

LA FÁBULA *EL MORROCOY Y LAS PEREZAS* DEL MÚSICO JUAN MANUEL OLIVARES (1760-97): PRIMER CUENTO FANTÁSTICO DE VENEZUELA

David Coifman
Fundación Camerata de Caracas/Universidad Central de Venezuela
dcoifman@hotmail.com

RESUMEN

Dar a conocer el cuento fantástico más antiguo de Venezuela, escrito por el músico Juan Manuel Olivares (1760-1797) del Oratorio San Felipe Neri de Caracas, es el objetivo del presente estudio. La semblanza del músico, la posible relación estructural de su cuento con una de las novedades culturales de este instituto religioso durante el siglo XVIII, y algunos aspectos significativos de su narración, ocupan el interés textual y contextual de su producción. La música y la literatura se unen así, en sus coordenadas históricas, para deconstruir los orígenes conocidos de este género literario en Venezuela.

PALABRAS CLAVE: primer cuento venezolano, siglo XVIII, Oratorio San Felipe Neri de Caracas.

ABSTRACT

Presenting the first known Venezuelan short story, written by the musician Juan Manuel Olivares (1760-1797) from the San Felipe Neri Oratory of Caracas, is the goal of this research. The semblance of the musician, the possible structural relationship of the short story with one of the cultural activities of this religious institute, and other relevant aspects of this narration, take place in the textual and contextual studies of its production. Music and literature are both gathering here, in their historic ways, cooperating to deconstruct the origins of this literary genre in Venezuela.

KEY WORDS: First Venezuelan short story, Eighteenth Century, San Felipe Neri Oratory of Caracas.

Debemos al imaginario popular del músico mulato Juan Manuel Olivares (1760-97) el cuento fantástico más antiguo de Venezuela¹. Por hallarse aún inédito, he visto pertinente incluir una transcripción literal del manuscrito (véase Fig.1 en el Apéndice), antecedida por una semblanza sobre la vida de este relevante compositor del siglo XVIII, de una importante actividad didáctica en el Oratorio San Felipe Neri de Caracas, donde el músico desarrolló parte de su labor profesional, y por un análisis de los principales rasgos temáticos y estructurales del relato. Información que ayudará a los interesados en esta área de la literatura en Venezuela a visualizar el contexto interdisciplinario (es decir didáctico, religioso y musical) que debió inspirar la escritura de esta hermosa y hasta ahora desconocida fábula colonial. El destino quiso así que mi interés por la música y la literatura venezolanas confluyera en sus coordenadas históricas hacia los orígenes conocidos de este género dentro de las actividades didácticas, moralizantes y litúrgicas del Oratorio San Felipe Neri de Caracas en el siglo XVIII.

JUAN MANUEL OLIVARES: LA SEMBLANZA

El músico Juan Manuel Hermenegildo de la Luz Olivares Farfán, a quien podemos ahora también incluir entre las importantes figuras de la literatura venezolana, nació en Caracas el 12 de abril de 1760. Su padre, Juan Félix Olivares, era un reconocido platero de la época; su madre tenía por nombre Paula Farfán de los Godos. Su acta de nacimiento registra a sus padres como “pardos”; en cambio la de su hermano, el también músico Juan Bautista Olivares (1765-?), registra que éstos eran “mulatos libres” (Cf. Calzavara, 1987: 298,301). Las diferencias de ambos sectores raciales, tan sinuosas como las variables en el color de la piel, sería motivo de discordias legales durante el siglo XVIII, una de las cuales describe a Juan Manuel Olivares como indefectible integrante de los “mulatos”. Se trata de los autos que le impidieron a su hermano vestir hábitos clericales en

¹ Este primer cuento breve caraqueño desplaza hacia finales del siglo XVIII la fecha en que el especialista en este importante área de investigación literaria, Carlos Sandoval, había datado la más antigua producción de este género en Venezuela, debida a Antonio Ros de Olano, nacido en Caracas entre 1802 y 1808. Véase Sandoval (2000 y 2004).

1791, por pertenecer a este sector racial venezolano, de acuerdo con la reiterada confirmación del tribunal eclesiástico².

De la infancia de Juan Manuel no tenemos noticias. Sin embargo, en los documentos de compra de la segunda de las tres casas que conformaron las instalaciones del Oratorio San Felipe Neri de Caracas, fechados en 1763, se registra que en ella habitaba “Félix Olivares”³. Una información que podría sugerir los orígenes de la relación educativa entre el niño Juan Manuel y el fundador de esta institución religiosa caraqueña, el presbítero y músico criollo Pedro Palacios y Sojo (1739-99). Con los años, las actividades sociales y laborales comunes parecen afianzar el trato familiar entre estos dos músicos, al decir de las muchas ocasiones en que al nerista se lo relaciona con importantes eventos y personas concernientes a la vida de Juan Manuel.

En 1763, Félix Olivares es testigo de la boda del músico Dionisio Montero con Ana de la Pompa, hija de Tomás José de la Pompa, abuelo del músico mulato Marcos Pompa. A éste último Pedro Palacios y Sojo dejó por herencia 50 pesos en su testamento de 1799. El 26 de marzo de 1785 nació José María del Carmen, hermano de Juan Manuel, siendo bautizado “de manera honorífica” por el citado presbítero. El 2 de mayo de 1786, Juan Manuel apadrinó a José Joaquín Villalobos, hermano de los músicos Francisco y Mateo Villalobos (Cf. Calzavara, 1987: 296, 301, 331). Pedro Palacios y Sojo registró en su testamento que por “especial cariño” le dieran 100 pesos a Mateo Villalobos, otros 100 pesos a su hermano Francisco, y 25 pesos a Pedro Villalobos “su hermano, mi ahijado”⁴. El 11 de mayo de 1789, Juan Manuel contrajo matrimonio con Josefa Sebastiana Velásquez, hermana del músico pardo José Francisco Velásquez (1755-1805). Ofició la ceremonia el presbítero Pedro Palacios y Sojo en la iglesia parroquial de San Pablo, después de

² *Jesús, María y José / Año de 1791 / Ynformac.ⁿ de genere vitta et moribus y demas documentos producidos por Juan Bautista Olivares, Vec.^o de esta Ciud.^d pretendiendo Lic.^a para vestir Avitos Clericales*, Archivo Arquidiocesano de Caracas (=AAC), *Petición de hábitos* 11-Ec, (Sic).

