

28

LA MUSICA EN GUANACASTE



Jorge Luis Acevedo

LA MUSICA EN GUANACASTE



EDITORIAL DE LA UNIVERSIDAD DE COSTA RICA



01

Jorge Luis Acevedo

LA MUSICA EN GUANACASTE

Primera edición: 1980

CR
780.972.86
H 173 - m

LA MUSICA

EN GUANACASTE

© Jorge Luis Acevedo

Impreso en Costa Rica

Fotografías: *Jorge Luis Acevedo*
Stanley Bolandi
Héctor Gamboa

Coreografía de las danzas:
Amanda Romero

Dibujos: *César Cuello*
Gilbert Rodríguez

Caligrafía musical:
Orlando Costa Rica

Diseño y dirección de la edición:
Mario Fernández Lobo

Portada: *Pierre Eppelin*

29112

10 OCT. 1980

EDITORIAL DE LA UNIVERSIDAD DE COSTA RICA

Todos los derechos reservados conforme a la ley
Ciudad Universitaria Rodrigo Facio
San José - Costa Rica



Querida esposa, queridos hijos:

Las constantes inquietudes artísticas han ausentado de vuestro hogar, el calor del padre y del esposo. Reverente ante vuestra paciencia, amor y comprensión, os dedico esta obra, con profundo cariño, a Ana Isabel, Jorge Martín y Roberto, aquí en la tierra y a Juan Manuel y Anita, allá en el cielo.



Presentación

En la peregrina sucesión de acontecimientos que riman el vivir costarricense, en que casi siempre son las actividades culturales un raro juego de azar, viene a ser este libro del Licenciado Jorge Luis Acevedo algo muy estimulante. Vemos a un costarricense ocuparse de lo nacional, y viajar sin descanso, de San José a Guanacaste, durante muchos meses, para recoger las expresiones más vivas y genuinas de la realidad nacional. Viene a ser este contacto directo con el folclor algo así como introducir las manos en la tierra y sentir el calor vital del planeta, nuestra Gran Madre que nos nutre.

Es indudable que una cultura vigorosa es aquella que ha sido suficientemente amantada por las tradiciones de una Madre Patria, sin ser debilitada al entrar prematuramente en contacto con elementos artificiales a su naturaleza íntima. Costa Rica, nuestra Madre Patria, aunque sea joven, pequeña y humilde, es muy digna de otorgar a sus hijos los valores propios de su idiosincrasia, en lo cual reside su verdadera originalidad o potencial de creatividad. Al unirse estos elementos tradicionales típicos, con otros elementos foráneos, se produce entonces una interesante aleación, una cultura auténtica. Es por eso que conocernos a nosotros mismos es profundizar nuestra fuerza creativa, fuerza capaz de superar los escollos que toda cultura encuentra en su normal desarrollo. Alejarnos de nuestra realidad vital es obstaculizar nuestro progreso y debilitar nuestras esperanzas de llegar algún día a poseer una cultura vigorosa por su originalidad, que individualice los valores humanos de nuestra nacionalidad.

El libro nos presenta, en forma descriptiva y amena, un desfile de costumbres típicas guanacastecas y nos regala con nutrida información sobre las danzas y los instrumentos musicales más importantes de la región. Desfilan por él bien escogidas anécdotas costumbristas, que nos explican la idiosincrasia del sabanero, con su manera de pensar tan diferente a la de nuestros "cartagos" habitantes de la Meseta Central, su afición espontánea por la música alegre y bulliciosa, así como su devoción por la melancólica y cadenciosa serenata del trovador enamorado.

Demuestra el libro una labor seria de estudio e investigación, realizada por un artista de gran capacidad de asimilación y comprensión de la temática de nuestro folclor. Se trata de uno de nuestros más distinguidos cantantes, graduado en la Universidad de Costa Rica, en donde obtuvo los grados de Profesor y Licenciado en Música, un barítono que ha participado ya varias

veces representando importantes papeles de óperas en el Teatro Nacional y que realizó estudios de posgrado en París, en donde obtuvo una Licencia de Concierto e hizo estudios de etnomusicología en la Escuela Práctica de Altos Estudios de la Sorbona. El Licenciado Acevedo es actualmente Profesor de Canto en la Escuela de Artes Musicales de la Universidad de Costa Rica, en donde realiza una excelente labor pedagógica, que no sólo se manifiesta en el perfeccionamiento de las voces de sus alumnos, sino que se extiende hacia los campos de la investigación, la composición de canciones inspiradas en los elementos folclóricos por él estudiados, obras que da a conocer en múltiples conciertos que organiza, así como en un Seminario sobre la Música Guanacasteca que tuvo lugar bajo su iniciativa en 1978, y que culminó con la fundación de una Escuela de Música en el Centro Regional de Santa Cruz de la Universidad de Costa Rica. **Puédesele, sin duda, considerar como una auténtica conciencia nacionalista que activamente promueve una vigorizante actividad cultural que merece ser, no solamente aplaudida, sino imitada.**

Los frutos de esta labor heroica, de gran sacrificio personal, se desgranados generosos en los surcos de la cultura costarricense y aseguran para nuestra patria un futuro brillante.

El Licenciado Jorge Luis Acevedo es un sembrador que con su obra ha fomentado el desarrollo natural de nuestra cultura, al dar a conocer nuestros valores nacionales. Después de leer este valioso libro, se comprende mejor el Guanacaste.

Bernal Flores

Introducción

El presente trabajo sobre la música guanacasteca, vista bajo el marco de diferentes épocas, es el resultado de una vieja inquietud que pretende, no solamente el estudio del fenómeno musical de esa región, sino también su incorporación dentro de la vida cultural de nuestro país.

Ya es hora de que lancemos el grito por la búsqueda de un arte auténtico, con características costarricenses. Ese arte perfectamente puede concepirse a través de manifestaciones culturales propias de nuestro país.

Se insiste constantemente en que Costa Rica es un país que no posee su propio lenguaje cultural. Tal aseveración es producto del desconocimiento total de nuestra propia cultura, pues son muchas las comunidades que se identifican por su arte, tradiciones y costumbres.

Por eso he planteado en este libro la problemática de la música del Guanacaste, pero no considerándola como un ente aislado dentro de una sociedad de tradición oral, pues la música, al igual que las demás artes, también revela el desarrollo socio-político de una comunidad.

La música tradicional del Guanacaste, aparte de ser fiel testimonio del carácter peculiar del guanacasteco, refleja muy bien la mutación étnica que sufren nuestros indígenas con la llegada de los españoles. Paralelo al mestizaje étnico entre el indio-español y negro se produce el mestizaje cultural. Y si nos remontamos aún más atrás, la música de la Gran Nicoya poseía otras características e intereses, según los objetivos de las comunidades precolombinas.

Espero que estas páginas sean fuente de inspiración que motive al estimado lector, no solamente a leer por curiosidad, sino a convertirse en un agente de nuestra más auténtica cultura.

Reconocimiento

Quiero dejar constancia de mi profundo agradecimiento a las siguientes personas e instituciones que con su colaboración desinteresada han hecho posible este libro:

A los señores Luis Ferrero y Héctor Gamboa Paniagua por su acertada orientación en los primeros pasos de esta investigación. A mis amigos colabo-

radores y muchas veces compañeros de giras, señores: Carlos Chacón Gutiérrez y Luis Paulino Castro Chang. A mis asistentes Stanley Bolandi, Orlando Costa Rica, Víctor Vargas y Gerardo Duarte. Por su excelente trabajo artístico, al señor César Cuello y su señora esposa Amanda Romero. Por su valioso trabajo científico, a los profesores Lic. Ricardo Jiménez Dam y M.S. Mauricio Gallardo Zamora, de la Escuela de Física de la Universidad de Costa Rica.

Al Dr. Bernal Flores, por su constante apoyo moral. Al Lic. Mario Fernández Lobo, por su especial empeño e interés demostrado en la revisión del estilo, en el cuidado de las primeras fases de la edición de este libro y en la selección de los elementos gráficos. También extendiendo este reconocimiento a dos de sus colaboradoras: la Prof. Flor de Ma. López Guido y su señora esposa, D. Marlene Arce de Fernández.

Al señor Mario Segura y demás miembros de la Directiva de la Editorial de la Universidad de Costa Rica, gracias por su decidido apoyo que ha convertido este libro en una realidad.

Al señor Lic. Fernando Castro, exdirector de la Escuela de Artes Musicales, con cuyo apoyo decidido inicié la investigación de la música guanacasteca, siempre con el respaldo de la Vicerrectoría de Investigación y Acción Social de la Universidad de Costa Rica.

Para sus respectivos Vicerrectores: Dra. María Eugenia Bozzoli de Wille y Dr. José María Murillo mi sincero agradecimiento, al Museo Nacional de Costa Rica y al Museo del I.N.S., a la señora Carmen Clachar, poseedora de una excelente colección de instrumentos musicales precolombinos, los cuales siempre estuvieron a mi disposición para su estudio, a la señora Ana Zulay Soto Méndez por su amplia colaboración como directora del Museo del I.N.S.

Finalmente quiero agradecer a todos mis informantes, en especial a don Ulpiano Duarte, Director de la marimba Diría, y al querido pueblo guanacasteco, pues gracias a ellos he podido convivir situaciones, sueños, realidades y esperanzas a través de su música.

El Autor

Algunos aspectos prehistóricos e históricos de Guanacaste

“La Gran Nicoya”: es así como algunos arqueólogos denominan esta región en su desarrollo precolonial. La extensión territorial de esta zona comprendía todo el noroeste de Costa Rica y parte del territorio nicaragüense.

El nombre de Nicoya proviene de las raíces nahuas “Necoc”: a un lado y otro, y “Yahotl”: el enemigo; al unir los dos términos obtenemos: “El enemigo a un lado y otro”. Según el arqueólogo Edward Selser¹, el término Necoc—yahotl es sinónimo del vocablo “Tezcatlipoca”, deidad mesoamericana que representa al “Señor del Espejo Humeante”, sembrador de la discordia y de la guerra, una de las deidades más enigmáticas y curiosas del Panteón Mexicano.

“Entre los mexicanos, Tezcatlipoca aparece en forma que sugiere el tránsito hacia la idea de un dios único, pues lo consideran como todopoderoso, invisible, omnipresente, o, como expresa Sahagún (t. I, p.82): “espíritu, aire, tiniebla”. A este dios atribuían el regimiento del cielo y la tierra; le adoraban, reverenciaban y ofrecían como hacedor y dador de todas las cosas y de todos los bienes, y le rogaban por todas sus necesidades... Es significativo que en el mes de Toxcatl, a su representación la adornaban con una guirnalda de flores que llamaban izquixóchitl, o sea, el “esquijoche” del habla popular guanacasteca”².

Durante la época precolombina, fue una región de tradición mesoamericana. Los estudios recientes de la arqueología moderna, han demostrado la influencia de las culturas mayas, toltecas y mixtecas. También se ha comprobado que en algunos períodos recibió influencia de culturas características de América del Sur, pero que, al final, fueron superadas éstas por la emigración masiva de los mayas, toltecas y mixtecas.

Al llegar los españoles a Guanacaste, dominaba en la región la cultura de los Chorotegas, que procedía de los Otomíes de México. Se supone que llegaron hacia el

año 800 d.C. huyendo de la opresión de los Olmecas. Su lengua era el Uto—Mangue, olvidada por completo en la actualidad.

Se dividían en tres clases sociales: a) Clase alta, formada por el cacique, sacerdotes y principales; b) Plebeyos y c) Esclavos.

El cacique era el jefe del palenque o provincia. Los principales eran una especie de nobleza; representaban al cacique en los asuntos internos y extraterritoriales; en caso de guerra, actuaban como jefes. La clase plebeya era el resto de la gente. Los esclavos generalmente eran prisioneros de guerra; se les capturaba para ser sacrificados en los rituales.

La clase plebeya practicaba el matrimonio monogámico, mientras que, en las clases superiores, era legal el matrimonio bigámico.

Vivían colectivamente en verdaderas poblaciones alrededor de una plaza; al centro de ésta, había montículos donde se realizaban los rituales y ceremonias.

“La propiedad de la tierra era colectiva, con derechos de uso individuales. Posiblemente tuvieron libros con una escritura ideográfica, trazada sobre pergaminos de piel de venados. Tenían un calendario que se basaba en unidades de diez y de veinte días”³.

Eran grandes especialistas en el tejido y teñido del algodón; esto último lo hacían con tinta vegetal o con un gusano de caracol llamado murice.

“En Nicoya se labran finas colchas de algodón, lienzo y otras curiosidades que es lo mejor que se hace en todas las indias”⁴.

Explotaron el fruto de los árboles de anona, níspero, zapote y aguacate, y cultivaban maíz, cacao, algodón, frijoles, yuca, chile y tabaco. El maíz era considerado sagrado y el cacao se usaba como moneda.

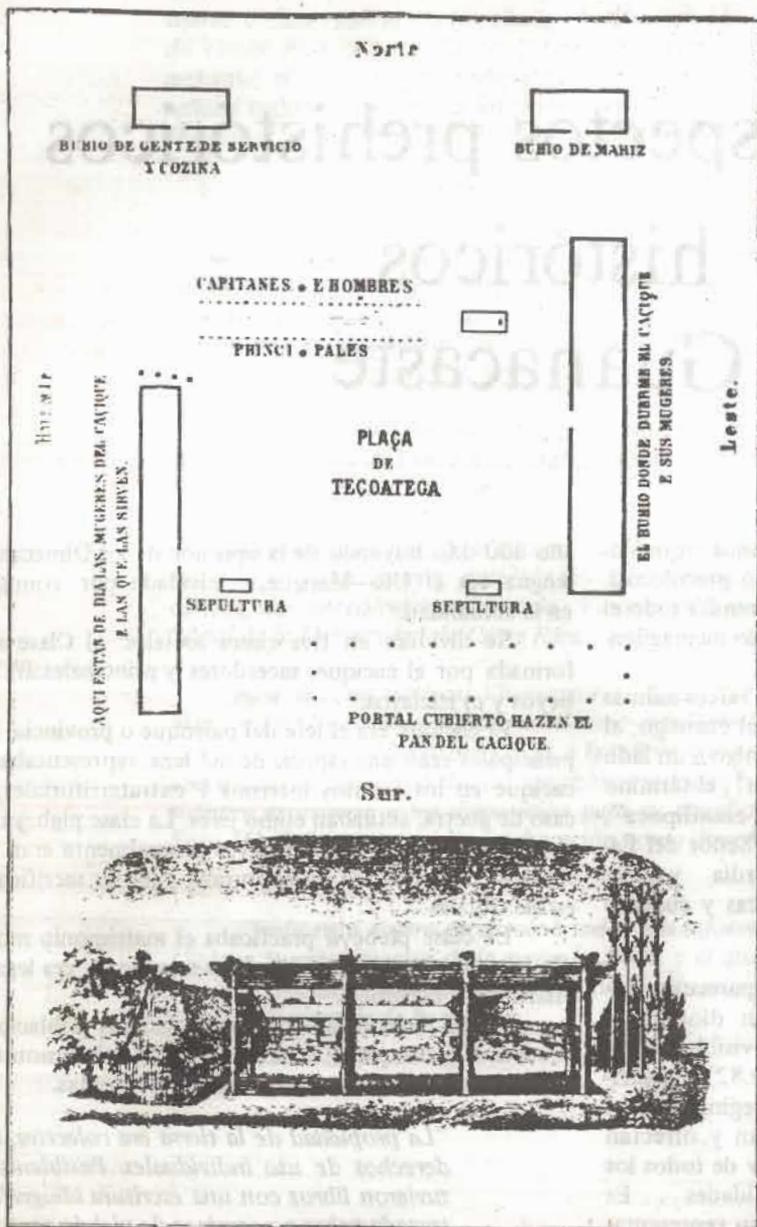


Fig. 1: Plano y perspectiva de la plaza de Tecoaitega (Fernández de Oviedo 1959, V: Lámina X).

Fueron grandes conocedores de la técnica de la cerámica. Su fino acabado, sus bellas formas y su rica decoración fueron causa de admiración de los conquistadores y, actualmente, de un valor incalculable para el patrimonio cultural de Costa Rica.

"Hay en la isla de Chira muy buena loza o vidriado de cántaros é jarros é todo lo que suele hacer de barro; la cual parece propia de azabache en la tez é color negro y es hermosa cosa de ver las vasijas dello, é yo he traído

desde allí algunas piezas gentiles desta loza hasta esta ciudad de Santo Domingo".⁵

La historia se inicia con la llegada de los españoles y marca el comienzo del mestizaje étnico y cultural entre el indio, el español y el africano.

He aquí algunas fechas que marcan muy bien, el desarrollo histórico desde la llegada de los colonizadores hasta la anexión del Guanacaste a la República de Costa Rica:

1519. Los españoles Juan de Castañeda y Hernán Ponce

de León descubren el Golfo de Nicoya. Debido a la hostilidad de los indios no pudieron desembarcar.

1523. Gil González Dávila recorre toda la región de Guanacaste, la pacífica y la convierte al cristianismo.

*"Dada la orden que es dicho, en el camino de la mar e de la tierra por donde iba el capitán Gil González Dávila se bautizaron muchos caciques e indios, de su voluntad. E llegó a un cacique llamado Nicoya, el cual le dio catorce mil pesos en oro, y él, con seis mil personas o más, se bautizaron e tornaron cristianos, nuestros españoles que en diez días que allí estuvieron, cuando se quiso partir Gil González, le dijo el cacique que, pues que no había de hablar ya con sus ídolos, que se los llevase. E no le diera él tantos cuantos el capitán tomara de buena voluntad, e así le dió seis estatuas de oro tan grandes como un palmo, e algunas algo mayores; e rogóle que le dejase algún cristiano que le dijese las cosas de Dios, lo cual no osó hacer Gil González, por no le aventurar e porque llevaba poca gente"*⁶.

1523-1588. La región de Guanacaste es considerada co-

mo una gobernación anexa a la provincia de Nicaragua.

1588-1593. Durante este lapso de cinco años vuelve a ser una gobernación de la Capitanía General de Guatemala y completamente independiente de Costa Rica y Nicaragua.

1593-1602. Es agregada a la provincia de Costa Rica.

1602-1786. Durante este período de 185 años vuelve a ser independiente de Costa Rica y Nicaragua.

*"Cabe mencionar que indistintamente hubo en este lapso alcaldes mayores y corregidores y por lo tanto se le llamó Alcaldía Mayor y Corregimiento"*⁷

1787-1824. La municipalidad de Nicoya forma parte de Nicaragua pero en calidad de "partido", y da origen al "Partido de Nicoya", organización política que empieza a interesarse por la anexión del Guanacaste a Costa Rica.

25/7/1824. El Partido de Nicoya respaldado por la municipalidad de Santa Cruz se anexa por su propia voluntad a la República de Costa Rica; en esta forma todo Guanacaste queda integrada a la vida política y social de Costa Rica.



Generalidades

Actualmente, Guanacaste es una de las provincias más importantes de Costa Rica, pues su riqueza y belleza natural, juegan un rol importante en la economía nacional.

Es una región de bellos contrastes naturales. Está formada por una gran llanura denominada "Pampa Guanacasteca", regada especialmente por el río Tempisque, que fue hasta principios de este siglo, la única vía de comunicación con el resto del país. La sabana muy a menudo es matizada por pequeños bosques, colinas bajas y montañas. Posee un hermoso conjunto de playas regadas por el Océano Pacífico. Cerca de la costa, montes bajos donde abunda la palmera. Los bosques se caracterizan por su variedad y bellas maderas que, por su sonoridad, son factor importante en la construcción de uno de los instrumentos tradicionales de la región: La Marimba, de la cual hablaremos más adelante.

El clima es caliente, pero generalmente, los vientos del norte y la brisa de la costa refrescan el ambiente. En época de lluvia son comunes las inundaciones, y en el verano las sequías; ambos fenómenos dejan innumerables pérdidas en la agricultura y ganadería.

Atraviesa la región una inmensa e imponente cordillera volcánica compuesta por cinco volcanes: Miravallés, Rincón de la Vieja, Tenorio, Orosi y Arenal, éste último en plena actividad.

Forma parte del Guanacaste el Golfo de Nicoya, en el que encontramos algunas islas donde se desarrolló una gran actividad cultural en la época precolombina.

La provincia está dividida en once cantones: Bagaces, Juntas de Abangares, Cañas, Liberia, Nandayure, La Cruz, Tilarán, Santa Cruz, Nicoya, Carrillo y Hojancha. Liberia siempre se ha considerado la capital, aunque desde el punto de vista cultural, la ciudad de Santa Cruz es la más representativa.

Predomina la fisonomía "Indomestizo" producto de la unión de tres étnicas: Indio-español-africano. La característica étnica predominante es la del indio.

Aunque existe libertad de culto, la religión católica es la más popular.

El personaje típico es el "Sabanero", diestro en montar a caballo y sortear los toros. Comúnmente se ocupa de cuidar el ganado. Gracias a este personaje, Guanacaste es una región con tradición, pues ha logrado conservar de generación en generación sus costumbres, algunas de ellas, desde la época precolonial (la cerámica, por ejemplo).

El Guanacasteco es, por naturaleza, espontáneo, amable, hospitalario. Le gusta expresarse con refranes y anécdotas. Es fiestero, gusta mucho de la música y del licor, dos aspectos que lo ligan íntimamente con sus antecesores.

La economía está basada fundamentalmente en la ganadería y agricultura. Se produce el maíz, arroz, frijoles, algodón, caña de azúcar, y otros productos secundarios.

El ganado de engorde es la fuente económica más importante, pues produce muchas divisas de exportación y de consumo interno.

Actualmente hay una gran actividad turística debido a la cantidad de bellas playas; desgraciadamente, este movimiento turístico es una amenaza para los actuales rasgos típicos de la región, ya que causa, poco a poco, la desnaturalización y comercialización de las tradiciones y costumbres.

Los bosques son ricos por su cantidad y variedad de maderas: cedros, caoba, cristóbal, cocobola, guanacaste; sin embargo, la tala desmedida de árboles amenaza con exterminar esta riqueza nacional.

El Guanacaste es el árbol que simboliza la región, quizás porque es el que abunda en las sabanas. Sus largas ramas y abundantes hojas sirven de albergue al sabanero contra el clima caliente de la región.

En las cabeceras de cantón se generaliza la siguiente distribución urbana: Iglesia, jefatura política y escuela.

la, siempre ubicados alrededor de una plaza o parque público.

Otros centros de población muy importantes son los que están dentro de las grandes haciendas. Éstas, formadas por terrenos extensos, ubicadas lejos de las cabeceras de cantón, obligan al latifundista a construir casas,

escuela, dispensario médico y almacenes de víveres para los peones, creándose en esta forma pequeñas comunidades. Indirectamente, estos conglomerados sociales favorecen la continuidad de las tradiciones y costumbres, pues el contacto con la naturaleza y la privacidad del mundo exterior, crean una especie de motivación para expresar, de diferentes maneras, la autenticidad regional.

Generalidades



Fig. 2 y 3:

Paisajes

guanacastecos



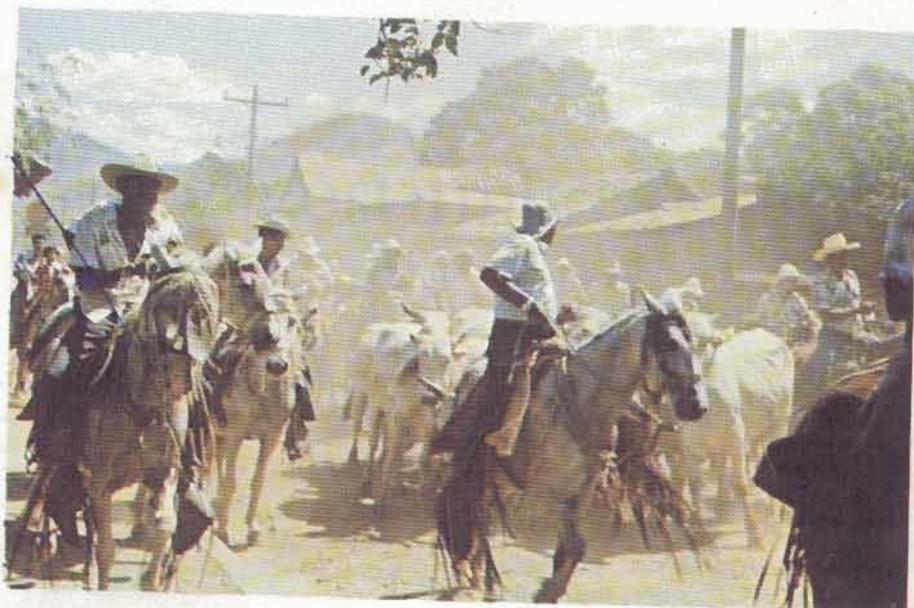


Fig. 4 y 5: Paisajes y costumbres guanacastecas



Algunas tradiciones y costumbres

El maíz tenía gran significación en la vida social, espiritual y cultural de los indígenas, hasta el punto de considerarse como cosa sagrada:

"Aquel día u otro adelante de la fiesta de los tres, cogen muchos manojos de maíz atados, é pónenlos alrededor del montón de los sacrificios, é allí primero los maestros o sacerdotes de Lucifer, que están en aquellos sus templos é luego el cacique, é por orden los principales de grado, hasta que ninguno de los hombres queda, se sacrifican con unas navajas de pedernal agudas las lenguas é orejas y el miembro o verga generativa (cada cual según su devoción) é hinchan la sangre aquel maíz, é después repártenlo de manera que alcanza a todos, por poco que les queda, é cómenlo como cosa muy bendita . . ."

Aunque hoy día se produce en menor escala, el maíz sigue siendo importante en Guanacaste. De este grano se derivan gran variedad de comidas y bebidas típicas de la región, indispensables en cualquier festividad o reunión familiar. Son famosas las tortillas guanacastecas por su buen gusto y tamaño, las tanelas, tayuyas, tamales, pisques, tamales dulces, arroz de maíz, nacatamales, yaltamales, revueltas, marquesotes, rosquillas, rosquetes, bizcochos, perrerreques, pozol; atol, chicha, chicheme, pinol y pitarría.

Es pintoresco ver grupos de mujeres a la orilla de los ríos lavando ropa de otras personas, por lo que reciben a cambio una pequeña remuneración. Mientras hacen su trabajo, cantan, cuentan historias, anécdotas, silban, etc. En el río secan y almidonan la ropa para luego, en la noche y en su casa, proceder al aplanchado.

Las mujeres salen con una tinaja sobre la cabeza a recoger agua en los manantiales o a los pozos de algún vecino, para tomar y usar en los menesteres del hogar.

Algunas se ponen un trapo enrollado en la cabeza, sobre el cual colocan la tinaja llena de agua; otras, tienen tanto equilibrio que prescinden de ello. La tinaja tiene la propiedad de conservar el agua fresca y deliciosa.

Es corriente encontrar en los corredores de las casas del campesino, hornos caseros hechos de arcilla, en los cuales hacen gran variedad de pan de harina de maíz. Hay familias que se especializan en este tipo de producto popular, lo que constituye una verdadera pequeña industria rural. Comúnmente quien se dedica a esta actividad es la mujer.

En las sabanas existe en abundancia una palmera llamada "Coyol". En ciertas épocas del año este árbol se corta para extraer su savia y fermentarla, obteniéndose un vino sumamente fuerte y enloquecedor. La persona encargada de hacer el vino es un experto en la materia; conoce muy bien la manera y la época en que se corta el árbol, así como el proceso de extracción y fermentación de la savia.

El árbol cortado se transporta y se coloca en el patio de la casa. Se le abre en uno de los extremos un hueco de forma rectangular que llega hasta el corazón del árbol; luego se inclina un poco en dirección contraria al hueco donde lentamente la savia se va almacenando. El especialista saca ésta y la deposita en tinajas para su fermentación. Algunas veces, son enterradas para obtener un vino aún más fuerte.

Cuando los vecinos y gente del pueblo saben que en casa de alguna persona se está fabricando vino de coyol, todas las noches asisten verdaderas romerías a tomarlo fresco. En esta forma tiene un sabor dulce y aromático. No faltan en estas reuniones improvisadas, la marimba, la guitarra, los cantos y danzas.

En las fiestas populares (cívicas o religiosas) son tradicionales las corridas de toros, en las cuales los sabaneros tienen la oportunidad de mostrar, públicamente, sus habilidades en el arte de montar y sortear toros.

Es evidente que esta actividad es de influencia española pero con características muy regionales; por ejemplo, se torea con un pedazo de cuero y no con un capote al estilo español. Al pedazo de cuero se le llama vaqueta, de ahí que en lugar de torear se dice "Vaquetear". Al toro también se le monta, y en el ruedo participan simultáneamente varias personas, generalmente toreros improvisados. Esta actividad tiene gran importancia dentro de la tradición musical, pues ha sido fuente de inspiración de varias danzas y canciones que provienen de la época colonial.

El toro no se anuncia con el toque clásico de la trompeta, sino con una bomba de doble trueno, seguida de alguna pieza musical interpretada por la fanfarria del pueblo, generalmente del repertorio de música regional.

Existen en toda la región innumerables festividades de carácter religioso y cívico. Todos los cantones tienen diferentes Santos Patronos, a los cuales se les rinde homenaje en ciertas épocas del año; en tal ocasión, las gentes salen de sus poblados y haciendas a rendir tributo a su Patrón.

Aunque a menudo son fiestas religiosas, los vecinos de la localidad organizan independientemente de la iglesia una serie de fiestas paganas, que evocan, en algunas ocasiones, las ceremonias rituales de sus ancestros, pues en ellas no falta la música de marimba que ameniza im-

provisados y espontáneos bailes callejeros. Las comidas regionales abundan, el licor corre por todos lados.

Realmente en estas fiestas colectivas podemos observar reminiscencias culturales y espirituales de una civilización pasada, a la cual se le impuso una cultura completamente diferente.

Entre todas las tradiciones, la cerámica constituye, quizás, la más importante por su autenticidad. Con esta actividad, el campesino mestizo logra una verdadera victoria cultural al conservar completamente pura, una tradición que proviene de siglos.

En toda la región los objetos de cerámica son elaborados en las casas de familias que han heredado la técnica artesanal. Sin embargo, el principal centro ceramista se encuentra en un caserío llamado Guaytil, cerca del cantón de Santa Cruz.

Esta pequeña comunidad se organizó en una especie de cooperativa. Poseen un limitado taller de madera con todos los implementos rudimentarios útiles para la fabricación de la cerámica. La mano de obra está reservada únicamente a las mujeres, las cuales oscilan entre jóvenes de 11 años hasta ancianas de más de 70 años. Desde el punto de vista creativo no se les impone ningún molde escultural o pictórico; ellas moldean y pintan libremente según su propia inspiración. Aunque descienden de sus antepasados indígenas, desconocen, casi por completo los aspectos culturales de éstos; sin embargo, en forma



Fig. 6: Alfareros de Guaytil preparando arcilla.



Fig. 7: Alfareros de Guaytil dándole brillo a la arcilla.



Fig. 8: Alfareros de Guaytil pintando la arcilla.



Fig. 10



Fig. 9

Fig. 11



Alfareros de Guaytil preparando la arcilla.

espontánea e inconsciente siguen recreando el pasado, cuando dan forma y pintan la cerámica, pues muchas de las figuras y motivos pictóricos evocan la misma temática de sus ancestros.

Tienen un jefe que influye más en lo administrativo que en lo técnico. Cada mujer hace lo que más le conviene dada su habilidad y gusto. Es así que unas se especializan en preparar la arcilla, otras en hornear, decorar los objetos, fabricar los objetos, pintar, etc. Los niños juegan un papel importante, pues generalmente éstos son los ayudantes inmediatos de cada artesano.

El proceso es sumamente rudimentario. No se usa torno; la forma de los objetos se moldea únicamente con la mano, no importa su tamaño.

En la preparación de la cerámica se observan los siguientes pasos:

- a.— **Preparación de la arcilla:** La arcilla bruta se deposita en una pila con agua para que se pudra. Luego se cuela, quedando una especie de atolón que se revuelve con una arena muy

fina para darle consistencia a la arcilla. La mezcla arcilla-atolón se maja sobre un pedazo de cuero con los pies del encargado de su preparación. Queda en esta forma lista para el modelaje de objetos.

- b.— **Construcción de objetos.**
- c.— **Brillo de los objetos:** Antes de proceder a la cocción, se le hace brillar con una piedra extremadamente fina llamada "SUKIA", que se encuentra únicamente en las tumbas indígenas.
- d.— **Decoración:** Esta se hace con un tinte natural llamado "CURIOL", el cual se extrae de la tierra. Los únicos colores que se usan son el blanco, negro y rojo.

Las Leyendas, supersticiones y anécdotas son elementos muy arraigados en el campesinado guanacasteco. Prácticamente, el campesino no recuerda el pasado ni nos habla del presente a través de la historia; siempre lo hace con una anécdota o leyenda y actúa bajo la fuerza espiritual de una superstición.

El músico en la sociedad

La sociedad y la música

El arte popular de mayor aceptación en toda la provincia de Guanacaste es la música,

El músico es un personaje importante y necesario; se le respeta y se le estima, no importa su nivel social

Aunque hay músicos en todas las clases sociales, predomina y abunda el músico de la clase campesina, el sabanero, el cual posee una gran habilidad natural.

El músico guanacasteco es tan respetable e indispensable como el sacerdote, el médico o el alcalde. Las autoridades religiosas, políticas y educativas, y demás miembros de la comunidad, necesitan de su colaboración. A su alrededor gira toda organización de carácter cultural o festivo.

Ningún músico ejerce su profesión en forma exclusiva; todos tienen un oficio o trabajo adicional que les ayuda a subsistir.

Entre los tipos de músicos tenemos:

El instrumentista:

Es el que más abunda. Cuando es instrumentista de banda posee la habilidad de tocar varios instrumentos. Si pertenece a algún conjunto de marimbas siempre ocupa un lugar fijo dentro del grupo. Como consecuencia, la experiencia lo hace ser especialista en tocar la melodía, armonía o el acompañamiento. El músico instrumentista recibe una paga que va en relación con su habilidad y con la popularidad del conjunto.

El Director de Conjuntos:

De él depende la organización, la calidad artística del conjunto. Es el representante del grupo y el responsable en el cumplimiento de los contratos.

Director de Bandas:

Generalmente es también compositor y posee amplios conocimientos de la música regional. El Director de bandas es considerado como la persona con mayores conocimientos musicales de la comunidad.

El Quijonguero:

Es un músico ignorado y olvidado por completo, debido a la casi extinción del mismo. Actualmente existen unos cinco quijongueros ubicados en diferentes zonas de Bagaces y Santa Cruz de Guanacaste. La ejecución del instrumento se hace con un carácter muy privado, de recogimiento familiar. Ellos mismos construyen su instrumento.

Constructor de Marimbas:

Es el más profesional de todos. A éstos se les debe el constante desarrollo del instrumento. En diversas comunidades del cantón de Santa Cruz, encontramos constructores de marimbas de tipo rudimentario: de un solo teclado, pequeñas y con caja de resonancia de carrizo o de calabaza. En toda Guanacaste solo existe la fábrica de marimbas del señor Marcos Duarte; desde hace mucho tiempo posee el monopolio en este campo. Sus muchos años de experiencia lo han llevado a la investigación constante en la escogencia y procesamiento de las maderas para la construcción de teclas, bolillos y cajas de resonancia. Actualmente construye marimbas de una gran calidad sonora y diversidad de tamaños. El señor Miguel Torres, discípulo del señor Duarte, también posee una fábrica de marimbas en San José.



Fig. 12: Marcos Duarte, constructor de marimbas, Santa Cruz de Guanacaste.

Podemos afirmar que ambos son los únicos técnicos en este campo y que, en cierto modo, han profesionalizado el oficio.

El Trovador Guanacasteco:

Puede ser guitarrista o marimbero. Toca por placer para sí mismo o en colaboración a una persona o institución, sin remuneración alguna. Es el músico de las serenatas, de las fiestas familiares, de los rosarios del niño, de las velas en honor a la Virgen de Concepción o al Santo Cristo de Esquipulas. Es el clásico músico solitario que alivia su cansancio físico, después de su diario trabajo, rasgando la guitarra o tocando la marimba. El trovador guanacasteco es la verdadera fuente creativa de la región; con realismo y sencillez, ha venido expresando de generación en generación, las alegrías y tristezas del Guanacaste y del guanacasteco.

Intérpretes de Danzas:

Los bailes regionales actualmente son interpretados por los jóvenes y niños. Estos poseen un amplio conocimiento en este campo. Su organización es espon-

tanea y voluntaria, motivada por las fiestas locales o el interés de promover ese patrimonio cultural en el interior del país y fuera de éste. Son dirigidos por una persona mayor o un joven, ya sea varón o mujer.

La Educación Musical:

Desgraciadamente en los centros de enseñanza, incluyendo todos los niveles desde el pre-escolar a las instituciones superiores, no existe educación musical organizada y sistemática.

En el Centro Regional Universitario de Guanacaste, actualmente, se imparte un curso de capacitación a unos veinte profesores de Educación Musical en servicio. Constituye el primer intento positivo para dar una formación profesional en la pedagogía musical.

También hay un fuerte movimiento de padres de familia en Santa Cruz de Guanacaste para obtener, de la Universidad de Costa Rica, la apertura de una escuela de música para niños y jóvenes semejante a la Etapa Básica de la Escuela de Artes Musicales de dicha universidad. Si este proyecto se hiciera realidad, significaría el inicio de la descentralización de la enseñanza musical a nivel de Conservatorio y el comienzo de una nueva etapa en el desarrollo musical de la región.

Las escuelas y colegios carecen de profesores de música. Cuando los hay, tienen una formación empírica, sin bases pedagógicas. Los maestros y profesores de otras disciplinas, perfectamente, pueden ser excelentes agentes de la música regional. Por desgracia éstos también desconocen e ignoran las manifestaciones culturales de la provincia.

Los medios de Comunicación Colectiva.

Hasta el momento los medios de comunicación colectiva han tenido una participación negativa, en la conservación y desarrollo de los valores culturales del Guanacaste. Su influencia ha sido prácticamente devastadora, algo parecido al proceso de deforestación.

La radio, la televisión y otros medios informativos junto con una deficiente educación, son los principales causantes del desastroso proceso de aculturación de las últimas décadas. La música extranjera y de mal gusto ha suplantado progresivamente la música auténtica guanacasteca, a pesar de ser ésta de mayor calidad, por su temática y riqueza rítmica.

El guanacasteco aún lleva en su sangre el ritmo de pasillo, del punto, del son suelto y de la callejera, pero es doblegado por la influencia masiva de los medios de información colectiva que en forma desmesurada, proyectan valores culturales que no nos pertenecen.

La Música en los Cultos.

Aunque existen numerosos cultos religiosos protestantes; la religión de mayoría es la Católica.

Ningún culto, incluyendo el católico, ha aprovechado la tradición musical de la región. Los cantos e himnos religiosos no están de acuerdo con el espíritu del guanacasteco; su lenguaje musical no proyecta ningún mensaje a los feligreses ya que su esquema rítmico y melódico no son parte de su cultura autóctona.

En relación con el uso de instrumentos musicales dentro de las iglesias, predomina el órgano eléctrico, el armonio y la guitarra. Solamente en la parroquia de Santa Cruz se puede constatar el uso de la marimba dentro de la liturgia.

Conjuntos Instrumentales.

Conjuntos de marimbas: Como instrumento, la marimba sigue siendo importante, principalmente en las comunidades rurales, fuera de las cabeceras de cantón.

El conjunto de marimbas de mayor popularidad es el denominado "Escuadra". Lo forman dos marimbas, una grande y otra pequeña, que son ejecutadas por cinco músicos. Sin embargo, es factible encontrar conjuntos con una sola marimba ejecutada por tres músicos, o casos aislados de un músico que ejecuta en una marimba pequeña la melodía y el acompañamiento simultáneamente. En ambos casos, cuando amenizan un baile público, agregan un saxofón o una guitarra eléctrica y batería.

Conjuntos populares: Son abundantes en la región. Están formados, básicamente, por una "Escuadra" a la cual se agrega batería, bajo eléctrico, tumbas, güiro y cantantes. En algunas ocasiones, para reforzar la armonía y melodía de las marimbas, se usa vibráfono u organeta. Son relativamente pocos los conjuntos populares que prescinden de la marimba.

Todos los conjuntos tienen un director musical que al mismo tiempo funge como administrador del mismo.

Filarmonías: Prácticamente las hay en casi todas las cabeceras de cantón. Todas pertenecen al municipio de la localidad, del cual dependen económicamente. En general poseen un local rentado por la municipalidad para los ensayos.

Las filarmonías tienen un papel sumamente importante en el desarrollo de la vida cultural de la región. En la actualidad son los más auténticos exponentes de la música guanacasteca. Su repertorio está basado en la música tradicional predominando el género de las "Callejeras". Interpretan a menudo las obras de los más renombrados compositores guanacastecos.

Los integrantes son, generalmente, viejos músicos que tienen la virtud de dominar varios instrumentos a la vez, y poseer una gran sensibilidad musical.

Se destacan principalmente, el músico del redoblante y del bombo, pues son los responsables del ritmo sincopado de la música regional, en especial de las "Callejeras", cuyo esquema exige un excelente oído y sentido rítmico.

A causa de la gran experiencia en la ejecución del estilo musical de la región, para estos músicos no es necesaria la escritura musical; todo acoplamiento en el montaje del repertorio lo hacen al oído.

La participación de la filarmonía dentro de su comunidad, es muy diversa. Una o dos veces dan conciertos públicos en la plaza o parque. Amenizan las procesiones religiosas, las corridas de toros, las dianas y las enmascaradas. Otras veces, son contratados por particulares para acompañar rosarios o hacer serenatas.

También tienen una función de carácter formativo; continuamente enseñan la ejecución de un instrumento a jóvenes y niños, que sirven posteriormente, para fortalecer la filarmonía o suplantar a un viejo músico.

Bandas:

Existe solamente la Banda de Liberia. Depende económicamente del Ministerio de Seguridad Pública. Su función es similar a la de las filarmonías, con la excepción de que también interpretan música del repertorio universal.

Grupos de Cuerdas:

En Santa Cruz de Guanacaste existe, quizás, el único conjunto de cuerdas del Guanacaste. Está formado,



Fig. 13: Integrantes de la Filarmonía de Santa Cruz de Guanacaste.



Fig. 14: Grupo de cuerdas Nimboyore, ensayando.

en su mayoría, por músicos que poseen una formación musical básica. Lo integran violinistas, que hacen primero y segundo violín; guitarristas, que llevan básicamente el acompañamiento; una mandolina, y, en algunas ocasiones, flautistas. El repertorio que interpretan es música regional. Este tipo de conjunto representa una inquietud diferente en el quehacer musical guanacasteco. Su objetivo principal es dar a conocer la música de la región de una manera poco usual, para el disfrute de la clase media guanacasteca.

El grupo es heterogéneo, pues encontramos campesinos, profesores de música, músicos pensionados, e inclusive, un ex-representante de la región ante la Asamblea Legislativa. La participación es voluntaria; no tiene remuneración alguna.

Grupos de Bailes Tradicionales.

Gracias a la proliferación de grupos de bailes, Guanacaste tiene segura la supervivencia de sus danzas.

Los esfuerzos de escuelas, colegios y municipalidades, así como la inquietud individual de algunos altruistas, han hecho posible que la juventud guanacasteca se interese por la práctica e investigación de los bailes regionales.

Forman parte de los grupos de danza, los típicos conjuntos de marimbas integrados por jóvenes, niños o viejos marimberos de la comunidad.

Su participación es corriente en los festejos cívicos-religiosos de sus comunidades y en las festividades escolares, principalmente las referidas a celebraciones patrias.

Escuela de Danza y Marimba.

El ejemplo único de un centro para la enseñanza de la marimba, música regional y danza, lo encontramos en el distrito central de Santa Cruz, en el barrio llamado "Buenos Aires", a poca distancia del parque.



Fig. 15: Alumnos de la Escuela de Marimba de Santa Cruz.

Actualmente cuenta con unos ciento cincuenta estudiantes, en su mayoría niños y jóvenes de ambos sexos, que se dan cita dos o tres veces por semana, entre las seis de la tarde y las nueve de la noche, en la casa encargada de la escuela.

La pedagogía que se sigue en la enseñanza de la marimba está basada en la imitación y en la práctica permanente. En el aprendizaje de la ejecución de la marimba, los alumnos pasan, a manera de prueba y bajo una estricta orientación, la práctica temporal en los diferentes registros de la marimba: melodía-armonía-acompañamiento. Según la habilidad demostrada en alguna de las tres secciones, se recomienda al alumno dedicarse exclusivamente a hacer la armonía, la melodía o el bajo.

El aprendizaje de los bailes también se realiza con base en imitación y práctica.

El profesor explica la coreografía, simultáneamente, con movimientos y palabras, para que los jóvenes imiten y practiquen libremente. Las explicaciones se hacen primero a los mayores, mientras éstos aprenden, los más pequeños ya lo han aprendido por imitación.

El grado de asimilación de los jóvenes y niños es sorprendente. Poseen un excelente oído, un gran sentido rítmico y una natural y graciosa espontaneidad.

Los Bailes Populares.

En toda comunidad guanacasteca, por más pequeña y alejada que esté, no falta un local donde se organicen bailes populares.

Por lo general, el local es un galerón de madera o una sección exclusiva para la venta de licores y refrescos. La mitad superior de las paredes son de cedazo para asegurar la ventilación.

Los bailes son organizados por los dueños del local o por alguna organización comunal. Hay lugares y barrios que semanalmente organizan bailes; éstos son organizados por conjuntos de marimbas de la misma comunidad, y cuando son parte de una celebración importante, los ameniza algún conjunto de fama regional y nacional.

El público es muy heterogéneo: asiste el pobre y rico; el hacendado, pequeño agricultor y el campesino. De igual forma participa el joven, el adulto y el anciano. En éstos últimos podemos notar, a través de sus movimientos, reminiscencias del pasado en cuanto a la forma de bailar. Alrededor de los salones se aglomera gran cantidad de público que se conforma con escuchar y observar. En los intermedios musicales se acostumbra servir platos regionales y botellas de licor; esta actividad realiza de una manera muy particular el animador del conjunto musical.

Manifestaciones musicales precoloniales a la llegada de los españoles

Es muy difícil hablar con certeza sobre la música indígena precolombina de la Gran Nicoya. La tradición musical autóctona prácticamente ha desaparecido a causa de la imposición cultural de otras civilizaciones. Sin embargo, puede abordarse ese pasado musical mediante las crónicas de Fernández de Oviedo y el análisis de los diferentes tipos de instrumentos musicales encontrados en cementerios indígenas.

Es indiscutible que al llegar los españoles, los nativos de la Gran Nicoya ya poseían una interesante organización social, y, como en toda sociedad, la música constituyó un elemento fundamental y sumamente importante en la vida social, cultural y religiosa.

Aunque fueron pocas las manifestaciones musicales descritas por los cronistas españoles, dada la organización socio-cultural de la Gran Nicoya y las pocas crónicas existentes, podemos clasificar la música pre-Hispánica de Guanacaste de la siguiente manera:

Música guerrera: Música descriptiva de actos bélicos, cantos e himnos de victoria.

Música de caza: Música descriptiva de esta importante actividad en la vida indígena. Bailes imitativos de los animales que proveían la alimentación cotidiana.

Música ritual: Cantos y danzas en honor a los dioses, especialmente los alusivos al sacrificio y autosacrificio humano.

Música mágica: Cantos y danzas para curar enfermos, hacer predicciones y protegerse de los malos espíritus.

Música popular: Manifestaciones musicales propias del pueblo: cantos de amor, al trabajo, a la naturaleza, cantos infantiles, de cuna, rondas, etc.

Música social: Cantos y danzas en ocasión de ceremonias matrimoniales, de aniversario, de circuncisión, etc.

Música fúnebre: Cantos y danzas propias de los funerales; en ellas se describen las virtudes y experiencias del difunto. La música fúnebre varía según el nivel social del difunto.

Música recreativa: La música de pantomimas y representaciones teatrales populares.

Música tipo cortesana: La empleada en casa del cacique para su entretenimiento personal y de los de su casta.

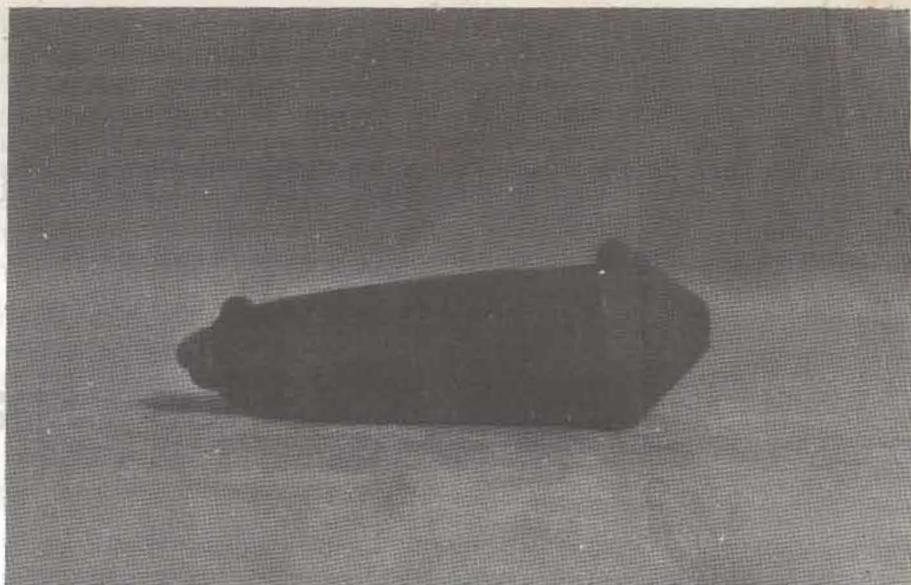
Música festiva: Cantos y danzas con motivo de la colecta de cosechas, especialmente del maíz.

Para lograr una mejor caracterización de cada tipo de música, según la clasificación anterior, los instrumentos musicales jugaron un papel importantísimo, por su forma y su timbre sonoro. Por ejemplo, hay instrumentos precoloniales en los que su forma evidencia, sin reservas, que fueron usados en ritos característicos de circuncisión o en fiestas en honor a sus dioses.

Crónicas de ritos y fiestas precolombinas, cuyas manifestaciones musicales siguen la descripción anterior:

Poco antes de iniciarse el período colonial, los indígenas practicaban fervorosamente ceremonias rituales, las cuales culminaban con el sacrificio y autosacrificio humano. La sangre y carne de las víctimas era repartida entre los fieles como manjar sagrado. En consecuencia, la música ritual jugó un papel importante dentro de esos ritos y, probablemente, fuera una de las manifestaciones, de carácter colectivo o individual, de mayor importancia.

Fig. 16:
Ocarina
usada,
posiblemente,
en ceremonias
de circuncisión.



En una de sus interesantes crónicas, Fernández de Oviedo describe, con gran realismo, un importante ritual celebrado en la Plaza de Nicoya:

“Y entre las otras, tienen otra manera de areito e rito que es de aquesta forma. En tres tiempos del año, en días señalados que ya tienen por fiestas principales, este cacique de Nicoya e sus principales e la mayor parte de toda su gente, así como mujeres, con muchos plumajes e aderezados a su modo e pintaos, andan un areito e modo de contrapás en corro (cerco de gente), las mujeres asidas de las manos, e otras de los brazos, e los hombres en torno de ellas, más afuera, así asidos, e con intervalo de cuatro a cinco pasos entre ellos y ellas, porque en aquella calle que dejan en medio, e por fuera e dentro, andan otros dando de beber a los danzantes, sin que cesen de andar los pies ni tragar aquel vino. E los hombres hacen meneos con los cuerpos o cabezas y ellas por consiguierte. Llevan las mujeres cada una aquel día un par de gutaras (o zapatos) nuevos. E después que cuatro horas o más han andado aquel contrapás, delante de su mezquita o templo en la plaza principal en torno del montón del sacrificio, toman una mujer u hombre (el que ya ellos tienen elegido para sacrificar) é súbrenlo en el dicho montón é ábrenle por el costado é sáquenle el corazón, é la primera sangre de él es sacrificada al sol. E luego descabezan aquel hombre é otros cuatro é cinco sobre una piedra que está en dicho montón en lo alto de él, é la sangre de los demás ofrecen a sus ídolos e dioses particula-

res; é úntanlos con ella é úntanse a sí mismo los brazos é rostros aquellos interceptores é sacerdotes, o, mejor dicho, ministros manigordos o verdugos infernales; y echan los dichos cuerpos así muertos, a rodar de aquel montón abajo, donde son recogidos é después comidos por manjar santo muy preciado. En aquel instante que acaban aquel mal dito sacrificio, todas las mujeres dan una grita grande e se van huyendo al monte. . .”⁹

El comentario de Oviedo es sin duda revelador y elocuente: la música ritual estaba íntimamente arraigada en el individuo y en la comunidad indígena; era el vehículo por el cual se lograba una comunicación espiritual con los dioses. La danza, el canto y el acompañamiento instrumental eran elementos fundamentales para expresar su fe y honrar a sus deidades.

Se practicaban también ceremonias, en época de cosecha de sus principales productos, para rendir tributo a los dioses de los indígenas. He aquí una de las más curiosas ceremonias narrada por Fernández de Oviedo relativa a la cosecha de cacao:

“Y halléme un día a ver un areito, que allí llamaban mitote, e cantar en coro, como los indios suelen hacerlo, y era acabando de coger el fruto de cacao, que son aquellas almendras que entre aquella gente corren como moneda, e de que hacen aquel brebaje que por tan excelente cosa tienen; y fue de aquesta manera:

Andaban un contrapás hasta sesenta personas, hombres todos, y entre ellos ciertos hechos mujeres, pintados todos e con muchos y hermosos penachos e calzas, e jubones

muy bigarrados e diversas labores e colores, e iban desnudos, porque las calzas e jubones que digo, eran pintados e tan naturales que ninguno los juzgara sino por tan bien vestidos como cuantos gentiles soldados alemanes e tudescos se pueden ataviar. Y esa pintura era de borra de algodón picado (e primero hilado) que lo hacen quedar como la borra que dejan las tijeras de los tundidores, y era de cuantos colores pueden haber, e aquellas muy finas. Algunos llevaban máscaras de gestos de aves; e aquel contrapás andáballo alrededor de la plaza de dos en dos, e desviados a tres o cuatro pasos. Y en medio de la plaza estaba un palo alto, hincado, de más de ochenta palmos, y encima en la punta del palo, estaba un ídolo asentado y muy pintado, que dicen ellos que es el dios del cacaguat o cacao. E había cuatro palos en cuatro puestos en torno del palo, e revuelto a eso, una cuerda de bejuco tan gruesa como dos dedos (o de cabuya) e a los cabos de ella, atados dos muchachos de cada siete u ocho años, el uno con un arco en la mano, y en la otra con un manojo de flechas; y el otro tenía en la mano un moscador lindo de plumas, y en la otra un espejo. Y a cierto tiempo del contrapás, salían aquellos muchachos de fuera de aquel cuadro, e desenvoliéndose la cuerda,

andaban en el aire dando vueltas alrededor, desviándose siempre más afuera, e contrapeándose el uno al otro, destorciendo lo cogido de la cuerda; y en el tanto que bajaban esos muchachos, danzaban los sesenta un contrapás, muy ordenadamente, al son de los que cantaban e teñían en cerco atambores y atabales, en que abrían diez o doce personas, cantores e teñeros de mala gracia e los danzantes callando e con mucho silencio.

Turóles esta fiesta del cantar e tañer e bailar como es dicho, más de media hora; e al cabo de este tiempo comenzaron a bajar los muchachos, e tardaron en poner los pies en tierra tanto tiempo como se tardaría en decir cinco o seis veces el Credo. Y en aquello que tura en desarrevolverse la cuerda, andan con asaz velocidad en el aire los muchachos, meneando los brazos e las piernas, que parece que andan volando. E como la cuerda tiene cierta medida, cuando toda ella se acaba de descoger, paran súbitamente a un palmo de tierra. E cuando ven que están cerca del suelo, ya cogidas las piernas, e a un tiempo las extienden, e quedan de pie los niños, uno a la una parte e otro a la otra, a más de treinta pasos desviados del palo que está hincado; y en el instante, con una grito grande cesa el contrapás e los cantores e músicos, e con esto se acaba la fiesta.¹⁰



Fig. 17: Representación del juego ceremonial "El Volador", en la gran Nicoya.

Según dibujo de Fernández de Oviedo, 1959, V: Lámina XV.

Esta misma ceremonia fue también muy popular en México —país de donde posiblemente proviene— y en Guatemala, bajo el nombre de “El Volador”.

Actualmente se sigue practicando en esos países y, aunque siguen interviniendo músicos danzantes y voladores, se hace con un fin de exhibicionismo acrobático, perdiéndose el sentido original de la ceremonia.

“Stresser Péan opina que la idea original del Volador está asociada al concepto cosmológico indígena que considera al cielo como una deidad masculina cuya esencia es el fuego y la tierra como ser femenino, cuya esencia es el agua y el frío. De la unión de estos dos principios depende toda fecundación”¹¹.

Derivado del volador, existía también una especie de danza, o juego acrobático, llamado “comelagatoaste”.

“Hacen una horca de tres palos, los dos fijos en tierra y el alto atravesado e muy bien atado sobre dos horcones; y en éstos unos palos cortos, atados, para que sirvan de escalones por donde suben los volteadores al palo atravesado alto (o al menos el uno de los que han de voltear, porque el otro, desde tierra, puede ponerse como ha de estar) y en aquella horca o palo alto anda otro oradado

e más grueso que dos de los otros o como ambos horcones, pero es de madera ligerísima, así como sigua o ceiba, u otros tales, o guazuma, que son maderas livianas; aqueste palo grueso dándole tal medida, que cuando los extremos de él están en la parte inferior o baja, haya tres palmos o cuatro, porque el que voltea no toque con la cabeza en tierra. E cerca de los extremos hay otros dos palos que pasan de parte en parte al palo que anda alrededor, a los cuales se tienen los que golpean. Es sin duda cosa para oír, viéndola, e de ningún peligro, é de ningún peligro esta manera de rehilero; é así anda alrededor tan recio e con tanta violencia como un rehilero, por el contrapeso que un volteador hace al otro”¹².

Es posible que tanto el Volador como el comelagatoaste se relacionaban con el misticismo agrícola y cosmológico de los indígenas. Al parecer, el Volador estaba reservado a las grandes fiestas en época de cosechas, mientras que la danza o juego giratorio Comelagatoaste era practicado como simple distracción.

Este mismo dios Tezcatlipoca, simboliza la muerte, la destrucción, la discordia. Es una deidad que se alimenta de la sangre producto del sacrificio y de la guerra.

La música de carácter guerrero fue, al igual que la música ritual, de gran importancia para las civilizaciones



Fig. 18:
El Comelagatoaste,
según
Fernández de Oviedo
(1959, V: Lámina XV)

precoloniales. La guerra poseía un alto desarrollo; era una actividad de gran importancia para la supervivencia trival.

