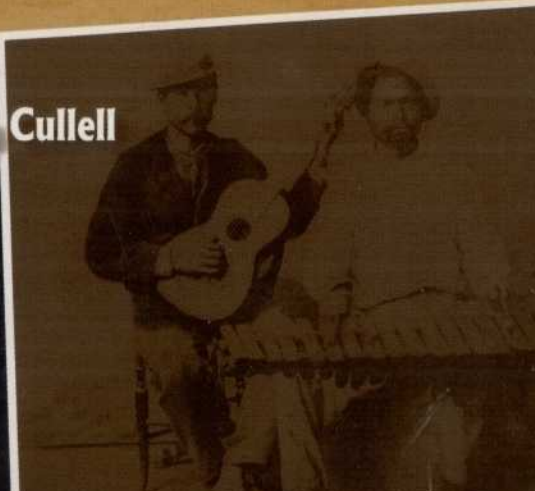




**DE LAS FANFARRIAS A LAS
SALAS DE CONCIERTO**
MÚSICA EN COSTA RICA
(1840-1940)



María Clara Vargas Cullell



DE LAS FANFARRIAS A LAS SALAS DE CONCIERTO MÚSICA EN COSTA RICA (1840-1940)

María Clara Vargas Cullell

EDITORIAL DE LA
UNIVERSIDAD DE COSTA RICA
COLECCIÓN NUEVA HISTORIA



780.972.86

V297d

Vargas Cullell, María Clara.

De las fanfarrias a las salas de concierto: música en Costa Rica, 1840-1940 / María Clara Vargas Cullell. -- 1. ed. -- San José, C.R. : Editorial de la Universidad de Costa Rica : Asociación Pro-Historia Centroamericana, 2004.

292p. : il., fots, 1 mapa (colección nueva historia)

ISBN 9977-67-802-2

1. MÚSICA-HISTORIOGRAFÍA. 2. MÚSICA-ASPECTOS SOCIOECONÓMICOS. 3. MÚSICA Y SOCIEDAD. 4. MÚSICA Y ESTADO. 5. MÚSICOLOGÍA. 6. COMPOSITORES COSTARRICENSES. 7. MÚSICOS COSTARRICENSES I. Título.

CIP/1220

CC/SIBDI.UCR

Edición aprobada por la Comisión Editorial de la Universidad de Costa Rica

Primera edición: 2004

Revisión filológica: *Rocío Monge y Maritza Mena* • Diseño, diagramación y diseño portada: *María de los A. Quirós Porras*

Fotografías de portada:

- *Músico de pueblo*. S.f. Colección de fotografías de la Universidad de Costa Rica.
- *Clase de piano de la profesora Elsa Maukisch en 1914*. Fotografía propiedad de Roberto Carranza Echandi.
- *El joven violinista Guido Echandi en 1914*. Fotografía propiedad de Roberto Carranza Echandi.
- *Banda Militar de Cartago en el patio del Colegio San Luis Gonzaga, en 1903*. Fotografía propiedad de Guillermo Cabezas Bolaños.
- *Agrupación musical que amenizaba bailes en Puntarenas en 1926*. Colección de fotografías de la Universidad de Costa Rica.

© Editorial de la Universidad de Costa Rica, Ciudad Universitaria "Rodrigo Facio".

Apdo. 75-2060. Fax: 207-5257, e-mail: editucr@carlari.ucr.ac.cr San José, Costa Rica.

Prohibida la reproducción total o parcial. Todos los derechos reservados. Hecho el depósito de ley.

ÍNDICE

Índice de cuadros	7
Índice de ilustraciones	9
Lista de abreviaturas	13
Dedicatoria	15
INTRODUCCIÓN	17
Capítulo 1	
LOS ANTIGUOS MÚSICOS DE OFICIO	25
1.1 Músicos parroquiales y municipales	27
1.2 Los músicos militares	33
a. De fanfarrias a bandas militares (1845-1870)	33
b. Condiciones de estudio y laborales de los músicos militares	40
1.3 Conclusión	41
Capítulo 2	
EL INICIO DEL CONSUMO MUSICAL PRIVADO	43
2.1 Importación y venta de instrumentos y partituras	45
2.2 Clases privadas y otros servicios musicales	48
2.3 Nuevos tipos de músicos	50
a. Los profesores de música extranjeros	50
b. Los músicos aficionados	54
2.4 Las bandas militares y sus músicos	57
a. Fortalecimiento de la institución musical militar	58
b. Condiciones de trabajo de los músicos militares	61
2.5 Conclusión	66
Capítulo 3	
MÚSICA Y SOCIABILIDAD	67
3.1 De la música permisiva a la música permitida	69
a. La asistencia a actividades musicales como símbolo de progreso	71
b. Las "clases de adorno"	73
c. Las sociedades filarmónicas	75
3.2 Nuevos espacios para el desarrollo del oficio musical	81
a. Recreos y retretas	81

b. Bailes	83
c. Veladas y conciertos	87
d. Representaciones líricas	89
e. Las orquestas de las compañías líricas: momento de encuentro de los músicos nacionales	93
3.3 Conclusión	94

Capítulo 4

LAS ORQUESTAS COMERCIALES	95
4.1 Las orquestas de salón	97
4.2 La demanda de orquestas se amplía. Viejos y nuevos contratantes	100
a. Hoteles, clubes, asociaciones de beneficencia y asociaciones gremiales	101
b. Teatros y salones-teatros	106
i. Las proyecciones cinematográficas	106
ii. Las representaciones escénicas	109
4.3 La invasión de la música grabada	114
4.4 La era del <i>jazz</i> : nuevas agrupaciones y nuevo repertorio	117
a. Las <i>jazz bands</i>	120
b. La marimba Costa Rica	125
4.5 Primeros intentos de asociación gremial	126
4.6 Conclusión	129

Capítulo 5

VIEJOS PROBLEMAS DE LOS MÚSICOS MILITARES Y FILARMÓNICOS	131
5.1 Las bandas militares	133
a. Un panorama poco alentador	133
b. Consolidación musical de las bandas militares	136
c. El proceso se estanca de nuevo	141
5.2 Las filarmonías	149
a. Algunos grupos cimarrones	149
b. Las filarmonías: "centros de cultura y urbanidad"	151
5.3 La percepción del público	159
5.4 Conclusión	161

Capítulo 6

LA APARICIÓN DE LA MÚSICA CLÁSICA	163
6.1 La "buena música"	166
a. El repertorio hasta 1890	166
b. La revista <i>Notas y Letras</i> y otras publicaciones	169
c. El papel de la crítica	171
d. Nuevas preocupaciones sobre el repertorio	175
6.2 La consolidación del repertorio clásico	177
a. Los salones familiares	177
b. Las asociaciones y centros culturales	178
c. Las asociaciones musicales del Colegio de Señoritas	179
d. Las escuelas de música	181
i. Escuela Nacional de Música (1890-1894)	181
ii. Escuela de Música Santa Cecilia (1894-1956)	183
iii. Otras escuelas de música	187
6.3 Las asociaciones de músicos	189
a. Sociedad Santa Cecilia (1902)	189
b. Sociedad Musical de Costa Rica (1911)	190
c. Sociedad Filarmónica Josefina (1914)	190
d. Asociación Musical (1915)	190
e. Asociación Musical de Costa Rica (1926-1927)	191
f. Asociación de Cultura Musical (1934-1946)	195
6.4 Conclusión	202

Capítulo 7

MÚSICA, ESTADO E IDENTIDAD NACIONAL	205
7.1 El papel de las bandas militares en el ceremonial cívico	208
7.2 La materia Canto: sistematización de la educación musical en escuelas y colegios	211
7.3 El Himno Nacional y la afirmación de la identidad costarricense	220
a. La música del Himno Nacional	221
b. Una misma música, varias letras	222
c. La búsqueda de una letra definitiva	227
7.4 La creación de la música nacional (1927-1938)	231
a. Un concurso de música nacional y una reunión acalorada	234
b. La búsqueda de un ritmo nacional: excursiones a Guanacaste	237
c. Promoviendo la música nacional: conciertos y ediciones musicales	237
7.5 Conclusión	246

