







EL JOROPO

Evolución histórica desde el Barroco
hispano hasta nuestros días

D
COLECCIÓN
DIFUSIÓN

**Coordinación de la colección**

Luis Felipe Pellicer
Simón Sánchez

Coordinación editorial

Eileen Bolívar

Asesoría editorial

Marianela Tovar

Diseño de la colección

Aarón Mundo
Gabriel A. Serrano S.

Diseño de portada

Gabriel A. Serrano S.

Diagramación

Gabriel A. Serrano Soto

Apoyo Gráfico

Javier J. Véliz

Corrección

Miguel Hidalgo

EL JOROPO

Evolución histórica desde el Barroco hispano hasta nuestros días

Oscar Battaglini Suniaga

Primera edición, 2014

© Fundación Centro Nacional de Historia.
Final Av. Panteón, Foro Libertador,
edificio Archivo General de la Nación, P.B.
Caracas, República Bolivariana de Venezuela
www.ministeriodelacultura.gob.ve
www.cnh.gob.ve
www.agn.gob.ve

Depósito legal LF22820149002019

ISBN 978-980-419-002-5

Impreso en la República Bolivariana de Venezuela



Presentación de la colección

La Colección Difusión tiene como objetivo la socialización del conocimiento histórico a través de la producción de textos escritos con un lenguaje sencillo y ameno dirigidos a la colectividad para dar a conocer temas de diversa índole: metodología, estudios regionales y locales, períodos, acontecimientos, biografías y ensayos históricos, entre otros. Todo esto con el fin de fortalecer el proceso de democratización real de la memoria nacional y dar continuidad al proceso de inclusión a partir de la divulgación de nuestra memoria histórica.

Junto con la revista *Memorias de Venezuela*, esta colección viene a contribuir con el propósito de difusión masiva de nuestra historia, objetivo esencial del Ministerio del Poder Popular para la Cultura a través del Centro Nacional de Historia y el Archivo General de la Nación. Se trata de continuar haciendo una historia del pueblo, para el pueblo y con el pueblo; un objetivo central del Gobierno Bolivariano tal como lo expresara el comandante presidente Hugo Rafael Chávez Frías. La historia es fundamental para el fortalecimiento de nuestra identidad y nuestra dignidad como pueblo, y también para empoderarnos de ella y enfrentar los desafíos en la construcción de la Patria socialista.

D
COLECCIÓN
DIFUSIÓN



D

C O L E C C I Ó N
D I F U S I Ó N





ÍNDICE

INTRODUCCIÓN 13

ALGUNAS REFLEXIONES SOBRE EL BARROCO MUSICAL EUROPEO 17

Elementos específicos del Barroco español y su influencia en la
música tradicional de la provincia de Venezuela 22
(siglos XVII-XVIII). Contexto histórico-social

EL JOROPO 29

El arpa como instrumento unificador del joropo 35

El fandango y otras danzas españolas en los patrones
rítmico-armónicos del joropo 50

Cadencia frigia-andaluza. Jotas, seguidillas, fandangos,
españoletas, pasacalles, jácaras, pasajes, hachas, folías,
marizapalos, marionas, gallardas, pавanas... 52

El bajo de Alberti y el joropo 58

Análisis del fandango de Antonio Soler (1729-1783) 59

La síncopa y el contratiempo. Polimétrica del joropo
y la proporcionalidad de la música renacentista y barroca 60

EPÍLOGO 65

LISTA DE REFERENCIAS 67

ANEXOS 73





*A Geraldine Henríquez Bilbao,
por haber puesto música a nuestra investigación musicológica*







Lo barroco es casi una condición de lo hispánico. Lo clásico, lo lineal, lo racional, es contrario a las profundas sollicitaciones de su sensibilidad y de su emoción. No es un azar que el gran arte hispanoamericano haya sido el Barroco. Lo español se ha expresado con grandeza y universalidad avasalladoras en las épocas y en las formas no clásicas. En el gótico florido, en el plateresco, en el churrigueresco. En *La celestina*, en *El Quijote*, en *El entierro del Conde de Orgaz*, en *Las meninas*, en *Los fusilamientos de La Moncloa*.

ARTURO ÚSLAR PIETRI

Letras y hombres de Venezuela

El Barroco [venezolano] no es copia servil de lo que se hizo en España y otros países; aquí el Barroco, por la pobreza misma y por la influencia del medio, adquiere un carácter propio, es algo distinto del que hicieron otros pueblos.

CARLOS MANUEL MÖLER

Páginas coloniales



INTRODUCCIÓN

Los 300 años de dominación colonial española en el territorio hoy venezolano, coincidentes las dos terceras partes de ellos con dos períodos de la historia del arte occidental que convencionalmente llamamos Renacimiento y Barroco, dejaron a su paso, en lo que se refiere a la formación de marcas distintivas en los géneros tradicionales musicales más representativos del país, sello indeleble. No obstante la ausencia significativa de documentos y noticias directas en torno a lo estrictamente musical que esos años han legado a la posteridad, nada tan satisfactorio como verificar en la producción venezolana de raíz tradicional, la plena vigencia de modelos y prácticas de procedencia hispánica que, desaparecidas hace tiempo de las tradiciones musicales de la península ibérica, siguen vivas, en sus rasgos esenciales, en nuestra música tradicional y, más específicamente, en ese aire nacional que a la vez es género, danza y fiesta: el joropo¹, con su casi incuantificable variedad de subgéneros, tipologías y variantes regionales.

El joropo —manifestación cultural que compartimos geográficamente con los llanos colombianos— constituye la corroboración fehaciente de la prolongación de fenómenos artísticos musicales de muy vieja data, pero que se mantienen sin discontinuidad en la tradición musical venezolana, tal como lo sintetiza Strauss (1999 <I>: XVIII), al certificar que la vasta creación popular venezolana ha «[...] permanecido prácticamente al margen del periplo de nuestra historiografía».

Esto lo comprobamos en la pervivencia de antiguas cadencias medievales en el joropo, siendo la más conocida la llamada cadencia o escala frigia, indebidamente llamada cadencia andaluza (progresión LAm-SOL-FAMi), sus transposiciones modales (RE-DOm-SI-LA / DO#-SIIm-LASOL#), o su versión «mayor» (LA-SOL#-FA#-MI), de la que también se conservan ejemplos tan lejanos entre sí como el romance *Paseábase el Rey moro* del vihuelista Luis de Narváez (1538) y el moderno *Concierto de*

1 Según el periodista del Nuevo Diario (principios del siglo XX), y colaborador de El Cojo Ilustrado Juan José Churión (1876-1941), la palabra joropo proviene de «jarabe», una de las expresiones utilizadas por los españoles de la Colonia para referirse a esta fiesta, la cual también denominaba en su tiempo una danza mexicana-andaluza. Según él, como los indígenas no entendían castellano, decían jaraba, jarobo, jorobo y joropo. «La palabra joropo viene pues del baile conocido con el nombre de jaleo o jarabe andaluza. La etimología de la palabra joropo —sostenía Churión— es comarábica. Viene de xarop o xarqp, que significa jarabe» (Yáñez, 2004 [Periódico en línea]).



Aranjuez de Joaquín Rodrigo (1901-1999). Esta simple sucesión de notas, que con el tiempo prácticamente se ha erigido como una especie de manufactura propiedad de la música española —por lo general asociada al flamenco, pero ampliamente utilizada en multitud de danzas barrocas, como veremos en este trabajo—, es de uso extensivo también en varias tipologías del joropo, con particular énfasis en el *pajarillo* llanero y el seis por derecho, su relativo mayor.

Asimismo, aunque comúnmente sean vistos de soslayo, cabe destacar el empleo en el joropo de ciertos recursos expresivos propios del Renacimiento y, sobre todo, del Barroco musical español, en especial los referentes a aspectos rítmicos y estilísticos. Esto se manifiesta en la utilización de la síncopa, la politemporalidad sesquiáltera (3/4 | 6/8), el desplazamiento de los acentos, el bajo de Alberti utilizado sin consciencia de origen por los arpistas populares venezolanos; así como el uso que hacen en la actualidad de otras técnicas expresivas de la escuela clavecinística del siglo XVII y XVIII, como se evidenciará cuando hagamos, en las páginas que siguen, el correspondiente ejercicio comparativo del repertorio antiguo con el de los cultores actuales del género.

Es en esa variedad de elementos, así como la diversidad de fuentes de donde proceden, lo que permite concluir que el fandango barroco, a diferencia de la opinión más propagada entre legos y profanos, no es la única referencia «filogenética» del joropo. Por eso llama la atención, en consecuencia, la común opinión en donde el joropo se reduce a un «fandango aclimatado» o, peor, «tropicalizado», lo cual creemos constituye —como mínimo— una ligereza no sólo a la hora de evaluar con cierto grado de rigor la demostrada creatividad e inventiva de nuestros músicos criollos, sino una muy poco fundamentada simplificación de la historia del arte y de los complejos procesos que en ella operan.

Desmontar un poco ese tipo de percepciones es lo que nos proponemos hacer con la publicación de esta breve monografía. Como lo hemos indicado en varias oportunidades en conversaciones con colegas, maestros y amigos, lo que nos ha guiado fundamentalmente en dicha tarea ha sido el interés por despojar de generalizaciones y lugares comunes un tema que en sí mismo es de gran complejidad, que no puede ser abarcado para su conveniente comprensión únicamente con las herramientas que nos proporciona el análisis musical y que, en beneficio de la disciplina musicológica, no puede seguir siendo tratado con simplificaciones, sin que medie en ello un esfuerzo metodológico y, sobre todo, pedagógico, que incluya en su justo lugar variables de orden contextual, histórico, antropológico y sociológico.







**ALGUNAS REFLEXIONES
SOBRE EL BARROCO MUSICAL EUROPEO**







Lo que se conoce generalmente como Barroco musical responde al trasplante, bastante arbitrario por cierto, de los cambios suscitados en las artes plásticas y, en especial, en la arquitectura italiana de finales del siglo XVI y principios del XVII. Con el cambio de siglo, los historiadores del arte asumieron sendas convenciones para dividir dos períodos estilísticamente diferentes: Renacimiento (1450-1600) y Barroco (1600-1750)². En la pintura, esto se verá reflejado en el colorismo y uso de la luz de la escuela veneciana de Tiziano y El Veronés, y luego por Rembrandt y los pintores flamencos. En arquitectura y escultura, por la exuberancia ornamental (rocalla francesa y churriguerismo español). Aunque mucho se ha especulado acerca de las causas de este movimiento³, lo cierto es que se desarrolló dentro del contexto de la Contrarreforma católica, que intentaba proclamar, mediante recursos efectistas y deslumbrantes, el carácter «superior» de la fe romana.

En música, el Barroco se manifestó no tan ampulosamente al principio, aunque al final sucumbiera a los efectos teatrales tan característicos de la ópera italiana, las filigranas del bel canto y la profusión ornamental del denominado *stilo galante* (trinos, arpeggios, apoyaturas, etc.). En sus inicios, en algunos aspectos el Barroco musical experimentó un proceso inverso al que hemos señalado con la arquitectura. En este terreno se da un

2 Aunque no existe unanimidad al respecto (algunos creen que fue un término utilizado por los escolásticos medievales para designar una especie de silogismo), la palabra «barroco» parece venir más probablemente del portugués «barrueca», palabra que designaría una perla de forma irregular. De esta forma, vino a significar, para los escritores de finales del siglo XVIII y de manera peyorativa, exceso en la ornamentación o recargado, en contraposición con el neoclasicismo imperante. El principal promotor de esta interpretación fue el famoso autor de *El contrato social*, Jean-Jacques Rousseau (1712-1778): «[...] apenas se había podido dar por cerrado el Barroco musical [...], cuando J. J. Rousseau, el genio de la terminología con porvenir, dice en su *Diccionario de la Música* (1767): “Una música barroca es aquella cuya armonía es confusa, cargada de modulaciones y disonancias, el canto duro y poco natural y el movimiento forzado”» (en Valverde, 1980: 7-8). Hoy, por lo general, asumimos al Barroco musical como un período de la historia del arte sin connotaciones valorativas de negativo-positivo. Un poco dentro de lo que los filósofos alemanes han denominado *geistesgeschichte* o «historia del espíritu»: «Barroco sería la disposición anímica e intelectual dominante en un cierto tiempo europeo, de la que derivarían los sistemas de formas estéticas, las estructuras económicas, la mentalidad social, etc.» (*ibidem*: 9).

3 Algunos historiadores del arte afirman que el Barroco es una ley de la creación humana, la cual siempre ha fluctuado entre períodos de sobriedad y sencillez seguidos de recargamiento de las formas. En ese sentido, no habría «progreso» o evolución en el arte, sino vaivenes, ondulaciones. Es lo que observamos en la evolución de los órdenes de los capiteles clásicos, que van desde el sencillo dórico hasta el rebuscado corintio, o el contraste entre el sobrio estilo arquitectónico románico y el exuberante gótico. Siguiendo este razonamiento, el Barroco de los siglos XVII y XVIII no sería más que la antítesis de la serenidad y el equilibrio proclamados en el Renacimiento como ideal del arte. Por el contrario, el Barroco se valdrá de los efectos de luz, la línea curva, composiciones en diagonal, rupturas, movimiento y escorzo.



declive de las grandes y complejas estructuras polifónicas del Renacimiento (con excepción de la fuga), que dan paso, a comienzos del siglo XVII, al predominio de la melodía acompañada predecesora del melodrama y la ópera, a medida que se afirmaba la preponderancia de la voz aguda, lo que hacía innecesarios los artificios contrapuntísticos del período anterior⁴. Paralelamente, se generalizará el uso del bajo cifrado; la colocación de cifras debajo de la partitura correspondiente a la voz más grave para indicar los intervalos que componen cada acorde. De esta manera, el Barroco impuso la hegemonía de la armonía; la escritura «vertical» por encima de la «horizontal», polifónica, donde existía independencia teórica absoluta de las voces que formaban una especie de «unidad plural».

Otro rasgo estilístico del Barroco, resultado directo del uso del cifrado, será que gran parte de la ejecución instrumental quedará sujeta a la improvisación del intérprete. En esta época, los clavecinistas, por ejemplo, tenían plena libertad —y hasta cierto punto, obligación— de improvisar las voces intermedias, pues el cifrado imponía dicho margen de flexibilidad interpretativa. (*Véase anexo I*)

También será el momento en el que se desarrollan los conjuntos de cámara, precursores de la orquesta moderna como ente independiente, lo que tendrá un impacto crucial en los instrumentos. Los antiguos instrumentos de cuerdas pulsadas (laúd, guitarra) perderán progresivamente relevancia en el repertorio y la práctica cortesana⁵, mientras que los conjuntos preferirán los instrumentos de arco, los cuales alcanzarán la mayoría de edad con los luthiers o violeros —hoy los llamaríamos constructores de sonidos— cremoneses Amati, Guarneri y Stradivarius; y de tecla, gracias a que su mayor sonoridad permitía una resolución más potente del bajo continuo⁶. Todo esto desembocó en el desarrollo del estilo concertante (*stile concertato*) y la supremacía de los solistas, primeros ensayos del concierto moderno.

4 En esto seguramente tuvo su peso, al margen de otras influencias, la decisión del Concilio de Trento (1545-1563) de limitar las sofisticaciones técnicas que impidieran la inteligibilidad del texto en la música religiosa, favoreciendo la implantación de un arte eminentemente homófono.

5 «Poco después de 1600, el laúd perdió supremacía [...]. Vincenzo Giustiniani nos cuenta que en 1628 ya no se usaba [en Italia]» (Reese, 1988: 617).

6 Hoy día la denominación bajo cifrado suele confundirse con la de bajo continuo. Sin embargo, el bajo continuo, «[...] en el tránsito del s. XVI al XVII se refería a la parte instrumental más grave de la cuerda, reforzada generalmente por el órgano, cémbalo y a veces por otros instrumentos (tiorba, chitarone, arpa...), que podía estar cifrada o sin cifrar (cuando los acordes eran muy claros y corrientes)» (Pérez, 1985 <1>: 118).





Por otro lado, en el Barroco español —como en el resto del Barroco europeo— se dará una importancia cada vez mayor a la danza, muy por encima a lo que había sido la costumbre registrada hasta entonces. En la España del siglo XVI fue muy poco lo que quedó de ella registrada en el repertorio escrito de la época (por más que se sepa que la danza era muy importante en la práctica diaria de las fiestas de la corte y en el pueblo llano). En el caso de los vihuelistas, Luis Milán (1535-36) compuso sólo seis pавanas de un total de 85 piezas; Narváez (1538) una «baxa de contrapunto»; Mudarra, dos pавanas y una gallarda (1546); Valderrábano (1547), dos pавanas con variaciones; Pisador (1552), una pавana «muy llana para tañer»; el resto (Fuellana y Daça), nada. Sin embargo, en los demás países europeos —sobre todo Italia, Francia e Inglaterra—, encontramos para la misma época tratados musicales con innumerables ejemplos de danzas compuestas expresamente para bailar, ordenadas por lo general en grupos de dos o tres. Así, observamos el desarrollo en estos países (cf. Reese, 1988: 612-613) del *passamezzo-saltarello*, la *pавana-saltarello-piva* (Joan Ambrosio Dalza; 1508), la *pавana-saltarelli-tochata* (Pietro Paolo Borrono; 1536), el *passamezzo-gallarda-pавana* de Antonio Rotta (1546), *passamezzo-pавana-saltarello* de Domenico Bianchini (1546), seguidas luego en el Barroco por el dúo *allemande-couranté*, que dio nacimiento a la suite de danza instrumental de los siglos XVII y XVIII, precursora de la sonata moderna⁸.

De esta manera, lo que llamamos Barroco musical resultará determinante para muchas de las cosas que hoy nos son familiares y damos por sentadas: el acompañamiento por acordes, la improvisación, la ópera, el concierto, los instrumentos «clásicos», la organización de ellos en la orquesta

7 La más primitiva mención del *courante* «[...] aparece en *Epitre des dames de Paris* (1515), de Marot, y cuyo primer ejemplo musical conocido es el *corante du roy*, parecido al *saltarello*, conservado en la tablatura (1577) del alemán Bernhard Schmid el Anciano» (Reese, 1988: 658).

