de flores y de alegría⁵⁰ y la navidad trabajaba por tener su identidad propia.

La devoción mariana tan arraigada en los pueblos americanos tenía su aplicación también en Betoyes pues en los días de fiesta cantaban el rosario por las calles “con mucha solemnidad como en las ciudades de cristianos”. Al parecer había una Virgen a la que acudían en romería los blancos y también a sus novenas⁵¹. Estamos en la etapa del mestizaje cultural.

Del baile denominado *camo* se las ideó Gumilla para entablar la “doctrina cantada” en la que se dan cita la música utilizada en las “procesiones de doctrina” de España y la música del baile denominado *camo* en el que el maestro entona un tono y todos responden al eco del director de forma tal que en la rueda de hombres hay “tenores y bajos escogidos”, en la de las mujeres “contraltos con abundancia” y en la de los muchachos “tiples a montones”. De esta suerte se tenía pronta a la población para “cantar la santa doctrina por la mañana, y antes de su baile a la tarde”⁵².

Asimismo, toda la estructura comunitaria como eran las cofradías y las congregaciones pronto arraigaron en el imaginario de los indígenas y sus celebraciones revestían feria, competencia y sabor popular. Y de esta suerte, pensamos, que las fiestas patronales de cada población comenzaron a diseñar lo que sería su folklore popular. Los habitantes de San Regis (población del Meta) celebraban las fiestas de su patrón con gran esmero y para ello se nombrada una comisión compuesta por dos concejales los que debían encargarse de preparar los eventos del año⁵³.

Esta evolución progresiva comprendía –al decir del jesuita italiano Gilij– las “varias diversiones honestas” que se practicaban tanto en las grandes solemnidades como “en otras ocasiones semejantes”⁵⁴.

50. RIVERO. *Historia de las Misiones*, 447.

51. RIVERO. *Historia de las Misiones*, 389.

52. GUMILLA. *El Orinoco ilustrado*, 150.

53. RIVERO. *Historia de las Misiones*, 448.

54. GILIJ. *Ensayo de Historia americana*, III, 77.

Si la música era parte de la vida del llanero también lo que podríamos denominar la “fiesta” era parte integral de la cotidianidad de sus habitantes. Y quizá lo mejor sea denominar a todo como “folklore”.

De gran importancia para la historia del folklore es la descripción de las danzas de los indígenas de la gran Orinoquia recogidas por los escritores jesuitas coloniales. Y es curioso resaltar que la información suministrada por estas crónicas es mucho más rica a la hora de describir la etapa premisional que la misional propiamente dicha. En consecuencia, toda la literatura jesuítica llanera y orinoquense trata de recoger el mundo indígena al momento del contacto pues como reiterará el italiano Gilij que lo que tiene valor es el dato indígena no contaminado.

Y comenzaremos por los instrumentos. Llama la atención el espíritu de observación que generalmente muestran los misioneros al describir su longitud, tamaño, tipo de sonido, material con el cual se construye y la manera como se tañe⁵⁵.

A la hora de establecer un balance general Gumilla hace alusión a cajas, tambores, ¿furrucos?, curupainas como instrumentos musicales usuales en nuestro gran río⁵⁶. Sin embargo, al recorrer los territorios de las diversas etnias indígenas recoge su riqueza folklórica.

Le causa admiración el instrumental de que servían los sálivas para sus ritos mortuorios y recopila en su libro tres clases de artefactos. La primera clase ofrecía un sonido oscuro y profundo y estaba constituido por “unos cañones de barro de una vara de largo, tres barrigas huecas en medio, la boca para impeler el aire angosta, y la parte inferior de buen ancho”. La segunda clase era también de barro y de la misma hechura “pero con dos barrigas, y mayores huecos en las concavidades intermedias” y producía un eco mucho más “bajo y nocturno, y a la verdad horroroso”. Y la tercera se componía de unos “cañutos largos, cuyas extremidades meten en una tinaja vacía de espe-

55. El lector erudito podrá encontrar una versión moderna y completa de los instrumentos en: Isabel ARETZ. *Instrumentos musicales de Venezuela*. Cumaná, Universidad de Oriente-Colección La Heredad, 1967.