Capítulo 8

CONCLUSIONES 249

FUENTES 255

BIBLIOGRAFÍA 265

ANEXOS

N.º 1 Filarmonías y escuelas municipales de música en Costa Rica
(1885-1903) 277

N.º 2 Letra de dos canciones políticas costarricenses 280

N.º 3 Letras del Himno Nacional de Costa Rica 281

N.º 4 Lista de músicos nacionales y extranjeros activos entre 1790-1940,
ordenados de acuerdo con la fecha probable de inicio de participación
en la actividad musical del país 283

ÍNDICE DE ONOMÁSTICO 289

Acerca de la autora 293

ÍNDICE DE CUADROS

Cuadro N.º 1	
Cantidad de conciertos que la crónica registró entre 1845 y 1887	57
Cuadro N.º 2	
Integrantes de la Banda Militar de San José en 1895	60
Cuadro N.º 3	
Detalle de ingresos y egresos de un concierto organizado por la Sociedad Musical de Heredia	89
Cuadro N.º 4	
Integrantes de algunas de las compañías de ópera, opereta y zarzuela que se presentaron en el Teatro Nacional (1897-1914)	110
Cuadro N.º 5	
Óperas presentadas en el Teatro Nacional (1897-1914)	112
Cuadro N.º 6	
Plan de estudios de la Escuela de Música Militar	138
Cuadro N.º 7	
Programa de concierto efectuado por la Sociedad Filarmónica Josefina	167
Cuadro N.º 8	
Programa de retreta efectuada por la Banda Militar de San José frente a la Casa Presidencial	167
Cuadro N.º 9	
Programa de velada efectuada en Heredia por la Sociedad Filarmónica	169
Cuadro N.º 10	
Programa de retreta efectuada por la Banda Militar, en 1914	175
Cuadro N.º 11	
Velada a cargo de la Sociedad del personal docente de San José, realizada en el salón de actos del Edificio Metálico	179
Cuadro N.º 12	
Concierto organizado por la Asociación de Cultura Musical en el Teatro Nacional	197

Cuadro N.º 13	
Integrantes e instrumentos de la Banda Militar de San José (1832-1941)	209
Cuadro N.º 14	
Profesores de canto en escuelas y colegios (1887-1916)	218
Cuadro N.º 15	
Programa de concierto de música costarricense efectuado en el Teatro Nacional (década de 1930)	240
Cuadro N.º 16	
Conciertos de música nacional realizados entre 1927 y 1942	244
Cuadro N.º 17	
Ediciones oficiales de música efectuadas en Costa Rica entre 1888 y 1945	245

ÍNDICE DE ILUSTRACIONES

N.º 1	Grupo musical en un entierro. Detalle del <i>Álbum de Figueroa</i>	28
N.º 2	La Catedral de San José, en 1858	32
N.º 3	Retreta frente a la Casa Presidencial, San José	39
N.º 4	Manuel M. ^a Gutiérrez, en 1864	40
N.º 5	José Campabadal, profesor de música catalán residente en Cartago a partir de 1876	53
N.º 6	Luz Machado, joven pianista y compositora en 1894	56
N.º 7	Encarnación Mayoral al piano, en 1907	57
N.º 8	Cuartel Principal de San José, sede de la banda militar más grande del país	59
N.º 9	Manuel María Gutiérrez en sus últimos años	64
N.º 10	Rafael Chaves Torres, Director General de Bandas a partir de 1887	66
N.º 11	Orquesta femenina dirigida por José Joaquín Vargas Calvo, en 1893	80
N.º 12	Baile en el Palacio Nacional a mediados del siglo XIX	84
N.º 13	Grupos integrados por un guitarrista y un marimbero amenizaron los bailes en Puntarenas y Guanacaste	86
N.º 14	Orquesta dirigida por Juan de Dios Páez, sentado al centro, a finales de la primera década del siglo XX	102
N.º 15	Orquesta Foster, integrada por el pianista y director Rodolfo Foster, el violinista Juan Sanabria, el flautista Víctor Sanabria y el contrabajista Luis Guzmán, en 1913	103
N.º 16	Orquesta de Moravia en las primeras décadas del siglo XX	105
N.º 17	Orquesta no ubicada geográficamente, aunque corresponde a 1911. A la izquierda, el violinista Luis Ángel Estrada Carvajal	105
N.º 18	Armida Gais, tiple de la Compañía Scagnamiglio que se presentó en el Teatro Nacional, en 1905	111
N.º 19	Anuncios de discos y <i>vitrolas</i> en 1915	115

N.º 20	José Santiesteban Repetto, uno de los directores de orquesta más activo en las décadas de 1920 y 1930	120
N.º 21	Anuncio de la Orquesta Unión, en 1927	122
N.º 22	Integrantes de la Orquesta Repetto, en 1928	122
N.º 23	Héctor Beeche, director de la Orquesta Unión, en 1928	123
N.º 24	Promoción de un disco del compositor Gilberto Murillo	123
N.º 25	Marimbero de Bagaces, Guanacaste, en 1904	125
N.º 26	Juan Loots, Director General de Bandas a partir de 1907	136
N.º 27	Banda Militar de San José en el quiosco del Parque Central de San José, en 1911	139
N.º 28	Banda Militar de San José tocando en el Parque Central, década de 1920 ..	145
N.º 29	Banda Militar de Liberia a inicios de la década de 1940	148
N.º 30	Mapa con ubicación de las bandas militares y filarmonías en Costa Rica (1894-1903)	153
N.º 31	Filarmonía de Zapote, a inicios de la década de 1920	158
N.º 32	Filarmonía de Santa Cruz, a inicios de la década de 1930	158
N.º 33	Pilar Jiménez, fundador de la filarmonía y de la Escuela de Cuerdas de Guadalupe, en 1914	161
N.º 34	Diseño de la portada de la revista <i>Notas y Letras</i> , editada entre 1893 y 1895 ..	170
N.º 35	El salón del Centro Español durante una velada literario musical. En el escenario, al fondo, dos muchachas tocando piano	178
N.º 36	José Joaquín Vargas Calvo, compositor y pedagogo, en 1911	180
N.º 37	Velada lírico-literaria de despedida al violinista Longino Soto, en 1914	181
N.º 38	Marcelina González, profesora de canto en la Escuela Nacional de Música, en 1893	183
N.º 39	José Joaquín Vargas Calvo y un grupo de alumnas de la Escuela de Música. Santa Cecilia, en 1894. Entre ellas: Catalina González, Paulina González, Clemencia Quirós, Rita Salazar, Lita Bustamante, Mercedes Carranza y Ángela Bustamante ...	184

N.° 40	Grupo de estudiantes de la Escuela de Música Santa Cecilia, en 1895, con los profesores Pilar Jiménez, Alejandro Monestel, Augusto Fla Cheffa y José Joaquín Vargas Calvo	186
N.° 41	Grupo de estudiantes de la Escuela de Música Santa Cecilia, en 1941	186
N.° 42	Participantes en la velada efectuada en diciembre de 1911, en el Teatro Nacional	187
N.° 43	Orquesta de cuerdas dirigida por José Joaquín Vargas Calvo a finales del siglo XIX	188
N.° 44	José Castro Carazo, compositor y presidente de la Sociedad Filarmónica Josefina, fundada en 1914	190
N.° 45	Orquesta Sinfónica de Costa Rica, en 1927. Director: Juan Loots	193
N.° 46	Orquesta Sinfónica de Costa Rica en la gira a México y Guatemala	193
N.° 47	Caricatura acerca de la gira de la Orquesta Sinfónica de Costa Rica	194
N.° 48	Cuarteto Serrano –integrado por Alfredo Serrano, primer violín; Alvar Antillón, segundo violín; Ricardo Pérez, viola, y Carlos Cambronero, cello– acompañado por el pianista Carlos Enrique Vargas, interpreta el <i>Quinteto</i> de A. Dvorak. Teatro Nacional, 1940	199
N.° 49	Consuelo Reyes, presidenta del grupo de damas de la Asociación de Cultura Musical, en 1940	200
N.° 50	Dúo Cabezas Caggiano, integrado por la pianista Zoraide Caggiano y el violinista Raúl Cabezas	201
N.° 51	Afiches de promoción de conciertos organizados por la Asociación de Cultura Musical en la década de 1930	201
N.° 52	Algunas de las actividades realizadas por los profesores del Conservatorio de Música en sus primeros años de fundación	202
N.° 53	Concierto de la Orquesta Sinfónica Nacional en el quiosco del Parque Central. En primer plano, el violinista Walter Field. En las violas, Ricardo Pérez y Roberto Valle	203
N.° 54	Banda Militar de San José, en 1922	211
N.° 55	Banda Militar de San José, en 1939. Al centro, el director Roberto Cantillano	211
N.° 56	Banda Militar de Alajuela, en 1945	212

