

LA MUSICA INDIGENA Y COLONIAL EN NICARAGUA

LUIS A. DELGADILLO

MANAGUA

MUCHO se ha escrito sobre motivos indígenas con referencia a cerámica, arquitectura y pintura, pero sobre música hay muy pocos documentos o casi nada de rastros que pudieran aclarar el misterio de las músicas indígenas, su origen auténtico y su aplicación. Cuanto se ha dicho y escrito ha sido a base de fantasías y suposiciones, más o menos agradables y aceptables. Los cronistas hablan de la música ritual y, ante todo, de las danzas sagradas, pero no saben decir o probar que son autóctonas y de nacionalidad definida.

La música, la poquísima música indígena que hay en Nicaragua sólo puede ser hallada muy adentro de las montañas de las Segovias, de Matagalpa y Chontales; proviene de la música maya quiché, de Guatemala, si no directamente, en una forma indirecta. Guatemala, bien se sabe, es la hermana mayor de América Central y la que está más autenticada con la raza indígena de antigua estirpe maya. Nicaragua, como Honduras, ha sufrido intermitencias políticas que no han dejado progresar como debieran a nuestros pueblos, que son, sin excepción, sumamente inteligentes para captar cualquier cosa que propenda a su desarrollo.

Pocos temas he aprovechado para mis obras sinfónicas de carácter típico, puesto que la mayor parte de ellos tienen escaso valor musical y son de origen dudoso; muchos que me dan por indígenas no son sino reminiscencias mal urdidas de los cantos andaluces o catalanes que han llegado rodando de España desde los tiempos coloniales. Si nosotros contáramos con el rico arsenal vernáculo que embellece al cancionero español, a esta hora los compositores nicaragüenses hubiéramos escrito verdaderas músicas nacionales o populares.

ENTRE los instrumentos indígenas de Nicaragua se usaron y usan: el *quijongo*, un arco de bejuco con una sola cuerda estirada. De esta cuerda pende del medio una *jicarilla* hueca, movediza, la que da los tonos y semitonos conocidos⁽¹⁾; el violín de dos o tres cuerdas, construido con madera porosa de *talalate* o *guásimo* (madera criolla). Con estos instrumentos se tocan melodías tristes y monótonas, acompañadas generalmente por guitarricas mal entonadas. Hay un tambor raro, largo y feo, que se llama *juco*. Los indígenas lo ejecutan con un parche estirado que tiene un palillo fuerte, movible en el centro del mismo parche, sonando jocosamente: *juco, juco*. Hay también unas flautas de formas típicas de todos los tamaños, que son llamadas *pitos*. Estos son de *carrizo* (caña nativa) grueso, con cinco o seis agujeros. Entre las ocarinas hay infinidad de figuritas de barro, que suenan con melodías pobres y menores. En Monimbó (barrio indígena de la pequeña ciudad de Masaya) se usan las marimbas de tres o cuatro octavas, a veces con tonos enteros, pero las más en sistema cromático. Ejecutan fandangos y zapateados de estilo colonial muy bonitos.

Las músicas más populares que se cantan y bailan en Nicaragua son, aproximadamente, las siguientes:

Mama Ramona, El Sanatillo, El Xopo o Zopilote, Los Diablitos, La Gigantona, La Sirena, El Toro venado, El Macho ratón... El Toro guaco; hay una infinidad de *jarabes*, o zapateados de carácter españolizado que se tocan con guitarras y marimbas especiales. Hay un canto nacional, entre otros tantos míos, que se llama *El Chiquirín* y otro que se canta mucho, llamado *El Tío Lagarto*. Las *bombas*, o coplas callejeras, abundan y son de carácter picaresco. Si hubiera un mecenas que hiciera publicar bajo mi dirección estos cantos populares de Nicaragua algo bueno se podría hacer por el futuro nacionalista.

En la costa atlántica de Nicaragua hay otro mundo distinto al del centro de estas latitudes. La música de los *mosquitos* proviene de aires africanos, mestizados con ritmos ibéricos, pero con tendencias autóctonas. Hay muchos aires de baile que cantan y bailan los negros de la costa atlántica. Es ciertamente una lástima que no se hallen escritos todos esos cantos populares de los *sumos* y *mosquitos*, que son originales, desde luego, hasta cierto punto. En algunos de sus cantos dichos negros usan la escala pentátona, pero no siempre.

(1) Este instrumento es de origen netamente africano. (Nota de la Dirección).

Entre las músicas pastoriles son célebres los *pases* del Niño Dios. Los villancicos de Mena, de "Chibola" y los de Vega Matus están conceptuados como los mejores en su género por estos países. Tenemos sonos de Pascua preciosos, que debieran ser publicados para que no mueran nunca.