Sobre la música guerrera, Fernández de Oviedo comenta un festival celebrado el 19 de agosto de 1529 en la plaza de Nicoya. Al parecer, el objetivo era saber, mediante la música y el licor, quien era más apto para la actividad bélica:

"Dos horas antes que fuese de noche, a una parte de la plaza, comenzaron a cantar e andar en corro en un areito hasta ochenta e cien indios, que debían ser de la gente común o plebea, porque a otra parte de la plaza mesma se sentó el cacique con mucho placer e fiesta en un dúo o banquillo pequeño e sus principales e hasta otros setenta u ochenta indios en sendos dúos.

E comenzó una moza a les traer de beber en unas higuierillas pequeñas, como escudillas o tazas, de una chicha o vino que ellos hacen de maíz, muy fuerte e algo aceda, que en la color parece caldo de gallina, cuando en él deshacen una o dos yemas de huevo. E así como comenzaron a beber, trujo el mesmo cacique un manojo de tabacos... y ensendíanlas por él un cabo poca cosa, y entre sí se va quemando (como un pibete) hasta que se acaba de quemar, en lo que dura un día...

E continuando de beber, yendo e viniendo indios e indias con aquel brebaje a vueltas del cual les traían otras higueras o tazas grandes de cacao cocido, como ellos lo acostumbraban a beber... Estuvieron así hasta más de media noche, que los más de ellos cayeron en tierra sin sentido, embriagados hechos cueros, e como la embriaguez diferenciadamente obra en los hombres, unos parecía que dormían sin se mover, otros andaban lloorando, e otros gritando, e otros dando traspiés desatinados. Y estando ya en este estado, vinieron sus mujeres y amigos o hijos, e los tomaron e llevaron a dormir a sus casas, donde se durmieron hasta el otro día a medio día, o hasta la noche siguiente algunos, e más e menos, según que habían cargado e participado en la beodería. Y el que acuesto no hace, es tenido entre ellos por hombre de poco e no suficiente para la guerra"¹³

El guerrero fue un personaje importante en la vida comunitaria indígena, casi el único método de subsistencia social. El demostrar que no se tenía la capacidad suficiente para la guerra significaba, relativamente, la no aceptación de la sociedad a que se pertenecía. Es curioso recalcar, que es precisamente, mediante el canto y la

danza mezclados con el tabaco y alcohol, como el indígena demostraba públicamente su capacidad bélica.

Sobre la música recreativa se tienen informes en otra crónica de Fernández de Oviedo, en la cual nos describe a un grupo de músicos instrumentistas y bailarines que andaban de pueblo en pueblo divirtiendo a las gentes y a sus caciques con danzas, cantos y juegos acrobáticos.

"Otra manera de Areito vi en la mesma plaza de Tecoaatega, después de muerto el cacique Viejo, el cual sucedió un hijo suyo, gentil mamcebo... Delante del bohío del cacique estaban debajo de una barbacoa hasta veinte indios, pintados de bixa e de xagua, que es rojo y negro, e con muchos e lindos penachos, cantando de pie, con tres o cuatro atambores e atabales; e fuera de aquel portal, en la plaza delante de aquellos músicos, a veinte pasos, andaban hasta diez o doce gondules, disfrazados y muy pintados así mesmo de bixa e xagua, con sus penachos e tiras, e moscadores e pelotes de algodón e de otras maneras, bailando a forma de contrapás. E desviados éstos, diez pasos a la mano derecha, estaban otros cuatro gandules, dispuestos hombres, pintados como los susodichos de muchos colores, e las caras rojas como sangre, pintadas con ciertas cabelleras e plumas e penachos, e como ellos se suelen poner para mejor parecer en la guerra. E destes cuatro, los tres estaban parados o quedos, que no se movían, y el uno solo bailaba e andaba a manera de contrapás, sin salir ni se apartar más de un paso o dos a un lado o a otro de Tecoaatega, señor de aquella plaza que estaba arrojándole varas al que bailaba, desde a tres o cuatro pasos de él; e muchas veces, o las más, la daba por aquellos costados e lomos, e vientre e brazos e piernas, e por donde le acertaba, pero nunca la tiraba a la cabeza.

E al tiempo que el cacique soltaba la vara, el que la atendía, el que la atendía hurtaba o torcía el cuerpo a un lado o al otro, o se abajaba o volvía las espaldas, de forma que muchas veces le erraba, pero las más veces le acertaba e le daba buenos golpes, que le alzaban bien las ronchas.

E quitábase aquel y entraba otro de los dichos cuatro, y esperaba otros diez o doce tiros, o los que dicho cacique quería. E así discurría de uno en uno, por todos cuatro, hasta que hobo rompido hasta treinta varas en ellos...

Y estaba mucha gente de indios, chicos e grandes e mujeres, mirando la dicha fiesta. E

acabadas de tirar las varas, el cacique mandó sacar cacao, e dio de su mano a cada uno de los cuatro, hasta quinientos granos e almendras de dicho cacao. Y hecho aquesto, con una gran grita se fueron los bailadores e músicos e cantadores e los golpeados, e tras ellos mucha gente de indios a otras plazas, a otros caciques e señores a hacer lo mesmo...

Así como se fueron, yo pregunté al cacique que para que hacía aquello, o que si era día de fiesta entre ellos, o que misterio significaba; e dijo que no era fiesta, sino que aquellos indios eran de otras plazas y eran mancebos, e por su placer andaban como en aguinaldo a pedir cacao a los señores e caciques que lo tenían, e que ellos se lo daban, como él había hecho; e que primero que se lo diesen acostumbraban tirarles veinte o treinta varas hasta las quebrar en ellos”¹⁴.

¡Hermoso comentario de Oviedo! . Podemos asegurar que en esa época nuestros indígenas se organizaban a manera de pequeñas compañías artísticas ambulantes, compuestas por instrumentistas, danzantes, cantantes y una especie de acróbatas; algo semejante a los pequeños grupos trovadorescos de Europa.

Por lo tanto, ya existía el concepto de músico profesional o semiprofesional, pues este recibía por su trabajo la correspondiente remuneración (en esa época se usaba como moneda el cacao) por divertir al cacique y a su gente;

Los arqueólogos y antropólogos afirman que los nativos de la Gran Nicoya, poco antes de la llegada de los españoles, dieron gran importancia al enterramiento. Al difunto se le enterraba, no solamente con sus pertenencias

personales, sino con ofrendas de piedras preciosas y bella cerámica. Esto indica que, paralelamente, la música fúnebre tuvo gran importancia. Oviedo narra un pequeño pasaje donde afirma ver una ceremonia fúnebre con cantos y bailes:

“Otros areitos y cantares juntados con el bailar e contrapases, usan los indios e aquellos son comunes y en tiempo de sus obsequias e muerte de los caciques principales e que les quedan en lugar de historia e memoria de las cosas pasadas, e van acrecentando lo que sucede”¹⁵.

Sin duda alguna se trata de cantos fúnebres narrativos, en los cuales posiblemente, se comentaban aspectos concernientes a la personalidad del muerto. Es de suponer que la música fúnebre variaba según el nivel social del difunto.



Fig. 19: Danza indígena en la Gran Nicoya, según grabado de 1542 (Benzoni).

Instrumentos musicales precolombinos

El siguiente comentario sobre los instrumentos musicales de la época precolonial, está basado en el análisis de las colecciones del Museo Nacional de Costa Rica, del Museo Arqueológico del I.N.S. y de algunas colecciones particulares.

Ocarinas

La gran variedad, su fino acabado y sus condiciones sonoras, hacen de este instrumento musical un pre-

ciado documento para el arqueólogo y el etnomusicólogo.

Generalmente son de forma zoomorfa y antropomorfa. En algunas ocasiones tienen forma de objetos inanimados.

Las hay de todos tamaños: pequeñas, medianas, grandes. Se destacan también, por su excelente sonido y curiosas formas, las ocarinas miniaturas.

La posibilidad melódica de las ocarinas es variable; se encuentran de dos hasta seis orificios, las cuales pro-

Fig. 21:



Fig. 20:

Ocarinas zoomorfas y antropomorfas (Colección Museo Arqueológico del I.N.S.)



Fig. 21:





Fig. 24

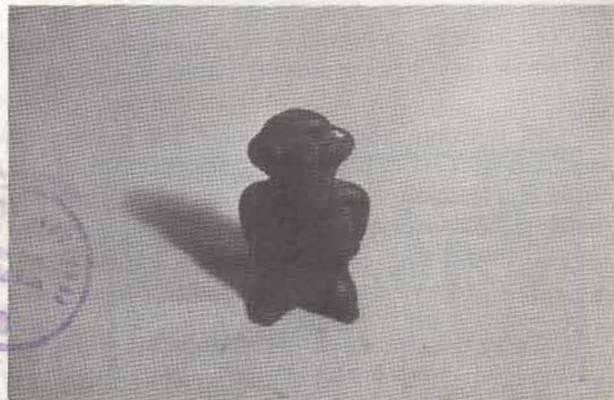
Fig. 26

Ocarinas zoomorfas y antropomorfas (Colección Museo Arqueológico del I.N.S.)



Fig. 25

Fig. 27



ducen escalas de tres, cuatro, cinco, seis y siete sonidos respectivamente, esto, sin tomar en cuenta, la posibilidad de obtener sonidos (medios tonos) cubriendo la mitad de los orificios, tapando la salida de aire o cruzando los dedos y procurando soplar más fuerte.

En Guanacaste predominan las ocarinas que poseen cuatro orificios. Al parecer, el origen de esta curiosidad es de carácter místico, pues el número cuatro era místicamente significativo en el Panteón Mexicano. Sobre esto, Pablo Castellanos nos dice lo siguiente:

*“Los dioses también se concebían frecuentemente en forma cuádruple: el Tezcatlipoca negro, era el señor omnipotente mismo; el Tezcatlipoca rojo, era Xipe Topec; Huitzilopochtli era Tezcatlipoca azul y Quetzalcóatl tenía faceta de Tezcatlipoca blanco... Hubo la creencia de que existieron cuatro mundos o “soles”, anteriores al actual. El primer mundo fue destruido por los tigres que devoraron a los hombres e hicieron desaparecer el sol (Sol de Tierra); el segundo mundo, fue destruido por el viento (Sol de Aire); el tercer mundo terminó con una lluvia de fuego (Sol de Fuego) y el cuarto acabó con un diluvio (Sol de Agua)”*¹⁶

Hay muchos ejemplos como los anteriores en la mitología azteca en los que se fortalece la tesis del número

cuatro como elemento místico, lo cual sin duda influyó en la idea de la construcción de ocarinas con solamente cuatro orificios.

Al analizar las ocarinas desde el punto de vista sonoro, tomando en cuenta el timbre y la tesitura, pueden fácilmente clasificarse en cuatro grupos:

- a.— De tesitura sobre aguda (ocarinas miniaturas)
- b.— De tesitura aguda
- c.— De tesitura media
- d.— De tesitura grave

El anterior cuadro nos asegura que existía entre los indígenas, un concepto claro de la subdivisión natural de las voces (puede tener un equivalente a la clasificación tradicional occidental: tenor, barítono, bajo; hecho que se confirma al hallarse ocarinas fabricadas en grupos de dos y tres, con las mismas características arqueológicas, pero de diferentes tamaños y tesituras).

Algunas ocarinas poseen agujeros adicionales, posiblemente con el fin de lograr un mejor sonido y perfecta entonación del instrumento.

Silbatos

Este instrumento tuvo, dentro de la música indígena, una función especialmente rítmica. Al igual que la

OCARINAS
ZOOMORFAS
Y ANTROPOMORFAS

2



Fig. 28



Fig. 29



Fig. 30

Colección del Museo
Arqueológico del I.N.S.

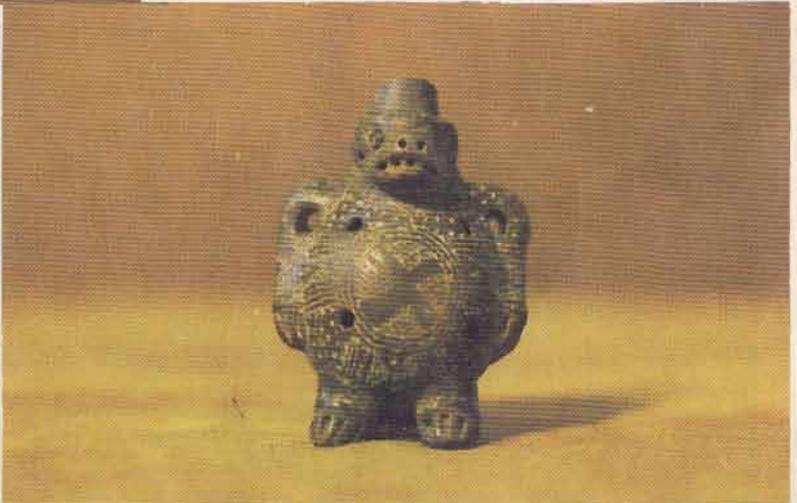


Fig. 31

ocarina, la variedad en el tamaño y formas es abundante. Aunque los hay de forma antropomorfa, son más comunes los de forma zoomorfa.

Existen dos tipos de silbatos:

- a.— Sencillos (producen una sola nota)
- b.— Dobles (producen dos notas simultáneamente)

Los silbatos dobles se subdividen en dos grupos: los que poseen dos cajas de resonancia independientes en su estructura exterior e interior, pues cada caja de resonancia tiene su respectiva embocadura. El otro tipo de silbato tiene dos cajas de resonancia independientes en su estructura interior, pero unidas exteriormente por una sola embocadura.

Construcción actual de Ocarinas y Pitos

Hoy día los guanacastecos siguen construyendo ocarinas y pitos pero no para ser usados como instrumentos musicales, sino como simple adorno o juguete. Sin embargo, cabe destacar que, aún a principios de este siglo, eran instrumentos importantes en el acompañamiento de algunas danzas.

"Hoy día se asocian dos sonos con la yegüita. Uno se toca mientras bailan, y el otro cuando pelean. Sin embargo, se conocen tres toques oficiales, aunque en tiempos pasados habían seis. La música se hace con tambores y pitos. Estos últimos antiguamente tenían la forma de ocarinas de barro. Después utilizaron la parte baja de la pierna de alcatraz, poniendo cera al bocador. En 1912, no obstante, cambiaron el material del instrumento por carrizo, bambú o caña delgada, y ahora

*se encuentran éstos y a veces las ocarinas de barro"*¹⁷.

Lo anterior es un comentario de la arqueóloga norteamericana Doris Stone de una de las danzas tradicionales llamada "La Yegüita", en la cual nos señala que, aún en 1912, se usaban las ocarinas como instrumento musical.

En la actualidad se siguen los siguientes pasos en la construcción de ocarinas:

- 1.— Preparación de la arcilla.
- 2.— Una vez preparada la arcilla se hace una bolita de la dimensión final del instrumento.
- 3.— La bolita de barro se parte a la mitad.
- 4.— A cada mitad se le quita el relleno.
- 5.— Las dos mitades huecas se unen, formándose la caja de resonancia.
- 6.— Se hacen los orificios y la salida de aire. Si es ocarina, siguen construyéndola con cuatro huecos.
- 7.— Se le agrega la embocadura (pepe).
- 8.— Se calibra el sonido movilizándolo la embocadura (el pepe).
- 9.— Sobre la caja de resonancia y embocadura se da la forma deseada: zoomorfa, antropomorfa.
- 10.— Se pone a secar al aire libre.
- 11.— Con una piedra especial llamada "Sukia" se le da brillo.
- 12.— Se decora con tinte natural "Curiol".
- 13.— Se cocciona.

Cabe decir que, en todos los lugares de la provincia de Guanacaste donde aún se conserva la tradición de la cerámica, no son todas las personas hábiles en la construcción de ocarinas y pitos; siempre hay alguien que se especializa en ello, quien generalmente guarda en secreto sus conocimientos técnicos.

Fig. 32:



PASOS
EN
LA CONSTRUCCION
DE
LA
OCARINA



Fig. 33



Fig. 34



Fig. 35

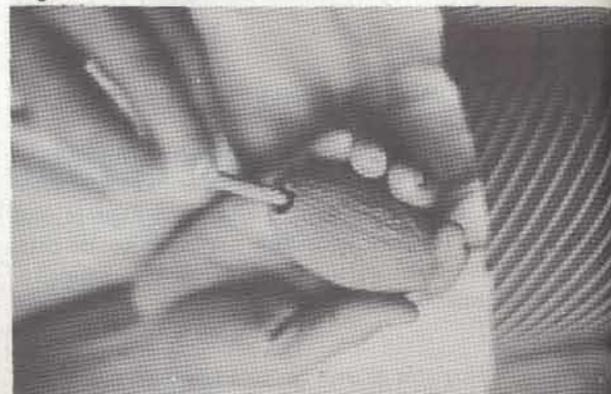


Fig. 36

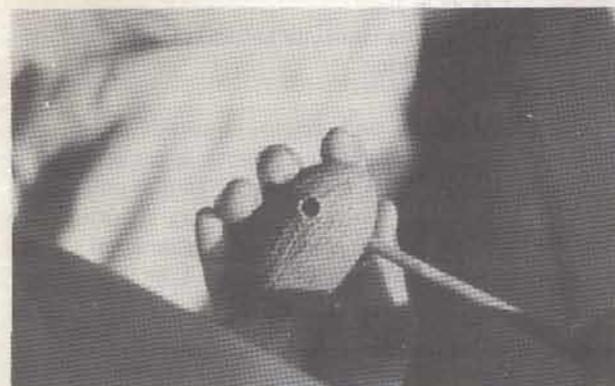


Fig. 37



Fig. 38

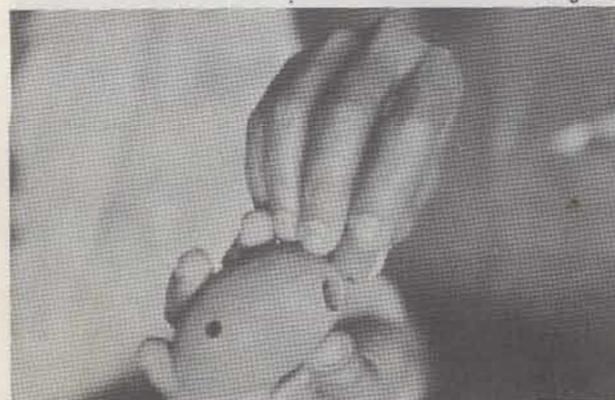


Fig. 39

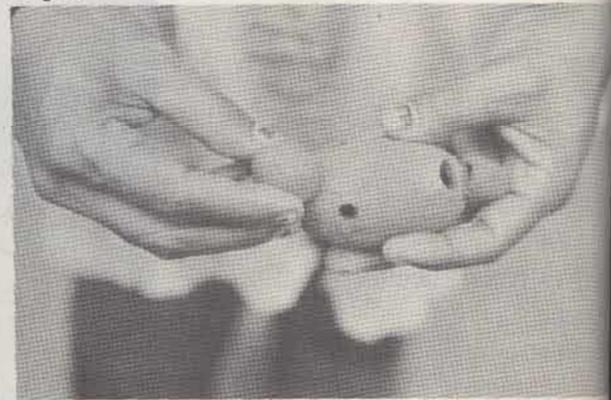
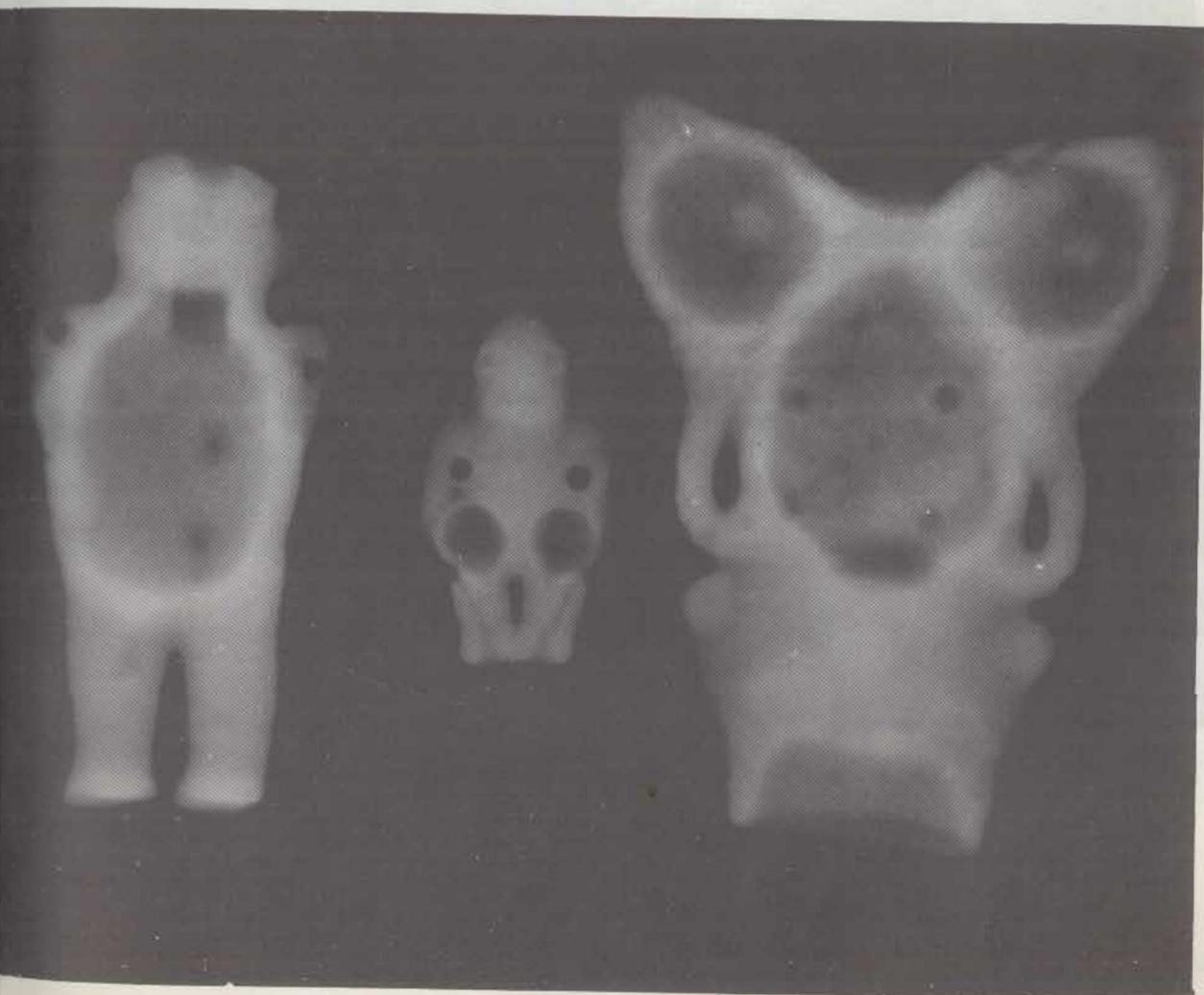


Fig. 40

Fig. 41: Radiografías de instrumentos musicales indígenas, procesadas en el "Laboratorio Nuclear de la Escuela de Física de la Universidad de Costa Rica, por los profesores Lic. Ricardo Jiménez Dam y M.S. Mauricio Gallardo Zamora, bajo el sistema de "Neutrones Térmico" (cf 252-1 / d = 25-70h).

a. Parte interior de ocarina, pito doble y ocarina-sonaja antropomorfas.



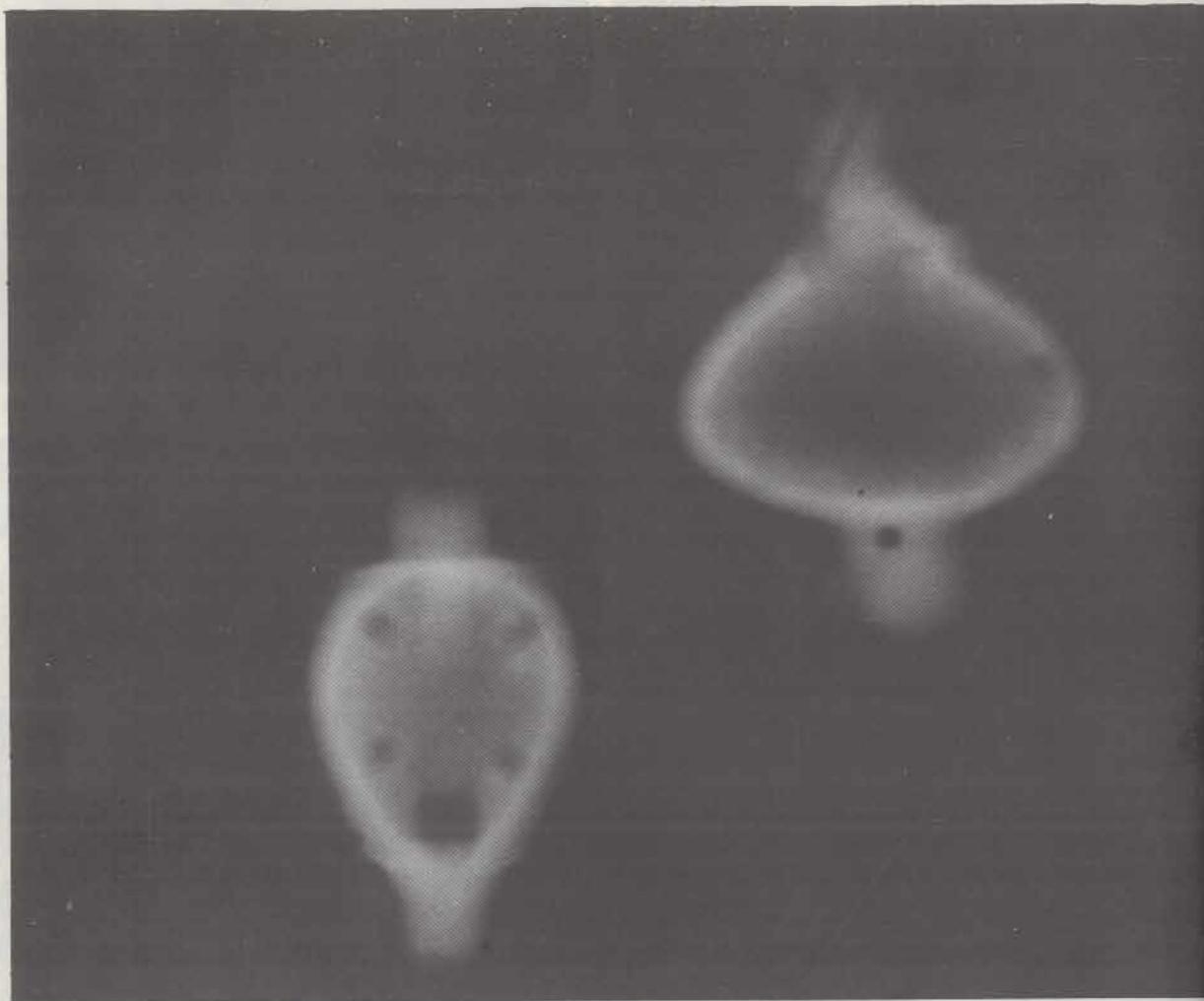


Fig. 41b: Parte interior de ocarinas zoomorfas.



Fig. 42:
Ocarina
con figura
de
teponaztli.

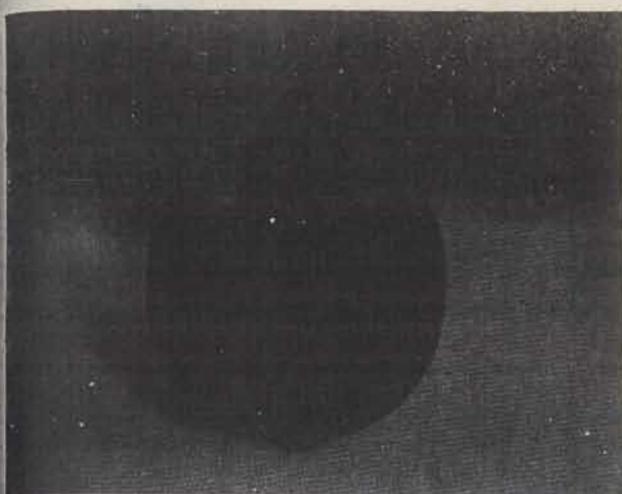


Fig. 43:
Pito sencillo zoomorfo



Fig. 44: Pito sencillo zoomorfo.



Fig. 45: Pitos dobles antropomorfos



Fig. 46: Pito doble antropomorfo.

Igual que las ocarinas y pitos, se encuentran en abundancia y variedad. Abundan las formas zoomorfas y antropomorfas, però se encuentran también en forma de maracas, algunas con el mango de hueso de ave.

El carácter sonoro de la sonaja está determinado por el número de objetos que se encuentran en el interior y su tipo de material. Se afirma que los pequeños trocitos de barro del interior de la sonaja, representan en miniatura sus dioses; esto, indudablemente, hace pensar que fue un instrumento sagrado, cuya característica sonora iba de acuerdo al tipo de ceremonia en que era usado.

Veamos lo que nos dice al respecto Samuel Martí:

Fig. 47:



Sonajas zoomorfas, antropomorfas o de otras formas

Colección del I.N.S. y de D. Carmen Clachar.

Es importante subrayar el carácter sagrado y en muchos casos sagrado, que la sonaja tiene en la mente del indígena. Cada calidad, timbre, sonoridad, responde a determinado propósito y es ideado según el carácter de la ceremonia y danza. Y es evidente que en estas diferencias no son accidentales, pues el material empleado, el tamaño, la dureza y el número de piedrecitas y semillas introducidas, están calculados para producir determinados efectos"¹⁸

Al respecto, el antropólogo costarricense Héctor Gamboa nos afirma que la sonaja es símbolo de los dioses de la lluvia y la fertilidad. Por otra parte, al analizar

Fig. 48:



Fig. 49:

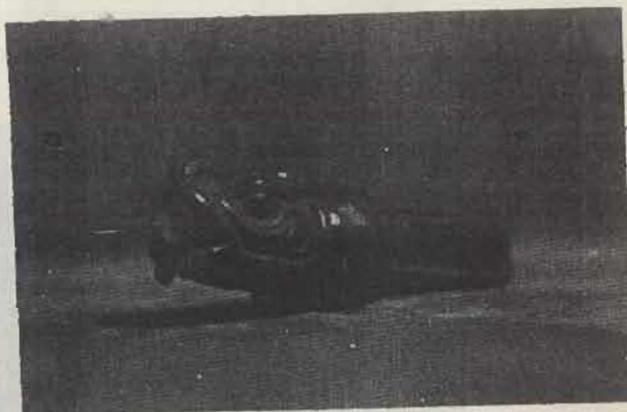


Fig. 50:

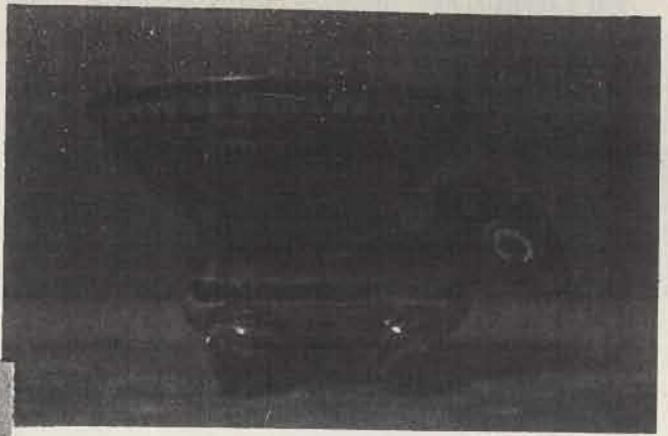
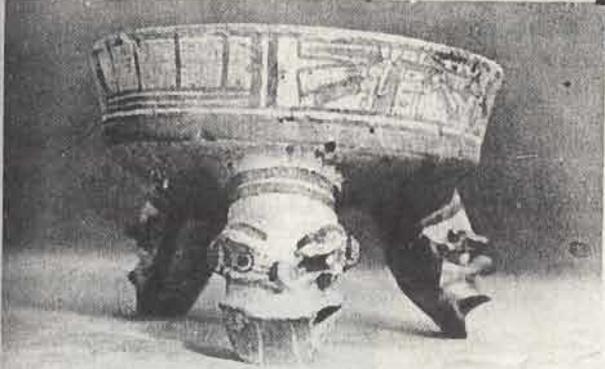


Fig. 51:



VASOS SONAJEROS

Colección del Museo Arqueológico

TAMBORES DE TACHILI

EXPOSICIÓN DEL MUSEO NACIONAL

del Instituto Nacional de Seguros

Fig. 52:



Fig. 53:



el carácter sonoro de un instrumento tan sencillo y rudimentario como la sonaja, nos sorprendemos por la variedad de sugestivos sonidos.

Tambores

Hasta el momento, en la región de Guanacaste, no se han encontrado más que tambores contruídos de barro. Es curiosa la ausencia de tambores de tronco hueco del tipo de Teponaztli, tan popular en el resto de Mesoamérica. Sin embargo, en el año 1952, en los alrededores del Volcán Irazú, en la finca denominada "Retes", se encontraron tambores con idénticas características del Teponaztli, lo que hace suponer que fueron piezas de trueque que provinieron de la Gran Nicoya.

Es probable que esta ausencia de tambor de madera, se deba a que este material es sumamente frágil contra el tiempo. Además, según parece fue un instrumento que no se hizo en abundancia, pues estaba únicamente consagrado a ciertas ceremonias de importancia. Según

Martí, se han encontrado solamente unos cuarenta y tres teponaztlis en toda Mesoamérica.

Los tambores de barro hallados son de varios tamaños, y su forma es cónica; muchas veces, equivocadamente, se le cataloga como si fuese un vaso en forma de copa. Todos poseen en el extremo superior un estrechamiento donde se le colocaba un parche elaborado generalmente con piel de iguana.

El tambor produce dos sonidos de diferente altura muy bien definidos. Cuando se le percute en las orillas, se obtiene "la" fundamental; hacia el centro, la quinta de esa fundamental. Sin duda, este instrumento fue muy popular, pues Fernández de Oviedo lo menciona en diferentes escritos:

*"Delante del bohío del cacique estaban debajo de una barbacoa 20 indios pintados de bixa y xagua, e que es rojo e negro e con muchos e lindos penachos, cantando de pie, con tres tambores e atabales"*¹⁹.



Fig. 54:

TAMBORES DE PARCHE

(Colección del Museo Nacional)

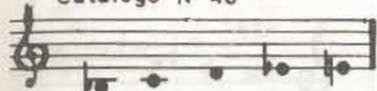


Fig. 55:

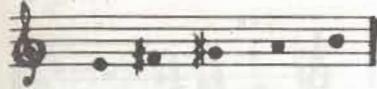
ESCALAS PRECOLOMBINAS

(Análisis de la colección del Museo del Instituto Nacional de Seguros)

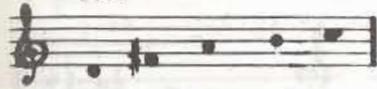
Catalogo Nº 46



1174



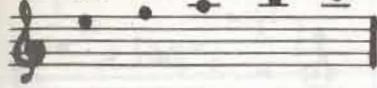
3015



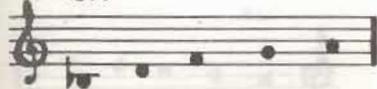
1049



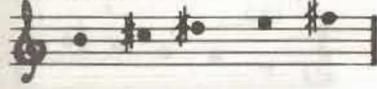
957



4377



4381



797



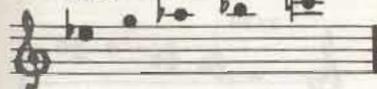
270



75



4696

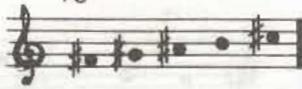


4382

48



78



3014



4264



4368



880



188



798



4616



4679



660



4379

475



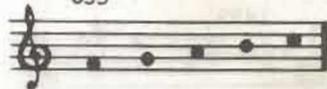
4791



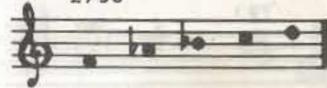
2674



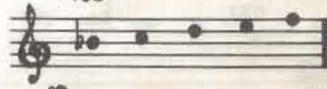
635



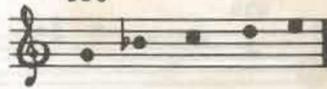
2796



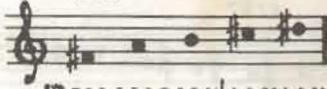
468



956



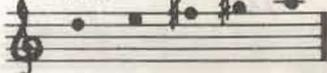
4995



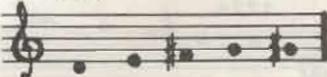
777



770



459



82

1083

5688

1024

644

3499

793

632

939

4797

5001

2461

2778

794

767

1025

805

4265

994

991

909

3787

4998

2479

2774

795

3487

1026

2675

879

2804

938

959

5754

4373

2477

2776

2775

91

2474

2478

3532

92

4624

3709

437

382

74

2475

76

4386

619

925

ESCALAS PRECOLOMBINAS

(Análisis de la colección de ocarinas del Museo Nacional)

Catálogo N° 15277

17127

15311

3240

9315

15314

9343

9307

9486

10579

10561

20773

21113

14202

9319

9321

1057

5349

14197

21845

22725

15278

15309

14200

9333

9295

9524

21939

9343

9344

9396

15314

9341

11633

9315

9302

La música en la época colonial y postcolonial

La llegada de los españoles produjo un cambio brusco en la vida social y cultural de nuestros indígenas. Creencias y costumbres fueron impuestas sin respeto ni misericordia. La pérdida de los valores culturales del indígena fue paralela con la exterminación física de los mismos.

“La conquista del territorio por los grupos armados españoles llevada a sangre y fuego en los cuarenta años que van de 1522 a 1562, produjo un impresionante descenso en la población indígena...” La disminución en las cuatro décadas se acerca a las 10.000 personas, o sea, poco menos del 40% del número que alcanzaba la población al iniciarse la conquista en el año 1522”²⁰.

Por tal razón esos valores culturales autóctonos no están presentes en la mayoría de las manifestaciones musicales del Guanacaste, máxime si se considera que el proceso de exterminación fue más rápido entre las culturas de la Gran Nicoya; algunas de las principales causas fueron la esclavitud, la miseria y la injusticia.

“Sabido es también de todos, y no se puede recordar con indignación, el tráfico frecuente de carne humana que sostuvieron Pedrarias Dávila, Gobernador de Nicaragua, Francisco de Castañeda, Alcalde Mayor y Contador, y otros más, llevando a vender los indios de Nicoya y Nicaragua, como esclavos al Perú y Panamá”²¹.

En el campo creativo, la época colonial en el Guanacaste fue un período de gestación, producto del mestizaje étnico consolidado por españoles-indios-negros. Este período de gestación fue lento y progresivo hasta adquirir su propia personalidad siglos después.

Los nuevos valores culturales se generan bajo el techo de las haciendas y pequeños pueblos, formados en su mayoría por campesinos indígenas y mestizos.

El español introduce la tradición taurina y su música; y, como producto, se gesta el sabanero y los innumerables bailes característicos de la región.

Por su parte, el negro encuentra un ambiente natural, propicio para introducir la marimba y el quijongo, ambos de gran importancia en el desarrollo cultural de Guanacaste.

Son pocas las referencias documentales que se posee sobre el desarrollo musical de Guanacaste, durante la Colonia y la época posterior a ella.

No es sino hasta las primeras décadas del presente siglo, cuando se inicia, gracias a una mejor comunicación de la región con el resto del país y a la influencia de los medios de comunicación colectiva, la penetración de valores culturales extraños que marcan un nuevo proceso de aculturación.

Este proceso fue lento y progresivo; las manifestaciones musicales son el reflejo del quehacer campesino, del sabanero y sus costumbres ligadas íntimamente a la naturaleza. Todo lo acepta el indígena, pero a su manera, según su carácter y criterio personal, demostrando en cierto modo, una continua resistencia ante el invasor.

En la Hacienda surgen diferentes tipos de fiestas o eventos sociales en relación con las actividades taurinas o con la colecta de cosechas. Uno de estos eventos más populares fue la denominada “Fierra” y el castigo del zopilote. Veamos esta excelente descripción sobre esta actividad taurina, que hiciera en 1913 el Conde Maurice de Périgny:

“Cuando pasaba, la hacienda estaba de fiesta; era la época de la “Fierra”, la marca del ganado. Esta se realiza durante la estación seca, de enero a abril, y dura quince días.



Primero es el paseo a través de la sabana para reunir los animales. En las claras mañanas de estas regiones, bajo este cielo luminoso, en el grandioso decorado de la cordillera, esta inmensa masa rojiza destacándose sobre el verde de las praderas es un admirable espectáculo avanzando compacta y ondulante como un chorro de oro entre dos bosquecillos para detenerse y extenderse en medio de la vasta llanura, mantenida por el "mandador del campo" y una decena de "sabaneros" a caballo con su pintoresco traje, el sombrero de paja orgullosamente levantado por delante, sujetado a la nuca por un mecate o un cordón de cuero, un pañuelo anudado alrededor del cuello y flotando sobre la camisa, y sus altas botas de cuero de venado adornadas con múltiples tiras de cuero en la costura, flexibles, que recubren el tobillo moldeando toda la pierna para ensancharse encima de la rodilla hasta lo alto del muslo".

"Estos "sabaneros" son notables jinetes; trepados sobre su maciza "albarda", silla hecha con dos arzones de madera, rellena de paja y recubierta con un cuero de vaca, sosteniendo los estribos con la punta del dedo gordo del pie, se lanzan bruscamente en un galopar furioso, se detienen, giran en un mismo lugar para volver a irse con la misma velocidad endiablada, con una soltura maravillosa y sin ninguna brutalidad pues, para dirigir sus bestias no usan freno sino sencillamente un mecate ajustado por encima de la nariz. Una vez agrupados los animales, se trata de hacer salir las vacas y sus terneros por medio de maniobras sucesivas y enviarlos de nuevo a la sabana. Luego, hay que agarrar uno a uno a los toretes para cortarles la punta de los cuernos.

"Un sabanero apunta con su lazo a la cabeza mientras que otro trata de alcanzar con el suyo una de las patas traseras; luego los dos caballeros se apartan y cediendo ante la presión de los mecates tensos por los caballos sostenidos, el animal cae de lado. Terminada esta doble operación, hay que llevar el rebaño hacia el corral. A cada instante un animal se escapa y comienza una carrera loca del sabanero para alcanzarlo y hacerlo volver. A veces, burlando la vigilancia de los guardas, uno de ellos logra huir, gana terreno, huye por el bosque, y se necesita varios minutos de una persecución penosa a través de las ramas y de las zarzas antes de atraparlo. También, cuando la búsqueda ha durado mucho tiempo el culpable sufre un castigo; echado al suelo, con las patas sólidamente a-

marradas, recibe varios golpes de manos del mismo caballero al que obligó a esta cabalgata."

"Finalmente todo el rebaño es llevado al corral y ahí comienza el aseo que se hace una o dos veces por mes. Se amarra cada animal, uno tras otro, a uno de los postes de la cerca del encierro y se le quitan las garrapatas con una paleta de madera, después de lo cual se fricciona con una mezcla de desinfectante... Se procede luego a una operación igualmente delicada, la separación de los animales para marcarlos. Para hacer pasar en otro corral los animales que ya tienen el fierro de la hacienda, los sabaneros se ponen en fila con unos sacos que les sirven de "capa" para atraer el animal y dirigirlo a la salida."

"Este ejercicio requiere una gran agilidad pues apenas pasa un animal, hay que lanzarse rápidamente frente a la puerta para impedir que otros lo sigan. Una vez que todos los animales destinados a ser marcados están reunidos en el mismo corral, se pasa al "colear" que consiste en tirar al suelo a los animales por grupos sucesivos de diez, los toros primeros, las terneras después. El "sabanero" liberado de sus botas, descalzo, con un pañuelo amarrado a la cabeza, agarra a un animal por el rabo, corre detrás de él unos cuantos metros y en el momento propicio da un salto hacia adelante para estar a su estatura y se deja caer bruscamente de espaldas arrastrando consigo al animal en su caída. Una vez en el suelo, le amarran fuertemente las cuatro patas juntas; luego cuando hay diez preparados de la misma manera, dos sabaneros cogen un hierro al rojo y, reservándose cada uno cinco animales van rápidamente uno al otro mientras que la atmósfera se pregna, por un instante, de un fuerte olor quemado".

"Todo esto ocurre en un torbellino encogedor de polvo, en medio de gritos y aplausos cubriendo los sonidos que arrancan incansablemente a una marimba y a una guitarra, dos músicos contratados expresamente en Bagaces por el administrador, y encaramados, en un prodigio de equilibrio, sobre la alta balaustra que rodea el corral. Para terminar, a manera de distracción, los sabaneros tienen derecho a una carrera en la cual se divierten provocando al toro con sacos y evitándolo cuando se precipita sobre ellos. Al fin se pone una silla de montar o simplemente un mecate a un toro y se sube a un indivi-

duo quien agarrado a dos manos, resiste lo mejor que puede, entre las risas de toda la asistencia, los saltos formidables que da el animal tratando de escapar."

"Durante todo el tiempo que dura la "fierra", los sabaneros son los amos. Escogen entre ellos a un juez y a un fiscal, quienes están encargados de anotar cada día las faltas cometidas por unos y otros, tales como la de dejar escapar un animal durante la caminata, cruzar la pierna sobre la perilla de la montura para descansar, no ejecutar una orden dada por el juez. A manera de sanción, hay que someterse al castigo del zopilote. Se amarra a una rama muy alta un zopilote en proceso de putrefacción, luego mediante unas sogas se hace subir a los delincuentes, sentados sobre un palo, a mayor o menor altura según la gravedad de la falta. Durante la ascensión, el fiscal, pronuncia la sentencia y si la misma persona ha incurrido varias veces en la misma pena, debe sufrir igual número de veces el castigo. Por una falta grave se prolonga el tiempo de permanencia bajo el ave maloliente y a veces se hace subir rápidamente al culpable para dejarlo caer de nuevo de un golpe brusco casi a nivel del suelo. Todo el mundo está obligado, de acuerdo con la expresión, a subir al zopilote; nadie está exento, ni el administrador, ni el mandador, ni los músicos si su celo disminuyó un instante, ni aún los extranjeros que han venido a asistir a la fierra, a menos que se liberen con un regalo.

Estas ejecuciones se hacen, por otra parte, con mucha alegría, siempre, al son de la marimba, y todos los hacen con tan buen humor que es bastante raro que se produzcan incidentes"²².

Otra de las costumbres que se desarrolló en Guanacaste, mediante el esfuerzo cooperativo de las comunidades rurales, fue el "Empajo", en el cual la música jugaba un papel muy importante. "El empajo" es una actividad festiva que comienza a organizarse cuatro meses antes de su realización, con la escogencia del cerdo que será engordado para sacrificarlo con ese fin y con la corta de la palma. Generalmente se ocupa la palma real, la que es rajada y colocada al sol para que se seque. En el mes de mayo todo está listo para "empajar" la casa, lo cual consiste en techar con palma amarrada con bejuco.

Esta actividad se realiza un día domingo, en que se invita a casi todos los vecinos del barrio o caserío; los empajadores no reciben sueldo por este trabajo, pero son bien atendidos mientras empajan, con guacales de chi-

cha, chicheme y pitarrúa. Las mujeres invitadas ayudan en los quehaceres de la cocina y los niños aprovechan para divertirse jugando, comiendo y bebiendo chicha.

Las varas que se ocupan para la armazón del techo son de roble; las soleras y horcones del rancho, de quebracho; el bejuco que se usa para amarrar la palma se llama "bejuco de casa" o "bejuco de lima", el cual crece en forma silvestre en las partes altas o en las montañas guanacastecas.

Cuando el techo del rancho está terminado, bajan los empajadores y son recibidos con una suculenta comida: carne sudada de cerdo y de gallina, atolillo, arroz con leche, buñuelos, chicha, café, rosquillas y tanelas²³.

Según informes fidedignos, el final de todo empajo era una gran fiesta amenizada por marimbas, guitarras y quijongos, los cuales acompañaban los bailes e interpretaban música instrumental.

Para tener una visión del desarrollo musical del Guanacaste, más ordenada cronológicamente, se transcriben diversas observaciones que hicieron esporádicos viajeros del Guanacaste sobre diferentes manifestaciones musicales, desde el año 1731 hasta mediados de este siglo.

En 1731 "Un marinero escocés del que poco se sabe"²⁴, llamado John Cockburn hace referencia a cantos y bailes con acompañamiento de instrumentos de viento, que bien podrían ser ocarinas. Hace tal referencia, mientras se halla de visita en Nicoya:

"A menudo salen en las noches de luna, y se divierten cantando y bailando con música de viento, que es suave y agradable; con frecuencia nos invitan a bailar y cantar con ellos, lo que alguna vez hicimos para divertirlos; ellos entonces reían cordialmente y parecían muy deseosos de conocer la letra de las canciones"²⁵.

Posteriormente, siempre en Nicoya, hace algunas descripciones sumamente interesantes, sobre una especie de festival religioso y un funeral. Es un documento muy importante pues se demuestra, por un lado, la importancia de la música y danzas dentro de la Iglesia; por otro, la aceptación del cristianismo por el indígena, pero adaptando su participación de acuerdo a patrones culturales propios.

"Por este tiempo hubo un gran Cántico entre los indios, semejante al que describimos en San Miguel; aunque aquí, cuando efectúan estos festivales públicos, acostumbran llevar a sus músicos al interior de la iglesia, donde, en homenaje, danzan disfrazados ante una imagen de la Virgen. Ahora que hablo de sus

iglesias, será apropiado decir algo sobre la manera corriente de hacer los entierros".

"Dejan el cuerpo en una especie de ataúd, vestido y adornado con flores de varias clases, y con las cosas de que el muerto gustaba en vida, luego el cuerpo es llevado en hombros de cuatro hombres (seguidos de muchos otros con instrumentos musicales) a la iglesia, donde debe ser enterrado; después de lo cual los indios dan vueltas y cantan himnos al difunto. Cuando ha sido depositado en la sepultura, se le cubre con una composición parecida a la cal, cuyo principal componente es el excremento de ciertas aves, que lo consumirá en corto tiempo. Si hay sacerdote en el lugar o cerca de éste, él hará la ceremonia fúnebre; de lo contrario será realizada por el grupo ante una imagen bendita de la Virgen, creyendo que en esta forma la ceremonia tiene igual valor"²⁶

Félix Belly, eminente periodista francés que visita Guanacaste en el año 1858, se asombra de la vida festiva y alegre de la comunidad liberiana. Nos describe lo que podría ser un conjunto musical de la época: Marimba-Guitarra-Flauta. Nos hace una descripción un tanto equivocada de la marimba antigua, que según referencias era pequeña, de un solo teclado, con caja de resonancia de calabazas y sostenida sobre los hombros con un arco de bejuco, el cual estaba amarrado en los extremos de la marimba. En la crónica se observa la popularidad del instrumento dentro de la sociedad guanacasteca.

Un hecho no menos importante son las clases sociales que participan en el baile; al parecer son dos: los hacendados y el campesino; sin embargo, éstos últimos, disfrutaban y participan en la fiesta sin que suceda ningún problema de carácter social.

"Liberia, es quizás la ciudad más alegre de América. En ella se baila casi todos los días y a propósito de cualquier cosa, a los acordes de una orquesta local compuesta de una flauta, una guitarra y de la marimba, cuyas teclas de acero golpeadas con un martillo de caucho resuenan con un ruido metálico de los más irresistibles. Este piano, bastante portátil para poder acompañar al músico a todas partes, es en verdad el mueble que más se usa en el Distrito.

Es preciso que haya un duelo muy profundo para que pasen ocho días sin que se le ponga a funcionar. Toda la población está invitada de derecho a todas las fiestas y toda ella concurre; pero como los cuartos de las casas no son bastantes grandes para contenerla, y como hay, por otra parte, cierta desigualdad social entre los que llevan botas y los que no las tienen, los primeros bailan adentro y los

segundos en la calle. Es una división que se hace por sí sola, sin gendarmes, sin policía, sin que nadie se mezcle en el asunto. Los vecinos traen sus bancos o sus sillas de vaquetas; la calle queda cerrada por los invitados, la marimba prelude con algunas notas vibrantes, empieza la polka y la cosa dura hasta la mañana siguiente con el mismo entusiasmo y el mismo abandono de ambas partes. Para la renovación de los trajes es una dicha que éstos sean tan ligeros y tan poco complicados como es posible"²⁷.

También Cañas era un pueblo alegre como el resto de Guanacaste. Los toros, la marimba y la danza predominan dentro de las actividades festivas.

"Los cohetes y gritos alegres del pueblo nos anunciaron que estaban en las fiestas que acostumbra celebrar entre la Noche Buena y el Año Nuevo. Aunque "los toros" (un simulacro de toros) habían concluido ya, los bailes y la borrachera continuaban. La música original de la marimba se oyó en la Plaza, y en un galerón ancho, abierto por todos lados, los zambos bailaban sus bailes nacionales poco decentes. Al mismo tiempo un negro jamaicano bailaba un solo al son de las castañuelas y en medio de los gritos de alegría de los espectadores"²⁸.

John Francis Fransford, arqueólogo norteamericano, visitó Guanacaste en el año 1881. También nos informa de un baile y cantos como parte de las fiestas religiosas del barrio Las Huacas.

"Domingo, día 19, era el día de fiesta del patrón del santo del barrio de Las Huacas, y yo lo visité antes de ponerse el sol. Había presentes entre sesenta y setenta nativos, huéspedes de la familia de Carrillo, quien los alimentaba bien, y suplía vino de la palma de coyol como bebida. El baile y los cantos se reservaron para horas avanzadas; el padre como de costumbre contribuyó por su parte para alegrar la fiesta"²⁹.

Henri Pittier, doctor en Ingeniería Civil y Ciencias, de nacionalidad suiza y profesor del Liceo de Costa Rica desde 1887, visitó de paso algunos lugares de Guanacaste con el Obispo Thiel en 1896, cuando se dirigían en viaje misionero a Guatuso. Estando en Nicoya nos hace un relato sobre los funerales indígenas, del cual sacamos como conclusión más importante el hecho de que nuestros indígenas, aún a fines del siglo pasado, seguían conservando tradiciones y costumbres muy propias, como se demuestra en el caso del enterramiento de sus muertos.

"Por demás curiosas llegado el momento de conducir el cadáver al sepulcro, reuníanse todos los miembros de la familia doliente, sus amigos y sus vecinos que con escrupulosidad procuraban cumplir aquel precepto natural grabado en sus corazones; de "enterrar a los muertos", y con cantos tristes y gemidos profundos llamaban el alma del difunto para que viniera a presenciar aquella celebridad. (¡Eran espiritistas!). Cuando suponían gratuitamente que ésta ya había correspondido a su llamamiento, cuatro indios bien adornados con plumas de colores, colocaban el cadáver sobre sus hombros y se dirigían al lugar preparado al efecto; siguiendo dos indios que marchaban adelante amarrando hilos sobre los ríos, quebradas y pantanos para que como puentes el alma del difunto pudiera seguir su cadáver. Llegados al sepulcro le colocaban allí y principiaban de nuevo los lamentos y gemidos con más fuerza que al principio; después al lado del cuerpo ponían sus flechas, si era hombre, todos sus utensilios y una guaxamaya, cuyas plumas, decían les servía para adornarse en la otra vida"³⁰.

"Cantos tristes y gemidos profundos": la existencia de la música fúnebre indígena, aún en el año 1887 era evidente; por tal razón, podemos confirmar también la existencia de otro tipo de música indígena que representara en ese momento sus intereses socioculturales.

En crónica posterior, el señor Pittier hace una descripción muy acertada de la antigua marimba y confirma el lugar de privilegio que tuvo el instrumento dentro de la sociedad guanacasteca. También se hace mención específica de dos bailes: El Punto y el Zapateado; se demuestra con esto el alto grado de madurez de la música tradicional de la región, a finales del siglo pasado.

"La gente de Filadelfia, lo mismo como la de todo el litoral Pacífico es muy adicta a las diversiones, en las que la famosa Marimba desempeña casi siempre su papel. Es la Marimba un instrumento musical compuesto de un teclado de madera que gradualmente disminuye, colocado sobre unas jícaras de calabazo, en cuyo fondo se encuentra un pequeño agujero cerrado con cera y tela de araña³¹, para dar sonoridad al golpe producido por un bolillo de caucho.

Sus notas son dulces y suaves, como las del piano, y sus bemoles son reemplazados por pequeñas cantidades de cera colocadas al extremo de las tablas que forman el teclado.

Acompañada con guitarra, la marimba forma la orquesta favorita de los guanacastecos en

sus bailes populares, que se verifican del siguiente modo: Convenida la hora y el día, dirígense los convidados al lugar preparado, que por lo general es la calle misma en donde largas bancas forman el recinto de las danzas, sin más bóveda que el tachonado firmamento. Generalmente estas fiestas tienen lugar en esas hermosas noches de verano, iluminadas por la dulce luz de una luna encantadora.

La marimba prelude y los danzantes se preparan; la polka comienza, y todos a la vez se lanzan a ese movimiento excitado y producido por el arrebató de la música. La pieza cambia, y el punto aparece en todas sus variaciones en que las parejas se separan, se miran con el cuello suavemente inclinado en un acompasado movimiento, se acercan hasta tocar hombro con hombro y majestuosos se retiran. De repente el zapateado aparece con toda su furia y aquello se vuelve un verdadero hervidero de cabezas, en donde los pies apenas tocan el duro suelo.

Y esto dura hasta altas horas de la noche sin que el fuerte rocío ni el viento helado sean capaces de detenerlos"³²

José Zegarra y Joaquín Juliá, dos aventureros españoles, que estuvieron en Guanacaste en el año 1906, hacen mención de las fiestas de Santa Cruz; aunque la descripción es breve, resume muy acertadamente el colorido de las fiestas de ese lugar, tradición que se conserva aún en nuestros días.

"Santa Cruz. — Los colorines y el bullicio de los días de fiesta, con sus tradicionales corridas de toros, albardados a la usanza de la región, y sus bailes de marimba, y sus juegos de arteificio, y sus ricas sandías que nos recuerdan las cenas estivales, en la era, durante la época de la trilla, en el terruño natal . . ."³³

Phillip Calvert, científico norteamericano, estuvo en Guanacaste en el año 1910. También él, al igual que los demás viajeros, describe otra fiesta celebrada en Filadelfia. Se nota, como aspectos sobresalientes, el uso de la marimba y del "Punto" como expresión musical son características rítmicas y melódicas peculiares, muy propios de la región que visitaba.

"A las 6:30 cabalgábamos dentro del patio del primitivo hotel de la Villa de Filadelfia, anteriormente conocida como Siete Cueros. La Villa se hallaba celebrando sus fiestas y después de comer caminamos alrededor de la

cercada plaza. En las esquinas diagonales que daban a la plaza —en cada caso un cuarto inmediato a un negocio atendido por un chino—, tenía lugar un baile amenizado con música de marimba, un instrumento que recuerda al xilófono. La marimba consistía en tablillas de madera de largo variable, colocadas horizontalmente en el mismo nivel, mientras que bajo de cada tablilla hay un resonador hecho de una jícara. Era tocada por dos personas sentadas una al lado de la otra, quienes golpeaban las tablillas con palillos. Se encuentra en Guanacaste y hacia el Norte y se dice que es de origen africano, como mucha de la gente de aquí, los llamados Zambos, que son descendientes de los esclavos africanos y de los indios. Los bailes eran todos bailes en parejas, la mayoría de estilos familiares, valse y polkas, pero uno llamado el "Punto" era peculiar porque los participantes no se sostienen entre sí, sino que caminan de lado a lado, se dan vuelta y así siguen. Algunos de los bailarines eran graciosos en sus movimientos y en su buen aspecto"³⁴.