N.º 57	Portada del libro <i>Cantos Escolares</i> , editado en 1888 para ser utilizado como texto oficial en las clases de canto de las escuelas primarias	215
N.º 58	Grupo de estudiantes en el salón de música del colegio Anglo-americano, en 1912	219
N.º 59	Grupo de niños y niñas ensayando los himnos centroamericanos bajo la dirección de José Joaquín Vargas Calvo, para la celebración del 15 de setiembre de 1911	229
N.º 60	Afiche del concierto ofrecido por el compositor cubano Ernesto Lecuona, en 1929	239
N.º 61	El compositor Alejandro Monestel en su oficina de Cónsul de Costa Rica en Nueva York	242
N.º 62	El compositor Julio Mata mientras estudiaba en Nueva York, a fines de la década de 1920	243
N.º 63	Ejemplos de notación del <i>Punto guanacasteco</i>	248

LISTA DE ABREVIATURAS

A.	Alajuela
A.C.M.	Archivo Curia Metropolitana
A.H.M.	Archivo Histórico Musical de la Escuela de Artes Musicales de la Universidad de Costa Rica
A.N.C.R.	Archivo Nacional de Costa Rica
B.A.L.	Biblioteca de la Asamblea Legislativa
C.	Cartago
f.	folio
f.v.	folio vuelto
H.	Heredia
p.	página
pp.	páginas
r.p.m.	revoluciones por minuto
s.f.	sin folio
SJ.	San José
s.p.	sin página

DEDICATORIA

A mis padres, Jorge y María Clara.

A mis hijos, Pablo y Sofía.

INTRODUCCIÓN

El presente trabajo es un estudio de la práctica musical realizada en Costa Rica entre 1840 y 1940. En él, la música se entiende no como "el arte de producir sonidos", definición presente aún en muchos diccionarios musicales, sino como una práctica social y, por lo tanto, inmersa en un contexto económico, político, social y cultural. Así, el trabajo procura entender los procesos que afectaron la producción y la ejecución musical, así como su recepción, durante el período mencionado.

Una aclaración necesaria es que la música estudiada es aquella relacionada con el lenguaje musical occidental y que dio origen a una profesión musical secular. Deja, así, de lado otras músicas que existieron en el período, como, por ejemplo, la música indígena, la música afro-caribeña, la música tradicional y la música folclórica y toca, solo tangencialmente, la intensa práctica musical que se efectuó en la Iglesia.

En los cien años de estudio, Costa Rica sufrió una serie de transformaciones económicas, políticas, sociales y culturales muy importantes. En la década de 1840, la producción del café permitió el ingreso del país en el capitalismo y, con él, cambiaron la distribución de la tierra, las relaciones sociales y las comerciales. El Estado, inicialmente poco más que un administrador de relaciones diplomáticas, fue transformándose, paulatinamente, al asumir otras funciones como la producción de legislación y el ordenamiento institucional. A finales del siglo, el Estado asumió un papel fundamental en la modernización y en la consolidación de una identidad nacional. A inicios del siglo XX, nuevos actores sociales emergieron al asumir los trabajadores de diversa índole un papel bastante activo en lo político y en lo social¹. En este complejo panorama, la música, parte de un mundo cultural muy variado, tuvo un papel, a veces, accesorio y, muchas otras veces, esencial, pero poco visibilizado hasta ahora, en la consolidación de la identidad nacional.

Para determinar el papel de la música en ese vasto panorama, se estudiaron diversas agrupaciones o actividades musicales que fueron básicas para una intensa vida social. Ellas son: las sociedades filarmónicas, las filarmonías

1. Víctor Hugo Acuña Ortega e Iván Molina Jiménez. *Historia económica y social de Costa Rica (1750-1950)*. (San José: Editorial Porvenir, 1991); Héctor Pérez Brignoli. *Breve historia contemporánea de Costa Rica*. (México: Fondo de Cultura Económica, 1997).

municipales, los grupos de cámara, las orquestas de salón, las retretas, las veladas, los bailes y las representaciones líricas, entre otros. También se estudiaron la estructuración de las bandas militares, la instauración de la materia *Canto*, el proceso de asimilación del *Himno Nacional* y la invención de la música nacional; todos estos procesos apoyados directamente por el Estado, en diferentes momentos. Por último, como parte de la complejidad social que se produjo durante el período en estudio, se analizó el desarrollo del oficio musical en sus diferentes facetas.

Aunque la actividad musical estuvo presente en todo el territorio nacional, las fuentes disponibles presentan, en su mayoría, la actividad efectuada en centros de población importantes. Es sobre todo la actividad musical producida en San José, Heredia, Alajuela, Cartago, Liberia, Puntarenas y Limón, la que encontramos en los documentos. En los primeros casos, son centros que adquirieron una mayor complejidad urbana y mayor cantidad de población durante el período estudiado. En el caso de los puertos, es su posición geográfica la que los convierte en centros importantes de recepción de información de todo tipo y, entre ella, la musical. Las filarmonías, grupos muy numerosos, permitieron delinear la práctica musical en poblaciones más pequeñas.

Esta investigación se ubica en la nueva corriente historiográfica que procura interpretar la historia no solo desde el punto de vista de la estructura material, sino integrar lo cultural como factor explicativo. Dentro de ella, se estudia tanto lo institucional y lo formal como, también, lo cotidiano y lo popular. Desde el punto de vista musical, implica estudiar a los compositores, sus obras y las instituciones musicales, así como la música en sus funciones política y social. Para ello, se estudió de qué manera se organizaron los grupos musicales; quién contrató a los músicos, cómo fueron estos pagados y los diferentes propósitos para los cuales la música fue utilizada. De esta manera, la música se convierte en un elemento más en el proceso histórico de formación de la identidad nacional.

Este enfoque coincide con la nueva corriente en los estudios musicales internacionales. Desde la década de los años sesentas se inició un amplio debate en musicología, que ha llevado a cambios teóricos y metodológicos importantes. Este debate, iniciado por el sociólogo Max Weber² y el filósofo y sociólogo Theodor Adorno³, se intensificó en la década de los años setentas y ochentas y ha dado como resultado numerosos estudios acerca de la música como un hecho social. Esta nueva corriente no niega la subjetividad del hecho musical, pero reconoce que esta subjetividad no es espontánea ni ingenua como usualmente se ha supuesto, sino que está construida por sujetos cuya lógica está mediada

-
2. Max Weber. *The Rational and Social Foundations of Music*. (Londres, Southern Illinois University Press, 1977).
 3. Theodor Adorno. *Philosophy of Modern Music*. (New York: Seabury Press, 1973).

por factores históricos. El estudio de la práctica musical como hecho social, no solamente como hecho estético, nos permite insertarnos dentro de la corriente de la historia social y de la nueva musicología, lo cual nos faculta para aprovechar los avances en este sentido, tanto de la historiografía nacional como de la internacional.

En este trabajo, la práctica musical se enfoca tal y como la define el socio-musicólogo Kurt Blaukopf; es decir, el "estudio de los tipos de comportamiento musical, de los patrones del comportamiento musical y de las expectativas del comportamiento musical"⁴. Como hecho social, la música será estudiada desde diversos aspectos: el objeto para el cual se produjo el hecho musical, la variedad de personas que participaron en él, la diversidad de actividades musicales, la conformación del público, los espacios en que el hecho musical se produjo y la diversificación del repertorio musical.