56. GUMILLA. *El Orinoco ilustrado*, 165.

cial hechura” y producían “un funesto murmullo”. Y todos “funcionaban de dos en dos”⁵⁷.

Al hablar de los guayqueríes hace mención de las flautas y timbalotes así como también de las sonajas “con que siguen el compás o descompás de las flautas”. Las flautas tienen “mas de dos varas de largo” y están fabricadas de una caña negra que llaman *Cubarro*⁵⁸ y suenan “como dos acordes violines”⁵⁹.

Los betoyes acompañaban los entierros con unos bajones. Para su fabricación se servían de una caña de 2 varas de largo; después rompían todos los nudos internos menos el último en el que formaban una lengüeta “sutil de una astilla del mismo cañuto, sin arrancarla de su lugar, y tan adelgazada la astilla, que da fácil salida al aire”. El sonido provenía de la lengüeta pero el tono dependía del tamaño de un calabazo “que encajan en el último cañuto por dos agujeros que le hacen por medio, que calafatean y tapan con cera”. También dejan un respiradero para que salga el aire impelido en el “pezón del calabazo”. Si el calabazo que ajustan a la caña es grande “la voz es muy semejante a la de un bajón escogido”; si es mediano “se parece mucho a la de un tenorete”; y si es pequeño “resulta un contralto muy bueno”⁶⁰.

Entre los que todavía tienen vigencia debemos referirnos a la maraca. Según Gumilla fueron los aruacas los inventores de este instrumento musical que “se ha introducido también en otras Naciones”⁶¹.

Los giraras alegraban sus celebraciones etílicas con música y estaban tan bien organizados que señalaban “por horas a los ministriles que las han de tocar”. En la fiesta, que podía durar 8 días con sus noches, unos tocaban ciertos “fotutos” que describe el misionero como a manera de trompetas que elaboran de unos calabacillos a los que ajustan una cañas huecas de dos varas de largo; al soplar por ellas el calabacillo recoge el sonido y lo lanza al

57. GUMILLA. *El Orinoco ilustrado*, 162-163.

58. GUMILLA. *El Orinoco ilustrado*, 141.

59. GUMILLA. *El Orinoco ilustrado*, 163.

60. GUMILLA. *El Orinoco ilustrado*, 170.

61. GUMILLA. *El Orinoco ilustrado*, 155. [Ojo: ver la edición]

exterior en un tono muy ronco; otros acompañan el compás con los tambores cuyo estruendo podía escucharse a 4 y 6 leguas de distancia. Su hechura era una caja de dos varas de circunferencia y tres de longitud y su materia “unos árboles muy gruesos y durísimos” que socavaban un poco con fuego lento. Los palillos con que los tocan son “dos mazas a mera de pértigas” con un peso de alrededor de una arroba cada uno y cuyo estruendo “se les sube más presto la bebida a los cascós”⁶².

Y por otro lado verificará Felipe Salvador Gilij, quien escribe en Roma entre 1780 y 1784, la ley inexorable del tiempo “como acaece en todas las cosas de esta tierra” pues tanto los instrumentos como los bailes descritos en *El Orinoco ilustrado* ya en su tiempo “estaban abandonados”⁶³.

El *Ensayo de Historia americana* mantiene el criterio de no repetir lo dicho por sus antecesores y por ello sólo hace alusión a las diversas clases de flautas que tocan los orinoquenses.

Los tamanacos utilizan el *botuto*, una especie de flauta larga, la cual, además “del agujero grande del cuello” no tiene sino dos sencillos orificios; pero más melodiosa es la que denominan *addéi-nateri*. También se servían para “la diversión privada”, y sólo fuera del baile una *zampoña* compuesta por cuatro o cinco tubos desiguales y planos pero atados por el medio “exactamente como las de los sátiros”. Su sonido era “agradable y alegre” y no muy adecuado a la seriedad de los bailes de los indígenas. La llamada *uruc-ché* se elabora con caña de guadua y lanza una voz “oscura e ingrata”. Y la más armónica es la que “usan los parenes y los guaypunabis y algunas otras naciones del alto Orinoco”. Completa la descripción unos “pequeños tambores” así como unas “ollas centro de las cuales tocan con una caña pequeña”⁶⁴.

