



ANTROPOLOGÍA DE LO SONORO  
EN LOS ANDES VENEZOLANOS:  
JACQUELINE CLARAC DE BRICEÑO  
Y EL ESTUDIO DE LOS RITUALES MUSICALES  
EN LA CORDILLERA ANDINA DE MÉRIDA



SULBARÁN ZAMBRANO, ROSA IRAIMA

Universidad Nacional Experimental de las Artes (UNEARTE)

Red de Antropologías del Sur

Mérida, Venezuela

Correos electrónicos: iraimasulbaran89@gmail.com, institutodecienciasmusicales@gmail.com

ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-3010-8445>

Fecha de envío: 18-09-2022 / Fecha de aceptación: 31-07-2025.

## Resumen

El artículo destaca las contribuciones de la antropóloga Jacqueline Clarac de Briceño (1932-2023) al estudio de las tradiciones musicales religiosas de la Cordillera Andina de Mérida (Venezuela), enfocándose en su metodología etnohistórica y su mirada integral sobre la cultura campesina andina. La autora, discípula de Clarac, analiza dos obras fundamentales de su maestra: *La cultura campesina en los Andes venezolanos* y *Dioses en exilio*, que exploran la identidad, el sincretismo religioso y las prácticas rituales en la región. Se examinan prácticas como el velorio de angelito (ritual fúnebre infantil) y la Paradura del Niño Jesús (ceremonia que fusiona devoción católica con raíces indígenas), donde la música –interpretada con violines, cuatros y guitarras– juega un papel central. Clarac revela un “catolicismo popular andino” con calendarios rituales propios y jerarquías de género en los roles rituales. El artículo integra la experiencia etnográfica de la autora en Mucutuy (Pueblos del Sur de Mérida), evidenciando cómo el trabajo de Clarac de Briceño inspiró investigaciones en antropología de la música.

PALABRAS CLAVE: Jacqueline Clarac de Briceño, rituales andinos, calendario religioso, etnohistoria, antropología de la música



## ANTHROPOLOGIE DU SONORE DANS LES ANDES VÉNÉZUÉLIENNES : JACQUELINE CLARAC DE BRICEÑO ET L'ÉTUDE DES RITUELS MUSICAUX DANS LA CORDILLÈRE DE MÉRIDA

## Résumé

Cet article met en lumière les contributions de l'anthropologue Jacqueline Clarac de Briceño (1932-2023) à l'étude des traditions musicales religieuses de la cordillère andine de Mérida (Venezuela), en se concentrant sur sa méthodologie ethnohistorique et son regard global sur la culture paysanne andine. L'auteure, disciple de Clarac,

analyse deux ouvrages fondamentaux de son maître: *La culture paysanne dans les Andes vénézuéliennes* et *Dieux en exil*, qui explorent l'identité, le syncrétisme religieux et les pratiques rituelles dans la région. Elle examine des pratiques telles que le velorio de angelito (rituel funéraire pour les enfants) et la Paradura del Niño Jesús (cérémonie qui fusionne la dévotion catholique et les racines indigènes), où la musique –interprétée avec des violons, des cuatros et des guitares– joue un rôle central. Clarac révèle un « catholicisme populaire andin » avec ses propres calendriers rituels et ses hiérarchies de genre dans les rôles rituels. L'article intègre l'expérience ethnographique de l'auteure à Mucutuy (villages du sud de Mérida), montrant comment les travaux de Clarac de Briceño ont inspiré des recherches en anthropologie musicale.

MOTS CLÉS: Jacqueline Clarac de Briceño, rituels andins, calendrier religieux, ethnohistoire, anthropologie de la musique

## ANTROPOLOGIA DO SONORO NOS ANDES VENEZUELANOS: JACQUELINE CLARAC DE BRICEÑO E O ESTUDO DOS RITUAIS MUSICAIS NA CORDILHEIRA DE MÉRIDA

### Resumo

O artigo destaca as contribuições da antropóloga Jacqueline Clarac de Briceño (1932-2023) para o estudo das tradições musicais religiosas da Cordilheira Andina de Mérida (Venezuela), com foco na sua metodologia etnohistórica e na sua visão integral da cultura camponesa andina. A autora, discípula de Clarac, analisa duas obras fundamentais de sua professora: *La cultura campesina en los Andes venezolanos* (A cultura camponesa nos Andes venezolanos) e *Dioses en exilio* (Deuses no exílio), que exploram a identidade, o sincretismo religioso e as práticas rituais na região. São examinadas práticas como o velório de angelito (ritual fúnebre infantil) e a Paradura del



Niño Jesús (cerimónia que funde a devoção católica com raízes indígenas), onde a música –interpretada com violinos, cuatros e guitarras– desempenha um papel central. Clarac revela um «catolicismo popular andino» com calendários rituais próprios e hierarquias de género nos papéis rituais. O artigo integra a experiência etnográfica da autora em Mucutuy (Pueblos del Sur de Mérida), evidenciando como o trabalho de Clarac de Briceño inspirou pesquisas em antropologia da música.