³ *Angel Martín contra el Pro. Pedro Sojo para que concurra con lo q.^e le corresponde en la cerca de un solar*, AAC, *Judiciales* 62-J, fol. 18.

⁴ *Testamento de don Pedro Ramón Palacios y Sojo*, Archivo General de la Nación (=AGN), *Escribanías* 921=B (año 1799), fol. 29v.

solicitar especial permiso por no poseer licencia para efectuar matrimonios⁵. El 14 de mayo de 1791, nació el segundo hijo del músico, José Isidro Olivares, siendo su padrino de bautismo el músico Marcos Pompa. Sin embargo, Pedro Palacios y Sojo dejó expreso en su testamento que le dieran 100 pesos a Isidro Olivares, “mi ahijado”⁶. Juan Manuel murió en el pueblo El Valle, cerca de Caracas, el 1º de mayo de 1797. De acuerdo con los poderes testamentarios, Olivares dejó:

un Libro q.^e se compone de noventa y tres foxas de las quales hay escritas ocho las q.^e rubrico yo el Esc.^{no} como también dos q.^e sueltas se hallan y contienen las cuentas que lleva con el horatorio [sic] de San Felipe Neri por tocar el órgano y asistir á las funciones de su yglesia; otro documento en q.^e consta q.^e el P[resbíte]ro D.ⁿ Pedro Palacios y Sojo le dio en cuenta una negra de nación en cantidad de doscientos p.^s; [...y] una posesión cita por devajo de la posesión de Miguel Gomez q.^e está en la calle derecha de San Pablo al llegar al Guayre del qual no hay propiedad solo reserva unos papeles q.^e les ha entregado el P[resbíte]ro D.ⁿ Pedro Palacios quien se la donó⁷.

Todas estas consideraciones, su música⁸ y su fábula, otorgan finalmente veracidad a las declaraciones que el cronista venezolano José Antonio Díaz recogió de la tradición oral venezolana del siglo XIX, sobre la conocida actividad laboral entablada entre este músico con Pedro Palacios y Sojo:

El único maestro [de música ¿y primeras letras?] que había entonces en Caracas de algunos conocimientos era J[uan]. M[anuel]. Olivares: el Padre Sojo le encargó la enseñanza de varios jóvenes que reunió con este fin, y les llevaba a su hacienda

⁵ *Libro segundo de matrimonios de pardos y negros*, AAC, *Matrimoniales* 2-L, fols. 147v-148. Para consultar las licencias eclesiásticas de Pedro Palacios y Sojo, véase *Libro primero Razón de las Licencias de Confesar, Predicar y Celebrar, despachadas a los clérigos y religiosos deste Obispado de Venezuela, por el Alt[is]simo Señor D.^r D.ⁿ Mariano Martí. Digníssimo Obispo de esta Diócesis, del Consejo de Su Mag. Año de 1770 Hasta 20 de Febrero de 1792 en que falleció. Y prosiguen los que despacha el S.^r Vicario Capitular*, AAC, *Libros diversos* 122-L, fol. 3v.

⁶ *Testamento de don Pedro Ramón Palacios y Sojo*, fol. 29v.

⁷ *Testamento de Juan Manuel Olivares*, AGN, *Escribanías* 894-B (año 1797), fol. 66v.

⁸ Sobre la producción y pensamiento musicales del mulato Juan Manuel Olivares véase Coifman (2006).

de Chacao a pasar temporadas en que ayudado de Olivares dirigía la enseñanza (Díaz, 1861:186).

ORATORIO SAN FELIPE NERI DE CARACAS: CASA DE PREDICADORES

La erección del Oratorio y Congregación de San Felipe Neri de Caracas fue llevada a cabo por el obispo Mariano Martí (1721-1792), el 18 de diciembre de 1771⁹. Poco tiempo después, el 12 de octubre de 1772, salió de Caracas a realizar su visita pastoral por el interior de la provincia. Su ausencia le fue favorable al nerista y músico Pedro Palacios y Sojo para llevar a cabo en la ciudad, por primera vez en la historia eclesiástica de Venezuela, los llamados “oratorios de música” el domingo, lunes y martes de carnaval, sin autorización obispal ni apostólica. Estos “oratorios de música” constituían una novedad cultural traída por Palacios y Sojo desde Roma (y ciertamente también observada en algunos oratorios de España). El prelado diocesano lo interpelló en enero de 1778 por haber incluido la participación de un niño de “entre nueve a diez años de edad” para que leyera las platiquillas morales intermedias desde el púlpito del Oratorio¹⁰. La defensa del nerista ante la máxima autoridad eclesiástica para mantener la participación del niño en esta actividad “carnavalesca” recoge la siguiente descripción e intención del evento religioso en Caracas:

[Pedro Palacios y Sojo dijo:] que los oratorios de música que se han practicado todos los años sin intermisión desde el primero de su fundación estando presente nuestro prelado conforme a nuestras *Constituciones [del Oratorio de Roma¹¹]*, que se reduce a mezclar el dulce atractivo de la música y

⁹ Véase *Caracas año 1763 / Autos / Informativos fños. p.^a obtener las licenc.^{as} de fundar en esta ciudad la Congreg.^{on} y Orat.^o de San Phelipe Neri*, AAC, *Judiciales* 62-J; con copia en el *Auto de erección del Oratorio San Felipe Neri de Caracas* (Caracas, 18 de diciembre de 1771), AAC, *Parroquias* 146-Pa. El original puede consultarse en el Archivo General de Indias (=AGI), *Audiencia de Caracas*, legajo 348.