Los maipures utilizan en el baile de las serpientes dos clases de instrumentos. Unas flautas, de cinco a seis palmos y de grosor similar al del brazo. Las fabrican del tronco de la palmera *arácu* y en su interior tienen una caña

62. Juan RIVERO. *Historia de las misiones...*, 118.

63. GILIJ. *Ensayo de Historia americana*, II, 228.

64. GILIJ. *Ensayo de Historia americana*, II, 227-229.

pequeña “para modular la voz” y su “concierto es suavísimo”. De igual forma se sirven de unas trompas, formadas con corteza de *márano*, a manera de embudo, las cuales, “como son de tamaños diversos, son de sonido vario, pero siempre rudo”.

Podemos afirmar que la danza y el baile forma parte de la cultura, entendida como “un sistema de concepciones heredadas expresadas en formas simbólicas por medio de las cuales los hombres se comunican, perpetúan y desarrollan su conocimiento de la vida y sus actitudes con respecto a ésta”⁶⁵.

En un primer intento de clasificación podríamos establecer la norma que imponen los grandes ciclos de la vida del indígena. Sin embargo, la prudencia nos lleva a tomar con mucho cuidado el aporte de cada historiador pues sus observaciones obedecen a territorios distintos y a fechas diferentes: Pedro Mercado (1683) y Juan Rivero (1729) para los Llanos de Casanare y del Meta; José Gumilla (1741) (para los Llanos y el Orinoco) y Felipe Salvador Gilij para el Orinoco (1780-1784).

En realidad, la danza y el canto solían interpretar el mundo en que se movía la vida de una nación: bien fuera la fecundidad, la guerra, la alegría o la tristeza, los eclipses, los terremotos, los casamientos o muertes⁶⁶.

En el caso concreto de la gran Orinoquia es difícil de reconstruir el ámbito total del universo de bailes que allí se practicaban. Los historiadores locales dejan entrever un mundo inédito aún hoy para nosotros y tan sólo conocemos algunas pinceladas. Juan Rivero se contentará con enumerar entre las etnias achaguas los referentes a los dioses de las labranzas, de las riquezas, del fuego, del causador de los temblores y otros más que omite el cronista⁶⁷. Y en nuestro gran río Gilij hará referencia a la “variedad misteriosa” de bailes: unos dedicados a los muertos, otros para quitar el luto, otros para curar a los enfermos, otros para poner nombre a los niños, otros para hacer la guerra

65. Clifford GEERTZ. *La interpretación de las culturas*. Barcelona, Gedisa (1987) 89.

66. Véase: Lourdes TURRENT. *La conquista musical de México*. México, Fondo de Cultura Económica (1993) 101.

67. Juan RIVERO. *Historia de las misiones...*, 117.

y otros para “fines muy necios”⁶⁸. En este apartado señalaremos los más significativos descritos por los cronistas jesuíticos.

Mas, antes de entrar de lleno en materia conviene tener presente algunas indicaciones generales que ayuden a la mejor comprensión del tema.

Si bien es verdad que el baile, la música y la bebida, en principio, funcionaban como canales de comunicación e identificación de las poblaciones indígenas también es verdad que en la Orinoquia estos principios fracturaban la supuesta simetría y equilibrio entre ellos por el predominio de la bebida.

Es verdad que existen estudios modernos en los que se le atribuye a la bebida un carácter sagrado en las celebraciones rituales pues se constituye en el lugar de inconsciencia donde se obtiene una “declaración de confianza en la comunión de las almas, vivas y muertas”⁶⁹ ya que en última instancia es una forma simbólica en la que la embriaguez colectiva equivale a depositar la voluntad individual en el espíritu colectivo. Sin embargo, es muy discutible en qué forma pueda aplicarse este principio a los orinoquenses.

La primera intención de los bailes –dirá el jesuita italiano Gilij– es para beber, embriagarse y divertirse “desenfrenadamente” con lo que en poco tiempo pierden la cabeza⁷⁰. Y aquí comienza la primera gran consecuencia: los desórdenes, las peleas y los libertinajes⁷¹. Y éste es el origen de muchas precauciones que tienen los mismos autóctonos: no se emborrachan “los que por riña reciente temen que les den veneno” y los que “teniendo una mujer tentadora” se controlan para evitar las competencias rivales⁷². Pero el misionero fija claramente su criterio: “En el beber y en el bailar en sí no hay mal más que en el abuso”⁷³.