La música indígena en Nicaragua no es una música completamente definida, como la del Perú o de Méjico; no hay *pasillos* ni *bambucos* como en Colombia, ni hay tampoco danzas típicas de una originalidad absoluta, como en el Brasil o en Chile. No obstante, no pierdo la esperanza de que podamos llegar a un avance tal en materia de folklore musical que más adelante sea posible decir con orgullo: tenemos danzas y canciones vernáculos nicaragüenses de una forma original y bella. Es ciertamente muy difícil independizarse de la vieja Europa, porque todas nuestras civilizaciones, después de la conquista española, son imitaciones poco frondosas como para poder declarar que sean nuestras. Europa y Asia, lo mismo que Africa, viven dominando con su espíritu y sus tendencias raciales a estas bellas Américas del llamado Nuevo Continente.

LOS BAILES TÍPICOS MÁS CONOCIDOS

Debe confesarse con pena que, por nuestra falta de organización social y moral, por nuestro poco interés o ninguna afición al pasado de Nicaragua, no podemos contar con acopio abundante de documentos o pergaminos históricos de segura autenticidad para hablar y escribir sobre temas indígenas y coloniales. Son muy pocos los vestigios que han quedado para hacer un verdadero análisis de concienzudo investigador. Habría que ir, tal vez, a las altas montañas de las Segovias nicaragüenses, a los caseríos de Matagalpa y de Chontales (departamentos poco adelantados en materia de estudios étnicos) para conseguir alguna débil huella de lo que fué el modesto poderío de los indígenas, antes de la conquista española.

Haciendo un esfuerzo para retener en la memoria algo de lo que, por tradición, se ha conservado en bailes típicos, hay que referirse a los sonos callejeros en tiempos de fiestas titulares de pueblo, conmemorando algún natalicio o vida de santos, etc. En Managua, por ejemplo, están los siguientes bailes populares: el de la *Yegüecita*, el *Gigante*, de *Santiago*, de *Los Diablitos*, *El Zopilote*, *Los Caballitos*, *La Sirena*... La danza de la *Yegüecita* la realiza un hombre que sostiene un aro de bejuco en su derredor. Este aro está cubierto por

larga túnica blanca y en su parte delantera lleva pegada una cabeza artificial de caballo. El bailarín brinca y grita conduciendo el aro y embistiendo a todos los concurrentes al modo y ritmo de la música especial, que es ejecutada por un tambor y un pito. El tema musical es monótono, como sigue:

TEMA DE LA YEGÜECITA



El 25 de julio, día en que se celebra la fiesta de Santiago, patrono de Managua, salen varios grupos de bailarines populares con trajes tricolores y sombreros ridículamente adornados con cintas rojas y flores brillantes. Se establece la relación del gigante, consistente en dos hombres vestidos con manta rojiza y verde, con botas altas, llenas de cascabeles y un turbante hacia atrás de la cabeza, que, adornado con pequeños espejos y cintas de todos colores, ostenta el hombre que cubre su cara con una máscara grosera y fuerte. Un alférez va montado a caballo, llevando una espada de acero o de madera. Se desafían y cruzan las espadas haciendo cada uno las relaciones gigantescas, inventando disparates de actualidad, etc. La música de este baile es la siguiente:

EL GIGANTE



Los Diablitos es un baile típico colonial, de interés local imborrable. Los diablos son grupos de hombres vestidos de tales con sombreros emplumados y algunos con cachos o cuernos. Vestidura diabólica roji-negra o verde. Bailan saltando con los brazos abiertos, al ritmo de la música que a continuación transcribimos, alegre y picaresca. Esta música consiste en una primera parte cantada y en una segunda, que es un estribillo, sin canto, siendo el verdadero la primera parte. Ejecutan cinco músicos: una tuba, un clarinete, una flauta, un cornetín y un tambor jocoso con un palillo de madera en

medio del parche, que es llamado *juco*, pareciendo, como hemos dicho más arriba, que dice *juco, juco*, cuando va sonando al compás de la música.

Hay coplas muy chistosas, como las que siguen:

Nosotros somos los diablos	Dicen que los diputados
Que venimos de los infiernos	Pronto van a renunciar
A llevarnos a las suegras	Porque ya están muy cansados
Que no quieren a sus yernos.	De tanto descansar.

Las muchachas de este tiempo
Son como las maravillas;
Apenas les dicen *mi alma*
Ya piden las zapatillas.

Estos bailes se hacen en honor de Santo Domingo, en las fiestas de agosto.

LOS DIABLITOS

LOS DIABLITOS

No - so-tros so-mos los dia-blos que ve-ni-mos de los in-fier-nos, a lle-var-nos a las sue-gras que no quie-ren a sus yer-nos.