¹⁰ De acuerdo con la doctora María Teresa Ferrer Ballester, la forma de la mayoría de estos oratorios en España se basaba en dos partes, “entre las cuales uno de los asistentes leía un sermón que duraba una media hora”. Véase María Teresa Ferrer Ballester, “El oratorio barroco español: aportaciones de nuevas fuentes”, *Revista de Musicología* 16/5 (1993), p. 2869. Parte de esta investigación la he tratado con anterioridad en Coifman (2007).

¹¹ *JHS / Constituciones / de la Congregación / del Oratorio de Roma, Fundada / Por el Glorioso / San Phelipe Neri / con la Bula / de su Confirmación / Todo traducido en Lengua / vulgar*, AGI, *Libros antiguos*, S. XVII-58/R.5802. Este libro fue entregado por Pedro Palacios y Sojo al obispo Martí, el 17 de diciembre de 1770, y éste último se lo remitió al rey con *Testimonio* adjunto, el 30 de enero de 1771. Véase AGI, *Caracas* 348.

gracias de la platiquilla de un inocente niño según la mente piadosa y letra de nuestro Santo Patriarca, pretendiendo la diga ésta en el púlpito u otro lugar que sea accidental del [¿oratorio?] [...] que sin hacerse la platiquilla del niño, no se haría ésta que juntamente con la música componen la parte principal de estas sanas “industrias” y que como dice el Santo [Felipe Neri], escribiendo al Sumo Pontífice, son una red con que el Señor pesca muchas almas¹².

En el Archivo Audiovisual de la Biblioteca Nacional de Venezuela he localizado el “oratorio de música” (ca. 1773-76) que debió utilizar Pedro Palacios y Sojo en estas prácticas religiosas. El orden estructural de los diferentes géneros literario-musicales (o “personajes” narrativos) que intervienen en este “oratorio de música” permite visualizar la actividad descrita y por lo mismo la similitud en la función didáctica, moralizante que veremos en la fábula de Olivares. Se trata de la manera en que se hilan los motivos religiosos incluidos en las platiquillas con los personajes (es decir, los solos y dúos vocales) y el coro sobre los que se construyen estos “oratorios de música” para desarrollar el tema de carácter moral, siempre de índole religiosa, sobre el arrepentimiento del “hombre divertido” en los tres últimos días del período de Carnaval. Una actividad muy común, por cierto, entre los oratorianos de Roma y de otros ubicados en algunas ciudades de España cuando Pedro Palacios y Sojo visitó Europa, entre 1769-70¹³. En la música, los *solos* vocales son utilizados para representar, casi siempre en primera persona, la voz “exclamativa” de la Iglesia que invita a los feligreses a dejar la diversión carnavalesca, en tanto los coros se reservan para representar la “conciencia” popular que manifiesta su arrepentimiento por la diversión. Constituye así uno de los pocos y ciertamente más importantes espectáculos públicos realizados en Caracas a finales del siglo XVIII, que retrotraen los usos dramáticos, moralizantes, que tenían los diálogos y los “coros” en las tragedias clásicas.

¹² Archivo Histórico de la Academia Nacional de la Historia (=AHANH), *Fondo Villanueva* 421, fols. 2-3.

¹³ Una primera información y publicación inédita del Archivo General de Indias, de Sevilla, en torno a esta importante actividad carnavalesca traída desde Roma y promovida por Pedro Palacios y Sojo en su Oratorio San Felipe Neri de Caracas a finales del siglo XVIII se puede consultar en Coifman (2006).

(ORATORIO DE MÚSICA)

[1. Incipit literario:] *Suspiros amorosos de una alma arrepentida, á los pies de Jesús crucificado.*

1. Coro: *¡Ay de mí!
yo las culpas cometí:
¡y sois vos
el que padecéis, mi Dios!*

Dúo: *Esa cruz,
donde estás, mi bien, clavado,
es mi luz,
aunque el sol esté eclipsado.
¡Ay, dulce amado!
¡Si muriera yo por ti!*

2. Dúo: *Hombre divertido,
ciego y engañado,
Coro: ven arrepentido,
llora tu pecado.*

Dúo: *El Cielo te llama,
con grande afición,
porque tu bien ama,
no tu perdición.*

*Logra esta ocasión,
no seas obstinado,
Coro: ven arrepentido,
llora tu pecado.*

[2. Incipit literario:] *Sigue la Canción en que se describen las ruinas que ha causado y causa el pecado mortal.*

3. Coro: *Virgen santísima,
a Dios rogad,
que ni viva ni muera,
en pecado mortal.*

Solo: *Es mal el pecado,
de tal calidad,
que todos los malos
son menos y Él mas.*

4. Dúo: *De un pecador arrepentido,
mi buen Jesús ten compasión:
Coro: gimiendo y llorando os suplico,
me concedes el perdón.*