8 La palabra *suite* proviene del francés y significa literalmente «sucesión». La primera vez que se le menciona es en el séptimo *Libre de dancieries*, publicado en Francia por Pierre Attaingnant a mediados del siglo XVI. En su concepción típica [francesa], se reduce a una progresión de piezas musicales independientes entre sí. Con el tiempo se le agregaron muchas más combinaciones y nombres, dejando de ser piezas danzadas pero conservando sus características y ritmos. La forma normal sería la siguiente: una introducción (llamada preludeo, *toccata* u obertura), *allemande*, *courante* (a veces con repetición o doble) y *zarabanda*. Se añadieron luego unos intermedios opcionales (*gavota*, *minué*, *bouree*, *loure*, *passapied*, *branle*, *rigodon*, *mussette*, *siciliana*, *polonesa*, etc.) y *giga*. Las *suites* más representativas provienen de los guitarristas, laudistas y clavecinistas y las compuestas por Bach (*suites* francesas, inglesas y partitas para diferentes instrumentos, como el violín, *violoncello* y laúd Barroco). De todas formas, estas formas musicales ejecutadas en forma de cadena sucesiva no son exclusivas de la música europea. Mucho antes que la *suite*, existía la *nūba* (árabe *nawba*); forma árabe-andaluza que era una suite vocal e instrumental (cf. Poché, 1997: 29, 149).



y la sucesión de movimientos en la composición. Eso tendrá su peso tanto allá en la metrópoli distante como en la provinciana, sometida y colonizada Venezuela; sin embargo, serán otros componentes constitutivos del Barroco los que tendrán un mayor impacto en la música tradicional venezolana. En realidad, serán viejos actores fusionados con nuevos elementos del Barroco musical español los que darán vida al género más emblemático de nuestra música nacional.

Elementos específicos del Barroco español y su influencia en la música tradicional de la provincia de Venezuela (siglos XVII-XVIII). Contexto histórico-social

En el caso de las innovaciones expuestas arriba, las cuales aportó el Barroco a la evolución de la música europea, la versión española del fenómeno tendrá características distintivas que incidirán enormemente en la música de las colonias americanas, y viceversa. Esos elementos propios del Barroco español los podemos resumir en dos amplios renglones:

1) los instrumentos traídos de España, en especial el arpa; 2) las danzas. Por supuesto, esos influjos no vendrán exclusivamente de la «música culta» o «académica» española, dado que se producirá un constante y rico intercambio entre las tradiciones populares de la metrópoli y las de acá (lo que se ha denominado música de ida y vuelta)⁹. En el ámbito definido de la música tradicional venezolana, lo anterior se evidenciará en expresiones profundamente arraigadas y resistentes al cambio que se operaba en la música académica europea, puesto de manifiesto claramente en el predominio que mantuvieron, tanto en Venezuela como en varias partes de América, los antiguos instrumentos de cuerdas pulsadas (arpas diatónicas, guitarras y cuatros), cuando

⁹ Es indudable que, desde muy temprano, América comenzó a crear una música de expresiones muy diversas —de acuerdo con los factores étnicos puestos en presencia— capaz de crear modas en la península. Cotarelo y otros autores nos informan ampliamente acerca de ello, en sus selecciones de textos alusivos a danzas y músicas. En un clásico entremés, la intérprete de un “baile de Gayumba” exclama: *Lo que cantan en Indias / cantarles quiero*. Lope de Vega alude a una *chacona*, que se bailaba “cogiendo el delantal con las dos manos”. Esta *chacona*: *De las Indias a Sevilla / ha venido por la posta [...]*. En el entremés de “Los sonos”, de Villaviciosa (1661), se habla de un zarambeque, *...que es baile tan rico / que es de las Indias [...]*. La *zarabanda*, como la *chacona*, era “cosa venida de Indias”. El *zambapalo* (de zamba, samba), bailado en España en los siglos XVI y XVII se da también como danza nacida en América. Igual proceso con el *retambo* y *retambico* (Carpentier, 2004: 59-60).



en Europa estaban en franca decadencia en los ámbitos de la «gran música». Creemos que esto sucedió en la música del pueblo; es decir, aquella que es transmitida de manera oral, porque las razones por las cuales terminaron siendo rechazados esos instrumentos en la música de conjunto que se desarrollaba por entonces en Europa (resolución del bajo cifrado y desarrollo de los conjuntos de cámara y orquesta), simplemente ya no resultaban válidas para la música tradicional que se gestaba y desarrollaba en Venezuela. El músico popular de aquí —contrario al músico académico europeo— generalmente asocia su quehacer con festividades religiosas y profanas ligadas a su humilde cotidianidad. Además, a esto se une el hecho incuestionable de la imposibilidad de acceso que siempre ha tenido a los costosos instrumentos de tecla. Su relación, pues, con las influencias musicales foráneas (barroco-españolas), se dará en un plano más indirecto, donde el contexto histórico-social jugará un papel determinante.

En el siglo XVII venezolano, dos cambios efectuados en la estructura de la sociedad colonial tendrán capital importancia para el desarrollo de un género musical que luego se convertirá en emblemático: el joropo. Uno de ellos tiene que ver con el lento poblamiento del interior del país, el cual hasta la década de 1650 había sido relativamente decepcionante para los conquistadores, en especial en la zona de los llanos centrales y orientales. Es así como surge un plan más efectivo de colonización, esta vez a través de las «misiones» o «reducciones» de indios:

La acción misional en gran escala comenzó hacia 1650 a causa del fracaso y la esterilidad de las formas más violentas de penetración. En contra de lo que ocurría en otras colonias, en Venezuela la población hispanizada se reducía a enclaves costeros con cierta penetración en la cordillera andina. En los primeros ciento cincuenta años la conquista se estrelló frente a la tenaz resistencia de una población indígena seminómada diseminada en pequeños grupos [...]. A ciento cincuenta años del descubrimiento prácticamente todo el oriente, los llanos centrales y el sur de Venezuela eran inmensos territorios ajenos a la población blanca-hispana (Sosa, 1988: 16-17; cf. Boulton, 1975: 19)¹⁰.

10 Este cuadro se desarrolló a pesar de las disposiciones reales que ya reglamentaban las misiones desde el temprano siglo XVI: «Una Real Cédula de Carlos V (Valladolid, 26 de junio de 1523) disponía que se desarrollara la vida indígena en aldeas organizadas. Otra, del 13 de febrero de 1544, concedía a los indios el derecho de vivir donde quisieran, y de trasladarse de unos pueblos a otros, pero ordenaba, para la mejor evangelización, que se juntasen en pueblos y no viviesen dispersos. Una serie de Cédulas lo repiten a lo largo del siglo XVI» (Rosenblat, 2002: 99).



Ese papel cultural-evangelizador en realidad no era más que la continuidad del tesonero trabajo de los primeros misioneros en los tempranos tiempos de la conquista, época de la que se conserva gran cantidad de testimonios, tanto en Venezuela como en otras partes de América, sobre su rol de maestros en el arte de tocar diversos instrumentos europeos¹¹. En Venezuela, el más remoto ejemplo de ello lo encontramos en el padre franciscano Fray Diego de los Ríos, llegado a la zona de Píritu en 1656. Sin embargo, y es algo a lo que extrañamente la mayoría de los historiadores venezolanos no le da la importancia debida, se debe a estos misioneros la fundación de la mayoría de las ciudades y pueblos del interior del país (más de 300), además de haber sido los que introdujeron, por vez primera de manera sistemática, la agricultura y el ganado caballar y vacuno (cueros) en Venezuela, lo que ha convertido desde entonces en importantes zonas agropecuarias a los llanos colombo-venezolanos y parte de los actuales estados Anzoátegui y Monagas. En parte gracias a ese trascendental esfuerzo, se conformó en esas regiones una particular forma de cultura criolla, mezcla de elementos hispánicos con indígenas, ya que la legislación prohibía la entrada a las misiones de afrodescendientes y mulatos¹².

Especial importancia para nosotros lo constituyen las denominadas misiones de los llanos de Caracas. Estas misiones no sólo son las más antiguas presentes en los llanos, sino que fueron las que fundaron más poblados (123)¹³, siendo tuteladas por padres andaluces, seguro que no casualmente:

[Estas misiones] Empezaron hacia 1651 bajo la responsabilidad de los capuchinos andaluces. Su acción se extendió por los actuales estados Guá-

11 Isabel Aretz, en su artículo «Guitarras, bandolas y arpas españolas en América Latina», informa que tras la expulsión de los jesuitas de la América española en 1767, se practicaron inventarios en las distintas misiones, donde aparecerán asentadas vihuelas, guitarras y arpas (Cf. Aretz, 1987: 334, 338, 343).

12 «En un primer momento la actividad ganadera, que consistía en la cacería de ganado criado en libertad para la cual eran necesarios pocos brazos, representó la solución más viable al problema de la subsistencia (por ejemplo, en 1545 había ganado en El Tocuyo, en 1560 en Valencia y para 1579 se registra la existencia de algunos hatos en el Valle de Caracas), al mismo tiempo que creó la posibilidad de enriquecimiento al permitir abrir vías de intercambio. (En 1547 se llevan cueros de El Tocuyo a la Nueva Granada). Hasta 1640, aproximadamente, el ganado (cueros) constituyó el producto principal de intercambio tanto con otras áreas de América como con la metrópoli» (Cendes, 1981: 59).

13 Baltasar Lodaes establece los datos poblacionales de las distintas misiones que desde el siglo XVII se establecieron en Venezuela. El recuento es como sigue: misión de los llanos de Caracas: 123 poblaciones; Misión de Cumaná: 45; Misión de Caroní: 38; misión de Maracaibo: 29; misión de Trinidad: 8; misión del alto Páramo: 19; misión de Píritu: 45; misión del Caura: 14; misión de Barinas: 20; misiones jesuíticas del Orinoco: 6. Total: 347 (Cf. Lodaes, 1993: 1929-1931).





rico, Apure, Cojedes y Portuguesa. Intentos de penetración en la zona se hicieron ya en tiempos de los Welser [1529-1545]. No había, sin embargo, establecimientos españoles permanentes [...].

De la acción de esta misión nacieron San Carlos, San Sebastián de los Reyes, Guanare, San Juan Bautista del Pao, Araure, Calabozo y otras poblaciones de importancia. La dificultad del establecimiento en esta región queda patente por la tardía fundación de San Fernando de Apure (1778) en un punto tan estratégico como la confluencia del [río] Portuguesa y el Apure (Sosa, 1988: 19).

En este proceso expansivo de los núcleos primeros y primarios los grupos misioneros jugaron un activo papel [...], tanto desde el punto de vista de la creación de condiciones para la reproducción del proceso de implantación [...], en especial en Oriente y en los Llanos —a través de su acción «pacificadora» sobre la base indígena, que contribuyó a fijar mano de obra—, como desde el punto de vista del fortalecimiento de los núcleos ya constituidos [...] (Cendes, 1981: 56-57).

La actividad musical de esas misiones no deja de ser notable, en donde seguramente se permearon las tradiciones musicales que los misioneros traían de España. En el *Diccionario de historia de Venezuela*, de la Fundación Polar, se asevera:

[...] fueron los niños los que polarizaron las esperanzas de reducción: su pasión por la música, su propensión por la novedad y su inclinación a imitar usos extraños, hicieron que se introdujesen sin dificultad, tanto la escuela de primeras letras como la escuela de música [...]. El principio fundamental que regía la actuación misionera se encauzaba a atraer a los indígenas por medio de la enseñanza cristiana, racional y política. Por esta razón, en las reducciones arraigadas es fácil encontrar carpinteros, herreros, sastres, zapateros, pintores, escultores, etc. Y en la documentación misionera se trasluce un mundo, todavía no estudiado, que daba cabida a manifestaciones populares como piezas teatrales, poesía, cantos y el folklore en general, que venían a constituir los esparcimientos sanos de la reducción. Al amanecer las campanas despertaban a la población con el toque de Ave María y media hora después se daba la señal para la doctrina de los niños que se llevaba a cabo frente a la casa del misionero en lengua vernácula; concluida la catequesis se dirigían procesionalmente a la iglesia cantando algunas oraciones; seguidamente se celebraba la misa; los días ordinarios se tocaban flautas y violines; los domingos y demás festividades el sacrificio eucarístico era solemnizado además por los músicos de la escuela [...]. Al oscurecer se recitaba o se cantaba el rosario en la iglesia y a continuación los músicos y



los cantores se reunían por separado, tanto para ensayar como para tocar los instrumentos. En este método se observan variaciones accidentales en cada una de las órdenes religiosas (Fundación Polar, 1999).

El otro cambio estructural en la sociedad venezolana de entonces —de hecho, se da simultáneamente a la actividad de las misiones— será de índole económico, pero también tendrá sus consecuencias musicales, como veremos. Hablamos del nacimiento de la economía agrícola extensiva ligada al cacao, la caña de azúcar, el tabaco¹⁴ y los tintes vegetales (añil, principalmente); esto es, la base de la riqueza criolla de ciertas familias que dará lugar a la creación de vastas haciendas y tierras que se fueron distribuyendo como propiedad de pocas familias, dueñas casi exclusivas de la mano de obra esclava-afroamericana en Venezuela¹⁵. Nos referimos a los llamados por la gente del pueblo —socarronamente— «grandes caecos», por ser éste el producto agrícola de mayor valor relativo en el mercado internacional de aquel entonces¹⁶. Efectivamente, el cacao (junto al café introducido cerca de un siglo más tarde) será el rubro de exportación venezolano más importante hasta el advenimiento de la explotación petrolera en las primeras décadas del siglo XX:

A mediados del siglo XVII el cacao va ya en camino de convertirse en el principal producto de exportación de Venezuela. Esta transformación se da en una circunstancia muy importante: el crecimiento del comercio venezolano del cacao se produce fuera de la imposición de comercio exclusivo con la metrópoli. El principal puerto de llegada del cacao venezolano era Veracruz para surtir a la rica sociedad mexicana del cacao de la mejor calidad. Durante más de un siglo (1628-1728) México ocupará un lugar

14 «La producción de cacao con fines comerciales se inició en la última década del siglo XVI —las primeras exportaciones se realizaron en 1607 [...]. El cultivo de la caña de azúcar también adquirió cierta significación, principalmente en las zonas central y oriental, al permitir el establecimiento de ciertas corrientes de intercambio interno» (Cendes, *op. cit.*: 61). «El cultivo del tabaco se amplía a fines del siglo XVI, y durante las primeras décadas del siguiente, estimulado por la demanda de ingleses y holandeses [...]. Las áreas de cultivo se extienden desde la provincia de Barinas hasta la provincia de Nueva Andalucía (Cumaná) y valles interiores del macizo Oriental, pasando por los valles de Aragua y la cuenca de Unare» (*ibidem*: 60).

15 «El esclavo negro fue preferentemente utilizado en la agricultura de exportación —lo cual determinó el patrón de distribución espacial de la población negra esclava» (*ibidem*: 63).

16 «Sobre la base de esta producción comercial [la iniciada a partir del siglo XVII, que es a la que nos venimos refiriendo] [...], se va configurando un sector de productores y de mercaderes de particular importancia en la provincia de Caracas, que hacia fines del siglo XVII contaba con una flotilla para realizar el tráfico con la Nueva España [...]. La concentración de la propiedad agraria se inicia a fines del siglo XVII en las zonas de los valles de Caracas y de Aragua [de hecho, en esta región se producía cerca de 68% del cacao] y se intensifica durante el siglo siguiente» (*ibidem*: 61-62).





más importante para la economía venezolana que la metrópoli [...]. Un producto rico como el cacao permite la compra de los costosos esclavos negros (Sosa, 1988: 21).

La interacción de todos los componentes étnicos establecidos en Venezuela en los dos espacios económicos de los dos últimos siglos coloniales: las misiones y los fundos agropecuarios del llano colombo-venezolano (blanco-indígena), por un lado, y las haciendas de cacao, café, caña de azúcar, añil y tabaco en la costa central del país (blanco-afrodescendiente), por el otro, contribuirán mucho al forjamiento del que es quizás el género festivo-poético-musical de ascendencia hispánica más extendido y reconocido de Venezuela: el joropo.





EL JOROPO







Joropo es el nombre que incuestionablemente define ante propios y extraños, la esencia de algo netamente venezolano.

Luis Felipe Ramón y Rivera
El joropo. Baile nacional de Venezuela

Los llaneros expresan sus sentimientos, especialmente el del amor, en coplas que cantan a contratiempo. Tocan una especie de guitarra rústica con la cual se acompañan cuando van a cantarles serenatas a sus amadas, pero el que las oye siempre sufre la impresión de que van fuera de compás.

Bajo el signo del anónimo. Relato de un oficial inglés
sobre la Guerra a Muerte, 1828

En general estos pastores son muy robustos y poco sujetos a enfermedades, especialmente los mestizos de español e india [...]. Hacen poco caso de la vida y la muerte les es indiferente [...]. Para pasar el tiempo [...] hay en cada pulpería una guitarra, y el que la toca es siempre obsequiado y admitido a escote de los que lo escuchan.

Félix de Azara,
Viajes por la América meridional, 1809

De este rasgueo de guitarras, de este chasquido de las maracas, de este frenético zapatear, brota el espíritu venezolano, porque el joropo es tan inseparable de este espíritu como el tango del alma de las pampas argentinas y la rumba de la voz cubana. El joropo es la alegría esencial de Venezuela, la farsa y la tragedia venezolana, su melancolía, la languidez de sus siestas, la pasión de su querer, la agudeza de su ingenio y el furor de su temperamento.

Thomas Ybarra Russell
Un joven caraqueño, 1941

Brota entonces de la orquesta, y se agita como una resaca en las caderas de las mujeres, el tremendo dios del joropo. Es una danza caliente, veloz, que sume hasta marear, en su sensual torbellino.

Mariano Picón-Salas
Viaje al amanecer



La primera mención documentada del joropo que encontramos en la Colonia es del 10 de abril de 1749, seguramente muy posterior a la aparición de los rasgos más característicos del género. Se trata de una ordenanza expedida por las autoridades españolas, personificada en don Luis Francisco de Castellanos, Mariscal de Campo, gobernador y capitán General de la Provincia de Venezuela entre 1747 y 1749, donde se lee:

En algunas villas y lugares desta Capitanía General de Venezuela se acostumbra un bayle que denominan Xoropo escobillado¹⁷, que por sus extremosos movimientos, desplantes, taconeos y otras suciedades que lo infaman, ha sido mal visto por algunas personas de seso (en Strauss, 1999: 368)¹⁸.

La severa ordenanza aplicaba penas de dos años a los que practicaran el baile, mientras castigaba con dos meses de cárcel a los espectadores. Con todo, la interdicción fue revocada por el propio Fernando VI (1713-1759), quien pidió que se le remitieran a España un par de bailarores de joropo, tras cuya ejecución en la Corte (!) inspiraron al Rey a ordenar a Castellanos que «[...] no lo prohíba, por cuanto está lleno de inocencia campesina. Así como el jarabe gatuno y el bullicuzcuz de la Veracruz, que también han venido en consulta de nuestros reinos de Méjico, y con los cuales tiene mucha semejanza» (Yáñez, *op. cit.* [Periódico en línea]).

Este incidente lo utilizó el médico y lingüista venezolano Lisandro Alvarado (1858-1929), en su Glosario de voces indígenas (1921), para afirmar que desde 1749 el joropo adquiere plena nacionalidad venezolana. Es decir, que para esa fecha tanto venezolanos como españoles diferenciaban, claramente, al fandango español del joropo. Tanto es así, que se dio pie a que surgiera en Venezuela un vocablo aparte que lo diferenciara de su principal referente español: el fandango. (*Véase anexo 2*)

No obstante, la palabra fandango seguirá utilizándose de manera laxa, en los siglos XVIII y XIX, para referirse en nuestro país a esta danza-música,

17 El «escobillado» es una parte de la ejecución del baile que consiste en «aligerar» los dos pies sin levantar los talones.