PALAVRAS-CHAVE: Jacqueline Clarac de Briceño, rituais andinos, calendário religioso, etnohistória, antropologia da música

## ANTHROPOLOGY OF SOUND IN THE VENEZUELAN ANDES: JACQUELINE CLARAC DE BRICEÑO AND THE STUDY OF MUSICAL RITUALS IN THE MÉRIDA MOUNTAIN RANGE

### Abstract

The article highlights the contributions of anthropologist Jacqueline Clarac de Briceño (1932-2023) to the study of religious musical traditions in the Andean highlands of Mérida (Venezuela), focusing on her ethno-historical methodology and her comprehensive approach to Andean peasant culture. The author, a student of Clarac, analyzes two of her mentor's seminal works: *La cultura campesina en los Andes venezolanos* (Peasant Culture in the Venezuelan Andes) and *Dioses en exilio* (Gods in Exile), which explore identity, religious syncretism, and ritual practices in the region. Examines practices such as the velorio de angelito (child's wake ritual) and the Paradura del Niño Jesús (a ceremony blending Catholic devotion with Indigenous roots), where music –performed with violins, cuatros, and guitars– plays a central role. Clarac reveals a distinct “Andean popular Catholicism,” marked by unique ritual calendars and gender hierarchies in ceremonial roles. The author's ethnographic fieldwork in Mucu-



tuy (Southern Mérida) demonstrates how Clarac de Briceño's work inspired research in anthropology of music.

KEYWORDS: Jacqueline Clarac de Briceño, andean rituals, religious calendar, ethnohistory, anthropology of music

## INTRODUCCIÓN

Jacqueline Clarac de Briceño (Guadalupe, 1932-París, 2023) fue docente e investigadora de la Universidad de Los Andes desde el año 1971. Pionera en el estudio antropológico del occidente del país, incursionó en temas como identidad, imaginario colectivo, vergüenza étnica, bajo un enfoque integral y social. Creó el Boletín Antropológico en 1982; contribuyó con la creación del Museo Arqueológico de la ULA en 1986 y fundó varios grupos de investigación etnológica. En 1996, creó la maestría en Etnología y el Doctorado en Antropología en 2005, estudios de cuarto nivel en los que formó varias generaciones de investigadores conscientes de su responsabilidad social. Es autora de catorce libros, en los que figura como autora principal, compiladora y editora; y de múltiples trabajos, entre los que destacan artículos y capítulos para revistas científicas. Estuvo muy relacionada con el Programa Nacional de Formación Avanzada “Artes y Culturas del Sur” de la Universidad Nacional Experimental de las Artes en la ciudad de Mérida, donde dictó varias conferencias desde que se constituyó en el año 2017.

Por haber sido la primera egresada en la Primera Cohorte del Doctorado en Antropología de la Universidad de Los Andes (2007-2012), creado y diri-



gido hasta el año 2015 por esta admirable maestra de origen caribeño, me he propuesto en este artículo destacar algunas de sus contribuciones al estudio de las tradiciones musicales de la Cordillera Andina merideña, esenciales en mis investigaciones como Antropóloga de la Música originaria de los Pueblos del Sur de Mérida, Venezuela.

Durante mis estudios de musicología en la Facultad de Artes y Filosofía de la Universidad Karlova de Praga, República Checa, tuve especial afinidad por la Etnomusicología, disciplina que estudié junto al etnólogo checo Lubomír Tyllner, director, en ese entonces, del Departamento de Etnología de la Academia de Ciencias Checa.



**Ilustración 1.** Presentación de mi Tesis Doctoral en noviembre 2012. **Fotografía:** Elides Sulbarán.

Luego de mi retorno a Venezuela, sentí un gran entusiasmo por descubrir particularidades de nuestra cultura musical andina y, con deseos de recobrar mi identidad familiar, viajé a Mucutuy, en los Pueblos del Sur de Mérida. Desde niña estuve rodeada de la religiosidad practicada por mi madre y su parentela, de sus anécdotas de vida sencilla y humilde que sembraron en mí el amor y orgullo por nuestra tierra natal.

En Mucutuy, me sorprendí gratamente al escuchar la interpretación de géneros musicales instrumentales –vales, pasodobles, merengues y joropos andinos-, con violines, cuatro, guitarro (tiple merideño) y guitarra, interpretados por agrupaciones musicales conformadas por lugareños y presenciar los cantos de romances en una Paradura de Niño Jesús campesina. Es así como, motivada por este universo sonoro peculiar y por todo un mundo antropológico dentro del campo del arte musical, decidí estudiar las manifestaciones musicales rituales allí cultivadas. Son todas ellas prácticas que representan formas religiosas, literarias y musicales que han estado extendidas por todo el mundo hispánico, pero que en la actualidad perviven solo en lugares esporádicos muy concretos, en un estado de debilidad extrema, a punto de desaparecer. No obstante, estas prácticas a punto de esfumarse con el tiempo, han ocupado durante siglos y generaciones incontables, el centro de creencias y de las prácticas de la vida social y comunitaria de los pueblos de lengua y cultura hispánicas. Por esta razón, los Pueblos del Sur de Mérida se convirtieron en mi destino de campo más frecuentado, principalmente en las fechas del calendario religioso católico, y el estudio de su ritualidad, en una de mis líneas de investigación preferida.