1. Baile

2. Baile

El Zopilote es el nombre que se da a un ave negra de la familia del cuervo. El baile que lleva este nombre es chistoso y burlesco. Se baila en varios grupos de hombres solos, vestidos del color negro del zopilote. Algunos llevan en la mano izquierda una vejiga de buey llena de agua sucia para echarla a la gente; broma hartamente pesada que disgusta a los más. Cada uno de los bailarines lleva en la mano derecha una especie de cuello simulado con pico de zopilote, con el cual molesta a los transeúntes en continuos movimientos. Al bailar dicen coplas como las que siguen:

Ya el zopilote murió
De una fuerte calentura,
Y lo llevan a enterrar
Porque no quiso tragar.

Así muchas coplas más que se inventan para criticar a personajes políticos, etc. La música es la que sigue:

EL ZOPILOTE

EL ZOPILOTE

4. Musical notation for 'El Zopilote' in 2/4 time, featuring a melody with eighth and sixteenth notes and rests. The lyrics are: 'Yael zo-pi-lo-te mu-rió de u-na fuer-te ca-len-fu-ra, y lo lle-van ajen-te-rrar por-que no qui-so tra-gar.'

Los Caballitos es puramente música colonial. Son grupos de hombres y mujeres vestidos extravagantemente, portando *picheles*, tarros viejos o cualquier cosa. Se baila en parejas, al son de la siguiente música:

LOS CABALLITOS

LOS CABALLITOS

5. Musical notation for 'Los Caballitos' in 2/4 time, featuring a melody with eighth and sixteenth notes. The lyrics are: 'De los ca-ba-llos que me tra-je us-ted, nin-gu-no me gus-ta, so-lo el que mon-té. (Las voces en bajal)'

La Sirena, música de Luis Felipe Urroz, padre, es un baile aristocrático, con damas y caballeros vestidos a la usanza antigua. Las mujeres llevan flores en preciosas canastillas, bailando al compás de la música, cuyo tema es el que sigue:

LA SIRENA

LA SIRENA

6. Musical notation for 'La Sirena' in 2/4 time, featuring a melody with eighth and sixteenth notes and rests.

Los Mantudos es otra danza conocida que se baila al son de una marimba y una guitarra que ejecutan dos músicos ambulantes. Tocan jarabes de factura españolizada, etc. Algunas mujeres se visten de inditas y los hombres usan pantalones oscuros y estrechos, camisa blanca y un pañuelo de color rojo al cuello. Este pañuelo se lo quitan para bailar y lo toman con la mano derecha, para danzar con su dama, la que se sopla con un abanico grande.

LOS MANTUDOS

LOS MANTUDOS

7. Musical notation for 'Los Mantudos' in 2/4 time, featuring a melody with eighth and sixteenth notes and rests.

Los Tincos es uno de los más viejos bailes de Managua. La palabra *tinco* es el nombre que dan a un pajarraco negro, de pico parecido al loro. Lo llaman también *pijul*. De todos modos el baile no tiene nada que ver con dicha ave, pues el argumento es cosa muy distinta. Dos o tres hombres, que se disfrazan de tigre, de león y de mulo, buscan, al parecer, asilo en alguna casa, y una vieja fea y agresiva les sale al encuentro con un perro muy bravo, al que ella le dice, al son de la música: *uchú perro, uchú perro*. Da de palos al tigre, al león y al mulo y éstos escapan, gritando en tono de socorro. Tal es el argumento del antiguo *Tinco*. El *Tinco-ladino* es más ridículo, según tenemos informes: un par de viejos ñoños, ya chochando y muy mal vestidos, salen por las calles cubriéndose con unos paraguas rotos y cursis. Bailan *Los Tincos* y usan la vejiga de cuero llena de líquidos pestíferos que echan a la cara de la gente. De esta pareja hay varias más que la acompañan en el baile. El tema de la música es el que sigue:

LOS TINCOS

LOS TINCOS

Movido

8. Musical notation for 'Los Tincos' in 2/4 time, featuring a melody with eighth and sixteenth notes and rests.

EN LA CIUDAD DE MASAYA

Ante todo hay que citar a Masaya por su barrio de Monimbó, que es el más grande y típico de la pequeña ciudad. Los habitantes de este barrio son, casi en su mayoría, tribu indígena. El caserío Monimbó es una serie de vericuetos interminables, casitas de pura paja en el techo, algunas cubiertas con *carrizo* o con tablas de *talalate*. Los indígenas hombres cubren su cuerpo con blancas cotonas de manta y pantalón de lo mismo, anchos y ásperos. Las mujeres usan la misma manta en una sola falda larga atravesando el abdomen y una camiseta de color extravagante que les deja casi desnudos los senos.