18 La referencia utilizada por Strauss, como en el caso de la etimología de la palabra *joropo*, antes citada por Yáñez, es Juan José Churión, personaje que usualmente no citaba sus fuentes, como es costumbre inveterada de muchos periodistas, en todo tiempo y lugar. De ahí que tengamos que ver las afirmaciones de este individuo siempre con reservas. Luis Felipe Ramón y Rivera (1953: 11), siguiendo la pista de Churión, llegó incluso a revisar personalmente las actas del Cabildo de Caracas del año 1749, pero afirma que no encontró nada relacionado con esta prohibición.





o a la fiesta o «sarao» en general (es decir, las palabras fandango, sarao y joropo fueron durante mucho tiempo intercambiables o multisemánticas). Aún hoy, en «[...] los estados Lara y Yaracuy, los campesinos todavía llaman fandanguillo a una especie de joropo pausado, donde se echan bombas¹⁹ que es una especie de copla, cantadas por parejas» (González Izquier, 1998 [Periódico en línea]).

Otras fuentes de la Colonia referidas al fandango en el siglo XVIII provienen de las propias autoridades eclesiásticas y de algunos viajeros —particularmente franceses—, lo que nos permite apreciar la percepción que se tenía de algunas formas de este «joropo antiguo», al parecer no despreciado en sus primeros tiempos por la high society urbana de la Venezuela colonial. Por su gran valor musicológico, reproducimos in extenso estos testimonios, sintetizados por Palacios (2006: 73):

Diez Madroño [Obispo entre 1756 y 1769] se refiere despectivamente a este tipo de bailes vulgarmente llamados fandango, zambigue y danza de moros. El obispo Martí utiliza el término como sinónimo de alboroto, desorden, sarao y no propiamente para designar la danza homónima. Los cronistas no utilizan el término en ningún caso. En cambio, es profusamente utilizado en los diarios de los oficiales franceses. El barón de Cloisen, cuando describe un baile al que asistió en Puerto Cabello, dice que las mujeres «se vuelven locas por el fandango, una especie de baile popular; que cuando se ejecuta bien es bastante bonito, pero ellas le quieren agregar demasiadas monerías que lo vuelven completamente ridículo (a veces hasta indecente)» (duarte, 1998: 79)²⁰.

El conde Clermont-Crevecoeur por su parte agrega:

[E]sta última danza haría sonrojar a la mujer más disoluta. Yo la vi ejecutar varias veces y no pude dejar de asombrarme al verla bailar por dos jóvenes señoritas. En los bailes más formales nunca dejan de bailar esta danza. La joven señorita tiene como pareja a un caballero cuyos movimientos coinciden exactamente con los de ella. Por todo ello ya he dicho lo suficiente para dar una idea del fandango y la manera de cómo se baila (duarte, 1998: 96).

19 Resulta interesante también que los cultores de esta tipología del joropo de los estados mencionados llamen «bomba» a las coplas que componen, lo cual claramente es un arcaísmo español renacentista, donde «bomba» era sinónimo de «ensalada», tipo de composición humorística emparentada con el villancico, pero que adquirió ese nombre porque mezclaba estilos e idiomas diferentes (cf. *Simbiontes. Cada loco con su tema. La Bomba <ensalada>*, s.f. [Página web]).

20 La profesora Palacios está citando la obra *Testimonios de la visita de los oficiales franceses a Venezuela en 1783*, de Carlos Felipe Duarte, publicada por la Academia Nacional de la Historia en 1998.



El Caballero Coriolis (duarte, 1998: 146) coincide en varios puntos con el barón, pues, cuando asiste a un baile en Caracas ve bailar el fandango y encuentra que es una danza muy voluptuosa que se hace frente a frente. Louis-Alexander Berthier compara estos fandangos con una perigourdine²¹. Este comentario y otro del príncipe de Broglie, donde clasifica a estos fandangos como un paso de dos, permiten inferir que se trata de un baile de parejas y no de corro que requiere agilidad en las piernas. Además, «un continuo movimiento de los brazos facilita a las mujeres un medio para desplegar sus gracias». Estos movimientos se acompañan con el sonido de castañuelas o el tronar de los dedos. Por lo que comentan estos oficiales, el fandango era el baile preferido por la alta sociedad en Puerto Cabello y Caracas. Era además apasionado y voluptuoso, cosa que escandalizaba a los españoles de antigua alcurnia. Sin embargo, Enrique Stanko Vraz, uno de los muchos viajeros que nos visitaron durante el siglo xix comenta que, a pesar de la popularidad de que gozaban en el siglo xviii «esos viejos bailes españoles como el fandango, el bolero y otros, el igual que en su país de origen estaban, evidentemente, prohibidos en el salón» (stanko, 1992: 107)²².

Como consecuencia de esta realidad indiscutible (que el joropo, como creación autóctona, está fuertemente influenciada por el antiguo fandango español) se incurre, sin embargo, de vez en cuando en el reduccionismo según el cual el joropo sólo tiene exclusiva ascendencia andaluza, aragonesa o canaria —sin más explicación—; que se trata de un «fandango tropicalizado», y otras afirmaciones todavía menos fundamentadas. Preguntamos: ¿Cuáles eran las características del fandango español del siglo XVIII? ¿Qué elementos lo enlazan con el género venezolano? ¿Por qué está tan asociada la música del arpa con el joropo? Y, lo que no es menos importante: ¿qué vínculos podemos establecer entre algunas tipologías y rasgos particulares del joropo con atributos propios del Barroco hispano y el marco histórico-social de las dos grandes regiones que vieron nacer el género; es decir, la costa central y los llanos colombo-venezolanos? En la medida que comencemos a dilucidar estas interrogantes, pasaremos de la oscuridad de las generalizaciones a la luz de la precisión histórica. Lo contrario supondría sólo retocar con frías pinceladas lo dicho previamente, o repetir vaguedades e ideas falsas.

21 Danza campestre francesa del siglo XVIII de la región de Périgord. Se caracterizaba por sus movimientos rápidos —como el joropo y el fandango—, en compás 6/8-3/4.

22 Stanko, V. (1992). *A través de la América ecuatorial*. Caracas: Fundación Cultural Orinoco.



EL ARPA COMO INSTRUMENTO UNIFICADOR DEL JOROPO

El instrumento musical que utilizaban tenía la forma de un arpa irlandesa, pero menor en una tercera parte [...]. Sea cual fuere la superioridad de los estudios profesionales frente a la formación de estos músicos por naturaleza, confieso que mi placer fue tan completo y agradable como el que haya podido producirme en cualquier época la orquesta mejor combinada [...]. Pero lo cierto es que, durante el transcurso de mi viaje, también me fue dable comprobar en muchas oportunidades la general aptitud para la música y el baile existente en todas las clases sociales y regiones del país. Causa ciertamente sorpresa lo generalizado que está el buen oído musical y la carencia total de desmaño por parte de los danzantes. Al solicitar noticias acerca del arpa, tuve conocimiento de que se trataba de un instrumento de fabricación nativa, y que no costaba más de cinco pesos; si en aquel momento hubiese estado de regreso, habría adquirido de buena gana uno de dichos instrumentos, aunque sólo fuera como recuerdo del solaz que nos proporcionó aquella velada.

William Duane,

Viaje a la Gran Colombia en los años 1822-1823

(Véase anexo 3)

La presencia del arpa en las tradiciones musicales venezolanas es muy anterior al primer registro documental de la existencia del joropo. Sesenta y siete años antes del intento de prohibición por parte de Don Luis Francisco de Castellanos; es decir, en 1682, se menciona un arpa con «funda de cotense» (cf. Calzavara, 1987: 58 y 221)²³ propiedad del hacendado Tomás de Aguirre, de Turmero, estado Aragua, población fundada en 1620 como pueblo de encomienda de indios. El hecho de que el documento donde se menciona el instrumento sea un inventario de testamentaría indica, al parecer, que el arpa era conocida en los llanos centrales antes de esa fecha²⁴. Pero no es precisamente en las casas de los

23 La voz «cotense», ya desaparecida de nuestro vocabulario común, alude a una especie de lona fabricada con cañamo. Actualmente la palabra aún se utiliza en Uruguay, Bolivia y Chile.

24 Es probable que sólo fuese a partir del siglo XVII que este instrumento se popularizara entre los habitantes de provincia colonial de Venezuela. Bermudo, más de 100 años antes de la primera referencia documentada del arpa en Venezuela, se lamentaba de que «muy pocos tañedores ay de harpa, y apenas ay hombre señalado. No procuran de perfeccionarla ni estudian para saber profundidades en ella: quédanse los más, como dizen, a media talla» (Bermudo, 1555: Libro Cuarto, Cap. XCII, folio CXII).



ricos hacendados donde debemos buscar la verdadera difusión del instrumento traído de España. El hecho de que las únicas fuentes documentales disponibles en Venezuela para ubicar el arpa sean los archivos de testamentarias, no quiere decir que en el exterior del acomodado ámbito de las haciendas y salones mantuanos, el arpa no estuviera presente. Más bien todo lo contrario.

El arpa que se trajo de España en esos primeros tiempos era la distintiva arpa diatónica medieval-renacentista²⁵, que se difundió principalmente en nuestro país y en las repúblicas que hoy se conocen como Perú, Ecuador, Bolivia, Chile, Argentina, México, Colombia y Paraguay. La principal característica de esta arpa es que conserva iguales particularidades a la del siglo XVI, aunque haya aumentado el número de cuerdas (de las 24 o 27 originales a las actuales 32, 33, 34 o 37). Además, carece de pedales, de allí que sólo se puedan ejecutar en ella escalas diatónicas, generalmente del modo mayor (T¹T²ST³TT⁴TS), por lo que los arpistas —antiguos y modernos— se han valido del cambio de afinaciones (alteración), para poder tocar piezas en el modo menor (T¹ST²TT³ST⁴T⁵).

Lo anterior resulta curioso, pues es claro que esta versión del instrumento se resistió a la innovación de los pedales para poder ejecutar todas las notas de la gama cromática, introducidos por el alemán Cristian Hochbrucker en 1720 y perfeccionados por la casa fabricante Érard un siglo más tarde, así como la doble o triple encordadura del Barroco tardío (en consecuencia, estos datos sugieren que la fabricación de arpas en Venezuela es muy anterior a las modificaciones mencionadas). Por el contrario, los arpistas populares venezolanos conservaron las antiguas prácticas medievales de construcción y ejecución, como aquella en la que el arpista produce un semitono ascendente con la presión de una cuerda con la uña o el pulgar cerca del clavijero (para ello a veces los ejecutantes venezolanos se calzan una uña de acero). Esto encaja con ciertas recomendaciones que hace el vihuelista —y por lo visto arpista también— Alonso Mudarra, quien en la pieza para arpa u órgano de su libro de 1546 señala cuáles eran los signos que se utilizaban para «semitonar» la cuerda (bemol o sostenido)²⁶, y los

25 Aunque se sabe que el arpa es un instrumento conocido desde la más remota antigüedad, «[...] la palabra harpa sólo aparece en el 600 d.C., en que la usa el arzobispo de Poitiers Bernardino Fortuna, pero parece que el nombre genérico correspondía entonces a instrumentos de cuerda y a la lira» (Aretz, 1987: 343).

26 Dice Mudarra en su libro: «Para formar los semitonos se ponen estas dos señales. **b. #**. En las cuerdas que cualquiera dellas estubiere se a de poner el dedo acerca de la clavijas» (Mudarra, 1546: Folio LXI recto).



comentarios que hace Bermudo acerca de que ésta era una de las habilidades de un arpista de su tiempo llamado Ludovico, cantor de capilla de los reyes católicos, cuando realizaba cadencias finales cuya nota conclusiva iba precedida de una sostenida o segunda menor:

Dizen que el nombrado Ludovico cuando venía a clausurar: poniendo el dedo debaxo de la cuerda la semitonava, y hazia cláusula de sustentado. Gran destreza y certidumbre era menester para esto (Bermudo, 1555: Libro Cuarto, Cap. LXXXVIII, folio CX vto)²⁷.

Más de un siglo más tarde (1677), el tratadista para guitarra y arpa Lucas Ruiz de Ribayaz proporciona otros detalles de este tipo de ejecución, omitidos por Bermudo:

Con esto, y saber que los sostenidos, y bemoles, quando se hazen con la mano izquierda, se arrima el indice de dicha mano a la cuerda que se haze dicho bemol, ò sostenido, por junto a la cabeça de dicha Arpa, y se hiere con el largo [dedo medio]: y quando se ha de hazer con la mano derecha ha de ser arrimado el dedo pulgar de la izquierda también por junto la cabeça a la cuerda en que se señala, y herirlas con el largo, ò el indice de la derecha, que se hallase mas cercano (en: Calvo-Manzano, 1982: XXVI).

Como nos informa (*idem*) la catedrática numeraria de arpa del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid, María Calvo-Manzano, transcriptor de las piezas para guitarra del libro de Ribayaz y autora de un estudio sobre su obra,

La dificultad técnica de este procedimiento [...] es realmente enorme. Hay que añadir que la cuerda, tensada así por el dedo, dentro de su parte vibrante, produce un sonido sordo y apagado. Es sin embargo muy interesante deducir de la descripción de Ribayaz, que esta técnica suponía —por

27 Hemos hecho esfuerzos por encontrar alguna documentación del tal Ludovico, y la única referencia que se hace de él, aparte de las ya citadas por Mudarra y Bermudo, es una pequeña nota en el voluminoso *Catálogo Real de Castilla* (1532), hecha por el cronista y funcionario español Gonzalo Fernández de Oviedo y Valdés (1478-1557). Este libro ha sido afortunadamente transcrito y está disponible en la web gracias al trabajo de la doctora Evelia Ana Romano de Thuesen, de la Universidad Santa Bárbara de California. La cita es la siguiente: «[...] aquella frótula que yo oy alguna vez tañer e cantar a Ludoujco, el de la harpa, e estando pressente el duque de Calabreja en Madrid, el año de mjll e qujnjentos e diez años en la cámara del Católico Rey Don Fernando en su presencia e de su muger ques la que agora el duque tiene por suya. Que dezía así: “A la mía gran pena forte, / dolorosa, aflita e rea / diuiserunt vestem mea / e super eam miserunt sortem”, etcétera» (Oviedo y Valdés, 1992: 1611). La letra completa de esta canción italiana o *frottola* se encuentra en el *Cancionero Musical de Palacio*.



lo menos desde tiempos de Ludovico — que los bemoles se obtenían — necesariamente — tensando la cuerda más grave inmediata. Por lo que el si bemol se producía tensando la cuerda de la un medio tono, produciendo un la sostenido. Esto es un ejemplo más de temperamento igual «de facto» producido por necesidades prácticas.

En efecto, Mudarra incluyó una obra para vihuela que imitaba la manera de tocar del famoso arpista Ludovico, donde se ven «falsas» (disonancias o «notas equivocadas») que se lograban con este método de ejecución. Algo realmente inédito para la época, según las reglas de armonía medievales todavía vigentes. La pieza de Mudarra se titula «Fantasia que contrahaze la harpa en la manera de Ludovico. Es difícil hasta ser entendida»²⁸. En ella incorpora la siguiente advertencia, casi como para indicar que la tablatura no contenía errores de imprenta: «Desde aquí hasta acerca del final ay algunas falsas [que] tañéndose bien no parecen mal» (Fol. XIV vto-XV). Lo revolucionario de la composición del vihuelista español, que incluye muchos arpeggios y falsas relaciones cromáticas (FA-FA# en distintas voces), ha hecho que llegue a ser considerada «[...] la pieza instrumental más importante del siglo XVI por sus audacias armónicas y rítmicas» (Díaz, 1982: 85). (*Véase anexo 4*)

Todos estos comentarios constituyen sugerencias identificables de lo que fue la praxis instrumental no sólo del arpa, sino de muchos otros instrumentos traídos aquí por los conquistadores a lo largo de los tres siglos transcurridos a partir de 1498. Lo que no deja de asombrar es que algunas de las técnicas antiguas (improvisación y semitonía o cromatismo) se mantengan inalteradas en los ejecutantes de la «moderna» arpa tradicional venezolana.

Se han dado varias hipótesis para explicarlo. El músico y compositor británico John Duarte (1919-2004) llegó a pensar muy seriamente que el Ludovico de los reyes católicos pudo haber viajado alguna vez a Suramérica a enseñar su novedosa técnica, pues aquí «[...] los arpistas que ejecutan música folklórica se siguen valiendo del mismo método» (John Duarte, «Música española—Milán—Narváz», en Julian Bream, *Music of Spain*, Volumen 23 <CD>, BMG-RCA, 1993, p. 11). Nosotros cree-

28 Como nota al margen, debemos añadir que la pieza de Mudarra presenta una versión alterada —con mayor libertad formal y rítmica que la estructura primitiva RE-LA-RE-DO-FA-DO-RE-LA— de la secuencia del bajo de la folía, la cual puede verificarse en los primeros 39 compases. En guitarra (vihuela en Bmi), y dejando la secuencia original en mayúsculas, tendríamos: **MI-la-la-SI-si-MI-RE-re-mi-SOL-sol-RE-re-re-re-re-MI-mi-SI**.





mos que esta «tesis» es improbable, por decir lo menos. Simplemente, no existen apoyos para tal conjetura, puesto que a no ser por una especie de exilio forzoso, al acomodado arpista de la Corte castellana le resultaría mucho mejor quedarse donde estaba; esto es, en algún palacio de Fernando El Católico.

Preferimos creer que pudieron haber sido muchos otros: españoles, africanos, indígenas y mestizos quienes, a lo largo de 300 años, colectivamente, pudieron muy bien reprocesar y readaptar la técnica del arpa popular española en los llanos y costas venezolanas, sin «Ludovicos» concretos que vinieran a «resolver el problema» montados en una carabela. Efectivamente, esto nos hace recordar una frase que le escuchamos al musicólogo Danilo Orozco en el año 2006, y en la que éste decía que «Los géneros musicales no surgen porque alguien se monte en un barquito».

Resulta menos romántico, pero muy probablemente más cercano a la verdad, suponer que la preceptiva del método instrumental o la génesis de determinados géneros musicales son imposibles de rastrear documentalmente hasta una determinada persona o hecho. En esencia, esa es la gran dificultad que la música tradicional presenta a los investigadores, pues el rasgo que la define es, justamente, asociar la génesis de un género determinado con una persona. Casi todos los que llegan a ser ejecutantes del arpa en Venezuela, por ejemplo, lo logran sin haber pasado necesariamente por algún tipo de escolaridad académica-textual-escrita. Al contrario, lo hacen valiéndose del dominio práctico-memorístico de los sonidos y la imitación visual-oral de sus maestros «arpistos»²⁹ (quienes a su vez aprendieron de la misma manera).

Veamos algunas de estas habilidades, recogidas por Isabel Aretz:

[...] suelen afinar el arpa hasta de seis maneras diferentes, para cada tono y su relativo³⁰ [...], pero además, pueden pisar una cuerda para subirla un medio tono [...].