Es así que, en el año 2002, inicié un proyecto de investigación de carácter etnomusicológico titulado *“Cantos y cantores de romances: Los Romances de*







**Ilustración 2.** Viaje de campo a Mucutuy. Aldea Los Naranjos, 2003. **Fotografía:** Jorge Márquez.

*Mucutuy*”, patrocinado por el Fondo Nacional de Ciencia y Tecnología (FONACIT) y el extinto Instituto Merideño de Cultura de la Gobernación del estado Mérida y desarrollado en el Centro de Investigaciones de la Escuela de Música del Estado Mérida, bajo mi dirección.

Con el informe de resultados de esa investigación que culminó en 2004, fui aceptada por la Dra. Jacqueline Clarac de Briceño en el Curso de Actualización para ingresar a la Primera Cohorte del Doctorado en Antropología, por



cuya creación había yo esperado durante varios años, desde la época en que fui docente en la Facultad de Humanidades y Educación de la Universidad de Los Andes (1995-1999). Allí, me acercaba con frecuencia al Centro de Investigaciones Etnológicas CIET, donde funcionaba en ese entonces la Maestría en Etnología, para preguntar por la creación del grado doctoral. No estaba interesada en otras ofertas doctorales que la ULA ofrecía, ni en hacer el doctorado en el Instituto de Etnología de la Academia de Ciencias Checa, junto a mi antiguo profesor Lubomir Tyllner, quien me ofrecía constantemente la posibilidad de volver a Praga. En una oportunidad, coincidí con la Doctora Jacqueline en una reunión de entes culturales y me atreví a preguntarle si proyectaba el grado doctoral y mi alegría fue grande cuándo me informó que el proyecto estaba en el Consejo Nacional de Universidades, en su proceso de aprobación.

Mis tutores de tesis doctoral fueron los insignes doctores Rafael López Sanz y José Manuel Briceño Guerrero (†). Sin embargo, la profesora Jacqueline fungió como mi orientadora durante el Curso de Actualización para ingresar al Doctorado en Antropología y como asesora de mi investigación doctoral durante los cinco años de estudio. Esto significó estudiar una nueva carrera bajo su guía, pues la antropología era una disciplina novedosa para mí, musicóloga formada en la más estricta disciplina conservadora eurocéntrica. Es así como la antropología se convirtió en un estilo de vida, una nueva forma de ver el mundo.

Mi tesis doctoral constituye un análisis del simbolismo y la religiosidad que hay detrás de los quehaceres musicales y festividades religiosas de los Pueblos del Sur del Estado Mérida, abordado bajo la perspectiva de la Antropología crítica y el análisis de complejos y símbolos religiosos, con un programa de investigación en Antropología de la Música.



## ALGUNAS CONTRIBUCIONES DE LA PROF. JACQUELINE CLARAC A LOS ESTUDIOS DE LA MÚSICA TRADICIONAL DE LA CORDILLERA ANDINA DE MÉRIDA.

No voy a extenderme en los detalles de mi trabajo, ya que quiero realzar, como lo dije al inicio, algunos de las contribuciones de la incansable doctora Clarac de Briceño a los estudios de la música tradicional de la Cordillera Andina de Mérida, y lo haré refiriéndome a dos de sus obras, en las que aplica el método etnohistórico y que son fundamentales en mi investigación:

- a. *La cultura campesina en los Andes venezolanos* (1972, 2014, 2017) y
- b. El ensayo antropológico *Dioses en exilio. Representaciones y prácticas simbólicas en la Cordillera de Mérida* (1981, 2003, 2017) que forman una trilogía con la obra *La persistencia de los dioses. Etnografía cronológica de los Andes venezolanos* (1985, 2017).

a.- En la obra *La cultura campesina en los Andes venezolanos*, Clarac de Briceño demuestra la existencia de una cultura andina con diferencias significativas de otras culturas campesinas del país, que a su vez tiene unas constantes que las distingue de la cultura occidental, impuesta en nuestro país desde la época de la Conquista. Además, propone una definición de “campesino” basada en el amplio punto de vista antropológico de la cultura sin descartar el aspecto económico, que cubre todos los casos por ella observados, haciendo énfasis en la tenencia de la tierra. Así los caracteriza:

Llamo campesinos a aquellos hombres que A. viven en una comunidad rural y poseen (individualmente o entre varios) un pedazo de tierra que trabajan con sus manos y cuya producción sólo alcanza para el autoabastecimiento de la fa-



milia y quizás también para colocar en el mercado del pueblo más cercano o vender a algún intermediario. B- Viven en su comunidad rural pero como no poseen tierra, trabajan en la tierra de otros, vendiendo así su fuerza de trabajo en la agricultura. C- Siguen viviendo en su comunidad rural y han trabajado alguna vez la tierra con sus manos (sea su tierra, sea la de otros), pero se encuentran actualmente en la necesidad de vender su fuerza de trabajo en otras actividades tales como: construcción, servicios, industria, sea dentro de su propia comunidad, sea fuera de ella. D- Dejaron su comunidad rural y migraron a la ciudad en busca de otras fuentes de trabajo. Los caracteriza a todos una misma concepción del mundo, una misma “cultura”, que constituye un conjunto diferenciado dentro de la realidad cultural más amplia que es Venezuela.<sup>1</sup>