La estructura de este género literario-musical en castellano de los neristas caraqueños recogía principalmente la tradición española del siglo XVIII, muy cuestionada en su época por realizarse al concluir el período de carnaval¹⁴. Ésta se basaba en un sermón inicial de temática moral que inducía al arrepentimiento religioso sobre alguna actividad de cualquier índole (principalmente sobre el tema bíblico del pecado por la muerte de Jesús). Le seguían varios villancicos o cantadas entre los cuales se distribuían los argumentos “para apartar el pueblo de las máscaras y desórdenes del carnaval”, como reseñó también en la defensa de esta novedad caraqueña el presbítero Palacios y Sojo¹⁵. En el intermedio se incluía otro sermón, en esta ocasión leído por un niño vestido de traje secular y peluca, que recuerda la tradición de utilizar a un párvulo para oficiar las misas paródicas de los “santos inocentes”, fiestas celebradas durante dos meses hasta la llegada de la Cuaresma durante el siglo XVIII. Otros villancicos cerraban el “oratorio de música”, cuya “moraleja” debía verificar el arrepentimiento de los pecadores (el “pecador arrepentido” del carnaval) dentro del seno de la Iglesia. La estructura principalmente binaria resultante de estos eventos quedaba por lo tanto reflejada en las “platiquillas” escritas por los oratorianos (que al estar divididas por los referidos villancicos registraban la aclaratoria: “segunda parte”¹⁶) y en los “oratorios de música” divididos asimismo por las platiquillas (como se observa en los *incipit* literarios del ejemplo arriba incluido, cuyos textos completos se hallan probablemente extraviados). El resultado era la

¹⁴ En Venezuela, el principal opositor de esta y otras novedades culturales fue el también nerista y profesor de la Real y Pontificia Universidad de Caracas, Gabriel José Lindo (1734-1817), quien además era el principal defensor de la jurisdicción eclesiástica del obispo Mariano Martí. Fue nombrado Comisario de la Santa Inquisición en 1778. Véase Coifman (2006).

¹⁵ AHANH, *Fondo Villanueva* 421, fols. 1-2.

¹⁶ Entre las pertenencias que se preservan de los herederos de Pedro Palacios y Sojo he localizado una de las platiquillas escritas expresamente para ser utilizada en el período de fundación de la Congregación del Oratorio San Felipe Neri de Caracas, cuando aún debían hacer sus funciones en el Convento de la Inmaculada Concepción de esta misma ciudad por no tener sede fija. Está intitulada: *Platica de S.ⁿ Phelipe Neri predicada p.^r el D.^f D.ⁿ Fran.^{co} de Ybarra en el Conv.^{to} de la Ynmaculada Concepción de esta ciu.^d día viernes en la tarde 3 de junio de 1763, sobre la virtud de la pureza virginal, en que resplandeció el santo. Estubo [sic] presente Su Majestad, y se hacía la Novena del sacratísimo Corazón de Jesús / Fue la idea motivar las excelencias de una alma pura los desórdenes de un pecador licencioso persuadido a la imitación de aquellas, y a la abominación de este.* En Archivos Históricos de la Asociación Venezolana “Amigos del Arte Colonial” (=AHAVAAC), “Varios”.

reciprocidad literaria y musical que servía de “red” con la cual los neristas caraqueños pescaban las almas de los feligreses¹⁷.

Para una sociedad dieciochesca fuertemente censurada en sus diversiones públicas, es indudable que esta actividad religiosa debió tener bastantes seguidores en Caracas, principalmente niños, a quienes los neristas dedicaban muchas horas a la semana en actividades de instrucción moral y deportiva. Tanto llegó a ocupar a los neristas esta dedicación a los párvulos, que en 1777 el vicepreósito del Oratorio, el muy entrado en años Salvador José Bello, se quejó al presbítero y nerista Gabriel José Lindo de haberse convertido esta institución caraqueña a la fecha en una “congregación de niños”¹⁸. No debe descartarse por esta razón que durante los llamados “oratorios de música” se incluyera la lectura de cuentos infantiles como el escrito por Juan Manuel Olivares.

Antes de visualizar la posible influencia de este modelo predicatorio de los “oratorios de música” en la estructura narrativa de la fábula de Olivares, es pertinente destacar por último la obligación que estableció Pedro Palacios y Sojo, entre los objetivos para la fundación de esta

¹⁷ Esta manifestación religiosa de los neristas respondía además al pensamiento contrarreformista que inspiró la actividad regular de esta Congregación en Roma, basada en el deseo de frenar todos los excesos o libertinajes de la vida pública, cuyas repercusiones en Venezuela, fomentadas por Pedro Palacios y Sojo, no habían sido estudiadas hasta ahora. Entre las expectativas religiosas estipuladas por las *Constituciones* de los oratorianos caraqueños se incluyen: 1) la flagelación del cuerpo a puertas cerradas en su Casa Oratorio ubicada en la parroquia de San Pablo, como castigo o prevención a los pensamientos impuros; 2) la utilización del hábito y birrete de riguroso color negro como acto de pobreza y humildad; 3) la obligación de situarse en todos los eventos religiosos públicos en el último lugar disponible así como ser el último en hablar en cualquier reunión como expresión de “humillación” contrarreformista; y 4) la prohibición de tener sirvientes personales ni siquiera para realizar cualquier sustitución de sus ejercicios religiosos, como por ejemplo copiar una partitura. Véase *JHS / Constituciones / de la Congregación / del Oratorio de Roma*, información que desarrollaré en una futura publicación. Un interesante ejemplo de esta “humillación” religiosa entre los neristas se recoge por ejemplo en la manera como Pedro Palacios y Sojo firmó la copia que realizó de la *Misa a tres voces* del músico José Antonio Caro para su instituto: “Copiada por un humilde hermano del Oratorio del S[eñ]or San Felipe”, en Archivo Audiovisual de la Biblioteca Nacional de Venezuela, fondo José Ángel Lamas (=JAL), MS. 176, fol. 1. Todo lo cual hallaremos por primera vez también expuesto y elaborado en el mensaje moral de la fábula *El morrocoy y las perezas* de Juan Manuel Olivares, como se explica más adelante.

¹⁸ Véase *El provisor de Caracas [don Gabriel José Lindo] informa a V. M. no ser incompatible con las reglas de la Congregación de San Phelipe Neri, la intervención del Prelado Diocesano, ni la ocupación y cuidado de la casa de ejercicios que este ha agregado a aquella, con las de sus observancias / Informe* (Caracas, 3 de junio de 1777), AGI, Caracas 348, fol. 4.