Sobre los tonos básicos los arpistas realizan modulaciones a la quinta superior y al relativo menor con sólo pisar la nota que necesitan ascen-

29 Los arpistas tradicionales de sexo masculino prefieren ser llamados arpistos que arpistas.

30 Similares prácticas anota Bermudo acerca de los arpistas de su época, que alteraban la afinación de determinadas cuerdas para cambiar su modalidad, en vista de la limitación diatónica del instrumento (Cf. Bermudo, 1555: Libro Cuarto, Cap. LXXXVIII, folio CX vto).



der. Para esto usan el pulgar de la mano izquierda en el que calzan una uña de acero, o se dejan crecer la propia uña, con la que pisan la parte superior de la cuerda junto a la clavija, con la cual se logra el ascenso de medio tono. (Los arpistas jóvenes que aprenden a tocar el arpa en Caracas, logran hoy día muchas modulaciones y acordes alterados gracias al uso de este procedimiento) (Aretz, 1967: 187).

Tampoco debería sorprendernos el carácter diatónico del arpa tradicional americana. Se trata, como ya dijimos, de una circunstancia derivada de la sencillez de los instrumentos fabricados por constructores populares (ajenos a las sofisticaciones mecánicas del arpa clásica de pedal), tanto americanos como europeos, quienes simplemente mantuvieron prácticas consolidadas por la tradición. En el Museo Nazionale degli Strumenti Musicali, en Roma, pudimos fotografiar subrepticamente dos arpas diatónicas italianas del siglo XIX utilizadas, según dice el marbete, por *musicisti ambulanti* (músicos ambulantes) muy similares a las que usan los actuales arpistas venezolanos. (Véase anexo 5)

Fue esta misma arpa diatónica la que se utilizó desde los primeros tiempos coloniales en los oficios religiosos, mucho antes del florecimiento del joropo como género, pues era el único instrumento relativamente barato y de fácil construcción y transporte que podía parangonarse sonoramente con el órgano —a falta de éste—, no obstante sus limitaciones intrínsecas (diatonismo).

Asimismo, se tienen datos acerca de un Antonio Francisco Garrido, organista de San Carlos (actual estado Cojedes; otra ciudad fundada por misioneros), que se hacía acompañar por un arpista en las festividades de San Antonio hacia 1777 (¿primera referencia documental del tamunangué en Venezuela?); y en Santa Lucía (estado Miranda) se habla también de un arpista que tocó el día de Corpus Christi en 1800 (cf. Calzavara, 1987: 59-60).

Aquí podríamos establecer, creemos que con un grado razonable de certeza, la vinculación entre la actividad misionera antes descrita y la ocupación documentada de los arpistas coloniales indígenas y criollos «[...] que no sólo aprendieron a tañerlo [el instrumento], sino también a construirlo» (Aretz, *op. cit.*: 179), exactamente en aquellos sitios donde se instalaron misiones y donde va a surgir simultáneamente el joropo en la región llanera:

La ejecución de este instrumento parece haberse extendido a todos los sectores sociales durante el siglo XVIII. Se presume muy apreciada por





señoras de los centros urbanos, aunque otras documentaciones muestran que tanto indígenas como negros esclavos la ejecutaban corrientemente. Los vestigios sobre la enseñanza musical que impartían los sacerdotes jesuitas (y de otras congregaciones) durante el siglo XVIII a diferentes grupos indígenas en las misiones de los llanos, en ambas riberas del Orinoco, ponen en claro que el arpa formaba parte de casi toda enseñanza. Esto se encuentra en las misiones de indios betoyes en San Ignacio de Cabruta, los indios otomanos del pueblo de Pararuma y las misiones de San Miguel de Macuco, centros de colonización y transculturización que han dejado evidencias de que el arpa era practicada asiduamente por los aborígenes bajo la enseñanza de los europeos (Calzavara, *op. cit.*: 58).

No debe ser mera casualidad que todos los datos hasta ahora suscritos tengan como común denominador el hecho de haberse desarrollado en los centros de más intensa actividad misional de indios (llanos centrales y algunas zonas de los valles de Aragua), así como en aquellas regiones donde existía una fuerte actividad ligada a las haciendas de las costas centrales, y no en los grandes y primeros centros urbanos del siglo XVI, como lo fueron Cubagua (Nueva Cádiz), Margarita (San Juan Bautista, La Asunción y Porlamar), Coro, Cumaná y Caracas³¹. Incluso la primera referencia documental del arpa en Venezuela, como dijimos, se ubica en Turmero, en una hacienda enclavada en lo que fuera antiguamente una encomienda de indios —sistema administrativo colonial que precedió a las misiones—, muy semejante al feudo de la Europa medieval.

Pero ¿qué clase de música tocaban estos arpistas? El vínculo entre España y el joropo seguramente no se limitó a la simple importación de un instrumento. Tanto en el Renacimiento como en el Barroco era común encontrar en los libros de cifras indicaciones precisas en las que se declaraba que las composiciones no eran exclusivas para vihuela, sino también para arpa y órgano (las obras no se concebían para un instrumento o sonoridad determinados). Alonso Mudarra, como vimos, incluye una pieza para arpa renacentista u órgano en su libro «para vihuela» de 1546; Venegas de Henestrosa (1557) titula su obra *Libro de cifra nueva para tecla, arpa y vihuela*; Tomás de Santa María (1565): *Libro llamado Arte de tañer fantasía, así para tecla como para vihuela*; Antonio de Cabezón: *Obras de música para tecla, arpa y vihuela* (1578); Gaspar Sanz: *Instrucción de música sobre la guitarra*

31 Hoy día, sin embargo, el joropo está tan extendido por el territorio nacional que podemos hablar, aparte del llanero y central (Miranda, Aragua y Distrito Capital), de joropo guayanés, cordillerano (zona de El Guapo, Barlovento y norte de Guárico), carabobeño, andino, larense y oriental. Esta categorización se la debemos a los acuciosos estudios que sobre el particular ha efectuado la profesora e investigadora Katrin Lengwinat (cf. 2006: 46).



española [...] con un breve tratado para acompañar con perfección, sobre la parte muy esencial para la guitarra, arpa, y órgano, resumido en doce reglas, y ejemplos los más principales de contrapunto, y composición (1674)³²; y el guitarrista Lucas Ruiz de Ribayaz (1677): *Luz y norte musical para caminar por las cifras de la guitarra española, y arpa, tañer, y cantar a compás por canto de órgano y breve explicación del arte con preceptos fáciles, indubitables, y explicados con claras reglas por teórica y práctica*³³. Esto parece responder a la continuación de una práctica medieval, como afirma Danielle Ribouillault:

Ivonne Rokseth observa que en ciertos romances los términos *vieler* (tocar la vihuela), *narper* (tocar el arpa) y *faire lai* (trovar) son sinónimos (*New Oxford History of Music*, «The instrumental music of the Middle Age», 1960) (en Beltrando-Patier, 2001: 259).

Muchas de las piezas contenidas en esos libros estilísticamente se «parecen», si bien sus títulos pretenden romper, de manera un tanto idealista, las fronteras técnicas entre instrumentos con tésituras disímiles (vihuela, órgano/clave y arpa). Eso, aparte de las posibles maniobras comerciales de los editores-impresores antiguos y hasta de los propios autores para atraer a un público exclusivo con suficiente dinero para adquirir estos libros bajo la proposición de una oferta un tanto engañosa³⁴: que servían

32 En este tratado, Gaspar Sanz afirma que «[...] lo contenido en este compendio sirva igualmente para todos los músicos, porque las mismas reglas que diré en las cifras para la guitarra, los organistas y arpistas pueden aplicarlas a sus instrumentos, pues con los nombres de las consonancias, y los números que se apuntan sobre las solfas, para declararlas, les será a todos muy fácil executar estos preceptos» (Sanz, 1674, 1697: Folio XCI).

33 El primer tratado escrito exclusivamente para arpa aparece en Madrid en el «tardío» año 1702, elaborado por el arpista español de la Catedral de Toledo Diego Fernández de Huete, titulado *Compendio numeroso de zifras armónicas para arpa de una orden*. Sin embargo, Lucas Ruiz de Ribayaz (Calvo Manzano, 1982: 32), quien es de los tratadistas para vihuela y guitarra el que más repertorio explícito para arpa incluye en su libro, explica que el teórico Andrés Llorente tenía listo un tratado para el arpa —hoy perdido—, titulado «Melodias mosicas: y Juan del Bado [c. 1615-d. 1675, de quien se conoce un libro de misas] trata de imprimir para el arpa, y no ay duda que si lo hace, serán sus obras muy selectas, y de estimar». Es de suponer que este compositor no logró su propósito o que su obra —al igual que la de Llorente— se haya perdido, pues no tenemos conocimiento de que se haya impreso un libro semejante de su autoría.

34 Una nota manuscrita, probablemente puesta por un vendedor del siglo XVI en la portada de un ejemplar del libro para vihuela de Enriquez de Valderrábano *Silva de sirenas* (1547), conservado en la Biblioteca Nacional de Madrid, dice que su precio estaba tasado «[...] en dos ducados»; es decir, 7,2 g / oro. En moneda actual, esto equivaldría a unos 1.612 \$, precio que seguramente muchos considerarían excesivo para un libro de mediano formato como ése (28,6x20 cm; Cf. Anglés, 1941: 40). Pese al avance que representó la invención de la imprenta, estos tratados seguían siendo muy costosos, en especial debido al tiempo que necesitaban para su producción. El de Luis Milán, por ejemplo, se comenzó a imprimir en 1535, en fecha imprecisa, y se terminó el 4 de diciembre de





a todos por igual; tanto a vihuelistas, arpistas y tecladistas. Quizás el que demuestra mayor sinceridad ante este problema sea Hernando de Cabezón, hijo del célebre organista de Felipe II (1527-1598), quien publicó en cifra las obras de su padre en 1578. Hernando admite que los vihuelistas, debido a las limitaciones de su instrumento frente al órgano, no podían ejecutar todas las notas cifradas en su libro, por lo que deja al arbitrio del ejecutante de vihuela cuáles tocar y cuáles obviar, en una especie de versión simplificada, incompleta, de las cifras originalmente escritas para tecla:

Los que quisieren aprovecharse deste libro en la vihuela, tengan cuenta que toparán algunas vezes dos voces que van glosando: han de dexar la una que menos al caso les paresciere hazer, y así podrán tañer con facilidad todo lo que en este libro va cifrado, y más los que acostumbran tañer en vihuela de siete órdenes³⁵.

1536, como se desprende de la información de su portada y colofón. De hecho, llevaba un promedio de un día a un tipógrafo insertar los caracteres móviles en una sola página con las máquinas disponibles en ese tiempo. Como consecuencia de ello, las multas por robo de licencias de impresión —lo que hoy llamaríamos piratería— eran elevadísimas. Para los libros de vihuela de Diego Pisador (Salamanca, 1552), Esteban Daça (Valladolid, 1576) y Lucas Ruiz de Ribayaz (Madrid, 1677), la Corona condenaba al infractor a una sanción de 50 mil maravedíes, el equivalente a 28 doblones de oro o 112 pesos: 493 g. ¡Casi ½ kilo en oro!

Más de un cuarto de siglo después, tan onerosa sanción se repetirá con la primera y segunda parte del *Quijote* (1605 y 1615; Cf. Cervantes, 2004: 4, 541). Sin embargo, el récord en materia de «lujo vihuelístico» lo constituye el libro de Miguel de Fuenllana (1554). Aunque la multa por robo de licencia de su tratado ascendía a «sólo» 30 mil maravedíes —20 mil menos que el de Valderrábano o Daça—, el precio unitario de cada ejemplar de su obra era 28 reales. Esto superaba al de Valderrábano en casi un ducado (los libros se tasaban de acuerdo al número de pliegos utilizados en él, y el de Fuenllana es el más voluminoso de los libros de vihuela). En otras palabras, el libro de Fuenllana por sí solo valía por ejemplar casi como dos vihuelas de las enviadas a Cubagua en 1529 (cerca de 1.200 \$ actuales).

Por otra parte, pagar una multa de 50 mil maravedíes significaría, en la actualidad, cancelar unos 55.216 \$ por querer sacar copias de un libro sin permiso, aunque las exacciones variarían de un libro a otro en el siglo XVI por los fluctuantes índices inflacionarios. En virtud de todo esto, no extraña que los libros tuviesen que amarrarse con cadenillas a los estantes de las bibliotecas, y que las autoridades eclesiásticas amenazaran hasta con la excomunión a quienes los robaran, tal y como se ve claramente en una advertencia que todavía hoy puede leerse en la Biblioteca de la Universidad de Salamanca (cf. Escribano Hernández, 2006: 37): «HAY EXCOMUNION /RESERVADA A SU SANTIDAD/ CONTRA QUALESQUIERA PERSONAS, / QUE QUITAREN, DISTRAXEREN, O DE OTRO CUALQUIER MODO / ENAGENAREN ALGUN LIBRO / PERGAMINO, O PAPEL / DE ESTA BIBLIOTHECA, / SIN QUE PUEDAN SER ABSUELTAS / HASTA QUE ESTA ESTÉ PERFECTAMENTE REINTEGRADA/».

35 Cabezón, 1578: Fol. X, vto.



Parecidas indicaciones propone Venegas de Henestrosa (Anglés, 1944: 160):

[...] ay muchas obras [de tecla] que no caben en la vihuela, y mire [el ejecutante] si la disminución que tiene es difficultosa de sestas, o dezesnas, subientes o descendientes de corcheas, o semicorcheas, porque no las podrá tañer, aunque tenga buenas manos: porque así como la vihuela es instrumento más perfecto que la harpa y tecla, así más difficultoso.

En la misma tónica, pero esta vez refiriéndose a la transcripción de piezas vocales al laúd, el editor y laudista francés Adrien Le Roy (1557), en su *Instruction de partir tout musique facilement en tabulature de luth*, «[...] presenta como ejemplos musicales diversas chansons de Lassus; la primera la transcribe parte a parte para enseñarle al estudiante las dificultades que pueden surgir al transferir cuatro líneas vocales al laúd, y por qué resulta a menudo necesario “cortar” el original» (Reese, 1988: 647).

No nos atrevemos a elevar a nivel de hipótesis la posibilidad de que buena parte del repertorio para arpa tradicional en Venezuela deba su existencia al intento de los músicos populares de la Colonia por forzar los límites técnicos del arpa diatónica para asemejarla lo más posible al clavecín cromático (después de todo, una de las músicas que influían y estaban en el ambiente; ya hablaremos dentro de poco sobre el tema). En especial porque no es inusual entre los instrumentistas de todos los tiempos —académicos y populares— que ocasionalmente adapten o transcriban música compuesta para otros instrumentos al suyo particular. Es muy probable que esta circunstancia no sea la única variable en juego, pero se presenta como sugerente para explicar algunos de los rasgos que hacen que la ejecución del arpa tradicional venezolana recuerde tanto al estilo clavecinístico español de los siglos XVII y XVIII. Nos referimos, más específicamente, a ciertas composiciones del sacerdote catalán Antonio Soler (1729-1783) y del italiano Domenico Scarlatti (1685-1757), quien pasó los últimos 28 años de su vida en la Corte española e influyó, según casi todas las opiniones, en aquél³⁶. En el caso de Scarlatti, un dato proporcionado por Díaz (1980: 51) resulta revelador, por sus implicaciones musicológicas:

Señalemos igualmente que la fórmula rítmica de negra con puntillo, corchea y negra, tan característica en acompañamientos de vals venezolanos y de algunos aires de joropo [...], [es] de origen remoto puesto que ya

36 Según la obra teórica *Llave de la modulación y antigüedades de la música*, publicada por Soler en Madrid en 1762 (cinco años después de la muerte de Scarlatti), el célebre clavecinista fue alumno «DE DON JOSEPH DE NEBRA, Organista, y Vice-Ministro de la Real Capilla de S.M. (que Dios guarde) y maestro de Música del Serenissimo Infante Don Gabriel» (p. 29). Este Nebra (1702-1768) fue un importante compositor de la escena musical española, y sin duda conoció a Domenico Scarlatti, al margen de las muy posibles interacciones musicales entre ambos, que Nebra pudo transmitir a su aventajado alumno.



en la primera mitad del siglo XVIII la utilizó Domenico Scarlatti en varias sonatas para clavecín [L. 323/K. 215, L. 379/K. 7 y L. 432/K. 44].

(*Véanse anexos 6, 7 y 8*)

En efecto, el mismo patrón rítmico destacado por el maestro Díaz lo encontramos de manera reiterada, como elementos estructurales de la composición, en varias piezas de los guitarristas barrocos Gaspar Sanz, Santiago de Murcia y Francesco Corbetta (1612-1681), aunque estamos seguros de que existen muchísimos ejemplos más, incluso muy anteriores al período Barroco³⁷. (*Véanse anexos 9, 10, 11, 12, 13, 14, 15, 16 y 17*)

Desde luego, también podemos establecer conexiones, en el mismo ámbito, no sólo entre Scarlatti y Soler (las referencias barrocas obvias para efectuar la comparación), sino con una larga lista del repertorio Barroco para teclado con el joropo (fandangos de Luigi Boccherini <G. 448> y Ferdinando Carulli <Opus 73>, por ejemplo), sin necesidad de caer en los confines de la especulación onírica del cortometraje del año 2001 *Bach en Zaraza*, de Luis Armando Roche. En realidad, no resulta raro encontrar en muchos tratados para guitarra del siglo XVII y XVIII, y en fragmentos de las obras de otros compositores de esa época, coincidencias entre giros, ritmos y cadencias armónicas de danzas españolas destinadas originalmente a la guitarra, el arpa o el clavecín, con elementos presentes en el joropo. Y así como esos elementos fueron extraídos —por los compositores antes mencionados— de la música tradicional española, muy bien pudieron adoptarlo nuestros músicos tradicionales; no sólo de lo que seguramente escuchaban de los criollos o peninsulares pudientes en sus instrumentos de tecla, sino también interactuando directamente con muchos artistas populares españoles que desde el propio inicio del proceso de conquista, trajeron desde temprano sus músicas y tradiciones.

Relacionado con el mismo tema, creemos necesario intentar dilucidar una cuestión que ha causado alguna que otra confusión, y es la referida al origen de las cuerdas metálicas del arpa central venezolana. Una versión afirma que debido a la cercanía de los esclavos de la Colonia con las haciendas de cacao de la costa central del país, éstos no sólo comenzaron a familiarizarse con el repertorio para clavecín que se tocaba en la casa de los amos (algo que está fuera de toda duda; ya veremos por qué), sino que intentaron copiar el timbre propio de los clavecines en arpas de su propia fabricación, dotadas de cuerdas metálicas que proporcionaran un sonido similar al clavecín Barroco. Esta argumentación en sí misma no explica el origen de

37 Recientemente pudimos revisar la partitura de una obra coral de Adriano Banchieri (1568-1634), llamada *Balletto di Villanelle*, así como una *Lauda Filippina* del siglo XVI, de compositor desconocido, en las que insistentemente se observa este mismo patrón rítmico.



las cuerdas metálicas en el registro agudo del arpa central, pues lo cierto y objetivamente verificable es que en aquellos tiempos remotos este tipo de material estaba muy por encima de las posibilidades de acceso de los esclavos y de la gente del pueblo en general.