Esta definición fue de mi interés, debido a que más del 80 % de los habitantes de los Pueblos del Sur de Mérida, mi territorio de investigación, se dedica a actividades agrícolas. Sus pobladores practican, generalmente, una agricultura de subsistencia o casi subsistencia, logrando a veces complementar sus ingresos trabajando como jornaleros para los grandes propietarios de la región. Clarac explica que los integrantes de las comunidades rurales andinas por ella estudiadas, prefieren designarse a sí mismos como “agricultores” y no como “campesinos”, pues observan menosprecio en la actitud de la “gente de la ciudad” cuando usan ese término<sup>2</sup>.

b.- En el ensayo antropológico *Dioses en exilio*, segundo de esta trilogía, la profesora Clarac profundiza en las representaciones y prácticas religiosas, sociales y culturales de los campesinos de la Cordillera de Mérida y se interesa de



---

1     Jacqueline Clarac de Briceño, *La cultura campesina en los Andes venezolanos*, (Caracas, El perro y la rana, 2014), 51.  
2     Id.



**Ilustración 3.** Labrando la tierra. **Fotografía:** Luis Trujillo.

modo especial por su pensamiento mítico y por su práctica ritual, demostrando que la cultura campesina andina tiene hoy todavía fuertes raíces ancestrales y que la religión española impuesta a las sociedades indígenas andinas, sólo fue asimilada parcialmente en relación a una estructura mítica ya existente y a una práctica religiosa anterior. En ese sentido, en su análisis de las representaciones y prácticas simbólicas, Clarac destaca la importancia de la presencia del “Niño” en la concepción ritualística del campesino merideño:

El niño es necesario para atraer los favores de las divinidades y obtener buenas cosechas, lo que explica ciertos sacrificios y otros ritos (...) y explica también que las divinidades tengan que buscar por sí mismas a los niños que no se les ofrece, y que esto suceda particularmente en aquellos pueblos donde se perdieron los antiguos ritos.<sup>3</sup>

### EL VELORIO DE ANGELITO

También se le da mucha relevancia, en este contexto, a la ceremonia fúnebre de los infantes en los velorios de angelito, que se realiza cuando muere un niño pequeño. Es un ritual de tipo rural muy difundido en América hispana. En ocasiones, esta ceremonia es acompañada de cantos y danzas. La característica fundamental de esta celebración, estriba en la alegría de los participantes: todos celebran la entrada en el cielo de un nuevo ángel. El cadáver del niño se expone rodeado de flores sobre una mesa colocada en el centro de la sala de la casa y su entrada en el cielo, puesto que murió en estado de inocencia, se celebra con un ágape ofrecido por la familia. Los parientes y amigos traen flores, velas y a veces dinero y es frecuente que se baile hasta el amanecer, ya que se considera que el alma del niño sube directamente al cielo por su inocencia. En nuestra experiencia de campo en los Pueblos del Sur de Mérida Venezuela, el velorio de angelito es acompañado por cantos de romances de origen hispano al son de instrumentos musicales cordófonos (violines, cuatro, guitarra, guitarra), lo que denota que, en esta zona del estado Mérida, predomina la costumbre española.



3 Jacqueline Clarac de Briceño, *Dioses en exilio*, (Mérida, Universidad de Los Andes, 2003), 110.



**Ilustración 4.** Detalle del pesebre con el niño “en pie”. **Fotografía:** Rosa Iraima Sulbarán.

Con la intención de enriquecer mi trabajo de investigación doctoral, la profesora Jacqueline me narró su experiencia en un velorio de angelito que observó en los páramos del Valle de Mérida por los años '70 del siglo pasado y que transcribo aquí con todos sus detalles:

Fue en 1973 que yo trabajé en todo El Valle de Mérida, hasta arriba, hasta la Culata y una vez que yo estaba ahí, yo me quedé porque había un angelito que iban a velar en una de las casas... era una casa de Alto Viento, que llaman Alto Viento del Valle. Ahí había la madre que estaba muy normal, no estaba triste ni nada, estaba sirviendo comida, bebida, había los músicos que tocaban y cantaban, había mucha gente y estaba el niño ya en su urnita,... su urna y entonces yo vi que el niño tenía la piel un poco rara como si hubiera sido momificado y me

llamó la atención esto y pregunté a uno de los que estaban ahí y me dijo: “es que ya lo prepararon, lo prepararon cuando murió”.

En cuanto a la preparación del angelito, explica:

Yo hice las preguntas de ¿cómo se había preparado? Me dijeron lo que hicieron: “se hizo como se hace siempre, se puso el niño en una olla con papas”, no recuerdo que otra cosa me dijo que habían puesto, unas verduras que tenían por allá y se cocinó un rato, después se sacó el niño primero y entonces al niño le quitaron toda el agua que tenía en el cuerpo pasándolo encima de una fogata, hicieron la fogata y se estuvo horas pasando el niño encima de la fogata hasta que perdiera toda el agua que tenía en su cuerpo, por eso es que tenía ese color ahí tan raro; era un color realmente como si hubiese sido asado. Y entonces después lo pintaron y le pusieron las alitas y no, no estaba en la urna, estaba sobre una mesa, ahorita recuerdo que tenía un mantel blanco, él estaba encima con sus dos alitas.