Congregación en Caracas, de llevar prédicas morales a la casa de niñas blancas y pardas huérfanas “Jesús, María y José” de la parroquia de San Pablo, “para consuelo de las recogidas que hay en su recinto”¹⁹. Promesa refrendada por el rey Carlos III, en la licencia concedida al nerista, firmada en el Buen Retiro, el 2 de julio de 1764²⁰. Otro documento de 1766 recoge nuevamente la obligación que tenían el doctor Gabriel José Lindo, “ínterin que no tuviere obligación de decir misa en el oratorio de San Phelipe Neri como uno de los fundadores dél” (Leal, 1968: 172), y el presbítero Salvador José Bello para realizar misas, pláticas, explicación de la doctrina cristiana y rezar con las niñas blancas y pardas huérfanas acogidas en este recinto. No se conoce sin embargo testimonios de haberse educado a estas niñas en labores de canto o ejecución instrumental, aun cuando se sabe que se entretenían no sólo observando las procesiones eclesiásticas entre las celosías sino también con representaciones o autos sacramentales. Casa de recogidas que, probablemente, habría tenido presente Olivares como principal destinataria de su fábula, según explico a continuación.

LA FÁBULA *EL MORROCOY Y LAS PEREZAS* (CA. 1792-96) DE JUAN MANUEL OLIVARES: CUENTO FANTÁSTICO-MORAL²¹

Juan Manuel Olivares incluye expresa referencia poética, en su narración, de ser el “cuento” la categoría literaria de su fábula, según se recoge en la última frase de la segunda estrofa: “deseando ver la tierra de mi cuento”. De esta manera deja establecido que el autor/narrador de su fábula remite a sí mismo, y que los hechos narrados aluden quizá también a sus experiencias y vivencias en la Caracas de finales del siglo XVIII.

¹⁹ *Carta* (Caracas, 25 de enero de 1764), AGI, *Caracas* 348.

²⁰ *Caracas año 1763 / Autos / Informativos fhos. p.^a obtener las licenc.^{as} de fundar en esta ciudad la Congreg.^{on} y Orat.^o de San Phelipe Neri*, AAC, *Judiciales* 62-J, con copia en el documento *Auto de erección del Oratorio San Felipe Neri de Caracas* (Caracas, 18 de diciembre de 1771), AAC, *Parroquias* 146-Pa. El documento original puede consultarse en AGI, *Caracas* 348.

²¹ Quiero agradecer al doctor Carlos F. Duarte por permitirme disponer y fotografiar por primera vez este cuento inédito escrito por el músico Juan Manuel Olivares, guardado hasta ahora con mucho recelo por los herederos del presbítero Pedro Palacios y Sojo. El original se halla así, a buen cobijo y cuidado, en AHAVAAC, “varios”.

Por ser el rasgo principal de este género literario tramar una “moraleja” de fácil recordación entre los lectores o auditorios del mismo, con el magistral uso de acciones humanas entre los animales (es decir, personificando a los habitantes de la selva)²², debe destacarse que esta intención narrativa debió vincularse además con la obligación que tendría el músico, como partícipe de las predicaciones de los neristas, de plegarse a las actividades didácticas que debió realizar la Congregación en la casa de niñas blancas y pardas huérfanas “Jesús, María y José”, ubicada asimismo en la parroquia de San Pablo. Esta casa como destinataria de la fábula está sugerida en la expresa credibilidad inicial de hallarse el morrocoy (personaje principal) ante la ciudad de las “Pardas Princesas” al pedir “con voz arrogante” entrar a ella, para descubrir estar en realidad ante la “Ciudad de las perezas”²³. Una astuta manera de provocar quizá entre la audiencia de niñas pardas una respuesta contraria a la idea de ser ellas las habitantes de esa ciudad ubicada “cien leguas mas allá del Orinoco”, a la cual no pertenecen ni se identifican con el característico rasgo de la personalidad de estos animales, descrito también en el cuento como “flemáticas” (perezosas).

La sugerente estructura binaria del cuento, de diecinueve estrofas en total, está definida por las secuencias temáticas que se desarrollan en las diez estrofas iniciales (virtual primera parte), y aquellas que se reservan para las nueve últimas, incluida la expresa moraleja final del cuento (virtual segunda parte).

Las ideas narrativas de la primera parte se supeditan a la construcción de dos imágenes ejemplarizantes para entender la moraleja conclusiva del cuento. La primera, se basa en un morrocoy arrogante, que violenta su entrada a la “Ciudad de las perezas” al prodigar una sorprendente habilidad, cual si se tratara de una pereza, para subirse a los árboles desde un “mogote” o loma, con la “suerte

²² El concepto de fábula según Covarrubias (1995: 531): “Llamamos fábulas ciertos cuentos, cuya corteza es un entretenimiento de cosas ridículas, introduciendo a los animales, como al león, al lobo, a la raposa y a los demás que hablan y razonan entre sí, y debajo della hay una doctrina moral, en la cual se nos advierte de lo que debemos hacer y de los que nos debemos guardar”.

²³ No puede descartarse del todo la posibilidad de que Olivares haya deseado describir a las perezas como “pardas princesas”. Sin embargo, para un período histórico en que la condición de “pardo” se asociaba indefectiblemente con un sector racial de la sociedad latinoamericana bastante discriminado con este vocablo por razones que iban más allá del color de piel, me permito sugerir y sostener la lógica de esta primera interpretación.

impía” de quedarse boca arriba balanceándose en círculos sobre el caparazón de su espalda al caer dentro de la ciudad. Al ir en su socorro una de las perezas, ésta tardaría diez horas en bajar de un árbol. De esta manera Olivares describe no sólo la lentitud que caracteriza a estos animales, sino también la indefensión en la que se encuentra el morrocoy de no ser auxiliado en estas circunstancias. La ocasión es así favorable para que las perezas le recuerden al morrocoy, como primer mensaje didáctico del cuento, que muchos “guapetones” (fanfarrones) como él, cuando “van por lana vuelven trasquilados”.