Otro de los aspectos interesantes de la crónica del señor Calvert, es el planteamiento que se hace sobre el origen de la marimba, que, al parecer, por referencias locales, se decía era de procedencia africana.

Más adelante, el mismo narrador nos brinda una sorpresa en lo relativo al desarrollo musical de Guanacaste de principios de este siglo: la intromisión de elementos culturales extraños: un conjunto formado por tres violines y un acordeón ameniza una fiesta, al parecer en casa de una familia perteneciente a la alta sociedad guanacasteca. Es probable que dicho conjunto fuera traído del interior del país.

"La Comisión habiendo sido instada a llamar al señor Andrés Bonilla una tarde, fue a su casa para conversar con él cerca de una hora. Más tarde, ante la invitación del doctor Eduardo Trejos, médico municipal (quien ha estado siete años en los Estados Unidos, estudió medicina en la ciudad de Nueva York y fue una de las muy pocas personas de habla inglesa en Santa Cruz), fuimos a su casa a un baile. Todas las señoras se sentaban en una hilera a un lado del cuarto cuando no bailaban, mientras que los hombres estaban en otras partes. Cuando una señora llegaba un poco tarde que el resto de los huéspedes, todo el grupo, si estaba sentado, se levantaba en reconocimiento de su presencia. La música la suplían tres violines y un acordeón. La parte de la comunidad que no había sido invitada, permanecía fuera de la casa para

*mirar dentro de la habitación a través de las puertas abiertas, que como es corriente no se hallaba separada de la calle por ningún vestíbulo o pasadizo"*³⁵.

El señor Calvert durante el tiempo que visitó Guanacaste, no se interesa solamente por aspectos de carácter científico; gracias a su culta formación, también describe con detalles aspectos de la vida socio-cultural de la región. Tiene vital importancia la descripción que hace acerca de unas fiestas en Santa Cruz, cuyas características coinciden con las festividades del Santo Cristo de Esquipulas.

"Este día Domingo era el primero de tres días de fiesta de Santa Cruz. La tarde anterior una imagen del santo que había hecho una vuelta en los campos vecinos, fue llevada dentro de la iglesia, seguida de una gran procesión, principalmente de mujeres, cuyos rebozos de brillantes colores de varios tonos de rojos, azules, amarillos y verdes, hacían un vívido contraste con el fondo de las casas pintadas de blanco y la iglesia y las coloridas y polvorientas calles. La procesión del Domingo era distinta, de carácter no religioso y consistía de la banda local de instrumentos de cobre, una carreta decorada jalada por dos bueyes, con un dosel bajo el cual estaba sentada la "Reina" (reina de qué, no lo llegué a saber ni qué representaba), con un paje de servicio; vi muchachos y hombres con máscaras y vestidos de payasos y a pie y una "giganta" o gigantesca de alrededor de doce pies de alto. Esta última era una figura que representaba a una mujer, con su cara más bien crudamente moldeada y pintada. Vestía de rosado, con un sombrero de paja de ala ancha y arreglado a la moda y unos guantes blancos largos . . .

"Cuando llegamos por vez primera a Santa Cruz, el pasto cubría la plaza, donde estaba el pozo bajo su cobertizo en el centro y a su orilla habían higueros muy grandes . . .

"Los viernes y los sábados la plaza era cerrada por un cerco de troncos y de árboles y ramas, con postes sembrados sobre el suelo y las barreras ajustadas a ellos mediante bejucos. Esta construcción es para los "toros", que eran unas de las principales atracciones de las fiestas comenzándose cada uno de los tres días a la una de la tarde. Dos plataformas elevadas se construían también en el lado Norte de la Plaza y en una de ellas fuimos

invitados a sentarnos, aunque la mayor parte de los espectadores colgaban sobre las vallas que cerraban la plaza . . .

"Durante las fiestas los cohetes bombas y triquitraques, cabían ser esperados a cualquier hora del día o de la noche, mientras que a las ocho de la noche los juegos de pólvora, algunos muy elaborados, se quemaban en la plaza. Había además un pequeño cañón de salvas, con la corona española en el cuerpo del mismo, montado en un par de ruedas de carreta que se sumaba al escándalo, y de rato en rato las campanas de la iglesia resonaban furiosamente. De noche y de día, en diversas casas en distintas partes de la población, la marimba (aquí generalmente en manos de un solo ejecutante), y otros instrumentos suplían de música para una infinita sucesión de parejas que danzaban . . .

"La procesión del Domingo se repitió hacia el mediodía del Lunes, con un rasgo adicional, el de ir un hombre con una imitación de un toro, en la forma como un niño toma un palo con una cabeza de caballo en el extremo. Esta imitación del toro consistía en un cráneo de vaca amarrado al extremo de una armazón de palos, sobre el cual se extendía una tela parda, que representa el cuero del animal. Montado sobre ella, el hombre cabalgaba sobre el gentío, que por su parte se quitaba sus sacos y los balanceaba ante el "toro" como lo harían ante un toro verdadero en la plaza. Otros golpeaban al toro con cualquier cosa que tuvieran a mano, todos con la mayor hilaridad, y el animal pronto demostraba ser muy débil para causar muertes. No hubo esta tarde juegos de pólvora, más el Martes en la tarde muy pocos se hallaron en la plaza para asistir a la clausura de las fiestas.

"En la tarde siguiente los muchachos tuvieron unos toros bufos en la plaza con toretes jóvenes. Hay aquí toda suerte de descendientes mezclados con blancos, indios y negros, y en las fiestas junto a muchas gentes de los campos de los alrededores, podía uno ver una gran variedad de rasgos físicos"³⁶.

Definitivamente, Guanacaste difiere en muchos aspectos del resto de Costa Rica. El mestizaje trajo como consecuencia valores étnicos y socioculturales que le dan personalidad a la región; sobre esto Calvert dice:

"El doctor Sapper señala que botánicamente

Guanacaste es como Nicaragua y el Norte de Centro América, mientras que el resto de la flora de Costa Rica tiene un carácter Sudamericano.

"Estos rasgos en los cuales los habitantes de Guanacaste semejan a Nicaragua y difieren del resto de Costa Rica, hasta donde pude yo aprender son: su carácter racial, el elemento indígena que aportaron los chorotegas, tribu que no se encuentra en el Este de la Cordillera de Tilarán, mientras hay además muchos zambos o la mezcla de chorotegas y negros africanos traídos aquí originalmente como esclavos; muchas peculiaridades del idioma no se usan en otras partes de Costa Rica; una vida en las fincas, de distinto carácter; el uso de la marimba como instrumento musical; y ciertos bailes particulares, tales como el punto ya mencionado"³⁷.

De acuerdo con el criterio del señor Calvert, la música guanacasteca es y ha sido un lenguaje creativo. Profundamente arraigado en el guanacasteco, simboliza a través de la marimba, sus bailes y su música instrumental, las bases mismas de una sociedad que tuvo su origen en el seno de la trilogía étnica: Indio-negro-español, cuyos rasgos físicos son elocuentes.

En las crónicas siguientes se insiste sobre diferentes aspectos de la marimba y de los bailes guanacastecos; ambos elementos constituyen un dualismo inseparable en la vida socio-cultural del guanacasteco.

"Bagaces agoniza bajo su sol ardiente y solo sigue siendo célebre por la modesta casa donde nació el General Tomás Guardia, por sus diestros caballistas "sabaneros", sus tocadores de marimba, la gracia de sus mujeres, su gusto por el baile y también por sus carnes saladas y sus quesos provenientes de las grandes haciendas de los alrededores"³⁸.

"Y esta gracia natural la hacen valer sabiamente en su placer favorito: el baile. Para los guanacastecos el baile es casi un deporte nacional; todos lo practican y todos igualmente bien. No hay fiesta sin baile y se cuenta que durante la campaña electoral para la presidencia de la República, los oradores de la propaganda de los diversos partidos no lograron hacerse oír sino ofreciendo bailes durante los cuales pudieron pronunciar sus discursos entre dos piezas.

"En Liberia hay un baile público todos los sábados por la noche. A una hora determinada hombres y mujeres se reúnen en dos salo-

nes de baile, situados en la misma calle casi en frente el uno del otro; alrededor de ellos están colocados unos bancos a lo largo de las paredes blanqueadas con cal. En otros lugares se contentan con el firmamento constelado de estrellas y de un piso de madera sencillo colocado sobre el suelo, en medio de la calle. Dos músicos se sientan en una esquina con una guitarra y una marimba. Esta es pequeña y rústica, hecha de un teclado de madera que se va encogiendo, colocado sobre una serie de calabazas más o menos alargadas, horadadas en el fondo y cuyo hueco está cerrado con cera y una tela de araña. Un bejuco doblado en semicírculo permite al marimbero, sentándose encima, mantener el instrumento horizontalmente mientras toca el teclado con dos bolillos provistos de una bola de hule en un extremo, a veces con tres, de los cuales dos en la mano izquierda para el acompañamiento.

"A los primeros acordes, los grupos se forman, los hombres sin saco, con un pañuelo de seda que reemplaza el cuello de una camisa inmaculada, una faja ancha de cuero que sostiene el pantalón de tela algodónada; las mujeres, con un chal graciosamente echado sobre los hombros por encima de livianos corpiños de muselina; muchas personas descalzas. Comienza la polka, sigue el vals, luego de repente es un zapateado furioso en que los bailarines frente a frente, sin otro movimiento que no sea inclinaciones de cabeza, golpean el piso con golpes redoblados, tan rápidamente que los pies parecen no tocar el suelo, y al fin viene el Punto, tan gracioso, especial del Guanacaste. Las parejas esbozan unos pasos separadamente, el hombre tratando de llamar la atención de su compañera, luego, ésta contestándole sus insinuaciones, se acercan y se alejan cada vez con un gesto desdeñoso, con una serie de reflexiones llenas de gracia acompañadas de gestos armoniosos de los brazos, mímicas galantes en las que el caballero con su sombrero abanica la cabeza coquetamente volcada de su compañera. Siguiendo el ritmo de la música giran uno en torno del otro, rozándose cada vez más, hasta que a un llamado de la marimba se abrazan, dan algunas vueltas, casi en el mismo lugar y con un lento balanceo de las caderas, y muy rápidamente, se separan para volver a comenzar sus figuras"³⁹

La Isla de Chira, que en otra época fue admirada por los conquistadores españoles por la belleza y fino

acabado de su cerámica, también recibe el impacto de la influencia cultural europea, y como parte de las comunidades indígenas de la Gran Nicoya, también sufre un proceso de aculturación similar al resto de los territorios de tierra firme. Allí nacen y crecen vigorosamente la marimba, los bailes regionales y, por ende, la música instrumental y vocal.

Al respecto, Marfía Fernández de Tinoco recoge en "Alegrías y belleza en la isla" una de las más hermosas crónicas sobre la música popular de la Isla de Chira de la segunda década del presente siglo:

"Al volver a casa nos sorprendieron acordes de marimbas, una fiesta que ofrecían los isleños al grupo de visitantes. Los músicos hicieron gala de habilidades, resucitando en nuestro ánimo sentidas añoranzas.

"El Punto Guanacasteco y el Naranjito encendieron el entusiasmo, invitando a la danza a Menchita y a Eugenia, quienes desplegaron gracia en los bailes regionales del Guanacaste hasta el punto de hacer entrar en escena a los maridos: nobleza obliga . . .

"De pronto se oye tañer la guitarra y da comienzo un programa de canciones ejecutado por un barítono ligero: 'La última copa, La casita; Ay, ay, ay; Arbolito Coposito; Sobre las olas; La enramada, y muchas más cantadas con ese dejo de tristeza, expresión típica de los aires del Guanacaste.

"Pasamos unas horas muy entretenidas, cuyo recuerdo forzosamente nos acompañó hasta el reposo, pues ya muy entrada la noche, al alejarse iban tarareando sus cantos estos simpáticos habitantes de Chira.

"Especialmente temprano nos tocaron diana el lunes, pues se preparaba el paseo al islote del Encanto"⁴⁰.

Después de analizar las anteriores crónicas, podemos confirmar y deducir algunos aspectos del desarrollo musical del Guanacaste en época de la colonia hasta mediados de la segunda década del presente siglo.

Definitivamente la música auténtica guanacasteca nace en el período colonial, bajo el techo de la Hacienda y de los poblados de entonces, sin dejar de tomar en cuenta la importancia que tuvo al respecto la Iglesia y el hogar.

Los elementos de la trilogía étnica español-indígena-negro africano, al inicio, aportan, cada uno por separado, manifestaciones culturales que poco a poco se fueron amalgamando para producir, al final, desde el punto

de vista étnico y cultural, la personalidad del guanacasteco actual.

El español, arrogante al principio, fue, poco a poco, por razones económicas, aceptando la igualdad social de los miembros de la clase inferior. Lo mismo sucede en la música, cuyo aporte fue fundamental para el desarrollo de la música regional.

Los colonos de Guanacaste procedían de Andalucía, cuna del zapateado español y de gran tradición taurina; esos mismos elementos culturales los llevaron a la nueva tierra, su segunda patria. Pronto fueron acogidos y adaptados según la idiosincracia del mestizo. Al principio, la música española se practica en la hacienda, en casa del hacendado; es la música de la alta sociedad. Sin embargo, en forma acelerada, el campesino, el peón de la hacienda, el sabanero, fue haciéndose partícipe indirecta o directamente de las fiestas sociales de su patrón, y por lo tanto, asimila la música y la adapta a su temperamento. De este modo, es usada en las reuniones sociales de sus casas o festividades de sus respectivas comunidades.

El negro incorpora la marimba en su estado rudimentario: de un teclado con caja de resonancia de calabazas; en lugar de contar con un mueble para sostenerla horizontalmente, el músico la sostenía sobre sus hombros con un bejuco amarrado en los extremos del instrumento. Gracias a las referencias que hacen los diferentes viajeros sobre la marimba, se confirma que, hasta la segunda década de este siglo, fue un instrumento simple y rudimentario. Se usó paralelamente como se pudo haber usado en muchos otros países de Latinoamérica, con la diferencia que, mientras en otros países de la América indígena el instrumento decae, en Guanacaste adquiere gran importancia, siendo el instrumento preferido del guanacasteco.

La transformación de la marimba de su estado rudimentario al tipo de marimba de doble teclado y con caja de resonancia de madera, es reciente. Al parecer tal fenómeno se suscita por una serie de intercambios culturales con conjuntos de marimbas guatemaltecas en la década de los cuarenta.

El principal constructor de marimbas de Guanacaste (Santa Cruz) asegura que desde 1930 construye marimbas; al principio, de estilo rudimentario ya mencionado; variaba un poco su tamaño, es decir, las hacía más grandes y las colocaba en un mueble para sostenerlas horizontalmente; en algunas ocasiones, en lugar de calabazas, usaba caña de carrizo. El tipo de marimba de doble teclado, la empezó a construir desde 1949, cuando observó un conjunto de marimba que había visitado Santa Cruz con motivo de sus fiestas.

Al parecer, el conjunto ideal era la marimba acompañada por la guitarra, instrumento también de gran importancia.

El quijongo no se menciona en ningún momento; probablemente era un instrumento de intimidación familiar, de satisfacción personal; sin embargo, también es probable que fuese usado para amenizar fiestas. Son de esta opinión todos los quijongueros sobrevivientes, quienes afirman que en sus tiempos mozos, se organizaban conjuntos formados por quijongos, guitarras, carraca, zambomba y marimbas para amenizar parrandas y fiestas caseiras.

La Iglesia Católica jugó un papel importante en el desarrollo musical colonial y postcolonial. Gracias a su iniciativa, se proliferan las cofradías, cuya organización dependía directamente de los laicos, con muy poca intervención de las autoridades religiosas de la parroquia.

Esa autonomía del laico le permitió introducir, dentro de las festividades religiosas de la Cofradía, manifestaciones musicales populares que pudieron haber tenido algún carácter religioso. Reminiscencia de este tipo de género musical, es la música y danza del baile de los Indios Promesanos y de la "Yeguita", únicas en su género en toda la Provincia. También los instrumentos musicales de la región tuvieron acceso dentro de los templos; aún hoy día, algunas parroquias usan la marimba como instrumento acompañante de los cantos litúrgicos.

La actitud del indígena dentro del desarrollo cultural posterior a su conquista, fue diferente a la del mestizo; el indio sigue insistiendo en manifestar sus valores culturales, acepta la fe de Cristo pero adapta los ritos a su manera. Como en el pasado precolonial, sigue usando la música como un elemento comunicativo entre él y su dios; aún en el año 1896 se tiene conocimiento de la existencia de música fúnebre en ocasión de la muerte de algún miembro de la comunidad. De lo anterior se puede deducir también, la existencia de algún otro tipo de música de carácter social o en relación a la naturaleza, y por qué no, cantos de lamentación por un pasado que no volverá y por la eminente exterminación total de una raza.

Si hoy, no contamos con ningún tipo de manifestación musical auténticamente indígena en la provincia de Guanacaste, es porque se llegó al exterminio total de esa raza y con ello al exterminio completo de toda manifestación cultural; excepción hecha de la fabricación de la cerámica, cuyo proceso actual parece ser, en algunos aspectos, tan rudimentario como en el período precolonial.

Persisten reminiscencias indígenas en la Danza de los "Indios Promesanos" y de la "Yeguita". En la primera, especialmente, en cuanto a la forma de bailar y no en la música. En la Yeguita sí encontramos más autenticidad, pues tanto la música como el baile, contienen elementos eminentemente característicos del indígena.

Los bailes populares fueron y son una actividad

importantísima en la vida social del guanacasteco; en ellos participan todas las clases sociales. Durante la colonia eran comunes los bailes en casa del hacendado. A ellos tenían acceso únicamente los invitados del amo de la casa; sin embargo, era inevitable la participación como expectador del campesino, de los peones de la hacienda.

Es probable que en las primeras décadas posteriores a la conquista, la música que se interpretaba fuera eminentemente europea, ya sea de procedencia popular o cortesana; por ejemplo, es indiscutible la práctica del zapateado español, que da origen al zapateado guanacasteco.

Junto a los bailes en casa del hacendado, surge un tipo de baile de inmensa popularidad: "Las Parrandas"; aunque en ellos podía participar el hacendado, la parranda era un baile del pueblo y para el pueblo. De las parrandas surge un género musical, típicamente guanacasteco: "Las Callejeras" o "Parranderas". Parte del

repertorio actual de los marimberos y de las bandas está compuesto, fundamentalmente, de este tipo de música. En ella se encuentra, a través de su ritmo y melodía, el verdadero espíritu guanacasteco. Este tipo de baile se organizaba a la intemperie o en salones adjuntos a los negocios de los pueblos. En la actualidad, los bailes en la calle son bastante comunes en las comunidades rurales.

En síntesis, las manifestaciones musicales productas del mestizaje étnico, estaban íntimamente arraigadas en la sociedad guanacasteca. Sus bailes, sus instrumentos musicales y sus cantos, son valores culturales que han diferenciado al guanacasteco del resto del país. La música del Guanacaste logra el milagro (a través del gesto, del canto y de instrumentos musicales) de convertirse en un lenguaje cultural, en el cual está plasmada la historia, leyendas, costumbres y el espíritu mismo de una región cuyos patrones socio-culturales tienen su propia fisonomía.

Instrumentos musicales originados en la época colonial

El Quijongo

Al igual que la marimba, fue un instrumento de cuerda muy popular durante la época colonial. Actualmente ha decaído su importancia; sin embargo, aún se encuentran músicos que lo tocan muy bien, especialmente en los cantones de Santa Cruz, Bagaces y Nicoya.

Todavía a finales del siglo XIX y principios del XX, era un instrumento sumamente importante en la vida cultural de la región.

*"A fines del siglo pasado se presentaba el baile de La Copetona por las calles; ésta era una danza ejecutada por parejas, cuya música se interpretaba con quijongos y guitarras."*⁴¹

En América es conocido en Brasil, Colombia, Venezuela, México, Honduras y El Salvador; en este último se le da el nombre de "Caramba".

Origen

Su origen se atribuye a la influencia africana, traída por los esclavos negros que llegaron con los primeros conquistadores. Sin embargo, al ser un instrumento en forma de arco, cabe la posibilidad de que sea un derivado del arco de caza de los indígenas y que, a través de su evolución, se le agregaran otros elementos sonoros: la jícara y la cuerda vibratoria.

Sobre el problema de la originalidad de los monocordes de Mesoamérica con forma de arco, José Martí nos dice lo siguiente:

"El otro tipo de arco musical se deriva claramente del arco de caza. Estamos de

acuerdo con Salazar que el empleo del arco de caza como instrumento musical, responde como en otros casos a una propensión natural del individuo, y no necesita que su empleo musical o cazador, provenga de un



Fig. 56: Quijongoero ejecutando el quijongo.



Desgraciadamente no existen pruebas arqueológicas que nos permita aseverar que, en la América Precolombina, los indígenas ya usaran algún tipo de monocorde. Esto debilita la hipótesis de que sea un instrumento de origen americano. Es en la época colonial, cuando se tiene conocimiento de su uso, justamente cuando la influencia africana es notoria. Por otra parte, en algunas regiones del África, este instrumento es sumamente popular y posee los mismos elementos sonoros del quijongo.

Características y Evolución

Para tocar este instrumento se requiere gran musicalidad y sensibilidad auditiva. Sus elementos sonoros son sencillos y su construcción simple y rudimentaria. Es un arco de cuyos extremos está sujeta una cuerda tensa; al centro de ésta se hace una conexión con un alambre vibratorio, que une la cuerda con el arco de madera. Este mismo alambre sostiene una jícara que reposa sobre el arco. Esta conexión tiene dos funciones: es la que determina la afinación del instrumento y, al ser percutida la cuerda, comunica las vibraciones a la jícara, en la cual el músico reposa la palma de su mano izquierda; con el movimiento de acercamiento o alejamiento sobre la abertura de la jícara logra tocar la melodía deseada.

Aprovechándose la vibración del quijongo se logra un extraño sonido de acompañamiento al rozar suavemente el extremo inferior sobre una lata o calabaza vacía. Los ejecutantes más hábiles, simultáneamente tocan la melodía y se acompañan: con la mano izquierda sobre la jícara, obtienen la melodía; con la derecha, percuten la cuerda; con el dedo pulgar o índice del pie derecho, aprisionan el extremo inferior y lo rozan suavemente sobre la calabaza o lata vacía. Cuando se carece de esta habilidad, un segundo músico se encarga de rozar con una de sus manos la parte inferior del quijongo y posarla rítmicamente sobre los objetos anteriormente dichos.

Construcción

El músico lo toca y lo construye. El arco se fabrica de la mitad de una rama larga de madera lisa, dura y sumamente flexible.

Actualmente se usan dos tipos de madera que poseen las anteriores características: achiote y guácimo ternedero. Se descortezan la rama y se seca; en sus extremos se coloca la cuerda bien tensa hasta formarse un arco. La cuerda es de acero y se percute con una

baqueta del mismo material; anteriormente se fabricaba la cuerda de tripa de algún animal o de cuero bien curtido y retorcido, y era percutida por una baqueta de madera.

Según los músicos de este instrumento, tuvieron que suplantar la cuerda de cuero o tripa porque generalmente cedía a la presión del arco y era comida por las polillas y ratas.

El tamaño es variable. Se construyen de 1 1/2 metros hasta 4 metros de largo. De acuerdo a su tamaño se dividen en: tiples, soprano, tenor y bajo.

Las posibilidades armónicas y melódicas del quijongo son reducidas; es un instrumento que da la tónica y dominante. Entre más alto sea, mayores son las posibilidades melódicas. Las notas graves y centrales se obtienen percutiendo en la mitad inferior, muy cerca de la cuerda vibratoria; las notas agudas, en la mitad superior.

La afinación se hace al oído, intuitivamente, "hasta que esté en su punto": hasta quedar entre la mitad inferior y superior una distancia de una cuarta justa, sol-do, por ejemplo.

La Marimba

Instrumento musical muy popular durante época colonial, en casi toda la América Latina.

Su evolución y popularidad se conserva aún especialmente en tres países: México (Chiapas), Guatemala y Costa Rica (Guanacaste).

En Guanacaste, la marimba es el instrumento más importante. Alrededor de ella gira toda la actividad artística y cultural; viene a ser como una representación simbólica del espíritu de esa región. Es el instrumento que ameniza todas las fiestas de carácter religioso o civil. Las danzas tradicionales siempre son acompañadas con la marimba.

En época de celebraciones populares, a nivel cantonal o regional, encontramos fácilmente una o dos marimbas en cada esquina, que amenizan bailes callejero improvisados y música instrumental tradicional. Es tanto el arraigo de este instrumento, que aún los aparatos modernos de difusión como la radio, la rocola y televisión, no ha logrado desarraigarlo de la sociedad guanacasteca.

Cuando se organiza una fiesta, lo primero que se piensa es en las marimbas. Aunque es el instrumento preferido de todas las clases sociales, el músico ejecutante generalmente proviene de la clase campesina.

Origen

Sin duda alguna es de origen africano. Fue introducida por los esclavos negros llevados por los primeros conquistadores de la América Hispánica.



Fig. 57: Marimba de cajas de resonancia de calabaza

Como se sabe, Guanacaste es una región típicamente tropical que posee gran cantidad y variedad de calabazas y maderas, de gran sonoridad y aptas para la construcción de la marimba. Los esclavos encontraron los mismos elementos naturales para la reproducción del instrumento, el cual fue fácilmente asimilado por el indígena y el mestizo.

Los músicos más ancianos recuerdan que las marimbas de su época poseían un solo teclado de madera con caja sonora de calabaza y que era sostenida sobre sus hombros con un bejuco o mecate amarrado en los extremos de la marimba. Esta descripción es semejante a la marimba africana. Inclusive hoy día, se sigue usando la marimba de un solo teclado y con caja sonora de calabaza, con la diferencia de que su tamaño es mayor y se le hace un mueble rudimentario para asegurarlo en el suelo.

Algunos investigadores aseguran que la marimba es de origen mesoamericano, pues según ellos, proviene de Teponaztli. Sin embargo, varios aspectos demuestran que la marimba no proviene de este instrumento. Por ejemplo, Castellanos señala que el largo de las teclas de la marimba define la altura del sonido; en cambio, en el

teponaztli, la altura depende del grueso de las lengüetas. Por otro lado, los códices, murales y otro tipo de documento precolonial de carácter arqueológico, jamás representan la marimbá o algún instrumento que se le parezca. Solamente existe un códice guatemalteco que nos muestra un indígena tocando marimba, la cual cuelga en el brazo izquierdo y con el derecho la percute con una baqueta; pero este códice proviene al parecer, de la época colonial.

Ningún cronista del siglo XVI se refiere a instrumento alguno cuyas características se parezcan a la marimba. En fin, la opinión de que la marimba es de origen mesoamericano se puede aceptar como una hipótesis sujeta a futuras investigaciones, y no como una aseveración.

Tipos de Marimba. Evolución

Los músicos más ancianos de la región describen la marimba que se usaba a finales del siglo pasado y aún a mediados del presente de la siguiente manera: de un solo tablero, con cajas de resonancia de jícaras de bejuco; en



Fig. 58: Marimba con caja de resonancia de carrizo.

la parte inferior de cada jícara tenía un orificio, alrededor del cual se ponía un tipo de cera silvestre, sobre la que se halla una membrana vibrátil. Cuando la marimba era de proporciones pequeñas, el músico la sostenía sobre sus hombros con un bejuco o mecate, pegado en los extremos del instrumento; cuando era más grande, era sostenida por dos personas mientras se ejecutaba.

La jícara de bejuco empezó a suplantarse como caja de resonancia. Los constructores de este instrumento encontraron serios problemas cuando quisieron construir las más grandes, para ser tocadas por tres o cuatro músicos simultáneamente, ya que era muy difícil conseguir jícaras de hasta 150 centímetros de largo para los registros graves. Por otra parte, la jícara, en épocas húmedas, hacía ensordecen la marimba y era destruída por un gusano. Todo lo anterior condujo al constructor de marimbas a formar las cajas de resonancia con delgadas láminas de madera, lo que permitió construir marimbas de gran tamaño. Esto constituye un paso muy importante en la evolución del instrumento.

Antes de construirse la marimba de doble teclado, los músicos ponían una pelotita de cera de atarrá debajo y en el extremo de las teclas, para lograr los semitonos; esto demuestra la habilidad y sensibilidad musical del ejecutante guanacasteco, pues es muy difícil fabricar las alteraciones justo en el momento preciso. A manera de anécdota, cuentan los marimbistas que los músicos más hábiles, tenían la bolita de cera en el dedo índice del pie derecho; en el momento que necesitaban hacer la alteración, levantaban el pie y colocaban la cera con gran precisión en la tecla correspondiente.

El asunto de quitar y poner pedazos de cera para lograr las alteraciones era ya un obstáculo vencido para los marimbistas; sin embargo, seguía siendo una molestia en el transcurso de la ejecución. En consecuencia, surge la idea de la marimba de doble teclado con tonos y semitonos.

Cabe también mencionar que se ha experimentado la construcción de cajas de resonancia de metal (lata), pero su sonido metálico es de menor calidad que las construídas de madera, por lo cual casi no se fabrican de este modo.

Construcción

Aún a mediados de este siglo, los músicos construían su propia marimba. No existía el músico especialista, el que se ocupara solamente de la construcción del instrumento. Este fenómeno permaneció mientras la marimba fue un tanto rudimentaria: de tamaño regular, de cajas de resonancia de jícara. Desde el momento mismo que la curiosidad de algunos ejecutantes los llevó a practicar de diferentes

formas, la manera de lograr una mejor sonoridad y mayor tamaño empiezan a surgir músicos especializados en su construcción, es decir, aparece el músico constructor, y por lo tanto, el responsable de la evolución constante del instrumento.

Hay dos aspectos a los que el constructor de marimba da mucha importancia en la fabricación de este instrumento: las teclas y las cajas de resonancia. De estos dos elementos depende la buena sonoridad.

Para la fabricación de las teclas se busca especialmente la calidad sonora de la madera, de ahí que se ha experimentado con diferentes clases: caoba, cristóbal, cachimbo, bálsamo y yábaro. Se usan actualmente las dos últimas. En la escogencia de los trozos que van a servir como teclas, se tiene como regla general, excluir las que tienen un jaspe encontrado (nudos), pues con el uso y al ser percutida por la baqueta, la tecla se revienta, quedando inservible, se ensordece y desafina.

La madera debe cortarse en ciertas épocas del año y con sumo cuidado, con el fin de evitar golpes que provoquen rasgaduras en su interior. Una vez cortada, se pone a secar durante unos meses, evitando el contacto desproporcionado con el sol y la humedad. Ya seca la madera se hacen las teclas, pero, antes de incluirlas definitivamente, se prueba su sonoridad, excluyendo las que son un poco sordas.

El tamaño y grueso de la tecla depende del tamaño de la marimba. Las teclas del registro grave son más largas, anchas y menos gruesas que las teclas centrales y agudas. Por ejemplo, en las marimbas que miden 210 centímetros de largo (son las marimbas más grandes que se construyen), la última tecla del registro grave mide 62 1/2 centímetros de largo por 7 1/2 de ancho y 2 de espesor; las demás teclas van disminuyendo su tamaño progresivamente, hasta obtener la última tecla del registro agudo con una medida de 21-2 1/2-2 1/2 centímetros de largo, ancho y espesor respectivamente.

Debajo de la tecla y en el centro, se le hace una cavidad arqueada que cubre la mitad de su grosor. Es en la tecla donde se afina la marimba. Para bajar el tono se quita madera debajo, justo en el centro de la cavidad; para subir el tono se le quita madera también debajo, pero en uno de sus extremos.

En cuanto a las cajas de resonancia, estas se construyen de cedro amargo, madera dócil, decorativa e inmune al comején. En la parte inferior de las cajas de resonancia hay un orificio llamado ombligo, el cual se rodea con cera silvestre, para pegar una membrana vibratoria.

Cada tecla posee su caja sonora correspondiente. Tiene en su extremo superior el mismo ancho de la tecla que le corresponde; la dimensión de la caja, va aumentando progresivamente, pero antes de llegar a su

extremo inferior, vuelve a disminuir, hasta terminar en forma de pirámide. Al igual que las teclas, las cajas del registro grave son más largas y gruesas que las del registro central y agudo, es decir, si partimos de la caja más grave, las siguientes van disminuyendo su largo y su volumen. En las marimbas más grandes (de 210 centímetros de largo) las últimas cinco teclas agudas no tienen cajas sonoras.

Otro aspecto importante en la construcción de marimbas es la fabricación de baquetas para ser percutidas. Actualmente se construyen de madera guaytil; su flexibilidad permite una mejor ejecución del instrumento. El extremo de la baqueta que se usa para percutir, se forra con hule, siguiendo el siguiente proceso: la savia del árbol de hule se pone al sol para que cuaje, luego se quita del sol y se deja a la intemperie, hasta que seque y obtenga el color negro. Una vez preparado el hule se procede a construir la cabeza de la baqueta, que se hace con diferentes capas: en la primera se usa finos hilos de hule y se aprietan bien; la segunda capa, menos apretada y con angostas tiras de hule; por último, la tercera, aún más suavemente y con tiras de hule más anchas que en la capa anterior.

La suavidad o dureza de la baqueta va de acuerdo a los diferentes registros de la marimba. En el registro agudo, la cabeza de la baqueta debe ser dura, en el central debe ser suave y en los graves, aún más suaves y de mayor volumen.

Las marimbas actuales son construídas de varios tamaños; las hay de tres hasta siete octavas, para ser tocadas por uno, dos, tres y hasta cuatro músicos simultáneamente. Cuando es ejecutada por un solo músico, éste interpreta la melodía y se acompaña. Si intervienen dos, el primero toca la melodía y el segundo acompaña. Con tres músicos, el primero toca la melodía, el segundo armoniza y el tercero tiene la función de acompañar.

Es muy corriente el "ensamble" de dos marimbas ejecutadas por cinco personas. En la marimba adicional se colocan los dos músicos restantes; uno de ellos se

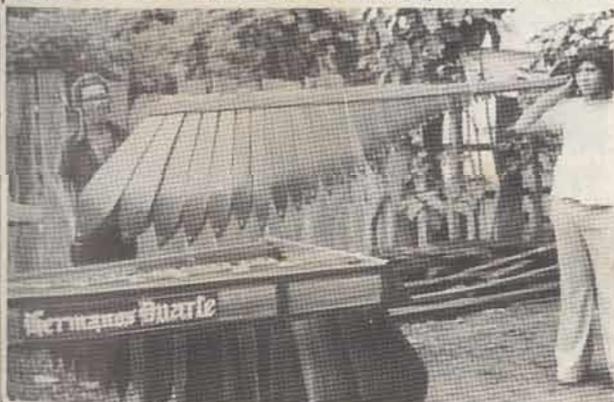


Fig. 59: Cajeados de madera.

encarga de enriquecer la armonía en el registro grave y el otro ejecuta segundas y terceras voces en el registro central y agudo. Cabe destacar que este tipo de "ensambles" instrumentales se hace solamente con la noción auditiva de los tres elementos básicos de la música: armonía, ritmo y melodía. Todo es intuitivo; sin ningún conocimiento de la ciencia musical.

El Juque o juco

Este instrumento ha desaparecido completamente en toda la provincia de Guanacaste. Según informaciones de viejos músicos, el juque era un instrumento de gran riqueza sonora y de excelentes posibilidades rítmicas.

Era construído de calabazas o jícaras de gran tamaño. A la jícara o calabaza, estando completamente seca, se le abría uno de sus extremos y se la limpiaba completamente, sobre esa abertura superior se colocaba un parche de piel de iguana, con un agujero en el centro, por donde se introducía la punta de una varilla redondeada de madera dura, cubierta con cera silvestre de jicote; al rozar la varillita con los dedos pulgar e índice se producía la resonancia.

También el juque se construyó con troncos huecos y barro.

La Carraca

También se le denomina "Quijada de Burro". Junto al juque, ha desaparecido de la tradición musical de Guanacaste. No necesariamente, la quijada tenía que ser de burro, tal como se le denomina; podría ser de cualquier bestia: caballo o burro. Se le llama "carraca" porque el sonido que emite al ser percutido es parecido al que produce la hembra del pato (o "carraca").

También es un instrumento de gran riqueza sonora, pues en la quijada inferior de cualquier bestia, al estar completamente seca, sus maxilares quedan flojos, lo que provoca un sonido muy singular al ser percutido sobre la palma de la mano o sobre la pierna.



Fig. 60: Plantillas para la construcción de cajas de resonancia.



Fig. 61: Extremo superior de las cajas de resonancia.

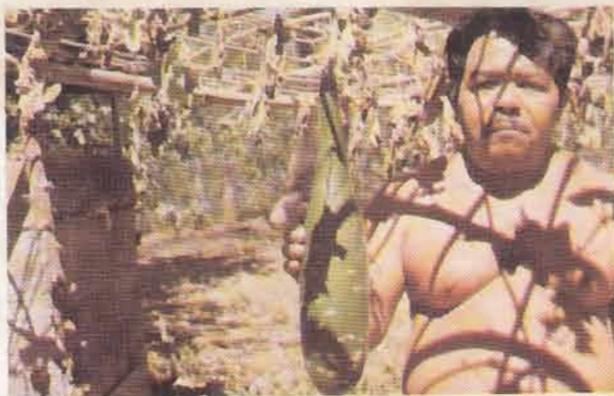


Fig. 62: Mata de calabaza de bejuco.

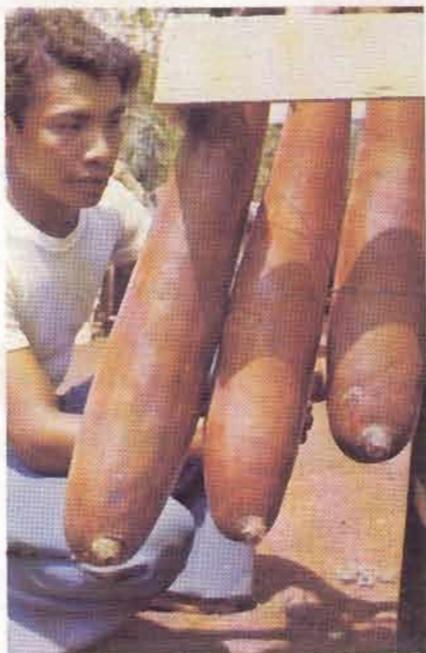


Fig. 63: Obsérvese el ombligo en la parte inferior de estas calabazas.



Fig. 64: Parte superior de las cajas de resonancia de madera.



Fig. 65: Parte inferior de las cajas de resonancia de madera.

La música dentro de las cofradías

Los conquistadores españoles se encontraron una sociedad indígena profundamente creyente de sus deidades y con un ritual en el cual el sacrificio y autosacrificio humano, era practicado en honor a sus dioses. Este panorama religioso era un acto diabólico, una abominable herejía ante los ojos del conquistador, y, en especial, de los misioneros católicos. Ante tal situación, era necesario valerse de todos los medios posibles para implantar la nueva religión, y con ella, el concepto del monoteísmo, concepto religioso inadmisibile y abstracto para nuestros indígenas, al cual siempre se resistieron y, si al final lo aceptaron, fue por imposición y no por convencimiento.

Pronto el indio empieza a jugar un papel importante en la religión católica; comienzan las apariciones y milagros ante ellos. Ya en 1541, en México, la Virgen de Guadalupe se revela ante el indio Juan Diego; esta aparición repercute, y sirve de modelo, en el proceso de evangelización de la América Indígena. En Perú, Colombia, Guatemala y otras colonias españolas se cuentan apariciones similares.

Guanacaste no podía quedarse atrás; se refieren tradiciones muy semejantes a las acontecidas en esos países: en Santa Cruz, se le aparece el Santo Cristo de Esquipulas a un indio; en Nicoya, la Virgen de Guadalupe, ante los ruegos de una indita, hace aparecer una yegüita a dos indios que estaban peleando a muerte y los aparta, alvándolos de morir. De esta forma, nuestros indios, probablemente empiezan a sentirse atraídos por el nuevo mensaje divino, del cual se les hace partícipes directamente.

La Iglesia Católica, para fortalecer aún más la participación activa del indígena, lo organiza en "Cofradías": una especie de organización social de carácter religioso formada por laicos y ampliamente respaldada por las autoridades eclesiásticas para fortalecer la fe cristiana. "Tenían bienes y ganado que eran utilizados en las celebraciones religiosas"⁴³.

Pronto las Cofradías se propagaron por todo Guanacaste; las más importantes fueron La Cofradía de San Blas, de la Virgen de Guadalupe y la del Santo Cristo de Esquipulas. Las dos primeras pertenecieron a Nicoya; la última, a Santa Cruz.

A pesar de un decreto, emitido en el año 1833 por el Congreso de Costa Rica, en el cual se exige la venta de los bienes de las Cofradías y con ello la desintegración de este tipo de grupos religiosos, subsisten las Cofradías del Santo Cristo de Esquipulas, y de la Virgen de Guadalupe. La Cofradía de San Blas hace unos años dejó de existir, y quedó únicamente una finca de su propiedad, administrada por la Iglesia.

Es muy importante para este estudio, conocer los pormenores de la estructura y actividades de las cofradías que aún sobreviven. Son justamente, la Danza de los Indios Promesanos y el Baile de la Yegüita, los ritos principales en los cuales la fantasía popular ha logrado transmitir de generación en generación, el cómo y el porqué de sus creencias religiosas. Ambos bailes simbolizan la razón de ser de las Cofradías y constituyen el atractivo y el eje principal de sus actividades festivas.

LA COFRADIA DE LA SEÑORITA VIRGEN DE GUADALUPE Y EL BAILÉ DE LA YEGUITA

La Cofradía de la Virgen de Guadalupe, junto con la Cofradía del Santo Cristo de Esquipulas, forman el único dualismo activo de este tipo de organizaciones religiosas típicas de la época colonial.

Como bienes únicos, posee un edificio esquinero de cemento ubicado 200 metros al este de la esquina sur-este del parque de Nicoya. La propiedad fue donada por doña Mariana Montiel viuda de Pérez. Mujer muy devota, tradicionalmente cedía su casa para realizar las fiestas de la Cofradía, por lo que decidió testarla a su favor, y hoy se llama "La Casa de la Cofradía de la Virgen de Guadalupe."⁴⁴

Como la donación de la señora Montiel fue de carácter verbal, una vez muerta la buena mujer, la Cofradía tuvo problemas ante el reclamo y venta de la misma propiedad por un pariente cercano.

*"La tragedia del caso es el hecho de existir un pleito por falta de testamento escrito. Un pariente de la difunta vendió la casa, cundiendo la alarma en la Cofradía y en el pueblo indígena"*⁴⁵.

Gracias a la intervención directa de la Parroquia de Nicoya, el problema se resolvió y la propiedad se adjudicó legalmente a la Cofradía de la Señorita Virgen de Guadalupe.

En el pasado, la Cofradía estaba formada y administrada en su mayoría por la totalidad de los habitantes de Curime, Matambuguito y Matambú, comunidades consideradas, hasta hace algún tiempo, como reservas indígenas. Desgraciadamente, la participación de esas comunidades se ha restringido a tal punto que, muchos de sus habitantes desconocen hoy y casi por completo, la trayectoria de una tradición que se originó en la tierra de sus antepasados.

Actualmente, la administración de la Cofradía está en manos del distrito Central de Nicoya. Se ha organizado una Junta, cuyo objetivo principal es velar por la autenticidad de la fiesta de La Virgen de Guadalupe y estimular de nuevo, la participación de los naturales de Matambú, Curime, Matambuguito y de otras comunidades lejanas del Cantón.

Todo parece indicar que la política de la Junta empieza a ser efectiva, pues, en la última "Función"

(diciembre de 1977) participaron gran cantidad de campesinos de esos lugares, además de los devotos del Centro de Nicoya y sus alrededores.

Los miembros activos de la Cofradía y sus devotos son todos gente humilde, por lo general campesinos obreros; ellos participan por dos razones principales: tradición o por pagar una promesa por un favor concedido.

Los hacendados y profesionales de la clase media ven esta festividad como un acto de atracción turística. Algunos hacendados, especialmente ganaderos, participan de las festividades donando ganado o dinero para los gastos de la función. Estas ayudas materiales son consiguas por iniciativa directa de los miembros de la Junta.

En lo que respecta a la organización de los festejos anuales de la Cofradía en honor a la Virgen de Guadalupe, está estructurada en forma muy interesante y quizá compleja, con base en puestos con cierto grado de autoridad pero relacionados unos con otros, a tal punto que se logra una perfecta armonía de relaciones humanas por ende, gran lucidez en todos los actos de la fiesta.

En el pasado, el mayordomo era el responsable de todos los gastos de la función; por tal razón, generalmente se nombraba para ocupar ese cargo una persona con suficientes medios económicos. En la actualidad, a causa de la mayor participación y al alto costo de los alimentos básicos para preparar las comidas y bebidas de la fiesta, el puesto de mayordomo queda reducido a una especie de administrador y supervisor de la función, encargado de algunos pequeños gastos. Desde hace pocos años, la responsabilidad económica de los festejos recae en los miembros de la Junta.

La organización y desarrollo de todas las actividades de la función goza de total autonomía de la Parroquia; los curas se limitan a celebrar los diversos oficios religiosos, según la vieja tradición de la Cofradía.

Si queda algún excedente material después de la función, éste sirve para pagar las deudas de las festividades o repartirlo en partes iguales entre todos los colaboradores.

La Fiesta de la Señorita Virgen de Guadalupe es un bello ejemplo de democracia. Si bien es cierto que es basada en una estructura cuyo orden jerárquico va de mayor a menor (de mayordomo a cocineros), las celebraciones constituyen todo un éxito gracias al respeto mutuo, y a la responsabilidad personal. Todos trabajan por todos; nadie se beneficia más que otro; al final el producto colectivo es disfrutado por partes iguales, no imponiendo el rango que se posea.



Fig. 66: Casa de la Cofradía

de la Señorita

Virgen de Guadalupe.

El edificio en su interior es como una vieja cajita de música llena de encanto y poesía; al entrar, es como si hubiésemos regresado al pasado: jícaras de todos tamaños, grandes canoas para fermentar la chicha y el chicheme, piedras de moler maíz, grandes tinajas de barro, un hermoso fogón, etc, etc, nos hace recordar con fugaz imaginación y en forma parcial, lo que fue la Gran Nicoya y la Guanacaste Colonial.

En su interior, el edificio es un solo salón, dividido únicamente por una baranda construida de bambú. A un lado de la división, se encuentran dos vetustos cofres en los cuales se guardan desde hace mucho tiempo, los vestidos viejos de la Virgen, de la muñeca, y de la yegüita, con todo su ropaje, los tambores y los pitos.

Al otro lado hay un bello espectáculo de autenticidad regional: guindando de las cerchas, horquetas de varias puntas con pequeñas jicaritas que se usan para tomar el café. Sobre algunas viejas mesas de madera gran cantidad de nimbueras para fermentar el chicheme; canoas de roble para fermentar la chicha; bateas donde se guarda el cacao crudo y tostado. Sostenidas con bejucos y guindando de las cerchas, algunas rodajas y sobre ellas, gran cantidad de cumbitas y algunos alimentos; las cumbitas se usan para tomar la tiste. Hay guacales grandes para comer el atol; comales de barro para tostar el cacao y echar las tortillas; grandes ollas de hierro donde se cocina el atol, se suda la carne y se hace la sopa de verduras; muchos metates para moler el maíz de la chicha, el chicheme y las tortillas; cucharas hechas de jícara y un hermoso fogón, con sus hornillos de barro. Afuera, en el patio, una estiba de leña rajada el día de la "Pica de Leña" y molerillos gigantes para mover la tiste.

A partir del día de la atolada, el edificio en su interior es adornado con bejucos, tusas de maíz, peque-

ños ayotes y algunas flores silvestres, que guindan de las cerchas. También se hacen algunos adornos con palma.

Actualmente la Junta de la Cofradía está haciendo gestiones para adquirir una centenaria casona de madera ubicada a unos pasos al este de la Cofradía. Será usada como albergue para todos los campesinos, de comunidades lejanas, que asistan a la función. Esta casa ha sido usada con el permiso de sus dueños en los festejos de la Cofradía de La Virgen de Guadalupe y hasta hace algún tiempo por la de San Blas.

Organización de la Fiesta

Todos los interesados en participar activamente en la Función anual de la Cofradía, aceptan cumplir una responsabilidad dentro de ella, de acuerdo al cargo que se les imponga por elección democrática. La participación es voluntaria y obedece generalmente al cumplimiento de una promesa.

Los peones son elegidos el 12 de diciembre después de la procesión principal de la Virgen, a las 5 pm., llamada de "antorchas o candelas". Las nominaciones para los puestos son apadrinadas por la muchedumbre, por algún miembro de la Junta o los hace voluntariamente la misma persona interesada. El mayordomo dice el nombre del candidato a los presentes y si están de acuerdo, levantan la mano diciendo ¡Sí! y algunos ¡Viva!.

Generalmente, los que se eligen como peones son personas que en fiestas pasadas han demostrado un alto grado de responsabilidad, respeto y espíritu de colaboración. En el pasado, las personas elegidas eran gente de respeto, con prestigio en su vida pública y privada.

"Deben ser los más correctos sin ninguna sombra de escándalo en su vida privada. Na-

turalmente en aldeas donde todo el mundo se conoce, las nominaciones dan oportunidad para exponer detalles personales y secretos. En verdad, solo los que más lo merecen tienen esperanzas de ser elegidos"⁴⁶.

Hoy la elección no está condicionada como en el pasado, únicamente por la calidad moral de las personas. Este problema está ya superado, pues se toma más en cuenta el trabajo, la responsabilidad y la cooperación.

El orden jerárquico y la función de los "Empleados" de la Cofradía está constituida de la siguiente manera:

Mayordomía:

La forma un mayordomo y una mayordoma. Si el mayordomo es casado, su esposa es la mayordoma; de lo contrario, puede ser cualquier otra persona. Hasta hace pocos años, al mayordomo le tocaba pagar la totalidad de los gastos de la Función y controlar la buena marcha de las actividades. En la actualidad su colaboración económica es limitada; sin embargo, para cualquier persona que ocupe este cargo no deja de ser una responsabilidad en ese sentido.

De la organización de las actividades de la fiesta, la mayordomía sigue siendo el responsable directo. Mayordomo y mayordoma son las autoridades máximas, en quienes se centralizan todas las actividades de la función.

El mayordomo se entiende con sus subalternos hombres y la mayordoma con sus subalternas mujeres.

Nacumes:

Hay nacumes primeros y segundos. Los nacumes primeros son los colaboradores inmediatos de los mayordomos. Dirigen el servicio de las comidas y bebidas.

Entre las funciones de la nacume primera está el hecho de que solamente ella - está autorizada a sacar de la olla, el 9 de diciembre día de la atolada, el atol para repartirlo entre los peones.

Los nacumes segundos (hombre y mujer) ayudan a los nacumes primeros en el control de la preparación de comidas y bebidas.

Prioste:

Hay prioste mayores primeros y prioste menores segundos, terceros y cuartos.

El prioste mayor primero se entiende con el tratado de ganado y su destace. La prioste mayor primera prepara y reparte la tiste.

Los prioste menores, segundos, terceros y cuartos, ayudan al prioste mayor en el destace de ganado y las mujeres ayudan a la prioste mayor a preparar y repartir la tiste.

La función de los prioste fue analizada en 1954 por Doris Stone de la siguiente manera:

*"Ellos traen la carne, la masa, y el cacao, hacen las raciones. Ayudan a los mayordomos y si faltan por algún motivo, ocupan el puesto"*⁴⁷.

Diputados:

Primeros diputados. El diputado mueve la cocida de la chicha y el chicheme. La diputada prepara la chicha y el chicheme. Ambos se preocupan por llevar el 9 de diciembre, el atol a todos los empleados y colaboradores de la Función.

Las diputadas segundas, terceras y cuartas ayudan a la primera diputada a preparar la chicha y el chicheme.

Los diputados segundos, terceros y cuartos ayudan al primer diputado a mover la chicha y el chicheme.

Mantenedores:

Su número es indefinido, generalmente se nombran tres o cuatro personas. Su responsabilidad principal es la de repartir, durante los días de la función y en horas de la madrugada, café, cigarrillos y bizcocho, a los integrantes de la filarmónica de Nicoya después de tocar las dianas, y a todos los empleados de la Cofradía, que empiezan a trabajar desde las 5 pm. Durante el resto del día les corresponde repartir la chicha, chicheme, café, bizcocho, la tiste, el almuerzo y la comida.

Las Jarreras:

Su número también es indefinido. Se encargan de repartir la chicha, el chicheme y la tiste. Ayudan a la nacume principal a repartir el atol el 9 de diciembre.

Nezquizadores:

Son abundantes en número indeterminado. Se encargan de preparar el maíz para las tortillas, bizcocho, chicha y chicheme.

Las Cocineras:

Como los nezquizadores, son abundantes y en número indeterminado. Se encargan de preparar el almuerzo.

zo y la comida. Su ocupación la decide la Nacume principal así: las que hacen tortillas, las que cocinan el arroz, las moladoras de maíz para la chicha y el chicheme, las tostadoras del cacao, las encargadas de hacer la carne sudada y la sopa de verduras, las que hacen el bizcocho y las que chorrean el café.

Los Alguaciles:

En el pasado eran colaboradores del mayordomo; actualmente, su trabajo se limita a no permitir, durante la fiesta, la entrada a la cocina de persona alguna que no sean empleados y colaboradores de la función.

Patrones de la Iglesia:

Las personas escogidas para esta función viven cerca de la Cofradía y son gente respetable, con recursos económicos que les permitan hacer algunos gastos necesarios. Su responsabilidad no va más allá de la organización



Fig. 67

Estampas en la Casa de la Cofradía
de la Virgen de Guadalupe
durante las fiestas principales.

Fig. 69



y financiación de algunos ritos religiosos y otras costumbres.

Patrón de Alborada:

Es el encargado de iniciar y terminar la fiesta financiando el repique de campanas, la pólvora, bombetas, y música del 11 de diciembre a las 4 am. y el 12 de diciembre a las 12 media noche.

Patrona de la Pasada de la Virgen:

Organiza y financia la pasada de la Virgen, de la Iglesia Colonial a la Cofradía, el día 11 a las 12 medio día.

Patrón de Doce:

Financia los gastos de música, pólvora y repique de campanas el 11 de diciembre a las 12 meridiano.

Fig. 68



Patrona de vestir la Virgen:

La imagen de la Virgen que está en la Cofradía, se traslada a las 2 pm, el 11 de diciembre, a la casa de la Patrona donde se le cambian los vestidos viejos por nuevos. Terminado el acto se traslada la imagen de nuevo a la Cofradía.

Patrona de pasar la Imagen de la Virgen a la Iglesia:

Le corresponde organizar la pasada y financiar los actos litúrgicos y la música. La pasada se celebra el 11 de diciembre a las 5pm.

Patrón de Oración:

Financiación de actos litúrgicos, música de banda y pólvora a las 6pm.

Patrón de vísperas:

Pago de actos litúrgicos a las 6:30 pm.

Patrón de las ocho:

Financiación de música de banda y bombetas. También hay repique de campanas y oraciones individuales de devotos de la Virgen de Guadalupe.

Patrón del Alba:

Financia la diana del 12 de diciembre, bombetas y repique de campanas.

Patrón de Tercia:

Se lleva a cabo el 12 de diciembre a las 12 medio día, y consiste en un canto litúrgico a cargo de los sacerdotes de la parroquia. El patrón paga la limosna correspondiente para efectuar el acto.

Comisiones:

Recientemente, la organización de la función se ha hecho más compleja, con la formación de las siguientes comisiones:

- a.- Comisión de arreglo de la Iglesia.
- b.- Comisión de arreglo de la Casa de la Virgen.
- c.- Donadores de Ganado.
- d.- Donadores de alimentos y otros.

Los miembros que integran las anteriores comisiones generalmente son personas con buena condición económica. Cada comisión es formada por iniciativa de la Junta.

La Junta:

Está formada por personas del Distrito Central de Nicoya o de sus alrededores. Su objetivo primordial velar por la autenticidad de la fiesta de la Señorita Virgen de Guadalupe, colaborando material y moralmente con la mayordomía de la Función.

La Junta, a través de sus miembros, consigue donadores de ganado, granos, dinero y otros elementos indispensables, en la preparación de las comidas y bebidas de la fiesta.

Un miembro de la Junta puede ser elegido para algún otro puesto. Por la afinidad de funciones, es muy común que el presidente de la Junta sea al mismo tiempo el nacume principal, o que la tesorera sea también mayordomía.

La Junta está integrada así:

- a.- Presidente.
- b.- Vice-presidente.
- c.- Secretario.
- d.- Tesorero.
- e.- Fiscal.
- f.- Depositaria.
- g.- Primer vocal.
- h.- Segundo vocal.
- i.- Tercer vocal.
- j.- Cuarto vocal.
- k.- Quinto vocal.
- l.- Sexto vocal.

Por lo que pude observar, con excepción del presidente y tesorero, ningún otro miembro interviene directamente, en las actividades que se llevan a cabo dentro de la casa de la Cofradía. Todos se limitan a su objeto principal: la colaboración moral y material para lograr una mayor participación de los miembros de comunidades donde se originó la fiesta, y así recuperar paulatinamente la autenticidad de esta vieja tradición colonial.

Baile de la Yegüita:

También se le llama "Juego de la Yegüita". Participan en él las siguientes personas:

- a.- Primer Capitán.
- b.- Segundo Capitán.
- c.- Primer Cargador.
- d.- Segundo Cargador.
- e.- Primer Pítero.



Fig. 70: Piteros y cajeros de la danza de la Yegüita.

DANZA - LA YEGUITA

AD LIBITUM. (a)

Ocarina
o
Flauta

(b) ALLEGRO

(Flauta)

tambor

* EL TEMA (a) y el tema (b) se repiten constantemente.

- f.- Segundo Pitero.
- g.- Tercer Pitero.
- h.- Primer Cajero.
- i.- Segundo Cajero.
- j.- Vestidora de la Yegüita.
- k.- Vestidora de la Muñeca.

El primer capitán es el encargado de portar la muñeca, también se le denomina "Niñero". El segundo capitán es el suplente del primero. El primer cargador baila la yegüita; el segundo cargador es el suplente del primero. El primero, segundo y tercer pitero son los responsables de tocar las flautas. El primero y segundo cajero tocan los tambores. A la vestidora de la yegüita, le corresponde vestir la yegüita.