En relación a la permanencia del niño en otros hogares de la comunidad para la “buena suerte”, relata:

Yo pregunté: ¿cuándo lo van a enterrar? “Bueno cuando terminen de pasear”, dijeron. Entonces yo regresé al día siguiente. Lo tenían todavía en esa casa, pero ya lo iban a sacar para la casa que estaba más cerca y me mostraron todas las casas por las cuales tenía que pasar. “¿Usted ve ‘aqueeeella’ que está tan lejos ahí?, esa familia lo va a recibir”. -Entonces, yo dije “¿Por qué?” y respondieron: “Bueno para que llegue la suerte a tocar la familia, cada familia tiene que recibir suerte por el niño, porque es un angelito”. En efecto, se hizo esto y yo varias veces regresé y todavía estaban paseando el niño, lo pasearon como dos meses. Hasta que lo enterraron, cuando lo enterraron yo no pude ir, no recuerdo por



qué, tenía un congreso, algo así... pero estuvo paseando muchísimo, y después yo me informé mucho y sí, era la costumbre que se hacía y la encontré también en el páramo de Santo Domingo, en el páramo de Mucuchíes, la zona de Mocao, en esas zonas, si...Y era costumbre, yo supe que era la costumbre..."<sup>4</sup>.

Noté algunos rasgos de clara influencia indígena al preguntarle a la Dra. Clarac, ¿Qué hicieron con la sopa de verduras?

La comían todos. Yo recordé el ritual mortuario de los Yanomami, tú sabes que los Yanomami a sus muertos los incineran, los vuelven ceniza total y después ponen esa ceniza dentro de una sopa que preparan con plátano y después todos los que son de ese chabono se toman esa sopa. Es para conservar el espíritu del muerto dentro de su comunidad. (...). Y me contaron lo mismo también en los páramos de Mucuchíes en esa época, yo te hablo de los primeros años de los '70, en el Valle en el '73, pero ya antes yo lo había oído también en la zona de Santo Domingo, pero sin verlo, no, me lo habían contado que también así hacían<sup>5</sup>.

El significado del angelito va muy unido al ritual de la Paradura del Niño Jesús, porque como ya no se puede sacrificar niños de manera voluntaria al ser prohibido a partir de la invasión de los conquistadores españoles en la región, los niños que mueren de muerte natural cumplen la función de servir de ofrenda para obtener los favores para la comunidad y así obtener niños sanos y buenas cosechas.

4 J. Clarac de Briceño. Conversación personal en su casa de la Pedregosa, Mérida, Venezuela, el 30 de septiembre de 2012.

5 Puede escuchar un fragmento de este testimonio en el siguiente vínculo: [https://youtu.be/u-1\\_gRJAM9M](https://youtu.be/u-1_gRJAM9M)



## EL CALENDARIO RELIGIOSO ANDINO

Otro aporte esencial para mi investigación representó el análisis y reconstrucción antropológica del calendario religioso andino, cuyo inicio Clarac revela en octubre y no en enero, como el calendario católico oficial, y que divide en tres grupos de cuatro meses cada uno:

1. Octubre, noviembre, diciembre y enero, que constituyen cuatro meses “fuertes” y se caracterizan por la celebración de las fiestas a San Rafael en octubre y a San Benito en diciembre y enero. El ritual de San Benito está estrechamente asociado a las Paraduras que se celebran en enero y que culminan en la fiesta de la Candelaria el 2 y 3 de febrero.
2. Cuatro tiempos débiles (junio, julio, agosto y septiembre), y
3. Cuatro meses de transición hasta la fiesta de San Isidro (febrero, marzo y abril), destacando los santos más importantes del panteón andino merideño, cuyas festividades tienen un carácter de religiosidad popular: San Rafael, San Isidro, San Benito y la Virgen de la Candelaria. Dedicó, además, un capítulo de este ensayo a describir los rituales de cada tiempo del calendario:
  - A. El mes de San Rafael;
  - B. Ritual de San Benito;
  - C. El ritual de la Paradura;
  - D. La “Virgen de la Candelaria”;
  - E. Ritual de San Isidro.





**Ilustración 5.** Ritual de San Benito en una paradura. El Rincón Alto, Mérida.  
**Fotografía:** Rosa Irama Sulbarán.

Clarac de Briceño llama la atención de un “Catolicismo Insólito”, que yo interpreto como “catolicismo popular”, caracterizado por Enrique Dussel, como sigue: “Consideraremos que un fenómeno religioso forma parte del “catolicismo popular” si es originaria y sustantivamente una *pia exercitia* vivida en el mundo cristiano, ya sea hispánico o en el de la cristiandad colonial”.<sup>6</sup> En otro momento, Dussel explica:

6 Enrique Dussel, *El catolicismo popular en la Argentina. Interpretación histórica y antropológica*, (Buenos Aires, Docencia, 2016), 22.