En relación con este punto, contamos con un dato proporcionado por Isabel Aretz, quien preguntó personalmente a algunos arpistas el motivo y origen del uso de las mencionadas cuerdas. Éste es parte de su informe:

Las cuerdas de acero usadas actualmente para las notas más agudas [en el arpa central] han reemplazado al antiguo encordado de tripa y fueron innovación —según el arpista Salvador Flores— de un arpista aragüeño llamado Félix Moral, quien convino en afinar las arpas así para obtener mayor sonoridad. Eso habría ocurrido en 1892 y su procedimiento se habría extendido, al ser aceptado por otros arpistas de la época. Efectivamente, según datos que obtuvimos en 1947 de un arpista de Tucupido (estado Guárico) don José Rafael Vidal, de 78 años, el arpa campesina se afinaba antiguamente sólo con cuerdas de tripa pues las primeras cuerdas de acero llegaron a Tucupido hacia 1900, traídas de Caracas por don Rubén Sisco, un «amo de tienda».

En Maracaibo, según un artículo aparecido en el *Zulia Ilustrado*, las cuerdas de alambre se habrían usado mucho antes, ya que su autor habla de los tiempos patriarcales en que «la mujer buscaba inocente distracción en los alambres del arpa, que hoy (1888) ha desaparecido por completo...»

En cambio en El Baúl, el arpista Cándido Herrera nos decía que en Cojedes nunca usan cuerdas de metal. Éstas —según él— serían típicas de Aragua (Aretz, 1967: 184)³⁸.

También el diplomático brasileño Miguel María Lisboa (1809-1881), quien recorrió el centro y el oriente venezolanos entre 1843-1844 y 1852-1854, informa que en Ecuador y Colombia algunos arpistas «[...] usan mucho un arpa pequeña, con cuerdas de alambre, como también la usan en Venezuela» (en Benedittis, 2002: 232). De cualquier manera, todos los informes de que disponemos referentes a cuerdas de metal en el arpa y otros instrumentos de cuerda venezolanos comienzan a aparecer a partir de la segunda mitad del siglo XIX. Humboldt (1799-1800), a su paso por el país, informa que las cuerdas del cuatro de entonces generalmente se fabricaban a partir de tripas animales, como la de monos, o de fibras tendosas de los múscu-

38 La misma dificultad intrínseca para la obtención de cuerdas de metal lo era también en el pasado para las clavijas de hierro en los constructores populares de arpas, quienes se veían precisados a tallarlas en madera. De esos antiguos instrumentos, que aún existían hasta tiempos relativamente recientes, nos dice Isabel Aretz: «Las clavijas son casi siempre de hierro, pero primitivamente se labraban también de madera. En Tucupido hallamos un instrumento muy tosco y muy viejo, con clavijas rudimentarias de madera, pero estos instrumentos son ya escasos» (*ibidem*: 181).



los dorsales de serpientes constrictoras, como la anaconda. Y por su lado, el naturalista Jean Joseph Dauxion-Lavaysse (quien visitó Venezuela entre 1805-1808) tampoco dice nada de cuerdas metálicas o para arpas en general, pese a que elaboró un inventario de bienes y objetos de uso nacional, en donde sí enumera una importante cantidad de guitarras y cuerdas para las mismas (cf. *ibidem*: 229-230).

Lo prudente en estos casos es no sobreestimar los datos que aportan las evidencias. Según lo que hemos tratado hasta aquí, lo único que sugieren es la indudable interacción sociocultural operada entre blancos, afrodescendientes y mestizos en el contexto de las haciendas coloniales al margen —como hemos dicho—, de otras que seguramente se dieron entre los segundos y terceros con los «blancos de orilla» o inmigrantes pobres de la Península, quienes también trajeron sus músicas (a nuestro juicio, esta influencia es mucho más importante y significativa que las que pudieron venir de los salones mantuanos)³⁹.

De todas formas, es innegable que muchos «grandes cacaos» poseían clavecines en sus haciendas y casas particulares. El profesor Calzavara, quien revisó los ficheros de la Fundación John Boulton referentes a los archivos de Testamentarías contenidos en el Registro Principal de Caracas, informa:

Fueron poseedores de claves personajes acaudalados, propietarios de las haciendas de cacao, trapiches, esclavos y propiedades inmuebles en general, tales como don Domingo de Tovar, los condes de San Javier, don Pedro Blanco de Ponte (padre del rector de la Universidad de Caracas, Tomás Hernández Sanabria), don Simón Marciano Malpica, clérigo miembro del cabildo eclesiástico de la Catedral, doña Catalina Blanco de Villegas, don Miguel de Aristigueta (Caballero de la Orden de Santiago, casado con doña Petronila Bolívar y Ponte, parientes del Libertador) y varios miembros de la familia Palacios y Sojo [la del célebre padre Sojo, de la familia materna de Bolívar], entre otros (*Ibidem*: 53).

Por supuesto, una información de esta naturaleza no puede pasarse por alto, siempre y cuando se le dé su justo valor relativo. Indudablemente tuvo que haber intercambio cultural-musical entre esos dos grupos sociales (esclavos

39 En línea con esto, resultan sumamente esclarecedoras las apreciaciones efectuadas por Colima (2006: 17-22), cuando afirma que el repertorio del arpa central no podría explicarse simplemente por un mecanismo de «repetición» o «imitación por oídas» —por parte de los arpistas coloniales— del repertorio que escuchaban proveniente de la «casa grande» de las haciendas de cacao. Por eso, resulta inadecuado, o cuando menos inexacto, hablar aquí de un proceso de «cultura inducida», sino entenderlo como de «cultura acuñada», en donde los «colonizadores populares» fueron portadores de una tradición musical que aquí se arraigó, bajo formas muy particulares, producto de un intercambio cultural muy diferente al que pretende hacer ver al «amo» —supuestamente perteneciente a una «cultura superior»— como aquel que cede involuntariamente su sabiduría musical a la plebe.



afroamericanos y sus descendientes; 50% de la población de aquella época, con blancos pudientes), aunque ésta fuera indirecta y siempre dominada por las lógicas contradicciones de clase. Incluso podríamos reconocer, así sea parcialmente, que la estructura básica de la sucesión de piezas independientes bailables en el joropo central, que nuestros músicos llaman revuelta, hornada o jornada, y que es el encadenamiento del pasaje y los golpes de Yaguaso⁴⁰, Guabina⁴¹, Marisela y la Llamada del Mono o el Coco, algo pueden deberle a la suite de danzas renacentista-barroca, pues semejantes encadenamientos de bailes, con distintos caracteres y pulso, hacía bastante tiempo que habían traspasado sus fronteras aristocráticas para convertirse en algo usual entre las clases populares europeas.

Aunque personalmente no nos inclinamos por las simplificaciones, negar lo contrario, en el caso anterior, sería reconocer que estamos en la presencia de un ejemplo muy inusual de evolución músico-coreográfica paralela que se daba a la vista recíproca de dos sujetos culturales y negar, con la evidencia en contra, que éstas tuvieran contacto entre sí.

Tampoco pequemos de extremistas. Precisamente, es en las diferencias palmarias que observamos entre el joropo central y el llanero, donde quizá podamos evidenciar el entramado de variables puestas en esta madeja tan difícil de desenmarañar. Por ejemplo, en lo que toca directamente a los timbres de voz. Predominantemente en la zona de la costa central (Valles del Tuy y Aragua) fueron los africanos y mulatos quienes aprendieron a tocar el arpa y no los indígenas (como ocurrió de manera generalizada en los llanos gracias a las misiones). Eso explicaría probablemente el timbre «normal» y silábico del canto de los joroperos centrales (los afrodescendientes poseen un hablar más «áspero» o profundo que el de indígenas y europeos)⁴², a diferencia del cante recio impostado, atiplado, nasal⁴³ y lleno de melismas del joropo llanero, más apropiado para

40 El término yaguaso alude a una especie de pato silvestre, presente en Venezuela en tres subespecies: yaguaso cariblanco (*Dendrocyna viduata*), yaguaso colorado (*Dendrocynna bicolor*) y pato güirirí (*Dendrocyna autumnalis*).

41 Como en el yaguaso, esta parte de la secuencia del joropo central hace referencia a un animal, en este caso un pez de agua dulce de piel resbalosa, por lo que en sentido figurado se aplica también a las personas que se caracterizan por ser «resbalosas» o «guabinosas»; que escapan a cualquier tipo de compromiso o evitan pronunciarse categóricamente sobre algún tema.

42 La profesora e investigadora Katrin Lengwinat cree, al contrario, que esta diferencia de timbre en el joropo central actual es producto de su comercialización, y por ello asevera que «un canto claro y voluminoso reemplaza al estilo de canto que originalmente es nasal y presionado» (Lengwinat, 1998: 170). No obstante, resulta notable que el canto llanero, sometido a las mismas coerciones comerciales, haya permanecido invariablemente nasal.

43 En este sentido, resultan reveladoras ciertas apreciaciones despectivas de algunos viajeros del





la tesitura vocal de los indígenas guahibos, otomacos y taparitas de los llanos y el Arauca colombo-venezolano, quienes mantuvieron los hábitos fonéticos de entonación de su lengua materna al aprender el castellano⁴⁴. Justamente, este aspecto sea donde quizá se evidencien con mayor fuerza otras influencias e impresiones, probablemente andaluzas y/o canarias⁴⁵.

siglo XIX acerca de la particular manera de cantar que tiene la gente del llano. Así, el naturalista alemán Karl Ferdinand Appun, quien recorre el país entre 1849 y 1859, expresa: «En la cima de la altura, formada por una pequeña meseta, estaba en una aldehuela de pocas chozas de barro, entre las que se podía hallar dos pulperías. Como oyera sonar desde [una de las pulperías] [...] horribles sonidos de falsete, acompañados por la cítara, el tambor y la maraca obligatorios, me vi obligado a hospedarme en la otra, que se hallaba un poco alejada» (Karl Ferdinand Appun, *En los trópicos*. En Benedittis, 2002: 236). Otro europeo, más lapidario que Appun, Wilhelm Sievers (1884), se queja así del cantar de los llaneros: «Basta con echar un vistazo hacia el interior de una “pulpería” para encontrar siempre el mismo cuadro: un cantante rodeado de una multitud, cantando sobre la melodía de la guitarra canciones monótonas, casi siempre nasales, con frecuencia totalmente improvisadas que relatan una larga historia de amor salmodiando frase por frase de la misma manera monótona y nasal» (Wilhelm Sievers, *Venezuela*, en Elías Pino Iturrieta, *La mirada del otro / Viajeros extranjeros en la Venezuela del siglo XIX*. En *ibidem*: 242). Por último, el explorador Henry Alexander Wickham, quien viaja por el Orinoco y Río Negro entre 1869-1870, exclama: «¡Es extraordinario cómo esta gente se esfuerza cada vez que tratan de cantar para que la voz les salga lo más ridículamente afeminada posible!» (Henry Alexander Wickham, *El Orinoco en dos direcciones*. En *ibidem*: 260).

44 El filólogo polaco-venezolano Ángel Rosenblat, en una oportunidad dijo al respecto: «La influencia indígena se manifiesta sin duda en la entonación regional. Es un hecho de la lingüística general que toda población nueva adquiere la lengua conquistadora con su propia entonación. La población indígena y mestiza de los siglos XVI y XVII habló sin duda el español con la tonada peculiar de sus antepasados indios» (en Chumaceiro y Álvarez, 2004: 77).

45 Es muy posible que en el llano venezolano se haya dado la coincidencia de combinarse la tesitura vocal propia de las etnias indígenas guahiba, otomaca y taparita (las dos últimas desaparecidas por completo en el siglo XX por efecto del mestizaje <cf. Rosenblat, 2002: X>) con lo que pudieron traer andaluces y canarios por su cuenta: «[...] [los] galeones españoles [...] partían de los puertos de Cádiz o Sanlúcar haciendo escala en las Islas Canarias; además [allí se daba] la inmigración de agricultores canarios a las tierras que colonizaba España. De aquí que también [ciertos cantos americanos] tengan características notables de cantos isleños, como es el tono agudo y nasal, adornos e inflexiones vocales difíciles de transcribir a la notación actual por desviarse de nuestra afinación temperada, lo cual establece cierta elasticidad en la producción del sonido» (Linares, 1982: 249). Además, debe tomarse en cuenta que el canario es considerado, por la mayoría de los especialistas, como un dialecto derivado del andaluz (Cf. Chumaceiro y Álvarez, *op. cit.*: 34-35).

EL FANDANGO Y OTRAS DANZAS ESPAÑOLAS EN LOS PATRONES RÍTMICO-ARMÓNICOS DEL JOROPO

Los musicólogos y los teóricos musicales ven la etnomusicología como el estudio de la música que ellos no estudian.

Nicholas Cook

En su inmejorable trabajo «Estudio analítico y comparativo sobre la música del joropo, expresión tradicional de Venezuela y Colombia» (1999: 219-257), la pianista Claudia Calderón hace una enorme contribución para el establecimiento de un «catálogo» referencial de los ciclos armónicos que acompañan cada uno de los golpes o tipologías del joropo conocidos (plenamente identificables en los acordes del cuatro, el arpa o la bandola). Calderón establece las diferencias entre esas variantes, así como sus semejanzas fundamentales. Clasifica los golpes con base en la repetición de ciclos; todos ellos múltiplos de 4 compases (existen cadencias armónicas recurrentes en los golpes de 4, 8, 16 o 32 compases). De esta manera, puede afirmarse que existen golpes unipartitos, de estructuras cortas (gabán, pajarillo, seis por derecho, corrido, guacharaca, etc.); bipartitos (carnaval, quirpa, San Rafael, gavilán); y tripartitos, que son los de desarrollo más largo y complejo (chipola).

No es la intención repetir aquí el trabajo de Calderón y, dicho sea de paso, nos sentimos incapaces de aportar algo nuevo en ese sentido. No obstante, con respecto al joropo, nuestra motivación fundamental es cumplir con uno de los propósitos abiertos por su investigación; a saber, que ese esfuerzo por catalogar y transcribir las distintas variantes del joropo sirva para...

[...] dar pie a la investigación sobre los parentescos de esta música con las danzas españolas del siglo XVII, y establecer de esta manera conjeturas sobre su posible origen en ellas, al observar semejanzas e influencias (Ibidem: 225-226).

Que nosotros sepamos, este trabajo no ha sido hasta ahora abordado por nadie en Venezuela de manera sistemática, aunque inequívocamente dicho enfoque sería de gran ayuda para abrir los caminos que expliquen cómo el joropo llega hasta nuestros días; para determinar qué influencias recibió de la música española y cuáles elementos incorporaron los artistas populares en el curso de 300 años. Claudia Calderón, sin duda la que más se ha acercado a ese objetivo con su trabajo de transcripción e interpretación de los golpes de joropo, sin embargo tampoco ha podido deslindarse de ciertas apreciaciones un tanto simplificadoras y emocionales, en nues-



tra opinión muy personal⁴⁶. Esto es muy significativo cuando se refiere al fandango, pues este género español no es ni de lejos la única influencia directa de la cual se alimentó el joropo. La relación entre el fandango y el joropo no sólo es avalada por los documentos que se conservan del período colonial venezolano, sino que su parentesco fue siempre ratificado por los que antes se interesaron en investigar sobre el tema, en especial el maestro Luis Felipe Ramón y Rivera (1913-1993), cuyo trabajo, por cierto, nos parece que es criticado de manera excesivamente severa en el ya alabado escrito de Calderón⁴⁷.

A la luz de lo ya andado en esta materia, creemos que sería mucho más útil que consideraciones sobre el clima o la topografía del país —y sobre todo, más útil para la musicología— dar a conocer al público, con criterio pedagógico, cuáles semejanzas y conexiones históricas manifiestas existen no sólo entre el joropo y el antiguo fandango, sino entre el joropo y las numerosísimas danzas españolas puestas en cifra y partitura en los distintos trabajos de guitarristas y clavecinistas del siglo XVII y XVIII⁴⁸. Para hacer eso, obviamente, no hace falta recurrir a conceptos que constituyen la materia prima de juicios superficiales. No podemos seguir viendo al

46 En su trabajo, seguimos encontrando juicios como el que sigue: «La fuerza tropical, el sol, el temple del rigor de la naturaleza y los paisajes inmensos, los ríos, el Orinoco, el Amazonas... todo esto le da una forja nueva al fandango, y una velocidad distinta, un carácter más recio, más americano. El fandango español se tropicaliza en América, y eso es el joropo» (Calvo, s.f. [Periódico en línea]).

47 Sin restarle ningún mérito, creemos que la autora en su citado artículo se excedió un tanto en el tono de las críticas formuladas al trabajo *El joropo, baile nacional de Venezuela*, del maestro Ramón y Rivera. Esto porque parece no tomar suficientemente en consideración las inmensas dificultades que implicaba un trabajo pionero como el que él emprendió desde los años 40 del siglo pasado. Con gran diferencia, hoy nosotros tenemos a nuestra disposición tecnologías y avances en la recolección y procesamiento de datos que ni remotamente Ramón y Rivera y su esposa en aquel entonces, Isabel Aretz, soñaron tener a su alcance.

48 De estos dos grandes grupos, los guitarristas representan la fuente más importante, pues sus tratados son como una especie de inventario de las danzas populares españolas del Barroco. En ese sentido, resultan de vital importancia para determinar cuáles fueron —mediante el respectivo análisis interno— las danzas españolas que posiblemente pudieron influir en nuestro joropo. Esos libros, aparte de los textos de Amat (1596), Sanz (1674) y Ribayaz (1677) citados anteriormente, son: *Método muy facilísimo para aprender a tañer la guitarra a la española*, de Luis Briceño (París, 1626); *Nuevo modo de cifra para tañer la guitarra*, de Nicolás Doizi de Velasco (Nápoles, 1640); y *Poema harmónico, compuesto de varias cifras por el temple de la guitarra española*, de Francisco Guerau (Madrid, 1694). De todos ellos el que reviste mayor jerarquía, según los especialistas, es el del aragonés Gaspar Sanz: «Gaspar SANZ los estudia [los tratados escritos para vihuela y guitarra] atenta y profundamente, junto con las obras extranjeras [...], y resume todo su saber y práctica en la obra que calificamos como la más importante de su siglo, merecedora, ya en su época, de los mayores elogios» (Luis García-Abrines, «Nota biográfica y crítica» de la versión facsímil del tratado *Instrucción de música sobre la guitarra española* [...]. En Sanz, 1674: XXII).



joropo —insistimos— como un «fandango tropicalizado» o algo que se gestó en Venezuela mediante la catálisis operada por el clima tórrido y la fisiografía del país.