El baile de la yegüita es la representación popular de una hermosa leyenda:

"En tiempo de la conquista un indio encontró una veta camino a Curime. De ésta sacaba oro, el cual cambiaba con los españoles por alimentos y ropa en la Villa de Nicoya. Fue perseguido en secreto y uno de los pobladores logró conocer el sitio de la mina. El acostumbraba ir también para recoger pepitas, pero un día el indio y su mujer lo

sorprendieron. Los dos hombres comenzaron a pelear a muerte, y la india, temblando de miedo, se arrodilló y suplicó ayuda a la Virgen de Guadalupe.

Al momento un caballito apareció y se metió entre los combatientes. Frente a tal milagro se detuvo la lucha, salvándose ambos".

También es muy popular entre los pobladores de Matambú y Curime la siguiente versión:

"En tiempo de la conquista, un indio estaba locamente enamorado de una bella india pero, desgraciadamente, ésta fue deshonrada por otro indio. Ante tal situación, el enamorado decidió vengarse retando a duelo a su contrincante. Un día en presencia de la india se inició una encarnizada lucha, pronto y en forma desesperada ella invocó la intervención de la Virgen de Guadalupe. El milagro no se hizo esperar y para sorpresa de todos una linda yegüita se metió entre los dos luchadores y los apartó; evitó así derramamiento de sangre y quizá la muerte de alguno de ellos".



Fig. 71: Primero y Segundo Capitanes



Fig. 72: Encargada de vestir la muñeca.

SECUENCIA Y OBSERVACIONES DE LAS ACTIVIDADES FESTIVAS

La Contadera de días:

Se celebra el 1 de noviembre en la Casa de la Virgen a partir de las 8 am.

Es prácticamente una reunión presidida por el presidente de la Junta, el mayordomo y el nacume. Una de las mujeres entrega una mazorca de maíz al Nacume, éste la desgrana en una mesa, el mayordomo recoge un poco de ese maíz, para proceder a contar grano por grano y así fijar las fechas siguientes de las festividades. En realidad es un acto simbólico para reunir las personas que fueron electas como peones de la Cofradía y recordarles la responsabilidad de cada uno.

La contadera de días fue descrita por la doctora Doris Stone de la siguiente manera:

"El Nacume, el Mayordomo y los empleados se sientan alrededor de una mesa grande en las primeras horas de la mañana.

*El Nacume lleva una mazorca de maíz que fue regalada por una india como señal de reconocimiento de su milpa. Aquí en la mesa se desgrana la mazorca, tomando cada uno de los presentes un puñado de granos, los cuales cuentan en secreto, uno por uno, para establecer las fechas para los próximos pasos de la fiesta"*⁴⁸.

Si comparamos nuestra observación con la de la doctora Doris Stone podemos notar similitud en los hechos, con algunas pequeñas variantes; por ejemplo, es probable que debido al mayor número de personas que participan en el acto, los granos de maíz son contados únicamente por el nacume y en público, quizás para hacer partícipes al resto de los presentes. Por otra parte, la mazorca de maíz que se desgrana siempre representa abundancia y buena calidad de las cosechas del año o todo lo contrario: escasez y mala calidad; si representa lo primero, la contadera de días sirve para dar gracias a la Virgen, si representa lo segundo, se pide a la Virgen buena cosecha para el año próximo.

Otra de las actividades que se llevan a cabo en la contadera de días es la elección pública de los integrantes del juego de la yegüita.

La elección recae en personas que tienen ya bastantes años de participar en cargos específicos del juego o baile. También se revisa el acta del año anterior para cerciorarse de que todas las personas elegidas como peones de la Cofradía aún están con vida, de lo contrario se procede a elegir el sustituto.

La Pica de Leña:

Se celebra el 15 de noviembre. Con anterioridad, la Junta designa el lugar para realizar la pica, después de haber conseguido el permiso correspondiente de la Municipalidad de Nicoya o del propietario si se hace dentro de una propiedad privada.

Participan los empleados de la Cofradía y devotos de la Virgen. Salen de la Casa de la Virgen a las 5 pm, portando cuchillos y hachas. Cerca de las 9 am, procedentes también de la Casa de la Cofradía y acompañadas por el son de los tambores, llegan las mujeres con tinajas sobre sus cabezas o apoyadas en la cintura, en las que llevan chicha, chicheme y la tiste para repartir entre los pica-leña, en extraordinaria camaradería, sin faltar las anécdotas, chistes regionales, cantos, historias y leyendas.

Toda la leña recogida es trasladada, con un hermoso desfile de carretas, a la Casa de la Cofradía para ser usada en las celebraciones siguientes.

Todos regresan a las 12 medio día a la Casa de la Cofradía, donde se les tiene preparado el almuerzo.

Así fue vista la Pica de Leña por Doris Stone:

"Es un suceso en que antes tomaban parte solo los empleados de la Cofradía, pero ahora participa todo el pueblo. El motivo es para preparar la leña que se va a consumir durante los festejos de la Virgen de Guadalupe. El Mayordomo y el Nacume designan de antemano el lugar donde hay buena leña y los participantes tienen que llevar machetes, cuchillos o hachas y aún carretas, si tienen, cortar la leña y traerla a la casa de la Cofradía. Salen a las cinco de la mañana y empiezan a trabajar; más tarde llegan las mujeres portando tinajas de tiste, chicheme, y chicha sobre la cabeza, acomodándolas luego a la sombra bajo un gran árbol.

*Los tambores las acompañan en el camino y su redoblar lleva el compás y alegra el paso de las portadoras. Reparten las bebidas, descansan un rato, y al medio día regresan a la Casa de la Cofradía para participar del almuerzo"*⁴⁹.

Como se puede observar en las dos descripciones anteriores, "La Pica de Leña no ha tenido prácticamente a través del tiempo ninguna mutación de importancia."

La Atolada:

Se celebra el 9 de diciembre, pero los preparativos se inician desde el ocho, a partir de las 5 am. Los emplea-

dos de la Cofradía empiezan a llegar desde el ocho de diciembre a las cinco de la mañana e inician los preparativos, no solamente de la atolada, sino de las comidas y bebidas que van a consumir durante la función. El día nueve, a las 11 de la mañana, ya está listo el atol. La Nacume, con un guacal, empieza a sacarlo de la olla y a repartirlo entre todos los presentes; el atol es servido en unos guacalitos especialmente hechos para ello. En la repartición, la Nacume es ayudada por las jarreras, pero le toca únicamente a ella sacarlo de la olla.

Por otro lado, el presidente de la Junta y el mayor-domo hacen una lista de los empleados y colaboradores de la Cofradía que no están presentes; se encarga a los primeros diputados llevarles hasta sus casas el respectivo guacal de atol. Este gesto simboliza la responsabilidad que tiene el peón o colaborador para con la Cofradía y les recuerda que deben hacerse presentes en las festividades que empiezan.

Durante todo el día del ocho y nueve de diciembre los devotos de la Virgen, especialmente campesinos, empiezan a llegar; traen como presente sacos de maíz pujagua, arroz, y otros comestibles. Inmediatamente, les atiende algún empleado, el cual les ofrece alguna bebida o comida.

Recientemente, se practica la costumbre de llevar, en el día de la atolada, atol, chicha, chicheme, la tiste y bizcocho a los internos de la Reforma de esa localidad.

Desde horas de la mañana, el mayor-domo dirige la construcción de un rancho de paja en el patio de la Casa de la Virgen, donde cortan y preparan la carne del ganado destazado.

El ocho de diciembre, en las primeras horas de la tarde, la Junta hace una reunión para revisar acuerdos y pormenores de las festividades, especialmente en lo que se refiere a lo económico.

ACTIVIDADES DEL 11 DE DICIEMBRE

La Alborada:

La banda municipal de Nicoya recorre algunas calles céntricas interpretando "Parranderas" que anuncian los actos solemnes de la Función; la banda termina de tocar en la Casa de la Virgen, donde son cordialmente atendidos por la Nacume y los mantenedores.

La banda inicia su concierto matinal después del repique de campanas y bombetas.

A las ocho de la mañana, se procede a leer el acta de la función. Se realiza ésta en un rancho de paja construido al frente de la Cofradía; se coloca una cruz de madera en una de las paredes que son adornadas con palma y flores silvestres. El acta es leída ante los empleados, promesanos y pueblo en general por la diputada primera, de la siguiente manera:

"A las ocho de la mañana del día 11 de diciembre de 1977, reunidos en la casa de nuestra Señorita la Virgen de Guadalupe patrona de Nicoya, todos los empleados de la Cofradía del presente año y parte de los fieles religiosos del cantón, se procedió a recolectar la limosna que se empleará para pagar los gastos religiosos que demande la función, siguiendo la costumbre y ley de la función, los mayordomos y demás empleados de la Cofradía encabezan esta contribución".

Inmediatamente, todos, por orden jerárquico, proceden a dar su contribución económica y firmar el acta. Hasta que los empleados no terminen de dar su respectiva donación, el resto del pueblo no puede tener acceso al acto.

Cerca del altar, se abre una de las ventanas de la Cofradía para repartir chicheme a todos los contribuyentes.

A las diez de la mañana, los Empleados de la Yegüita, guiados por el mayor-domo, recogen en la Casa de la Cofradía toda la vestimenta de la yegüita, así como los tambores y pitos, y se dirigen a la casa de la Patrona a vestir la Yegüita. La Patrona los recibe con amabilidad y les ofrece un refrigerio. Posteriormente inicia el acto de vestir la Yegüita, lo cual se hace con respeto; es, en realidad, una ceremonia donde no faltan las anécdotas producto de experiencias similares del pasado.

La yegüita se viste muy sencillamente: en la parte inferior del pescuezo hay un agujero de aproximadamente una pulgada; por allí meten un bejuco llamado "de aguadulce", unen las dos puntas formando un círculo ligeramente ovalado, del cual cosen a su alrededor, una vieja manta guatemalteca; se forma así el cuerpo de la yegüita. Atrás amarran, a manera de rabo, un pedazo grueso de mecate deshilachado.

A las 11 am, el primero y segundo capitán se dirigen a la patrona de vestir la muñeca; aquélla la entrega con un vestido nuevo de encajes bellamente confeccionado, inclusive con ropa interior.

La muñeca tiene aproximadamente unos veinticinco metros de alto y sus brazos y piernas están sueltas a manera de marioneta; esto le permite a los niños hacer el gesto de "llamado" en el baile de la yegüita, con más realismo, moviendo pies y manos. La muñeca simboliza la indita de la leyenda que desesperadamente pedía la intervención de la Virgen para que los dos indios no se matasen.

A las 11:30 los capitanes, cargadores, piteros, niños y cajeros se presentan frente a la Iglesia Colonial para participar en la pasada. Al mediodía se inicia la pasada de la Virgen, de la Iglesia Colonial a la Cofradía, lo cual se hace con repiques y bombetas. La Virgen es alzada úni-

camente por mujeres. La banda de Nicoya participa con marchas religiosas; adelante de la Virgen se baila al son de tambores y flautas, y en todo el recorrido, se da el baile de la yegüita. Al llegar, la imagen a la Casa es objeto de reverencias y oraciones por empleados y devotos.

Empiezan a llegar, en forma espontánea, grupos de marimbas interpretando música regional; al son del Punto, La Callejera, La Danza o el Pasillo, los nativos de Nacume, Matambuguito y otras comunidades lejanas, bailan sin ningún perjuicio y en forma muy particular; por sus gestos y movimientos se tiene una idea remota de lo que eran las parrandas de otras épocas y la forma de bailar la música regional.

Justamente a la una de la tarde, la Patrona encargada de vestir la Virgen se lleva a su casa la Imagen para ponerle ropa nueva; el acto se hace con mucho respeto y reverencia. La Imagen "mudada" se traslada a las tres de la tarde a la Cofradía.

A las 5 pm. se lleva a cabo la procesión de la "Pasada"; en ella participa nuevamente la banda de Nicoya que interpreta marchas religiosas y la danza de la Yegüita, siempre al son de tambores y flautas.

A las 6 pm, los devotos, promesanos y peones de la Cofradía, oran en la Iglesia Colonial ante la Virgen de Guadalupe. También hay repique de campanas y bombetas.

Se celebran las vísperas a las 6:30 pm. Hay oraciones individuales ante la Imagen de la Virgen. Siguen también oraciones amenizadas por repiques de campanas y bombetas, en la Iglesia Colonial.

Actividades del 12 de diciembre

Alegre diana a las 5 pm, interpretada por la banda de Nicoya. En esta ocasión se toca solamente música regional, en especial, las denominadas "Parranderas o Callejeras". Participan también grandes cantidades de público entusiasta llamados "amanezqueros", éstos cantan y bailan al son de la filarmonía, con cierto grado de embriaguez.

A las ocho de la mañana, misa solemne en la Iglesia Colonial. Al terminar la misa se traslada, en solemne procesión, la Virgen de Guadalupe a la Cofradía, donde es colocada en la enramada, en el mismo lugar donde se leyó el acta. Nuevamente en esta procesión participa la yegüita con su cortejo y la banda de Nicoya.

Al mediodía los curas de la Parroquia cantan "La Tercia". Algunos peones y devotos llevan la Virgen de Concepción a la Cofradía para hacer un encuentro con la Virgen de Guadalupe; es parte del acto el baile de la yegüita. Después del encuentro, un religioso canta la Salve para luego realizar, en procesión solemne, el traslado de las dos Virgenes a la Iglesia Parroquial.

Después de esta procesión se acostumbra que el Mayordomo y el Nacume, junto con algunos empleados, lleven al cura párroco de la Parroquia, dinero en efectivo, como pago del servicio religioso de las ocho de la mañana.

Durante las horas de la tarde, la presencia de curiosos, devotos y promesanos de la Señorita Virgen de Guadalupe es mayor. Las bebidas y comidas preparadas son compartidas muy rigurosamente, solo por los empleados y colaboradoras, excepto en algunas ocasiones, en especial, cuando un curioso o promesano es amigo de un empleado. Durante todas las tardes y a partir del 9 de diciembre, siempre hay una marimba interpretando música regional, incitando a algunos campesinos a bailar individual o colectivamente.

Con previo permiso del presidente de la Junta, los integrantes del baile de la Yegüita recorren las calles de Nicoya, alegran con su danza a la gente y recogen algún dinero para comprarle "carbolina a la Yegüita enferma". Esta actividad es la representación de una vieja costumbre, hoy completamente alterada, que se llamó "La ensartada" y que Doris Stone, narró de la siguiente manera:

"En la tarde, a las 17 horas del día 2, era cuando se llevaba a cabo la tradición de la ensartada. Antiguamente éste era más un baile público motivado por la justicia; para hacerlo, ponían un tronco en las calles adyacentes a la Cofradía y hacían corrales rodeados por los espectadores. La yegüita dirigía todo el grupo que comenzaba a bailar en círculo. Movía los nudillos de los dedos para arriba y para abajo como si fuera un jinete manejando las riendas de una bestia briosa y daba vueltas de un lado a otro; haciendo pequeños trotes, haciendo girar la enagua con el aro. Los tambores y pitos contribuían a llevar el compás. Todas las personas en círculo tomaban parte. Mientras el baile continuaba, todo miembro de la Cofradía que hubiere tenido alguna molestia durante el año, llegaba con látigo o palo. El alguacil anunciaba que iba a ser remediada una ofensa, y los enemigos comenzaban a golpearse uno al otro. La Yegüita se metía entre las parejas más tempestuosas intentando refrenarlas, pateando a veces a los ofensores para lograr calmarlos. De esta manera ayuda al alguacil, cuyo deber era detener la pelea cuando le parecía que el látigo era suficiente".⁵⁰

Acerca de la descomposición progresiva de la "Ensartada", Doris Stone señala:

"Hoy día esta costumbre casi no existe, y si la llevan a cabo es en una manera muy degenerada. Los que van a observar, forman un corral dentro del cual hay cuatro o cinco individuos con sogas. Comienza un hombre a decir que la yegüita se extravió y no pueden encontrarla. Otros gritan, "entra, señor", "en tal cerro la ví y fulano sabe donde está". De repente alguien con una soga agarra a una persona del grupo de espectadores o aún del pueblo, y la amarra trayéndola al centro del corral. Es inútil protestar, porque el pueblo entero está de acuerdo con la acción. El que la apresa dice, "vos sabés donde está la yegüita". A pesar de que el hombre lo niegue, el otro grita "¡Sí sabés! ¡La encontrás o pagás multa!".

Por supuesto, la víctima tiene que pagar la multa, llenando de alegría sin límites a la muchedumbre. Esto se repite con varias personas, hasta tener suficiente dinero para comprar guaro, el alcohol de la caña de azúcar. Entonces aparece la yegüita y la ponen en el corral, donde la examinan para ver los daños. Así encuentran por ejemplo, que tiene una oreja infectada con gusanos. Es la excusa para echarle "carbolina". Pero la botella está llena de guaro, y la yegüita, sus asistentes, y muchos de los participantes en este acto, gozan tomando⁵¹

La "Ensartada" fue descrita por algunos viejos nicoyanos de la siguiente manera:

El 12 de diciembre en horas de la tarde promesanos, devotos y demás gente del pueblo e inclusive los niños, forman un círculo frente a la Casa de la Virgen.

Al centro del círculo, la yegüita baila, acompañada por los tambores y pitos, al son de una música especial que se tocaba únicamente en la Ensartada.

El círculo lo forman los participantes sosteniéndose de las manos; en determinado momento, el segundo Capitán dice: "¡Bajen las manos!". Entonces la yegüita recorre la circunferencia del círculo, entrando y saliendo de éste; después de hacer unas dos o tres veces dicho recorrido, se esconde en un lugar no muy lejano del círculo. El primer Capitán dibuja unos "Fierros" y el segundo Capitán procede a soguear gente y llevarla al centro del círculo, para que adivine cuál de todos es el fierro de la Yegüita; si la persona interrogada no adivina debe pagar una multa (con la que se compraba la carbolina para curar la yegüita que estaba con gusanera). Mientras tanto, la yegua está fuera del corral, no quiere entrar porque está con gusanera; entonces proceden a meterla a la fuerza y la curan con carbolina.

Después de ser curada, la yegüita inicia de nuevo el baile en la forma antes descrita, solo que al final vuelve a

entrar al corral, no para ser curada, sino para intervenir en un simulacro de pleito protagonizado por el Primer y Segundo Capitán, que se dan de dantasos. Al intervenir para evitar la pelea, ambos se abrazan en señal de amistad.

Según parece, la práctica de la Ensartada fue prohibida por su rudeza por el padre José María Velazco en 1914⁵², aunque las personas entrevistadas al respecto aseguran "que tal costumbre dejó de practicarse porque ya no había hombres que se animaran a darse de dantasos".

Cerca de las cuatro de la tarde da inicio, en la Cofradía y con la participación de los empleados, promesanos y curiosos, la elección de los empleados de la Cofradía para el año siguiente. La secretaria de la Junta toma nota en el libro de actas de todo lo que acontece. El Mayordomo da un informe, a manera de inventario, de todas las donaciones que recibió la Cofradía para la celebración de la Función. Las donaciones en dinero sobrante quedan como fondo de la Cofradía para cubrir algunos gastos de la fiesta. El saldo de maíz, cacao, café, arroz, frijoles y carne es repartido por partes iguales entre los empleados. El Mayordomo debe demostrar que todos los implementos y utensilios de la Cofradía están completos.

Una vez dado el informe por el Mayordomo, se procede a la elección de los Empleados. El Mayordomo saliente entrega públicamente el inventario al mayordomo electo, ambos firman el acta. Se acuerda que el nuevo mayordomo y la Tesorera de la Junta sean los responsables del vestuario y demás implementos que pertenecen a la Virgen.

Una vez electos todos los empleados de la Cofradía, los presentes prenden candelas de cera y se dirigen a la Iglesia Colonial. Da inicio una de las más emotivas procesiones y única en el país: la de las "Candelas"; en ella participa el cantón entero con gran devoción, mientras la banda de Nicoya ameniza con marchas religiosas.

Por tradición, se acostumbra que el Mayordomo saliente, ayudado por el Nacume, camine con los baúles que contienen la ropa de la Virgen y los implementos de la Yegüita, así como con una Cruz. Al final de la procesión son entregados, con gran respeto y profunda nostalgia, al nuevo Mayordomo electo.

Pronto todos se despiden; llevan consigo una gran experiencia humana, producto de una fe profunda legado por sus antepasados, descendientes a la vez, del Gran Cacique de Nicoya. La actuación de cada uno de los participantes fue ejemplar desde todo punto de vista; el respeto humano, la colaboración mutua, la sensibilidad religiosa, todo es factible en la Cofradía de la Señora Virgen de Guadalupe. No importa que todo aquello, que es parte de su vida e indispensable para el buen morir sea el producto de una fábula; ellos convirtieron esa fábula en realidad, porque la realidad es que todos se aman y se unen para llorar, reír, rezar, cantar, bailar, y soñar

COFRADIA DEL SANTO DE ESQUIPULAS Y LA DANZA DE LOS INDIOS PROMESANOS

La organización actual de la Cofradía del Santo Cristo de Esquipulas difiere de la de la Virgen de Guadalupe de Nicoya. La diferencia consiste en la estructura, que basada en el principio de autonomía entre el laico y las autoridades religiosas de la Parroquia, prácticamente no existe.

La dirigencia de esa organización religiosa no está en manos de laicos, sino de los curas y miembros de la Junta de la Parroquia de Santa Cruz. De esta forma, intervienen directamente en la organización y control de todas las actividades relacionadas con las fiestas principales de la Cofradía, inclusive en la administración del dinero recaudado, producto de las limosnas de los promesanos. Es similar a la Cofradía de la Virgen de Guadalupe, la participación masiva del campesino; éstos, con sus limosnas, hacen materialmente posible la celebración de las fiestas y con su fe profunda y sincera les dan gran significación y originalidad a las mismas.

Sin embargo, hay dentro de la Cofradía ciertos personajes y agrupaciones no religiosas, que constituyen elemento activo e indispensable para la buena marcha de las actividades festivo-religiosas. Por ejemplo, los mayordomos del "Patrón" y de los "Peones". Al mayordomo del "Patrón" le corresponde hacer la demanda en el centro de Santa Cruz, a mediados del mes de noviembre. También tiene bajo su responsabilidad la demanda de Arado, la cual se lleva a cabo en vísperas de las fiestas. Tócale dar cuentas del dinero recaudado por concepto de limosnas y promesas.

El mayordomo del Patrón tiene a la vez dos mayordomos ayudantes, que se encargan de llevar al Patrón por caseríos y barrios de San Juan y San Miguel a mediados del mes de diciembre, cumpliendo así con las demandas de esos lugares.

Se denomina "Patrón" a la imagen considerada como la verdadera, la aparecida.

En un principio bastaba con esa imagen para recorrer durante todo el año el Cantón de Santa Cruz; pero el crecimiento de la población y las nuevas agrupaciones urbanas, hizo necesario adquirir cuatro imágenes más, semejantes al Patrón para ayudar a éste a recorrer todo Santa Cruz. A estas imágenes se les llama "peones

del Santo Cristo de Esquipulas"; cada peón tiene su respectivo mayordomo.

Existe también la Patrona de vestir el Santo. Le toca adornar el nicho y cambiar las ropas de la Imagen. El adorno se hace con flores plásticas y telas de seda con encajes, previo lavado del nicho y de la imagen.

Los Indios Promesanos

Son campesinos que se organizan espontáneamente y por diferentes motivos, para cantar y bailar delante del Santo Cristo, en las siguientes ocasiones:

- Al llegar la imagen el 14 de enero, bailan e interpretan cantos de bienvenida frente al Patrón y en la Iglesia.
- El 15 de enero, durante la celebración de la misa solemne a las 9 am, bailan y cantan el "Soberano". Al terminar la misa vuelven a bailar y cantar el "Alabado", una vez trasladado en procesión, la imagen del Santo Patrón al atrio de la Iglesia.

Los indios promesanos representan una tribu con su respectiva distribución jerárquica. Están primero "Los viejos"; los dos personajes son hombres, pero uno de ellos se disfraza de mujer. Su papel dentro de la tribu es de carácter cómico; cuando les toca bailar lo hacen con movimientos exóticos, exagerados, un tanto vulgares; ellos no cantan como el resto de la tribu, únicamente bailan al compás de una danza con línea melódica diferente al resto del baile.

"Los Capitanes": Son los jefes de la tribu, encabezan el grupo al bailar y cantar e inclusive algunas veces hacen de solistas.

"Los Cumiches": Representan los niños de la tribu.

El vestido de los indios promesanos es muy particular; difiere completamente del resto de los vestidos denominados folclóricos. Usan sombrero de paja adornado con una cinta roja, un velo blanco les cubre la cara. Las mujeres llevan enaguas blancas y largas adornadas con pequeños lazos de color rojo y azul. Portan blusas blancas de manga corta adornadas con "caballitos"; también un delantal blanco. Los hombres usan camisa y pantalón blanco y una cinta roja amarrada en la cintura.

DANZA DE LOS INDIOS PROMESANOS

(Versión de los Indios Promesanos de Santa Cruz, Centro)

ALLEGRO DANZA N°1

Fin.

LENTO ESPIRITUAL CANTO y DANZA N°2

Fin

ALLEGRO DANZA N°3

Fin

ALLEGRO DANZA N°4

Fin

VIVACE DANZA DE LOS VIEJOS N°5

Fin

Fin.

CANTO y DANZA N°6

Fin.

DANZA DE LOS INDIOS PROMESANOS

(Versión de los Indios Promesanos de Guaytí)

DANZA N°1

ALLEGRO

FIN.

DANZA Y CANTO N°2

LENTO

rit. FIN.

DANZA DE LOS VIEJOS N°3

ALLEGRO

FIN.

Los hombres llevan bordón y las mujeres guacates, ambas cosas para llevar el ritmo de la danza. Los primeros golpeando el bordón sobre el piso y las segundas, golpeando los guacales en sus anillos.

Dentro de los guacales llevan pétalos de flores que tiran al Santo Cristo cuando bailan. En el pasado, el guacal servía para recoger limosna para la Cofradía una vez terminado el baile.

Actualmente existen dos "Tribus", una procedente de Guaytil y la otra del Barrio Santa Cecilia, ambas en Santa Cruz de Guanacaste.

Las dos agrupaciones poseen los mismos personajes y bailan de la misma manera; difieren en el texto que cantar y las diferentes danzas que intercalan con el canto.

Los Indios Promesanos del Barrio Santa Cecilia poseen tres cantos: "De Bienvenida", "El Soberano" y el "Alabado"; los tres tienen la misma música. El "Alabado" tiene un pequeño canto de una sola estrofa a manera de introducción con una línea melódica diferente del resto del canto.

Los Indios Promesanos de Guaytil poseen un solo canto, también intercalado con algunas danzas.

La participación más activa la tiene la "Tribu" del Barrio Santa Cecilia. Esta baila en el recibimiento que se le hace al "Patrón" el 14 de enero al llegar a Santa Cruz. Participa en la misa solemne del 15 de enero y al terminar ésta, canta y baila frente a la imagen en el atrio de la Iglesia. Se da en este momento la más importante actuación, pues en ella estos indios interpretan, bajo el marco de una coreografía tradicional, todos sus cantos y danzas.

Los Indios Promesanos de Guaytil se limitan a bailar y cantar en la procesión del diecisiete de enero. También cantan y bailan frente a la imagen del Santo Cristo, con la misma distribución coreográfica.

CANTO EL SOBERANO

*Soberano Redentor
Salvador del mundo nuestro
ordenaste a tu Padre
digámosle el Padre Nuestro.*

*Temeroso su castigo
invoquemos su piedad
dadnos un sustento gusto
y hágase su voluntad.*

*En el Sacramento está
vestido de un blanco velo.
Siendo vos de un mismo Dios
Señor que estás en los cielos.*

*Los ángeles en el cielo
de gloria pagan tributo
y nosotros en la tierra
digamos bendito el fruto.*

*Bajó el ángel San Gabriel
bajó lleno de alegría
y en la salutación que traía
el Dios te salve María.*

CANTO DE INTRODUCCION DEL ALABADO ESQUIPULAS

*A Dios bendigamos todos
con ternura y con amor
que vivan los celebrantes
que viva nuestro Señor.*

*Bella imagen milagrosa
de Esquipulas redentor
tan negro y oscurecido
siendo más lindo que el sol.*

*Los ángeles del cielo
al verlos nos dan temor
porque alumbran todo el orbe
con solo su resplandor.*

*El día quince de enero
su iglesia con gran fervor
todos los que están en su templo
contemplando en Vós Señor.*

*Celebra tu santo nombre
como amante salvador
ya santo Cristo murió
digámosle el santo Dios.*

*En una cruz fue su muerte
digámosle santo fuerte
en la hora fue liberal
digámosle santo inmortal.*

*Santo Cristo de Esquipulas
pues adiós que ya me voy
mi alma queda en su costado
con ese consuelo voy.*

*A nuestro amo de Esquipulas
yo le ofrezco este alabado
por las ánimas benditas
los que fueron de su agrado.*

*Alabemos por tres veces
al Sacramento Divino
y nosotros en la tierra
la Concepción de María.*

*Alabado sea el Santísimo
Sacramento del altar
y María concebida
sin pecado original.*



Fig. 73

INDIOS PROMESANOS



Fig. 74

**CANTO DE LOS INDIOS PROMESANOS
DE GUAYTIL:**

*Pasemos para adelante
con todas mis compañeras
hagámosle reverencia
hinquémonos de rodillas
hinquémonos de rodillas.*

*Padre mío de Esquipulas
Vos sos mi consolación
en Vos tengo la esperanza
que me des la salvación
que me des la salvación.*

*Porque somos promesanos
venimos hoy a cantarle
a nuestro amo de Esquipulas
que está ahí en el altar
que está ahí en el altar.*

*Jesucristo Dios y Hombre
no puede dejar de ser
bendiga mis compañeras
si lo podemos merecer
si lo podemos merecer.*

*Amigo fiel del Señor
venimos con la esperanza
que seas mi redentor
de todita mi confianza
de todita mi confianza.*

*Vamos todos a adorar
vamos todos a cantar
pues a eso hemos venido
enseguida a bailar
enseguida a bailar.*

*Aunque no tenemos fineza
venimos con gran placer
cantando tus alabanzas
podemos amanecer
podemos amanecer.*

*Nosotros somos inditos
que venimos de Guaytil
a cumplir una promesa
de este Divino Señor
de este Divino Señor.*

*Todos nosotros te rogamos
toditos de corazón
desde aquí te suplicamos
que nos des la salvación
que nos des la salvación*

*Aquí nos tienes Señor
toditos de esta manera
te tributamos amor
con todas mis compañeras
con todas mis compañeras.*

*Aquí nos tienes Señor
cantándote con alegría
ensalzándote el día de hoy
con toda mi compañía
con toda mi compañía.*

*Hemos venido a pedirte
por todos lo ofrecido
y también a decirte
nunca nunca nos olvides
nunca nunca nos olvides.*

Fig. 75: El Mayordomo

y un indio promesano

con el nicho descubierto.





Fig. 76



Fig. 77

El Santo Cristo de Esquipulas

en peregrinaje

por las calles de Alto Viejo

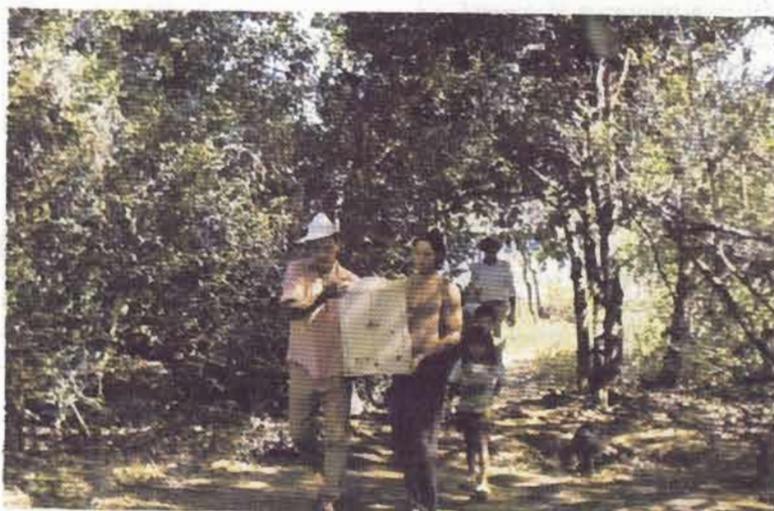


Fig. 78

Fig. 79

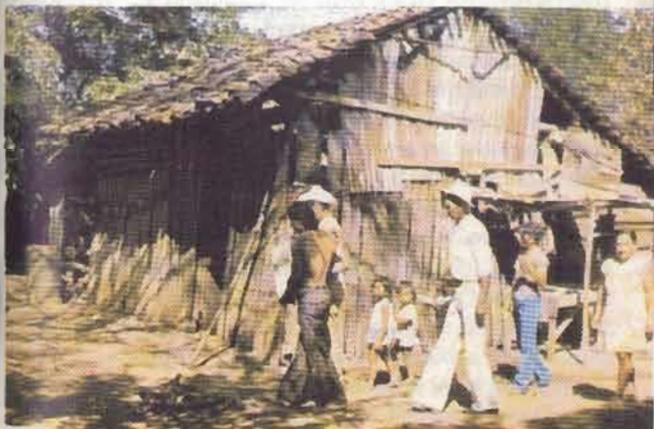


Fig. 80

La imagen denominada "Patrón" y sus peones son trasladados, dentro de un nicho debidamente adornado; las puertas central y laterales poseen cortinas de encajes, en la parte inferior hay una alcancía donde los promesanos depositan su limosna. Al frente, en medio de dos columnas, llevan guindando de un cordel los "Milagros", figuritas de plata que simbolizan el favor concedido por Esquipulas.

Respecto a la aparición del Cristo denominado como "Peón" existen dos leyendas:

"Sucedio una vez que un indito andaba picando leña en el monte y que en medio de dos 'matas de coyol' vio un Santo Cristo. Lleno de sorpresa lo recogió y lo llevó a su rancho (casa). La noticia del Santo Cristo aparecido al indio se extendió pronto y no faltaron visitantes y curiosos al día siguiente. Pero fue mayor la sorpresa del indio al no encontrarlo en el lugar donde lo había guardado. Volvió al sitio en donde lo encontró por primera vez y allí lo halló de nuevo. Nuevamente lo recogió y lo llevó a su rancho, colocándolo en sitio seguro, pero la imagen volvió a escaparse en la noche y amaneció otra vez entre 'las matas de coyol'. Entonces las personas mayores dijeron que eso quería decir que debía construirse en ese lugar de la aparición del Santo, una iglesia para venerar la Santa Imagen, y así se hizo"⁵³. "Se congregaron muchos individuos para hacer la primera ermita del Santo Cristo de Esquipulas y según la leyenda, el lugar del hallazgo es precisamente en donde está la iglesia parroquial de la ciudad"⁵⁴.

La otra leyenda, con algunos aspectos históricos, dice así:

"A mediados del siglo XVIII vinieron a estos campos los hermanos Miguel y Basilia Ramos, de origen español, quienes adquirieron unas cincuenta y seis caballerías de tierra con la autorización del Rey Carlos de España. Miguel Ramos con su esposa tenía tres hijos: Pablo, Baltazar y Bernabela. Esta última fue quien regaló los terrenos que heredó de su padre para el establecimiento de Santa Cruz y así consta en su testamento. Bernabela Ramos se casó con Pablo Carmona, y se situaron en una loma al oeste de Santa Cruz y junto al río Diríá. En la loma, frente a su casa hizo colocar una gran cruz de madera, por eso se le empezó a llamar Santa Cruz a

ese lugar. De vez en cuando el cura de Nicoya llegaba a celebrar misa, ya que toda esta región formaba parte de la Parroquia de Nicoya. Muy pocas viviendas había entonces. A principios de 1804 vino a esta región un viajero guatemalteco el cual traía una preciosa imagen del Santo Cristo de Esquipulas; este señor pedía limosna de casa en casa a beneficio de la Imagen sin autorización eclesiástica y con el dinero recogido se dedicaba a los placeres, de tal manera que los vecinos se alarmaron de los escándalos y lo delataron ante la autoridad de Nicoya. Inmediatamente fue llamado a justificarse y se encaminó solo a aquella población, dejando entre unas matas y en los terrenos de doña Bernabela, la Imagen escondida, propiamente en donde hoy está el altar mayor de la Iglesia de Santa Cruz.

En Nicoya le aconsejaron al individuo que cediera la Imagen para una ermita que se pretendía hacer en Belén. Convino en ello el Guatemalteco pero los indios nicoyanos se oponían porque ellos querían la imagen. Mientras tanto el Santo fue hallado entre las matas de coyol, unos aseguran que fue la propia Bernabela, otros que un indio la encontró, el caso es que la piadosa señora compró la imagen al guatemalteco y manifestó el deseo de que se hiciera una ermita ofreciendo dar cuatro caballerías de tierra para las familias que quisieran congregarse y de este modo ensanchar la población"⁵⁵.

El Santo Cristo de Esquipulas es llevado por su respectivo mayordomo sobre sus espaldas, dentro de un nicho sostenido con una correa de cuero. Para avisar a los vecinos la presencia del Santo, un niño toca una vieja campanilla. En cada casa que llega, la imagen es recibida por el padre o la madre de familia quien la pone sobre sus espaldas y la introduce a su casa, donde la coloca en un altar, previamente preparado y embellecido con humildes manteles y flores silvestres.

El mayordomo procede a abrir el nicho para que la familia y vecinos lo veneran, recen y depositen su limosna. Antes de iniciar la vela al Santo, se prenden dos candelas de cebo frente al nicho.

Durante la estadía, se cuentan anécdotas, se reparte chicha, chicheme, bizcocho, tanelas, tamales o cualquier otra comida regional, no importa la condición económica de cada familia.

Al terminar la visita, el mayordomo cierra nuevamente el nicho y se lo entrega a la persona que lo recibió; ésta lo coloca sobre sus espaldas y lo saca de la casa; si no está lejos ella misma lo lleva. La imagen es recibida en la forma descrita anteriormente.

En los hogares donde el Cristo pasa la noche, se hacen verdaderas fiestas en su honor denominadas velas. Vecinos, e inclusive devotos de otras ciudades guanacastecas, se apersonan y participan durante toda la noche.

A las 9 p.m. se reza un rosario, a veces amenizado por marimbas, guitarras y en algunas ocasiones con la Banda de Santa Cruz. Los cantos y oraciones son muy particulares.

Alternando con los misterios del Santo Rosario, se canta a coro el himno de Esquipulas, cuya letra dice:

*Bendigamos y alabemos
a Jesús Crucificado,
pues por nuestro amor le vemos
de pies y manos clavado.*

*Por nosotros ha sufrido
espinas, llagas, cadenas,
y en una cruz todo herido
ha muerto lleno de penas.*

*Digamos pues con dolor,
por haber la causa sido:
Ya no más pecar Señor
me pesa haberte ofendido.*

*Y, pues eres Salvador
y Padre de gran clemencia,
esperamos de tu amor
no morir sin penitencia.*

*Recibid nuestros sentidos,
alma, vida y corazón,
que humildemente rendidos
todos pedimos perdón.*

*Jesús y Santa María,
Ana, Joaquín y José
sean siempre nuestra guía
alumbrando nuestra fe.*

El 14 de enero, a las 4 pm, el Patrón llega al Centro de Santa Cruz después del largo peregrinaje, donde es esperado con júbilo por todo el pueblo. En solemne procesión se traslada a la Iglesia Parroquial acompañado por la Banda de Santa Cruz que ejecuta marchas religiosas; hay grupos de bailes guanacastecos con sus respectivos trajes; niños vestidos de angelitos; la "Tribu de los Indios Promesanos" y marimberos ejecutando música regional.

Al llegar a la Iglesia se celebra una misa en honor al Patrón; en el ofertorio los Indios Promesanos cantan y

danzan frente a la Imagen, dándole en esta forma, la bienvenida. Al terminar el oficio religioso la Imagen es colocada dentro de una celda en una de las esquinas del templo, cerca de la entrada principal; la celda está adornada con paja, troncos y en medio, *dos matas de coyol* con sus respectivos racimos, que simbolizan la forma original como se cree fue encontrada.

El 15 de enero a las 9 a.m. se lleva a cabo una misa solemne con presencia del obispo de la Diócesis. En esta ocasión, durante el ofertorio, los Indios Promesanos bailan y cantan el "Soberano", frente a la Imagen.

Terminado el oficio religioso, se traslada el Patrón frente a la Iglesia, donde nuevamente los Indios Promesanos bailan y cantan el Alabado ante la Imagen. La danza se acompaña con marimba y guitarras; algunas veces se ha usado el violín y la flauta, formando conjunto con la marimba.

Las fiestas del Santo Cristo de Esquipulas, igual que de la Virgen de Guadalupe, son de carácter religioso y popular a la vez. Paralelamente a las actividades propias de la Cofradía se llevan a cabo bailes populares, corridas de toros, dianas, corridas de caballos, representaciones de bailes regionales, etc.

Prácticamente, la participación del pueblo es total, en especial la del campesino de lugares lejanos; distinguiéndose el sabanero y el costeño. Todos ellos despilfarran durante los festejos su dinero, producto de sus cosechas o del ahorro de un año. No se distingue entre el día y la noche; se aprovechan todas las horas del día hasta que terminan los festejos para divertirse a su manera; el pueblo manifiesta su alegría a través de gritos, actitudes y gestos muy propios del guanacasteco. Las dianas amenizadas por la Banda de Santa Cruz son verdaderas procesiones paganas, en las cuales al compás de las "Callejeras", los "amanezqueros" desbordan su alegría, cantando, gritando, bailando y tomando.

El costeño demuestra su encanto e ingenuidad en los bailes callejeros, dándonos una imagen retrospectiva de la forma en que el guanacasteco de antaño bailaba el "son suelto".

Las corridas de toros son generalmente precedidas por un "tope" a la usanza antigua. Los sabaneros van con sus bestias a sacar el ganado del corral y lo pasean por las principales calles de la ciudad hasta llegar a la plaza de toros. Para evitar que los animales se desbanden y causen diversos daños, los jinetes forman un verdadero corral ambulante con sus caballos. A pesar de tales precauciones siempre hay toros que se escapan, causando pánico entre los curiosos. Cuando esto sucede, la habilidad del sabanero se manifiesta con maestría, pues éste, en medio de la gente y vehículos, logra dominar al toro e incorporarlo a la manada.

Delante de los sabaneros, la Banda de Santa Cruz ameniza el tope con las inconfundibles "Parranderas"

delante de la Banda va la "enmascarada" con sus clásicos personajes. Según referencia de personas que aún recuerdan los topes de hace 20 años, tal actividad taurina fue prohibida hasta este año, a causa de la muerte de algunos músicos al desbandarse el ganado.

Al fin se llega a la plaza de toros después de un emocionante recorrido. Nuevamente, los sabaneros demuestran su habilidad en cosas de ganado, al meter los toros en el corral. Su valentía ante el animal, su elegancia en el montar y su seguridad al tirar el lazo, hacen de las corridas un gran espectáculo.

Antes de iniciar el tope, es costumbre que el encargado de los toros invite a los jinetes a su casa, para hacerlos partícipes de un exquisito banquete regional.

Las bestias se preparan para la ocasión con los mejores atuendos: hermosas sillas cubiertas de suaves y artísticas baquetas de cuero de venado, es lo que más resalta.

También el sabanero viste su mejor vestido; predomina la camisa blanca y el sombrero blanco de lona con un cordel de colores.

A las dos de la tarde dan inicio las corridas; sin duda constituyen la principal atracción. El corral tiene forma circular y está construido con varas de mangle amarradas con alambre; aún, en algunos lugares, se acostumbra unir las con un tipo de bejuco sumamente fuerte y flexible. Alrededor del corral construyen entarimados de madera con techo de paja. A los guanacastecos les gusta participar y presenciar la corrida sentados o de pie en las varas del corral. Los toreros, en su mayoría improvisados, se sostienen de las varas de mangle listos para lanzarse al otro lado de la barrera en caso de peligro. La salida del toro es anunciada por la Banda de Santa Cruz,

con la interpretación de las populares "Parranderas"; a veces coincide la música con una bombeta de doble trueno. Generalmente al salir el toro, lo montan con valentía y estilo. Inmediatamente empiezan los improvisados pero valerosos toreros a "vaquetear", usando mantas, y en algunas ocasiones, "vaquetas".

Una vez cansado el toro, proceden dos diestros jinetes a meterlo al encierro. Generalmente se hacen dos corridas al día, una a las 2 p.m. y otra a las 6 p.m.

En otros tiempos las fiestas se iniciaban con "la prueba de los toros, que consistía en una corrida en que montaban y sorteaban (toreaban) unos cuatro toros para el público, a fin de que apreciaran cuales eran los mejores"⁵⁶.

Otra de las actividades que se practican en estos días de fiesta son las corridas de caballos; estas se juegan muy parecido a las del Valle Central. El sabanero gana una bella cinta de color, con lindos bordeados y un beso de una bella dama, si logra introducir un trocito de madera punteado en uno de sus extremos, dentro de una argollita de metal sostenida ligeramente de un mecate que atraviesa la calle, amarrado en sus extremos a un poste de madera. También en esta oportunidad la Banda de Santa Cruz y conjuntos de marimba, juegan un papel importante para amenizar el evento.

Valga decir que en esos días conjuntos de marimbas de tres, dos o un solo músico abundan en la ciudad; cargan aún más la atmósfera festiva y constituyen una de las estampas más originales y típicas.

Por las noches, en el quiosco del parque, grupos de bailes formados por jóvenes y niños interpretan con espontaneidad y originalidad las danzas guanacastecas; el acompañamiento es con marimbas que tocan jóvenes, niños o adultos.

Notas bibliográficas

- 1 Seler Eduard. 1963. I.
- 2 Ferrero Luis. San José, 1974. p. 23.
- 3 Meléndez Carlos, San José; 1971. p. 2.
- 4 Vázquez de Espinoza Antonio. Washington. 1948. pp. 242-243.
- 5 Fernández de Oviedo. Madrid. 1959. T.III. p. 298.
- 6 Fernández de Oviedo. Madrid. 1959. T.III. p. 291.
- 7 Meléndez Chaverri Carlos. San José. 1967. p. 13.
- 8 Fernández de Oviedo. Madrid. 1959. T. IV. p. 418.
- 9 Fernández de Oviedo. Madrid. 1959.
- 10 Fernández de Oviedo. Madrid. 1959. T. IV. pp. 413-414.
- 11 Martí Samuel. México. 1961. p. 293.
- 12 Fernández de Oviedo. Madrid. 1959. T. IV. p. 430.
- 13 Fernández de Oviedo. Madrid. 1959. T. IV. pp. 414-415.
- 14 Fernández de Oviedo. Madrid. 1959. T. IV. pp. 414-415.
- 15 Fernández de Oviedo. Madrid. 1959. T. IV. p. 415.
- 16 Castellanos Pablo. México. 1955. pp. 52-53.
- 17 Stone Doris. San José. 1954. p. 25.
- 18 Martí, Samuel. México. 1955. pp. 38-39.
- 19 Fernández de Oviedo. Madrid. 1959. T. IV. p. 414.
- 20 Demetrio Tinoco Luis. 1977. p.8.
- 21 Meléndez Chaverri Carlos. 1974. p. 300.
- 22 Périgny Conte Maurice, 1918. Cita Meléndez Chaverri, Carlos, 1974, pp. 448-449-450-451-452-453.
- 23 Leal Rodríguez Gladys. 1972. pp. 35-36.
- 24 Meléndez Chaverri Carlos. 1974. p. 73.
- 25 Cockburn John. 1962. Cita Meléndez Ch. Carlos. 1974. p.81.
- 26 Cockburn John. 1962. Cita Meléndez Ch. Carlos. 1974. pp. 82-83.
- 27 Fernández Guardia Ricardo 1929. Cita Meléndez Ch. Carlos. 1974. pp. 201-202.
- 28 E. V. de Wiepking. 1922. Cita Meléndez Ch. Carlos. 1974. p. 220.
- 29 Bransford Francis John, 1883. Cita Meléndez Ch. Carlos. 1974. p. 252.
- 30 Thiel Bernardo Augusto. 1927. Cita Meléndez Ch. Carlos. 1974. pp. 305-306.
- 31 En realidad no es tela de araña. Querrá decir más bien, "telilla", pellejo sumamente fino sacado del intestino del cerdo.
- 32 Thiel Bernardo Augusto. 1927. Cita Meléndez Ch. Carlos. 1974. pp. 306-307.
- 33 Segarra José y Juliá Joaquín. 1907. Cita Meléndez Ch. Carlos. 1974. p. 349.
- 34 Calvert Phillip, 1917. Cita Meléndez Ch. Carlos. 1974. pp. 372-373.
- 35 Calvert Phillip. 1917. Cita Meléndez Ch. Carlos. 1974. p. 415.
- 36 Calvert Phillip. 1917. Cita Meléndez Ch. Carlos. 1974. pp. 417-418-419-420-421.
- 37 Calvert Phillip. 1917. Cita Meléndez Ch. Carlos. 1974. pp. 440-441.
- 38 Périgny Conte Maurice. 1918. Cita Meléndez Ch. Carlos. 1974. p. 446.
- 39 Périgny Conte Maurice. 1918. Cita Meléndez Ch. Carlos. 1974. pp. 455-456-457.
- 40 Fernández de Tinoco, María, 1945. Cita Meléndez Chaverri, Carlos, 1974, pp. 549-550.
- 41 Rodríguez Leal Gladys. 1972. p. 35.
- 42 Martí José. 1955. p. 144.
- 43 Rodríguez Leal Gladys. 1972. p. 23.
- 44 Stone Doris. San José, 1954. p. 14.
- 45 Stone Doris. San José. 1954. p. 14.
- 46 Stone Doris. 1954. p. 14.
- 47 Stone Doris. 1954. p. 17.
- 48 Stone Doris. 1954. p.20.
- 49 Stone Doris. 1954. p. 21.
- 50 Stone Doris. 1954. pp.
- 51 Stone Doris. 1954. pp. 26-28.
- 52 Rodríguez Leal Gladys. 1972. p.27.
- 53 Rodríguez Leal Gladys. 1972. p. 28.
- 54 Municipalidad de Santa Cruz, Guanacaste. 1968. p.1.
- 55 Leal de Noguera María. 1959. p.69.
- 56 Rodríguez Leal Gladys. 1972. p.34.

Danzas guanacastecas

Las danzas guanacastecas, que por tradición oral se han conservado hasta nuestros días, son la más fiel representación de lo que fue la vida social y cultural del Guanacaste hasta mediados de este siglo, antes de iniciarse el período de aculturación, resultado de la influencia desmedida de los medios de comunicación.

Todas las danzas poseen la misma influencia del zapateado español andaluz.

Bien podríamos decir, en un lenguaje guanacasteco, que estos bailes son "arremedos" de las danzas españolas, pues, cuando los hacendados españoles hacían fiestas en sus casas, sus sirvientes probablemente se asomaban a hurtadillas por los cortinajes, para luego "arremedar" el baile en el patio o en las fiestas denominadas callejeras y parrandas. El "Son suelto" da origen al baile regional.

Algunas formas, como el zapateado y la botijuela, reflejan una influencia más directa, especialmente del baile cortesano europeo de la Edad Media; pero en su mayoría, todos los bailes se ejecutan con un sentido eminentemente regional; es decir, la influencia española se adaptó a la idiosincrasia del mestizo. La personalidad del "Son suelto" se logra por la simbología del baile, la coreografía y movimientos del danzante, éstos muy propios del guanacasteco.

ANECDOTAS E HISTORIAS

DE LAS DANZAS MAS REPRESENTATIVAS:

El Punto Guanacasteco

Esta es la danza más popular de la región y en la que se percibe, con mayor énfasis, la influencia española.

Representa un coloquio amoroso entre hombre y mujer. Es parte de la danza las "bombas" o "coplas"; éstas constan de cuatro versos y son dichas por los dan-

zarines, creándose un diálogo y, a veces, hasta un duelo de amor, por el cual el hombre y la mujer expresan su desprecio o cariño. Por lo general, estas coplas tienen doble sentido, hasta expresar algunas veces una vulgaridad.

Sobre esta danza hay dos historias muy simpáticas, producto de la imaginación popular, que nos explican cómo y en qué circunstancia fue compuesta su música. Una versión pertenece a los constructores de marimba y la otra la cuentan los músicos que la ejecutan.

La primera nos dice que, en cierta ocasión, un constructor de marimba subió con su hacha a una de las montañas de Santa Cruz de Guanacaste, a buscar un árbol de caoba para fabricar las teclas de una marimba. Después de una semana de búsqueda, al fin, a orillas de una pendiente, encontró un hermoso árbol. Sin pensarlo mucho procedió a cortarlo con su hacha; desde el primer hachazo, el constructor de marimbas se dio cuenta que el árbol tenía una extraordinaria sonoridad. Al finalizar la corta, el árbol empezó a rodar por la pendiente, y al chocar con las piedras y otros árboles, iba produciendo una bella melodía. El fabricante se fue inmediatamente a su casa y en su marimba, reprodujo la melodía producida por el tronco al bajar la pendiente. Gustó tanto que pronto se hizo popular y se le inventó ciertos movimientos para ser bailada.

La segunda versión nos da un cuadro cronológico, que nos permite ubicar el origen de esta danza en la época poscolonial. Se dice que con motivo de la llegada del Presidente de la República de Costa Rica Don Tomás Guardia a la ciudad de Liberia, el Gobernador de Guanacaste ordenó al Director de la Banda Municipal de aquella época, preparar una música especial para ser tocada en el recibimiento del Presidente. El Director de la Banda reclutó a todos los músicos jóvenes mayores de 18

años. Pasaron varios días y nadie pudo componer una obra musical de calidad. El Director de la Banda pensó entonces en los niños de la escuela del lugar, ya que muchos de ellos tenían por naturaleza habilidad para tocar guitarra o marimba. Entre ellos había un niño, muy precoz y con excelente oído musical, llamado Leandro Cabalceta; éste, junto con dos compañeros lograron definitivamente componer lo que hoy día se conoce como "El Punto Guanacasteco".

Los tres pequeños amigos llamaron inmediatamente al Director de la Banda para hacerle escuchar la nueva composición; fue tanto de su agrado que la instrumentó para ser tocada en la ceremonia de bienvenida del Presidente.

El Punto Guanacasteco se considera como la máxima expresión musical de la región. Los marimberos dicen que es el Himno de Guanacaste y el segundo Himno Nacional de Costa Rica.

Alusivo al General Don Tomás Guardia y su ejército se le agregó, posteriormente una letra que, por su contenido literario, confirma la cronología de esta pieza instrumental.

EL PUNTO GUANACASTECO

*Dicen que viene Guardiola
con su tropa de pericos
y dicen que no se van
hasta que claven los picos.*

Estrillo (Bis)

*Mirá corazón
dejá de llorar,
mirá que tus penas
me van a matar.*

*Mirá corazón
ponete a bailar,
que si tú no me amas
yo sí te he de amar.*

*Yo prefiero a los cartagos
porque son gentes aseadas,
paran y pintan ligero
y se alzan con las casadas.*

Estrillo

Mirá corazón, etc.

*Pero la piedra que rueda
no sirve para cimiento.*

*Cuatro días son de paradas,
cuatro años de sufrimientos.*

Estrillo

Mirá corazón, etc.

*Aunque viejo y feo decía
el sapo que iba muriendo:
"pobre mi ranita verde
quién te seguirá queriendo".*

Estrillo

Mirá corazón, etc.

*Yo tengo mi tengo, tengo
y ninguno lo sabía,
yo tengo mi tengo, tengo
y lo tengo todavía.*

Estrillo

Mirá corazón, etc.

*Que se vaya el General
con su tropa de pericos,
los blancos busquen las blancas,
las negras con sus negritos.*

Estrillo

Mirá corazón, etc.

Los amores de Laco

Si nos basamos en las anécdotas e historias de esta danza, su origen se remonta a la época postcolonial, quizás a la última década del siglo XIX.

Según el informante, está inspirada en un personaje cuyas características personales lo hacen parecer a un "Don Juan", personaje existente en todo conglomerado social. Se trata de un joven llamado Manuel Fernández Guardia, hijo de don Próspero Fernández Guardia y de Cristina Guardia; cariñosamente le apodaban "Laco". Este personaje era de familia rica procedente de San José gustaba de pasar largas temporadas en algunas haciendas de Guanacaste.

Era un tipo simpático, espontáneo, bien parecido, fiestero, tomador y sobre todo enamorado. A todas las mujeres bellas de Guanacaste las cortejaba con garbo y elegancia, sin distinguir si eran casadas o solteras; para él lo importante era la aventura amorosa. Todavía se encuentran ancianos que recuerdan con cariño este personaje, el cual fue inmortalizado por algún músico campesino por medio de esta danza.

Fidela

La mujer pampera es por naturaleza alegre y espontánea, como dicen los guanacastecos: "Las mujeres de nuestra tierra, al oír tocar un tarro, bailan en media calle". Hay en Guanacaste célebres mujeres; por ejemplo, en Santa Cruz, la Merceditas Sandino (la Chochao), la Montes, la Rosalina, la Tibursia, etc.

En las parrandas, ante la timidez e indiferencia de los hombres, las mujeres para "picarlos", bailaban solas "la Fidela", pues su contenido melódico y rítmico atrae a los hombres y los insta al baile.

La danza fue muy famosa y popular; también se le conocía con el nombre de "La Puta alegre".

La Cajeta

Aparentemente, la música de esta danza proviene de dos rondas infantiles españolas, que en la Meseta Central se conocen con el nombre de "La Huerfanita" y la "Panadera". La línea melódica de ambas rondas es casi idéntica al tema de "La Cajeta", con ligeras variaciones y un *tempo* diferente: La huerfanita y la Panadera se juegan con un tempo moderado, al contrario de La Cajeta que se baila con un tempo allegro casi presto.

La Cajeta representa la historia de la niña campesina y pobre del Guanacaste, a quien su madre envía a vender productos caseros como cajetas, rosquillas, tanelas, arroz con leche, atolillo, etc. Con una batesta redonda de madera cobada y con su limpión blanco y bordado con vistosos colores, deambula por la calle vendiendo sus productos. En su andar tropieza con hombres aprovechados que la enamoran y tratan de tocarla al pasar. Al principio logra esquivar estos acechos, pero mujer al fin, cae en brazos de algún enamorado.

Morenitas

Danza dedicada a las morenas guanacastecas. Los galanes y mozos llaneros o sabaneros, después de sus labores diarias, tenían sus bestias listas para salir por las tardes y noches "a copar" a caballo a las morenas, quienes a veces venían muy tarde del río, con su batea de ropa, y este era el momento oportuno de conquistarlas para que fuesen a la parranda del sábado.

La Flor de Caña

Esta pieza instrumental describe en su primera parte un cañal floreado, el cual es suavemente agitado por el viento. En la segunda parte, la melodía cambia de tempo para recrear un cañaveral azotado por la tempestad.

Además de pieza instrumental, también es la parte musical de una danza que lleva el mismo nombre. Cuan-

do se baila, la mujer mueve suavemente su vestido hacia atrás y hacia adelante, para representar el cañaveral floreado, suavemente agitado por el viento o, por el contrario, agitando su vestido fuertemente para representar cuando es azotado por la tempestad.