Las mujeres trabajan más que los hombres. Estos son muy haraganes y muy incrédulos con respecto a las otras razas superiores a ellos. Apenas tienen justicia, pues los blancos europeos han exterminado las tribus rebeldes indoamericanas. Las mujeres de Monimbó conservan mucha fuerza en la cabeza, llevando sobre ella cosas de grosero peso: piedras de moler, tortillas de maíz, cántaros, sacos de frijoles, de arroz, etc. Además sus niños, si los tienen.

En cuanto a la práctica musical, los indígenas de Monimbó usan las marimbitas de madera especial, incluyendo el teclado con la misma madera. Constan de tres a cuatro octavas. Algunas son diatónicas y otras pulsán la escala cromática. La música de estos indígenas, al menos la primitiva, se ha perdido, quedando la colonial nada más, consistente en fandangos, jarabes y dancitas, algunas muy bonitas. En todas estas músicas predomina la melodía fácil con terceras por segunda voz. El acompañamiento es pobre: nada más que tónica y dominante, sin complicaciones modulantes. He aquí un tema de estas danzas monimbescas:

9a *Ailúo* (Monimbó)

9b LOS MANGUES (balle de inditas) Monimbó

Este baile tiene gracia. Las inditas visten falda de manta y güipil, se adornan con muchas flores en la cabeza y llevan en el brazo derecho tinajas con frutas que regalan. Llevan ritmo ternario, mientras la música ejecuta binarios (6/8 ó 2/4).

Hay una gran fiesta religiosa en todo Masaya: la fiesta de San Jerónimo. Nadie se queda en casa y todo el mundo la echa por la ventana a fines de setiembre, porque el 30 de este mes se realiza la procesión del Santo Patrono. Hay que ver lo que es esta procesión de San Jerónimo en Masaya. Es algo típico que si bien va decayendo ya en sus tradicionales costumbres, todavía se sienten los restos de lo que fué. Cuando sale el santo de la Parroquia principal, hay miles de fieles que van cumpliendo promesas religiosas; sacrificios tremendos que consisten muchos de ellos en hacerse conducir de rodillas detrás de San Jerónimo o golpearse el pecho con una piedra. Mientras, la mayoría de las personas van brincando continuamente delante de la imagen del santo, ya con sus niños ya sin ellos, y durante todo el trayecto echan vivas diciendo: ¡Viva el *dautor* San

Jerónimo...! Entre los bailes —muchos de ellos extinguidos— se encuentran: el *Macho ratón*, el *Toro venado* y otros más que no recordamos. La música es poco interesante y es toda a base de pitos y tamborcitos indígenas. He aquí un pequeño tema:

TORO VENADO

10. TORO VENADO

Hay un baile con coplas que se llama *El Zanatillo*. Las coplas son varias y se cantan siempre con la misma música, pero no tienen gran significación. Es un baile de parejas sueltas que se zapatea al final. Los trajes son usuales, vistiendo algunas damitas el güipil y pañuelo grande de colores subidos. La música es como sigue, graciosa y levantadora:

EL ZANATILLO

11. EL ZANATILLO

Mamá Ramona es una danza criolla escrita por Alejandro Vega Matus, el músico más querido y popular que ha habido en Masaya. Tiene baile y canto y muchas de sus coplas han sido hechas de acuerdo a la música. Una de ellas, poco más o menos, dice así:

La pobre Mamá Ramona,
La gran *vaina* le pasó;
Por andar de *chimbarona*
El diablo se la llevó.

La música no es completamente regional, porque procede de ritmos españolizados, pero es alegre, jocosa y de indiscutible carácter colonial.

MAMÀ RAMONA

MAMA RAMONA
Tema inicial

12. etc.

2ª parte

La po-hre Ma - ma Ra - mo - na la gran vai - na le pa - só...