Al contrario, pensamos que sería más apropiado estudiar este género desde la perspectiva de un proceso donde modelos, estructuras y dinámicas musicales generales que operaban y fueron populares en un período determinado se fueron cristalizando en creaciones particulares, alimentadas por una fuente común, pero sin perder singularidad. La creación musical no encuentra su pulsión primordial en la incorporación de frías estructuras por parte de compositores académicos o populares (puede pasar inclusive que un compositor académico refleje en su obra, sin hacerlo consciente, un quehacer popular que lo circunda).

Veamos algunos ejemplos y comparaciones que hacen referencia al repertorio Barroco europeo y su plausible conexión con el joropo venezolano.

CADENCIA FRIGIA-ANDALUZA. JOTAS, SEGUIDILLAS, FANDANGOS, ESPAÑOLETAS, PASACALLES, JÁCARAS, PASAJES, HACHAS, FOLÍAS, MARIZAPALOS, MARIONAS, GALLARDAS, PAVANAS...

Autores graves escriben, que los antiguos griegos usavan de un género de música, que llaman Phrygio, para entrar y cometer a los enemigos en las batallas, porque encendía la sangre en el cuerpo y animaba los coraçones a mayor fortaleza y osadía.

Enríquez de Valderrábano
Silva de sirenas, 1547

Si nos tomamos el trabajo de revisar la información suministrada por algunas obras de referencia, veremos que bajo las voces seguidilla, jota, fandango y flamenco se encuentran estos comunes denominadores: son —o fueron— danzas de compás ternario, que se acompañan de guitarra, voz y castañuelas, y cuyo baile implica pasajes de zapateado o golpeteo con los pies.

Igualmente, los manuales coinciden en afirmar que la seguidilla es la más antigua del grupo remontándose, en su forma poético-musical, a los can-





cioneros del lejano siglo XV y principios del XVI (seguidilla “De tu vista celoso”, por ejemplo, del *Cancionero musical de Segovia*, N° 8). Pero extrañamente, las palabras seguidilla, *fandango* o jota —que se suponen por unanimidad las referencias históricas del flamenco— nunca aparecen en las obras de los vihuelistas, guitarristas o clavecinistas, salvo contadas excepciones. Nos referimos al fandango de Antonio Soler, un *fandango* y una jota del *Códice Saldivar IV* (1732) de Santiago de Murcia⁴⁹; y los dos fandangos de Luigi Boccherini (G. 448) y Ferdinando Carulli (Opus 73).

La circunstancia de que dichos vocablos prácticamente no estén representados en los libros impresos no quiere decir, empero, que no estuvieran ampliamente difundidos. En aquellos tiempos lejanos no era extraño que un significante significara varias cosas. Así, las dos pавanas —así aparecen tituladas en su libro— de Alonso Mudarra de 1546 son, estrictamente desde el punto de vista armónico, folías. Lo mismo sucede con las piezas de numerosos artistas de la época que están escritas con el basso ostinato del *guárdame las vacas*. Algunas veces se titulan *romanesca*, *passamezzo* o *saltarello*, y así por el estilo.

En consecuencia, el que no aparezca explícitamente en los tratados los nombres fandango, jota o seguidilla no quiere decir que en ellos no estén contenidos rasgos distintivos en donde se evidencien innegables similitudes, aunque bajo otra denominación. De hecho, esas relaciones de parentesco se asoman constantemente en las tablaturas antiguas. Quizás —especulamos— ese fenómeno de ausencia de los nombres «populares» se explique por el origen humilde de los bailes, reprobados casi que por «acto reflejo» por la Iglesia y la sociedad aristocrática de la época, y por ello incapaces de acceder a los libros de los teóricos y ejecutantes de esos tiempos salvo de manera implícita, producto tanto de los prejuicios como

49 El *Códice Saldivar IV* es un manuscrito que contiene 68 tablaturas para guitarra barroca. Debe su nombre al musicólogo mexicano Gabriel Saldivar y Silva (1909-1980), quien lo compró a un anticuario por 200 pesos en el año 1943 en León (Guanajuato, México). Este códice es casi con toda seguridad el primer tomo del *Pasacalles y obras por todos los tonos naturales y accidentales*, colección inédita que nunca llegó a imprimirse del guitarrista español Santiago de Murcia, del que también se conserva el segundo volumen, adquirido por Julián Marshall (1836-1903) en la ciudad de Puebla (Murcia había publicado 18 años antes, en Amberes, una antología llamada *Resumen de acompañar la parte con la guitarra* <1714>). Ambos documentos manuscritos tienen una escritura y encuadernación similar, lo que indica que se trata de la misma obra. Asimismo, el hecho de haber sido localizada en México, apoya la tesis de los musicólogos Robert Stevenson y Craig Russell, quienes afirman que Murcia se trasladó a México por aquellos años, junto a su mecenas Joseph Álvarez de Saavedra (antiguo notario de Felipe V, fallecido en Puebla en 1737), a quien precisamente está dedicado el manuscrito.



de la constante vigilancia policial de la Inquisición y el poder central⁵⁰. Sin embargo, muchas de esas músicas de que ahora hablamos, hoy día sobreviven asimiladas a ese género nacional-español que llamamos invariablemente flamenco, y que tantas tipologías —como el joropo— posee. De ahí que insistamos en la inferencia de que una de las causas para la poca o nula representatividad de estas danzas en los textos musicales del Renacimiento y el Barroco español, precisamente, sea porque sencillamente eran producciones ajenas a los ambientes cortesanos.

La primera mención documentada de la palabra fandango proviene de España. Las explicaciones que generalmente aportan los lingüistas sobre su origen suelen estar, como la mayoría de términos similares, en oscuridad⁵¹. No sucede lo mismo con las fuentes que del género musical hablan de manera explícita, aunque casi todas se refieran a aspectos descriptivos del baile —coreográficos— y no de su escritura musical.

También de España vienen los primeros datos que permiten señalar ciertas tipificaciones. En el transcurso de los primeros 79 años del siglo XVIII, se registran cinco referencias directas del fandango por fuentes españolas. A partir de allí, las citas van desapareciendo, en la medida que en el siglo XIX el antiguo baile se asimila a los «palos» del flamenco:

Cotarello y Morin anotan que en el entremés *El novio de la aldeana*, de 1702, se canta y toca el fandango, hecho que se repetirá a partir de estas fechas en numerosas tonadillas y otros géneros líricos-teatrales, así como en canciones y obras instrumentales de todo tipo. En un documento de 1712 escrito en latín por el deán del Cabildo de Alicante se describe el fandango de Cádiz como danza de voluptuosos movimientos que goza del aplauso de toda la ciudad, independientemente de su clase social. El

50 Hay que recordar que en 1640 fueron prohibidas una serie de danzas llamadas «indianas amuladas» por el Consejo de Castilla (cf. Salazar, 2003: 45). Las regulaciones para impresión de libros —las cuales incluían en lugar preeminente la censura previa— fueron promulgadas en una Real Pragmática (disposición de carácter general, a diferencia de las reales cédulas) del 7 de septiembre de 1558, y ampliadas en 1590.

51 Sobre el origen de la palabra fandango existen dos versiones: la primera afirma que proviene del portugués «fado»; la segunda es que tiene origen africano, quizá bantú, kikongo o namblú: «Según las investigaciones de Fernando Romero en su *Quimba, fa, malambo, ñeque. Afronegrismos en el Perú* (1988), cuando los negros esclavos hacían una tertulia la llamaban “ndonga”. Si la reunión degeneraba en una pelea se montaba una “fwandonga”, pero si se ponían a cantar la cosa quedaba en “fundungu”. El problema era la bulla, porque si la juerga duraba toda la noche se convertía en “fundanga”, que es como se conoce a la botellona en las junglas del Congo. Y los estudios de Fernando Romero tienen un extraordinario equivalente en México, donde el profesor Álvaro Serrano Ochoa también ha investigado la etimología africana de fandango en su libro *Mitote, fandango y mariacheros* (1994)» (Iwasaki, s.f. [Documento en línea]).





Diccionario de autoridades de 1735 define el fandango como el «baile introducido por los que han estado en los reinos de Indias, que se hace al son de un tañido muy alegre y festivo». Ya en 1779 el Conde de Noroña, en su poema burlesco *La quinceañada*, nombra el fandango de Cádiz junto al polo agitanado y a la malagueña⁵².

Particularmente interesante es la cita del *Diccionario de autoridades*, que relaciona al fandango con América. Eso explicaría por qué un manuscrito fechado en 1705 y reseñado por el *Diccionario crítico etimológico castellano e hispánico* (Madrid, Gredos, 1980), establezca que para esa época existían dos tipos de fandango diferenciados: uno propio de España, específicamente del puerto de Cádiz, el cual en el transcurso de un siglo evolucionará hacia su incorporación en el *flamenco*, y otro americano o *indiano*, vertiente que aquí en Venezuela, y con el añadido de otras influencias, se convertirá en el «xoropo escobillado» de la ordenanza de 1749, citada al principio de esta parte:

Aebischer, RLir XXX, 1966, 88-96, documenta fandango en varios mss. españoles de los primeros años del S. XVIII, uno de ellos de 1705, en los cuales se habla de un fandango de Cádiz y de un fandango indiano [...] (*Diccionario crítico etimológico castellano e hispánico*, 1980 <I>: 848-849).

Las características propias del fandango antiguo (y también de las jotas y seguidillas del siglo XVII y XVIII) recabadas a través del registro de las contadas muestras documentales disponibles (fandangos de Soler, Corelli, Boccherini y Murcia)⁵³ que, sin embargo, se evidencian claramente en la gran mayoría de las tipologías del joropo venezolano, son las siguientes: compás ternario, que alterna el 3/4 con el 6/8 (polirritmia o politemporalidad); progresiones armónicas que giran no en torno a la tónica sino a la dominante (V-I-IV-V; caso de los fandangos de Santiago de Murcia, Soler, algunas sonatas de Domenico Scarlatti y nuestro Galerón, que estudiaremos más adelante); el «zapateado» del baile y, sobre todo, uno de sus atributos más importantes: la presencia de lo que, avalado por la costumbre, comúnmente se conoce como escala o cadencia frigia-andaluza. Dicha estructura —que no es exclusiva de la música de Andalucía— toma su primer nombre del modo tercero gregoriano (*Authentus deuterus*), cuya octava iba de MI a MI.

52 *Historia del flamenco*, s.f. [Página Web en línea]. Cf. Carpentier, 2004: 61.

53 En 1983 fue descubierto, por la musicóloga canaria Rosario Álvarez Martínez, un fandango cuya autoría era nada más y nada menos que de Domenico Scarlatti, de quien hasta esa fecha se consideraba que no había compuesto ninguna obra con esa denominación (cf. http://www.elpais.com/articulo/cultura/SCARLATTI/_DOMENICO/CANARIAS/obras/Scarlatti/descubiertas/Canarias/grabadas/disco/elpepicul/19850131elpepicul_10/Tes).



En el joropo, y en muchísimas danzas españolas de la época —no sólo en los fandangos, jotas y seguidillas— la escala antedicha la encontramos casi siempre simplificada en un movimiento descendente del bajo muy característico: LA-SOL-FA-MI, también llamado tetracordo frigio. Este tetracordo posee transposiciones de RE-DO-SI-LA (*cadencia hipofrigia o plagius deuterus*), así como recursos que algunos denominan «versión morisca de la cadencia frigia», cuyo rasgo principal consiste en la oscilación entre SOL# y SOL natural del tetracordo, como ocurre en varias sonatas de Scarlatti⁵⁴, o simplemente la transformación a un modo mayor de dichas combinaciones (por ejemplo, LA-SOL#-FA#-MI <cf. Ramón y Rivera, 1953: 37>).

La utilización persistente de esta cadencia y sus variantes en el futuro flamenco y en el joropo, demuestra sus antiguos orígenes modales, aunque para los músicos populares, cuya tradición se transmite de manera oral, toda esta terminología carezca de sentido⁵⁵. (*Véase anexo 18*)

Por otro lado, estas danzas pudieran calificarse como bimodales, pues contienen elementos tanto de los antiguos modos gregorianos (cadencia frigia o hipofrigia que no se resuelve en el binomio sensible-tónica) como del moderno sistema tonal que se esboza por primera vez en el método de «24 puntos» de los guitarristas de los siglos XVI-XVII, y que en el caso del antiguo fandango y el joropo se manifestará en la sucesión ininterrumpida de progresiones armónicas tonales⁵⁶.

En Venezuela, algunas de las tipologías más reconocidas del joropo contienen una progresión armónica que va dirigida hacia la dominante; no sólo en modo menor como en el fandango de Soler y algunas sonatas de Scarlatti, sino también en el modo mayor. Dicha progresión tonal (V-I-IV-V) constituye la estructura armónica básica de los golpes seis por derecho (modo mayor), pajarillo (modo menor), seis corrido (modo mayor) y catira (modo menor). Estos son los golpes unipartitos por excelencia, más aptos para la improvisación vocal e instrumental, por poseer un ciclo armónico más corto que el carnaval o la quirpa (cf. Calderón, 1999: 242).

54 Cf. Serrallet, 2004 [Revista en línea].

55 Algunos compositores españoles contemporáneos, como Joaquín Rodrigo (1901-1999), han reelaborado en sus partituras estos antiguos motivos. En el célebre *Concierto de Aranjuez* (1940) por ejemplo, notamos en el *adagio* la típica cadencia del modo frigio (pero transportada de Mi menor a Do# menor: DO#-SI-LA-SOL#), tal cual es utilizada por los músicos del flamenco.

56 «Un rasgo característico y común en los ejemplos estudiados es la estructuración modal de la melodía. Aparentemente están dentro de la tonalidad moderna, y esta apariencia se acentúa por el acompañamiento tonal: pero el descenso de la sensible (no modulante) indica que estamos ante una melodía estructurada sobre la escala hipofrigia» (Ramón y Rivera, 1969: 65).





En el caso del pajarillo es donde más patentemente encontramos los elementos antes anotados. En él no sólo se mantiene el círculo armónico dominante-tónica-cuarta-dominante (sistema tonal de acompañamiento), sino que se observan las variantes de la cadencia modal frigia e hipofrigia. (Véase anexos 19,20,21 y 22)

A la luz de esto, seguro que no sólo fueron los fandangos, jotas y seguidillas barrocas las que influyeron, en este aspecto (la cadencia modal), al joropo venezolano. Aunque sólo se trata de uno de tantos libros para guitarra de los ya citados, el tratado *Instrucción de música para guitarra española*, de Gaspar Sanz (en sus múltiples ediciones entre 1674 y 1697), nos proporciona nada menos que 15 piezas variadas donde encontramos claramente, en por lo menos 38 oportunidades, la típica cadencia frigia. Dos Gallardas, dos pавanas, cuatro pasacalles, dos jácaras, un pasaje del bajo, una folía, una españoleta, una mariona y un marizapalos⁵⁷, del citado libro, dan fe de lo extendido que estaba el uso de este simple recurso que, pese a su sencillez (sucesión simple de acordes), ha dado por más de tres siglos ese aire de «españolidad» a buena parte de la producción musical española a ambos lados del Atlántico⁵⁸. (Véanse anexos 23, 24 y 25)

Adicionalmente a estos testimonios, tendríamos que agregar que una de las más antiguas referencias documentales disponibles que hemos hallado de esta cadencia es en un romance de Luis de Narváez (1538), denominado Paseábase el Rey moro. Es interesante por varios motivos: ofrece una serie de patrones de escalas descendentes, no sólo en el modo frigio, sino en sus transposiciones, lo que evidentemente demuestra que se trata de un uso común de recursos imitativos, tan característicos de la música vocal de aquel tiempo (lo que los españoles llamaban en el campo instrumental tiento y los italianos *recercare*, predecesores de la fuga barroca). Esto nos hace suponer que en aquella época este procedimiento era ampliamente utilizado, más allá de constituirse como una entidad aparte, cosa que al parecer ocurrió con los años en los géneros dancísticos que nos ocupan. La vihuela utilizada

57 Edición de 1697: Folio 20: *Gallarda*, compás 10; *Pavana*, compás 3; Folio 21: *Pasacalle*, compases 6-7; Folio 22: *Jácaras*, compases 24 y 55; Folio 35: *Pasajes del bajo sobre el primer tono para el uso y práctica de acompañar con las reglas pasadas*, compases 10, 32 y 37; Folio 40: *Gallardas*, compases 15, 18, 24-26 y 56; *Las Hachas*, compases 14-15; *Folias*, compás 27; Folio 41: *Jácaras*, compases 27-28; Folio 42: *Españoleta*, compases 43-44, 52, 54 y 60; *Pasacalles*, compases 11, 13-14; Folio 44: *Marionas*, compases 3, 50, 122, 124, 127-128; Folio 47: *Pавanas*, compases 11-12, 45-46; Folio 52 (Edición de 1697): *Pasacalles por la E y D*, compases 16, 22, 24-25 de la pasacalle por la E; compases 12 y 56 de la pasacalle por la D; Folio 55: *Pasacalles*, compás 29. Igualmente, en otras tantas oportunidades el guitarrista aragonés emplea variaciones de la cadencia fundamental LA-SOL-FA-MI, tales como LA-SOL-FA-MI^b, o LA-SOL-FA#-MI.

58 Citando al Padre José Antonio Donostia, L. F. Ramón y Rivera (1953: 38-39) expresa que las construcciones de escalas frigias «han venido a constituir el tipo español tan característico [...] que parece ser si no el único modal, sí el más vulgarizado de la música española».



por Narváez en este caso era la más aguda teóricamente, una vihuela en ARe (LA). Si tomamos esto en consideración, la cadencia frigia es plenamente identificable en el compás 21 del romance. (*Véase anexo 26*)

EL BAJO DE ALBERTI Y EL JOROPO

Esta práctica musical consiste en el desglosamiento de un acorde para transformarlo en un arpeggio alterno ubicado en la parte del bajo (mano izquierda en el arpa y el piano), con movimiento grave-agudo-medio-agudo, si bien esto no tiene por qué ser estrictamente así, pues algunos compositores lo utilizaron con la secuencia medio-agudo-grave-agudo. Su nombre proviene de Domenico Alberti (1717-1740), aunque si hablamos con rigor, él no fue el primero en utilizarlo. Soler sentía gran predilección por este recurso estilístico (usado ampliamente también en el fandango de Ferdinando Carulli), que es raramente empleado por Scarlatti y otros compositores barrocos.

Aunque su construcción básica fuera de arpeggios de ocho notas por compás (si éste era binario), también era frecuente hallar bajos arpegiados de seis notas (fandangos de Soler y Carulli, escritos en compás ternario). (*Véase anexo 27*)

La mención del bajo de Alberti viene muy a propósito cuando hablamos del joropo, porque muchos arpistas venezolanos lo vienen utilizando desde tiempos coloniales en sus golpes —muy probablemente sin saber el nombre del fulano—. Evidentemente, se trata de un elemento barroco más incorporado desde muy temprano a nuestro baile nacional.