El Torito

Esta danza representa una escena muy típica de la provincia del Guanacaste, de origen español: La Fiesta Brava.

El toro es representado por el hombre y el torero por la mujer. Sin embargo, detrás de esta simple representación de una escena tradicional, el Torito tiene una doble función: la representación de un coloquio amoroso entre hombre y mujer, entre el toro y el torero. El hombre (toro) en actitud altiva y arrogante trata de enamorar a la mujer (torero); ésta al principio se resiste, pero luego acepta las proposiciones amorosas de su compañero.

Posteriormente, a la música se le agregó una hermosa letra, que hace aún más representativa esta pequeña pieza musical tradicional.

*Echame ese toro pinto
hijo de la vaca mora
para sacarle una suerte
delante de mi señora.*

*Si ese toro me mata
no me entierren en sagrado.
Entierrenme en campo afuera
donde me pise el ganado*

Estrillo

*Que te coge el toro Simona,
que te coge el toro Marcela, etc.*

II

*No murió de calentura
ni de dolor al costado,
se murió de una cornada
que le dio el toro pintado.*

*Allá en aquel rincón
pintado de colorado,
allí están cinco letras
donde murió el desdichado.*

Estrillo

*Que te coge el toro, Simona,
que te coge el toro, Marcela.*



El Zapateado

Su ritmo en 3/4 con un tempo moderato. La coreografía y gestos de los danzantes prueban que esta danza tiene raíces profundas en el zapateado español, especialmente de Andalucía.

Aparentemente, en tiempos de la Colonia, fue una danza de salón, que sin duda era practicada por los hacendados españoles, representantes de la clase social más elevada y vinculados de algún modo con la nobleza española.

Es una danza elegante que representa un coloquio de amor entre hombre y mujer.

Cambute

En la costa, los hombres madrugaban para ir a la playa a sacar sal. Iban descalzos y con pedazos de pantalón, ya que el mar se los destruía y la pobreza no les permitía otra cosa. Al mediodía sus mujeres les llevaban el almuerzo y, arrollándose sus enaguas y fustanes, se metían al mar con sus compañeros a nadar y luego pescar, para tener algo que llevar para la comida. Los hombres que nadaban mejor se zambullían a sacar "cambutes".

A esta danza se la llama también "tabureteado", porque en cierto momento del baile, el hombre se hinca formando con sus piernas una especie de silla, sobre la cual la mujer se sienta y se balancea asida de las manos del hombre.

El Diablo Chingo

Más que una danza, es una representación teatral de una leyenda popular cuyo personaje principal es un toro con el rabo corto, al cual le llaman "El Diablo Chingo". Según la leyenda popular, había en Guanacaste un toro negro, con el rabo corto, que generalmente asustaba en las noches. Acostumbraba esconderse en los lugares más oscuros, donde muy hábilmente corneaba a todas las personas que pasasen por allí. Como el toro era negro y ágil, fácilmente podía esconderse y confundirse en la oscuridad sin que la víctima lograra verlo; por eso llegaron a creer que era el diablo en forma de toro. Como ya eran muchas las víctimas, todos los vecinos de Guanacaste decidieron descubrir el enigma y fueron en su búsqueda. Al fin lo encontraron. Entre todos lo torearon durante toda la noche, hasta que el animal cayó sin aire y agotado. Inmediatamente lo recogieron, lo destasaron y repartieron su carne entre quienes participaron en su captura.

Sin duda alguna, esta danza descriptiva está inspirada en la "Fiesta Brava", elemento cultural de gran tradición en la región e introducida por los españoles.

El Pavo.

"Se quedó comiendo Pavo", expresión muy popular en Guanacaste que sirve de apodo para las personas que por feas, tímidas o borrachas no las sacaron a bailar.

Más que una danza, es un juego colectivo que consiste en evitar "quedarse comiendo pavo", es decir, quedarse sin pareja y tener que bailar con una silla o escoba.

Al parecer este baile se inventó para que jóvenes y viejos, feos y bonitas no se quedaran sin bailar. Generalmente se dejaba para el final de la fiesta y así, cumplía su principal objetivo: la participación de todos los invitados por más tímidos o feos que fueran.

El son de los novios

A esta danza se le llama el "son de los novios" porque con ella, el campesino guanacasteco acostumbraba iniciar las fiestas nupciales.

El campesino, cuando es invitado a este tipo de fiestas, no solía llevar regalos, pero sí colaboraba económicamente con las bebidas, licores y comidas que se consumen.

El baile lo inicia la pareja recién casada. Una vez que terminan, se detienen para bailar sucesivamente con todos los invitados; el novio baila con todas las mujeres y la novia con todos los hombres; ésta lleva un plato o guacalito en una de sus manos, donde cada persona que baila con ella deposita voluntariamente una contribución económica. Mientras todo esto sucede, los músicos repiten una y otra vez la danza, hasta que los novios terminen de bailar con todos los invitados.

Al finalizar el baile, se hace un recuento de lo recogido por la novia, con lo cual se compran las comidas y bebidas de la fiesta.

Como vemos, el objetivo primordial del "son de los novios" es el de cubrir de manera colectiva, los gastos de la fiesta nupcial.

La Botijuela

Durante la época colonial, los grandes hacendados tenían la costumbre de guardar su dinero en tinajas de barro. Para asegurarse contra los ladrones, las tinajas eran escondidas en las gruesas paredes o bajo los pisos de la casa.

Muchas veces el propietario del dinero olvidaba el lugar donde lo había escondido y moría sin encontrarlo.

Según la imaginación popular, de toda persona que muere teniendo enterrado su dinero, su alma no descansa en paz hasta que sea encontrado. En otras ocasiones el dueño del dinero ha sido tan avaro, que aún después de muerto, su espíritu sigue cuidando su capital, y toma venganza contra la persona que se atreva a encontrarlo y llevárselo.

Es fácil saber si en algún lugar hay una botija, generalmente éstas se encuentran en las casonas de la época colonial. Durante las noches se escuchan ruidos y quejidos producidos por el espíritu del dueño del dinero; éste siempre está presente bajo la forma de una luz muy brillante, que permanece estática justo en el lugar donde se encuentra la botija escondida.

Si alguna persona descubre la botija, la operación de rescate tiene que hacerse en ciertas horas de la noche y con la participación de varias personas. Se ha de practicar una especie de ritual, con el fin de lograr que el ánima del difunto, no tome ninguna venganza y descanse definitivamente en paz.

Esta vieja tradición es lo que nos evoca esta danza; la tinaja con dinero (botija) es representada en la posi-

ción de la mujer: las manos en las caderas, hacia atrás. Los demás movimientos simbolizan el ritual que se practicaba cuando se iba a rescatar la botija.

Otros bailes:

Debido a la proliferación de grupos de bailes folclóricos, tanto en la provincia de Guanacaste como en el resto del país, se han hecho innumerables variantes en los movimientos de las danzas anteriormente mencionadas. También se han creado nuevas coreografías, tomando como fondo musical canciones folclóricas y piezas instrumentales tradicionales. Como ejemplo de esto, puede citarse la coreografía que se le impuso a "Caballito Nicoyano", "Amor de temporada", la "Marcha Esquivel", etc.



FIDELA



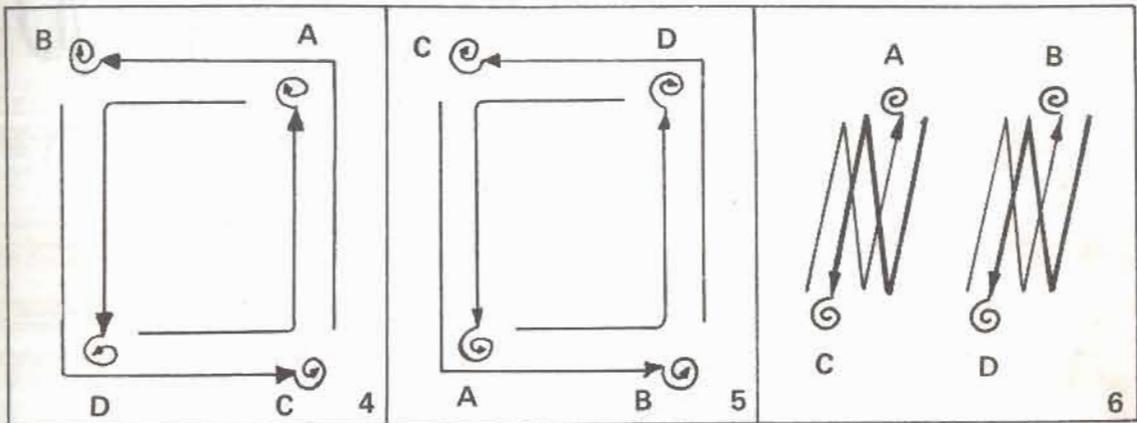
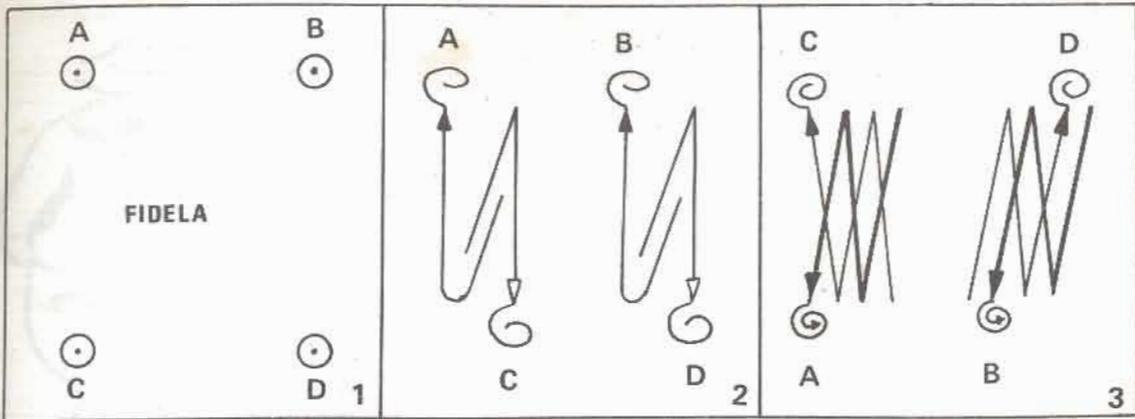
FIDELA

- 1.- POSICION INICIAL: Cuatro mujeres en los ángulos de un cuadrado imaginario, enfrentadas dos a dos.
- 2.- VALS LATERAL: Se cruzan de a dos con paso de vals rápido y movimiento amplio de enaguas, dándose las espaldas al cruzarse y al regresar a su sitio giran sobre su eje tres veces. Los giros son siempre hacia la derecha y muy veloces.
- 3.- GALOPE LATERAL: Tres cruces con paso de galope, siempre dándose las espaldas y girando al final tres veces. La mujer A cruza la primera y tercera vez por dentro y la mujer B por fuera. (FIGURA A y B).
- 4 y 5- VALS LENTO: Recorren dos lados del cuadrado, y giran tres veces. Esto lo hacen dos veces.
- 6 y 7- GALOPE LATERAL: Se cruzan como con el movimiento tres.
- 8.- SE REPITEN LOS MOVIMIENTOS DESDE EL NUMERO 2 al 6 dos veces.

Posición Inicial

Vals Lateral

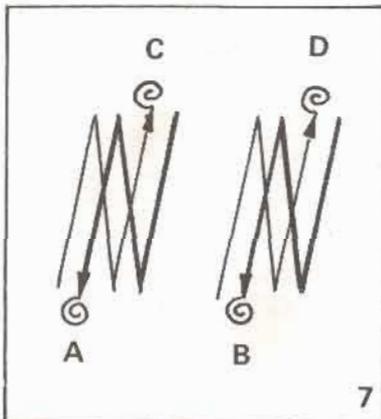
Galope Lateral



Vals Lento

Vals Lento

Galope Lateral



Galope Lateral

Se repiten
los movimientos
números
4 - 5 y 6



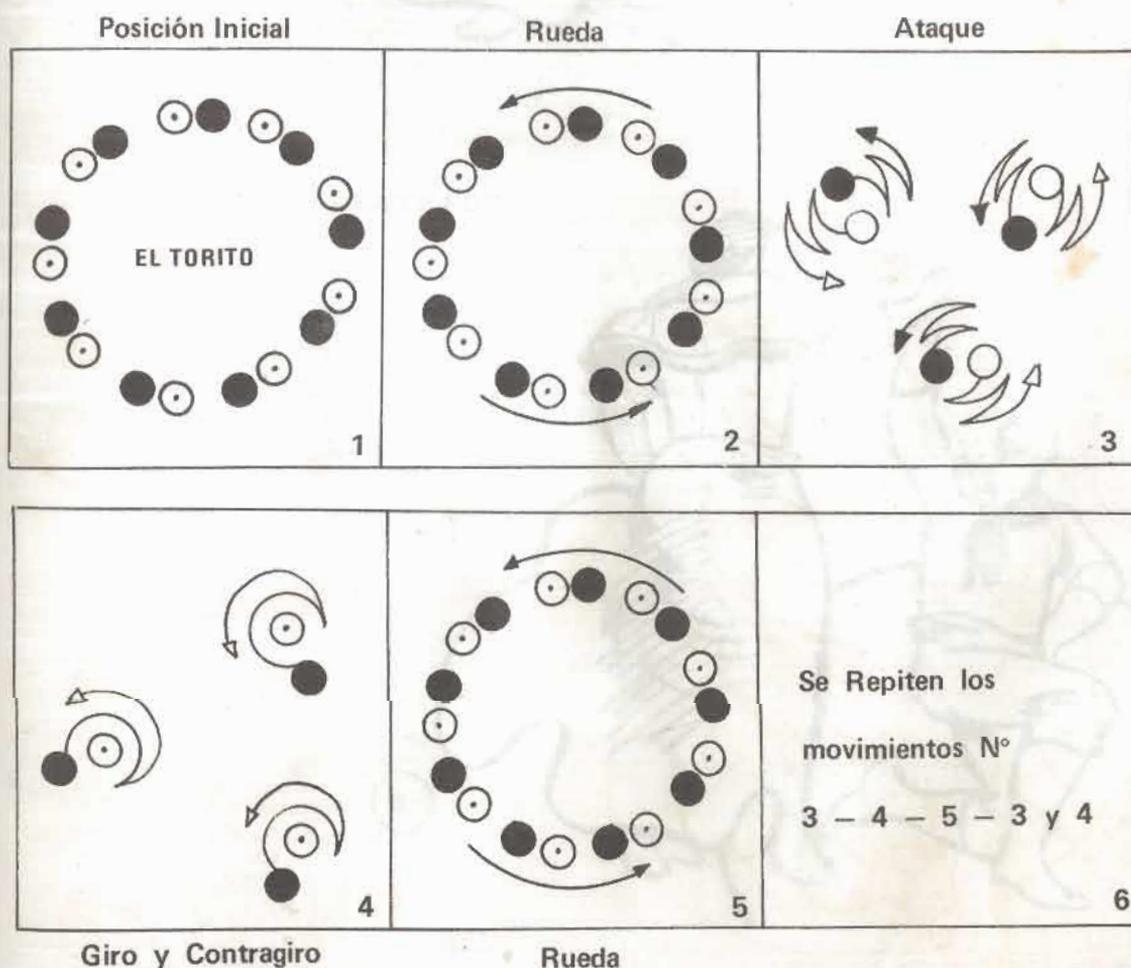
TORITO

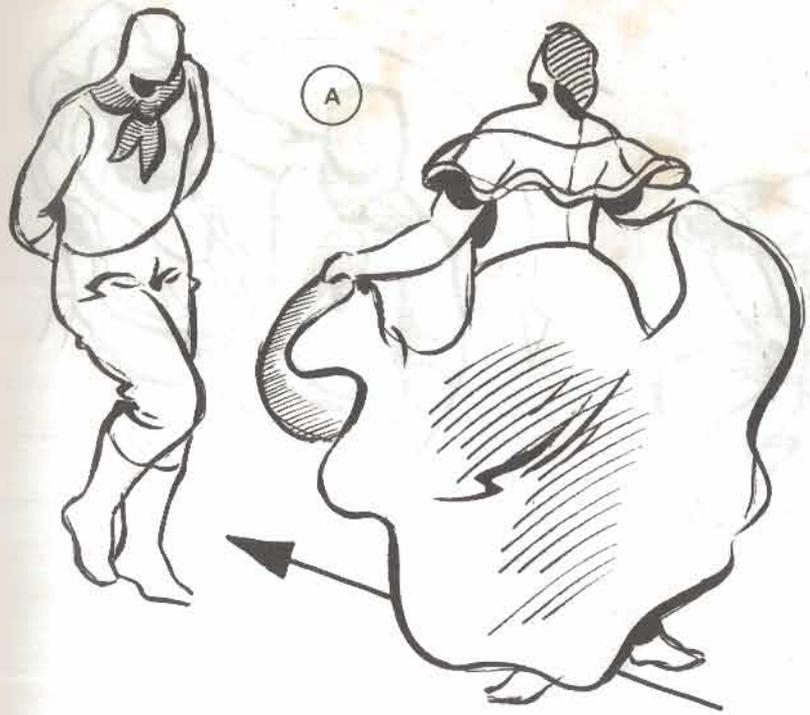




EL TORITO

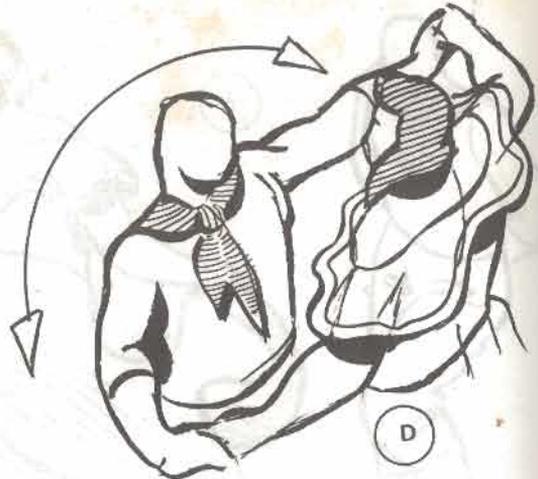
- 1.- POSICIÓN INICIAL: Rueda grande, varón y mujer enfrentados, mujer con un pañuelo en las manos. Varón con manos tomadas a la espalda. Al comenzar la danza, el varón imita el rasgueo del toro con el pie derecho. — (FIGURA A).
- 2.- RUEDA: Con paso valseado el varón persigue a la mujer, quien lo torea con un movimiento de vaivén de su pañuelo, mientras baila retrocediendo. El varón sigue con su cuerpo ese vaivén. TOTAL: 3 compases. (FIGURA B)
- 3.- ATAQUE: El varón finge atacar a la mujer como un toro mientras ella lo elude haciendo vivaces pases con el pañuelo desplegado como si fuera una capa por sobre la cabeza de su pareja. Se cruzan cuatro veces, pasando la mujer siempre por fuera y quedando al final en su sitio original. 8 compases. (FIGURA C)
- 4.- GIRO Y CONTRAGIRO: Ambos, enfrentados, hacen dos giros sobre su eje. El primero hacia la izquierda y el segundo hacia la derecha. La mujer tiene el pañuelo con ambas manos por la diagonal y coquetea con él. El varón la cubre con su sombrero. En el primer giro el varón tiene el sombrero en la mano derecha y el brazo izquierdo atrás a la espalda. En el siguiente giro cambia el brazo. 16 compases (FIGURA D)
- 5.- RUEDA: Reinician la rueda, pero ahora la mujer está de espaldas al varón y tiene el pañuelo desplegado atrás, tomado con ambas manos. El hombre la persigue siempre con manos a la espalda. El paso sigue siendo el valseado. 16 compases (FIGURA E)
- 6.- SE REPITEN LOS MOVIMIENTOS: 3,4,5,3 y 4.





ZAPATEADO

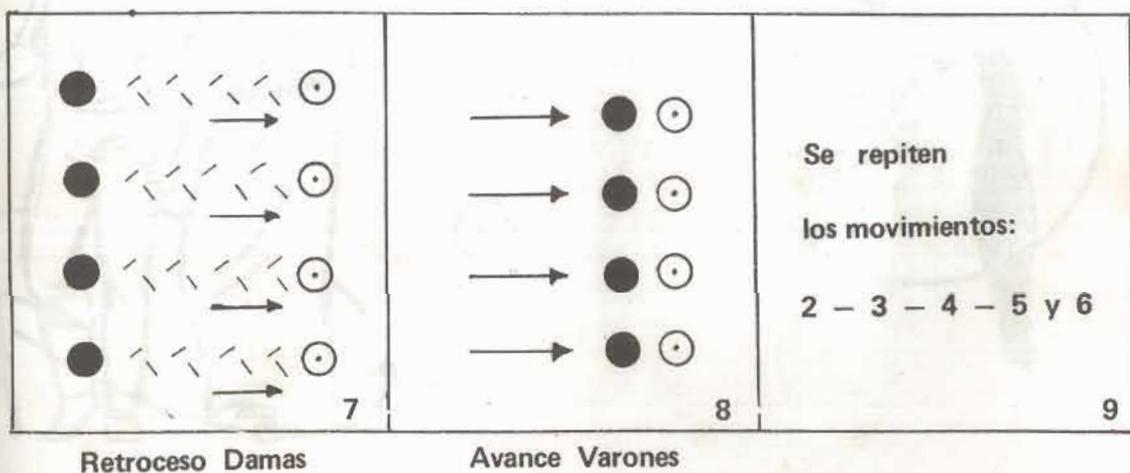
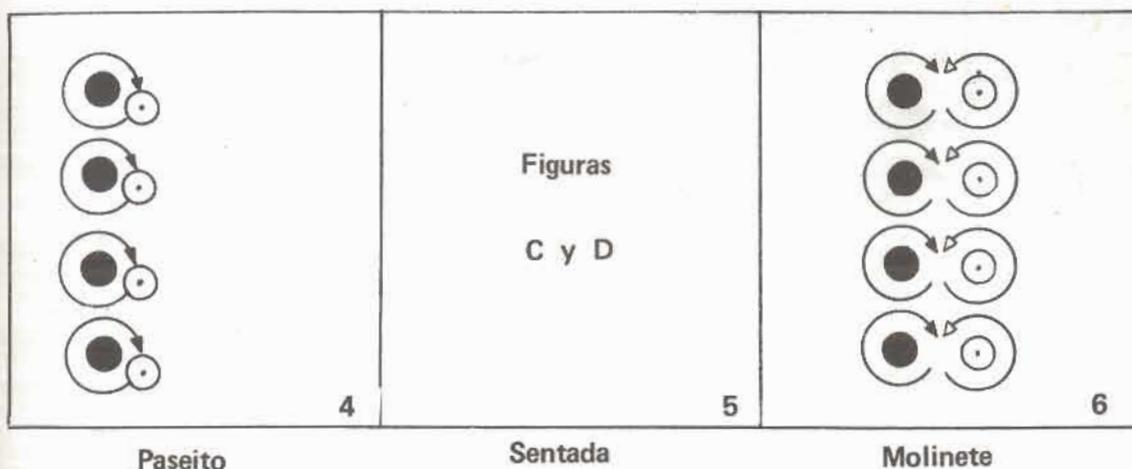
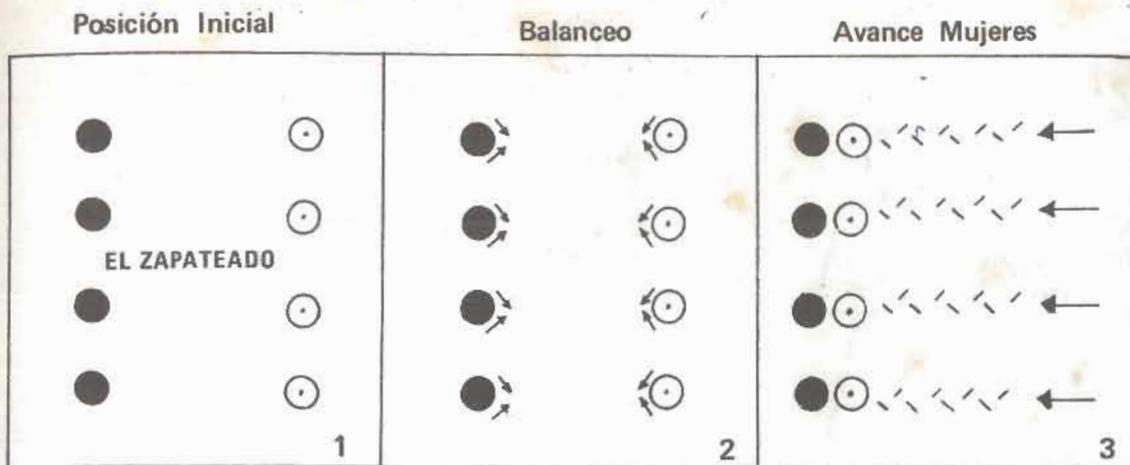






EL ZAPATEADO

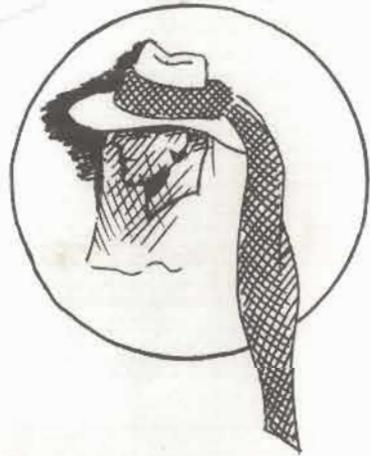
- 1.- POSICION INICIAL: Dos filas de varones y mujeres enfrentados a distancia.
- 2.- BALANCEO: Comenzando por la derecha ambas filas, en el lugar, se balancean. El paso es cruzado y zapateado. El movimiento de las enaguas es muy marcado. Los varones tienen los brazos atrás. 8 compases.
- 3.- AVANCE MUJERES: Las mujeres avanzan hacia los varones con el mismo paso. Son 8 compases. (FIGURA A).
- 4.- PASEITO: Cuando las mujeres llegan frente a ellos, los varones se arrodillan dejando la pierna izquierda en tierra. Ofrecen su mano derecha a la mujer, que, con la izquierda en la enagua y la derecha en la de su pareja, da una vuelta alrededor. (FIGURA B).
- 5.- SENTADA: La mujer se sienta en la rodilla derecha del varón y ambos con los brazos extendidos y tomados de las manos hacen un balanceo lento de costado a costado. Luego se incorporan. (FIGURAS C Y D).
- 6.- MOLINETE: Tomados de las manos giran violentamente para afuera de la orientación de la fila. (FIGURA E).
- 7.- RETROCESO MUJERES: Las mujeres retroceden a su sitio con el paso con que avanzaron. Lo hacen de espaldas. Usan 16 compases, 8 para llegar al sitio, 8 para aguardar a los varones.
- 8.- AVANCE VARONES: Avanzan zapateando y con manos atrás. Usan 8 compases. Se repiten los movimientos 4 - 5 - y 6 pero ahora realizados por los varones.
- 9.- SE REPITEN LOS MOVIMIENTOS 2, 3, 4, 5, y 6. •





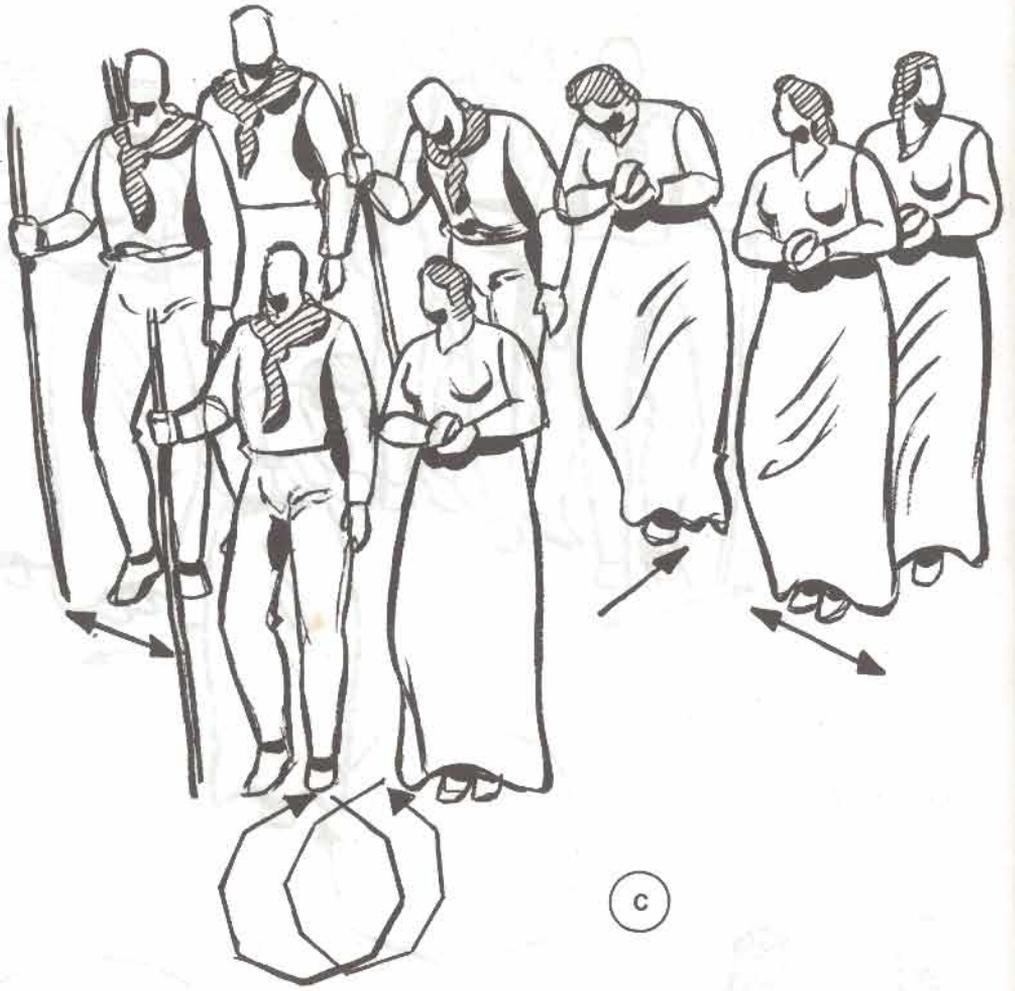
DANZA DE LOS INDIOS

PROMESANOS



B





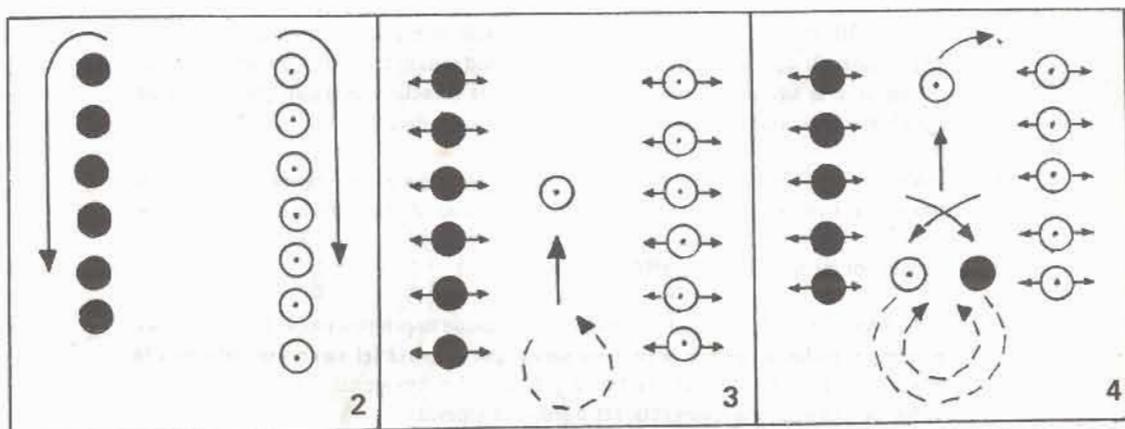
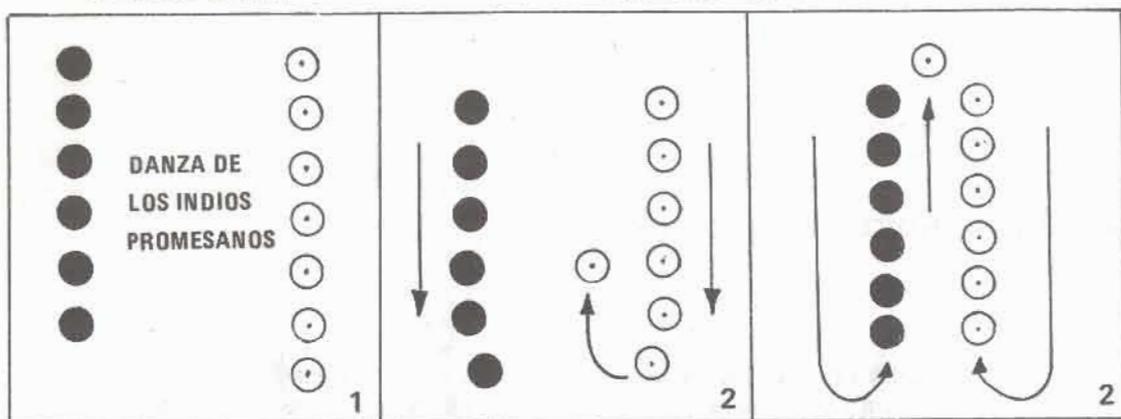
DANZA DE LOS INDIOS PROMESANOS

- 1.— POSICION INICIAL: Dos filas de varones y mujeres. En la fila de mujeres hay una de más. Los varones marcan el paso con dos golpes de bastón que llevan en la mano derecha y las mujeres con una jícara que sostienen con ambas manos. Ambos tienen un velo sobre la cara.
- 2.— REARMADO DE FILAS: Una mujer avanza hacia el centro y luego va hacia atrás siendo seguida por las dos filas, que van marcando el paso ininterrumpidamente. Paso: es lateral y se sale con la pierna derecha hacia la derecha y se le une la izquierda. Se abre luego la izquierda hacia la izquierda y se le une la derecha.
- 3.— AVANCE RETROCESO: La primera mujer realiza 4 veces una figura pentagonal o hexagonal con pequeños desplazamientos del cuerpo. Al final de la última, hace una pequeña reverencia fundamentalmente de cabeza y retrocede de frente por la calle dejada por las dos filas (FIGURA A).
- 4 y 5.— AVANCE Y RETROCESO DE PAREJAS: Cuando la primera mujer ha dejado libre el campo adelante, avanza la primera pareja que se cruza (el varón por delante y la mujer por detrás) realizando la figura pentagonal o hexagonal. Lo hacen 3 veces y luego de una pequeña reverencia, retroceden de espaldas.
- 6.— Este movimiento se realiza hasta finalizar todas las parejas de la fila. (FIGURA A Y B)



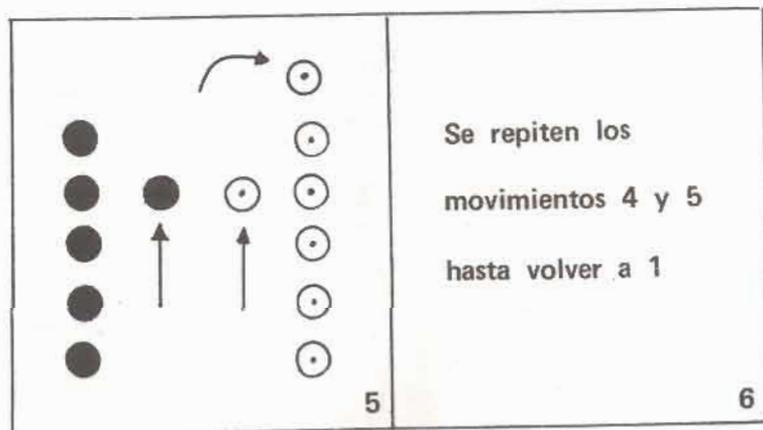
Posición Inicial

Rearmado de las Filas



Avance y Retroceso

Avance y Retroceso



de las Parejas



MORENITAS





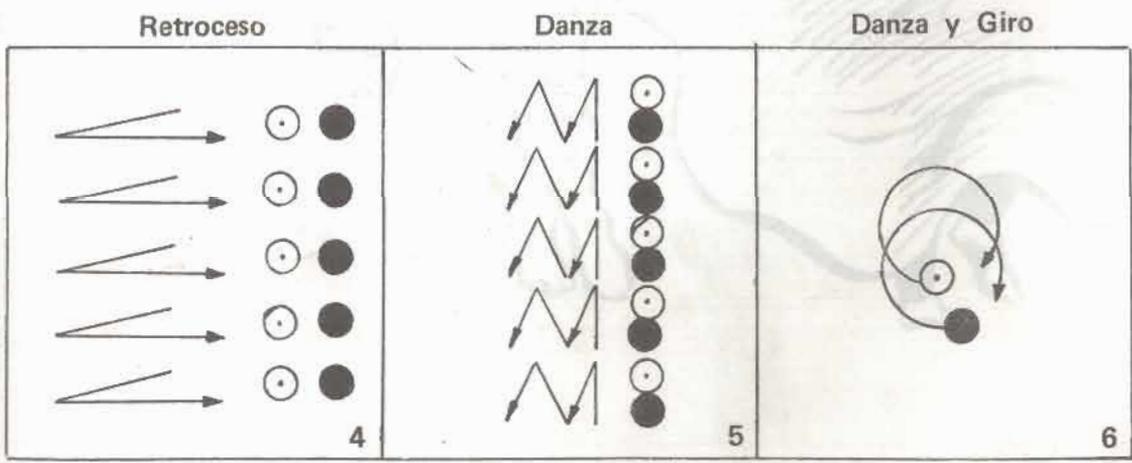
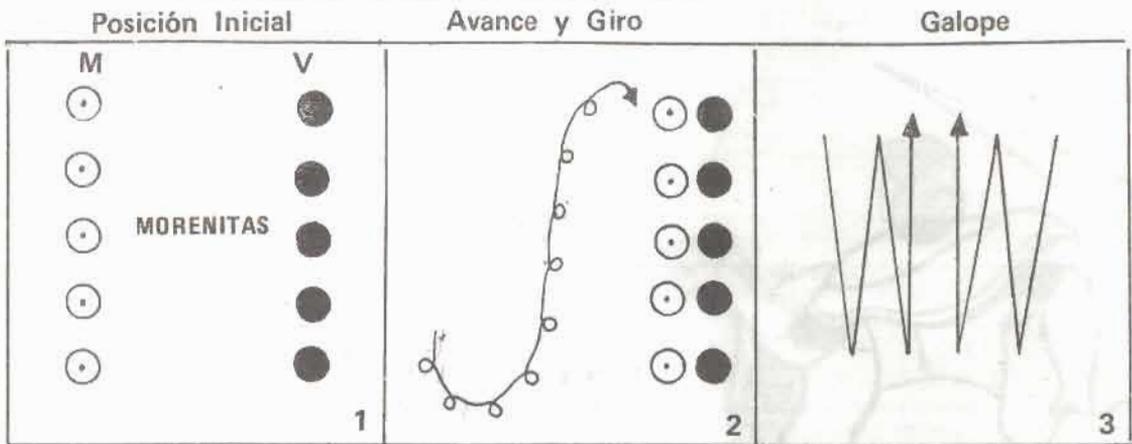
C



D

MORENITAS

- 1.- POSICION INICIAL: Fila de varones y de mujeres enfrentados a la distancia. Varones con brazos atrás.
- 2.- AVANCE Y GIRO: Mientras los varones están en su sitio realizando un zapateado liviano acompañado de un balanceo de costado a costado, las mujeres van avanzando caminando cuatro pasos y girando. Utilizan 8 compases cada vez que hacen esta figura. El avanzar y acomodarse frente a sus compañeros les lleva 32 compases. (FIGURA A).
- 3.- GALOPE: Cada pareja se toma de las manos y se desplaza con paso de galope y un vivísimo vaivén de los brazos hacia el público y retrocede cuatro veces. 16 compases (FIGURA B).
- 4.- RETROCESO: Las mujeres retroceden batiendo palmas en ocho tiempos y vuelven a su sitio en otros ocho. 16 compases. Los varones continúan su zapateado y baten palmas. Ambos marcan el compás acentuando los movimientos de hombros. (FIGURA C).
- 5.- DANZA: Las parejas se toman como para el baile de salón y retroceden y avanzan cuatro veces. 32 compases.
- 6.- DANZA Y GIRO: En la misma posición giran en el lugar con un acentuado vaivén del torso de izquierda a derecha. 16 compases (FIGURA D).

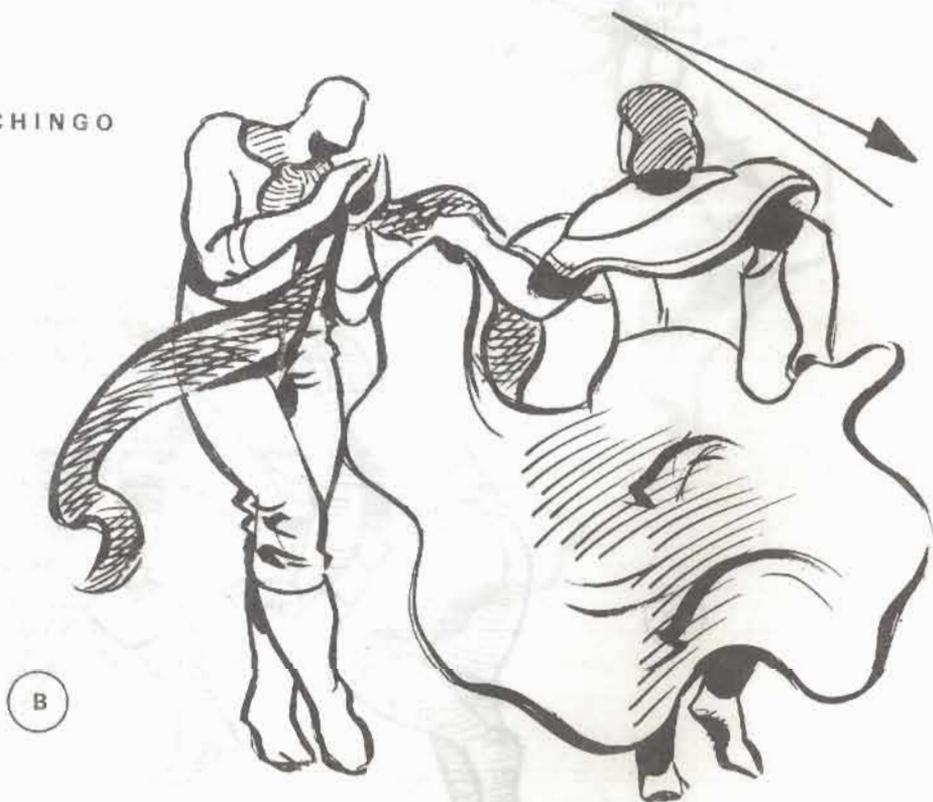




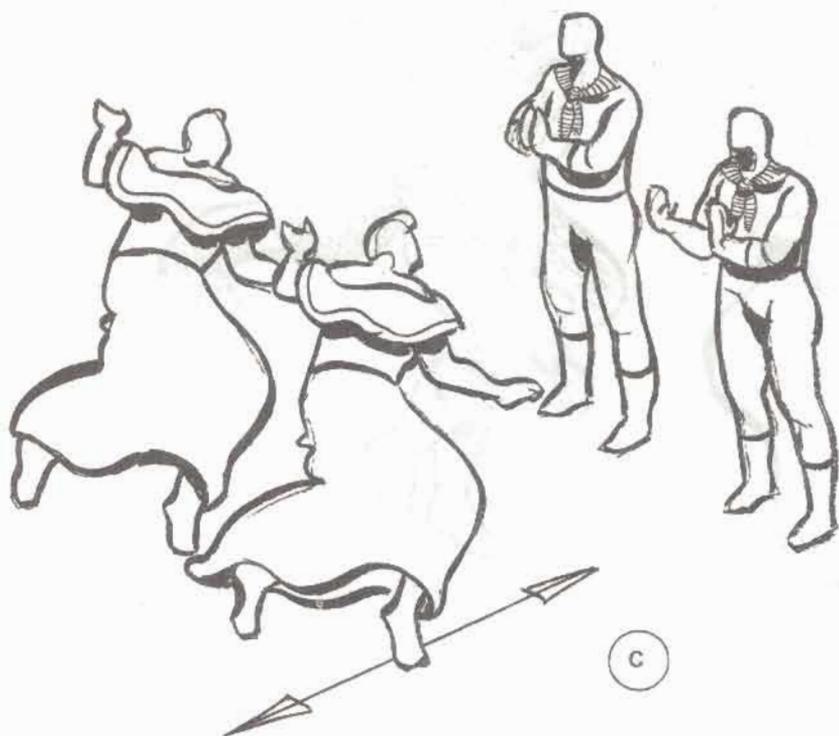
A

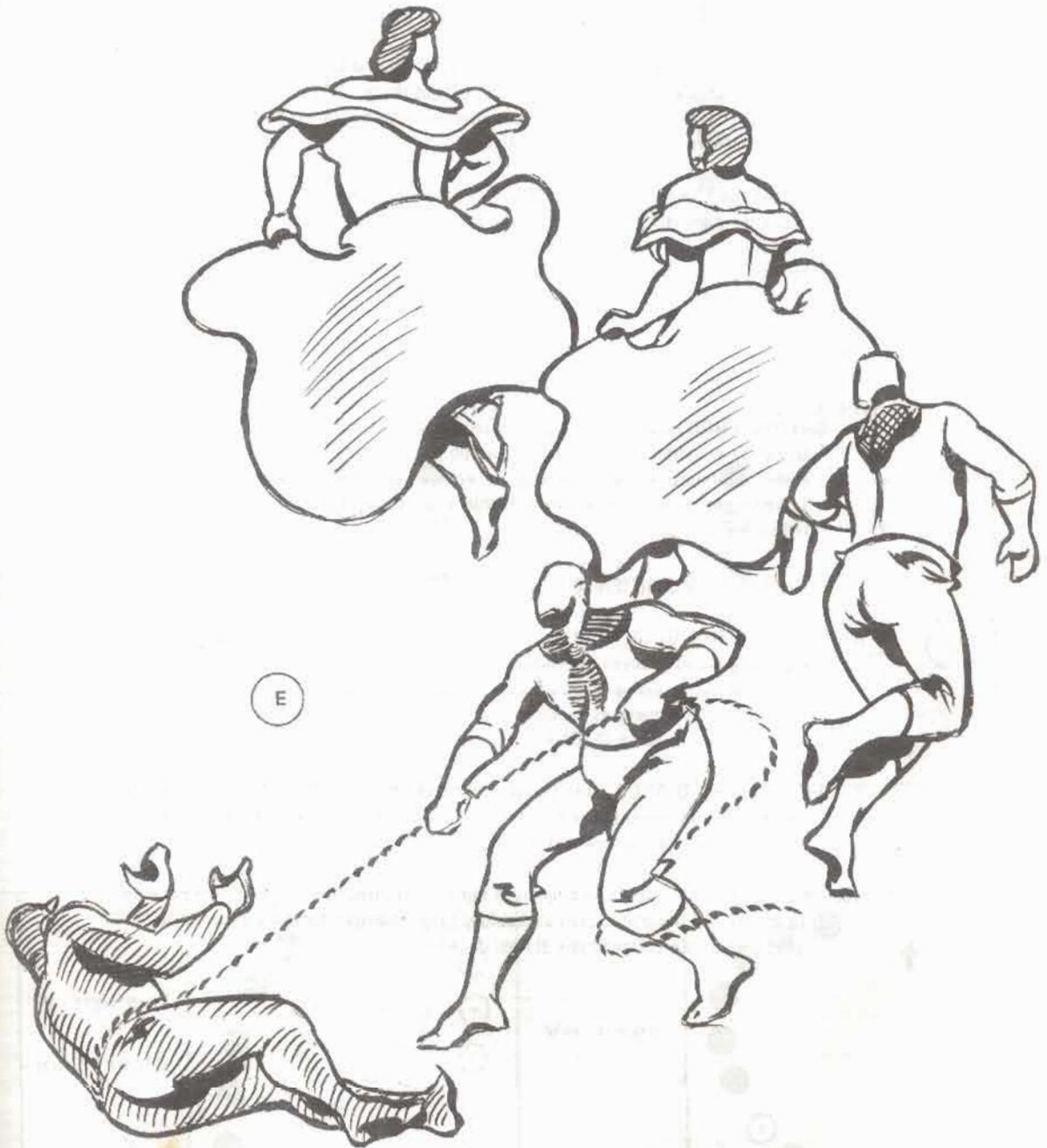


DIABLO CHINGO



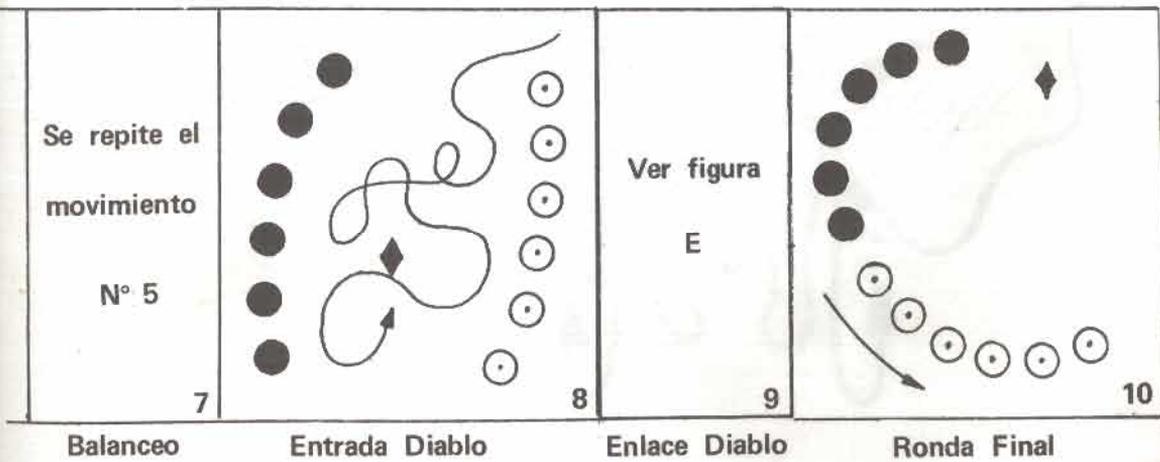
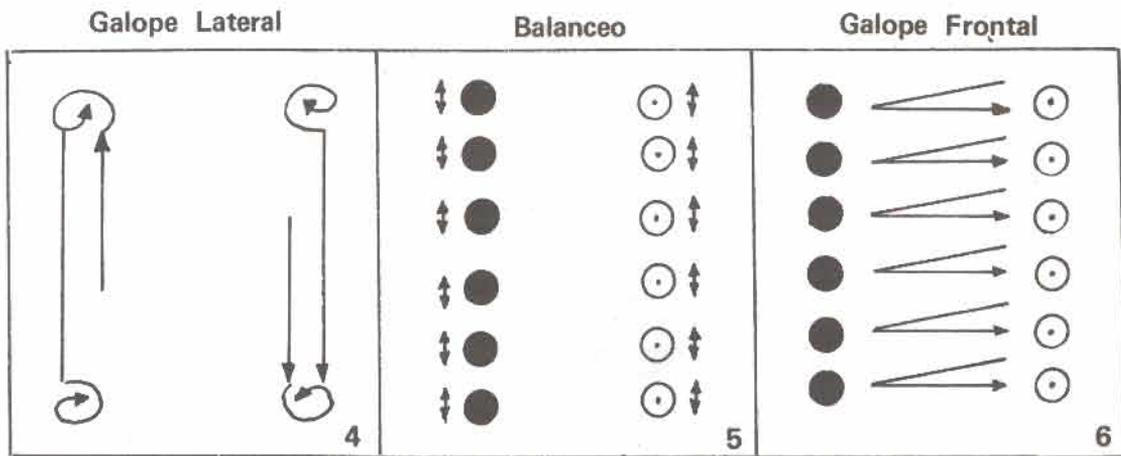
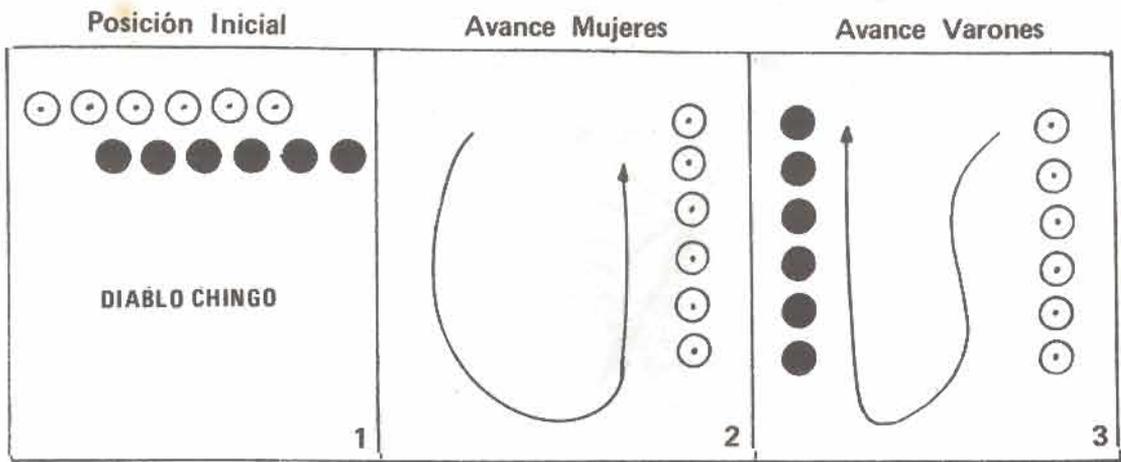
B





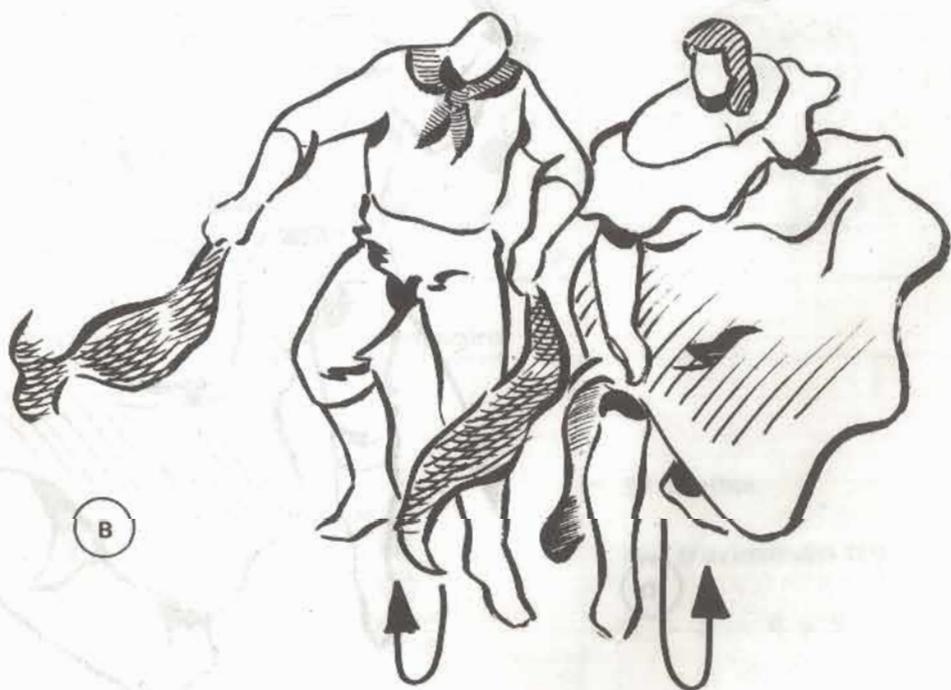
DIABLO CHINGO

- 1.- POSICION INICIAL: Varones y mujeres en dos filas no enfrentadas.
- 2.- AVANCE DE LAS MUJERES: Las mujeres avanzan con pases de costado a costado y vivaz movimiento de las enaguas hasta acomodarse en el sitio elegido para aguardar a los varones. Son 48 compases hasta comenzar el galope.
- 3.- AVANCE DE LOS VARONES: En el compas N° 16 avanzan los varones zapateando y con los brazos a la espalda. Se enfrentan con las mujeres y realizan un movimiento de balanceo de costado a costado. Las mujeres juegan con sus enaguas y apoyan el movimiento de los varones (FIGURA A).
- 4.- GALOPE LATERAL: Con paso de galope las filas se desplazan lateralmente hacia su izquierda y concluyen el paso con un giro lento también hacia la izquierda. Retroceden. Realizan la figura dos veces. El movimiento de las enaguas de las mujeres es muy característico y vivaz. Los varones mueven sus dos pañuelos durante el galope. 16 compases.
- 5.- BALANCE: Enfrentadas las dos filas los varones baten palmas. Son 32 compases. (FIGURA B).
- 6.- GALOPE FRONTAL: Avanzan las mujeres hacia los hombres con paso de galope y siguiendo el vaivén del balanceo del cuerpo con los brazos muy sueltos. El movimiento de los hombros es muy marcado. Se avanza y se retrocede dos veces. Llevado por el impulso el torso tiende a inclinarse hacia adelante, 16 compases (FIGURA C).
- 7.- SE REPITE EL MOVIMIENTO N° 5.
- 8.- ENTRADA DEL DIABLO: El diablo entra corriendo y brincando por el centro. Mientras las mujeres mueven las enaguas, como en el movimiento anterior, uno o más varones torea al diablo con una capa. El desplazamiento aquí es libre. El diablo suele arrojar al suelo mientras impulsa las piernas con violencia hacia arriba en dirección a la cara del que lo torea. (FIGURA D).
- 9.- ENLACE DEL DIABLO: Una pareja que pasea es molestada por el diablo y éste es enlazado por el último varón de la fila. El diablo se defiende violentamente intentando soltarse y atacar al hombre. (FIGURA E).
- 10.- RONDA FINAL: La fila de mujeres se toma de las manos e invita a los varones a hacer lo mismo.— En parte rodean al diablo y luego, siempre tomados de la mano se van yendo. El diablo enlazado sale al final de la fila.