68. GILIJ. *Ensayo de Historia americana*, II, 239.

69. Sergio NAVARRETE. “El Bien y el Mal: música, alcohol y mujeres”. En: *Latin American Music Review*. Texas, 22/1 (2001) 69.

70. GILIJ. *Ensayo de Historia americana*, II, 234.

71. GILIJ. *Ensayo de Historia americana*, II, 131.

72. GILIJ. *Ensayo de Historia americana*, II, 132.

73. GILIJ. *Ensayo de Historia americana*, II, 133.

Pero viniendo al estudio concreto del mundo de la danza y baile debemos comenzar diciendo que el único que hace referencia a la danza religiosa es Juan Rivero pues describe a la etnia achagua como practicante del baile llamado *chuway*, que venía a ser una especie de danza en honor de sus dioses “en que se disfrazaban todos a manera de matachines”⁷⁴. En todo caso el misionero precisa que reconocían otros dioses “de menor jerarquía, no para adorar en ellos, sino como una pura tradición y fábula que le contaban sus viejos”⁷⁵.

Opinamos que el piedemonte era un lugar privilegiado donde se daban cita las etnias del altiplano y con las llaneras y estos bailes pudieran ser el resultado del encuentro de diversas naciones porque todos los escritores jesuitas insistirán en que los Achaguas no practicaban ningún tipo de religiosidad.

Mas a la hora de poder presentar el tema deberemos distinguir en primer lugar los bailes comunes de los extraordinarios y en segundo término los referidos a los grandes acontecimientos como los matrimonios y las defunciones.

Los “bailes comunes” eran diarios entre los orinoquenses y “demasiado sobrios” porque no siempre podían disponer de la chicha, razón por la cual podían conservar sano el cerebro. Se trata de un género que es de sólo diversión. Dos de los mejores músicos se sentaban en el chinchorro y comenzaban a tocar sus flautas. De inmediato se formaba el círculo de los bailarines y “cogiéndose el uno al cuello del otro por ambos lados” se movían alrededor. En esta modalidad no cantaba nadie pero en las pausas “dan aullidos horribles”. Antes de la vida reduccional el círculo lo integraban indistintamente hombres y mujeres pero una vez reducidos “cambiaron la moda por sí mismos” y formaban tres círculos: uno para los hombres, el segundo para las mujeres y el tercero para los muchachos⁷⁶.

74. Juan RIVERO. *Historia de las misiones...*, 109.

75. Juan RIVERO. *Historia de las misiones...*, 117.

76. GILIJ. *Ensayo de Historia americana*, II, 229-230. Y cierra su comentario el P. Gilij de esta manera: “Esto es el ordinario y casi diario baile de los tamanacos, y de esta manera son por lo general también los de los otros oninoquenses”.

De los bailes extraordinarios el misionero italiano podrá escribir: “Les he visto bailar, beber y cantar varios días sin interrupción alguna, ni siquiera de noche”⁷⁷.

Los tamanacos dejan de lado en estas celebraciones el botuto y “bailan al son de la maraca”. No se disponen en círculo sino en forma de media luna y danzan siempre alrededor y tratan de conservar siempre la misma figura. Su vestuario consiste en lo siguiente: Se pintan de varios modos y llevan un penacho en la cabeza y con el “ceñidor más vistoso y largo” y además de atarse “plumas de diversos y graciosos pájaros” se amarran en los pies unos sonajeros. Completan su uniforme con una caña gruesa de guadua de cuatro palmos con la que golpean el suelo⁷⁸.

Abre la danza un bailarín que es el cacique o el piache quien conduce el coro, con el cuerpo un poco encorvado, a paso grave, “y con una seriedad increíblemente afectadas”. Sigue al cabeza del baile el resto de los danzantes, serios y graves pero derechos, “y se mueven tan bien que produce asombro mirarlos”. Es admirable cómo van al unísono la maraca, las sonajas, el golpear la tierra con la guadua y el movimiento de los pies. El piache canta primero y después los otros repiten sus palabras y la voz de las mujeres se levanta sobre la de los hombres “pero se levanta con gracia” y todo el conjunto es tan armonioso que parece que cante uno solo. Y el P. Gilij confesará que “me gustó la armonía y me deleitó el ritmo”⁷⁹.