Otro de los enfoques posibles es analizar de qué manera el Estado costarricense utilizó la capacidad de la música para comunicar y transmitir sentimientos, para apoyar el proceso de consolidación de la identidad nacional. Eric Hobsbawm explica cómo la música, en su forma política (himnos y marchas militares), es uno de los símbolos que más utilizan los Estados para ayudar a despertar el sentimiento nacional. Al ser socavados los antiguos métodos (como la religión y la monarquía) para mantener la subordinación, la obediencia y la lealtad del pueblo, el Estado "inventa tradiciones" y ritualiza la vida política para ayudar al proceso de consolidación de la identidad nacional⁵. En el contexto latinoamericano, Guy P. C. Thomson enfatiza en la utilización, por parte del Estado mexicano, de los cuerpos filarmónicos en la conformación de la identidad nacional⁶, así como de los roles político y ceremonial de las bandas de pueblo⁷, y Lilia Ana Bertoni señala la importancia de las ceremonias públicas en la construcción de la nacionalidad argentina y, dentro de ellas, la ejecución del himno nacional por parte de bandas y coros⁸. En Costa Rica, Steven Palmer ejemplifica claramente la construcción "desde arriba" del héroe nacional Juan Santamaría⁹, y Patricia Fumero

-
4. Kurt Blaukopf. *Musical Life in a Changing Society*. (Oregon: Amadeus Press, 1992), p. 5.
 5. Eric Hobsbawm. "Mass-Producing Traditions: Europe, 1870-1914". En: Hobsbawm, E. y Ranger, T. (Eds.), *The Invention of Tradition*. (Cambridge: Cambridge University Press, 1983); *Ídem*. "Inventando tradiciones". En: *Entrada Libre*. (octubre-marzo 1988), pp. 3-16.
 6. Guy P. C. Thomson. "Bulwarks of Patriotic liberalism: the National Guard, Philharmonic Corps and Patriotic Juntas in Mexico". En: *Journal of Latin American Studies*. Volume 22, Part 1 (February 1990), pp. 31-67.
 7. Guy P. C. Thomson. "The Ceremonial and Political Roles of Village Bands, 1846-1974". En: Beezley, English and French, eds. *Rituals of Rule, Rituals of Resistance. Public celebrations and Popular Culture in Mexico* (Delaware, Scholarly Resources Inc., 1994), pp. 307-342.
 8. Lilia Ana Bertoni. "Construir la nacionalidad: héroes, estatuas y fiestas patrias, 1887-1991". En: *Boletín del Instituto de Historia Argentina y Americana "Dr. E. Ravignani"*. (Tercera Serie, número 5, primer semestre de 1992), pp. 77-111.
 9. Steven Palmer. "Sociedad anónima, cultura oficial: inventando la Nación en Costa Rica (1848-1900)". En: Molina y Palmer (Eds.). *Héroes al gusto y libros de moda. Sociedad y cambio cultural en Costa Rica (1750/1900)*. (San José: Porvenir/Plumsock Mesoamerican Studies, 1992), pp. 169- 205.

destaca la importancia de las ceremonias públicas y todo su ceremonial¹⁰, en la construcción de la nación costarricense¹⁰.

La práctica musical, por otro lado, no está limitada a las demostraciones oficiales sino que, también, va a estar presente en actividades no oficiales, tales como las representaciones escénico-musicales, las retretas y los recreos de las bandas y las filarmonías y las veladas en salones privados. Estas actividades son espacios públicos de socialización, ya que reúnen diversos sectores sociales. Maurice Agulhon, en su libro *La République au village*, esclarece de qué manera la sociabilidad y la intensidad de la vida asociativa son importantes para los cambios que se producen en la región del Var en Francia. La llegada de ideas nuevas y los diversos tipos de sociabilidad permiten una evolución cultural más rápida de lo normal. Para el autor, entre los espacios que fomentan esa sociabilidad están las sociedades musicales, los coros y los sitios que permiten contactos colectivos amplios entre diversos sectores sociales¹¹.

Siempre explorando los espacios de la sociabilidad, en los cuales la práctica musical está presente, el libro de Jeffrey Needell, *A Tropical Belle-Epoque*, aporta nuevos elementos, ya que efectúa una revisión no solo de las instituciones formales de sociabilidad (colegios, clubes, teatros) sino, también, de espacios no formales como los salones. Estos son considerados por el autor como instituciones informales, cruciales para la élite por sus funciones simbólica e instrumental, al permitirle adquirir y demostrar el prestigio asociado con la cultura europea y por proveer el marco para contactos importantes. Los salones de la *belle-epoque*, en Río de Janeiro, tenían una fuerte tendencia a lo literario y lo musical y estaban conformados por profesionales urbanos y hombres de negocios, y se convertían, así, en un aspecto informal del poder en la estructura socio-económica carioca¹². Varios autores más han estudiado cómo el ascenso de la burguesía lleva, a su vez, a establecer espacios en los cuales la música es un elemento importante, como es el caso de los salones¹³, los bailes¹⁴, y las sociedades musicales¹⁵.

Como parte del proceso de adopción del modo de vida de la modernidad, el proceso civilizatorio, que, de acuerdo con Norbert Elias, consiste en la modificación de la sensibilidad y del comportamiento humano, está ligado a procesos de autocontrol psíquico y social, de los

10. Patricia Fumero Vargas. *El Monumento Nacional. Fiesta y develización, setiembre de 1895*. (Alajuela: Museo Histórico Cultural Juan Santamaría, 1998).

11. Maurice Agulhon. *La République au village*. (Paris, Du Seuil, 1979).

12. Jeffrey Needell. *A tropical Belle-Epoque. Elite culture and society in turn of the century Rio de Janeiro*. (Cambridge: Cambridge University Press, 1987).

13. Alonso Celsa. "Los salones: un espacio musical para la España del siglo XIX". *Anuario Musical* N.º 48 (1993), pp. 1-41.

14. Edgardo Díaz Díaz. "La música ballable de los carnets: forma y significado en su repertorio en Puerto Rico (1877-1930)". *Revista Musical Puertorriqueña* N.º 5, (enero-junio 1990), pp. 3-21.

15. Cristina Magaldi. "Music for the Elite: Musical Societies in Imperial Rio de Janeiro". *Latin America Music Review*. Vol. 16: Number 1 (Spring/Summer 1995), pp. 1-41.

cuales la música no puede separarse¹⁶. Por su parte, Robert Putnam, al explorar el caso italiano, señala que la modernidad está relacionada con la formación de ciudadanos capaces de participar activamente en asuntos de interés público, de mantener relaciones horizontales de reciprocidad y cooperación y ser solidarios, tolerantes y confiables. Estas normas y valores de una "comunidad cívica ideal" son reforzados por medio de asociaciones políticas o civiles, como las sociedades corales, que permiten que sus miembros desarrollen auto-disciplina y aprecien el producto de una colaboración exitosa¹⁷. En el caso de Costa Rica, Patricia Fumero expone cómo las representaciones teatrales y las actividades musicales son vistas por el Estado liberal como modificadores del comportamiento público¹⁸.

Otros autores han indagado en la relación entre clase y el proceso de diferenciación del repertorio musical y, en este sentido, Michael Broyles demuestra cómo el proceso de dualización entre una cultura musical popular y una de elite, ocurre, en Boston, hacia 1830¹⁹; Ralph Locke argumenta que el patronazgo de personas de clase social alta es determinante en el proceso de sacralización cultural en Estados Unidos²⁰; John Roselli revela cómo la composición social y la procedencia del público, con su preferencia por un tipo de repertorio, influye en el desarrollo del gusto musical argentino²¹; y William Beezley enfatiza en la influencia de lo importado tanto en el desarrollo de los deportes como en el de otras diversiones públicas, como son el teatro y la ópera, que crean verdaderas modas de diversión que reflejan características de la sociedad mexicana en la época del porfiriato²².