EL PUNTO GUANACASTECO





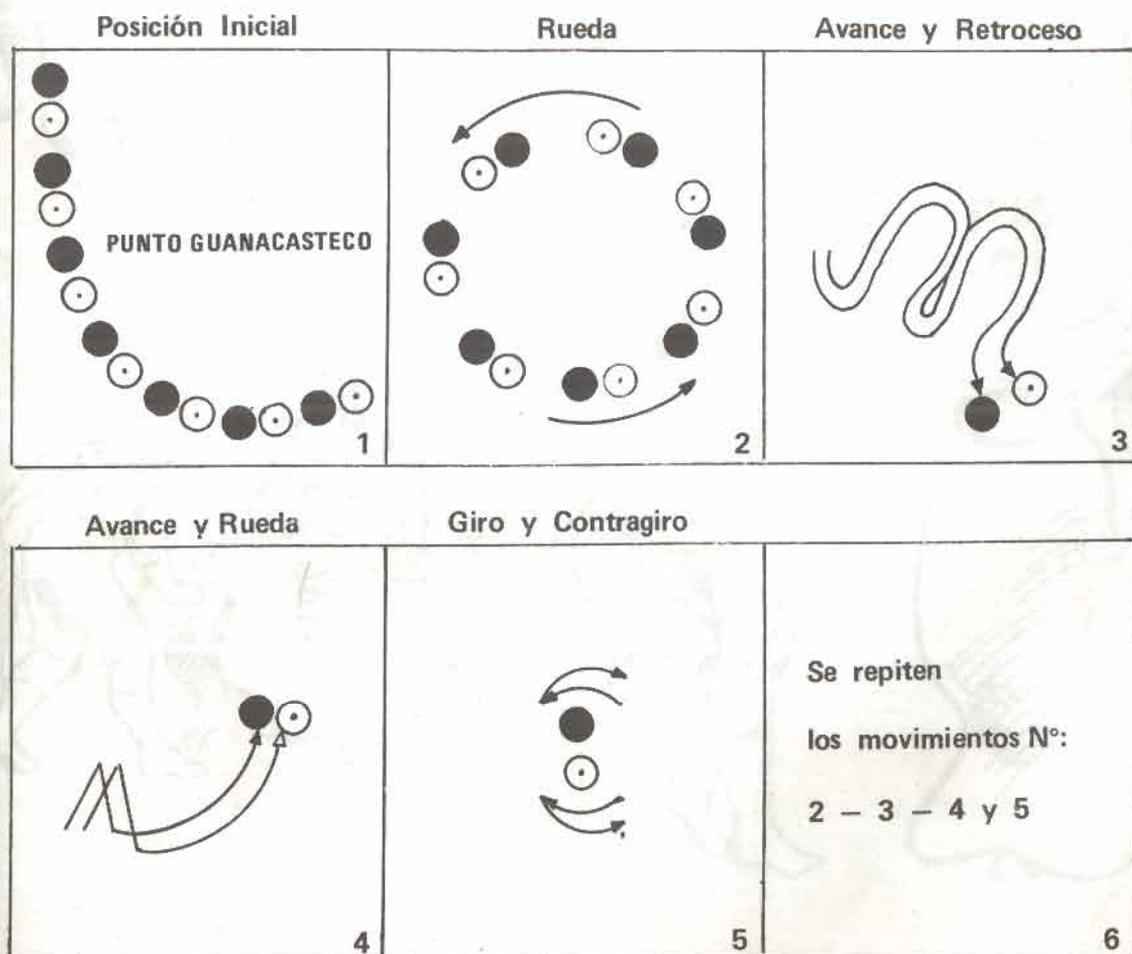
C



D

EL PUNTO GUANACASTECO

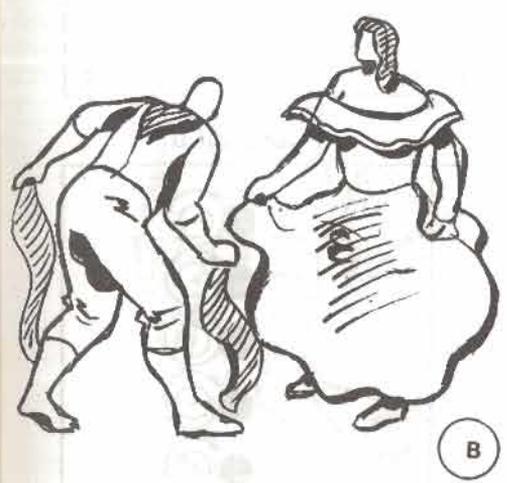
- 1.- POSICION INICIAL: Fila o semirueda de varias parejas. Varones con un pañuelo en cada mano.
- 2.- RUEDA: Con el paso caminado o resbalado, arman la rueda. La mujer camina 16 compases. A un giro de la mujer responde otro del varón. Este va jugando con los pañuelos mientras danza. (FIGURA A).
- 3.- AVANCE Y RETROCESO: Las parejas avanzan juntos hacia el centro de la rueda y retroceden dos veces. Giran siempre hacia afuera. TOTAL: 8 compases. (FIGURA B).
- 4.- AVANCE Y RUEDA: Tomados de la mano avanzan un paso hacia el centro, retroceden un paso y siguiendo la línea de la rueda, caminan, el varón por dentro y la mujer por fuera. (FIGURA C) 8 compases.
- 5.- GIRO Y CONTRAGIRO: El varón y la mujer se colocan de espaldas. El está hacia el centro del círculo. Giran violentamente con tres pasos hasta enfrentarse (el primer giro del varón es hacia la izquierda; el de la mujer hacia la derecha) y luego a otro lado. Realizan este movimiento 4 veces. TOTAL: 8 compases.
A veces la mujer no gira completamente, sino que queda con las piernas en un perfil, mientras su torso describe un giro profundo y queda frente al varón. Su enagua acentúa la violencia del movimiento.
- 6.- SE REPITEN LOS MOVIMIENTOS 2, 3, 4 y 5.



BOTIJUELA



A



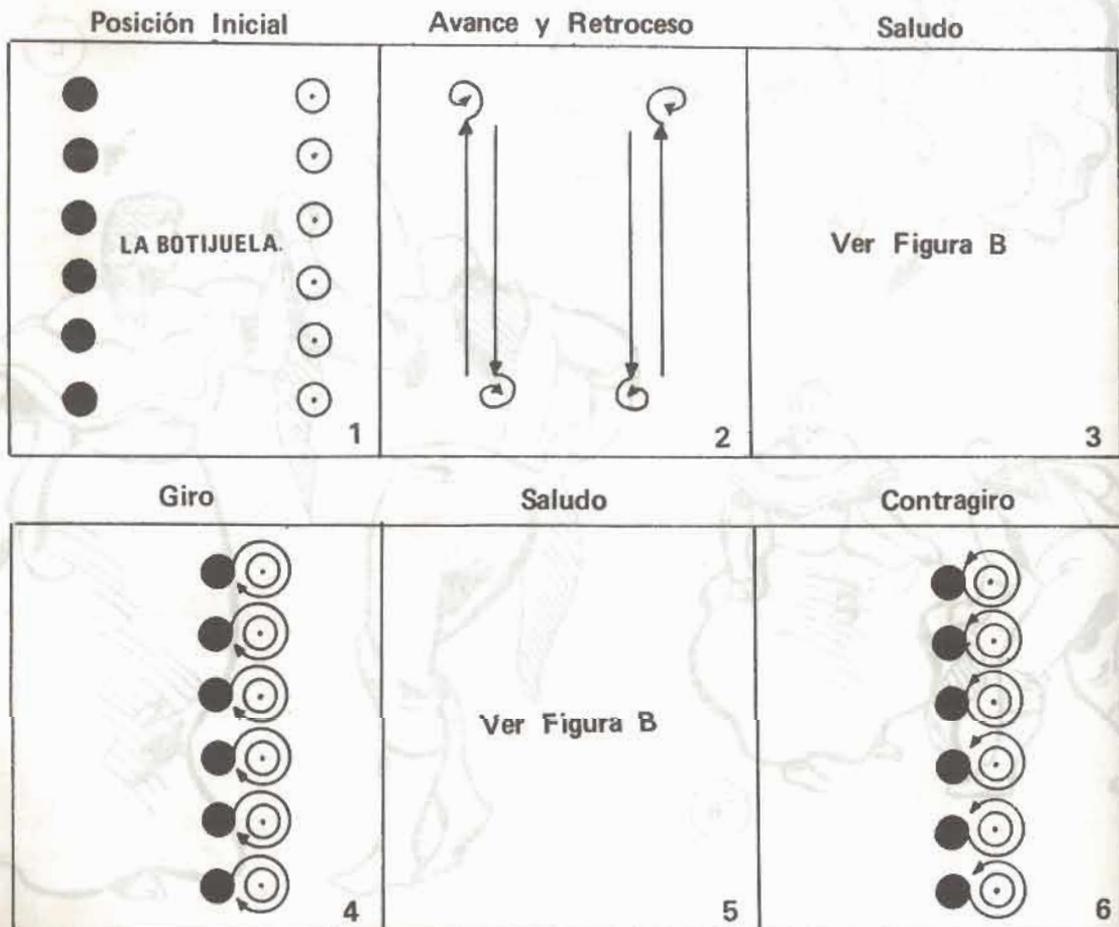
B



C

LA BOTIJUELA

- 1.- POSICION INICIAL: Dos filas de varones y mujeres enfrentados entre sí. Varones con un pañuelo en cada mano y damas con manos en la cintura. (FIGURA A).
- 2.- AVANCE Y RETROCESO: Las filas desplazan hacia el espectador y luego retroceden a su posición inicial. Cuatro veces. El desplazamiento es lateral y el paso, un zapateado en el que se acentúa el cuarto tiempo. Los cuatro primeros compases se zapatean y a partir de allí, el primer compás de los cuatro siguientes es un giro rápido que se hace hacia la derecha cuando la fila avanza y hacia la izquierda cuando retrocede. El movimiento de pañuelos acentúa el zapateado. Total 32 compases.
- 3.- SALUDO: El varón saluda inclinándose y adelantando pierna y brazos derechos primero y luego pierna y brazo izquierdos. La dama responde con una reverencia y las enguas desplegadas. 8 compases. (FIGURA B).
- 4.- GIRO: Cada pareja se toma la mano derecha, con el brazo en alto gira hacia la derecha en cuatro compases acentuando el último tiempo. 8 compases. (FIGURA C).
- 5.- SALUDO: Se repite el número tres.
- 6.- CONTRA GIRO: Igual que el número cuatro pero girando hacia la izquierda.
- 7.- Se repiten los movimientos desde el número 2 al 6 dos veces.



- 7.- Se repiten dos veces los movimientos 2 al 6.



CAJETA





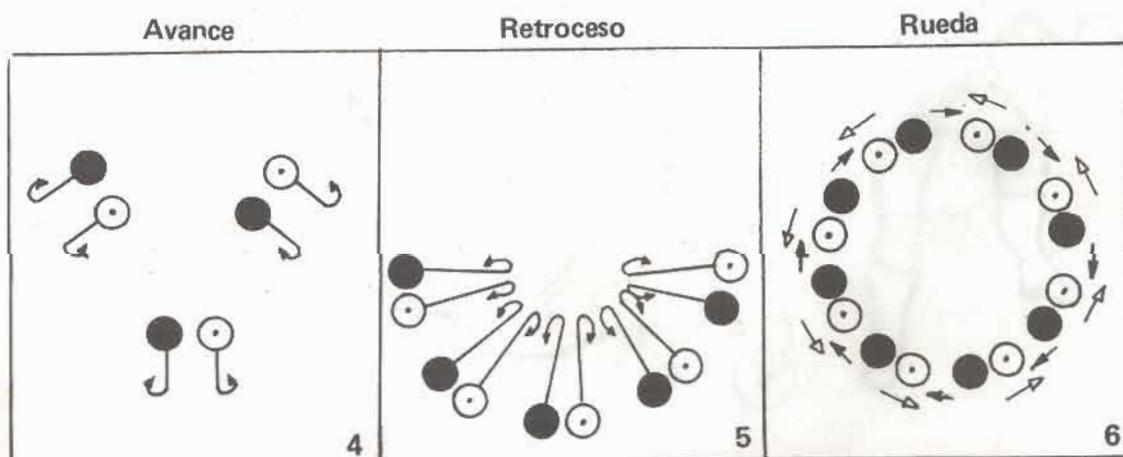
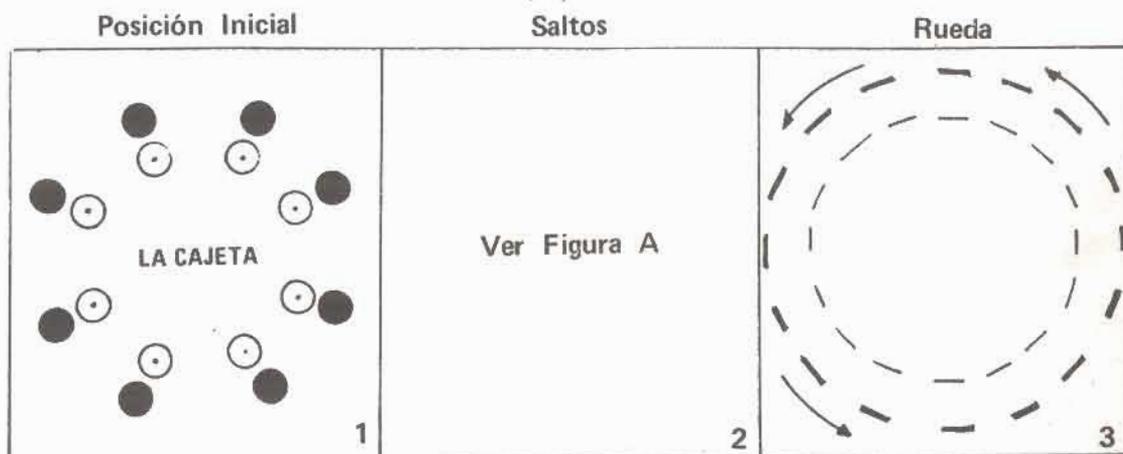
C

D



LA CAJETA

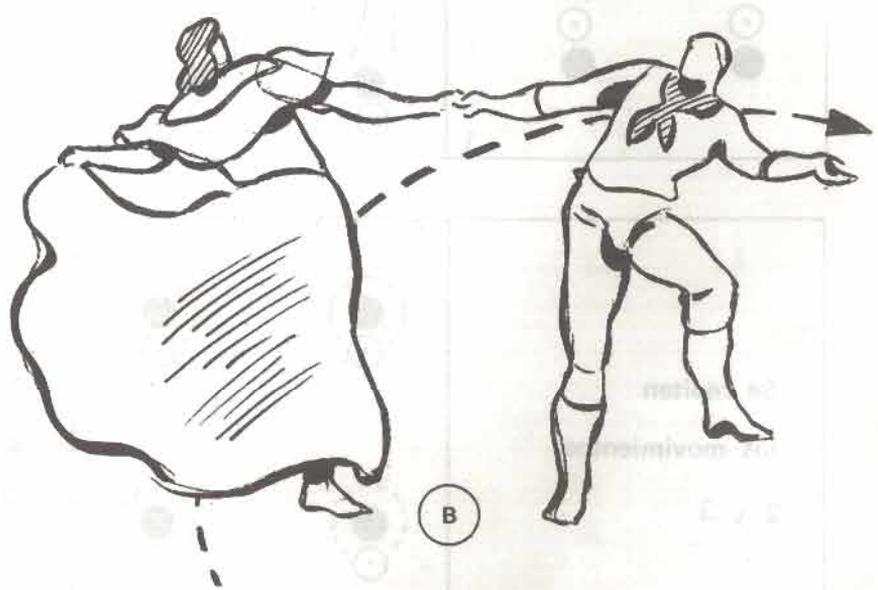
- 1.- POSICION INICIAL: Varias parejas enfrentadas en una rueda. El varón tiene un pañuelo en cada mano. La mujer toma la punta de sus enaguas.
- 2.- SALTOS: Las parejas saltan alternativamente sobre una y otra pierna, 4 veces. La mujer está por dentro del círculo. (FIGURA A).
- 3.- RUEDA: Avanzan y forman la rueda, con grandes pasos laterales, enfrentándose y dándose las espaldas alternativamente. El varón tiene los brazos abiertos y la mujer siempre la enagua extendida. Ocupan 8 compases. (FIGURA B).
- 4.- AVANCE: Cada pareja se toma de las manos y con pasitos laterales, se aleja del centro hacia una esquina y allí gira hacia afuera. Son 4 compases.
- 5.- RETROCESO: Vuelven a tomarse las manos y regresan con idéntico paso hacia el centro, entrando profundamente. Una vez en el centro giran hacia afuera. Repiten las figuras 4 y 5 nuevamente. Ocupan 16 compases en los dos avances y retrocesos.
- 6.- RUEDA: La figura se inicia estando todos muy cerca en el centro. Se toman todos de las manos y mientras van bailando, agrandan la rueda. Todos van jalándose entre sí un poco a derecha y otro poco a izquierda en un ir y venir que los hace desplazarse apenas. Duración: 8 compases
- 7.- SE REPITEN LOS MOVIMIENTOS 4, 3 y 4.



7.- Se repiten los movimientos 4 - 3 y 4.

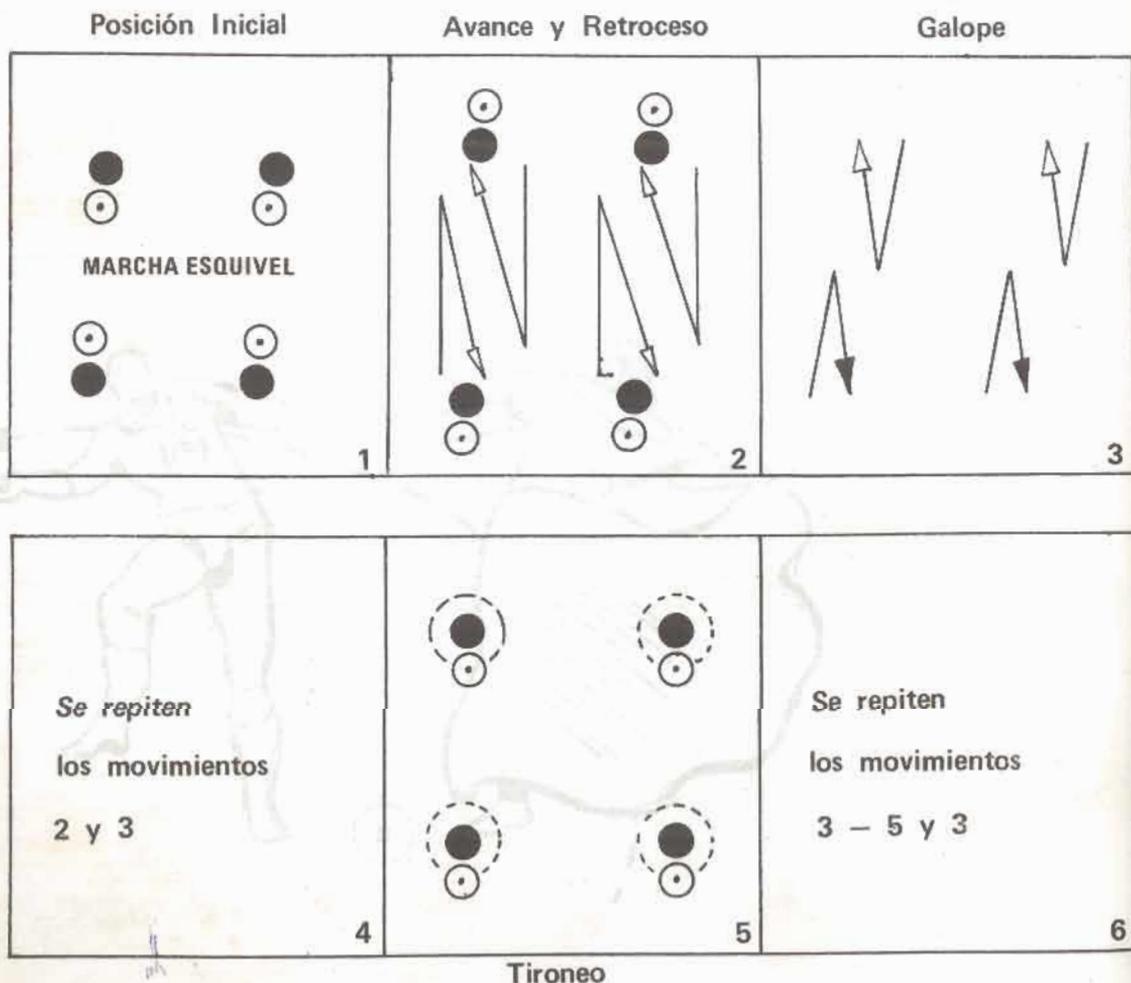


MARCHA ESQUIVEL



MARCHA ESQUIVEL

- 1.- POSICION INICIAL: Cuatro parejas colocadas en las esquinas de un cuadro imaginario.
- 2.- AVANCE Y RETROCESO: Tomados como para la danza de salón, cada pareja se cruza con la de enfrente. Cada paso dura tres tiempos. Avanzan durante doce compases y usan los otros cuatro para ir girando, balanceándose hasta quedar nuevamente orientados de frente e iniciar el retroceso, que tiene igual duración. El total de esta figura es de treinta y dos compases.
- 3.- GALOPE: Las parejas se cruzan lateralmente cuatro veces con paso de galope, avanzando y retrocediendo. Duración ocho compases. (FIGURA A)
- 4.- SE REPITEN LOS MOVIMIENTOS 2 y 3.
- 5.- TIRONEO: Cada pareja se toma de la mano derecha con el brazo extendido, y quedando el varón como centro de un círculo, va girando sobre su eje durante 16 compases, mientras la mujer rota a su alrededor con pequeños pasos y tironeándose mutuamente. (FIGURA B).
- 6.- SE REPITEN LOS MOVIMIENTOS 3, 5 y 3.



Tironeo

Música
tradicional
guanacasteca

Danzas

FIDELA

SON SUELTO

ALLEGRO

The first two staves of music for 'FIDELA' are in 4/4 time. The first staff begins with a treble clef, a key signature of one flat (B-flat), and a tempo marking of 'ALLEGRO'. The melody consists of eighth and sixteenth notes, with several triplets indicated by a '3' over the notes. The second staff continues the melody, also featuring triplets and ending with a repeat sign.

LENTO

The third staff of music for 'FIDELA' is in 4/4 time and marked 'LENTO'. It begins with a treble clef and a key signature of one flat. The melody is slower and features several triplets. It ends with a repeat sign.

ALLEGRO

The fourth staff of music for 'FIDELA' is in 4/4 time and marked 'ALLEGRO'. It begins with a treble clef and a key signature of one flat. The melody is faster and features several triplets. It ends with a repeat sign.

The fifth staff of music for 'FIDELA' is in 4/4 time and marked 'ALLEGRO'. It begins with a treble clef and a key signature of one flat. The melody is faster and features several triplets. It ends with a repeat sign.

The sixth staff of music for 'FIDELA' is in 4/4 time and marked 'ALLEGRO'. It begins with a treble clef and a key signature of one flat. The melody is faster and features several triplets. It ends with a repeat sign and the word 'Fin.' at the end.

EL TORITO

SON SUELTO

ALLEGRO

The first staff of music for 'EL TORITO' is in 6/8 time and marked 'ALLEGRO'. It begins with a treble clef and a key signature of one flat. The melody consists of eighth and sixteenth notes, with several triplets indicated by a '3' over the notes. It ends with a repeat sign.

The second staff of music for 'EL TORITO' is in 6/8 time and marked 'ALLEGRO'. It begins with a treble clef and a key signature of one flat. The melody consists of eighth and sixteenth notes, with several triplets indicated by a '3' over the notes. It ends with a repeat sign.

The third staff of music for 'EL TORITO' is in 6/8 time and marked 'ALLEGRO'. It begins with a treble clef and a key signature of one flat. The melody consists of eighth and sixteenth notes, with several triplets indicated by a '3' over the notes. It ends with a repeat sign.

The fourth staff of music for 'EL TORITO' is in 6/8 time and marked 'ALLEGRO'. It begins with a treble clef and a key signature of one flat. The melody consists of eighth and sixteenth notes, with several triplets indicated by a '3' over the notes. It ends with a repeat sign and the word 'Fin.' at the end.

EL ZAPATEADO

ALLEGRO MODERATO



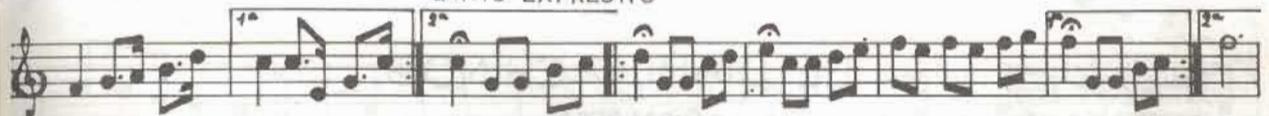
LENTO ESPRESIVO



TEMPO PRIMO



LENTO ESPRESIVO



TEMPO PRIMO



Fin

MORENITAS

(SON SUELTO)

ALLEGRO

Música: Abelardo Barrantes ?

Musical score for 'Morenitas' in 2/4 time, marked ALLEGRO. The score consists of five staves of music. The first staff begins with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 2/4 time signature. The melody is characterized by eighth and sixteenth notes, often beamed together. The second staff continues the melody. The third staff includes a first ending bracket. The fourth staff shows a key signature change to one flat (Bb). The fifth staff concludes the piece with a final cadence.

EL DIABLO CHINGO

PARRANDERA

MODERATO

Musical score for 'El Diablo Chingo' in 6/8 time, marked MODERATO. The score consists of five staves of music. The first staff begins with a treble clef, a key signature of one flat (Bb), and a 6/8 time signature. The melody is primarily composed of eighth and sixteenth notes. The second staff continues the melody. The third staff includes a first ending bracket. The fourth staff shows a key signature change to one sharp (F#). The fifth staff concludes the piece with a final cadence and the word 'Fin.' written above the staff.

EL PUNTO GUANACASTECO

A musical score for the piece "El Punto Guanacasteco". The score is written on seven staves of music. The first staff begins with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 4/4 time signature. The music consists of a series of eighth and sixteenth notes, with some rests and ties. The melody is simple and rhythmic, characteristic of a traditional folk tune. The notation includes various note values, rests, and ties, with some notes beamed together. The paper shows signs of age, with some discoloration and faint smudges.

A handwritten musical score consisting of seven staves. The notation is in treble clef and includes various rhythmic values such as eighth, sixteenth, and thirty-second notes, as well as rests. The score features several measures with complex rhythmic patterns, including triplets and sixteenth-note runs. The final measure of the seventh staff is marked with a double bar line, a first ending bracket labeled '1^a', a second ending bracket labeled '2^a', and the words 'Fin' and 'D.C.' (Da Capo) with a repeat sign.

LA BOTIJUELA

MODERATO TIEMPO DE DANZA

Musical score for 'LA BOTIJUELA' in 2/4 time, marked 'MODERATO TIEMPO DE DANZA'. The score consists of four staves of music. The first staff begins with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 2/4 time signature. The music features a mix of eighth and sixteenth notes, with several triplet markings (indicated by a '3' over the notes). The second and third staves continue the melodic line with similar rhythmic patterns. The fourth staff concludes the piece with a first ending (1^a) and a second ending (2^a) that leads to a final cadence marked 'Fin'.

LA CAJETA

SON SUELTO

ALLEGRO

Musical score for 'LA CAJETA' in 2/4 time, marked 'ALLEGRO'. The score consists of three staves of music. The first staff begins with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 2/4 time signature. The music is characterized by a fast, rhythmic pattern of eighth notes, with frequent triplet markings (indicated by a '3' over the notes). The second and third staves continue this rhythmic pattern. The third staff concludes the piece with a first ending (1^a) and a second ending (2^a) that leads to a final cadence marked 'fin'.

MARCHA ESQUIVEL

ALLEGRO MODERATO

Musical score for 'Marcha Esquivel' in 2/4 time, marked 'ALLEGRO MODERATO'. It consists of four staves of music. The first staff begins with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 2/4 time signature. The music features a mix of eighth and sixteenth notes, with some triplet markings. The piece concludes with a first ending bracket and a 'Fin' marking.

EL PAVO

SON SUELTO

MODERATO TIEMPO DE DANZA

Musical score for 'El Pavo' in 2/4 time, marked 'MODERATO TIEMPO DE DANZA'. It consists of five staves of music. The first staff begins with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 2/4 time signature. The music is characterized by frequent triplet markings. The tempo changes to 'ALLEGRO SUBITO' in the middle of the piece. The score ends with a first ending bracket and a 'Fin' marking.

FLOR DE CAÑA

SON SUELTO

MODERATO

Musical score for 'FLOR DE CAÑA' in 2/4 time. The score consists of seven staves. The first two staves are marked 'MODERATO'. The third staff is marked 'POCO AGITADO'. The fourth staff is marked 'TEMPO PRIMO' and includes a key signature change to one flat and a time signature change to 3/4. The fifth and sixth staves continue the piece. The seventh staff ends with a double bar line and a repeat sign.

AMORES DE LACO

SON SUELTO

MODERATO TIEMPO DE DANZA

Musical score for 'AMORES DE LACO' in 2/4 time. The score consists of two staves. The first staff is marked 'MODERATO TIEMPO DE DANZA'. The second staff ends with a double bar line and the word 'Fin'.

EL CAMBUTE

SON SUELTO

ALLEGRO MODERATO

Musical score for 'EL CAMBUTE' in 2/4 time. The score consists of four staves. The first staff begins with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 2/4 time signature. The tempo is marked 'ALLEGRO MODERATO'. The second staff includes a 'sostenuto' marking. The third staff is marked 'TEMPO PRIMO' and includes an 'a tempo' marking. The fourth staff concludes with a 'CODA FINAL' marking. The music features a mix of eighth and sixteenth notes, with some triplet markings.

AMORES DE GUARDIA

SON SUELTO

ALLEGRO MODERATO

Musical score for 'AMORES DE GUARDIA' in 2/4 time. The score consists of five staves. The first staff begins with a treble clef, a key signature of two sharps (D# and F#), and a 2/4 time signature. The tempo is marked 'ALLEGRO MODERATO'. The music is characterized by frequent triplet markings and eighth-note patterns. The score concludes with a 'Fin' marking.

Piezas típicas

LA COPETONA

PARRANDERA
(QUIJONGO)

ALLEGRO

The first system of music consists of three staves. The top staff is a single treble clef staff with a melody line. The middle and bottom staves are a grand staff (treble and bass clefs) with accompaniment. The tempo is marked 'ALLEGRO'.

The second system of music consists of three staves. It features a first ending bracket over the first two measures of the top staff, followed by a second ending. The tempo is marked 'ALLEGRO'.

The third system of music consists of three staves. It features a first ending bracket over the first two measures of the top staff, followed by a second ending. The tempo is marked 'ALLEGRO'.

The fourth system of music consists of three staves. It features a first ending bracket over the first two measures of the top staff, followed by a second ending. The word 'Fin' is written above the final measure of the top staff and below the final measure of the bottom staff.

 = Melodía del Quijongo

 = Acompañamiento con baqueta.

 = Acompañamiento con calabaza.

PARRANDERA

ALLEGRO MODERATO

Musical score for Parrandera, Allegro Moderato, 2/4 time signature. The score consists of six staves. The first five staves are treble clef, and the sixth is bass clef. The key signature is three sharps (F#, C#, G#). The music features a repeating melodic motif with triplets and slurs. A first ending (1^a) and second ending (2^a) are marked, with the word "FIN" appearing above the second ending. The piece concludes with a final cadence.

PARRANDERA

MODERATO

VIVACE

Musical score for Parrandera, Moderato and Vivace, 2/4 time signature. The score consists of five staves, all in treble clef. The key signature is two flats (Bb, Eb). The first section is marked Moderato and features a melodic line with slurs and accents. The second section is marked Vivace and features a more rhythmic, repetitive pattern. The piece concludes with a first ending (1^a) and a second ending (2^a) leading to a "Coda final".

PASILLO

(VERSIÓN Nº1)

ALLEGRO

Musical score for Pasillo (Versión Nº1). The score is written in treble clef with a key signature of two sharps (F# and C#) and a 3/4 time signature. It consists of five staves of music. The first staff begins with a treble clef, a key signature of two sharps, and a 3/4 time signature. The music is in a 3/4 time signature. The score concludes with a double bar line and the word "Fin" written above the final note.

PASILLO

(VERSIÓN Nº2)

ALLEGRO

Musical score for Pasillo (Versión Nº2). The score is written in treble clef with a key signature of two sharps (F# and C#) and a 3/4 time signature. It consists of five staves of music. The first staff begins with a treble clef, a key signature of two sharps, and a 3/4 time signature. The music is in a 3/4 time signature. The score concludes with a double bar line and the word "Fin" written below the final note.

ESQUEMAS RITMICOS DE ACOMPAÑAMIENTO

DANZA:



CALLEJERAS O PARRANDERAS EN TRES RITMOS



PASILLO DOS FORMAS RITMICAS



Retahilas y bombas

El fulminante proceso de aculturación que ha sufrido en las últimas décadas la provincia de Guanacaste ha contribuido a la deformación y exterminio de innumerables manifestaciones culturales propias de la región. Un ejemplo de ello es la desaparición, dentro de la forma de vida habitual del guanacasteco, de las "retahilas" y "bombas". Las primeras son versos improvisados, dichos por los peones y sabaneros durante sus faenas. Las segundas, también versos, se improvisaban en las parrandas cuando se bailaba el "Punto Guanacasteco".

Las retahilas y bombas que a continuación transcribimos, se han conservado de generación en generación y representan un preciado documento paramusical, vivo testimonio de una comunidad de fuerte tradición oral.

*A la vecina del frente
se le prendió el delantal,
si no llegan los bomberos
se le quema lo principal.*

*Aquí me tenés parao
como garzón en estero,
¿cómo querés que me vaya
si no me has dao lo que quiero?*

*El novillo cimarrón
con sólo el viento orejea,
así le pasa a mi negra
cuando otra me coquetea.*

*Gallina blanca
pescuezo erizo,
abrí las alas
que ahí va el chorizo.*

*En el patio de mi casa,
hay un palo de romero,
para el hombre sinvergüenza
que enamora sin dinero.*

*Las mujeres de Liberia
no saben dar un beso,
en cambio las de Santa Cruz
hasta estiran el pescuezo.*

*Del cielo bajo un pintor
para pintar tu hermosura,
y al verte tan vieja y fea
se le, cuajó la pintura.*

*Que bonita esta muchacha
delgadita de cintura,
está buena pa'un enfermo
y yo estoy con calentura.*

*Desde lejos he venido
montado en una estaca,
solo para venirme a ver
carita de chancha flaca.*

*Me gustan, los chicharrones
el queso y la mantequilla,
la cuajada y la tortilla
pero no hay más sabroso
que una mujer con cosquilla.*

*Por el río pasan piedras
por el puente camarones,
por las piernas de mi suegra
cucarachas y ratones.*

*Las muchachas de este tiempo
son como la marimba,
no tienen los quince años
y andan con tamaña timba.*

*Soy como el garzón
garzón grandote y de estero,
¿Cómo quieres que me vaya
si no me das lo que quiero?*

*Anoche dormí con mi novia
y ni siquiera la toqué,
a la mañana siguiente
me dijo:
¡Qué pendejo que es usted!*

*Las muchachas de hoy en día
no saben tocar marimba,
pero apenas cumplen quince años
salen con tamaña timba.*

Una cosa si te digo
que no te hagas de ilusiones,
ya mi mamá no quiere yernos
que anden flojos los calzones.

Hace tiempo te llevaba
en el puro corazón,
ahora ya no quiero verte
cara de chanco pelón.

Gavilán, gavilancito
que vienes tan halagüeño,
si vienes por esta polla
ya esta polla tiene dueño.

Hei, hei, culebra verde
brocal del pozo,
malaya el hombre
que es mentiroso.

Los hombres y los pericos
tienen algo de parecido,
que entre más viejos se ponen
más verdes son los bandidos.

Si te dicen que te quiero
déjate de andar rajando,
con el pie en el estribo
muchos se quedan colgando.

No se moleste en venir
donde no le han convidado,
cuando me acuesto a dormir
tengo mi honor enllavao.

No me mire de ese modo
con ojos de ánima en pena,
que nosotras somos fieles
y yo soy mujer ajena.

El cigarro que se apaga
no lo vuelvas a encender,
la mujer que te abandona
no la vuelvas a querer.

Las campanas dicen dan
las mujeres dicen den,
me gustan más las campanas
porque dan sin que les den.

Mi mujer ya no me quiere
porque no tengo bigote,
mañana me lo pondré
de plumas de zopilote.

No me gusta la zanahoria
ni tampoco la remolacha,

yo no vengo por las viejas
si no por las muchachas.

Cuando oigas que en el corral
está bramando un rejego,
pégale el grito pa que sepa
que aquí está su sabanero.

Del cielo cayó un pintor
para pintar tu hermosura,
y al verte tan vieja y fea
se le cuajó la pintura.

Desde mi tierra he venido
aprendiendo a finetear,
le puse la albarda a un sapo
¡qué animal para corcobiar!

¡Ay! Mamita
me hago aguita,
el corazón me palpita
por esta linda chiquita.

¡Ey! Chavalita
lirio del valle,
tuya es la casa
mía es la calle.

Las flores de San Agustín
hace tiempo no florecen,
la vergüenza de las mujeres
se ha perdido y no aparece.

¡Ay! Cielo santo
jardín florido,
cada mujer casada
con su marido.

Ayer pasé por tu casa
me tiraste un limón.
el limón me dio en la cara
y el zumo en el corazón.

El zapatito me aprieta
la media me da calor,
el muchacho de enfrente
me tiene loca de amor.

Ayer pasé por tu casa
y en la puerta un burro había,
y pensando que eras tú
le dije adiós vida mía.

No hay que sentir tufo a plancha
dijo la revienta cincha,
que la mujer que relincha
tiene perdido el derecho.

Perdido tiene el derecho
dijo "Mamá Ciriaca",
que la mujer que es tortuga
solo la cabeza saca.

Desde lejos he venido
cruzando ríos y puentes,
nada más para decirte
colochitos en la frente.

Soy como el pájaro cuervo
pájaro que no hace nido,
pájaro que pone el huevo
y otro pájaro lo cuida.

Cuando escucho la marimba
me dan ganas de bailar,
hago las del potro viejo
que rasca sin relinchar.

Desde lejos he venido
montado en un olote,
solo por verte a ver
tu cara de zopilote.

Sabanero, sabanero
sabanero sin sabana,
a mí no viene a molestarme
ningún hijo de su mamá.

Sabanero, sabanero
sabanero fanfarrón,
si me sigues molestando
te acuso con el patrón.

No se apure en llegar
donde no lo han invitado,
pues cuando salgo a la calle
dejo mi honor enllavado.

No soy hija de hosmeca
ni concha de mar afuera,
ni tampoco soy guitarra
para que me toque cualquiera.

La flor de San Agustín.
año con año florece,
la vergüenza de los hombres
se ha perdido y no aparece.

Quisiera ser zapatito
pa besar tu lindo pie,
y mirar de vez en cuando
lo que el zapatito ve.

Todas las noches me paso
como los toros mujiendo . . .

y hasta me pongo a rascar
pa ver si así te comprendo.

Desde mi tierra he venido
bien montado en una estaca,
solo por venir a verte
carita de chancha flaca.

Me gusta por la morena
de los pies hasta el chispío,
con vos yo me muero de hambre
más no me muero de frío.

Quisiera ser sabanero
pero no de la sabana,
quisiera ser sabanero
de la orilla de tu casa.

Morena de ojos quemantes
que al mirarme me adulás,
decime pero cuantos antes
¿por qué diablos reculás?

Morenita de ojos negros
que me tenés trastornado,
yo quisiera preguntarte
si mi amor has olvidado.

Un chayote por chiquito
me lo como y quedo con hambre,
pues deme el suyo señora
que considero que es grande.

De lejos vengo morena
y puedo volver pa tras,
vos sabés a que he venido
si querés me aquerencias.

El día que me casé
con la mujer que anhelé,
se les dio a los invitados
café, tamal y empanadas
y cuando nos fuimos a acostar
no quería la condenada.

Las mujeres de hoy en día
se atienen a la planificación,
le dan más vuelta al marido
la pastilla es la solución.

No tengo cachos de toro
ni tengo sangre de potro,
pero en asuntos de amores
me gusta la mujer de otro.

No soy gavilán muy lobo
y me tengo por cazador,

si me casó esta buena polla
es porque soy gavilán de honor.

¡Ay negra! Si tú supieras,
lo que siento yo a tu lado,
estarías como una yegua
con el rabo levantado.

¡Uy bajuras! ¿Quién me llama
rebusnando en el corral?
¿Dónde está el toro que brama
para ponerle el pretal?

Morena de la llanura
no me dejes de querer,
que no tengo corazón
para amar a otra mujer.

Aquí entre valles y lomas
gozo de gran apetito,
¡Perdóname mi amorcito
ya me comí tus palomas!

Hay gallos de la pasión
que abren el pico y no cantan,
mujeres hay en Nicoya
que con mirar atarantan.

Yo no vengo a ver si puedo
sino porque puedo vengo,
las caricias que me distes
en el corazón las tengo
y como no me las cumplistes
a que me las cumplas vengo.

¡Uy! Víbora víboreana
chiquita pero galana
y no me quitas la gana
ni tampoco la ponzoña,
yo soy como la yerbabuena
que en todo tiempo retoña.

Hay cosas que en esta vida
no se pueden creer,
que en el pico de una botella
no se orina una mujer.

Quisiera ser zapatito
para calzar tu lindo pie
y mirar de vez en cuando
lo que el zapatito ve.

La araña chupa la mosca
la mosca chupa la miel,
el bolsillo quien lo chupa
es la maldita mujer.

Estaba la muerte un día
sentada en un frijolar,
comiendo tortilla añeja
para ver si podía engordar.

Por esta calle me voy
por la otra pego un grito,
la muchacha que me quiera
que me tenga un huevo frito.

Arriba matan chanchito
abajo chicharrones,
en la cabeza de esa vieja
hacen nido los ratones.

Una vieja y un viejo
se fueron a buscar limones,
y como no encontraron
se agarraron a pescozones.

Esta noche voy a verte
dueña de mi corazón,
limpia muy bien el piso
para no darme un resbalón.

Asómate a tu ventana
y tu linda cara veré,
sacáme un vaso de agua
que vengo muerto de sed.

Ayer te vi pasar
por el parque de Nicoya,
ibas tan morada
como una pelota de cebolla.

Andate conmigo negra
ahora que hay cuadrados,
que se muera de hambre mi suegra
eso me tiene sin cuidado.

La flor de San Agustín
hace un año no florece,
la vergüenza de las mujeres
se ha perdido y no aparece.

Palomita mañanera
cuidate de un pichón,
que anda rondando tu nido
en busca de tu corazón.

El amor es una nigua
que se mete sin sentir,
rasca, pica y rasca
y duele para salir.

El zapato traigo roto.
¿Con qué lo remendaré?

con picos de malas lenguas
que propagan lo que no es.

En el corazón tenía una espina
espina de una pasión,
logré arrancármela un día
ya no siento el corazón.

Desde mi tierra he venido
sabanero bien montado,
a buscar a esta morena
que me tiene atarantado.

Esta noche vengo a verte
desde ahora te lo aviso,
si la puerta chirrea mucho
úntale jabón al piso.

Me gusta esa morena
de los pies hasta el chispío,
con vos yo me muero de hambre
más no me muero de frío.

En el cielo hay estrellas
que me llaman la atención,
en la tierra hay una chica
que me roba el corazón.

Quisiera ser cogollito
de pipian o yerba buena,
para perfumarle el alma
al negro que a mí me quiera.

Hace tiempo que te quise
vos me olvidaste primero,
ahora no me busqués
soy brasa de otro brasero.

El colochó que me distes
yo lo tuve que quemar,
estaba lleno de piojos
y se m'iban a pegar.

Yo no soy pava sin plumas
ni gavilán sin copete,
y una mujer aviolada
con cualquier tonto se mete.

Decís que sos sabanero
chalán, galano y bellaco
y yo te he visto colgando
de tu caballo silaco.

Sabanero liberiano
que con tu amor me desvelas,
hace tiempos tengo ganas
de ponerte las espuelas.

Yo te quise en el verano
también en el puro invierno,
sabanero liberiano
yo soy sogá de otro cuerno.

Desde que te vi venir
estabas muerto de risa,
a que tu no me enseñás
las faldas de tu camisa.

Quién es ese chayotero
que solo chayote come,
chayote habrá comido
pero éste no se lo come.

No me importa ser chonete
ni que con vos me vean,
en tiempo de los tábanos
hasta los chingos colean.

Y yo no vengo a ver si puedo
sino porque puedo vengo,
y por falta de un muchacho
con un viejo me entretengo.

Piensa y piensa sí
piensa y piensa no,
pero en eso que tu piensas
en eso no pienso yo.

Yo vi una vez un coyote
que a la luna se subía,
por una palma de coco
que en mi tinaja nacía.

Compadre si usted vio eso
yo vi un armado guitarrista,
dándole una serenata
a una lapa equilibrista.

Pues yo me topé una vez
en el monte con un pavo,
con cachos en las orejas
y con dientes en el rabo.

Si tu novio te besa
muy cerca del portón,
el amor será ciego
pero, los vecinos no lo son.

Cuando te vayan a besar
defiéndete con energía,
aunque por dentro digás
¡Bésame más vida mía!

Los viejos verdes de ahora
quisieran no tener señora,

porque cuando ven mujeres pasar
hasta se quieren desmayar.

Mi novio es jugador
toda la gente lo admira,
pero lo que me cae mal
es lo mucho que se las tira.

No piense que soy gallina
pegada a un palo e' pisote,
la miel de mi amor no se hizo
para ningún zopilote.

Gavilán de Sierra Morena
que venís tan halagüeño,
si venís por esta polla
ya esta polla tiene dueño.

Los tiestos de clavellino
florean en los balcones,
y en la barba de este viejo
hacen nido los ratones.

Uy, víbora, viboreana
chiquita pero galana,
nadie me quita la gana
ni tampoco la ponzoña,
pues soy como la yerbabuena
cuando la cortan retoña.

Sabanero de mi vida
siempre te habré de querer,
pero escóndeme a tu abuela
donde no la pueda ver.

En mi cierta duda asoma
Rubén, gran bardo y bardote,
¿Por qué si mndo palomas
me devuelves zopilotes?

Ya con esta me despido
paradita en la corriente,
solo mi negrito tiene
colochitos en la frente.

Si al mirarme te atarantas
podés irte ya alejando,
porque con el pie en el estribo
muchos se quedan colgando.

Hay gallos que de pasión
abren el pico y no cantan,
así se enamoran muchos
de las pollas que no alcanzan.

El amor del hombre pobre
es como el gallo enano

que por mucho que madrugue
no amanece más temprano.

Yo no te he dado caricias
ni promesas he prometido,
mi cariño es de otro negro
al que nunca, nunca olvido.

Yo no soy flor de jasmeca
ni concha de mar afuera,
ni tampoco soy guitarra
pa' que me toque cualquiera.

El bejuco cuando nace
crece hojita por hojita,
así empieza, negro, el amor
palabra por palabrita.

Esa bomba está muy buena
y se la voy a contestar,
si me le pone un embudo
hasta me puedo cagar.

No sos nada más que un caite
y de caite no pasarás,
ni serás mi zapatito
ni verás lo que deseás.

Los muchachos de Nicoya
no son más que fantasías,
con las manos en los bolsillos
y la billetera vacía.

Moreno de ojos quemantes
que al mirarme me desvelas,
hace tiempo tengo ganas
de ponerte las espuelas.

En mi casa no hay piso
para darse un resbalón,
el hombre que se resbala en mi casa
se resbala por maricón.

No tengo taza ni coco
ni en que dártela a beber,
solo tengo mi boquita
que es más dulce que la miel.

Si no fuera por las mujeres
los hombres no vivieran,
solo hablar de vergüenza
como si ellos no la tuvieran.

Quien te hace caso a vos
si yo no te quiero,
pareces un zopilote
que está llegando al cuero.

Decís que sos sabanero
chalán, galano y bellaco,
y no te he visto colgando
de tu caballo silaco.

No me mire de ese modo
con ojos de ánima en pena,
que nosotras somos fieles
y yo soy mujer ajena.

El mundo es una rueda
que camina por escala,
y en mi casa chavalito
el que no se què, resbala.

Ayer te vi venir
con tu pasito jocón,
y hoy te siento que me andás
en el puro corazón.

Desde que te vi venir
le puse amohada a mi lecho,
adiós corazón de mi alma
relicario de mi pecho.

Yo no soy flor de jasmeca
ni concha de mar afuera,
ni me parezco a guitarra
pa que me toque cualquiera.

Esa bomba que me echaste
la aprendiste en la escuela,
yo que diario vivo
pegándote las espuelas.

Me dices que tengo mi boca
como la miel al estar,
pero te digo una cosa
que nunca la probarás.

Las bombas que me gustan
son las que me hacen palpar,
que cuando me las digan
me siento con ganas de llorar.

He pasado llena de nostalgia
mi corazón muchas veces lloró,
y tengo coraje en decirte
que nuestro amor se terminó.

Los muchachos guanacastecos
el caballo es su ilusión,
y cuando ven a una morena
se les para el corazón.

Por duda que tú tienes
mi corazón siente dolor,

pero te digo amorcito
que en la nuestro hay amor.

Dices que no has sido amado
para el hombre es indispensable,
me perdona lo que te digo
que eres poco agradable.

No soy pavo sin plumas
ni gavilán sin copete,
y una mujer aviada
con cualquier tonto se mete.

Yo soy hombre entre las hembras
y entre las gallinas gallo,
y en el corral de las yeguas
no me relincha el caballo.

No soy cusuco rondero
ni soy torito puntal,
yo soy yo, de noche y día
y como buen sabanero
no me asustan compañeros
ni con la vaina vacía
ni aullidos de animal.

Jipi, japa, chis pichincha
cachupín, venite pinto
que es calicanto y es chinto
y el pájaro cantante dijo:
cierto a la revienta cincha
cuando le tocaron el pecho,
que la mujer que relincha
tiene perdido el derecho.

¡Ay mujer guanacasteca!
tienes una mirada grosera,
quisiera tener tiempo
para ponerte la grupera.

Tus ojos son pequeños
parecen dos lucitas,
quisiera estar contigo
para robarte unos besitos.

Las bombas que yo hago
dices que son injustas,
quisiera yo saber
que es lo que te gusta.

Siento el corazón sangrante
lleno de melancolía,
yo quisiera preguntarte
si me quieres todavía.

Hay morenita engreída
lo que te gusta es mirar,

cuando te dije adiós
te pusiste a llorar.

Siempre vivo pensando
a nadie pido ayuda,
yo quisiera morenita
que me saques de duda.

Soy como el ave emigrante
por muchas partes he pasado,
sin saber el rumbo que llevo
y saber que no he sido amado.

Muchos dicen que te quieren
aunque te estén adorando,
porque con un pie en el estribo
muchos se quedan colgando.

Crean que porque soy chiquito
no sé hablar de amores,
y soy como la veranera
que va creciendo echando flores.

En una plaza de toros
una mujer pegó un chillido,

pues al ver salir el toro
creyó que era su marido.

En el frente de mi casa
hay una piedra bendita,
la mujer que allí se siente
no sale señorita.

Ayer pasé por tu casa
me tirastes un limón,
el limón cayó en el suelo
y el zumo en mi corazón.

Ayer me dijistes que hoy
hoy me dijistes mañana,
cuando me digas que sí
yo ya no voy a tener ganas.

En tu casa te sueñas
la rosa de un jardín,
en la calle te sueñas
con la hacienda de Benjamín.

Nuestra música y nuestros músicos

Una mirada al folklore musical costarricense

Dr. Bernal Flores Zeller.

Bajo los auspicios de la Secretaría de Educación Pública, entonces admirablemente representada por el Lic. don Luis Dobles Segreda, conocido escritor costarricense, se editó en 1929 un "Primer Folleto de Música Nacional", una hermosa colección de "Bailes Típicos de la Provincia de Guanacaste". Esta hazaña fue repetida en 1934 y en 1935, siendo entonces Secretario de Educación Pública el Lic. don Teodoro Picado, dando a luz el "Segundo Folleto de Música Criolla", una "Colección de Canciones y Danzas Típicas". Estas tres colecciones se deben a la labor de recopilación de los folkloristas costarricenses don Julio Fonseca, compositor de prestigio nacional, don Roberto Cantillano, uno de nuestros mejores flautistas, ambos de grata memoria, y de don José Daniel Zúñiga, compositor especialista en la rama folklórica y escolar. Limitaremos el presente trabajo a un estudio de esos tres folletos, como primera cosecha de nuestro folklore. Queremos hacer resaltar las cualidades de aquellas piezas que a nuestro juicio merecen ser reimpresas, ya que estas colecciones pertenecen a la clásica familia de

las ediciones agotadas. Dividiremos nuestro análisis en dos artículos, tratando en el primero, el que ahora ofrecemos, solamente el aspecto rítmico de estas 70 composiciones folklóricas ticas, dejando para el siguiente el análisis general de las composiciones en sus detalles melódicos, armónicos y formales. El aspecto literario de las letras no será objeto de nuestro estudio: solamente nos referiremos a la letra cuando ello ayude a comprender mejor el fenómeno musical. Esperamos que estos trabajos despierten el interés por una investigación seria de nuestro rico y variado folklore. Las 70 composiciones que estudiamos pueden dividirse en dos grandes grupos: las que SI tienen letra y las que NO tienen letra.

Veamos:

SI: F1-11, F2-10; F3-20 Total SI: 41 (con letra)

NO: F1-8; F2-10; F3-11 Total NO: 29 (sin letra)

LETRA	NOMBRE	COMPOSITOR	COMPAS	CI	FNo.	PAG.	FECHA
SI	¡Amigo, Amigo!		2/4	CA	F1	22	
SI	Amor		3/4	MZ	F3	9	
NO	Amores de Guardia		2/4	DA	F1	5	18
SI	Allá junto al Tempisque		6/83/4	PC	F3	24	
SI	Ay Tituy		3/8		F2	7	
SI	Borracho Llorón		2/4		F3		
NO	Brisas Norteñas	Rafael de la O	3/4	VA	F3	36	
NO	Cambute		2/4	DA	F1	7	
SI	Cañas Dulces		3/4	MZ	F3	19	
SI	Callejera (dialogado)		2/4	CA	F3	13	
SI	Callejera		2/4	CA	F3	29	
SI	Cariñitos		2/4	MA	F3	5	
NO	Charanga		6/8		F2	21	
NO	Chismografía	Andrés Centeno	2/4	CD	F2	24	

LETRA	NOMBRE	COMPOSITOR	COMPAS	CI	FNº.	PAG.	FECH.
SI	Casanga		2/4	DA	F2	9	
NO	¿Cómo estás?	Guillermo Chaves	2/4	FA	F1	20	
SI	Con mi guitarra en la mano	M.A. Campos	2/4		F3	6	
NO	Danza		2/4	DA	F2	21	
SI	Desprecio		2/4	CA	F1	16	
SI	Desprecio		3/8	VC	F3	7	
NO	El Cachito	Ramón Aguilar	6/8		F3	28	
SI	El Carpintero		6/8		F3	28	
SI	El Coyotillo		3/4	CA	F2	5	
SI	El Cusuco (Armadillo)		3/8	JO	F2	18	
SI	El Grillito		3/4	MZ	F3	23	
SI	El Feo	Ismael Caravaca	3/4	VA	F3	17	
NO	El Pavo (Final de fiesta)		2/4		F1	22	
SI	El Piojo		6/8		F3	12	
SI	El Torito x		2/4	BS	F1	18	
SI	El Torito x		3/8	JO	F3	11	
SI	Ensalada Liberiana		2/4		F3	21	
SI	Estoy en Desgracia		2/4		F2	16	
NO	Floreo (No.1) (cuartetos)		3/4	BS	F2	25	
NO	Floreo (No.2) (cuartetos)		3/4	BS	F2	25	
NO	Filadelfina		2/4	DA	F3	39	
NO	El Canario (fin de fiesta)		6/8		F3	45	
NO	El Tusero		2/4	DA	F3	43	
SI	He Guardado	Manuel Rodríguez	6/8	CA	F2	15	
SI	Indio Enamorado		2/4	DA	F2	11	
NO	Jarabe		3/4	BS	F2	19	
SI	La Botijuela		2/4	BS	F1	20	
NO	La Cajeta		2/4	BS	F3	41	
SI	La Chancha Flaca		2/4		F3	27	
SI	La Mentira		2/4	CA	F1	14	
NO	La Ramonense	Pedro Pradro	3/4	JO	F3	42	
NO	Los Cuatro Gatos	Guillermo Chaves	2/4	CD	F2	23	
NO	Los Planes		2/4	DA	F3	40	
NO	Los Remos		2/4	DA	F1	9	
SI	Morena Linda	Saturnino Cubillo	6/8	CA	F2	12	
NO	Morenitas	Abelardo Barrantes	2/4	PG	F3	34	
NO	Nicoyanita		2/4	DA	F1	5	1870
SI	Palomita		2/4	CA	F1	14	
SI	Pajarito chichilote		2/4		F2	9	
SI	Parabienes (cuando muere un niño)		3/4		F3	32	
NO	Pasillo Guanacasteco		6/8 3/4	PA	F1	9	
SI	Pasión	Pasión Acevedo	6/8 3/4	PA	F1	10	
SI	Pastores (canción navideña)		3/4		F3	31	
SI	Patriótica Costarricense		3/4	PT	F1	12	1856
SI	Patriótica de Barrios		3/8	PT	F1	12	1885
SI	Punto Guanacasteco x		2/4	BS	F1	18	
NO	Punto Guanacasteco x		2/4	BS	F2	26	
SI	Rondandito		2/4		F2	17	
SI	Ruede La Bola		2/4	CA	F1	16	
NO	Santa Cecilia	Andrés Centeno	2/4	DA	F3	33	
SI	Serenata del Indio		2/4	DA	F3	22	
SI	Si dos con el alma		2/4	DA	F3	15	
NO	Son de los novios				F2	22	
NO	Toro Mocho	Reinaldo Palomares	3/4 6/8				
NO	Trico		3/4	PA	F2	20	
NO	Zapateado		3/4		BS	7	

Clave para entender las abreviaciones:

C1. FNo. Pag: Clasificación Folleto Número Página.

BS: Baile Suelto
CA: Callejera
CD: Contradanza
DA: Danza
FA: Fandango

JO: Jota
MA: Marcha
MZ: Mazurka
PA: Pasillo
PG: Pasillo-Callejera

PG: Punto Guanacasteco
PT: Patriótica
SD: Sin Denominación
VA: Vals
VC: Vals-Corrido

De las 70 composiciones solamente 14 ofrecen el nombre de su autor, las otras 56 aparecen como anónimas. Seguidamente damos la lista de los compositores que sí rindieron su nombre para ser incluidos en estas colecciones folklóricas.

Aguilar Ramón: "El Cachito" (PG) F3-35
Acevedo Jácomo: "Pasión" (PA) F1-10
Barrantes Abelardo: "Morenitas" (PG) F3-34
M.A. Campos: "Con mi Guitarra en la Mano" (SD) F3-6
Caravaca Ismael: "El Feo" (VA) F3-17
Centeno Morales Andrés: "Santa Cecilia" (DA) F3-33
Centeno Morales Andrés: "Chismografía" (CD) F2-34
Chaves Guillermo: "Los Cuatro Gatos" (CD) F2-23
Chaves Guillermo: "¿Cómo Estás?" (FA) F1-20
Cubillo Saturnino: "Morena Linda" (CA) F2-12
Rafael de la O: "Brisas Norieñas" (VA) F3-36
Pomares Reinaldo: "Toro Mocho" (DA) F3-38
Prado Pedro: "La Ramonense" (JO) F3-42
Rodríguez Manuel: "He Guardado" (CA) F2-15

Un estudio de los compases usados nos parece importante para comprender mejor el fenómeno rítmico de estas composiciones y sus relaciones entre sí.