EN LA CIUDAD DE LEÓN

En León, la ciudad mentora e intelectual, la ciudad de las universidades y seminarios ancestrales, hubo también músicos distinguidos, aunque la mayoría empíricos. Francisco Díaz Zapata escribió un método sobre canto llano que se ha perdido. José María Santamaría, llamado "Chibola", escribió varias composiciones religiosas, entre ellas motetes y villancicos de bastante acentuado sabor local. Desgraciadamente se han olvidado y muchas personas de León que poseían manuscritos originales de "Chibola" los han perdido, mientras que otros los conservan tan celosamente que no quieren ni siquiera facilitarlos para ser publicados. José de la Cruz Mena fué también célebre por sus canciones callejeras y sus vales al estilo de la época. Lamentablemente, muchos guitarristas aficionados han tergiversado muchos trozos de Mena que requieren una revisión prolija y concienzuda. Su *Requiem* es sin duda la mejor obra que escribiera, según afirmaron peritos en la materia. Un diplomático nicaragüense en Washington dejó esta obra musical religiosa abandonada en la Legación de su país y no ha sido posible averiguar su paradero. Marcelo Soto fué un violinista discreto y tuvo aventajados discípulos. Macario Carrillo fué, en León, un director de orquesta de reconocida experiencia, especializándose en música religiosa. Isaías Ulloa, maestro de canto y notable bajo, dedicó toda su vida a la música religiosa, actuando casi siempre como maestro de capilla en la catedral leonesa. Fernando Midence, joven pianista, estudió en Bruselas (Bélgica) y actuó muy poco en la vida musical, habiendo muerto casi ignorado. Actualmente nadie estudia piano en León; por lo menos no se conoce ningún artista sobresaliente.

Los *maitines* en la época de Navidad son trozos musicales muy alegres que se ejecutan en la catedral de León. Coros de muchachas con pandejetas, pitos y tambores acompañan a las pequeñas orquestas que se reúnen en dicho templo para alabar al Niño Dios.

EN LA CIUDAD DE GRANADA

De la antiguamente llamada "Sultana del Lago de Nicaragua", o sea la moderna ciudad de Granada, hay poco que decir en lo que a música atañe, pues sus habitantes son más expertos comerciantes que dados a las bellas artes. No hay regla sin excepción, desde luego, y siempre se pueden encontrar en Granada algunos buenos aficionados que se han educado en Europa y saben apreciar la buena música.

Conocimos en dicha ciudad un grupo de músicos empíricos del pueblo, quienes se dedican en cierta época del año a celebrar a una de las vírgenes del cielo. Suponemos que sea durante el mes de octubre, dedicándose todo el mes a hacer *la vela*, como dicen ellos. Su música consiste nada más que en una rica diversidad de atabales que golpean con mucha rapidez y precisión rítmicas. Paran cada dos o tres minutos para disparar lo que ellos llaman *bombas*, o sean coplas picarescas. Lanzan un grito gutural antes de empezar sus improvisaciones, de las que muchas son graciosas y de subida intención. No hay instrumento de viento, de madera, ni metal, ni cuerda. Como dijimos, se usan exclusivamente tambores, algunos de cuyos ritmos son así:

Tambores o atabales de Granada

13.

Pasan toda la noche festejando a la Virgen del Rosario a su manera, obsequiándola devotamente con cenas típicas.

Hay, entre los pocos músicos granadinos, un cantor llamado Manuel Ibarra que ha sido maestro de capilla y conoce a fondo la música religiosa. Actúa ahora en la iglesia de Santo Domingo de la capital (Managua). José Vicente Barberena, distinguido violinista de la misma ciudad de Granada fué compositor de música de iglesia y en su época sentó fama entre los mejores compositores y directores de orquesta; más tarde ocupó la dirección de la Filarmonía de Managua.

EL BAILE DRAMÁTICO EL GÜEGÜENCE (2)

Nos queda por citar la melodía nativa *Suchi Malinche*, del baile nicaragüense *El Güegüence* (1719). Es una melodía rara y sencilla a la vez que forma parte de una comedia-baile que data aproximadamente de 1501, es decir un año antes del descubrimiento de Nicaragua por Colón. La música es de carácter romántico, finamente delineada, porque trata de caracterizar la figura delicada de Sunchi Malinche, que es uno de los personajes principales del baile.

SUCHI MALINCHE de "El Güegüence"
Andante

EN MANAGUA, CAPITAL DE NICARAGUA

Managua hace 85 años era todavía una aldea de la que nadie sospechaba que pudiera llegar a convertirse en ciudad y menos en la capital de la república. No vamos a señalar punto por punto las etapas de la evolución de esta ciudad, pero nos hemos de acercar hasta donde sea necesario para referirnos a la historia de su música.

Los ejecutantes eran los músicos que más se apreciaban. Entre éstos descollaron Andrés Calero, Ignacio Hernández y algunos alumnos de ellos en el violín.

En 1878 figuran: Leocadio (a quien llamaban "el tío Cayito"), tocador de pito; Segundo Doña, compositor de música popular para toros; Pilar Barberena, flautista; Jesús Arróliga, violoncelista; Santiago Reyes, cornetista; Domingo Parajón, trompetista; Rito Mena, cantor de iglesia; Rosendo Collado, tamborista; Juan Noguera, tubista; Inocente Oliva, violinista; Demetrio Mendieta, clarinetista y otros ejecutantes más que se escapan a la memoria.