... no se trata de la mera religiosidad popular amerindiana o latinoamericana, no se trata tampoco del catolicismo popular de la Cristiandad medieval o hispánica; se trata de un catolicismo popular **sui generis** producto de circunstancias únicas, cuya historia puede indicarnos sus momentos constitutivos.<sup>7</sup>

## EL RITUAL DE LA PARADURA

De estos rituales descritos y analizados por Clarac de Briceño, me detendré en el ritual de la Paradura de Niño, que es propio de la región andina venezolana y es un proceso que le otorga al Niño Jesús un estatus real y divino y un reconocimiento como ‘Niño Rey y Dios Próximo’.<sup>8</sup> Se realiza desde el 25 de diciembre hasta el 2 de febrero de cada año, día de la Virgen de la Candelaria, fecha que marca el fin de la Navidad. A la ceremonia son convidados amigos y vecinos de la familia devota, quienes se agrupan frente al pesebre donde un grupo de músicos, cantores y rezanderos conducen la celebración con cantos sagrados alusivos al Niño Dios, tonos y el rosario cantado. Se quema pólvora, se hace una procesión al Niño y se ofrece comida y bebida a los asistentes.<sup>9</sup>

“Se le considera como ‘católico’” -expresa Clarac de Briceño- cuando es desconocido en otras partes del mundo, incluso en Venezuela”.<sup>10</sup> El motivo es que pertenece al catolicismo popular andino merideño al que hicimos referen-



7 *Ibídem*, 87.

8 Rosa Iraima Sulbarán, *Tradiciones musicales religiosas en los Pueblos del Sur de Mérida*. Primera edición. (Museo Arqueológico “Gonzalo Rincón Gutiérrez” / ULA Ediciones Dabánatà. Mérida, 2024), 165.

9 Puede ver el video *Pago de promesa al Niño* en el siguiente vínculo: <https://youtu.be/LZc46GZBhlg?si=EDLnSGTL56d7NAml>

10 Clarac de Briceño, *Dioses en exilio*, 226.

cia, y que contiene una de las devociones que más se cultiva en la Cordillera de Mérida y en otros estados andinos de Venezuela: El Rosario Cantado. La profesora Clarac de Briceño describe la Paradura en *ocho tiempos*<sup>11</sup>:

1. Preparación del pesebre o nacimiento;
2. Las frutas del arco;
3. El robo del niño;
4. El paseo del niño;
5. El regreso del niño;
6. La Parada del niño;
7. La petición de favores;
8. El Rosario del Niño.



## EL ROSARIO DEL NIÑO

Clarac de Briceño lo caracteriza como sigue:

El Rosario del Niño es un rosario cantado y es la parte más espectacular de este ritual. Se trata de una ceremonia en la cual solo los hombres pueden participar, (las mujeres van a la cocina a preparar la comida que ofrecerán luego a los cantores y a ciertos compadres).... Los cantores, comprenden “los que cantan” y “los que tocan”, se acompañan de violines, guitarras y cuatros.<sup>12</sup>

El rosario cantado es usual en las comunidades evangelizadas de América Latina. En los Pueblos del Sur del estado Mérida existe una tradición muy an-

---

11 *Ibidem*, 246.

12 *Ibidem*, 252.

tigua del canto de rosario. De acuerdo con nuestras observaciones y consultas de fuentes documentales, todos estos pueblos poseen una tradición común de rosarios cantados. Los textos son usualmente los mismos, al igual que la música y formas de interpretación, manteniendo una estructura musical bastante clara. La exclusividad del canto en voces masculinas que menciona Clarac, aún prevalece en las comunidades rurales andinas. Sin embargo, en Mucutuy, al Sur del estado Mérida, territorio de mis investigaciones, un grupo de mujeres se reunió para cultivar los cantos de Paradura del Niño Jesús, rompiendo con esa antigua costumbre. Su nombre es “Cantadoras de Rosario Niño Jesús”.

La osadía fue de Doña Lucinda Rojas de Rivas, al asistir a una paradura en su pueblo y notar que no se entendían los textos de los cantos debido a las libaciones de los cantores, lo que les impedía tener una buena dicción al cantar. Así que se dijo: “Pero bueno, ¿por qué nosotras las mujeres no podemos cantar?... Nosotras podemos cantar.”<sup>13</sup>

Las Cantadoras de Rosario Niño Jesús son señoras de Mucutuy que solicitaron a los cultores de rosarios y paraduras, que les enseñasen la tradición de los cantos sagrados<sup>14</sup>. A esto se dedicaron durante tres meses, convirtiéndose en las cantadoras y sacerdotisas de las paraduras de Niño Jesús y velorios que se ofrecen a los santos. Han tenido tanta aceptación en Mucutuy, sus aldeas y otros pueblos, que son invitadas por un gran número de devotos para la celebración de estas ceremonias. Aun así, no han logrado obtener la jerarquía en los espacios ritualísticos, reservada en su mayoría a los hombres y que describe Clarac de Briceño:

13 Lucinda de Rivas. Conversación personal en su casa de Mucutuy, el 7 de agosto de 2022.

14 Puede observar el vídeo *Cantos de velorios en voces femeninas* en el siguiente vínculo: <https://youtu.be/gcZwlWUoDnI>





**Ilustración 6.** Entrevista a doña Lucinda de Rivas en su casa de Mucutuy. **Fotografía:** Luis Trujillo.

Los cargos tienen, casi todos, un carácter religioso en los Andes. Constituyen un verdadero monopolio de la práctica ritual, la cual es reservada casi exclusivamente a los hombres, ya que solo se consiguen mujeres entre los médicos y los rezanderos. Este monopolio se ejerce sobre los conocimientos mágicos y botánicos, sobre la curación de enfermos, sobre las funciones rituales en ciertas prácticas religiosas, a fin de obtener para todos o para algunos la reproducción de los bienes agrícolas u otros.<sup>15</sup>

15 *Ibídem*, 305.