Un capítulo aparte ameritaría la lengua que utilizaban los tamanacos en sus bailes. A veces se servían de las voces modernas (yo, el río Guanaima he bajado); otras sólo se diferenciaban por la terminación (por este tabaco) y otras ininteligibles para el misionero a pesar de que las apuntaba acabado el baile y preguntaba después su significado mas nunca consiguió respuesta de los iniciados. Pero desde Roma llegó a la conclusión que “las voces del canto tamanaco son adivinanzas o cuentos de sus antepasados”⁸⁰.

77. GILIJ. *Ensayo de Historia americana*, II, 229.

78. Para la indumentaria de las indias véase: GILIJ. *Ensayo de Historia Americana*, II, 67-68.

79. GILIJ. *Ensayo de Historia americana*, II, 230- 231.

80. GILIJ. *Ensayo de Historia americana*, II, 231-232.

Muy distintas se nos presentan las danzas de los maipures pues en el fondo prima la alegría sobre la rigurosidad tamanaca. Bailan unos frente a otros y de vez en cuando van alternativamente al encuentro y “se enfrentan graciosamente”. En definitiva “ríen al mismo tiempo, bailan y dirigen el rostro a todas partes”. La letra es muy fácil de entender y tres palabras son suficientes para divertir a los maipures “no sólo muchas horas, sino muchos días” como por ejemplo “hemos comido, como tú las sobras”⁸¹.

Los parecas recién llegados a la Misión de La Encaramada y amigos de los tamanacos realizaron una exhibición de su folklore y más allá de los gestos de los danzantes y de los movimientos de los pies sobresalieron por “la novedad del canto, nasal, oscuro, y hecho todo en tono del miserere”⁸².

Los otomacos se distinguieron asimismo por su baile llamado *maéma* o el baile del tigre. Un indio, sentado en medio de un círculo, finge defenderse del temido animal. Ocho o diez danzantes bien apretados bailan cantando alrededor. De forma sorpresiva surgen de las cuatro partes del círculo bailarines quienes, con la lanza en la mano en actitud de herir, se dirigen hacia los asistentes. El encanto de la danza radica en saber imaginar el temor del indio sentado en el medio, la preocupación de sus compañeros por salvarle la vida, la ligereza en voltearse con la lanza y en la velocidad en correr de nuevo a su puesto⁸³.

El misionero de La Encaramada hace también alusión a dos bailes “singularísimos” llamados de las serpientes.

El primero pertenece a los maipures y se llama *cueti*. Existe una creencia entre estos indígenas según la cual las serpientes vienen de vez en cuando a sus aldeas y traen consigo sus bebidas y “se divierten en bailar junto con los hombres”. Las mujeres se horrorizan de tal baile y los hombres se sirven de esta “creencia tan ciega” para “decir que tales serpientes se comen a las

81. GILIJ. *Ensayo de Historia americana*, II, 232-233. A todo esto se exceptúa el canto *Marié mari-ye-ya* que se dice fue tomado de los guaypunabis.

82. GILIJ. *Ensayo de Historia americana*, II, 233.

83. GILIJ. *Ensayo de Historia americana*, II, 233-234.

mujeres”. Comienzan a hacer sonar unas flautas especiales cuando ya se encuentran a una milla de la población y al poco tiempo llegaba al puerto una canoa llevada por jóvenes que venía del monte Paurari y de allí se dirigieron a casa del cacique. El baile no es “nada rítmico” pues los danzantes saltan sin orden alguno pero lo que tiene valor es el concierto que formalizan las flautas (una de voz grave y otra de voz aguda) y anotará el misionero “comparo su sonido al de las trompas llamadas de la condesa Matilde”. Mientras tanto dos jóvenes repartían chicha entre los presentes pero de la que se elabora “con el fruto de la palmera muriche remojado en agua” que era dulce “y no tiene nada de fuerte”. Y para que el sexo débil siga creyendo que la traen las serpientes la preparaban con sumo secreto los hombres⁸⁴.