En cuanto al proceso de profesionalización de la práctica musical, varios autores lo estudian y, entre ellos, Cyril Ehrlich efectúa un estudio en Inglaterra, desde el siglo XVIII hasta 1984, y concluye que, aunque actualmente el nivel de vida de los músicos es mejor, esto no implica que su estatus profesional sea más alto²³. Tradicionalmente, se argumenta que es la necesidad de los músicos de satisfacer una necesidad interior lo que los atrae a esa profesión. No obstante, Christoph-Hellmut Mahling aclara cómo, en el caso de los músicos de las orquestas cortesanas alemanas del siglo XVIII y XIX, consistía, más bien, en una

16. Norbert Elias. *La dynamique de l' Occident*. (Paris: Ed. Calmann-Lévy, 1975).

17. Robert Putnam. *Making democracy work: Civic traditions in modern Italy*. (New Jersey: Princeton University Press, 1993).

18. Fumero. *Teatro público*. Capítulo III.

19. Michael Broyles. "Music and Class Structure in Antebellum Boston". *Journal of the American Musicological Society*. Vol. XLIV, N.º 3 (Fall 1991), pp. 451- 493.

20. Ralph Locke. "Music Lovers, Patrons, and the "Sacralization" of Culture in America". *19 th Century Music*. Vol. XVII, N.º 2, (Fall 1993), pp. 149- 173.

21. John Roselli. "The Opera Business and the Italian Immigrant Community in Latin America 1820-1930, the example of Buenos Aires". *Past and Present*. N.º 127 (mayo 1990), pp. 155-182.

22. William Beezley. "El estilo porfiriano: deportes y diversiones de fin de siglo", pp. 265-281.

23. Cyril Ehrlich. *The Music Profession in Britain since the Eighteenth Century. A Social History*. (Oxford: Clarendon Press, 1985).

decisión ligada a la continuación de una tradición artesanal²⁴. Jon Frederickson y James Rooney, asimismo, discuten si realmente puede considerarse la ocupación musical como una profesión. En el siglo XIX, con el ascenso de la burguesía, los músicos consiguen un nuevo mercado para su trabajo y crean un nuevo producto, la música pura, sin función utilitaria, creada para ser escuchada en concierto. En esta misma época, se logra una separación entre ejecutantes y auditores, al volverse la música más difícil técnicamente. A pesar de estos logros, según los autores, la práctica musical no alcanza el estatus de profesión ya que, a pesar de haber logrado un nuevo mercado, no logra asegurarse el monopolio sobre él con base en razones técnicas, sino que siguen siendo las razones estéticas las que predominan²⁵.

El rol de la mujer en el desarrollo de la práctica musical empieza a ser descubierto. Beth Abelson Macleod expone cómo la participación de la mujer en la práctica musical en Estados Unidos, pasa de las salas privadas a las salas de concierto, siguiendo el patrón recorrido por los cambios de los roles femeninos al pasar de la esfera privada a la esfera pública²⁶; Eva Rieger aclara por qué la mujer ha tenido una participación mínima en el proceso creativo musical²⁷ y Beth Glixon expone cómo la ópera, a mediados del siglo XVII, sirvió para que algunas mujeres tuvieran oportunidad, al menos por un tiempo, de tener una vida profesional productiva, hecho casi imposible en otras áreas respetables de la sociedad de la época²⁸.

La percepción de la sociedad respecto al músico y la profesión musical es difícil de detectar; sin embargo, Mauricio Archila, en "El uso del tiempo libre de los obreros, 1910-1945", muestra cómo ese tiempo libre fue percibido, a principios de siglo, por la Iglesia Católica y por los empresarios colombianos, con una connotación negativa. Para la Iglesia, fue un tiempo en el que imperaba la inmoralidad, y para los empresarios ese tiempo de ocio perjudicaba la disciplina laboral. La música es parte de la utilización del tiempo libre, pues está presente en los bailes, tan gustados por ese sector social y, por lo tanto, está inmersa en esa connotación negativa²⁹.

24. Christoph-Hellmut Mahling. "The Origins and Social Status of the Court Orchestral Musician in the 18th and early 19th Century in Germany" En: Salmen, Walter, ed. *The Social Status of the Professional Musician from the Middle Ages to the 19th Century*. (New York: Pendragon Press, 1983), pp. 221-264.

25. Jon Frederickson y James Rooney. "How the music occupation failed to become a profession", *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music*. Vol. 21, N.º 2 (junio 1990), pp. 180-206.

26. Beth Abelson Macleod. "Whence comes the Lady Tympanist?" Gender and Instrumental Musicians in America, 1853-1990". *Journal of Social History* Vol. 27, N.º 2, (Winter 1993), pp. 291-308.

27. Eva Rieger. "Dolce semplice? On the Changing Role of Women in Music". En: Ecker, Gisela, ed. *Feminist Aesthetics* (Boston: Beacon Press, 1985), pp. 135-149.

28. Beth Glixon. "Private Lives of Public Women: Prima Donnas in Mid-Seventeenth-Century Venice". *Music and Letters*. Vol. 76, N.º 4, (November 1995), pp. 509-527.

29. Mauricio Archila. "El uso del tiempo libre de los obreros, 1910-1945". *Anuario Colombiano de Historia Social y de la Cultura*. N.ºs 18-19 (1990-1991) pp. 145-184.

En el caso de Costa Rica, los estudios acerca del desarrollo de la música, además de ser escasos, solo permiten tener una visión cronológica de la fundación de algunas instituciones musicales y un listado de compositores y de obras importantes³⁰. Es más bien en la producción historiográfica cultural que se ha abordado, aunque tangencialmente, el hecho musical como parte de lo social.

A partir de la década de 1990, los historiadores han estudiado temas muy diversos que intentan explorar "cómo se crea y se vive la cultura"³¹. En revistas especializadas, avances de investigación, libros y tesis de grado y de posgrado, numerosos autores se abocan a estudiar asuntos tan variados como los patrones de consumo³², los ritos mortuorios³³, la vida cotidiana³⁴, las diversiones públicas³⁵, las costumbres matrimoniales³⁶, las bibliotecas³⁷, la invención de la nación³⁸, y la prostitución³⁹, entre otros. Dos autoras, Patricia Vega, en el artículo "De la banca al sofá", y Patricia Fumero en el artículo "La ciudad en la aldea" y en el libro *El*