Con todo, el morrocoy no escarmienta en su conducta y decide retar a las perezas a hacer carreras, a quienes gana en velocidad. Construye así Olivares la segunda imagen de esta primera parte, en la fanfarronería de un lento morrocoy que se jacta de ganarle a las aún más lentas perezas. El interés del escritor es dar cuenta así que lejos de sentirse humilladas por la derrota, las perezas alaban la agilidad del morrocoy para predisponerlo a aumentar su fanfarronería. Una astuta acción que se completa con la intervención final de una pereza que se burla del morrocoy, al recordarle que “de los ciegos es rey quien tiene un ojo”. El malestar que le causa al morrocoy el aprendizaje de este segundo mensaje didáctico del cuento, que lo estimula además a irse de la ciudad de las perezas (como estas últimas deseaban desde el inicio del cuento), permite reconocer que ellas eran conscientes de su desventaja motriz cuando éste las retó a hacer carreras, y que al alabarlo perseguían la intención de humillarlo en una segunda oportunidad para escarmentarlo en su conducta por su demostrada fanfarronería.

Continúa el cuento en lo que he considerado su segunda parte por la reveladora imagen que desarrolla Olivares sobre las circunstancias que llevan al morrocoy a morir. Éste, al hallarse en su camino con un tigre dotado por la naturaleza (como sabemos) de la posibilidad de trepar a los árboles para descansar sobre sus ramas, dejó correr nuevamente su fanfarronería para expresar una “chuscada” (chanza o mofa) hacia el feroz animal, al alabar la flojera en que se hallaba, quizá inspirada por la personalidad de las perezas. El tigre, que no se caracteriza por la movilidad de estos animales, reaccionó sin embargo con una agresividad natural a ser temida. El morrocoy, por el contrario, lo retó a pelear después de llamarlo

“bribonaso” (sic) por no saber medir sus fuerzas. El tigre decidió por lo tanto matarlo y comer su carne. Las últimas palabras las tendría el autor/narrador al recordarnos como mensaje final del cuento, que cuando veas a las (flojas y lentas) perezas alabarnos, como también lo hacen a los (lentos) morrocoyes, resulta prudente medir nuestras empresas (es decir, los objetivos o resultados de nuestras intenciones).

El mensaje final del cuento, que estructura su forma binaria, resulta sin embargo más revelador a la luz de otros importantes detalles de la narración. Uno de ellos se basa en la expresión con que se abre la última estrofa: “Quien te alaba te engaña”. Una verdad supeditada a la visión cristiana de la humillación religiosa entre los neristas como principio indefectible para ganarse el cielo, y que observamos también desarrollada en el mensaje del “oratorio de música”. Al fin y al cabo, estimulado por las alabanzas de las perezas tras retarlas a hacer carreras y ganarles en velocidad, el morrocoy decidió asimismo retar al tigre, demostrando finalmente no saber medir sus fuerzas. De este alabo nació su engaño, que lo llevó a la muerte. Olivares deja en evidencia así que en las alabanzas de las perezas se hallaba solapado el intencional desquite “religioso” hacia el morrocoy, no sólo por haber violentado la entrada a su ciudad sino también por desoír la advertencia con que se inicia el cuento: el de ser sus fuerzas limitadas. Toda la primera parte se basa así en la confabulación de las perezas para aumentar la fanfarronería del morrocoy, en tanto la segunda parte (ya aparentemente lejos de la influencia de éstas), sobre las consecuencias mortales que le trajo al morrocoy desoír los dos mensajes didácticos iniciales.

Otra característica a destacar utilizada por Olivares es el uso del color local en el habla de las astutas perezas, que era muy característico de los géneros musicales y literarios de “negrillas” (o “negriyas”) en la tradición del villancico latinoamericano. Las frases en referencia que sugieren el tono “mulato” del gremio de pardos de la Venezuela colonial se recogen en las estrofas sexta y décima respectivamente: “Seor guapo ¿V’ baylá? malo! malo!” y “Seor patojo”. La imagen acústica de la primera frase remite además a la asociación del morrocoy rotando en círculos sobre la caparazón de su espalda, con los posibles juegos de ronda o de bailes que seguramente realizaban las niñas huérfanas durante las horas de esparcimiento (si bien quizá sea ésta la primera referencia documental al respecto). Localismo vocal que afianza además la condición de “extranjero” que

tiene el morrocoy viajero con un tono de voz ciertamente más “castizo” en sus intervenciones en primera persona, en representación quizá del habla de los blancos españoles y criollos de la época. No se puede por lo tanto descartar en la finalidad del cuento una solapada “chuscada” de Olivares sobre la desigualdad social y cultural entre la “humillada” sociedad de mulatos y pardos frente a la “arrogante” actitud de superioridad social de algunos blancos criollos y españoles de su época. Para lo cual el contexto caraqueño del carnaval sirve de idóneo contexto para criticar públicamente, con este ingenioso cuento “paródico”, a la sociedad venezolana de finales del siglo XVIII.

Finalmente, deseo destacar del cuento la presencia de expresiones que perduran en el acervo oral venezolano, ciertamente modificadas a través de la tradición popular oral, como las frases extendidamente conocidas hoy día: “yendo por lana vuelven trasquilados” y “de los ciegos es rey quien tiene un ojo”; así como esa otra utilizada como moraleja de la fábula en la conclusión del cuento, que ha sido quizá olvidada por nuestra memoria colectiva, si bien en mi opinión recoge interesantes connotaciones históricas sobre la sociedad venezolana durante las últimas décadas de nuestro período colonial: “Cuando oigas que te alaban, examina / si al morrocoy alaban las perezas / para medir prudente tus empresas”. Una moraleja de gran significación cultural y religiosa si recordamos finalmente también que el autor de esta hermosa fábula fue el mejor y más importante músico venezolano de obras eclesiásticas del siglo XVIII, por no haberse dejado engañar seguramente (como buen nerista) por el fácil halago.