El segundo lo practican los tamanacos y un joven ayudante del misionero lo sintetizó de la siguiente manera: “que aquellas nuevas flautas no eran instrumentos de hombres, sino voces de serpientes especiales”. El baile lo designan con el nombre de *akkéi-naterí*, esto es, las flautas de las serpientes y son de una sola voz “pero finísima y graciosa”. Además se sirven de una ollita en que una mujer pone dentro una caña “y toca de acuerdo con los hombres” y su sonido es “hórrido y oscuro”⁸⁵.

Las ceremonias matrimoniales no eran “ni largas ni singulares”⁸⁶ a excepción de los guaqueríes cuya geografía residía en el Caño Uyapi⁸⁷.

El ritual común en las comunidades indígenas del Orinoco era el siguiente. El novio se presenta ante el futuro suegro y con voz modesta le pide por esposa a su hija. Y la fórmula entre los tamanacos es la siguiente: “Tomo a tu hija” y el padre de la novia responde: “Tómala, ¿es que la tengo en mis manos?” (que equivale a decir: “No está guardada para mi, sea tuya”. Al oscurecer el día el nuevo esposo lleva comida a su casa y “se come y se bebe

84. GILIJ. *Ensayo de Historia americana*, II, 235-237.

85. GILIJ. *Ensayo de Historia americana*, II, 237-238. Esta mujer tamanaca debe guardar secreto de toda la ceremonia y de su significado.

86. GILIJ. *Ensayo de Historia americana*, II, 207.

87. GUMILLA. *El Orinoco ilustrado*, 140-142.

alegremente” y después de un tiempo abandonan todos la choza y quedan solos los esposos⁸⁸.

Más solemne es el rito matrimonial entre los guayqueríos. La etapa preparatoria exigía que la novia debía guardar ayuno durante 40 días antes de contraer las nupcias. Su ración diaria eran “tres frutas o dátiles de muriche y tres onzas de cazabe con un jarro de agua”. La víspera se gasta “en untarse todos, pintarse y emplumarse” y sobre todo la novia.

La ceremonia la abre el cacique y se inicia al salir el sol con una “danza bien concertada con flautas y timbaletes” que sale del bosque y da vueltas y revueltas en torno a la casa de la novia. De pronto sale una anciana con un plato de comida y se la da a uno de los danzantes quienes se regresan al bosque a toda velocidad y arrojando la dádiva dice uno de ellos: “Toma, perro demonio, esa comida y no vengas a turbar nuestra fiesta”. A continuación los bailarines se ponen coronas de flores, un ramillete en la mano izquierda y en la derecha unas sonajas “con que siguen el compás o descompás de las flautas”. Así se presentan ante la puerta de la casa de la novia en donde les esperan otros danzantes “de otra librea, pero de la misma tela de plumas” y unas flautas “emplumadas a todo coste”. Todos inician una nueva danza a la que se suma el novio “con plumas de especial divisa”. Seguidamente hace su aparición la novia acompañada “de una espantosa vieja a cada lado” quienes van llorando y cantando unas coplas alternativamente. Canta la primera: “Ay, hija mía, y si supieras las pesadumbres que te ha de dar tu marido, no te casaras” y responde la segunda: “Ay hija mía, y si supieras lo que son los dolores del parto, no te casaras”. Y de este modo “los hombres danzando, las viejas llorando, y las novias aturdidas” dan la vuelta a todo el pueblo. Finalmente se inicia el banquete que es amenizado por los jóvenes quienes con sus flautas y sonajas remedan las danzas “y los enredos que han visto ejecutar”⁸⁹.

Un punto de reflexión para la aculturación nos lo frece el misionero de betoyes a la hora de cambiar los ritos fúnebres. No se trata de una imposición, como suelen aducir muchos autores modernos, sino una transacción

88. GILIJ. *Ensayo de Historia americana*, II, 207.

89. GUMILLA. *El Orinoco ilustrado*, 140-142.

con el cacique a fin de experimentar una fórmula nueva que adopta la simbología cristiana pero todavía con formas propias.