Las apreciaciones de la profesora Clarac sobre la forma de cantar el rosario me motivaron a profundizar en el análisis de este género religioso-musical tanto en los Pueblos del Sur como en la comunidad de La Pedregosa.

El rosario puede cantarse durante hora y media o durante varias horas, según la inspiración o el cansancio de los cantores, según el tiempo del cual disponen (cantan todas las paraduras, una tras otra), según la cantidad de “miche” (aguardiente local) que se ofrece. Dicho canto es el más complicado de la fiesta de la Paradura y de todos los cantos andinos, por su música y por su entonación, que son muy característicos de este ritual en particular y que sorprenden al extraño que por primera vez lo oye.... Es imposible describir la música, tan extraña y compleja de tales “misterios”. Bastará decir que los cantores siempre cantan por parejas o por dobles parejas (dos o cuatro) ... Me es imposible establecer tal orden con palabras, se necesitaría la ayuda de un etnomusicólogo... Son los verdaderos sacerdotes de este ritual.<sup>16</sup>



Es así que me dediqué durante mi investigación doctoral a despejar las dudas que sobre el Rosario Cantado expresa en el texto citado nuestra querida maestra, y como Antropóloga de la Música profundicé en sus características y llegué a las siguientes consideraciones:

Casi todas las festividades del hombre del campo giran alrededor de motivos religiosos: homenajear al Niño, pagar una promesa, celebrar a determinado santo.

En las reuniones festivas impera un sentido solemne que se evidencia en la actitud devocional de los cantores y los músicos, de los dueños de la vivienda y de los invitados.

---

16 *Ibidem*, 253.

El respeto, la actitud mística, la devoción ennoblecen cada una de estas fiestas, cuyas características observa el campesino como un *homo religiosus*.<sup>17</sup>

El rosario cantado es una de las expresiones de religiosidad popular de mayor arraigo en los campos andinos venezolanos. Es una gran obra devocional dedicada a la Virgen María, que está compuesta por un conjunto de partes cortas, que todas juntas forman una estructura musical mayor denominada Rosario Cantado, el cual alterna rezos y cantos en las 10 partes que lo conforman y su organización esquemática es la siguiente: 1. Maristela, 2. Versos del misterio, 3. Padre Nuestro, 4. Ave María, 5. Salve, 6. Letanías, 7. Bendita sea tu pureza, 8. Mater Gracia, 9. Alabanzas, 10. Bendito.



En la Paradura de Niño se puede cantar varios rosarios (Gozoso, Doloroso y Glorioso), ofrecidos a otros santos y a la Virgen María, esta es la razón por la que se prolongan los cantos durante varias horas. Sin embargo, los versos de la paradura y los gozos al Niño Jesús habitualmente se entonan en la parte gozosa del rosario cantado, que los campesinos llaman Rosario del Niño. Estos misterios narran la etapa infantil y de gozo en la vida de Jesús.<sup>18</sup>

La práctica de esta devoción, cuya creación se le atribuye al fundador de la orden de los Dominicos, Santo Domingo de Guzmán (1170-1221) en el siglo 13, resurgió en el último tercio del siglo XVI y se consolidó como género musical en el siglo XVIII, llegando hasta mediados del siglo XX. Sin embargo, en los Pueblos del Sur de Mérida, se mantiene como parte del repertorio musical devocional.

En los cantos se practica un mismo tipo de música, que está presente inclusive en el ritual de la muerte de un niño. Se trata de la polifonía popu-

17 Mircea Eliade. Lo sagrado y lo profano. (Barcelona: Paidós, 1988), 5.

18 Puede observar el video *Resguardo del patrimonio musical religioso popular* en el siguiente vínculo: [https://youtu.be/R\\_oV\\_uXLa2w](https://youtu.be/R_oV_uXLa2w)



**Ilustración 7.** Los cantores y músicos son los verdaderos sacerdotes de la Paradura del Niño.  
**Fotografía:** Rosa Iraima Sulbarán.



lar venezolana que destaca con rasgos propios: coros integrados por hombres campesinos que cantan a dúo y a dos voces sin otro aprendizaje y estímulo previo que el de la tradición memorial y la devoción.

En cuanto al acompañamiento instrumental, encontramos una rica tradición en la ejecución de instrumentos de cuerda de origen europeo. Las agrupaciones musicales están conformadas por dos violines, un cuatro, un guitarro y una guitarra. El cuatro tiene un carácter netamente acompañante, contando con un ritmo base que va variando y repicando, dependiendo del gusto del ejecutante. El guitarro o tiple merideño le da un brillo metálico al sonido ins-

trumental. La guitarra cumple un rol de bajo, su carácter es más de base armónica que de acompañamiento; en ocasiones hemos observado el uso de un solo violín.