Tal como sucede con toda tradición oral, los arpistas tradicionales seguramente están reproduciendo técnicas y estilos barrocos sin conocer su procedencia exacta, incluyendo las reglas que los gobiernan (pese al disgusto que esto causa entre algunos arpistas cuando se le señalan estas semejanzas, pues se resisten a creer que su música tenga algo que ver con el Barroco o la música antigua europea). (*Véase anexo 28*)

El ejemplo puesto en partitura más antiguo de que tengamos constancia en Venezuela, respecto a la utilización del bajo de Alberti en un joropo, es la famosa Maricela de Sebastián Díaz Peña (1844-1926), escrita hacia 1877. Poco tiempo después de su divulgación (1879), otro maestro venezolano, más conocido como compositor de aguinaldos que de joropos, Ramón Montero, aparece como presumible autor de un joropo que en gran parte es idéntico al de Díaz Peña, utilizando en muchos compases un bajo arpegiado similar. Esta similitud fue señalada por vez primera por Gustavo



Colmenares en el Congreso Nacional de Musicología de 1997.
(Véase anexos 29 y 30)

Análisis del fandango de Antonio Soler (1729-1783)

Un breve análisis de varios elementos que encontramos en esta magnífica obra del padre catalán da fe de la utilización de recursos compositivos que, como dijimos, también vemos representados en algunas tipologías del joropo. Claro, no afirmamos con esto que exista una relación causa-efecto entre la pieza española y el género venezolano. Además, el joropo o fandango indiano existía por lo menos 30 años antes del nacimiento de Soler. En tal sentido, nos inclinamos por pensar que el magistral clavecinista, en su fandango, utilizaba simplemente recursos musicales propios de las danzas españolas de su tiempo (como tantos otros compositores).

El fandango del padre Soler tiene como una de sus características principales la repetición de dos bajos cadenciales. Ambos son adaptaciones del ya mencionado bajo de Alberti. El primero es LA-LA-MI-DO#-SOL-FA (transcripción de Samuel Rubio, en Em; el original estaba en Am)⁵⁹ seguido de FA-LAm-RE-Sib-SOL-FA, que evade constantemente el referente; es decir, la dominante MI de la tonalidad. En otras palabras, el acompañamiento se basa en la antedicha escala del modo frigio, pero incompleta, siguiendo un patrón LAm-LAm-SOL-FA-LAm-LAm-SOL-FA, con uso constante de la tónica A (que sería la principalis o tenor del modo hipofrigio), para quedar la dominante E tonal implícita en las voces superiores, pero nunca resuelta explícitamente con una séptima de dominante o sensible que clausure en la tónica (metonimia musical). (Véase anexo 31)

El vínculo más evidente que encontramos entre el fandango de Soler y el joropo, con todo, no es éste. Especialmente interesante es la utilización de recurrentes elementos de ornamentación, tales como arpeggios, glissandi, escalas rápidas ascendentes de cuatro terceras seguidas, desplazamiento de los acentos al tiempo débil del compás (síncopa), trinos, trémolos, ligaduras, escalas de terceras paralelas, arabescos... en fin, toda la gama de recursos barrocos de que se valen también los arpistas venezolanos, con gran alarde de destreza instrumental. Son esos fundamentos idiomáticos los que resultan determinantes para demostrar la íntima relación entre la música barroca española para tecla y la música venezolana para arpa, de la cual el fandango de Antonio Soler es uno de los ejemplos más notables, pero no el único. (Véanse anexos 32, 33, 34, 35 y 36)

59 Las secciones utilizadas de esta pieza son las Unión Musical Ediciones, S. L. (1972).



LA SÍNCOPA Y EL CONTRATIEMPO. POLIMÉTRICA DEL JOROPO Y LA PROPORCIONALIDAD DE LA MÚSICA RENACENTISTA Y BARROCA

[...] El talento musical está muy difundido en Venezuela, aunque el cultivo del arte se halla a bajo nivel. Mientras las clases mejores, los criollos blancos, encuentran gusto casi exclusivamente en la música de baile, el arte del pueblo bajo consiste en improvisar canciones. Principalmente, los habitantes de Los Llanos son maestros en eso, por lo cual el canto llanero goza de gran celebridad en el país.

Los dos individuos de color que esa tarde en Las Adjuntas encantaban a sus compañeros eran peones llaneros al servicio de un arriero que iba para Caracas [...]. La diferencia entre los tonos mayor y menor es bien conocida de esta gente; pero el único ritmo que emplean es el compás 6/8. Se toca en la mandola una pequeña melodía en dicisavos y se la repite continuamente [...]. Generalmente, no concuerdan con el acompañamiento el ritmo ni la melodía del canto [...]. Yo lamentaba solamente no estar en condiciones de escribir esta notable y conmovedora música e imprimirla en la memoria. El compás es tan rápido, que en conjunto pasa como un animal de cacería: apenas logré retener cortas frases aisladas.

Carl Sachs, *De los llanos*, 1879. Citado por Benedittis (2002).
Presencia de la música en los relatos de viajeros del siglo XIX

Otras características de las variantes del joropo son: 1) el predominio del elemento síncopa-contratiempo y 2) la polimetría (simultaneidad del 3/4, 6/8 e incluso 3/2), circunstancias que siempre han dificultado enormemente su ejecución. Esto, que ya desde mucho tiempo atrás fue notado por extranjeros que visitaron el país, como queda dicho en el epígrafe de arriba, hace del género nacional venezolano uno de los más complejos y originales de América Latina:

Según Martínez Terrero, el joropo ha sido «clasificado en las antologías mundiales como uno de los ritmos más difíciles del continente, quizá porque para interpretarlo hay que haber vivido por mucho tiempo en Venezuela». Rafael Carías ha comentado que «musicalmente hablando el joropo es muy peculiar: sus compases se ejecutan simultáneamente en dos tiempos: [...] 3x4 y 6x8, y esto es algo excepcional con serias dificultades en la perfecta ejecución» (en Strauss, 1999 <I>: 368).

Ese permanente traslado de los acentos del tiempo fuerte de un compás al débil (síncopa), a veces precedido por un silencio (contratiempo o anacrusa si es al principio de la pieza), pese a que no es exclusivo del joropo,





es uno de sus rasgos distintivos: tanto por el uso generalizado que de él se hace; tanto porque va acompañado de la concomitancia métrica del $3/4$ y $3/2$ con el $6/8$ (acompañamiento en compás binario de división ternaria con melodía en compás ternario con división binaria). Es lo que acertadamente llamó el maestro José Antonio Calcaño un «contrapunto de ritmos», que puede meter en aprietos a los ejecutantes de arpa que no estén familiarizados con él, u obligar a los transcritores a adecuarlo al piano a cuatro manos, como sucede con ciertos valsos criollos del pianista del siglo XIX Ramón Delgado Palacios (1867-1902).

En este sentido, un dato aportado por el arpista Fernando Guerrero demuestra claramente lo que afirmamos. En una conferencia dictada por él en la Universidad Central de Venezuela, le escuchamos decir que en una oportunidad oyó a un arpista paraguayo (en Paraguay se toca un arpa diatónica muy similar a la venezolana) interpretar un golpe de joropo venezolano. Guerrero atestigua que a pesar de comenzar «bien», a los 10 o 15 compases no pudo resolver los compases sincopados correctamente; es decir, era incapaz de acentuar el segundo tiempo —el tiempo débil— de los mismos.

Muchos han insistido —incluyendo el propio Guerrero— que todo esto se debe al abarcador influjo del «mestizaje». Este último sustantivo, así aislado y sin definición satisfactoria, esgrimido casi como explicación metafísica, no nos convence en absoluto como explicación de nada, y mucho menos de algo tan complejo como la ejecución del arpa criolla. En un intento más analítico, se ha dicho que este diseño rítmico tan particular es el producto de la incorporación del $6/8$ de las danzas españolas-americanas, y que la síncopa polirrítmica se la debemos a los indígenas y africanos (cf. Calcaño, 2001, febrero: 308)⁶⁰. Sin ánimo de desmerecer los aportes de africanos e indígenas en muchos otros aspectos de la vasta producción musical tradicional venezolana, algunas cosas deberían verse con más cuidado, pues pareciera que existe la tendencia a adjudicar todo lo que nos resulta «exótico» o «extraño» a los indígenas o a los africanos y sus descendientes.

Personalmente, nos inclinamos a pensar que la presencia de la polirritmia en el joropo (como tantos elementos españoles en él), independientemente de que se encuentre en los cantos indígenas y africanos (sobre todo porque en dichas culturas no existe la lógica occidental de agrupar los sonidos en

60 En los cantos de *fulía*, por ejemplo, donde el componente afro es indiscutible, «[...] el cuatro ejecuta ritmos de corcheas y semicorcheas (2x4), en tanto que la charrasca y sobre todo la tambora ternarizan dicho acompañamiento» (Ramón y Rivera, 1969: 51).



estructuras simétricas)⁶¹, responde en gran medida a la pervivencia de la proporcionalidad medieval de la música mensurada, la cual consistía en la disminución o aumento del valor temporal de las notas por medio de ciertas fracciones aritméticas. Esta práctica finalmente desembocó en los actuales ritmos 3/4, 6/8, 6/4, 4/4, 5/8 etc. Los músicos renacentistas y Barrocos, si querían modificar la rapidez o lentitud de una pieza, cambiaban en las tablaturas o partituras las figuras que indicaban el ritmo y no el pulso como nosotros, junto a su proporcionalidad relativa. Esto dio pie a que con el desarrollo de la polifonía vocal, algunos compositores empezaran a dar diferentes estructuras rítmicas a cada voz, con el uso profuso de la imitación con aumentación y disminución irregulares. Un buen exponente de esto fue el músico flamenco Johannes Ockeghem (h. 1410-1497), quien compuso intrincados cánones en el que las voces se entretejen en un complejo entramado polirrítmico⁶².

Igualmente, los vihuelistas españoles utilizaron profusamente este tipo de recursos en sus variaciones, fantasías, transcripciones de obras vocales, villancicos y villanescas. Ejemplos sobresalientes encontramos —¿cómo no?— en varias piezas del libro de Luis de Narváez. Nos referimos a las diferencias 3 y 4 de la magnífica obra *Igno de Nuestra Señora o Gloriosa Domina excelsa supra sidera* del primer tono (basada en un conocido canto gregoriano del mismo nombre); la cuarta y quinta diferencia del himno *Sacris solemnis*; las fantasías 6 y 7 del primer libro y una pequeña sección del villancico *Con qué la lavaré la tez de la mi cara*. En estas ocho estructuras pueden apreciarse desaceleraciones y aceleraciones muy inusuales en la música instrumental europea de esa época, debido a la alternancia de ritmos binarios con ternarios o el cambio de proporcionalidad de las figuras. Estas mismas características también se aprecian en las obras de Milán (fantasías de los folios F1v, F4, K5, L3v, L5, O1, O2v y O4), Mudarra (folio 11v), Valderrábano (folios 5v, 22, 22v, 75, 94v, 95v y 96), Pisador (folios 37v, 40, 55v, 56, 62, 62v, 65v, 70, 72, 72v, 91v) y Fuenllana (folios 123, 146, 146v, 147, 147v, 148, 148v, 149, 150, 150v, 151, 151v, 152v, 154v, 155, 155v, 156, 156v, 157, 157v y 158)⁶³.

61 También es importante resaltar que los géneros musicales musulmanes del al-Ándalus: la *nawba*, la *moaxaja* y el *zéjel*, que convivieron por mucho tiempo en España con la música cristiana, eran explícitamente polirrítmicos.

62 También en Italia y Francia encontramos algunos ejemplos de esta práctica: «Sperindio Bertoldo (c. 1530-1570) alterna el ritmo binario con el ternario en uno de sus *ricercari* y lo termina con una improvisación» (Reese, 1988: 633). «Cada una de las obras a 4 [del compositor francés Claude Le Jeune] se inicia con una sección parecida a un motete, en ritmo binario, y acaba con una más breve, que recuerda a una danza, en ritmo ternario» (*ibidem*: 659).

63 El único vihuelista que no utiliza estas técnicas es Esteban Daça (1576), carencia que advierte desde el mismo prólogo de su libro: «No trato de las proporciones, porque en este libro no se hallará ningún género de proporciones» (folio 4).





En el Barroco español también encontramos la utilización de las técnicas proporcionales de la música mensural, aunque tejidas más a la dinámica de la melodía acompañada que a la polifonía medieval-renacentista. En el Barroco, como dice el musicólogo Dominique Patier, «los ritmos, que huyen del rigor del antiguo tactus, se liberan y se vuelven irregulares» (2001: 399). De aquí proviene el juego rítmico hemiolado o sesquiáltero español, del 6/8 y el 3/4, que observamos en el joropo y el fandango, pero también en una zarabanda del libro de Gaspar Sanz: (*Véase anexo 37 y 38*)

El otro componente adjudicado frecuentemente a influencias indígenas y africanas en el joropo, como dijimos anteriormente, es el de la síncopa y el contratiempo. Estos elementos se traducen en la propensión a trasladar la acentuación al tiempo débil del compás o, lo que es lo mismo, cada dos tiempos (ritmo binario) en un compás ternario. Como una vez dijo el admirado guitarrista y compositor venezolano Antonio Lauro (1917-1986), famoso por sus «vales criollos»:

La música venezolana y sus máximos representantes, que son el valse y el joropo, están compuestos de la amalgama de 3/4 y 6/8 [...]. Y también la presencia del acento cada dos tiempos [...] siempre está metido el dos en un compás de tres. Pero yo creo que estas características no son mías, es algo venezolano [...] (en Bruzual, 1995: 179).

Pero se trata de características barrocas también, si bien es posible que hubiesen coincidido con algunos elementos de las culturas indígenas y afrodescendientes. Esto estaba presente en la producción musical del Barroco español, como hemos visto, y aunque no podamos demostrar si efectivamente el joropo lo tomó de allí, lo irrefutable es que era una práctica extendida entre los músicos de la época en que surgió éste. Además, es frecuente observar en algunas variantes del flamenco moderno —heredero, como el joropo, del fandango del siglo XVIII— que su ejecución se realiza sobre una métrica libre, sin un compás (*senza battuta*) que ponga ataduras rítmicas a la inspiración melódica del intérprete. (*Véase anexo 39 y 40*)

Gracias al —ya citado— seminario dictado por el musicólogo cubano Danilo Orozco, pudimos percatarnos del alcance de esto. El doctor Orozco procedió a efectuar un análisis de la sonata K. 87 en Sib menor de Domenico Scarlatti, y para sorpresa de muchos de los presentes, en esta obra se observan los típicos desplazamientos de los acentos al segundo tiempo de compases formalmente armados en 3/4 durante toda la pieza (tal como vimos también en ciertos pasajes de la obra de Soler).



Ello indica, como mínimo, que no se trataba de un elemento aislado, sino de un recurso central y no pasajero en la composición. Y resulta mucho más destacado si se toma en cuenta que dicha sonata es de movimiento reposado; si se escucha de manera «desprevenida» (nada más difícil que describir sonidos con palabras), quizá pensemos que se trata de una pieza escrita en compás binario. Efectivamente, eso es lo que hacen la mayoría de los programas informáticos generadores de partitura al traducir o importar desde un fichero MIDI esta obra. (*Véanse anexos 41 y 42*).





EPÍLOGO

Aunque no esperamos ni remotamente haber agotado el tema de las múltiples proyecciones que la música del Barroco español tuvo sobre el más reconocido género musical venezolano, creemos haber abierto varios enfoques que, a nuestro juicio, han sido incompletamente transitados hasta ahora. La profundización del tema —que naturalmente amerita un tratamiento más exhaustivo, con muestras de campo que incluyan grabaciones y entrevistas a los distintos cultores del género—, enriquecido con nuevos trabajos que tomen consideración de los elementos hispánicos presentes en las distintas tipologías del joropo, contribuirá sin duda a despejarlo de muchos mitos y errores apreciativos.

Aquí hemos tocado algunos de ellos. ¿Es el joropo un fandango tropicalizado? ¿Son el sol, la luna y las estrellas, junto al gran Orinoco y el calor equinoccial, los grandes responsables de ese complejo proceso? Afirmar algo semejante no sólo constituye una incorrección, sino una suprema falta de respeto a los venezolanos y venezolanas de todas las etnias y clases sociales (afrodescendientes, indígenas y criollos) que, a lo largo de poco menos de 300 años, no sólo sintetizaron, recopilaron y reelaboraron desde su propia cosmogonía, las músicas «barrocas» que pululaban en la dinámica vida de haciendas y misiones; sino que además se las arreglaron muy bien —sin apelar a la transmisión escrita de las partituras— para conservar intactas cadencias, ritmos, arpeggios, instrumentos, encadenamiento de danzas y otros aspectos performativos que, en una gran medida, hace tiempo desaparecieron de la música española; salvo elementos que quizá hoy sólo sobrevivan en ese gran género andaluz que es el flamenco.

La música es, ante todo, libertad, dinamismo, luz, espiritualidad. Con ella se cumple perfectamente la sentencia del maestro Alejandro Otero, cuando afirmó que «el arte es trascendencia porque es vía de penetración hacia lo irreveado, y por eso desconcierta en cada paso que da». Uno de esos fenómenos desconcertantes es nuestra historia como nación. Porque la invasión y sojuzgamiento de lo que hoy es Venezuela por la lanza y el arcabuz español no fue de ningún modo una cristiana e inocente empresa de evangelización. Empero, la férrea permanencia de elementos de la antigua música española —la mayoría de los cuales, como hemos dicho, ya desaparecieron en la península ibérica— vivos en nuestras tradiciones más arraigadas a pesar del genocidio contra nuestros pueblos originarios, de los desastres naturales y provocados; de las guerras, montoneras y otros etc.; demuestra fehacientemente que aún de los procesos históricos más trágicos y dolorosos pueden surgir a la postre frutos espirituales, mucho más permanentes que las hazañas bélicas, siempre y cuando existan hombres y mujeres dispuestos a mantener en alto la bandera de lo trascendente.



LISTA DE REFERENCIAS

Fuentes impresas (libros y artículos)

Álvarez M., C. L. (2002). *Presencia de la música en los relatos sobre Venezuela de los viajeros de la primera mitad del siglo XX*. Caracas: UCV / Fondo Editorial de Humanidades y Educación.

Anglés, H. (1941). *La música española desde la Edad Media hasta nuestros días*. Barcelona (España): Biblioteca Central de la Diputación Provincial.

Aretz, I. (1967). *Instrumentos musicales de Venezuela*. Cumaná: UDO. (1987). *Guitarras, bandolas y arpas españolas en América Latina*. En José López-Calo, Ismael Fernández de la Cuesta y Emilio Casares Rodicio (Coord.), España en la música de occidente: actas del congreso internacional celebrado en Salamanca, 29 de octubre-5 de noviembre de 1985, «Año Europeo de la Música» (pp. 333-350). Madrid: Ministerio de Cultura, Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música.

Beltrando-Patier, M. C. (Dir.), (2001). *Historia de la música*. Barcelona (España): Espasa Calpe, S. A. / Siglo XXI.

Benedittis, V. de. (2002). *Presencia de la música en los relatos de viajeros del siglo XIX*. Caracas: UCV / Fondo Editorial de Humanidades y Educación.