Desde luego todos estos músicos eran, por naturaleza, artistas sin verdadera escuela. Si ahora no existe aún ninguna Academia

(2) Véase el Apéndice a este estudio, correspondiente a Daniel G. Brinton.

Oficial de Música, qué menos podía haber en aquellas épocas en que la música se cultivaba intuitivamente... Los primeros pianos que llegaron a Managua fueron los de la señorita Mercedes Cortés, el general Florencio Xatruch, el Dr. Teodoro Delgadillo (padre del autor de estas líneas) y un piano de cola pedido por don Federico Solórzano, persona de gran fortuna. Había pues pianos, pero no pianistas ni maestros de cierta competencia. ¿Cómo se progresó pianísticamente? Que nosotros sepamos no se progresó nunca, pero sin embargo hubo algunas señoritas que descollaron en su tiempo, entre ellas Merceditas Cortés, Mora, Chepita, Adela y Manuela Delgadillo, Carmelita Espinosa y la señora Rosita Solórzano de Lacayo. Todas ellas fueron, más tarde, dirigidas por el maestro belga Alejandro Cousin.

El maestro Cousin fué el fundador de la Banda de los Supremos Poderes en tiempos del general Fernando Guzmán, entonces Presidente de la República (1867 a 1871). Desde entonces quedó constituida la que podríamos denominar *Banda Presidencial*, que fué suprimida durante la administración del general José María Moncada (1929 a 1932).

Allá por el año 1883 se fundó la *Sociedad Filarmónica de Managua*. Si mal no recordamos fué su primer presidente don Tomás Martínez (hijo del general Martínez). Casi al mismo tiempo se fundó otra agrupación filarmónica que iniciaron Francisco de Dios Avilés, Rafael Rivas, Mariano Espinosa y Cipriano Reñazco. La primera citada la iniciaron los señores Vélez (Rafael y Miguel) y Zelaya (Ignacio, Leandro y Mariano). Se establecieron y cumplieron estatutos y reglamentos que rigieron a esta agrupación artística.

Cuando volvió al país el maestro Alejandro Cousin tuvo la táctica magnífica de fusionar las dos agrupaciones filarmónicas, que estaban en pugna, y preparó un brillante concierto que le valió un singular éxito. Con música se apaciguaron los ánimos y desde entonces la Sociedad funcionó con una sola directiva.

El primer director que tuvo la Filarmónica de Managua fué el cornetista don Pedro García. Entre los presidentes que tuvo después se cuenta a don Carmen Fonseca, al general J. Santos Zelaya —que fué Presidente de la República después—, al Dr. Alfonso Solórzano, a don José María Castrillo —ex director del diario "El Comercio"—. El último presidente de la Sociedad Filarmónica fué don Mariano

Espinosa. Fué director de dicha orquesta por mucho tiempo el violinista granadino don José Vicente Barberena, exceptuando un año en que dirigió don Inocente Oliva.

Generalmente, esta orquesta se ocupó más de ejecutar bailables de moda en aquellos tiempos. En 1895, siendo Presidente el general Zelaya, se aprobaron y publicaron los Estatutos y Reglamentos reformados de la misma Sociedad Filarmónica de Managua, que firmaron: Francisco Solórzano Lacayo, Francisco Reñazco, presidente y vicepresidente respectivamente; José Jesús Vélez, secretario; Joaquín Solórzano G., vicesecretario; Presbítero Pedro A. Obregón, tesorero colado; J. Vicente Barberena, director; y Ramón Morales Z., vicedirector. Existió, bien organizada, una tarifa para los músicos, que regía en la Sociedad desde 1892 y que aprobaron el presidente de la consabida Sociedad, Dr. Alfonso Solórzano y su secretario, don Juan José Zelaya (21 de setiembre de 1892).

De 1911 hasta el presente no ha podido haber más movimiento musical de orquesta organizada. Cierito es que, eventualmente, el autor de estas líneas ha reunido de cuando en cuando hasta 50 profesores de orquesta para dirigir sus sinfonías típicas, como la *Incaica*, la *Mejicana*, la *Indígena* y sus *suites Escenas Pastoriles*, *Teotihuacán*, *Diciembre*, etc.

Existen hoy agrupaciones aisladas con directores de bailables, las que se dedican a ejecutar música de baile yanqui, tangos, etc. No obstante hay en estos momentos un intento de orquesta sinfónica. La lucha es desesperada en medio de este marasmo abrumador de tan pesado materialismo. El presupuesto no alcanza a cubrir los gastos y casi está por morir la simpática agrupación filarmónica, todo por falta de apoyo oficial o comercial en esta capital.