FABULA DEL MORROCOY Y LAS PEREZAS COMPUESTA P.^o JUAN MANUEL OLIVARES NATURAL Y VECINO DE CARACAS^[24]

En ese llano adentro
cien leguas mas alla del Orinoco
tiene un Valle en su sentro
una Ciudad q.^e se conoce poco;
habitan las Peresas solamente
q.^e otro animal allí no se consiente.

²⁴ Hago transcripción literal del mismo, con sus características gráficas y ortográficas, por hallarse recogido aún de manera manuscrita, quizá proveniente del mismo puño y letra del autor. Al final del texto, con caligrafía similar, se lee la siguiente firma, repetida: *Pedro Rodrig.^z Por D.^o Pedro Rodríguez oficial*. Nombre que podría sugerir el del dueño.

Un morrocoy curioso,
q.º salió de su tierra p.º ver mundo,
con (𐤎𐤏) paso presuroso,
se acercaba a este Pueblo sin segundo;
iba p.º el camino mui contento
deceando ver la tierra de mi cuento.

Llegó nuestro viajante,
a la rara Ciudad de las Perezas
y con voz arrogante
en sus Puertas gritó: *Pardas Princesas
la entrada permitid a un peregrino
que viene muy cansado del camino.*

Con grandísima flema^[25],
un Perezos q.º estaba de Portero,
le dijo: *hay anatema
para q.º recibiere extranjero.*
Repitió el Morrocoy ciertas razones:
entraré y tu sabrás con q.º te pones.

Resuelto y enfadado
se montó el Morrocoy en un mogote
y de allí descolgado
se halló entre la Ciudad al tercer lote^[26],
quedo p.º su desgracia boca arriba
sin poder desvoltearse ¡o suerte impía!

Un Perezos chusqueando
le dixo sin moberse de su palo
al verlo pataleando:
Seor guapo ¿Vº baylá? malo! malo!
si a esto se han reducido sus brabezas
oiga lo que le dicen las Perezas.

A chasco semejante
viven expuestos muchos guapetones
q.º tienen p.º bastante
su poder p.º empresas de Campeones
mas siendo sus fuerzas limitadas
yendo p.º lana vuelben trasquilados.

²⁵ El término “flema” refiere a la expresión “flemático” que quiere decir flojo o cansado. Remite así específicamente a la segunda acepción que recoge Covarrubias (1995: 552) “2. Éste hace a los hombres tardos, perezosos y dormilones, y a los tales llamamos **flemáticos**. Proceder en un negocio con flema, es ir con él muy de espacio”.

²⁶ El término “lote” alude aquí a lo que hoy día llamamos “cuadra” o “manzana” de una ciudad. En este sentido, Olivares sugiere que la ciudad de las perezas está tan organizada como la Caracas del siglo XVIII.

Dixo pues y mobiendo
el Perezos su cuerpo con cuidado
se fue desenvolviendo
del palo donde estaba pegado
y al cabo de diez horas mui cabales
al morrocoy libró de tantos males.

Con lo que había pasado
nuestro campeón no escarmentó del todo
y así ya desvolteado
lucirla determina de otro modo
y viendo a las Perezas tan roñeras
desafió a todo el Pueblo a dar carreras.

Todo el Pais alababa
del morrocoy la gran ligereza
mas esto lo notaba
desde un rincón con risa una Perezosa
y desde allí le grita: *Seor patojo*
de los ciegos es Rey q.ⁿ tiene un ojo.

El morrocoy sentido
de oír esta Perezosa mal hablada
tomó p.^r buen partido
ausentarse de allí sin decir nada
y del Pueblo salió tan enfadado
q.^e hechó mas maldiciones q.^e un soldado.

Yba mui orgulloso
diciendo el morrocoy p.^r el camino:
El Pueblo perezoso
no me acomoda, soy un torbellino
estas ganas de andar no está en mi mano
quererme sujetar eso es en vano.

Tal vanidad tenía
en ser grande andariego el tal morrocoy
que según él decía
p.^a andar todo el mundo le era poco:
de haberse oído alabar nació su engaño
mas esto mismo ocasiono su daño.

No había andado mucho
Nuestro arrogante aventurero quando
a un tigre machucho
en su árbol halló refunfuñando
y le dijo con risas: *agur amigo*
Buena vida en floxera, yo la bendigo.

Era poco chancero
el tigre, y la chulada le indispuso
de tal modo q.^e fiero
luego entre sí, comerselo propuso,
y apeandose del palo donde estaba,
se va acia al morrocoy q.^e lo chuleaba

Al ver este el tigrazo
q.^e se acercaba, en vez de tener susto
le dice: *bribonaso*
“si mi chanza te ha dado algún disgusto
“alcánsame si puedes, lucharemos
“y si eres diestro y guapo lo veremos.

Por menos molestias
el tigre ya lo había sentenciado
y fue tal su impaciencia
al verse con injuria desafiado
que cogió al morrocoy p.^r una pata
y de un golpe acabó su patarata.