Bermudo, F. J. (1555). *Declaración de instrumentos musicales*. Osuna: Juan de León, Impresor (Edición facsímil de la Editorial Arte Tripharia. Madrid: 1982).

Boulton, A. (1975). *Historia de la pintura en Venezuela*. Caracas: Ernesto Armitano Editor.

Bruzual, A. (1995). *Antonio Lauro, un músico total*. Caracas, SIDOR.

Cabezón, A. de. (1578). *Obras de música para tecla, arpa y vihuela [...] recopiladas y puestas en cifra por Hernando de Cabezón, su hijo*. Madrid: Casa de Francisco Sánchez (Versión moderna corregida por Higinio Anglés <1966>, Segunda Reimpresión, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Madrid: 1996).

Calcaño, J. A. (2001, Febrero). *La ciudad y su música*. Caracas: UCV-EBUC-Cediam.

Calderón, C. (1999). *Estudio analítico y comparativo sobre la música del joropo, expresión tradicional de Venezuela y Colombia*. Revista Musical de Venezuela, 39, 219-258.



Calvo-Manzano, R. (1982). Lucas Ruiz de Ribayaz. *Luz y norte musical*. Madrid: Editorial Alpuerto.

Calzadilla, P. E. (2005). *Por los caminos de América en el siglo de las luces. La sociedad colonial hispanoamericana del siglo XVIII a través de los viajeros europeos*. Caracas: Fondo Editorial Trópykos.

Calzavara, A. (1987). *Historia de la música en Venezuela. Período hispánico con referencias al teatro y la danza* (4a ed.). Caracas: Fundación Pampero.

Carpentier, A. (2004). *La música en Cuba*. México: Fondo de Cultura Económica (quinta reimpresión).

Cendes. (1981). *Formación histórico-social de Venezuela*. Caracas: UCV-EBUC.

Cervantes, M. de. (2004). *Don Quijote de la Mancha*. S.l.: Real Academia Española.

Chumaceiro, I., Álvarez, A., (2004). *El español, lengua de América. Historia y desarrollo del español en el continente americano*. Caracas: Los Libros de El Nacional.

Colima, I. (2006). *El estudio de la música de tradición oral como estrategia tendente a rectificar la historia nacional y a mejor comprender la creatividad del pueblo*. Revista Musical de Venezuela, 45, 16-27.

Cook, N. (1987). *De Madonna al canto gregoriano. Una muy breve introducción a la música*. Madrid: Alianza Editorial.

Díaz, A. (1980). *Música en la vida y lucha del pueblo venezolano*. Caracas: CONAC-FVES.

Diccionario crítico etimológico castellano e hispánico. (1980). Madrid: Gredos.

Escribano Hernández, J. (2006). *El Renacimiento* (Colección Vida y Costumbres de la Antigüedad). Madrid: Edimat Libros, S. A.

Guerrero, F. (1999). *El arpa en Venezuela*. Caracas: Fundarte.

Lengwinat, K. (1998). *Lo que vale es el sonido. Reflexiones sobre cambios en la construcción del arpa central*. Revista musical de Venezuela, 36, 169-176.

(2004). *El espíritu creativo del arpista en el joropo central. Elementos obligatorios y facultativos y el caso de la llamada al yaguazo*. Revista Musical de Venezuela, 44, 178-195.

(2006). *Parámetros para determinar un género*. Revista Musical de Venezuela, 45, 42-53.





Linares, M. T. (1982). *La décima y el punto en el folclor de Cuba*, en Ensayos de Música Latinoamericana. Selección del Boletín de Música de la Casa de las Américas, 246-253.

Lodares, B. de. (1993). *Los franciscanos capuchinos en Venezuela: documentos referentes a las misiones franciscanas en esta República*. Caracas: Empresa Guttenberg.

Möller, C. M. (1962). *Páginas coloniales*. Caracas: Ediciones de la Asociación Venezolana Amigos del Arte Colonial.

Oviedo y Valdés, F. de. (1992). *Catálogo Real de Castilla* (Transcripción y estudio analítico de la Dra. Evelia Ana Romano de Thuesen). California: Universidad de Santa Bárbara.

Palacios, M. (2000). *Noticias musicales en los cronistas de la Venezuela de los siglos XVI-XVIII*. Caracas: UCV-FVES-Fondo Editorial de Humanidades y Educación.

(2006). *Una mirada a las danzas de la Venezuela colonial a través de fuentes documentales de los siglos XVI, XVII y XVIII*. Revista musical de Venezuela, 45, 54-75.

Peñín, J. (2002). *La Marisela, de la oralidad a la escritura*. Revista Bigott, 60, 16-29.

Picón Salas, M. (1948). *Viaje al amanecer*. Buenos Aires: Editorial Losada, S. A.

Pérez, M. (1985). *Diccionario de la música y los músicos* (3 ts.). Madrid: Ediciones Istmo.

Poché, C. (1997). *La música arábigo-andaluza*. Madrid: Ediciones Akal, S. A.

Ramón y Rivera, L. F. (1969). *La música folklórica de Venezuela*. Caracas: Monte Ávila Editores Latinoamericana.

(1953). *El Joropo. Baile nacional de Venezuela*. Caracas: Ediciones del Ministerio de Educación.

Reese, G. (1988). *La música en el Renacimiento* (T. I). Madrid: Alianza Editorial, S. A.

Rosenblat, Á. (2002). *El español de América*. Caracas: Biblioteca Ayacucho.

Salazar, R. (2003). *Venezuela, Caribe y música*. Caracas: Funtracar-CONAC-FUNDALARES.



Sánchez Benimelli, M. Á. (1982). *Cinco danzas y una canción de música sobre la guitarra española de Gaspar Sanz* (1640-1710). Madrid: Editorial Alpuerto, S. A.

Sanz, G. (1674, 1697). *Instrucción de Música Sobre la Guitarra Española. Zaragoza: Herederos de Diego Dormer* (Reproducción en facsímil de los libros primero y segundo de la Tercera Edición <1674> y del Libro Tercero de la Edición Octava <1697>, Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 1979).

Sosa, Arturo. (1988). *Colonia y emancipación en Venezuela* (1498-1830). Caracas: Centro Gumilla.

Strauss, R. (1999). *Diccionario de cultura popular* (2 ts.). Caracas: Fundación Bigott.

Úslar Pietri, A. (1995). *Letras y hombres de Venezuela*. Caracas: Monte Ávila Editores.

Valverde, J. M. (1980). *El Barroco*. Barcelona (España): Montesinos Editor, S. A.

Fuentes electrónicas en línea

Arriaga, G., González, C., y Somoza, J. (s.f.). *Libros de música para vihuela*. Disponible: <http://www.formaantiqua.com/articulos/artver.php?artID=94> [Consulta: 2006, Marzo 25].

Calvo, J. M. (s.f.). Entrevista: Claudia Calderón. Pianista, compositora e investigadora. «El joropo es el fandango tropical». El País [Periódico en línea]. Disponible: http://www.embavenez-us.org/pag_culture_entrevista_claudia.php [Consulta: 2006, Mayo 28].

González Izquierdo, P. I. (1998). Nuestra música nacional. Notitarde [Periódico en Línea]. Disponible: http://historico.notitarde.com/1998/06/28/opinion/pedro_gonzalez/index.html [Consulta: 2006, Junio 18].

Historia del flamenco (s.f.). [Página Web en línea]. Disponible: http://usuarios.lycos.es/historiadelflamenco/palo_fandangos.htm [Consulta: 2005, Mayo 7].

Iwasaki, F. (s.f.). Fandango llamó a Borondongo [Documento en línea]. Disponible: http://64.233.167.104/search?q=cache:51tA_WxTakoJ:www.fernandoiwasaki.com/hemeroteca/fanadango.pdf+fandango%2Betimolog%C3%ADa&hl=es&gl=ve&ct=clnk&cd=1 [Consulta: 2006, Mayo 30].





Serrallet, R. (2004). La guitarra y Doménico Scarlatti. *Revista Musical Chilena* [Revista en línea], 202. Disponible: http://www.scielo.cl/scielo.php?pid=S0716-27902004020200005&script=sci_arttext [Consulta: 2006, Febrero 3].

Simbiontes. Cada loco con su tema. *La Bomba (ensalada)*. (s.f.). [Página Web en línea]. Disponible: <http://www.simbiontes.com/archives/a-pecho-descubierto/la-bomba-ensalada.php> [Consulta: 2006, Mayo 13].

Soler, A. Llave de la modulación y antigüedades de la música [Libro en línea]. Disponible: http://books.google.co.ve/books?id=NKsYAQAAIAAJ&dq=Manual+de+m%C3%BAAsica&lr=&as_brr=1&source=gbs_navlinks_s [Consulta: 2010, Enero 2].

Yáñez, O. (2004). Así son las cosas. ¿Qué se hicieron esos joroperos? *El Universal* [Periódico en línea]. Disponible: http://playball.eluniversal.com/2004/07/02/ccs_art_02288G.shtml [Consulta: 2006, Agosto 7].

Fuentes almacenadas en soportes informáticos tangibles

Diccionario de Historia de Venezuela [CD]. (1999). Disponible: Fundación Polar.

Somoza, J., González, C. y Arriaga, G. [CD]. (s.f.). *Los libros de vihuela*. Disponible: Grupo Cordobés de Informática Multimedia. Pedidos a info@formaantiqva.com



ANEXOS



The image shows a musical score for a piece in G major. It consists of a treble staff and a bass staff. The bass staff includes figured bass notation below the notes. The figures are: 6 5 4 3 2 1, 6 4 6 5 4 3 2 1, 6 6 5 4 3 2 1, 7 6 5 4 3 2 1.

(1)

Imagen tomada de <http://lilypond.org/doc/v2.12/Documentation/user/lilypond/figured-bass.es.html>



(2)

Fernando VI, quien fue rey de España entre 1746 y 1759. Quizá se trate del único monarca que presenció un baile de joropo en su Corte, si debemos dar crédito a los informes referentes a la prohibición contra este baile del año 1749. Imagen tomada de http://www.flg.es/HTML/Obras_7/FernandoVI_7520.htm



(3)



Pintura conservada en el Museo Diocesano de Coro, que muestra a un ángel tocando un arpa (h. 1750). Imagen tomada de Calzavara (1987)

(6) Sonata L. 323/K. 215

Musical score for Sonata L. 323/K. 215, measures 66-70. The score is in G major and 3/4 time. It features a treble and bass clef. A bracket groups measures 68-70, highlighting a rhythmic pattern of eighth notes with a dotted quarter note, eighth notes, and a quarter note.

(7) Sonata L. 379/K. 7

Musical score for Sonata L. 379/K. 7, measures 69-74. The score is in G major and 3/4 time. It features a treble and bass clef. A bracket groups measures 73-74, highlighting a rhythmic pattern of eighth notes with a dotted quarter note, eighth notes, and a quarter note.

(8) Sonata L. 432/K. 44

Musical score for Sonata L. 432/K. 44, measures 29-34. The score is in G major and 3/4 time. It features a treble and bass clef. Arrows point to measures 29, 32, and 34, highlighting a rhythmic pattern of eighth notes with a dotted quarter note, eighth notes, and a quarter note.

El primer ejemplo es el compás 68 de la sonata L. 323/K. 215 de Domenico Scarlatti, donde se observa el clásico procedimiento rítmico de negra con puntillo, corchea y negra. Con variantes, la misma fórmula puede observarse en los compases 73-74 de la sonata L. 379/K. 7 y compases 29 y ss de la sonata L. 432/K. 44. Imágenes tomadas de <http://icking-music-archive.org/ByComposer/Scarlatti.php>

Musical score for Chacona by Gaspar Sanz, measures 1-6. The score is in G major and 3/4 time. It features a treble clef. The score includes fingerings (0, 1, 2, 3) and accents (II) over the notes.

(9)

Chacona, Gaspar Sanz, 1674 (en Sánchez Benimelli, M. Á. <1982>).



6° en D

8

15

20

(10)

Españoletas, Gaspar Sanz, 1674 (Ediciones Max Eschig, París)



(11)

Paradetas, Gaspar Sanz, 1674 (Ediciones Max Eschig, París)

(12)

Giga I Santiago de Murcia, dos gigas, 1714 (Ediciones Max Eschig, París)

(13)

Giga II (Ediciones Max Eschig, París)





(14)

Andante
B. III

mf

Francesco Corbetta, prelude y tres gigas, 1671 (Ediciones Zanibon, Italia)
PRELUDIO

(15)

mf

Giga I (Ediciones Zanibon, Italia)

mf

(16)

Giga II (Ediciones Zanibon, Italia)



(17)

Giga III (Ediciones Zanibon, Italia)

(18)

Algunos compases del adagio del Concerto de Aranjuez, donde se observa claramente una versión trasportada de la cadencia frigia (DO#-SI-LA-SOL# <notas acentuadas>), sello distintivo de la música flamenca y algunos golpes del joropo. Tomado de Editorial Schott Musik International, Mainz, 1959.

(19 y 20)

RE

8

DO SI





(21 y 22)

Musical notation for measures 21 and 22. The notes are LA, SOL, FA, MI. Below the staff are chord diagrams for each note: LA (two notes), SOL (two notes), FA (two notes), and MI (two notes).

Musical notation for measures 21 and 22. The notes are SOL natural and SOL #. Below the staff are chord diagrams for each note: SOL natural (two notes) and SOL # (two notes).

(23, 24 y 25)

Musical notation for measures 23, 24, and 25. The notes are LA, SOL, FA, MI. Below the staff are chord diagrams for each note: LA (two notes), SOL (two notes), FA (two notes), and MI (two notes). The notation includes fingerings (4, 1, 2, 3, 1, 2, 4) and dynamics (m, f, p). The key signature is one sharp (F#).

Superior (23), cadencia frigia de una españoleta de Gaspar Sanz. Abajo (24-25), la misma secuencia armónica, esta vez en una pavana de su libro (transcripción de Emilio Pujol, Ediciones Max Eschig, París).



Libro quinto

ro por la cia dal oc gra

This musical staff features a lute tablature system with six lines. The notes are represented by letters: 'r' for re, 'p' for pa, 'l' for la, 'c' for ci, 'd' for da, 'o' for o, and 'g' for ga. The letters are placed on the lines to indicate fret positions. Above the staff, there are two diamond-shaped ornaments with stems pointing downwards. The lyrics 'ro por la cia dal oc gra' are written below the staff.

fac ron ve ni

This musical staff continues the lute tablature. It includes diamond-shaped ornaments above the staff. The lyrics 'fac ron ve ni' are written below the staff.

ni al ba

This musical staff concludes the lute tablature section. It includes diamond-shaped ornaments above the staff. The lyrics 'ni al ba' are written below the staff.



(27)



Sonata para piano K. 545 en Do mayor de Wolfgang Amadeus Mozart. Clásico ejemplo de la utilización del bajo de Alberti. Imagen tomada de http://es.wikipedia.org/wiki/Bajo_de_Alberti

(28)



Bajo de Alberti presente en el Fandango Op. 73 de Ferdinando Carulli (compases 10-11; 13-15). Imagen 28 tomada de <http://www.starrsites.com/CarmelClassicGuitar/journal/J0201Fandango1.html>



8

maricela

ff *dimi:*

Canto

p

Abre tus la... bios di... vi... nos con tus a...

... lien... tos de rosa Pronun... cia por mi destino la pa... la...

bra misteriosa Te quie... ro mas que a mis o... jos mas que a mis

ojos te quie... ro pero mas quie... ro a mis o... jos porque mis

Maricela de Sebastián Díaz Peña. Colección Archivo Audiovisual de Venezuela.
Biblioteca Nacional. Imagen tomada de Peñín, J. (2002)

El Joropo

«El joropo», manuscrito atribuido a Ramón Montero, fechado en 1879. Colección Archivo Au-diovisual de Venezuela. Biblioteca Nacional. Imagen tomada de Peñín, J. (2002).

(31)

Musical score for system (31), consisting of three systems of piano accompaniment. Each system has a treble and bass staff. The first system includes an upward arrow under the first measure of the bass staff and brackets under the second and third measures. The second system includes upward arrows under the first, third, and fourth measures, and a bracket under the second measure. The third system includes an upward arrow under the first measure and a bracket under the second measure. Measure numbers 5 and 10 are indicated at the start of the second and third systems respectively.

(32)

Musical score for system (32), showing a single system of piano accompaniment with treble and bass staves.

(33)

Musical score for system (33), showing a single system of piano accompaniment with treble and bass staves. Measure numbers 25 are indicated at the start of both staves.



(34)

(35)

Diversos recursos utilizados en el fandango del padre Soler. En el número 32 se observa un glissando de cuatro notas diatónicas (compás 21). El número 33 es un arpeggio al principio del compás 25. El 34 uso recurrente de la síncopa (compases 238 y ss). El 35 utilización del trémolo (compases 260 y ss)



(36)

Desplazamiento de los acentos al segundo tiempo del compás 3/4 en los compases 421-423.

(37)

Zarabanda del tratado de Gaspar Sanz (1674). Llama la atención, al principio de la tablatura, la yuxtaposición del 6/8 con el símbolo proporcional C, lo que indica la polimetría existente en la obra, mezcla de tiempos perfectos e imperfectos con prolações imperfectas, según la terminología proporcional mensural.

(38)

Z A R A B A N D A
(Ed. 1674, fol. 41 r. y ed. 1697, fol. 39 r.)



La misma tablatura transcrita a notación moderna. Imágenes 37 y 38 tomadas de la reproducción en facsímil de los libros primero y segundo de la tercera edición (1674), Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 1979

(39 y 40)



Ejemplos de contratiempos y acentuaciones sincopadas en el joropo (Maricela de Sebastián Díaz Peña anexo 40) y en un vals criollo (vals N° 3 <Natalia> de Antonio Lauro). Véase Colección Archivo Audiovisual de Venezuela. Biblioteca Nacional (en Peñin, J. (2002). La imagen 40 fue tomada de Ediciones Broek-mans & Van Poppel, Ámsterdam, 1963.

(41)



Imagen 41: Portada del Libro di Sonate de Domenico Scarlatti que se halla en el Real Conservatorio de Madrid, así como fragmento (42) de la sonata K. 87. En esta última imagen, observamos un elocuente ejemplo de acentuación sincopada de ritmos binarios en compases ternarios. El medio, aunque después fuese utilizado por Soler en su fandango (como vimos), aquí demuestra un uso extensivo y central —no circunstancial—, de la composición. La imagen 41 fue tomada de Beltrando-Patier, M. C. (Dir.), (2001). Historia de la música; imagen 42: tomada de <http://icking-music-archive.org/ByComposer/Scarlatti.php>

(42)

The image displays a musical score for a sonata. It consists of two systems of staves. The top system has a treble clef and a bass clef. The bottom system also has a treble clef and a bass clef. The music is in a key with one sharp (F#) and a 3/4 time signature. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like *f*, *p*, *cres.*, and *mf*. There are also fingerings indicated by numbers 1-5 and some slurs. The number (30) is written at the bottom left of the second system.





D

C O L E C C I Ó N
DIFUSIÓN