-
30. Alcides Prado. *Apuntes sobre la vida musical de Costa Rica*. (San José: Imprenta Nacional, 1942); Pan American Union. *Compositores de América Latina*. (Washington D.C.: OEA, 1956); José Rafael Araya. *Vida Musical en Costa Rica*. (San José: Imprenta Nacional, 1957); Pan American Union. *Music of Latin America*. (Washington D.C.: OEA, 1963); Manuel Segura. *Mélico*. (San José: Editorial Costa Rica, 1965); Bernal Flores. *Julio Fonseca*. (San José: Ministerio de Cultura, Juventud y Deportes, 1973); Bernal Flores. *La música en Costa Rica*. (San José: Editorial Costa Rica, 1978); Augusto Ortiz. *Historia de las instituciones musicales que han existido en Costa Rica*. (Tesis de Licenciatura, Universidad Nacional, 1976); Bernal Flores. *José Daniel Zúñiga*. (San José: Ministerio de Cultura, Juventud y Deportes, 1976); Carlos Meléndez. *Manuel María Gutiérrez*. (San José: Ministerio de Cultura, Juventud y Deportes, 1979); Enrique Cordero. *Julio Mata*. (San José: Editorial Costa Rica, 1981); Ludmila Svatek. *Juan Loots y las bandas militares*. (San José: Imprenta Nacional, 1986); Luis Fernando Murillo. *La Orquesta Sinfónica Nacional de Costa Rica*. (Tesis de Licenciatura, Universidad de Costa Rica, 1986); Virginia Zúñiga Tristán. *Zelmira Segreda, la alondra costarricense*. (San José: Editorial Universidad Estatal a Distancia, 1988); Virginia Zúñiga Tristán. *La Orquesta Sinfónica Nacional*. (San José: Editorial Universidad Estatal a Distancia, 1992); Pompillo Segura Chaves. *Historia de la música en Costa Rica en el siglo XIX. Bandas y músicos*. Tesis de Historia, Universidad de Costa Rica, 1996; Julio Molina Siverio. *Por las rutas del tenor. Ensayo biográfico e iconográfico del artista Manuel Salazar Zúñiga*. (San José: EDITORAMA, 1997); Julio Molina Siverio. *Alborada del arte lírico costarricense*. (Cartago: Imprenta Segura, 1999).
31. Iván Molina y Steven Palmer. "Prólogo. El álbum y el espejo". En: Molina y Palmer, eds. *Héroes al gusto*, pp. 3-8.
32. Patricia Vega. "De la banca al sofá. La diversificación de los patrones de consumo en Costa Rica (1857-1861)". En: Molina y Palmer, eds. *Héroes al gusto*, pp. 109-135.
33. Arnaldo Moya. "El rito mortuario en el Cartago dieciochesco". *Revista de Historia*. N.º 24 (julio-diciembre 1991), pp. 23-52.
34. Arnaldo Moya. "Cultura material y vida cotidiana. El entorno doméstico de los vecinos principales de Cartago (1750-1820)". En: Molina y Palmer, eds. *Héroes al gusto*, pp. 9-44.
35. Patricia Fumero. "La ciudad en la aldea. Actividades y diversiones urbanas en San José a mediados del siglo XIX". En: Molina y Palmer, eds. *Héroes al gusto*, pp. 77-107. *Ídem*. *Teatro, público y Estado en San José (1880-1914)*. (San José: Editorial UCR, 1996).
36. Eugenia Rodríguez. "Padres e hijos. Familia y mercado matrimonial en el Valle Central de Costa Rica (1821-1850)". En: Molina y Palmer, eds. *Héroes al gusto*, pp. 45-76.
37. Iván Molina. "Azul por Rubén Darío. El libro de moda". La cultura librería del Valle Central de Costa Rica (1780-1890). En: Molina y Palmer, eds. *Héroes al gusto*, pp. 137-167.
38. Steven Palmer. "Sociedad anónima, cultura oficial: inventando la Nación en Costa Rica (1848-1900)". En: Jiménez y Palmer, eds. *Héroes al gusto*, pp. 169-205.
39. Juan José Marín. "Prostitución y pecado en la bella y próspera ciudad de San José". En: Molina y Palmer, eds. *El paso del cometa. Estado, política social y culturas populares en Costa Rica (1800/1950)*. (San José: Porvenir/ Plumsock Mesoamerican Studies, 1992), pp. 47-80.

teatro en San José (1880-1914), han tratado tangencialmente el hecho musical. La primera ilustra cómo la compra de instrumentos musicales, las clases particulares para aprender a tocarlos y el aumento de las representaciones escénico-musicales son parte de la diversificación de los patrones de consumo que se intensifica en Costa Rica a partir de 1857. Patricia Fumero aclara cómo las visitas de compañías de ópera, opereta y zarzuela extranjeras, al utilizar los servicios de los músicos nacionales para sus representaciones, ayudan a elevar el nivel técnico de estos y a ampliar las posibilidades del repertorio de sus ejecuciones.

Las fuentes de información para este trabajo fueron básicamente de carácter primario, ubicadas en la Biblioteca Nacional, en el archivo del Teatro Nacional, en el Archivo Nacional de Costa Rica y en colecciones particulares. El empleo de la historia oral enriqueció las evidencias anteriores ya que, por medio de entrevistas a músicos mayores, quienes fueron protagonistas de la actividad musical en las primeras décadas de este siglo, se pudo obtener información no presente en las fuentes escritas. En las citas, se mantuvo la ortografía original.

AGRADECIMIENTOS

Este libro es el resultado de un largo proceso de aprendizaje en el que estoy en deuda con muchas personas. En primer lugar, quisiera agradecer a mi hermano Jorge, quien hace muchos años me inició en el mundo de la investigación. Él y mi hermana Jimena tomaron tiempo de sus apretadas agendas para leer y comentar diversas partes del trabajo. En segundo lugar, a los profesores de la Maestría en Historia de la Universidad de Costa Rica, Dr. Juan Carlos Solórzano, Dra. Elizabeth Fonseca, Dr. Héctor Pérez y Dr. Víctor Hugo Acuña, quienes, con su orientación, permitieron que las investigaciones elaboradas en cada uno de los cursos fueran ensayos fundamentales para este trabajo. Este último leyó, criticó y comentó ampliamente las primeras versiones de este trabajo y me orientó con generosidad. Quisiera mencionar, también, a mis amigos Zamira Barquero, Enrique Cordero, Isabel Jeremías y Gerardo Duarte, quienes escucharon múltiples versiones verbales e hicieron importantes comentarios desde su perspectiva musical.

Un agradecimiento especial a Norman Calderón por permitirme utilizar las entrevistas de músicos de bandas y filarmónicos, así como a los señores Ana Isabel Cabezas Caggiano, Guillermo Cabezas Bolaños, Roberto Carranza Echandi, Ulpiano Duarte Arrieta, María Eugenia Estrada Fernández, Walter Field Gallegos, Alejandrina Mata Segreda, Ida Páez, Ligia Rosales Chacón y Roberto Enrique Vargas Dengo por permitirme utilizar documentos y fotografías guardados por sus respectivas familias.

Capítulo 1

LOS ANTIGUOS MÚSICOS DE OFICIO



*Grupo musical en un velorio.
Detalle del Álbum de Figueroa.*

A inicios del siglo XIX, grupos de tres o cuatro músicos fueron contratados en San José y Heredia para que se encargaran de amenizar las festividades religiosas. En la milicia, grupos pequeños de tambores y clarines se encargaron de acompañar procesiones, marchas y celebraciones. En ambos casos, eran tan poco numerosos que, por bueno que fuera su desempeño, las actividades no podían ser muy lucidas. Con la Independencia, este panorama no cambió sustancialmente. Las dos posibilidades de trabajo para los músicos siguieron siendo, al igual que durante la Colonia, la Iglesia y la milicia. Este capítulo está destinado a estudiar a esos músicos de formación empírica, quienes fueron los encargados de amenizar las actividades religiosas y militares alrededor de mediados del siglo XIX.

1.1 MÚSICOS PARROQUIALES Y MUNICIPALES

En la época de la conquista y de la colonización de América, la música, en España, se hallaba en un período de esplendor. Este florecimiento fue notable sobre todo en la música religiosa. Las iglesias y las catedrales rivalizaban por los cantantes, instrumentistas y compositores que lograban reunir. El grupo, denominado "capilla", variaba de acuerdo con el interés y con las posibilidades económicas de cada iglesia. Algunos de los compositores más importantes tenían una producción casi exclusivamente religiosa. El importante papel de la música en el ritual de la Iglesia Católica española continuó en los nuevos territorios conquistados.

Inicialmente, el lenguaje sonoro fue utilizado para ayudar en los procesos de pacificación de los nuevos territorios. Algunos ejemplos son los de fray Pedro de Gante en el territorio mexicano y fray Bartolomé de las Casas en el territorio guatemalteco. Otros ejemplos los brindan las diferentes órdenes misioneras que se instalaron desde el sur de California hasta Chile, y, en las cuales, la educación musical fue un elemento importante del adoctrinamiento religioso⁴⁰. A medida que los centros urbanos se consolidaron, la edificación de catedrales en las principales ciudades coloniales fue seguida por la constitución de capillas musicales. Estas eran un elemento fundamental en el enriquecimiento del ritual religioso, tan necesario para consolidar la imagen de la Iglesia y de la

40. Para ampliar este tema, véase: Lourdes Turrent. *La conquista musical de México*. (México: Fondo de Cultura Económica, 1996); Frank Harrison. "The musical impact of exploration and cultural encounter". En: Carol E. Robertson, ed. *Musical Repercussions of 1492. Encounters in Text and performance*. (Washington: Smithsonian Institute Press, 1992); Dieter Lehnhoff. *Espada y Pentagrama*. (Guatemala: Universidad Rafael Landívar, 1986); Alfred Lemmon. "Jesuit Chronicles and Historians of Colonial Spanish America: Sources for the Ethnomusicologist" *Inter-America Music Review*. Vol. X (Fall-Winter 1988), pp. 119-129.