2/4: F1-14 piezas; F2-9 piezas; F3-17 piezas; TOTAL: 40 composiciones.

3/4: F1-2 piezas; F2-5 piezas; F3- 8 piezas; TOTAL: 15 composiciones.

3/8: F1- 1 pieza; F2-2 piezas; F3-2 piezas; TOTAL: 5 composiciones.

6/8: F1- 0 piezas; F2-3 piezas; F3-3 piezas; TOTAL: 6 composiciones.

6/83/4: F1- 2 piezas; F2-1 pieza; F3- 1 pieza; TOTAL: 4 composiciones.

El compás más favorecido fue el de 2/4, con 40 composiciones. Síguele el de 3/4 con 15, el de 6/8 con 6, el de 3/8 con 5 y hay 4 composiciones que combinan los compases de 6/8 y 3/4, tres de ellas utilizando una técnica polimétrica y una de ellas usando cambios frecuentes de compás, o sea una técnica de metro variable.

Las composiciones en 2/4 se agrupan así, dentro de la terminología utilizada en nuestro índice anterior:

De las 40 composiciones 14 son DA, 8 son SD, 7 son CA, 5 BS, 2 CD, 2 PG, 1 FA y 1 MA.

Con las composiciones en 3/4 sucede lo siguiente:

De las 15 composiciones 4 son BS, 3 son MZ, 2 son VA, 2 SD, 1 JO, 1 PA, 1 CA, 1 PT.

Con las composiciones en 3/8 sucede así:

De las 5 composiciones 2 son JO, 1 VC, 1 PT y 1 SD.

Con las composiciones en 6/8 sucede así:

De las 6 composiciones 4 son SD y 2 son CA.

Finalmente con las cuatro composiciones de 6/8 con 3/4 combinados sucede lo siguiente:

3 son PA y 1 (la que usa una técnica de metro variable) es SD.

El resumen siguiente puede ser provechoso:

Veáse la clasificación de las 70 composiciones por sus géneros:

BS: F1-4, F2-4, F3-1 Total 9

MA: F1-0, F2-0, F3-1 Total 1

CA: F1-4, F2-3, F3-2 Total 10

MZ: F1-0, F2-0, F3-3 Total 3

CD: F1-0, F2-2, F3-0 Total 2

PA: F1-2, F2-1, F3-1 Total 4

DA: F1-4, F2-3, F3-7 Total 14

PT: F1-2, F2-0, F3-0 Total 2

FA: F1-1, F2-0, F3-0 Total 1

PG: F1-1, F2-1, F3-2 Total 4

JO: F1-0, F2-1, F3-1 Total 2

VA: F1-0, F2-0, F3-3 Total 3

SD: (Sin Denominación) F1-1, F2-6, F3-9 Total

16.

Procedemos ahora a hacer un breve comentario sobre el aspecto rítmico de cada una de las categorías en que hemos dividido las 70 composiciones:

BS Los Bailes Suelos:

Hay en estas colecciones 9 composiciones denominadas por los folkloristas Fonseca, Cantillano y Zúñiga "Bailes Suelos". Con fines analíticos hemos agrupado estas composiciones dentro de una categoría. Unas de estas piezas están en 3/4 y otras en 2/4. "Zapateado" y "Jarabe", en 3/4, utilizan el ritmo 313131 (la semi-corchea como unidad rítmica), los dos "Floreros", también en 3/4, usan el ritmo 111111 (la corchea como unidad rítmica). Los "Bailes Suelos" en 2/4 utilizan el ritmo 33122 (la semi-corchea como unidad rítmica) con la única excepción de "La Cajeta", que utiliza una mano izquierda en tresillos de corcheas, mientras que el ritmo predominante de la mano derecha es 21122 (la semi-corchea como unidad rítmica). En casi todas estas piezas aparece también en algunos compases, el tresillo de tres negras en un compás de 2/4.

CA Las Callejeras:

Nicolás Slonimsky, un notable musicólogo que visitó toda la América Latina, fructificando estos viajes en un interesante libro "La Música de la América Latina", considera la "Callejera" como la pieza folklórica representativa de Costa Rica. Bajo el alero de la palabra "Callejera" se cobijan piezas en los compases de 2/4, 3/4, y 6/8. Las "Callejeras" en 2/4 utilizan el ritmo de tres corcheas en tresillo seguidas de dos corcheas. Véanse las "Callejeras" tituladas "Palomita", "La Mentira", "Ruede la Bola", "¡Amigo, Amigo!" "Callejera" y otras piezas que aunque no han sido denominadas "Callejeras" utilizan este ritmo, tales como "La Botijuela" "Cómo estás" "El Pavo", "Punto Guanacasteco", "La Chancha Flaca", "Borracho Llorón", "El Cachito" y muchas "Danzas" que combinan este ritmo de tres corcheas en tresillo de dos corcheas con el acompañamiento rítmico de 3122. La "Callejera" "Desprecio", también en 2/4, ofrece características rítmicas diferentes, no es una "Callejera" típica. El acompañamiento sigue el ritmo 111122 (la semi-corchea como unidad rítmica). Una interesante variante del ritmo de tres corcheas en tresillo seguidas de dos corcheas la observamos en la "Callejera", "¡Amigo, Amigo!", que subdivide las tres corcheas en tresillo así: corchea, corchea con puntillo y semicorchea.

El acompañamiento sigue el ritmo 111122, similar al de "Desprecio" con la diferencia de que la tercera semicorchea es un silencio... "El Coyotillo" es una curiosa "Callejera" en 3/4, que usa el ritmo 21111 (la corchea como unidad rítmica).

No se aprecia mucha o ninguna relación entre esta "Callejera" y las otras.

El nombre de "Callejera" parece haber sido usado con mucha libertad. "Morena Linda" de Saturnino Cubillo y "He Guardado" de Manuel Rodríguez son dos inspiradas "Callejeras" en 6/8. El ritmo que utilizan es 111111 (la corchea como unidad rítmica).

Para nosotros el tipo clásico de "Callejera" costarricense es el que analizamos primero en 2/4, con un ritmo de tres corcheas en tresillo seguidas de dos corcheas.

CD Las Contradanzas:

"Los Cuatro Gatos" de Guillermo Chaves y "Chismografía" de Andrés Centeno representan las dos "Contradanzas" típicas. Estas piezas se dividen en dos partes: el ritmo de la primera es 2222 (la semicorchea como unidad rítmica) y el de la segunda parte es 3122, contra una melodía que gusta de tresillos de corcheas.

DA Danzas:

Todas las "Danzas" están en 2/4 y su ritmo característico es 3122 (la semicorchea como unidad rítmica), con la sola excepción de la "Danza" "Cambute" que sigue el ritmo típico de las "Callejeras", o sea tres corcheas en tresillo seguidas de dos corcheas.

FA Fandango:

El "Fandango" "Cómo Estás" de Guillermo Chaves puede ser considerado como una "Danza", ya que sigue el ritmo de 3122 (la semicorchea como unidad rítmica).

JO Jotas:

"El Cusuco" es una "Jota" en 3/8, con ritmo 111 (la corchea como unidad) y "La Ramonense" de Pedro Prado, una pieza muy conocida de los costarricenses, por ser ejecutada con frecuencia para acompañar "La Giganta" de las fiestas, está en 3/4 y utiliza el ritmo 111 (la negra como unidad).

MA Marcha:

"Cariñitos" es una curiosa "Marcha" que nos ofrece el tercer folleto. El ritmo más interesante que utiliza es el de una corchea con puntillo seguida de una semicorchea y de tres corcheas en tresillo. Es en realidad una pieza de la familia de las "Danzas" y utiliza también el ritmo 3122.

MZ Mazurkas:

Las tres "Mazurkas" están en 3/4. Dos de ellas ofrecen una interesante combinación rítmica así: un

compás 222 y el siguiente 111111 (la corchea como unidad rítmica). "Amor" usa también el ritmo 3111.

PA Pasillos:

De los 4 pasillos de las colecciones tres, "Pasillo Guanacasteco", "Pasión" de Pasión Acevedo, que es el más conocido, y "Allá Junto al Tempisque" utilizan una interesante combinación polimétrica: la mano derecha está en 6/8 y la izquierda en 2/4. Estos serían, pues, los pasillos característicos. El otro "Pasillo", "Trico", está en 3/4 y su ritmo es 312222 (la semicorchea como unidad rítmica). Estos "Pasillos" no tienen mucho en común con los de nuestros compositores Fonseca y Páez, que en sus "Pasillos" siguieron el ritmo del "Pasillo" colombiano. Con la excepción de "Trico", las otras tres piezas utilizan un acompañamiento similar al de un vals, excepto que la melodía está en 6/8 produciendo un interesante desconcierto rítmico al oponerse al 3/4 de la mano izquierda.

PT Patrióticas:

En el primer folleto encontramos dos "Patrióticas": la famosa "Patriótica Costarricense" 1856 y "Patriótica de Barrios" (1885). Rítmicamente no tienen lazos comunes que las distinguan como "Patrióticas". El ritmo de la "Patriótica de Barrios", compuesta en el año de 1885, cuando las tropas de Costa Rica fueron a Guatemala, es en 3/8 111 (la corchea como unidad rítmica), combinándose este acompañamiento con un ritmo en la melodía de 21. La "Patriótica Costarricense" está en 3/4 y su acompañamiento es 111111 (la corchea como unidad rítmica), predominando en la mano derecha el ritmo 231.

PG Punto Guanacasteco:

Además del clásico "Punto Guanacasteco", muy conocido y venerado por los costarricenses, que aparece en dos versiones: una cantable, con letra que alude al General Guardia, dándonos una idea de su origen, y otra bailable, hay en estas colecciones otras dos composiciones denominadas "Punto Guanacasteco": "Morenitas" de Abelardo Barrantes y "El Cachito" de Ramón Aguilar. El conocido "Punto Guanacasteco" y "Morenitas" utilizan el ritmo 3122, que ya hemos dicho que es el típico de las "Danzas" (la semicorchea como unidad rítmica). La segunda parte de "Morenitas" es curiosa: el acompañamiento utiliza tres negras en tresillo, mientras que la melodía usa combinaciones de tres corcheas en tresillo seguidas de otras tres corcheas en tresillo o de una corchea con puntillo, una semicorchea, seguidas de tres corcheas en tresillo. Esto ofrece

una interesante variedad rítmica. "El Cachito" es similar rítmicamente a esta segunda parte de "Morenitas".

VA Valses:

En el tercer folleto encontramos dos vales y un vals-corrido... "Desprecio" es el nombre del "Vals-Corrido". Está en 3/8 y es una piecita muy corta, que como única característica folklórica rítmica nos ofrece en el tercer compás y en el número once una síncopa. El "Vals" "El Feo" de Ismael Caravaca, en 3/4, nos ofrece también en varios lugares esa síncopa que observamos en el "Vals" anterior, como característica folklórica rítmica. Finalmente el "Vals" "Brisas Norteñas" de Rafael de la O. es el más extenso de los tres "Vales". Hace mucho uso de tresillos y melódica, y armónicamente es el más desarrollado, sin llegar a alcanzar la estatura de un "Vals" de Fonseca.

Varias composiciones sin Denominación SD:

Esas piezas que en las tres colecciones no ofrecen una designación especial como "Pasillo" o "Callejera" etc; las discutiremos en grupos, de acuerdo con el compás usado. Las en 2/4, como "El Pavo", "Pajarito Chichilote", "Casanga", "Estoy en Desgracia", "Rondandito", "Con mi guitarra en la Mano", "Ensalada Liberiana", "La Chancha Flaca" y "Borracho Llorón", forman un pequeño grupo y se caracterizan, en su gran mayoría por el uso de tresillos de corcheas combinados a veces con dos corcheas. Otro grupo lo forman las piezas en 3/4 que incluyen "Pastores", una canción navideña, y "Parabienes", canción fúnebre en la muerte de un niño. Ambas piezas se caracterizan rítmicamente por el ritmo 21111 (la corchea como unidad). Hay una en 3/8, "Ay Tituy", con acompañamiento de "Vals" y síncopas en la melodía, en la cual predomina el ritmo 231 (la semicorchea como unidad rítmica). Finalmente el "Son de los Novios", curiosa pieza que usa metro variable, alternando compases en 3/4 con otros en 6/8, y varias en 6/8, siendo de ellas la más interesante "El Canario" por tratarse de un FIN DE FIESTA.

Como antes dijimos, en nuestro próximo artículo trataremos otros aspectos de estas colecciones folklóricas. Para nosotros ha sido el examen de estas composiciones sumamente revelador. Nos hallamos a las puertas de una mina inexplorada.

Tomado de la Revista *Artes y Letras*

Volumen II, Número 12. 1970.

Sobre la música costarricense

Guido Sáenz G.

Esta es la conferencia que en el mes de octubre de 1969 dictó Guido Sáenz en la Embajada Argentina sobre música costarricense:

Cuando Mario Palacios de la Embajada Argentina me pidió que participara en el ciclo de conferencias "Viajes a través de la cultura costarricense" y concretamente me asignó el tema sobre la música de nuestro país, me espanté, porque si de música en general sé poco, de la música costarricense sabía menos o prácticamente nada. Le dije a mi amigo Palacios. "Me ponés en un aprieto porque de todos los temas, creo que posiblemente el que menos ofrece posibilidades, o al menos información, es el de la música de Costa Rica como verdadera creación artística nacional".

Después, el asunto me aguijoneó. "La verdad es que es mi obligación conocer, hasta donde me sea posible, los orígenes, corrientes y movimientos de nuestra vida musical", pensé. Y así, me di a la tarea. Tengo que agradecer a un número de personas que con sus valiosos aportes pude formar esta modesta conferencia que no será más que un pequeño viaje por el panorama musical costarricense.

Bernal Flores, que es un joven compositor de vanguardia formado en Estados Unidos que tiene un doctorado en música y una cátedra en la Eastman School of Music de Rochester, me recibió amablemente en su casa una noche, Bernal estaba pasando vacaciones en Costa Rica y consideré que debía aprovechar su permanencia aquí y su conocimiento, además de traer una semblanza suya y desde luego, su aporte. Conversamos de la historia, de los compositores y naturalmente de él mismo. Su padre, don Mario Flores es aficionado al cello. Acompañado por su hijo tocó para mí un par de piezas sencillas con fervor que me conmovió. Después el padre contó

anécdotas de músicos costarricenses que el hijo acabó de enriquecer.

Comprendí entonces, cómo fue que Bernal Flores se interesó en la música.

Carlos Meléndez, rodeado de libros de historia, se sentó frente a mí en su cubiculum en la Facultad de Ciencias y Letras en la Universidad. Carlos es un hombre sencillo, amplio y sonriente. Su propiedad como historiador la establece desde la primera frase. Contestaciones claras, directas y la precisión de sus conceptos, asombrosa. Me dio dos pequeñas obritas: "Apuntes sintéticos sobre la historia y producción musical de Costa Rica" del infatigable maestro Alcides Prado, escrita por don Alcides por los años 40, y otra más reciente: "Vida musical de Costa Rica" de José Rafael Araya. La primera, a pesar de su corta longitud es enjundiosa y bastante bien lograda de la cual he sacado buen provecho. La otra más barroca, tiene —a mi juicio— a deformar conceptos por un exceso de ditirambo en torno a nuestros músicos y sus composiciones. No digamos de los intérpretes.

Benjamín Gutiérrez tiene una personalidad liviana y agradable y una espontánea alegría de vivir que contagia, al poco rato de estar con él. Una de las características verdaderamente impresionantes de Benjamín Gutiérrez es su ilimitada modestia.

Todo lo mira desde una sonrisa, sonrisa que acaba su obra y a él mismo. Carlos Enrique Vargas me dio información inestimable sobre los músicos costarricenses del siglo pasado. ¡Tiene tantos vínculos con nuestra historia musical! Conserva una buena cantidad de música editada de Monestel de la cual tocó para mí, en su piano, algunos pasajes, especialmente de "Las siete palabras",

(Cantata considerada por Vargas, como la más importante obra de don Alejandro). El recuerdo de su padre don José Joaquín Vargas Calvo acompaña en todo momento al director titular de nuestra Sinfónica. Hablar de él lo conmueve.

Pero vamos ya a tratar de ubicarnos en la Costa Rica precolonial, este pequeño paicito nuestro, pobre en tradiciones y exento de riqueza cultural de monta. Examinemos brevemente a sus habitantes pre-colombinos. Dice don Ricardo Fernández Guardia en su *Cartilla Histórica de Costa Rica* que cuando los españoles llegaron a nuestro territorio en el siglo XVI, el país tan sólo estaba habitado por unos cuantos miles de indios semibárbaros esparcidos por las grandes selvas que cubrían casi todo el territorio, restos de una numerosa población amenguada por causas aún no determinadas. De manera que desde ya antes del colonizaje los habitantes fueron escasos, condición que no mejoró con la venida de los españoles.

Pequeñas agrupaciones de indios repartidas a los conquistadores llamadas "encomiendas" fueron en cierto modo causa principal de la desaparición de estas razas aborígenes.

Los "encomendados" eran convertidos en siervos y sus características esfumadas en la fusión de sangres. Y aquí, el primer encuentro con nuestro tema. Aunque poco se conoce de la clase de música que nuestros indios usaban, se sabe, por sus instrumentos y algunos rezagos mantenidos por la tradición, que producción musical primitiva hubo y que buena parte de sus canciones se perdieron así como su artesanía, combatidos ambas por los religiosos españoles que unían necesariamente estas manifestaciones con los rituales paganos de los catequizados indios. Si esta situación la ubicamos además en una colonización tardía, el cuadro del panorama cultural o artístico y sus posibilidades como patrimonio, resulta vano y repercute todavía en nosotros con bastante debilidad.

Pero también otros factores van a determinar la inopia en la producción artística del costarricense durante casi tres siglos. A la escasa y diseminada población que se comunica poco entre sí en la época colonial, cabe agregar la espantosa miseria en que viven estas pequeñas sociedades que se dedican fundamentalmente a cultivar la tierra para comer. Las escasas 50 familias de que consta la población española al abandonar Perafán a Costa Rica en 1573 que se avecinan en las ciudades de Cartago y Aranjuez, familias que dicho sea de paso, son las progenitoras de la gran mayoría de los costarricenses, no encuentran, a diferencia de otras partes más pobladas de América, la recompensa en la explotación de minas o de otras riquezas naturales. La imaginación queda así en la tierra, el espíritu soñador y la intuición creadora se

doblegan al pan y la sensibilidad se duerme en la modorra de la hamaca o en el cansancio del arado.

Se pierde el diálogo, y la necesidad de crear para sí o para los demás. Nada presagia en la monotonía de esta existencia sin alicientes, un amanecer. Todo es oscuro. La tierra está quieta. La lucha es débil. El hombre costarricense no llega a conocer la brutalidad cataclísmica de los grandes acontecimientos telúricos, sociales o de suceso político como otros pueblos, y en el proceso su carácter se afloja, se torna blandengue. Quizá llega el drama pero no alcanza la tragedia. Sin este aliento sólo queda lo acomodaticio. Su personalidad no se define ni se marca. Fácilmente se adapta a cualquier corriente. Sin épica propia, balbuceará lo que recoge prestado sin que tampoco esto lo transforme o lo sacuda.

Pronto abandona su propia iniciativa para seguir las huellas del fácil relumbrón ajeno. Si la colonia dejó algún rastro, éste se perdió ya. Poblaciones que habían adquirido cierto tipismo como Escazú, por ejemplo, vieron deformado su aspecto por las invasiones del arribismo sin estética ni escrúpulos. Y aquí resulta interesante recoger, lo que apunta el gobernador Don Diego de la Haya en 1719 sobre la índole del criollo de Costa Rica... "son muy materialistas, torpes y limitados y de ninguna reflexión". Sin embargo, Don Tomás de Acosta tendrá que decir a principios del ochocientos, que las gentes son laboriosas, de arreglada conducta y dócil índole y viven en paz y armonía. Elementos tan diversos van a perfilar la idiosincrasia de nuestro pueblo que, aunque débilmente, se manifestará con el tiempo en una producción artística de valores que pueden establecerse con bastante claridad, sobre todo en las plásticas y las letras.

El centro arqueológico por excelencia de Costa Rica es sin duda, Guanacaste. Pero no debemos olvidar que esta región no cuenta en la vida cultural de la colonia hasta su anexión en 1824. De manera que, exentos de tradición y carácter propios, incorporamos, —apenas el siglo pasado—, e hicimos nuestros, los rasgos y aportes de una población más definida y orientada en un sentir popular. Es el hombre del Pacífico más alegre y despreocupado el que va a sentir la necesidad de crear "algo" que lo identifique con su tierra y su trabajo. Ese "algo" nace en la danza. El punto se convierte por derecho propio en el sinónimo de la música criolla. Su rudimentario ritmo condensa el espíritu cálido y alegre del llanero hasta llegar —con el Punto Guanacasteco— a convertirlo en el himno de la pampa. Dice don Alcides que cuando en cualquier fiesta se ejecuta esta música, es de notarse cómo, instintivamente, saltan de alegría los costarricenses, revelando así la revolución que experimentan en su alma. Y es que ejecutado el Punto Guanacasteco en ma-

rimbas y guitarras, efectivamente es una música llena de color y belleza. Usualmente se presta para que, además, las parejas se digan coplas picarescas: "bombas"—como las llamamos— de carácter atrevido o romántico no exentas de ironía e ingenio. Otro aire criollo de más abundancia que el Punto es el denominado "Danza" que refleja cierta melancolía y también "El Torito" de gran popularidad en el Guanacaste.

Sin embargo es el marimbero Punto Guanacasteco el que más se arraiga y perdura en las fiestas de todas

nuestras esferas sociales. Lamentablemente ha caído en más de una oportunidad en manos inescrupulosas que lo maquillan y deforman alterando desde la forma de bailar hasta el atuendo de los participantes.

Tomado de la Revista *Artes y Letras*

Volúmen I, número 7. 1969

El punto guanacasteco es una música que se presta para que las parejas se digan coplas picarescas: "bombas"—como las llamamos— de carácter atrevido o romántico no exentas de ironía e ingenio. Otro aire criollo de más abundancia que el Punto es el denominado "Danza" que refleja cierta melancolía y también "El Torito" de gran popularidad en el Guanacaste.

Sin embargo es el marimbero Punto Guanacasteco el que más se arraiga y perdura en las fiestas de todas

las esferas sociales. Lamentablemente ha caído en más de una oportunidad en manos inescrupulosas que lo maquillan y deforman alterando desde la forma de bailar hasta el atuendo de los participantes.

El punto guanacasteco es una música que se presta para que las parejas se digan coplas picarescas: "bombas"—como las llamamos— de carácter atrevido o romántico no exentas de ironía e ingenio. Otro aire criollo de más abundancia que el Punto es el denominado "Danza" que refleja cierta melancolía y también "El Torito" de gran popularidad en el Guanacaste.

Sin embargo es el marimbero Punto Guanacasteco el que más se arraiga y perdura en las fiestas de todas las esferas sociales. Lamentablemente ha caído en más de una oportunidad en manos inescrupulosas que lo maquillan y deforman alterando desde la forma de bailar hasta el atuendo de los participantes.

El punto guanacasteco es una música que se presta para que las parejas se digan coplas picarescas: "bombas"—como las llamamos— de carácter atrevido o romántico no exentas de ironía e ingenio. Otro aire criollo de más abundancia que el Punto es el denominado "Danza" que refleja cierta melancolía y también "El Torito" de gran popularidad en el Guanacaste.

Sin embargo es el marimbero Punto Guanacasteco el que más se arraiga y perdura en las fiestas de todas

las esferas sociales. Lamentablemente ha caído en más de una oportunidad en manos inescrupulosas que lo maquillan y deforman alterando desde la forma de bailar hasta el atuendo de los participantes.

El punto guanacasteco es una música que se presta para que las parejas se digan coplas picarescas: "bombas"—como las llamamos— de carácter atrevido o romántico no exentas de ironía e ingenio. Otro aire criollo de más abundancia que el Punto es el denominado "Danza" que refleja cierta melancolía y también "El Torito" de gran popularidad en el Guanacaste.

Sin embargo es el marimbero Punto Guanacasteco el que más se arraiga y perdura en las fiestas de todas las esferas sociales. Lamentablemente ha caído en más de una oportunidad en manos inescrupulosas que lo maquillan y deforman alterando desde la forma de bailar hasta el atuendo de los participantes.

Danza típica costarricense

Teodora Hernández Viales

EL TRAJE TÍPICO:

Nuestras danzas típicas tienen su traje especial para bailarlos. Esto contribuye a la elegancia con que siempre se ha distinguido en ellos. Consta de tres piezas: enagua y estola o rebozo para la mujer. El hombre lleva vestido blanco, banda, pañuelo y sombrero.

El Traje de la mujer:

La blusa: es escotada y plegada; a la orilla del escote lleva una gola, compuesta de seis carreras de vuelitos, adornados con encajes en la orilla. En el borde del escote un pasacinta; la cinta preferentemente de color rojo.

La blusa no lleva sisas. Las mangas son recogidas en la parte superior; en la inferior se coloca un pedazo de tela en forma cuadrangular, teniendo el cuidado de que sea sesgada. Un extremo de esta tela llega al puño de la manga, sosteniéndose por el pasacinta que adorna los puños. Esto es para que no sea difícil levantar los brazos al bailar. Las mangas son cortas y llevan en el borde un pasacinta igual al escote.

La enagua: es larga, sesgada, con un recogido en la parte de atrás de la cintura; con dos vuelos, uno pequeño y otro grande; éstos, superpuestos a la enagua, llevan en la parte superior una línea de caballito; lo mismo al final.

El rebozo: es un trozo de tela, de forma rectangular, que tiene de largo 2 y media yds. Los extremos van adornados con un tejido que puede ser de lana o seda, *superpuesto, finalizando en barbas.*

Para el traje típico se optan colores diferentes, a fin de dar la nota alegre, como la música de los bailes.

Al interpretar las danzas típicas, las mujeres llevan flores en la cabeza, tales como huelenoches, reseda, jazmines; si no hay de estas flores, pueden usarse otras, siempre que sean naturales.

Las muchachas de antes se ponían una cinta y a un lado una flor hecha con esta misma cinta; eran los llamados cintillos.

El Traje del Hombre

Generalmente y para que sea más elegante, el hombre va vestido de blanco con un pañuelo en el cuello y otro en cada mano; éstos son de color rojo; lo mismo la banda que lleva a la cintura, que debe ser tejida con hilo.

Al sombrero se le pone un ramo de huelenoches. Antiguamente el traje se completaba con un par de botas campistas. Estas botas son las usadas por los sabaneros para andar por los tacotales tras el ganado. Son de vaqueta y cubren desde el tobillo hasta el tronco de la pierna, cogidas por coyundas de la misma vaqueta, que lucen a los lados a manera de flecos.

EL PUNTO GUANACASTECO:

Cómo nació

Estaba Leandro Cabalceta en el patio de la cárcel de Liberia, bajo el sol, arrestado, abandonado, triste y afligido. Su espíritu, que siempre fue una brillante luz que ardió hasta la vejez, lo hizo invitar a dos de sus compañeros de penas a componer música. Entre los tres comenzaron a trabajar. Leandro quería algo alegre y llevando él la batuta, como si dijéramos, les fue saliendo a los tres una musiquilla alegrísima.

—Es un zapateado—, afirmaban a cuantos los oían trabajando, ¡pero un zapateado guanacasteco!

La música la oyó el carcelero. Comenzó a silbarla. Después los demás músicos. Más tarde los soldados; ya todo el mundo en el cuartel se la sabía. Así era de contagiosa. El cuento llegó a los oídos del General Estrada, quien se presentó ante sus arrestados.

—¿Qué es esa cosa que compusieron?

Leandro se cuadró ante su jefe, feliz de volverlo a ver; es decir, de contar con una oportunidad más para comoverlo.

—Es un zapateado, mi general.

—Dicen que es bonito.

—Es alegre, mi General. ¿Lo quiere oír?

—Sí, échese lo . . .

Y lo tocaron al General Estrada en la cárcel de Liberia, el zapateado que habían compuesto entre los tres. Los compañeros de Leandro afirmaron:

—Leandro hizo más de la mitad. Nosotros le ayudamos a terminarlo.

El General Estrada se rascó la cabeza; porque no era ésta la primera vez que las travesuras de Leandro conseguían favores del General.

— ¡Bueno, terminó el arresto! Pero me van a tocar esa cosa por las calles de Liberia ahora el domingo. Pónganse de acuerdo con la Banda.

—Con mucho gusto, mi General.

—Pero oírme, Cabalceta, si te zampás un trago más, te fusilo.

Así fue como nació este zapateado, que más tarde Leandro lo llamó Punto o Son Suelto.

Cabe decir que fueron los cartagos los que le aumentaron al Punto el Guanacasteco, ya que sólo en la Provincia se bailaba con tanto gusto. Desde entonces se llama "Punto Guanacasteco".

Hace algunos años, el Punto se bailaba en las llamadas parrandas; éstas eran bailes que se hacían en las esquinas de las calles principales. Los hombres y las mujeres, rebozantes de alegría, bailaban al compás de la tradicional marimba, el famoso Punto o Son Suelto.

Forman parte de esta danza típica las bombas: constan de cuatro versos; deben ser dichas por el hombre y por la mujer, pues cada bomba tiene contestación. Las bombas hablan de amores, de desprecios, de celos, de piropos que señalan en forma audaz alguna cualidad o característica del compañero.

Hoy día no falta el Punto Guanacasteco en ningún baile.

Cómo se baila

I.— Sale primero la mujer, con expresión coqueta, llevando en ambos lados cogidas las enaguas con las manos, éstas se agitan con movimientos alternativos de atrás hacia adelante, a tiempo que avanza, devolviendo un poco la mano del lado del pie que queda atrás.

Detrás de la mujer sale el hombre siguiéndola en su danza. Lleva en sus manos dos pañuelos que va agitando; camina de rastra, dibujando un círculo alrededor del salón.

La música señala cuando el hombre y la mujer dan vuelta por la derecha, siempre avanzando; tres pasos van hacia adelante, pero dando una doble vuelta; este conjunto de cinco movimientos se repite cuatro veces y forman la primera parte de la danza. Cuando termina ésta, se oye una ¡Bomba! ; se coloca el hombre frente a su compañera y dice sus versos de manera que se puedan oír en todo el salón. El hombre o la mujer que quiere decir la bomba es quien se encarga de pedirla con voz firme:

¡Bomba!

*Morena de ojos quemantes
que al mirarme me adulás;
decime, pero cuanto antes,
¿por qué diablos reculás?*

II.— Apenas termina la bomba sigue la segunda parte de la danza, con música diferente. La pareja coloca a la par, casi de frente. El hombre toma con la mano derecha el brazo izquierdo de su compañera y avanzan hacia el centro del salón dos pasos; en el tercer dan vuelta quedando de espaldas; en el cuarto quedan nuevamente de frente; el hombre toma con la mano izquierda el brazo derecho de su compañera y avanzan dos pasos sucesivos; se repite cuatro veces y forman la segunda parte de la danza.

Es ahora la mujer quien dice: ¡Bomba!

*Te quise en el puro invierno.
También te quise en verano.
Sabanero liberiano
ya soy sogá de otro cuerno.*

III.— Se repite la primera parte de la danza, recorriendo las cuatro vueltas que hay que dar; al finalizar, el hombre pide en voz alta: ¡Bomba!

*Todas las noches me paso
como los toros, mugiendo
y hasta me pongo a rascar.
pa ver si así te comprendo.*

IV.— Hay nuevo ritmo. La pareja se detiene dando se ambos la espalda; luego levanta la mujer el pie derecho, que deja caer con fuerza, zapateando; después levanta el izquierdo y lo deja caer, pero un poco hacia la derecha, o sea avanzando un pequeño espacio, y lo vuelve a hacer con el derecho; esta vez gira un poco el cuerpo hacia la derecha, sin mover los pies; la mujer ve a su compañero sobre el hombro derecho. Mientras la mujer hace este zapateado iniciando con el pie derecho, el hombre empieza con el pie izquierdo y después golpea el derecho, por último lo vuelve a hacer con el pie izquierdo y como consecuencia mira a la mujer sobre el hombro izquierdo. Después se devuelve, siempre de espalda, haciendo el zapateado anterior, pero empezando con el pie izquierdo la mujer y con el derecho el hombre, obteniendo las miradas, la mujer por la izquierda y el hombre por la derecha; al tiempo que se hacen estos movimientos se van dando media vuelta; esto se hace ocho veces que es lo que tarda la música apropiada.

Pero no se vuelven del lugar donde empezaron este zapateado. Cuando termina, se oye otro ¡Bomba! , y e

la mujer, que desea contestar al caballero que la acompaña.

*En el tiempo que te quise
vos me olvidaste primero
ahora no me busqués;
soy brasa de otro brasero.*

Para finalizar se repite la primera parte, o sea cuando la mujer va un poco adelante del hombre, agitando las enaguas, y arrastrando los pies; el hombre como siempre, agita los pañuelos que lleva en las manos; éstos se elevan y bajan, dando un aspecto alegre al baile. En esta parte no hay que olvidar las vueltas que ambos danzantes deben dar. Así termina el Punto Guanacasteco.

Modalidad antigua del Punto Guanacasteco

No siempre se ha bailado así el Punto. Antiguamente se hacía del siguiente modo: se coloca el hombre a la par de la mujer: ésta, como siempre, cogidas las faldas para jugar con ellas mientras baila; se posesiona de los semblantes la sonrisa, característica en estos bailes, mostrando la alegría que se siente mientras se danza.

El hombre lleva pañuelos en las manos que se baten al aire. Comienzan a avanzar al compás de la música con el llamado "paso de danza". Este paso es el siguiente: la mujer adelanta el pie derecho y el hombre el izquierdo, haciendo un suave giro del cuerpo, de manera que casi quedan de frente. El pie queda un poco atrás, se jala de rastra hacia adelante y el que queda adelante se corre un poquito en el mismo sentido. Mientras se hacen estos movimientos, la pareja está de frente. Pero después el pie izquierdo de la mujer pasa para adelante y al mismo tiempo el derecho del hombre, arrastrándose hacia adelante el pie que queda atrás y adelantando en la misma forma el que está adelante; mientras se hacen estos movimientos, los cuerpos de los danzantes se van doblando con gracia, pero esta vez quedan casi de espaldas, mirándose sobre el hombro del hombre.

Si el pie derecho es el que se saca, se dobla el cuerpo un poco hacia ese lado, pero viendo al compañero. Con este paso seguido se baila la primera parte de la música del Son Suelto.

Cuando termina la primera parte, se oye un ¡Bomba! . . . Se ponen de frente y el hombre deja oír:

*Morenita de ojos negros
que me tenés trastornado
yo quisiera preguntarte
si mi amor has olvidado.*

Suena luego un nuevo ritmo, el de "las carreritas". La mujer avanza hacia el lado derecho dando un paso con este pie y arrastrando luego el izquierdo que busca el

derecho. Así de lado, avanzan cuatro dobles pasos, mientras el hombre hace lo mismo, pero avanzando el izquierdo y arrastrando el derecho. Con cuatro pasos simples, girando cada uno sobre sí mismo, se coloca sucesivamente: a la par, de espaldas, y nuevamente de frente, para hacer las carreritas hacia el otro lado por donde vinieron; pero empezando con el pie contrario. Las carreritas son dos veces hacia el centro y dos hacia afuera alternativamente; quedando al final la pareja, en la orilla del salón que fue donde empezaron. Esta vez le toca a la mujer el verso y dice: ¡Bomba!

*Ayer te vide venir
con tu pasito jocón
y hoy te siento que me andás
en el puro corazón*

Vuelve la primera parte de la música y también la primera del baile. Otras bombas suspenden la música de un nuevo ritmo que se iba a empezar, esta vez es una mujer, que desea ofender a una enemiga suya:

*Así me voy despidiendo,
porque ya no puedo más;
ay te dejo mis caites viejos
pa que te los comás.*

Después de estos versos acompañados por una nueva música, se colocan los danzantes a la par, dando la espalda al centro del salón. Luego dan tres pasos sencillos para atrás, echando primero para este lado el pie derecho y haciendo al mismo tiempo una pequeña reverencia. Siguen dos pasos más; al terminar este segundo paso, o sea el tercero, el pie derecho queda atrás y luego gira sobre sí mismo por la derecha, quedando de frente al centro del salón, repitiendo el giro. Este avanzar de espaldas lo hace la pareja ocho veces: cuatro hacia el centro y cuatro hacia afuera alternativamente. Se oye ahora otra ¡Bomba! ; es otra mujer que desea ofender a quien la ofendió . . .

*Así me voy despidiendo
con cubos, botas y espuelas,
que si yo no me las como
que se las coma tu abuela.*

Terminado esto, vuelve la música; pero es la primera parte, que se baila con el mismo gusto que como empezó. Finaliza el Punto Guanacasteco cuando termina esta parte.

La Botijuela

La Botijuela forma parte de las danzas típicas. Hay dos modalidades: una antigua y otra que bailamos hoy día. Describiré esta última.

Modalidad actual

La mujer lleva sobre sus caderas las manos, hacia atrás, con la palma hacia arriba. Esta pose recuerda las "botijas" que tenían los viejitos de antes; eran el oro puro que corría en aquellos tiempos, guardado en tinajas de barro, que se enterraban.

Los hombres y las mujeres, conociendo el sitio donde enterraban la botija, hacían ceremonias alrededor del sitio para ahuyentar los espíritus que la custodiaban y poder desenterrarla sin que el antiguo dueño tomara venganza. Así nació esta danza, que hoy forma parte del folklore de la pampa.

I.— Se coloca la pareja frente a frente. La dama en la pose antes indicada. El hombre con las manos atrás, una sobre la otra.

La pareja colocada a la orilla del salón, pero de tal manera que el centro de éste quede a la derecha de la mujer y a la izquierda del hombre. Se oye la música y de inmediato se empieza a bailar con rumbo al centro del salón. La mujer avanza un poquito el pie derecho zapateando y luego el izquierdo sin zapatear; ambos hacia la derecha, de medio lado; este paso se hace seis veces. Sigue luego un cambio de música, y es aquí donde se da una vuelta bastante rápida en dos pasos; hacia la derecha la mujer y el hombre por la izquierda. Para dar esta vuelta la mujer da un paso girando por la derecha con el pie izquierdo; el pie que queda atrás es el derecho, que luego le sirve de eje para correr dos pasos más con el izquierdo y siempre continuando la vuelta hasta quedar en la posición del sexto paso de la serie anterior. El hombre hace lo mismo, pero los pasos los da con el derecho; el pie izquierdo le sirve de eje. Hasta este momento la pareja está en el centro del salón; luego empieza a hacer los seis pasos de medio lado, buscando la orilla. Ahora la mujer empieza con el pie izquierdo y el hombre con el derecho, hasta llegar a la orilla dando otra vuelta en la forma ya descrita. La música de la parte que se baila hacia el centro es un poco diferente, pero los pasos son iguales. Se repiten estos dos movimientos; es decir: avanzan hacia el centro del salón y hacia la orilla dos veces intercaladas, terminando con una vuelta en que queda la pareja a la par y con la espalda hacia el centro del salón.

II.— Dan tres pasos sencillos hacia atrás; primero con el pie derecho haciendo al mismo tiempo una pequeña reverencia; luego siguen dos pasos más, pero éstos son pasos corrientes. Al terminar este segundo paso, tercero en la serie, el pie derecho queda atrás. Se gira sobre ambos pies por la derecha, quedando de frente en el centro del salón. Regresan al lugar de donde salieron, o sea a la orilla; con los tres pasos y el giro quedan otra vez con la espalda al centro del salón, para dirigirse a éste

con los mismos pasos; pero esta vez, se da una vuelta y media con pasos cortos haciendo ambos danzantes al final una reverencia. Después se repite la música. Como la pareja quedó en el centro del salón, dan los tres pasos repitiendo todo, hacia la orilla. Vuelven en la misma forma al centro y luego otra vez para la orilla terminando con la vuelta y media y la reverencia. La pareja debe quedar en el lugar en que inició la segunda parte del baile. Se repite toda la música y por supuesto, todos los pasos explicados anteriormente. Así finaliza la Botijuela actual.

Modalidad Antigua

Esta modalidad es bastante parecida a la actual. Se coloca el hombre frente a su compañera; ésta recoge las faldas con las manos; el hombre con ellas atrás.

Se oye la primera parte de la música y empieza la danza. La mujer la inicia con el pie derecho, y lo coloca sin golpear en el piso un poco hacia la derecha; el pie izquierdo se arrastra buscando al derecho. De inmediato éste se adelanta al mismo lado sin golpear, y lo sigue el izquierdo, siempre arrastrándose. Mientras esto se hace, la mujer mueve sus enaguas, iniciando por la derecha. El movimiento de las manos con las enaguas será una vez para la derecha y otra para la izquierda; así sucesivamente. Con estos movimientos se va al centro del salón; cuando la pareja está aquí, hay un pequeño cambio en la música, que se aprovecha para dar la media vuelta, volviendo al lugar de donde salieron en la misma forma que la anterior, pero iniciándolo la mujer con el pie izquierdo y el hombre con el derecho; al final dan la vuelta. Estos movimientos se hacen cuatro veces: dos hacia el centro del salón y dos hacia la orilla, alternativamente quedando en este último lugar la pareja y los danzantes a la par. Hay nueva melodía; se inclinan los danzantes a la par. Otra vez nueva melodía; esta vez se inclinan haciendo una reverencia; para esto echan hacia adelante: el pie derecho la mujer y el izquierdo el hombre; doblan el pie que queda atrás y el de adelante queda estirado. En esta forma se hace la citada reverencia. Luego dan media vuelta: hacia la derecha la mujer y su compañero por la izquierda; quedan en el mismo lugar, pero con las caras al centro del salón. Se repite lo descrito anteriormente, haciendo una reverencia para el centro del salón, otra para afuera, luego otra para el centro terminando con la vuelta y media y la reverencia, esta vez para afuera. De inmediato se colocan en la posición inicial, para repetir la primera parte del baile, ya que la música es la misma. Cuando termina éste, se repite la segunda parte, que finaliza, como ya lo sabemos, con una reverencia. Así es la Botijuela antigua, modalidad poco conocida hoy día que se baila en la región del sur de Guanacaste; la dio a conocer doña Rita Carmona de Pomares, quien reside en Filadelfia.

Allá por los años de 1890, parejaba potros cerri-les, y montaba con donaire un apuesto galán: Manuel Fernández Guardia, hijo de don Próspero Fernández y doña Cristina Guardia. Dicharachero, jovial, jaranero, decidor, chalán y enamorado. Manuel Fernández pasaba muchos meses del año en las haciendas de Mojica, de Tenorio y de Miravalles. Era jinete temerario que andaba rondando las ventanas, donde sabía que vivía una moza que empezaba su florida vida.

En los bailes, fiestas y noches de luna, siempre que hubiera una dama, ahí estaba Laco, como se le decía cariñosamente. Este mozo tenía especial suerte con las mujeres.

Fiesta a la que llegaba Laco, era conquista segura; por ser tantos los amores de Laco, un inspirado compositor hiló estas aventuras con notas musicales, que hizo oír con las cantarinas tablas de la marimba; esta melodía lleva el título de "Los amores de Laco". A esta música se le adaptaron luego los pasos que se describen a continuación:

Se colocan los bailarines en parejas haciendo una fila en el salón. La mujer siempre a la derecha del hombre, con las faldas cogidas. Empieza la danza y de inmediato la mujer adelanta el pie derecho, girando el cuerpo un poco para la izquierda. El hombre inicia este movimiento con el pie izquierdo y el giro lo hace hacia la derecha, quedando la pareja de frente; luego adelanta el pie izquierdo la mujer y el derecho el hombre y se hace el giro de cuerpos; ella para la derecha, él para la izquierda, quedando de espaldas. Las faldas de la mujer siguen el movimiento del cuerpo. Los hombres llevan pañuelos en las manos, que se elevan y se bajan mientras se baila, como en el caso del Punto. La danza se inicia adelantando un pie; la mujer el derecho y el hombre el izquierdo. Luego se realiza el conjunto de pasos que consta de cuatro, así: dos sencillos hacia adelante, luego el pie que está atrás se corre hasta tocar el talón del de adelante; inmediatamente éste se corre un poquito, siempre hacia adelante, haciendo el cuarto paso.

El movimiento se repite cinco veces durante la música y como toda ella también se repite, resulta el motivo con diez frecuencias.

Cabe decir que se repite esa musiquita; al repetirla se continúan estos pasos hasta completar nueve, sin contar el primero; o sea los tres pasitos con que se inició el baile. Esta parte de la danza se hace en la orilla del salón, una vez dado el décimo pasito corto o brinquito, se colocan inmediatamente a la par, con las caras hacia el centro del salón, para avanzar hacia éste. La mujer a la derecha.

Se oye una música golpeada, que es la segunda parte; los jóvenes levantan el pie derecho y dan un paso golpeando fuerte en el suelo; las manos llevan el mismo movimiento de los pies; dos hacia la derecha y dos hacia la izquierda. La mujer lleva las faldas recogidas. El paso

está formado por tres pasitos cortos que se suceden de la siguiente manera:

I.— El pie derecho avanza hacia la derecha con un pasito golpeando el suelo; el izquierdo se corre arrastrando, hacia el otro pie; éste corre con otro pasito golpeando un poco adelante. Nótese que el movimiento resulta todo hacia la derecha.

II.— Se adelanta el pie izquierdo golpeándolo; se lleva el derecho hacia adelante; de inmediato se adelanta el izquierdo golpeando en el suelo; este movimiento resulta hacia la izquierda.

Se repite el primer movimiento y se da la vuelta; la mujer por la derecha, el hombre por la izquierda. La pareja está en el centro del salón.

Se repiten estos tres movimientos o series de pasos, pero ahora buscando la orilla del salón; después se da la vuelta.

Toda esta escena se repite, resultando que el movimiento se hace cuatro veces; dos hacia el centro del salón y dos hacia la orilla, alternativamente.

Se oye otra vez la primera parte de la danza, que se baila como está ya descrito. Así finaliza "Los amores de Laco".

EL PAVO

Como las anteriores danzas, entra en el conglomerado de las típicas guanacastecas. Tuvo origen hace ya muchos años, cuando las grandes parrandas estaban por finalizar; las mozas no querían perder pieza. Lo mismo que los mozos, pero ellas no gustaban de bailar con los hombres feos. Así sale a bailar una y otra, quedando el pobre feo comiendo pavo durante el baile; nadie quiso bailar con él. Ya en las últimas piecitas, el feo baila, aunque sea con una escoba o con un taburete; las parejas le hacen rueda y le gritan. De pronto se sueltan y él resulta con pareja; es otro el que come pavo en aquella pieza. A este juego se le adaptó una música alegre y se le llamó El Pavo. Para bailar El Pavo tienen que hacerlo más de tres parejas; cuantas más, mejor. Se colocan por parejas, cogidos de las manos, haciendo una rueda. El que se denomina pavo, se coloca cerca de la fila. Se inicia la danza y empiezan a bailar con el paso de danza. Cuando bailan, cierran la fila, formando un círculo dentro del cual sigue bailando el pavo, con el mismo paso de sus compañeros. En esta forma bailan la primera parte de la música para un lado; luego se repite y se baila para el otro lado. De pronto el pavo se acerca a la pareja que más le gusta para bailar; se oye un cambio de música, que aprovecha el pavo para dar una palmada con sus manos y coger a la persona con quien él quiere bailar.

Todos buscan con quien bailar. Siempre sobra un danzante que quedará sin compañera y será éste el pavo, que bailará con las manos atrás, si es hombre y si es mujer, agitando las faldas. El pavo o pava bailará entre

las parejas que danzan, ahora unidas por los dos brazos. De pronto el pavo da una palmada, para avisar que forman nuevamente el círculo, donde él bailará; se repite lo explicado anteriormente. El pavo es el más lerdo, que permite que otro le quite su pareja. Esto se baila las veces que se quiera, repitiendo la música. El círculo termina a un lado del salón quedando la fila igual que como empezó, bailando el pavo a la par de la fila.

EL TORITO Ambiente histórico

Según don Oscar Ruiz, el Torito tuvo origen en tiempos del romanticismo, cuando todas las acciones de la vida se engendraban en una causa amorosa. Cuando no había realizaciones, grandes o pequeñas, que no tuvieran su motivación en el amor. En la época en que los apuestos galanes y los rendidos aspirantes a las gracias de una doncella acentuaban su galantería e inflamaban su varonilidad, para luego rendirse, abatidos por el amor, a los pies de la mujer que provocaba sus ensueños... Cuando la mujer, dominada por su gran pudor, ávida buscaba con la vista disimuladamente al hombre que despertaba su ilusión... sentía herido su pecho y deshojarse su amor con sentimientos inquietantes... sí, no, sí, no; por fin, como quien no quiere queriendo; acercándose, confundía su alma con el alma de su amante.

Desde allá viene el Torito. Baile vernacular que representa una escena típica de nuestro pueblo guanacasteco, procedente de la tradición española: la fiesta brava.

La música de El Torito es una danza en tres partes. En la primera parte el toro (el hombre) salta al ruedo. Gira, danzando, alrededor del salón de baile. Su actitud es desafiante. Altivo y arrogante, con la gracia fina del que se siente poseído de su hermosura varonil.

La mujer, provocada, en actitud de torero, salta también al ruedo y sigue al toro. Mientras baila, se pasa de mano a mano, por delante y por detrás, un pañuelo grande de vistosos colores, que es todo su capote.

Al sonar la segunda estrofa ya el toro está plantado; la torera, muy graciosa, lo provoca: se le acerca y se aleja; su capote extendido al frente, a su derecha o a su izquierda; a la altura de su rostro. Mientras tanto el toro bastantea la embestida: rasca, da pasitos; se acerca, acorrala a su torera y al impulso de la tercera estrofa musical, el toro decidido, ciego, como pintan a Cupido, se lanza sobre su dama; y mientras ésta luce su gracia femenil, con arte y con donaire, soslayando todo peligro, el toro embiste una, dos, tres veces... sin tocarla, sin maltratarla... apenas tras el logro de besarla en el rostro. Así cuenta la leyenda la ocurrencia de la danza de El Torito.

Al volverse a oír la primera parte de la pieza, el toro afloja sus ímpetus. Vuelve a la primera escena con

su danza y su arrogancia y la dama a su toreo, nuevamente.

El paso del hombre es así:

I.— Se adelanta el pie derecho y se roza dos veces, adelante hacia atrás, antes de asentarlo.

II.— Se adelanta el izquierdo y se hace lo mismo. El cuerpo se dobla hacia el lado del pie conque está rascando. Mientras da vueltas por el salón insinúa a la mujer que quiere bailar con ella; lo hace en forma arrogante, desafiante, así:

La mujer lo sigue unos pasos a prudente distancia mientras termina la primera parte de la música. En la segunda parte se planta el toro y rasca, y avanza, y retrocede a gusto, llevando el compás y marcando el paso indicado.

La mujer avanza con paso de baile pero toca primero con la punta del pie el sitio en que lo colocará; lo levanta suavemente y de igual manera lo coloca luego. Después avanza con el contrario, en la misma forma.

Puede retroceder o avanzar, siempre con el mismo paso para lucir insinuante, aunque prudentemente. Siempre de frente al toro, esperando que éste tire. Al cambiar la música, la torera y el toro están de frente: el toro tira, marcando el paso mismo, pero ahora con pasos largos, directamente al sitio en que está la torera y por el lado en que tiene el capote o pañuelo; pero con el marcado propósito de colocar en la embestida un beso en la mejilla. Naturalmente, el toro pasa recto, sin lograr su propósito y puede tirar dos, tres, cuatro veces, sin perder el compás, y marcando el paso, pero no en el mismo sitio, sino avanzando en cada uno y en la dirección en que lo necesita.

La mujer en esta parte mantiene el pañuelo a la altura de los hombros, bien extendido, por un brazo pasando por su propia frente, a la altura del pecho; el otro brazo extendido hacia el mismo lado, sale de su cuerpo, dejando la cara cubierta, cuando el toro tira, ella levanta el pañuelo, y uno de los brazos queda atravesando diagonalmente la cara. Se impulsa firmemente con el pie del lado en que tiene el pañuelo y da una vuelta rápida, de espaldas, describiendo una curva que la coloca en un sitio prudente, de nuevo frente al toro. Los brazos se levantan a la altura de la cabeza, pero hacia un lado, por donde se da la vuelta; se cruzan sobre la cabeza sin soltar el pañuelo, o se vuelven a bajar, a la altura de los hombros en la posición inicial. Da vuelta al cuerpo, que se retuerce al girar y los pies avanzan hacia atrás. La mujer deja el pañuelo en la posición inicial, a la derecha o a la izquierda, según le convenga o lo exija su posición frente al toro y en el salón. Ha de mostrarse que el espacio de que la mujer dispone para sortear el tiro del toro, es fundamental. La mujer girará dos, tres o más veces, según la oblique la rapidez del toro, mientras se mantenga la música correspondiente.

La música cambia; es ahora menos impetuosa; el toro tira, la mujer le sortea corriéndose hacia atrás en pasos cortos, siempre los tres, describiendo círculos pero manteniendo el pañuelo a la altura de los hombros, sin dar vueltas y para la derecha e izquierda.

Son los últimos compases en que el toro puede tirar; algunos toros conservan su arrogancia; los que no lograron su objetivo tiran con menos bríos; la danza de la mujer ya no es desafiante; se siente segura de su habilidad en la danza y se muestra en cierta forma burlesca.

La danza pierde fuerza; la pareja baila más separada; la música vuelve y se comienza nuevamente.

EL ZAPATEADO

Se cree que este baile es inspirado en los de España, por la música misma y por los gestos. Representa un coloquio amoroso de los danzantes.

Existen tres modalidades, cada una según la región guanacasteca en que se baila.

La modalidad más cómoda es la del Norte de Guanacaste:

I.— Se coloca la pareja de frente; la mujer coge sus enaguas; el hombre con las manos atrás. La primera parte se baila así: la mujer da un paso en diagonal; su pie derecho pasa hacia adelante y más a la derecha que el izquierdo y lo afirma con golpes e inmediatamente se pone en puntas, con ambos pies; cuando zapatea mira a su compañero sobre su hombro derecho. Sigue el segundo zapateado; se hace con el pie izquierdo, pero no se cambia de lugar; el tercero, con el pie derecho, que regresa a su posición inicial. El hombre inicia, volviendo el pie que adelantó al lugar donde estaba, este mismo movimiento con el pie izquierdo; sobre este mismo hombro mira a su compañera.

Otra vez la mujer lo hace, pero con el izquierdo y el hombre con el derecho, obteniendo las miradas por el hombro izquierdo y el derecho respectivamente.

Cabe decir que estos movimientos se llevan al mismo tiempo. Continúan haciéndose hasta oír la segunda parte de la música.

II.— Hay oportunidad de hacer ocho pasos de tres golpes cada uno. La mujer se arrodilla con la izquierda y da al compañero la mano derecha. Este da una vuelta alrededor de ella, pero empezando por el lado izquierdo; casi al finalizar esta parte, toma por las dos manos a la joven, quien se levanta poco a poco y lista para dar una vuelta, tomados de ambas manos. La vuelta se da por la derecha de la mujer y por la izquierda del hombre.

III.— Se repite la primera parte, que se baila como está explicado.

IV.— Se repite la segunda parte musical, pero ahora es el hombre quien se hinca con la rodilla izquierda,

dejando la pierna derecha en posición horizontal. Ella toma con su mano derecha la izquierda de su compañero y da la vuelta igual que la dio él; luego se dan la otra mano y ella se sienta del lado de afuera sobre la pierna del hombre.

V.— Nuevamente la primera parte de la música se oye y la ocupa la pareja para balancear suavemente la parte superior del cuerpo hacia la derecha y hacia la izquierda alternativamente. La parte inferior no cambia posición.

VI.— Otra vez se escucha la segunda melodía; se levanta poco a poco la mujer y después el hombre; siempre cogidos de la mano. Repitiendo la vuelta de la pareja de cuerpos, seguidamente, tenemos la música de la primera parte que se baila igual, terminando así el zapateado.

Esta modalidad se baila hoy día.

EL ZAPATEADO "PERSIGNADO"

En las regiones del Sur de Guanacaste, el "zapateado" se bailaba diferente; el baile recibe también el nombre de Persignado por la forma característica de llevarse las manos una a la frente y la otra a la cabeza; hacia atrás y con la palma hacia fuera, las manos se cambian de lugar en cada paso.

Posición inicial: la pareja se coloca a la par, y de frente al centro del salón para dirigirse allá. La primera parte de la música se baila así: la pareja realiza los zapateos avanzando hacia el centro del salón; en un paso (3 pasitos) se lleva a la frente la mano derecha, que coloca inclinada. El otro brazo se echa para atrás, colocando la mano con la palma hacia atrás, sobre la cadera del lado del brazo; inmediatamente pone los pies un poco de punta, bajándolos luego y volviendo el pie que adelantó, pero no lo pone donde lo quitó, sino que avanza un poco. Por consiguiente, el hombre, a la vez que su compañera, hace el mismo movimiento pero iniciándolo con el pie izquierdo. Siguen los mismos movimientos, pero la mujer lo sigue ahora con el pie y brazo izquierdos y su compañero al contrario. Así avanzar hasta el centro del salón, haciendo siete pasos de estos. De inmediato la mujer da una vuelta entera por la derecha. El hombre da igual número de pasos, dando la vuelta por la izquierda; los danzantes no se quitan la mano de la frente. Vuelven hacia la orilla con igual número de pasos, pero al dar la vuelta, ahora la mujer por la izquierda y el hombre por la derecha, se cambian las manos de la frente. Llegan así a la orilla del salón.

Los danzantes se ven una vez y otra se dan la espalda, para repetir esto sucesivamente.

En la segunda parte de la música avanzan hacia el centro haciendo tres movimientos de los anteriores; continúa la vuelta, por la izquierda la mujer y por la derecha

el hombre; la pareja se hinca con una rodilla; la mujer con la derecha, el hombre con la izquierda, se levantan y dan una vuelta rápida por la izquierda la dama y por la derecha el hombre; al final dan un zapateado, con el pie derecho la mujer y con el izquierdo el hombre. Se oye otra vez la primera parte de la música, que se baila en la forma que corresponde.

EL CAMBUTE O TABURETEADO

En las playas de nuestra querida Provincia, como en casi todas las playas cálidas, hay un caracol grande y comestible que recibe el nombre de "cambute". Este caracol saca de su concha su cuerpo alargado para avanzar. El cuerpo consta de una especie de lengua larga y una especie de pie o brazo adelante. Para avanzar estira la parte de adelante, y la de atrás la arrastra hasta llegar a su posición normal; vuelve a estirar la de adelante y repite el movimiento de atrás. En este movimiento parece un gusano medidor. En alguna ocasión da vuelta para un lado, luego para el otro. A estos movimientos se les puso música y es lo que bailamos con el nombre de Cambute o Tabureteado. Este último nombre se debe, a que la mujer se sienta en la pierna del hombre.