Los únicos artistas que han ido a estudiar a Europa debidamente han sido: Fernando Midence, pianista; Tomás Urroz, violinista; Arturo J. Medal, pianista y Luis A. Delgadillo, pianista y compositor. Entre los educados en Nicaragua están: Carlos Tünnermann, Paco Soto Carrión, Rosalpina Espinosa, Luis Urroz, hijo, estudiosos del piano; los instrumentistas ejecutantes: Nicolás Ortega, natural de Granada, violinista; Luis Felipe Urroz, violoncelista; Arturo Picado, discípulo de composición de Luis A. Delgadillo; Francisco J. Rosales, compositor popular; Pedro González G., trombonista y contrabajista; Nicolás Arróliga, tubista; Nicanor Guerrero, trompetista y Mariano Blanco, maestro de capilla.

No queremos que pasen al olvido los nombres de los siguientes ejecutantes de banda que hubo en épocas pasadas: Rubén Samper, tubista; Roque Rojas, flautín; Joaquín Vargas, redoblante; Francisco Soto, requinto y cantor de iglesia y Mariano Grillo, cornetista.

Managua, 1939

LUIS A. DELGADILLO

APENDICE

HISTORIA DEL BAILE GÜEGÜENCE

Información de DANIEL G. BRINTON

ENTRE las representaciones escénicas que han sido conservadas por los descendientes de los Mangues, en la vieja ciudad de Masaya, la única larga que se ha escrito es el *Baile del Güegüence*, o *Macho Ratón*. De éste, varios ejemplares existen manuscritos y de la comparación de dos de ellos, el desaparecido Dr. C. H. Berendt obtuvo, en 1874, el texto que se imprime en este volumen⁽³⁾. Pero él no obtuvo, ni la intentó él mismo, ninguna traducción de parte alguna de él. Refiere positivamente que las partes en *nahuatl* no las comprenden ni los mismos nativos hoy día. Su antigüedad y paternidad son también desconocidas. Se sabe de cierto que fué representado antes de principios del año actual, pero con este único dato cesa su historia externa.

Según la memoria de los que viven ahora, este baile ha sido ejecutado ocasionalmente en cumplimiento de una promesa religiosa pronunciada en alguna emergencia de la vida o de los negocios. La época escogida para su realización es, generalmente, en las fiestas de San Jerónimo, el 30 de setiembre. Sus preparativos son laboriosos y caros. En los tiempos pasados los ensayos se hacían diariamente, algunas veces durante seis u ocho meses antes de la representación pública. Los actores suplían sus propios trajes que requerían un

(3) BRINTON, DANIEL GARRISON: *Brinton Library of Aboriginal American Literature No. III. The Güegüense; a Comedy Ballet in the Nahuatl-Spanish Dialect of Nicaragua*, edited by Daniel G. Brinton, A. M., M. D., Ed. D. G. Brinton, Philadelphia 1883, il., pág. LIV-73, 12 de notas y 9 de vocabulario. Esta información bibliográfica, omitida por el autor del estudio, nos fué facilitada por la División of Music, New York Public Library, con el correspondiente microfilm. *Güegüense* (Güegüence) quiere decir: viejo hechicero, charlatán. (Nota de la Dirección).

considerable desembolso. Había, sin embargo, buen número de solicitantes, pues no solamente era considerado un honor el tomar parte, sino que también el patrón o patrona de la fiesta que se había comprometido a dar el drama debía proveer en cada ensayo los refrigerios en forma de comida y bebida. Como los apetitos eran generalmente grandes y las libaciones liberales, era casi ruinoso para una persona de recursos moderados hacerse cargo de ello. Por esta razón, como nos escribe el Dr. Earl Tlint, ha terminado ahora y probablemente no resurgirá de nuevo, al menos en todo su antiguo esplendor.

Es muy difícil decir a qué época antes del Siglo XVIII debemos remontar la composición del Güegüence. El Dr. Berendt, basando su opinión en lo que pudo saber merced a la tradición oral sobre los arcaísmos de la construcción española y en otras evidencias de origen interno, lo remitió en términos generales a los primeros siglos de la ocupación española (1519-1719). Es probable que podamos asignar la primera parte del Siglo XVIII como la fecha más última de su composición y hay alguna evidencia, a la que me referiré en las notas del texto, de que no es improbable un período más remoto. Por supuesto que éste no se contradice por el hecho de que algunas expresiones modernas se hayan deslizado en el texto. No se podía esperar otra cosa.

Ninguna alusión con respecto al autor ha sido encontrada en ninguna parte. Hay, no obstante, razones que yo considero de peso para creer que es la producción de un indio nativo o de casta media. Algunas de ellas son de un carácter negativo y daré estas primero.