Corona. Con estas agrupaciones, las catedrales de México, Perú, Nueva Granada y Guatemala, entre otras, se convirtieron en centros musicales muy activos. Por otro lado, las numerosas cofradías⁴¹, que se establecieron a lo largo del territorio hispanoamericano, también fueron importantes para el desarrollo musical.

En ese comportamiento, la Gobernación de Costa Rica y la Alcaldía de Nicoya no fueron una excepción⁴². Las parroquias cumplieron con las numerosas órdenes reales de realizar misas cantadas, tédeum, y otras celebraciones por motivos tan diversos como nacimientos de príncipes y princesas, matrimonios reales y victorias de batallas. Por su parte, las cofradías, al apadrinar numerosas misas y festividades, también asumieron el pago de músicos para las diversas celebraciones religiosas. Aunque en los documentos no se menciona a los músicos que participaban en esas celebraciones y, aunque la *misa cantada* en realidad era cantada por el mismo cura, otras celebraciones más importantes tuvieron algún tipo de apoyo musical. Es así como, por ejemplo, el libro de Cargo y Data de la Orden Tercera de Penitencia de San Francisco, de 1792 hasta 1826, muestra gastos mensuales por el pago de músicos⁴³.

Evidencia de músicos contratados por la Iglesia o por la Municipalidad para apoyo de diversas festividades fueron frecuentes durante la Colonia. En 1803, el presbítero José María Esquivel contrató a los músicos

Tomás Guzmán, José Ángel Peraza, Cosme Castro y Pedro Jiménez para que se encargaran de la música en las numerosas festividades religiosas⁴⁴. Un año después, los principales vecinos de Heredia contrataron a Francisco Borbón, Matías Fonseca, Eusebio Castillo y José Manuel Cascante con un salario de 2 pesos con 2 reales cada uno⁴⁵. Otro grupo de músicos llegaron en esa misma década o en la siguiente, entre ellos: Juan Evangelista Mayorga, José María y Juan Morales, Pablo Jirón, José María Acevedo y Damián Dávila. Todos ellos provenían de Nicaragua⁴⁶.

Ilustración N° 1
Grupo musical en un entierro.
Detalle del Álbum de Figue-
roa⁴⁷.



41. Las cofradías eran grupos de personas que se reunían con fines religiosos y afianzaban, de paso, su posición social y económica.
42. Para ampliar este tema, véase: Claudia Quirós. *La era de la encomienda*. (San José: Editorial de la Universidad de Costa Rica, 1990); Claudia Quirós. "Las cofradías indígenas en Nicoya". *Revista de Historia*. N.º 36 (julio-diciembre 1997), pp. 37-77.
43. A.C.M. Caja N.º 2, f. 15, y 19 a 41.
44. Carlos Meléndez. *Manuel M.º Gutiérrez*. (San José: Ministerio de Cultura, Juventud y Deportes, 1979), p. 16.
45. *Ibid.*, p. 17.
46. Pompilio Segura Chaves. *Historia de la música en Costa Rica en el siglo XIX. Bandas y músicos*. (Tesis de Licenciatura en Historia, Universidad de Costa Rica, 1996), p. 18.
47. A.N.C.R. Serie Fotografía, N.º 74.109.

Estos músicos ejercieron su trabajo indistintamente; a veces en actividades religiosas, a veces en actividades sociales y hasta apoyando actividades militares. Su organización y su pago también varió. En algunas ocasiones la Iglesia lo asumía, pero, en la mayoría, lo hacían las municipalidades o los mismos vecinos. Un ejemplo de esta última situación lo encontramos en 1816, cuando Rafael Gallegos, Alcalde de San José, convocó a los vecinos principales, al cura, a los presbíteros y "al gremio de músicos" a una reunión para discutir "la decadencia en que ha empezado a caer el culto divino, por haber fallado la música en las misas mayores y los rosarios de los días festivos." Al finalizar la reunión acordaron:

Y aviéndose echo presente a los músicos lo dispuesto, se conformaron en todo y por todo con lo propuesto por los vecinos, y se obligaron a no decir lo contrario en tiempo alguno y a tocar en todas las funciones convenidas en la planilla adjunta, y los vecinos abajo firmantes se obligaron a contribuir con las cantidades en que están suscritos, por el término de cinco años y quieren y dan poder a sus respectivos jueces a que por la vía ejecutiva les hagan exigir la cantidad que han ofrecido, en el caso que voluntariamente no lo quieran pagar, a cuyo cumplimiento obligan sus bienes avidos⁴⁸.

A pesar de este tipo de acuerdos, los resultados no siempre fueron los mejores. A ello contribuía no solo la escasa formación de los músicos sino, también, los pagos, que eran muy bajos. Por esta razón, los músicos no siempre se sentían comprometidos a cumplir con su responsabilidad. En 1840, aunque Manuel Rivera, quien fue contratado como maestro de coro de San José, aseguraba que había procurado cumplir con sus obligaciones, el resto de los músicos contratados para integrar el coro no lo hizo. Tanto que cumplieron mejor algunos jóvenes aficionados que participaron. Así, Rivera comentó:

he procurado el más exacto cumplimiento de los deberes á que me sometí en la misma contrata, ya por la mejoría de la musica, i bien por lo que respecta á la puntual asistencia a Coro. Empero, todos mis esfuerzos se han neutralizado á consecuencia de la apatia, morosidad, i casi desprecio con que los oficiales de la Capilla miran sus obligaciones, porque no obstante hallarse provistos de los instrumentos, i papeles necesarios, no ha sido aequible que estos concurran á recibir lecciones, i hacer los ensayos correspondientes. [...]Con bastante rubor puedo asegurar qe si el publico palpa algunos progresos estos solo son debidos a mi, qe me he afanado a enseñar á los jovenes que a satisfacción de personas que decidieron hacer un papel lucido en el Coro i con lo mismo merecen un lugar privilegiado a los oficiales asalariados, porque su constancia, su docilidad, selo i amor al aprendisage no pueden producir otro resultado que su aprovechamiento⁴⁹.

En otras ocasiones, el maestro de capilla contratado era el que no cumplía. Este fue el caso de Venancio Calderón, a quien la Municipalidad de Cartago contrató por tres años y le pagaba 6 pesos mensuales

48. A.N.C.R. Serie Complementario Colonial, N.º 4546, f. 7, (1816).

49. A.N.C.R. Serie Municipal San José, N.º 1198, f.1-2, (1840).

para efectuar la música en las misas, y no cumplió, "con escándalo del religioso pueblo de esta ciudad"⁵⁰.

Las obligaciones de los maestros de capilla eran numerosas:

los lunes la misa de animas, los Miercoles la Misa del Carmen, los Juebes la de Nuestro Amo, y los Sabados la Salbe. [...] Tambien tienen obligacion mensualmente la misa del 18 del Carmen, y de San José el 19 misa y rosario, y el tercer Domingo misa. [...] Tambien hay una vez al año la función principal del Carmen, visperas, rosario y misa, a mas el día de Corpus, con los ocho días del octavario. [...] tambien en el anibersario de los difuntos de la hermandad, el Jueves Santo, el anibersario de la Cofradia de Animas, la fiesta principal de San Jose, visperas, rosario y Misa; las fiestas del Patrocinio, visperas, rosario y Misa; la fiesta del trancito de San José, rosario y misa. La Misa de Nuestra Señora del Rosario un primer domingo del mes, y la fiesta principal, vispera, rosario y Misa⁵¹.