El hecho histórico lo sitúa *El Orinoco ilustrado* en la reducción de San Ignacio el año de 1719⁹⁰. Con ocasión del fallecimiento de Florentina, hija del cacique, narra el autor los ritos que solían llevarse a cabo en la sepultura de un difunto. Se sentaban junto al sepulcro los jóvenes de un lado y del otro las muchachas y detrás de ambos los hombres y las mujeres respectivamente. La función se iniciaba con la voz entonada del padre de la víctima que con lágrimas clamaba: “Ay de nosotros, que ya se nos murió”. “Ay de nosotros”. A continuación respondía todo el coro lo mismo con el mismo tono “haciendo acorde consonancia los tenorettes y contraltos con las voces de las mujeres y muchachos y dando un fondo muy proporcionado a la música los bajones”. Y el cronista concluye diciendo que era una armonía tan triste y melancólica “que no tengo frase genuina con que explicarme”⁹¹.

Después de pactar con el cacique la nueva ceremonia ésta se desarrolló de la siguiente manera. El misionero convocó a sus músicos y revestido con la “capa negra de coro” salió de la iglesia con la cruz en alto y sus acompañantes, en procesión, mientras las campanas doblaban a muerto. Una vez en la casa del cacique entonó el primer responso “con el lleno de la música, acompañada de bajón, tenorete, contralto y un añafil”, instrumentos que acababa de adquirir el jesuita en Puebla de los Angeles (México) “donde se fabrican con primor”. La procesión retornó a la iglesia portando el cadáver no sin hacer “varias pausas con los correspondientes respuestas”. Llegados a la iglesia se cantó el *Benedictus* “en fabordón” y el último responso con toda solemnidad y como consecuencia “creció la ternura y lágrimas de los indios” y por supuesto la satisfacción del cacique. Y en el cementerio, después de sepultada Florentina, el Padre mandó sentar a todos los presentes “hizo una larga exhortación”⁹².

90. GUMILLA. *El Orinoco ilustrado*, 172. Ciertamente se trata de un error de imprenta cuando habla de San Ignacio de Chicanoa y ciertamente es San Ignacio de Betoyes.

91. GUMILLA. *El Orinoco ilustrado*, 171.

92. GUMILLA. *El Orinoco ilustrado*, 171-172. Y concluye el relato: “En buena hora se propuso el contrato, porque en adelante jamás se oyó lamentación al uso de las selvas, a trueque de lograr entierro más honroso”.

También la música tuvo su vigencia en el ámbito de las guerras. Con todo, es conveniente hacer la distinción que establece *El Orinoco ilustrado* a la hora de hablar de los pueblos guerreros del gran río venezolano. Para el autor, si se exceptúan los otomacos, los caberres y los caribes, todos los demás “toman la fuga por asilo” cuando ven caer a sus primeros muertos. Y aclara “ni acometen jamás, si no es notoria su ventaja, y así todas sus guerras se reducen a emboscadas, retiradas falsas, asalto nocturno y otras inventivas”⁹³. Y añade el P. Gilij: No son tan valerosos los indígenas del bajo Orinoco “aunque sean considerados feroces y traidores”⁹⁴.

Si en el arte militar los instrumentos musicales se utilizan para “el gobierno de las marchas y para excitar los ánimos al ardiente manejo de las armas” también en tierras orinoquenses se servían de curiosos tambores, de “una gritería infernal para avivarse y excitarse mutuamente en sus batallas” y sobre todo en pintarse todo el cuerpo⁹⁵.

Pero las cajas de guerra adquirirían un valor protagónico en aquellas latitudes pues su “ruido y estrépito” junto con su formidable eco “se percibe a cuatro leguas de distancia”⁹⁶. Gumilla, al redactar *El Orinoco ilustrado* en Madrid en 1741, recordará el asalto que pretendieron llevar a cabo en 1737 los caribes a la Misión de Nuestra Señora de los Angeles. Organizadas como estaban las reducciones jesuíticas en artes militares, el cacique Pacari tocó a rebato con su caja al percatarse de la presencia enemiga y de inmediato no sólo se dieron cuenta en las poblaciones de San Ignacio y Santa Teresa sino que los indígenas del pueblo asaltado, “que estaban en sus pesquerías, a gran distancia” oyeron el toque de aviso y los siguientes que informaban de la batalla que acabó con la muerte de 60 caribes y más de 100 heridos⁹⁷.