Todos los dramas, por lo que yo sé, que fueron introducidos por los sacerdotes españoles como sustitutos de los bailes nativos, tienen un fin religioso o instructivo. Como dicen los alemanes, son extremadamente *tendenciosos*. Tales son el *Baile de San Martín*, que presenta escenas de la vida del santo y en las que una rueda, llamada *horquilla*, cubierta con plumas y flores, es halada en todo su recorrido; el *Baile de los cinco Pares de Francia*, que expone la conquista de los moros infieles por los cristianos, habiendo sido ambas comedias populares en Nicaragua entre los Kekchis de Coban; el *Baile de Moros y Cristianos*, parecido al último mencionado; el *Zakikoxol* o *Baile de Cortes*, en quiché, del cual tengo un ejemplar y otros parecidos. Pero en el Güegüence no hay, en absoluto,

ningún propósito moral, ni carácter religioso. Es, ciertamente, tan al contrario que no podemos concebir que haya sido introducido por un sacerdote.

Por otro lado, si hubiera sido compuesto por un escritor español seglar, difícilmente hubiéramos dejado de encontrarlo, de una manera general, modelado conforme la cepa de la comedia española. Sin embargo, se diferencia del molde español en varios distintivos notables y fundamentales y estas diferencias son precisamente las que emanarían de las costumbres con que los nativos dan forma a sus pensamientos. Notaría, primero, que, mientras se introduce a las mujeres, éstas son estrictamente *personas mudas* y hasta la heroína no habla una sola palabra; que no hay monólogos ni soliloquios; que no hay ninguna división en escenas, siendo la acción continuada en toda su extensión; que no hay prólogo, ni epílogo, ni coro; y especialmente que la aburrida repetición de las mismas frases por un interlocutor de lo que el anterior ha dicho —una marcada característica de las oraciones escénicas nativas— son todos cargos que apenas podemos creer que los exhibiera cualquier español suficientemente cultivado para escribir.

Además, el "asunto" de la comedia está estrictamente al alcance del pensamiento y emoción nativos. La admiración de la bellaquería grosera, artera e insolente del Güegüence, es precisamente lo que vemos en los modernos cuentos en torno a la fogata del campamento de Michabo, entre los Algonkins, de Tescatlipoca, entre los Aztecas y en una veintena de otros héroes. Es de una sola pieza, con el encanto que nuestros antepasados derivaban de las estratagemas de Reynard el Zorro. Los medios de excitar la risa son apenas tres: primero, la pretendida sordera del Güegüence; segundo, una consecuencia del anterior: que él equivoca o simula equivocar las palabras de los otros actores, produciendo así divertidos *quid-pro-quo*s; tercero, la introducción de referencias obscenas. Por supuesto, yo sé que estos son los principales recursos de muchos comediantes europeos de baja estofa, pero también considero una verdad de mucha importancia, para decidir la probable paternidad de la comedia, que todos estos, especialmente los dos primeros, son mencionados prominentemente, por viejos autores, como patrón principal de las comedias nativas *nahuatl*. Así Benzoni y Coreal nos dicen que, en los bailes de Nicaragua que ellos presenciaron, algunos de los actores pretendían ser sordos y otros ciegos, para provocar la risa por sus equivocaciones. Y el Padre Diego Durán nos dice

de una comedia nativa mejicana, en la que tal vez pudiera haberse fundado esta del *Güegüence*, abundante en canciones y bromas vulgares, en las que el payaso pretende comprender en doble sentido lo que su patrón le ordena, trastocando sus palabras por otras parecidas.

En cuanto a la inclinación general a los gestos y bromas indecentes es frecuentemente comentada por los misioneros y considerada como un motivo para desaprobar estas exhibiciones.

La ausencia de toda referencia a las emociones del amor y la vulgaridad nativa indicada en los pasajes sobre las mujeres, indica más una mano nativa que una europea. Están en notable contraste con la escuela de la comedia española. El descuido de las reglas comunes de la construcción española parece nacer de la ignorancia de alguien poco conocedor del idioma, más bien que de un propósito deliberado. También se debe recordar que esta pieza era representada totalmente por indios nativos y no por la población española.

No estamos sin ejemplos de personas de prosapia nativa que preparan comedias para sus compañeros. En 1625, Bartolomé de Alva, un descendiente de los reyes nativos de Texcuco, escribió tres comedias en *nahuatl*, extrayendo sus tramas de Lope de Vega. Es completamente posible que otro Alva surgió de los Nahuas de Nicaragua y les preparó, para su distracción, la obra que ahora presento.

Por estas distintas razones yo la clasifico entre las producciones aborígenes.