El violín es el instrumento guía, el cual establece las pautas de comienzo y final en cada pieza o parte del rosario cantado. La melodía de los instrumentos musicales está supeditada al texto. Por lo general, el violín introduce dicha melodía. Esta introducción siempre será la misma para las diversas partes. Consiste en una melodía que da un carácter de unidad al rosario como estructura completa. Luego de la introducción instrumental, entran los cantores, obteniendo el papel principal y dejando a los demás instrumentos en un segundo plano, como verdaderos sacerdotes de este ritual, tal como lo demostró la profesora Jacqueline Clarac en el ensayo referido.

Melodías, ritmo y acompañamiento se mezclan y producen un género, el religioso-popular, que tiene como fuente directa de inspiración un tipo de música menor y algunas veces rústica: el de las misas de pequeña estructura compuestas por maestros de capilla españoles, italianos o franceses, a los cuales copiaron buenamente todos los “coristas” criollos de provincia. Ese es el tipo de música que va a predominar en las salves, romances, tonos, ave Marías, etc., del repertorio al que me estoy refiriendo.

## CONCLUSIONES

A lo largo de este artículo hemos examinado las significativas contribuciones de la profesora Jacqueline Clarac de Briceño al estudio antropológico de las tradiciones musicales y rituales de los Andes venezolanos, particularmente en la región merideña. Como discípula directa de esta notable investigadora, he podido constatar cómo su enfoque integral y su metodología etnohistórica



han sentado bases fundamentales para comprender la complejidad cultural de nuestras comunidades andinas.

Los análisis realizados por Clarac de Briceño en obras como “La cultura campesina en los Andes venezolanos” y “Dioses en exilio” nos revelan la profunda interconexión entre las prácticas rituales, la cosmovisión campesina y las expresiones musicales tradicionales. Particularmente esclarecedor resulta su estudio del calendario religioso andino, donde demuestra cómo el ciclo festivo, lejos de seguir el calendario católico oficial, se articula con los ritmos agrícolas y las necesidades comunitarias.

Mis investigaciones de campo en los Pueblos del Sur de Mérida, especialmente en Mucutuy, han confirmado y ampliado muchos de los hallazgos de la profesora Clarac. Rituales como la Paradura del Niño Jesús y el velorio de angelito mantienen vigencia como espacios donde se actualizan identidades, se refuerzan lazos comunitarios y se preservan tradiciones musicales de origen hispánico. El rosario cantado, con su compleja estructura musical y su carácter performático, sigue siendo, como Clarac lo identificó, un verdadero acto sacerdotal donde músicos y cantores ejercen un liderazgo ritual.

Sin embargo, también hemos documentado transformaciones significativas, como la incorporación de mujeres en el canto de rosarios y Paraduras de Niño, rompiendo con la exclusividad masculina descrita por Clarac, lo que evidencia la capacidad de adaptación de estas tradiciones. Asimismo, preocupa el riesgo de desaparición que enfrentan algunas prácticas, particularmente aquellas vinculadas al ciclo de vida (como el velorio de angelito), debido a cambios demográficos y culturales.

El legado de Jacqueline Clarac de Briceño trasciende lo académico. Su trabajo invita a comprender estas manifestaciones, no como meros objetos de



estudio, sino como expresiones vivas de la memoria colectiva andina. Como antropóloga y musicóloga, considero que su enfoque interdisciplinario sigue siendo modelo para nuevas generaciones de investigadores comprometidos con la preservación y comprensión de nuestro patrimonio cultural.

El trabajo pionero de Clarac de Briceño nos proporciona un sólido marco teórico-metodológico clave para entender la antropología latinoamericana, especialmente en contextos donde lo religioso y lo musical son ejes de identidad, señalándonos la urgencia de continuar investigando estas manifestaciones culturales antes de que desaparezcan. Es necesario indagar y visibilizar otros aportes a la Antropología de la Música en nuestra Cordillera Andina merideña en la obra de Jacqueline Clarac y determinar sus significaciones.

Quiero finalizar resaltando el compromiso social y amor por la comunidad de mis antepasados que como propuestas de las Antropologías del Sur aprendí de mano de mi maestra.



## BIBLIOGRAFÍA

- Clarac de Briceño, Jacqueline. *Dioses en exilio*. Mérida, Venezuela: Universidad de Los Andes, 2023.
- \_\_\_\_\_. *La cultura campesina en los Andes venezolanos*. Caracas, Venezuela: Fundación Editorial El perro y la rana, 2016.
- Dussel, Enrique. *El catolicismo popular en la Argentina. Interpretación histórica y antropológica*. Buenos Aires, Argentina: Docencia, 2016.
- Eliade, Mircea. *Lo sagrado y lo profano*. Barcelona, España: Paidós, 1998.
- Sulbarán, Rosa Iraima. *Tradiciones musicales religiosas en los Pueblos del Sur de Mérida*. Mérida, Venezuela: 1era edición, Museo Arqueológico “Gonzalo Rincón Gutiérrez” / ULA, Ediciones Dabánatà, 2024.