Luego que le dio muerte
iracundo le coge y despedaza
mas su furor convierte
en devorar la carne ¡qué cachaza!
Yo escribiría en su vientre este letrero:
aquí yace el morroco aventurero

Quien te alaba te engaña
Nos da un sabio refran esta doctrina
p.^r eso con gran maña
quando oigas que te alaban, examina
si al morrocoy alaban las perezas
p.^a medir prudente tus empresas.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

1. ARCHIVOS

Archivo Arquidiocesano de Caracas (AAC)

· *Judiciales*

- *Matrimoniales*
- *Parroquias*
- *Petición de hábitos*

Archivo Audiovisual de la Biblioteca Nacional de Venezuela (AABNV)

- *Fondo José Ángel Lamas (JAL)*

Archivo General de Indias, Sevilla (AGI)

- *Audiencia de Caracas*
- *Libros antiguos*

Archivo General de la Nación (AGN)

- *Escribanías*
- *Negocios Eclesiásticos*
- *Libros antiguos*

Archivo Histórico de la Academia Nacional de la Historia (AHANH)

- *Fondo Villanueva*

Archivo Histórico de la Asociación Venezolana “Amigos del Arte Colonial” (AVAAC)

- *Varios*

2. IMPRESOS

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

Coifman, D. (2003). *Imágenes carnalescas: a propósito del Mômoprecoce de Heitor Villa-Lobos*. Caracas: Fundación Cluster.

-----. (2006^a). *Dialéctica musical de los poderes eclesiásticos durante el obispado de don Mariano Martí (1770-1792)*. Tesis Doctoral, Universidad Complutense de Madrid, 2 vols., pp. 1646 + xxxviii.

-----. (2006^b). Iglesia, música y poder durante el obispado de don Mariano Martí (1770-1792). *Ensayos Históricos. Anuario del Instituto de Estudios Hispanoamericanos*, de la Universidad Central de Venezuela (segunda etapa). 18, 81-99.

-----. (2007) José Antonio Caro de Boesi (1758-1814?), primer compositor de la Ilustración musical de Venezuela. En M. G. Ustároz y E. Ros-Fábregas (Coords. y Edits). *La Música y el Atlántico. Relaciones musicales entre España y Latinoamérica*. (pp. 415-433). Granada: Universidad de Granada.

Covarrubias, S. de (1995). *Tesoro de la lengua castellana o española (1611)*. Felipe C. R. Maldonado. Madrid: Castalia.

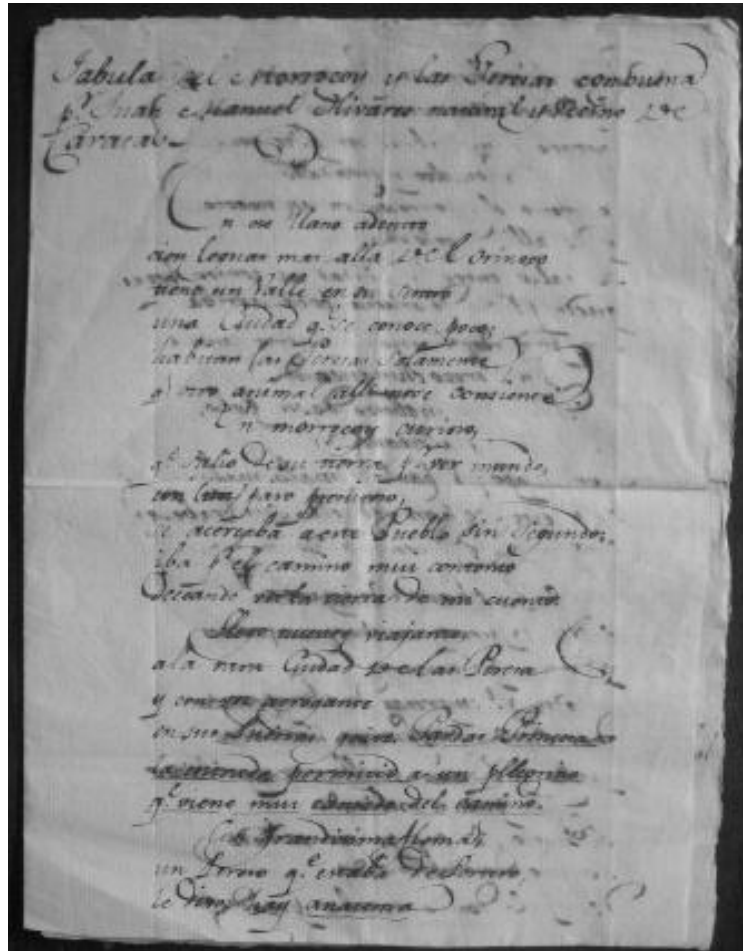
- Díaz, José Antonio (1861). *El agricultor venezolano o lecciones de agricultura práctica nacional*. Caracas: M. de Briceño.
- Ferrer Ballester, M. T. (1993). El oratorio barroco español: aportaciones de nuevas fuentes. *Revista de Musicología* 16/5, 2865-2873.
- Leal, I. (1968). *Documentos para la historia de la educación en Venezuela (período colonial)*. Caracas: Academia Nacional de la Historia.
- Sánchez Siscart, M. (1993). Aportaciones sobre el oratorio español en el siglo XVIII. *Revista de musicología*, 16/5, 876-877.
- Sandoval, C. (2000). *El cuento fantástico venezolano en el siglo XIX*. Caracas: CEP-FHE-UCV.
- . -. -. (2004). *Días de espanto: cuentos fantásticos venezolanos del siglo XIX*. Caracas: Monte Ávila.

Apéndice

LA FÁBULA *EL MORROCOY Y LAS PEREZAS* DEL MÚSICO
JUAN MANUEL OLIVARES (1760-97): PRIMER CUENTO FANTÁSTICO DE VENEZUELA
DAVID COIFMAN

44

INVESTIGACIONES LITERARIAS



(FIG. 1) PRIMER FOLIO MANUSCRITO DE LA FÁBULA *EL MORROCOY Y LAS PEREZAS* DE JUAN MANUEL OLIVARES (CORTESÍA AVAAC)