I.— El hombre se coloca a la par de su compañera, a la izquierda de ésta; luego se echa un poquito para atrás, para no quedar del todo a la par. Se oye música y

empiezan de inmediato a danzar por la orilla del salón. Ambos danzantes bailan con el llamado "paso de danza": la mujer adelanta el pie derecho, el hombre el izquierdo. La mujer corre un poquito hacia adelante el pie izquierdo y jala el derecho para adelante y el izquierdo también. Siguen la danza, continuando con el pie que quedó atrás. Así se repite hasta que se oye un cambio de música.

II.— El hombre da tres cuartos de vuelta por la izquierda y pone la rodilla izquierda en el suelo, dejando la otra de tal manera que forme un ángulo recto con la rodilla. La dama da media vuelta y a veces un poco más, por la derecha, quedando a su derecha la pierna horizontal de su compañero; ella se sienta sobre ésta, pero por el lado de afuera.

Cuando están en esta posición los cuerpos, casi quedan de frente; la mujer tiene cogidas las enaguas por los lados y el hombre las manos atrás. Hay un cambio de música y es para que la dama dé la media vuelta por la derecha o sea devolviéndose por donde la dio antes. El hombre se levanta y la da por la derecha, poniendo la rodilla derecha en el suelo y la izquierda en posición horizontal, que es donde se sienta luego la mujer. Continúa la música; ambos se levantan y dan una vuelta por cualquier lado para seguir con el paso de danza, o sea bailando la primera parte. Otra vez se repite la segunda parte y se baila como ya se explicó en las primeras líneas.

Tomado de la Revista ANDE.

ACTAS

DEL XXXIII CONGRESO INTERNACIONAL DE AMERICANISTAS

SAN JOSE, 20-27 DE JULIO 1958.

TOMO I SAN JOSE 1959.

FESTIVAL FOLKLORICO

Este festival se pudo realizar gracias a la colaboración y cortesía de los ilustrados Gobiernos de los países representados en el programa. Cada uno ha contribuido con elementos auténticos y peculiares que ayudan a formar las culturas del Nuevo Mundo.

El énfasis dado a las naciones comprendidas en el área del Caribe no implica ninguna subestimación a las culturas del resto de este hemisferio. Solamente se quiso llamar la atención sobre la posición geográfica de la Sección Istmeña, por ser el anfitrión del Congreso. El hecho de que toda la periferia oriental de la región Caribe, las Antillas, no estuviera representada en el programa obedece a diversas circunstancias ajenas de nuestras posibilidades. Nos place señalar, sin embargo, que la idea nació después de la reunión, en Copenhague, del 32º Congreso Internacional de Americanistas, celebrado en 1956. Fue entonces cuando el Dr. Fernando Ortiz, de Cuba, (uno de los primeros estudiosos interesados en etnomusicología), expresó su deseo para que se incluyera una sección dedicada a esta ciencia, en el 33º Congreso Americanista.

Este evento, que se celebró en Costa Rica, no sólo ha hecho posible la participación en tal disciplina, sino que también presentó el primer auténtico Festival Folklórico en una reunión internacional de Americanistas.

No debemos olvidar que algunas de las formas de expresión que vimos y oímos son tan peculiares que pudieron aparecer como difíciles o extrañas para aquellos no acostumbrados a ella.

Con éste, recordamos que cada pueblo tiene su modo particular de manifestar sus emociones en formas

artísticas. Y son éstas las que forman el todo étnico de las diversas naciones americanas.

La presentación en el Teatro Nacional de Costa Rica, ofreció ejemplos de esos distintos aspectos.

COSTA RICA:

El Quijongo es típico en los instrumentos encontrados en el campo Centroamericano durante la Colonia y todavía persiste en las regiones más retiradas, principalmente en la provincia de Guanacaste. Es una especie de cordófono que ha venido transformándose con los siglos y que parece tener su raíz tanto en la América indígena como en Europa y Africa. La cuerda del tipo costarricense es el bejuco de ventanilla (*Monstera Friedrichsbali*) o de metal. Además, un sacaguacal (*Crescentia* sp.) aparece colocado en la parte superior para que actúe como caja de resonancia. Se toca la cuerda con un palito. Con los dedos de mano, abre o cierra la boca de la jícara, y el dedo grande del pie se ocupa al cabo del instrumento para ayudar con el ritmo.

→ La Carraca está hecha con una quijada de burro bien seca y toma el papel de sonajero e idiófono de fricción.

Las piezas que tocaron con los quijongos y la carraca son llamadas por el pueblo "tonadas"; los participantes provenían de Bagaces.

El torito es un baile guanacasteco que como todas las danzas campesinas se refiere al cortejo amoroso. Tiene dos pasos fundamentales: El primero trata de representar la Plaza de Toros con todo el movimiento del

caso. El Toro es el hombre y El Toreador, la mujer. El segundo paso es el ataque. Claramente se expresan los pases del Toreador y las embestidas del Toro. Las embestidas son besos que el hombre trata de dar a la mujer, ésta los esquiva. Si el hombre logra besarla, el pueblo lo ovaciona, si falla, ovaciona a la mujer.

El Punto Guanacasteco es el baile típico nacional. Es la expresión de un pueblo que vivió con interés la época inicial. Se compone de tres pasos básicos:

1. El hombre interesado en la mujer.
2. El acuerdo entre la pareja.
3. La mujer vencida por el hombre.

La Yegüita. El baile del Caballito o La Yegüita forma parte de las celebraciones en fiestas religiosas de España y es un vestigio que nos ha dejado el primitivo colonizador. La Yegüita en las celebraciones anuales, 12 de diciembre en Nicoya, ameniza con sus sones característicos estos festejos religiosos que ponen nota de entusiasmo en las festividades.

El conjunto típico que hizo la interpretación es en la actualidad el protagonista en la Cofradía de la Virgen de Guadalupe y que año con año realiza el baile, que es público y lo forman:

Capitán del Caballito y portador de la Muñeca.
Cargador del Caballito.
Primer Cajero —EL NACUME.
Segundo Cajero.
Pitero del Caballito.

Cada lugar donde hoy aparece en América, tiene su interpretación local para este evento. En Nicoya de Costa Rica, persiste la tradición de que La Yegüita termina las querellas o riñas.

Como parte de este baile se encuentra una muñeca que se llama la Niñera que está a cargo de un hombre que la maneja moviéndole los brazos y las piernas. Se asocian dos sones a "La Yegüita": Entrada y Carrera. Una se toca mientras hace su aparición y el otro cuando entra en pleno baile.

Instrumentos musicales indígenas

Prof. Julio Fonseca

Vamos a hacer un breve paréntesis en nuestros estudios sobre la música, para referirnos hoy a algunos instrumentos que usaron los indios de Costa Rica. La mayor parte de dichos instrumentos son de percusión, llamados a llenar un sentido rítmico primitivo de simple acompañamiento para los bailes y sus cantos. Sin embargo, los dos principales de ejecución, la ocarina y la chirimía, si se mira a lo perfecto y acabado de la obra, así como a la variedad de tonos, figuras y tamaños, dan derecho a pensar en una técnica o habilidad avanzada.

EL QUIJONGO, usado probablemente por los indios chorotegas (Nicoya), consiste en una vara de madera flexible, tendida en forma de arco por una cuerda de cáñamo, y que lleva sujeta en el centro una pequeña jícara que sirve como caja de resonancia, aunque a veces era reforzada apoyando la base del Quijongo en otra caja. Se ejecutaba por pulsación sobre la cuerda bien templada; al descubrir y cubrir alternativamente la boca de la jícara con los dedos de la mano, se producía un sonido oscilado como el del viento al silbar entre los bosques, variando en cuartos y sextos de tono. (Véase en el Museo Nacional).

EL JUQUE, consta de un calabazo de regular volumen, cuya boca superior recortada va cubierta de una membrana de cuero, ordinariamente de iguana; y cuyo centro se perforaba justamente para pasar una varilla de madera encerada de previo, y que al roce con la membrana produce el sonido onomatopéyicamente imitando el vocablo "juque-juque".

EL TAMBOR, fabricado en barro o vaciando troncos, tiene una forma variable; a veces es un cilindro largo (70 cm.) de diámetro constante en toda su longitud, con dos agujeros en la corteza para pasar un cordel

y usarlo a modo de cuerno de caza; otras es un cono ancho en la boca superior, y angosto en la inferior. En ambos casos la boca va cubierta de una membrana de cuero de iguana, cuyas cualidades de duración y sonido fueron apreciadas muy bien al parecer por los nativos.

LA OCARINA: Existe en el Museo Nacional una preciosa colección de ocarinas provenientes de varias tribus; de diferentes tipos, colores, tamaños y tonos, demuestran bien a las claras que los aborígenes eran maestros en la manufactura de esos instrumentos y que sentían cierta preferencia por ellos. Entre esa colección, la más notable es la Ocarina Güetar de dieciocho notas. De los señores doña María Fernández de Tinoco y don Guillermo Aguilar Machado extractamos los siguientes conceptos:

"Está fabricada esta ocarina en loza parda, y afecta la forma de una langosta, y mide catorce y medio centímetros de longitud, tres de altura superior, seis de altura media y cuatro y medio de altura inferior. Consta de seis agujeros redondos para los dedos, un agujero elíptico bucal, uno rectangular para el escape de aire y otro para pasar un cordel y colgarlo al cuello en forma de amuleto".

Refiriéndose a su musicalidad, dice el señor Aguilar Machado:

"Posee una bella calidad de sonido, muy timbrado y con la dulzura de una flauta de madera. Sin duda el material con que ha sido construido, está preparado ad hoc, pues la sonoridad de este instrumento invita a la ejecución de trinos que se obtienen fácilmente. Con naturalidad se emiten dieciocho notas distintas, en orden cromático, desde do, (primera línea adicional bajo el

pentagrama en clave de sol) hasta el fa (quinta línea en la misma clave), con todos los sonidos intermedios entre este intervalo de décima octava. La cantidad de notas que esta ocarina puede emitir bastan para concederle el título de instrumento rico en sonido. Y si nos imaginamos un conjunto de estos instrumentos (lo que muy probablemente usaban los indios), ejecutado por ocarineros expertos, debemos reconocer que dadas las posibilidades de las ocarinas, estos conjuntos pueden haber sido por la riqueza de sus armonías, tan bellos y hermosos como los fragmentos musicales de nuestros días."

LA CHIRIMIA, especie de pequeño clarinete de madera (los indios güetares los fabricaban también de barro), el cual llevaba adaptada una boquilla de bambú, produciendo así un sonido áspero semejante al de oboe.

Los aborígenes y sus descendientes amenizaban sus fiestas religiosas para llamar a los fieles al son de la chirimía y también en los llamados "Convites" o procesión de disfraces.

Al concluir por hoy, hago votos porque en nuestros jóvenes lectores despierte el interés y el cariño por la historia del propio terruño, rica en detalles valiosos e indignos de dormir en el olvido por la indiferencia de la juventudes.

Tomado del libro *Julio Fonseca*.
Serie del Creador Analizado.
Ministerio de Cultura, Juventud y Deportes.

Apuntes sobre música costarricense

Nº 1

Prof. Julio Fonseca

Con motivo de recibir frecuentemente del exterior solicitudes de datos sobre música costarricense (folklore, historia, agrupaciones, producción musical, etc.), publico a continuación, por amable solicitud del Director de esta importante revista, un estudio que sobre este tópico hice yo para el Instituto de Estudios Superiores de Montevideo, a fin de que sirva de una vez de fuente de información a los extranjeros que deseen adquirir datos sobre nuestras actividades musicales y esperando, además, que la lectura de este modesto trabajo sea de utilidad para nuestras nuevas generaciones de intelectuales y aficionados al arte musical.

nal de Licores, sobre canciones y cantores populares, al cual se presentaron cerca de doscientos concursantes de ambos sexos, número bastante crecido si se toma en cuenta que éstos provenían, únicamente, de algunas poblaciones de la Meseta Central y el número de habitantes que tiene la República.

Lo que sí es de lamentar es que el exceso de civilización que se cuele por todo (existen radios hasta en los lugares más apartados), haya quitado a cancioneros y canciones mucho de su originalidad y sabor local y los haya contaminado de músicas extranjeras. A mí me tocó ser miembro del Jurado y pude constar, con pena, que eran pocos los concursantes que conservaban el deje de la canción nacional y pocas las canciones que eran netamente típicas.

FOLKLORE. Algunas personas del extranjero y aun del interior del país, juzgan al pueblo de Costa Rica como un pueblo triste, que sólo se alegra bajo la influencia del licor, refractario al canto privado de música autóctona. Error lamentable, justificado apenas por la ignorancia de los unos o el afán de empequeñecer de los otros. Todo lo contrario, el pueblo de Costa Rica ama todo aquello que le proporciona distracción, alegría y placer. Basta salir en excursión un domingo, por ejemplo, por las poblaciones campestres, para ver a sus moradores agrupados bajo los aleros típicos de las casas de campo, en una de esas crepusculares tardes, cantando al son de las guitarras o haciendo filigranas en la marimba o el acordeón. ¿Y qué decir de los llamados "Rosarios del Niño", bella y tradicional costumbre que felizmente se conserva, y en donde no hay "conchito" de mediana posición que no se "raje" (como dicen ellos) con música para alegrar su fiesta?

Hay que acudir a las regiones más apartadas del país, a las poblaciones de los litorales, como la Provincia del Guanacaste o el Cantón de Osa, para encontrar un folklore más puro. Así lo comprendió el ex-Jefe Técnico de Música, Profesor don J. Daniel Zúñiga, entusiasta investigador de la canción popular, en sus continuos viajes a aquellas regiones, quien logró interesar al Gobierno de la Administración Jiménez Oreainuno para que se coleccionara dicha música. Su indicación encontró en seguida la mejor acogida en el señor Secretario de Educación de esa época Profesor don Luis Dobles Segreda, hombre altamente culto y comprensivo, quien sin pérdida de tiempo nombró una comisión compuesta del propio señor Zúñiga, en unión del señor Roberto Cantillano, Director General de Bandas y el que suscribe, Profesor de Música y Canto del Colegio Superior de Señoritas y Director de la Academia Euterpe, para la recolección de cantos y bailes de esas regiones, que fueron más tarde publicados en tres folletos por la misma Secretaría. (1929-1934-1937).

Comprueba además la verdad de este acerto, el concurso promovido recientemente por la Fábrica Nacio-

Transcribo a continuación lo que en su florido lenguaje y a manera de prólogo escribió el propio señor Dobles Segreda en el primer folleto de música nacional:

“Cuatro son los géneros de música que están prisioneros tras las rejas de estos pentagramas: Las Callejeras, las Patrióticas, los Pasillos y las Danzas. La música de las Callejeras es voluble como una mujer coqueta que sandunguea con todos; toma cien formas diversas, con agilidad proteica; a ratos ebria de alegría, saltando de las marimbas para dar traspies, a veces mimosa como un caramelo que se deshace en los labios y envenena el corazón; a veces romántica como una gitanilla que dice la buena fortuna a los demás, enseñando en el fondo de sus ojos el deseo de que adivinen la suya”.¹

“Música tal vez sin valor técnico, como cosa sin meditación, que brota espontánea al rasgueo de las guitarras; pero música que lleva en jirones el alma de un pueblo que canta en la calle, al amor de los tamarindos, bajo el hipnotismo de las cálidas y silentes noches de luna.”

“En ellas la música es un pretexto para la picardía de la copla que va clavando su avispiña de fuego para hacer reír:

*De tu pudor a despecho
te dejó un hijo Gaspar.
Dale niña de mamar
ya sabes, a lo hecho, pecho.*

o para hacer llorar:

*Cuando sé que me olvidaste
lloro tanto y tan de veras
que las muchachas de casa
se imaginan que hay goteras.*

“Vienen después las canciones patrióticas, cuyo estilo es más lento y más serio y donde se adivinan arranques de epopeya que se quedan gateando convertidos en arengos. Música en que se oye la voz que se alza para ser vitor y sólo logra convertirse en grito: pero que pobre y rota y con los pies descalzos, tiene el pecho ardiendo de amor patrio y se arranca la camisa para agitarla en ademán de bandera”.

¹ Algunas “Callejeras” han sido dadas a conocer por artistas costarricenses en diversas estaciones de radio del extranjero, donde fueron muy aplaudidas. En el Concurso promovido por la radiodifusora estadounidense Schenectady el año antepasado fue escogida, para ser publicada para discos, por la originalidad de su ritmo y sabor local de su melodía, una callejera de un joven compositor local.

“Música que marca el compás con aires de marchas y en la que huele a tabaco y a sudor, es cierto, pero también a pólvora y a sangre. Música exaltada de aquel pueblo valiente y sufrido, cuyas narices se hinchan con el olor ocre de una pólvora que ya sólo revienta las piedras o mata los lagartos, y una sangre que sólo corre en la paz de sus bajuras, cuando el toro la arranca con el cuerno de acero o la arranca el rival con sus celos de tigre.”

“Anda aquí también el pasillo guanacasteco que difiere por entero del colombino. Antes que la melancolía y la cadencia de aquel que discurre lento y triste como el agua del Magdalena, éste es movido y alegre y bullicioso como agüilla sin juicio que se lanza en las peñas. Musicalmente es de lo más original que hemos oído, pues mientras va la melodía en compás binario compuesto, el acompañamiento va en ternario simple, lo cual produce ritmo irregular de muy variados efectos, y gracioso movimiento”.

“Y viene después el género de la Danza; pero una danza antigua que difiere de la habanera porque lleva el aire más vivo y es de sabor más salado y alegre. Técnica-mente se divorcia también de ésta porque es característicamente la forma de acompañamiento. Hácelo a veces a contratiempo irregular con supresión de la fundamental; hácelo otras alternando el ritmo binario con el terciario. La danza es quizá la que más sabor tiene y la que mejor confiesa su patrio natío; y es porque lo más típico en todas las latitudes es la danza en que el cuerpo se mueve haciendo andanzas y mudanzas que ilustran costumbres del pueblo y sus apetitos, dolores y esperanzas...! Por eso las danzas guanacastecas son música que incendia y música que sueña y música que ríe y música que juega; pero que por todos los poros destila pasión, celos y valentía. Hay que oírla en las marimbas indígenas, cuyo teclado de madera armonioso, varía los tonos con la pelota de cera que escurre o la jícara que se alarga, y cuya melodía caprichosa y alocada, por todo el cuerpo se escurre y nos alarga los nervios”.

Hasta aquí el señor Dobles Segreda.

BAILES. Entre las danzas la más popular y típica es la llamada “El Punto”,¹ que es un baile suelto que sirve como inyección de entusiasmo cuando una fiesta está desanimada. Tiene dos partes y dos figuras. En la primera “ella” va bailando al compás con pasos cortos y “él” se coloca a la par de “ella”, avanza tres pasos, dan

¹ En mi Fantasía Sinfónica sobre temas costarricenses, premiada con medalla de oro en el Concurso promovido por la Exposición Nacional de 1937 y ejecutada recientemente por la Banda del Conservatorio de Bogotá, tomé como motivo principal “El Punto” y lo desarrollé en forma de fuga.

ambos la vuelta (siempre sueltos) y caminan tres pasos al contrario. Se les han adaptado diversas letras, siendo la más conocida la siguiente:

*Dicen que viene Guardiola
con sus tropas de pericos²
y dicen que no se van
hasta que claven los picos*

ESTRIBILLO

*Mirá corazón
dejá de llorar
mirá que tus penas
me van a matar,
ponete a bailar,
que si tú no me amas
yo sí te he de amar.*

Y siguen otras coplas alternando con el mismo estribillo.

Existen, además, otros bailes populares; pero hay diversas versiones sobre su autenticidad, pues algunos los juzgan más bien importados aunque fueron ya conocidos por los mismos indígenas. Son éstos:

El Torito, cuya descripción es la siguiente: Uno se montaba a horcajadas sobre un palo con una cabeza de toro con sus cuernos; otro hacía lo mismo con una cabeza de mula, mientras otro sacaba la suerte (siempre bailando al compás de la música). De cuando en cuando se detenían para cantar coplas como las siguientes:

*Echáme ese toro afuera
hijo de la vaca mora
para sacarle una suerte
delante de mi señora.*

2. Llamaban "pericos" a los militares del General Guardia, porque usaban charreteras verdes.

*Si ese toro me matare
no me entierren en sagrado.
Entiérrenme en campo afuera
donde me pise el ganado.*

Mientras los demás coreaban:

*Que te coge el toro Simona,
que te coge el toro Marcela, etc.*

El Tamborito³. Es un baile en que la dama permanece quieta, mientras el galán hace toda clase de genuflexiones y gestos, a veces hasta incorrectos, en tanto que otros llevan el compás dando golpes en un tambor. Según unas versiones proviene de los indios borucas, quienes a su vez lo tomaron, aunque variado, de los indios chiricanos de Panamá⁴ de donde pasó a Puntarenas y Guanacaste.

El Floreo. Baile suelto muy popular en varias regiones del país. El baile es interrumpido a una señal por los bailarines que alternativamente echan "bombas" o "cuartetas" en que se aluden uno al otro a veces en forma aguda y fina, otras de manera francamente picante⁵.

Tomado de *Revista Musical*

Año I. Octubre de 1940.

Nº3.

- 3 La pianista y compositora costarricense, señorita Lolita Castagnaro, residente en París, ha compuesto varios "tamboritos" que han sido ejecutados con gran éxito en los music hall de aquella gran urbe.
- 4 Sin embargo, Garay no lo nombra como tal en su libro *Tradiciones y Cantares de Panamá*.
- 5 Muchos de estos motivos guanacastecos han sido incluidos y tratados sinfónicamente por el compositor costarricense don Alejandro Monestel en sus Rapsodias Guanacastecas, originales para Banda, una de las cuales fue ejecutada por la Banda del Ejército de Washington, en los Conciertos de la Unión Panamericana.

La música precolombina

Datos para unos escolares

Luis Ferrero

Impalpable y fugaz es la música. En Costa Rica nos quedan únicamente pruebas arqueológicas, fundamentalmente ocarinas, flautas, pitos, maracas, tambores. Ocasionalmente aparecen representaciones de músicos con instrumentos. Esta es la realidad, jóvenes escolares. Quizá sobreviva en los pueblos aborígenes actuales de Talamanca y Guatuso, pero no podríamos asegurar si se trata de la misma música que tenían antes de la llegada de los europeos en el siglo XVI.

Como no era posible registrar los sonidos ni su notación, una vez desaparecidos los grupos étnicos desapareció la música como unidad cultural. Actualmente se pueden estudiar problemas acústicos, de tecnología de sus instrumentos, y recrear sonidos que tal vez en mucho puedan acercarse a las características originales.

¿De dónde recoger información? En las páginas de los cronistas del siglo XVI encontramos vaguísimas noticias. Y la idea más clara que nos queda de esos viejos papeles es la de cómo la música permeó los rituales y la vida social. En ellos, la recitación dirigía la atención hacia los dioses estableciendo una comunión entre el hombre y los dioses. Por ello, podríamos decir que tuvo gran importancia. En Costa Rica faltan documentos como los que tiene México, por ejemplo. No tuvimos la suerte de que llegara a Costa Rica un Bernardo de Sabagún para que nos hubiese transmitido una amplísima documentación etnográfica. Sin embargo, para no ser injustos, debemos señalar que el cronista Gonzalo Fernández de Oviedo nos da algunos datos de la música en la Gran Nicoya, o sea el Guanacaste, y la costa pacífica de Nicaragua.

En la Gran Nicoya, como en otros pueblos precolombinos, las gentes se reunían para algunos ritos y ceremonias. En las plazas o en los templos hacían fiestas y sacrificios, haciéndose placer a sí mismos y honra a sus

dioses —dice Oviedo—. Tuvo oportunidad de asistir a un mitote que celebraban por la recolección del cacao. Unas sesenta personas, hombres todos, marcaban un contrapás. Los bailarines iban engalanados con hermosos penachos y calzas, y jubones de diversos colores. ¡Es de ver cuán multicolor puede haber sido el espectáculo! Algunos llevaban máscaras en forma de aves. El baile se efectuó alrededor de la plaza y los bailarines iban en parejas, separadas una de las otras por tres o cuatro pasos. En medio de la plaza estaba un palo alto, que luego serviría para ejectuar la danza del Volador. Bailaban muy ordenadamente, y terminaban la danza con una gritería. Después de esto se fueron los bailadores, músicos y cantores.

Parecida a esta referencia hay otras más que están dispersas y que algún día muy cercano los musicólogos tendrán que reunir, estudiar e interpretar. Posiblemente, entonces se establecerán algunos géneros musicales, como los siguientes:

Música mágica. La empleada en ritos, curaciones, adivinaciones y maleficios. Tiene carácter oculto, repetitivo y misterioso, y aumenta los efectos impresionantes por el uso de instrumentos como pequeñas sonajas.

Música de cacería. Generalmente servía de fondo para las danzas y bailes imitativos que caracterizaban al animal o animales que proveían de alimentación al pueblo.

Música guerrera. Caracterizada por el uso de trompetas, tambores, silbatos y efectos rítmicos.

Música popular. Cantos y bailes del pueblo.

Música íntima. De carácter lírico, sentimental y subjetivo: canciones de amor, de la muerte, de juego, para juegos y faenas determinadas.

Música profana. Música ocasional empleada en fiestas públicas o privadas; en muchos casos matrimonios, recepción de algún cacique, o para celebrar alguna victoria señalada.

Música humorística. Para las pantomimas, una especie de teatro.

Música erótica. Danzas y cantos en que participan guerreros jóvenes y meretrices.

Cantos religiosos. Posiblemente, el género más desarrollado, y uno de los elementos esenciales en todos los festivales efectuados durante el año y dedicados a sus numerosas deidades.

Música ritual. Empleada en determinados ritos como los de pubertad, fertilidad, los fálicos y de drogas.

Marcha fúnebre. Para los enterramientos secundarios.

La anterior clasificación ha sido formulada por el musicólogo Samuel Martí. Y, aunque se refiere al canto, danza y música precortesianos en México, tiene validez para nuestras culturas.

La música instrumental se obtenía con instrumentos tales como:

Idiófonos: raspadores de hueso, sonajas, sartaes de caracoles, concha de tortuga, troncos ahuecados, palos sonadores, jícaras de agua, sonajas, tambos, sonajas y cascabeles de oro.

Aerófonos: flautas, zumbadores, caracoles, trompetas de madera o de jícara, flautas de barro, ocarinas, trompetas, silbatos dobles, vasos silbadores, flautas de siete orificios, flautas traveseras, caracoles con boquilla de barro y hoyos, trompeta con aditamento, etc.

Membranófonos: tambor de madera, de parche simple; tambor de barro con uno o dos parches.

Como se puede notar por la lista anterior, el instrumental músico es muy variado. Da lástima indicar que únicamente cinco personas han publicado algunas páginas sobre ellos. Estas son: María Fernández de Tinoco, Guillermo Aguilar Machado, Wilberg Alpírez Q., Gastón Fournier y Bernal Flores. Faltan estudios más exhaustivos y, en este campo, es muy posible que Jorge Luis Acevedo Vargas nos depare gratas sorpresas. En la actualidad, Rodrigo Salazar, del Departamento de Folclore del Ministerio de Cultura, Juventud y Deportes, se allega a los pueblos de Talamanca y Guatuso para recoger información, instrumentos y grabar sus cantos y música instrumental.

Entre las colecciones arqueológicas del Museo Nacional de Costa Rica y del Instituto Nacional de Seguros hay un excelente material en espera de investigadores. ¿Cuándo llegarán?

Llama la atención que los compositores costarricenses no se inspiren en ritmos heredados por los indígenas. En esto, tal vez la excepción la constituyan Julio Mata y Bernal Flores. Los más, dirigen su atención hacia corrientes europeizantes o norteamericanas. El día que se hurgue en los instrumentos musicales precolombinos con el deseo de compenetrarse de sus posibilidades como instrumentos concertantes, y se compongan partituras para ellos, se dará un gran paso para la cultura musical de Costa Rica.

Tomado de la Revista "ANCORA."
(Periódico *La Nación*).
No.259 del 22 de mayo de 1977.

Un solo hombre sostiene fábrica de marimbas

Pese a que en el país hay algunos fabricantes de marimbas, la única empresa que se dedica permanentemente a su producción y comercialización es sostenida por un solo hombre, propietario y único empleado: Miguel Angel Torres Rosales.

Nativo de Santa Cruz de Guanacaste, fundó su pequeña fábrica en 1968, fecha desde la cual produce un promedio de tres por año.

Cada una de ellas, con un costo aproximado de \$15 mil, demanda tres meses de trabajo, que comprende desde el tratamiento de la madera hasta la construcción del mueble donde se coloca el instrumento.

Aunque su origen se remonta a épocas y sitios lejanos, consta prácticamente del teclado y las cajas de resonancia; es de difícil construcción por el tratamiento que se les debe dar a las maderas.

El Teclado

La madera "bálsamo" con que son hechas las teclas es adquirida por el señor Torres, en Sarapiquí, pues según él son las mejores. "Me cabe la satisfacción de que casi no hay madera nacional o extranjera que no haya probado, y de todas, las mejores son las de esa zona", explica.

Señala que ésta es una de las razones por las cuales los costarricenses debemos proteger la producción maderera nacional, la que, en la actualidad, se explota irracionalmente.

Luego de cortar la madera, en el aserradero, en teclas cuyas medidas varían de acuerdo con el tono, el

Comentarios periodísticos

señor Torres Rosales las somete a diferentes temperaturas hasta que se sequen por completo. Este tratamiento, explicó, es lo que le da temple.

También influye en el sonido de las teclas la hechura del hueco o "balanza del sonido", por el que pasa el clavijero.

Cajas de Resonancia

Las cajas de resonancia son hechas de "ceobilla". La curva, ancho y largo que se le da a cada una, es lo que determina el tono de las teclas que va de mayor a menor.

Para hacerlas, según el fabricante, se recurre a técnicas especializadas y al único material extranjero que se utiliza en la confección de las marimbas: cola alemana.

Respecto a los muebles sobre los que se montan los instrumentos, dijo que no requieren de ningún tratamiento en especial. Estos pueden ser de diversos tamaños y formas, según el gusto de las personas.

Afinación

Una vez lista la marimba, su fabricante se da a la tarea de afinarla "de manera profesional y permanente".

Asegura que "en cualquier orquesta está a tono y no se desafina nunca, por el tratamiento que le doy a la madera".

"Trabajo con las Uñas"

Sin capital ni ayuda de ninguna entidad bancaria o institución del Gobierno, el señor Torres asegura que "trabajo con las uñas, sin capital".



Para continuar en la fabricación de las marimbas, se ve obligado a esperar que se le venda una para poder comprar los materiales necesarios para otra. Por ello, cuando no topa con suerte y no se le vende el instrumento, tiene que paralizar el trabajo de la fábrica temporalmente.

La poca demanda que tienen las marimbas, se debe a que es un instrumento que se ha dejado de usar. Además, no se estimula a los pocos marimberos que aún quedan, la mayoría de los cuales, se dijo, son de Guanacaste.

Consciente de que la importancia que tiene la música popular y típica costarricense, por la cual mostró inclinación desde pequeño, el señor Torres formó un conjunto musical, con el que, por el momento, está ensayando algunas canciones.

Explica que son muy pocos los músicos que enseñan los secretos de este instrumento, por lo que cree necesario divulgar sus conocimientos sobre él.

Además, confía en que le irá mejor en esta actividad que en su fábrica, aunque ello no quiere decir que abandonará la construcción de marimbas. Su interés primordial es, según lo confesó, que no se pierda este arte, al cual "me he dedicado más que todo porque me gusta".

Finalmente, el señor Torres, quien además de marimbero es organista, dijo que piensa hacer de su nuevo conjunto una atracción en los hoteles y sitios que más visitan los turistas extranjeros.

Tomado de la Sección "ENFOQUE"
(Periódico *La Nación*)
Jueves 6 de octubre de 1977

Glosario

AMANEZQUEROS: Costeños y sabaneros que en fechas festivas amanecen en las calles cantando y bailando en las dianas amenizadas por filarmonías de pueblo.

ANTROPOMORFA: Forma de hombre.

ATARRA: Abejita que fabrica enormes panales negros y en las ramas de los árboles. Se encuentra en las regiones templadas y cálidas del país y produce considerable cantidad de miel ordinaria. (Gagini, Carlos. 1975. p. 58).

ATOL: Bebida muy espesa fabricada con maíz pujagua.

ATOLADA: Día que se hace el atol en grandes cantidades. En la fiesta de la Cofradía de la Virgen de Guadalupe se celebra la "atolada" el 9 de diciembre.

ATOLON: Término usado por los alfareros de Guaytil cuando la arcilla está lista para la fabricación de objetos. Se dice atolón porque se parece en *color* y *espesura* al atol guanacasteco.

BOMBA: Copla o cuarteta que en algunos bailes populares dicen los danzantes a su pareja y que ésta devuelve a veces con donarie (Gagini, Carlos. 1975. p.66).

CAJEROS: Integrantes de la Danza de la Yegüita que tocan los tambores.

CALLEJERAS: Las callejeras son músicas bulliciosas, con aires de vales corridos, que evocan las jotas de Andalucía. En ellas la música es un pretexto para la picardía de la copla que va clavando su avispiña de fuego para hacer reír:

*Cuando sé que me olvidaste,
lloro tanto y tan de veras,
que las muchachas de casa
se imaginan que hay goteras.*

O para hacer llorar:

*De tu pudor a despecho
te dejó un hijo Gaspar.
Dale, niña, de mamar,
ya sabes, "a lo hecho, pecho".*

La música de esas "callejeras" es voluble, como una mujer coqueta que sandunguea con todos. Toma cien formas diversas, con agilidad proteica a ratos ebria de alegría, saltando de las marimbas para dar trapiés; a veces mimosa, como un caramelo que se deshace en los labios y envenena el corazón; a veces romántica, como una gitanilla que dice la buena fortuna a los demás enseñando, en el fondo de sus ojos bandoleros, el deseo de que adivinen la suya. Música ligera y frívola, música sin valor estético, como cosa sin meditación, que brota espontánea al rasgueo de las guitarras; pero música que lleva en jirones el alma de un pueblo que canta en la calle, al amor de los tamarindos, bajo el hipnotismo de sus lunas. (Segreda Dobles Luis, cita Flores Zeller Bernal. 1977. pp. 67-68).

CAPITANES: Personajes (hombre y mujer) de la tribu de "Indios Promesanos". Ellos encabezan la fila y son los jefes de la tribu.

CARBOLINA PARA LA YEGUITA ENFERMA: Los integrantes del baile de la Yegüita piden permiso al mayordomo de la Cofradía de la Virgen de Guadalupe para recoger dinero por el centro de Nicoya, para comprar licor (carbolina).

CUMBA: Jícaras pequeñas para tomar la tiste.

CUMICHES: Personajes de la tribu de "Indios Promesanos", generalmente es una niña y un niño.

CURIOL: Barro natural que sirve para darle color a la cerámica. Se extrae de un cerro de Nicoya llamado "Curiol".

CHICHA: Bebida fermentada hecha de maíz pujagua.

CHICHEME: Refresco fabricado a base de maíz de pujagua.

DANZA: Y viene luego el género de la danza. Pero una danza antigua que difiere de la danza habanera porque lleva el aire más vivo y es de sabor más salado y más alegre que aquellas danzas isleñas que se tienden hacia el lado sentimental y se alargan en languideces pasionales. Técnica se divorcia también porque es característica en ella la forma del acompañamiento. Hácelo a veces a contra-tiempo irregular, con supresión de la fundamental; hácelo otras, alternando el ritmo binario con el ternario y, en

estas alternativas, parece emparentarse con las "dianas" de México. La danza es quizá la que más sabor tiene y la que confiesa mejor su patrio natío. Y es porque lo más típico en todas latitudes es la danza en que el cuerpo se mueve haciendo andanzas y mudanzas que ilustran las costumbres del pueblo y sus apetitos y sus dolores y sus esperanzas. El baile está sujeto a reglas fundadas en el buen gusto. El baile significa refinamiento, está adherido a una civilización que ya no deja irse el cuerpo a como quiera moverse, sino que le sujeta en la red de sus reglamentos y artificios.

La danza es algo más primitivo, más rústico, más alejado del tren civilizador que todo lo uniforma. El baile gusta de entrar a palacio y la danza prefiere recogerse en la cabaña. El baile viste de frac y la danza va en mangas de camisa. El baile es cortesano y la danza es aldeana. Ya dijo doña Leonor en la comedia de Calderón:

*"Como en la corte, señor,
se usan tan poco las danzas,
no aprendí esa agilidad".*

Pero, cortemos aquí estas danzas y contradanzas para decir que las guanacastecas son movidas, voluptuosas, llenas de lujuria y de pecado como las danzas de Las Mil y Una Noches. Son cálidas y crueles como la gente morisca que sobre el desierto, cálido y cruel, pasó a España y se derramó en el paraíso terrenal de Andalucía. Como la gente morena, que vino después a echar el río de su sangre a este Departamento, donde de un lado está la tierra caldeada y sedienta y de otro la tierra húmeda y umbría. Y como allí encontró su llanura soleada y su matorral extenso, quedándose amaestrando caballos, tocando guitarra, apacentando ganado, diciendo coplas y encendiéndose en un infierno de odios y de amores por los ojos perversos y las carnes lascivas.

Por eso las danzas guanacastecas son música que incendia y música que sueña y música que ríe y música que juega; pero que, por todos los poros destila pasión y celos y valentía. Hay que oírla en las marimbas indígenas cuyo teclado, de madera armoniosa, varía los tonos con la pelota de cera que se escurre, o la jícara que se alarga, y cuya melodía, caprichosa y alocada, por todo el cuerpo se escurre y nos alarga los nervios.

No vengán los profesores de armonía a ponerse cejjuntos para mirar con microscopio el agua de este vaso, porque puede ser que cuando descubra mucho del indio, y mucho del español, quieran decir que no es autóctona esta música. Si en la lengua y en la costumbre; en la religión y en la vida, del indio y del español, tenemos el sello imborrable, no habría razón para que la música escapara a esa marca. En este vaso se mezclan las dos tintas, pero filtradas en el pozo de la arenisca criolla.

Así como dondequiera que va "el paisa" habla a su modo, piensa a su modo, y quiere a su modo, ésta música canta a

su modo y es guanacasteca pura, con el ombligo enterrado en esa tierra bendita y olvidada.

El brazo patriota alce este vaso con un vino agrídulce en que se estrujan moras de nuestras zarzas y bébase ese vino y embriáguese con él para que dance y festeje en su danza a quienes han hecho este primer manojito de santa lucías, y quieren ponerlas en el vaso de barro, armonioso y fragante, del corazón de su patria (Dobles Segreda Luis. Cita Flores Zeller Bernal. 1977. pp. 68-69).

DARSE DE DANTASOS: Golpearse con un látigo hecho de cuero de Danta.

DEMANDA DE ARADO: Época en que la Imagen del Santo Cristo de Esquipulas (El Patrón) recorre las casas del Distrito de Arado, Santa Cruz.

ESCUADRA: Conjunto formado por dos marimbas y ejecutadas por cinco músicos. La posición es similar a la de una escuadra.

ESQUIJOCHE: Esquijuche o juche en el interior y esquijoche en Guanacaste y Nicaragua; esquinsuche en Honduras; esquisúchil en México.

"El izquioxchtl, dice Clavijero, es una florecilla blanca, semejante a la rosa-silvestre en la figura, y en el olor a la cultivada, pero muy superior en el aroma".

Fuentes y Guzmán dice que es "árbol frondoso y siempre agradablemente alegre, de robusta y levantada estatura y adornado de fragantes y candidísimas flores de suavidad aromática". Ni este autor ni Ferraz en sus Nahuatismos aciertan en la etimología de dicho nombre azteca, que se compone de izquitl, maíz tostado, cacalote, y xochitl, flor, porque ésta se parece a un grano de maíz reventado (v. Cacalojuche) (Gagini, Carlos. 1975. p. 121).

FIERRO: Herramienta para marcar el ganado. Hace algún tiempo se celebraba en Guanacaste "La Fierro", época en que se recogía el ganado para ser marcado y curado.

FUNCION: Fiesta de la Cofradía de la Virgen de Guadalupe de Nicoya, Guanacaste.

GUACAL: Vasija hemisférica hecha del pericarpio leñoso de ciertas calabazas o más comúnmente de la fruta del jícaro, guacalero o guacal (Crecentia Cujete). (Gagini, Carlos. 1975. p. 132)

GUACIMO: En Guanacaste guácimo ternedero. "Árbol que crece en los parajes cálidos y produce unas frutitas dulces muy buscadas por los animales silvestres y el ganado" (Gagini, Carlos. 1975. p. 132).

Las ramas de este árbol por su flexibilidad son empleadas para la construcción del Quijongo. Se le dice ternedero porque la fruta es muy gustada por los terneros.

GUAYTIL: Distrito de Santa Cruz de Guanacaste, donde se fabrica cerámica.

HASTA QUE ESTE EN SU PUNTO: Expresión guanacasteca (Bagaces) para indicar justo cuando el Quijongo está bien afinado.

HORNILLAS: Molde de arcilla donde se colocan los utensilios de cocinar.

JARRERAS: Encargadas de repartir la tiste, chicheme, café, etc.

en la fiesta de la Cofradía de la Virgen de Guadalupe, Nicoya.

JICARA: Fruta del jícaro.

JICARA DE BEJUCO: Tipo de jícaro que crece hasta 50 cm. de largo y que es todavía empleada en Guanacaste, como caja de resonancia de la marimba.

JICOTE: (Del nahuatl *xicotl*, abeja; en el Salvador *chicote*). Panal que en lo hueco de los árboles fabrican ciertas abejas negras y sin aguijón. (Gagini, Carlos. 1975. p. 146).

LEVANTA POLVO: Manera muy guanacasteca de decir "Filarmonía", pues cuando éstas interpretan música regional (Parranderas) causan mucha alegría.

LLAMADO: Gesto que hace el *niñero* en la danza de la Yegüita.

MARIMBERO: Intérprete de la marimba.

MARQUESOTE: "Pasta de harina de arroz o de maíz, con huevo, azúcar, etc. cocida en el horno, a la cual se le da la forma de rombo". (Gagini, Carlos. 1975. p. 157).

METATE: Piedra para moler. Los hay con o sin patas y adornados con cabezas de animales, geometrificaciones, etc. (Gambao, Héctor. 1974, p. 31).

NACATAMAL: "Tamal relleno con carne de cerdo (*nacatl*, carne; *tamalli*, tamal). En las ciudades del interior se dice simplemente tamal o tamal de chancho". (Gagini, Carlos. 1975. p. 163).

NACUME: "Mayordomo de la Cofradía de la Virgen de Guadalupe en Nicoya. Parece voz *chorotega*". (Gagini, Carlos. 1975. p. 164).

NEZQUIZADORES: O nezqueadores: Los que nezquizan o nezquezan el maíz.

NESQUIZAR: O nisquezar: cocer el maíz con ceniza para quitarle el hollejo. Se compone del nahuatl *nextli*, ceniza, e *izquitl*, maíz tostado. (Gagini, Carlos. 1975. p. 164).

NICHO: Cajita de madera con puertas y adornado con flores y encajes donde trasladan al negro de Esquipulas (Patrón y peones).

NIMBUERA: Olla de barro para fermentar el chicheme. Se fabrican de varios tamaños.

NIÑERO: El que baila la muñeca en la danza de la Yegüita.

OIDO: También se dice "ombigo". Orificio que se hace en la parte inferior de las cajas de resonancia de la marimba y que lleva en el borde cera de "jicote".

PARRANDERA: Es el mismo género musical popular de Guanacaste llamado Callejera. Viene de "parrandas", bailes populares amenizados por marimbas. Aun hoy día son populares en Guanacaste las parrandas.

PASILLO: Anda también aquí el "pasillo guanacasteco", que difiere por entero del colombiano.

Antes que la melancolía y la cadencia de aquél, que discurre lento y triste, como el agua del Magdalena, éste es movido, alegre, bullicioso, como agüilla sin juicio que se lanza en las peñas.

Musicalmente hablando es lo más original que hemos oído. Mientras va la melodía a compás binario compuesto, el acompañamiento va en ternario simple, y ello produce un ritmo irregular de muy variados efectos y de gracioso movimiento.

(Dobles Segreda, Luis. Cita Flores Zeller Bernal, 1975. p. 68).

PATRON: Así se le llama a la Imagen "aparecida" del Santo Cristo de Esquipulas.

PEONES: Ayudantes en la organización de la fiesta de la Cofradía de la Virgen de Guadalupe de Nicoya. También se les dice Empleados.

Imágenes del Santo Cristo de Esquipulas que ayudan al "Patrón" en el recorrido por todo el cantón de Santa Cruz.

PEPE: Término empleado por los constructores de ocarinas y pitos para determinar la embocadura.

PERRERREQUE: Tamañ de elote con dulce. (Gagini, Carlos, 1975. p. 176).

PINOL: O pinolillo. Harina de Maíz tostado que mezclada con azúcar, cacao y otros ingredientes constituye una bebida refrescante muy común en México y toda Centro América.

Pinol del nahuatl *pinolli*: harina

(Gagini, Carlos. 1975. p. 178).

PITARRIA: Se conoce también como pitarrilla. Bebida hecha a base de maíz blanco, tostado, molido y fermentado.

PITEROS: Miembros de la danza de la Yegüita que tocan las flautas.

POZOL: Refresco fabricado con masa de maíz pujagua.

PRIOSTE: Colaborador de la Cofradía de la Virgen de Guadalupe de Nicoya.

PROMESANO: (del Santo Cristo de Esquipulas o de la Virgen de Guadalupe) que debe una promesa por un favor concedido.

PUJAGUA: Maíz color morado con el cual se fabrica el atol, el chicheme y el pozol.

PUNTO GUANACASTECO (EL): Así se denomina a la pieza musical más representativa de la región. En realidad, el Punto Guanacasteco es el mismo género musical llamado "son suelto". Por lo tanto: la expresión "Punto Guanacasteco" se puede generalizar como un género musical popular de Guanacaste.

QUIJONGUERO: Intérprete del Quijongo.

SEÑORITA VIRGEN DE GUADALUPE: Así se le llama a la Imagen de la Cofradía de la Virgen de Guadalupe de Nicoya.

SON SUELTO: Género musical bailable derivado del Zapateado español. Se dice "son suelto" porque se baila "suelto".

SUKIA: Piedra usada por los alfareros de Guaytil para darle brillo a la cerámica. Esta piedra se encuentra en los cementerios indígenas.

TANELA: Tamal con dulce y leche cuajada. Proviene esta palabra del nahuatl *tlanelotl*, mezcla.

(Gagini, Carlos. 1975. p. 199).

TEPONAZTLI: Instrumento sagrado del Horizonte posclásico. Es un problema fascinante. Puede haber surgido como transformación del tronco ahuecado de una sola incisión (*slit-drum*), traído quizás por los pipiles de Suramérica, reducido a proporciones portátiles. En efecto, el *slit-drum* se llama *tunkuli* en el Ecuador, misma palabra que encon-

tramos en El Salvador (tun), en Oaxaca (tun), en Yucatán (tumkul), y en Guatemala (tun). En cambio, la palabra teponaztli, del nahuatl tetepontli (tronco de árbol) y ponazoa (lleno de viento), se transforma en tepanahuaste (Chiapas), tepunawa (Guatemala), teponagua (Honduras) o tepunahuaste (El Salvador), lo que podría significar que dicho instrumento fue divulgado en Mesoamérica por los Toltecas. (Castellanos Pablo. 1955, p. 46).

TISTE: LA TISTE: Refresco fabricado a base de harina, de cacao y arroz tostado. Del nahuatl textli, cosa molida.

TOPE: Desfile de caballos y toros.

VAQUETA: Objeto hecho de cuero de venado curtido y que usa el sabanero para cubrir la albarda (montura).

VAQUETEAR: Torear con vaqueta.

VIEJOS: Personajes de la tribu de "Indios Promesanos", generalmente son dos hombres disfrazados de vieja y de viejo respectivamente.

ZOOMORFA: Forma de animal.

Bibliografía

- Actas del XXXIII Congreso Internacional de Americanistas. Tomo I, 1959. San José, Costa Rica.
- Bozzolli de Willie, María Eugenia. *Localidades Indígenas Costarricenses*. Colección Aula. Editorial Centroamericana EDUCA. 1975. Ciudad Universitaria "Rodrigo Facio", Costa Rica.
- Castellanos, Pablo. *Horizontes de la Música Precortesiana*. Fondo de la Cultura Económica, México.
- Capman, Anne M. *Los Nicaraos y los Chorotegas según las fuentes históricas*. Serie Historia Geografía No.4. Publicaciones Universidad de Costa Rica. 1960. Ciudad Universitaria "Rodrigo Facio", Costa Rica.
- De Bara, María. *La Yegüita*. Estilización Folclórica centroamericana No.2. Volumen 1. 1954. El Salvador
- De Salvagún, Fr. Bernardo. *Historia general de las cosas de Nueva España*. Tomo I. 1955. México.
- Fernández León. *Colección de documentos para la historia de C. Rica*. 10 volúmenes. 1881-1907. San José. París. Barcelona.
- Fernández de Oviedo y Valdez, Gonzalo. *Historia general y natural de las Indias*. Estudio preliminar de Juan Pérez de Tudela Bueso. 5 volúmenes. Biblioteca de Autores Españoles. Ediciones Atlas. 1959. Madrid.
- Ferrero, Luis. *Costa Rica Precolombina*. Arqueología, etnología, tecnología, arte. Biblioteca Patria No.6. Editorial Costa Rica. 1977. San José, Costa Rica.
- Ferrero, Luis. *Breve panorama prehistórico de Guanacaste, Costa Rica*. Sesquicentenario de la Anexión del Partido de Nicoya a Costa Rica. Revista ANDE No. 49. 1974. San José, Costa Rica.
- Flores Zeller, Bernal. *Julio Fonseca*. Datos sobre su vida y análisis de su obra. Departamento de Publicaciones, Ministerio de Cultura, Juventud y Deportes. 1973. San José, Costa Rica.
- Flores Zeller, Bernal. *José Daniel Zúñiga*. Un estudio antológico. Antología de Músicos costarricenses. Departamento de Publicaciones, Ministerio de Cultura, Juventud y Deportes. 1976. San José, Costa Rica.
- Flores Zeller, Bernal. *Una mirada al folclore musical costarricense*. Artes y Letras. Volumen 2. Número 12. Ministerio de Educación Pública. 1970. San José, Costa Rica.
- Flores Zeller, Bernal. *Nuestra música y nuestros músicos, una mirada al folclore musical de Costa Rica*. Artes y Letras. Volumen 2. Número 14. Ministerio de Educación Pública. 1971. San José, Costa Rica.
- Fournier Facio, Gastón. *Descripción de algunos instrumentos musicales precolombinos de Costa Rica*. Revista de la Universidad de Costa Rica, No.30. 1971. Ciudad Universitaria "Rodrigo Facio", San José, Costa Rica.
- Gamboa P, Héctor. *Vocabulario arqueológico costarricense*. Departamento de Antropología e Historia, Museo Nacional. 1974. San José, Costa Rica.
- Hernández Viales, Teodora. *Danza típica costarricense*. Revista ANDE. Volumen I, No.X, Año VI. 1964. San José, Costa Rica.
- León Portilla, Miguel. *La filosofía Náhuatl*. Universidad Autónoma de México. 1959. México.
- Luna Desola, David. *Antropología centroamericana* (Antología). Colección Aula. Editorial Universitaria Centroamericana EDUCA. 1977. Ciudad Universitaria "Rodrigo Facio". Costa Rica.
- Martí, Samuel. *Instrumentos musicales precortesianos*. Instituto Nacional de Antropología. Talleres de EDIMEX, S. de R.L. 1955, México D.F.
- Martí, Samuel. *Canto, Danza, Música precortesianos*. Fondo de Cultura Económica. 1961. México.
- Meléndez Chaverri, Carlos. *Viajeros por Guanacaste*. Ministerio de Cultura, Juventud y Deportes, Dpto. de Publicaciones. Serie Nos Ven No.4. 1974. San José, Costa Rica.
- Meléndez Chaverri, Carlos. *Nicoya y su significado*. Sesquicentenario de la Anexión del Partido de Nicoya a Costa Rica. Revista ANDE No.49. 1974. San José, Costa Rica.
- Meléndez Chaverri, Carlos. *Tipos de población en Costa Rica a mediados del siglo XVI*. Revista ANDE. Año X, Nos. 33-37. 1968. San José, Costa Rica.
- Rodríguez Leal, Gladys. *Notas sobre el folclore festivo en algunas regiones de Guanacaste*. Escuela Normal Superior (División de Capacitación). Departamento de Estudios Sociales. Ministerio de Educación Pública. 1972. San José, Costa Rica.
- Sáenz, Guido. *Sobre la música costarricense*. Artes y Letras. Volumen I, Número 7. Ministerio de Educación Pública. 1969. San José, Costa Rica.
- Stone, Doris. *Anuario Indígena*. Historia indigenista interamericana. Volumen XXII. 1962. México.
- Stone, Doris. *Apuntes sobre la fiesta de la Virgen de Guadalupe celebrada en la ciudad de Nicoya, Costa Rica*. Museo Nacional. Ministerio de Educación Pública. 1954. San José, Costa Rica.
- Wagner Moritz, Carl Scherzer. *La República de Costa Rica en Centro América*. Serie Nos Ven No.2. Ministerio de Cultura, Juventud y Deportes. Depto. de Publicaciones. 1974. San José, Costa Rica.
- Wolf, Eric. *Pueblos y culturas de Mesoamérica*. Biblioteca Era. Ediciones Era S.A. 1977. México, D.F.

Indice

	<i>Página</i>
Dedicatoria.	7
Presentación.	9
Introducción.	11
Algunos aspectos prehistóricos e históricos de Guanacaste.	13
Generalidades.	17
Algunas tradiciones y costumbres.	21
El músico en la sociedad. La sociedad y la música.	25
Manifestaciones musicales precoloniales a la llegada de los españoles.	29
Instrumentos musicales precolombinos.	35
La música en la época colonial y postcolonial.	53
Instrumentos musicales originados en la época colonial.	63
La música dentro de las cofradías.	71
Notas bibliográficas.	95
Danzas guanacastecas.	97
Fidela.	103
Torito.	107
Zapateado.	111
Danza de los indios promesanos.	117
Morenitas.	121
Diablo chingo.	125
El punto guanacasteco.	131
Botijuela.	135
Cajeta.	137
Marcha Esquivel.	141
Música tradicional guanacasteca.	143
Partituras de danzas.	144
Partituras de piezas típicas.	153
Retahílas y bombas.	157
ANEXOS:	
"Nuestra música y nuestros músicos"	
Bernal Flores.	165
"Sobre la música costarricense"	
Guido Sáenz.	170
"Danza típica costarricense"	
Teodora Hernández Viales.	173
"Actas del XXXIII Congreso Internacional de Americanistas".	181
"Instrumentos musicales indígenas"	
Julio Fonseca.	183
"Apuntes sobre música costarricense No. 1"	
Julio Fonseca.	185
"La música precolombina"	
Luis Ferrero.	188
"Un solo hombre sostiene una fábrica de marimbas".	190
GLOSARIO.	193
BIBLIOGRAFIA.	197

INDICE DE ILUSTRACIONES

	<i>Página</i>
Fig. 1: Plano y perspectiva de la plaza de Tecoatega	14
Fig. 2 y 3: Paisajes guanacastecos	18
Fig. 4 y 5: Paisajes y costumbres guanacastecas	19
Fig. 6: Alfareros de Guaytil preparando arcilla	22
Fig. 7: Alfareros de Guaytil dándole brillo a la arcilla	22
Fig. 8: Alfareros de Guaytil pintando la arcilla	23
Fig. 9, 10 y 11: Alfareros de Guaytil preparando la arcilla	23
Fig. 12: Marcos Duarte, constructor de marimbas	26
Fig. 13: Integrantes de la Filarmonía de Santa Cruz	27
Fig. 14: Grupo de cuerdas Nimboyore, ensayando	27
Fig. 15: Alumnos de la Escuela de Marimba de Santa Cruz	28
Fig. 16: Ocarina usada, posiblemente en ceremonias de circuncisión	30
Fig. 17: Representación del juego ceremonial "El Volador"	31
Fig. 18: El Comelagatoaste	32
Fig. 19: Danza indígena de la Gran Nicoya	34
Fig. 20, 21, 22 y 23: Ocarinas zoomorfas y antropomorfas	35
Fig. 24, 25, 26 y 27: Ocarinas zoomorfas y antropomorfas	36
Fig. 28, 29, 30 y 31: Ocarinas zoomorfas y antropomorfas	37
Fig. 32, 33, 34, 35, 36, 37, 38, 39 y 40: Pasos en la construcción de la ocarina	39-40
Fig. 41 (a,b,c): Radiografías de ocarinas, sonajas y pitos dobles	41-42
Fig. 42: Ocarina con figura de teponaztli	42
Fig. 43 y 44: Pitos sencillos zoomorfos	43
Fig. 45 y 46: Pitos dobles antropomorfos	43
Fig. 47, 48 y 49: Sonajas zoomorfas, antropomorfas o de otras formas	44
Fig. 50, 51, 52 y 53: Vasos sonajeros	45
Fig. 54 y 55: Tambores de parche	47
Fig. 56: Quijongojero ejecutando el quijongo	63
Fig. 57: Marimba de cajas de resonancia de calabaza	65
Fig. 58: Marimba con caja de resonancia de carrizo	65
Fig. 59: Cajeados de madera	67
Fig. 60: Plantillas para la construcción de cajas de resonancia	67
Fig. 61: Extremo superior de las cajas de resonancia	69
Fig. 62: Mata de calabazo de bejuco	69
Fig. 63: Obsérvese el ombligo en la parte inferior de las calabazas	69
Fig. 64: Parte superior de las cajas de resonancia de madera	69
Fig. 65: Parte inferior de las cajas de resonancia de madera	69
Fig. 66: Casa de la Cofradía de la Señorita Virgen de Guadalupe	73
Fig. 67, 68 y 69: Estampas de la Casa de la Cofradía de la Virgen de Guadalupe	75
Fig. 70: Piteros y cajeros de la danza de la Yegüita	77
Fig. 71: Primero y segundo Capitanes	78
Fig. 72: Encargada de vestir la muñeca	78
Fig. 73 y 74: Indios promesanos	87
Fig. 75: El Mayordomo y un promesano con el nicho descubierto	88
Fig. 76, 77, 78, 79 y 80: El Santo Cristo de Esquipulas en peregrinaje	89
Fig. 81: Fidela	103
Fig. 82: Torito	107
Fig. 83: Zapateado	111
Fig. 84: Danza de los indios promesanos	117
Fig. 85: Morenitas	121
Fig. 86: Diablo chingo	125
Fig. 87: El punto guanacasteco	131
Fig. 88: Botijuela	135
Fig. 89: Cajeta	137
Fig. 90: Marcha Esquivel	141

El diseño gráfico de esta obra, el levantado de textos, la corrección de estilo y pruebas, artes blancas y negativos se realizaron en los ploteles gráficos de



EDITORIAL FERNÁNDEZ-ARCE

Este libro se terminó de imprimir en los talleres de la Litografía e Imprenta EDITORIAL TEXTO, LTDA., en el mes de mayo de 1980, su edición consta de 3.000 ejemplares.