Estos tambores, por su tamaño y peso, son fijos y por ende no se trasladan al campo de batalla pero servían para alertar a todos los de la nación de

93. GUMILLA. *El Orinoco ilustrado*, 341-342.

94. GILIJ. *Ensayo de historia americana*, II, 278.

95. GUMILLA. *El Orinoco ilustrado*, 341.

96. GUMILLA. *El Orinoco ilustrado*, 344.

97. GUMILLA. *El Orinoco ilustrado*, 346.

la presencia ofensiva de enemigos⁹⁸ y también se constituían en “aliento a los combatientes”⁹⁹. Las mejores cajas de guerra las atribuye Gumilla a los caverres y los tambores del resto de los orinoquenses eran sencillos y rudos, esto es, “de un trozo de madera vaciado y recubierto a los lados con pieles sin curtir de ciervo”¹⁰⁰.

Entre los misioneros existió un sentido especial para vislumbrar que tras todos estos ritos se escondían fuerzas superiores aunque no pudieron explicarlas. Gilij recurrirá a la “superstición” pero aclarará de inmediato muy nítidamente que su concepto proviene de la filosofía natural pues para él no existía la relación requerida entre causa y efecto. Mentalmente lo explica basado en su concepción de la ciencia pues su carencia hace que junto al vicio domine la ignorancia “madre fecundísima de las supersticiones” y prácticamente viene a decir que la superstición es una “inepcia”¹⁰¹. Y así aduce algunos ejemplos ilustrativos como atribuir a ciertas raíces olorosas “la potencia de conciliar”; a otras amatorias “aptas para expurgar todo corazón”; o a las mujeres en menstruación que imposibilitan la pesca con su paso y otras por el estilo¹⁰². Así pues, este concepto conviene desligarlo totalmente del meramente religioso que penetra campos como la idolatría, la adivinación, la magia y el maleficio.

En este contexto no es de extrañar que el “canto, el son, las ceremonias, los ritos” todo le parezca supersticioso y le hace penetrar en el campo de las dudas y explicaciones. Pero en último término el medidor gilijiano era el elemento perturbador de las borracheras¹⁰³. Y a continuación expone sus razones.

El segundo elemento de la duda misionera se mueve en el ámbito de la sospecha. En qué consiste la superstición del baile tamanaco de las serpien-

98. GUMILLA. *El Orinoco ilustrado*, 352-353.

99. GUMILLA. *El Orinoco ilustrado*, 346.

100. GILIJ. *Ensayo de historia americana*, II, 287. Para la elaboración de estos tambores, véase: GUMILLA. *El Orinoco ilustrado*, 342-344.

101. GILIJ. *Ensayo de Historia americana*, II, 123.

102. GILIJ. *Ensayo de Historia americana*, II, 123-125.

103. GILIJ. *Ensayo de Historia americana*, II, 239: “... cuando de improviso aparecieron aquellos que he descrito [el cueti y eñl akkéi-naterí, o el baile de las serpientes]. Y como en ellos no había ningún bailarín borracho, como en los otros...”.

tes, se preguntará. Y su respuesta es “la terquedad con que quieren mantener lejos del baile a todas [las mujeres] excepto sólo a aquella que admiten de común acuerdo”¹⁰⁴. Y a continuación narra su discurso para convencerles de la mentira social que representaba esa actitud. Y según confiesa el jesuita italiano los convenció y de esta suerte se presentaron después ante su residencia “acompañados también de sus mujeres”¹⁰⁵. Y lo mismo cuenta de los maipures.

En conclusión, tenemos que reconocer que el estudio de la música en las Misiones jesuíticas está todavía por realizarse pero es evidente que los síntomas del progreso y de la presencia en el gran Orinoco de tantas etnias y extranjeros europeos dio como resultado un ritmo de progreso que el mismo jesuita italiano Felipe Salvador Gilij reconocerá que los bailes y los instrumentos musicales descritos en *El Orinoco ilustrado* ya en su tiempo habían caído en desuso. Ese hecho deberá ser tema de las investigaciones futuras.

104. GILIJ. *Ensayo de Historia americana*, II, 239-240. Y para explicar este fenómeno se remonta a los sacrificios femeniles nocturnos de la llamada por los romanos la Buena Diosa que fueron descritos por Clodio y Ovidio. Y concluye: “Quizá me equivoco, pero me equivoco en gracia a la honestidad”.

105. GILIJ. *Ensayo de Historia americana*, II, 240-241.