En 1842, la Parroquia de San José contaba con 6 músicos: un maestro de capilla, un flautista, un violinista y tres restantes no identificados. Por el trabajo mencionado; es decir, cuatro o cinco misas semanales, se les pagaba, al maestro, 6 pesos mensuales; al primer flautista, 3 pesos mensuales; al primer violinista, 18 reales, y a los tres restantes, 2 pesos. Este pago, consideró el Cura Párroco, debía aumentarse puesto que:

son casi todos los días del año en que los musicos egercen su oficio, y al mismo tiempo se deja ver que el estipendio es una miseria, de manera que no es comparable su trabajo con el de los jornaleros en orden a su ganancia, siendo asi, que debiera serles mas lucrativo, puesto que este es una arte liberal, mas cuando en el día, por el reglamento de [...] se le han rebajado algunos caldos, que por razon de su oficio solian adquirir, como era el tocar en los entierros de adultos, conduciendolos hasta el panteon y algunas procesiones, etc⁵².

Además de lo expuesto, proseguía, era necesario incentivarlos puesto que los músicos eran muy poco numerosos:

pues los musicos que hay son los de cofradias y estos son demasiado escasos, pues que apenas hay para cubrir los precisos gastos de las funciones principales⁵³.

Unos años más tarde, en 1846, el músico Damián Dávila también solicitó un aumento de salario, y para ello se apoyó en su buen desempeño durante los diez años anteriores, cinco contratado por la Municipalidad de Alajuela y otros cinco con la Municipalidad de Heredia. Alegó que, además de su función de "simple músico", enseñaba en la escuela de música, dirigía el coro y fungía como Maestro

⁵⁰. A.N.C.R. Serie Municipal Cartago, N.º 5422, f. 1, (1845).

⁵¹. A.N.C.R. Serie Congreso, N.º 7785, f. 2 y 2 v, (1842).

⁵². A.N.C.R. Serie Congreso, N.º 7785, f.3, (1842).

⁵³. A.N.C.R. Serie Congreso, N.º 7785, f. 3, (1842).

Mayor, "cuya obligación, aunque parece de poca cantidad me causa molestias de consideración"⁵⁴.

En 1848, los vecinos de Alajuela solicitaron a la Municipalidad la contratación de un maestro de música para varios niños. A esta solicitud, el presidente municipal contestó afirmativamente, debido a que tenía facultades para hacer los gastos necesarios para la Parroquia:

observando que es muy necesario la continuación en la enseñanza de trese niños que tengo en la clase de Musica, la que ase dos años que esta puesta la que fue desempeñada por José M^a Acevedo, año y quatro meses, por el Mtro. Pedro Baraona, y de alla a esta epoca está á cargo del Maestro Casimiro Chaves, con el mismo que me é contratado para que funja Maestro de Capilla y obligado a enseñar á trese niños por cantidad de catorse pesos quatro reales mensuales, á la ves lo acompañan por ser oficiales, los Sres. Miguel Alvarado, Juan Acevedo, Crisanto Gutierrez, y un aprendís, Vicente Gamboa⁵⁵.

En 1851, el recibo que el músico José M.^a Mora presentó a la Municipalidad de San José, para cobrar los servicios efectuados para varias cofradías, es una muestra de cómo las actividades organizadas por estas eran una fuente de ingresos considerable para los músicos. La Cofradía de las Ánimas le debía 60 pesos -5 al mes-; la de San José, 36 pesos -3 al mes-; y la Cofradía del Rosario le adeudaba 12 pesos⁵⁶.

En ocasiones, era el gobierno quien asumía el pago del maestro de música. Venancio Calderón fue contratado, en 1853, "por cuenta del erario público" para organizar una escuela de música en San José. Un año después, el Presidente de la República recordó al gobernador de la provincia organizar un examen público para que el maestro pudiera "dar una satisfacción plena de sus tareas y de los adelantamientos de los jóvenes". A este examen estuvo invitado José María Mora, maestro de capilla. El cuestionario del examen, basado en teoría elemental de la música, también fue enviado⁵⁷.

Los intentos de las parroquias y de las municipalidades por tener un grupo de músicos para acompañar los oficios religiosos, fueron exitosos parcialmente. Desde 1803, los principales centros de población contaron con grupos de músicos a su servicio, que eran los encargados de brindar enseñanza musical a jóvenes para que apoyaran a los pequeños grupos musicales y, en actividades de muy diversa índole. Las escuelas de música municipales, sin embargo, por falta de financiamiento adecuado, fueron muy inestables. Por otro lado, la calidad de la música producida por las agrupaciones musicales, no era la óptima. Los viajeros alemanes Moritz Wagner y Carl Scherzer comentaron, en 1853, después de asistir a las festividades de *Corpus Christi* en San José:

54. A.N.C.R. Serie Municipal, N.º 469, f. 95 y 95 v., (1846).
55. A.N.C.R. Serie Municipal Alajuela, N.º 1458, f. 1. (1848).
56. A.N.C.R. Serie Municipal San José, N.º 6501, (1851)
57. A.N.C.R. Serie Municipal San José, N.º 2032, (1854).

La música sagrada era detestable. Los trozos más profanos, vales y un potpourri de varias óperas, se tocaban confusamente con música seria. Si unos gitanos, con sus gaitas y violines acompañaran una misa en la Catedral de San José, producirían sonidos más melódicos y de carácter más religioso que la lamentable del maestro Mora⁵⁸.



Ilustración N° 2
*La Catedral de San José,
en 1858⁵⁹.*

Esta crítica tan dura, proveniente de personajes alemanes acostumbrados a grupos corales e instrumentales de gran experiencia en su país, era, sin embargo, compartida por el obispo Anselmo Llorente, quien había recibido su educación en Guatemala. Acostumbrado a las celebraciones religiosas guatemaltecas, que desde el siglo XVI emularon las celebraciones españolas, en 1852, comentó:

La música en Costa Rica es un anacronismo de su civilización, oyéndola se cree cualquiera trasladado a la época de la Provincia de Costa Rica⁶⁰.

58. Moritz Wagner y Carl Scherzer. *La República de Costa Rica en la América Central*. (San José: Ministerio de Cultura, Juventud y Deportes, 1974), p. 200.

59. A.N.C.R. Serie Fotografía, N.º 3544.

60. A.C.M. Caja N.º 18, f. 72.

1.2 LOS MÚSICOS MILITARES

Otro tipo de músicos que había empezado a desarrollarse desde la Colonia eran los músicos de las milicias. Grupos integrados por unos pocos instrumentos de viento y de percusión fueron, durante años, los acompañantes de celebraciones cívicas. Los orígenes de las bandas militares se remontan a los pueblos primitivos, los cuales, desde épocas lejanas, utilizaron instrumentos de viento y percusión con el fin de agrupar a los guerreros, despertar los instintos bélicos y asustar al enemigo. De antigua tradición también son los desfiles y procesiones con acompañamiento musical. El mejoramiento en la mecánica de los instrumentos de viento –ocurrida durante la primera mitad del siglo XIX– hizo que estos fueran más cómodos de tocar y permitió que produjeran un sonido más potente. A raíz de estas mejoras, gran cantidad de instrumentos de madera y de bronce logró integrarse a los desfiles. Estos se convirtieron en verdaderos espectáculos gracias a la participación de bandas con mayor capacidad sonora y muy atractiva visualmente⁶¹. A mediados del siglo XIX, las bandas militares eran agrupaciones de gran popularidad en Europa. La marcialidad que evocaban y la alegría que transmitían en los desfiles y ceremonias ayudaban a atraer, de manera muy efectiva, a las masas. En Costa Rica, la transformación de pequeños grupos musicales militares –inestables, desafinados y desaliñados– a verdaderas bandas fue un proceso lento, que se inició en la década de 1840.

a. De fanfarrias a bandas militares (1845-1870)

En Costa Rica, agrupaciones musicales relacionadas con la milicia se encuentran desde la Colonia. "Cajas, clarines y chirimías con buen orden"

-
61. Los antecedentes de las bandas musicales son esencialmente militares. Los primeros instrumentos utilizados por el hombre para llamar al combate fueron los cuernos, inicialmente de origen animal, y que pronto fueron construidos en metal. Rápidamente, estos instrumentos se agruparon para aumentar su potencial sonoro. Los griegos y los romanos tenían cuerpos de trompeteros, enriquecidos más adelante con instrumentos traídos por los cruzados, como las flautas, los timbales y las chirimías. Ya en el siglo XIII, existía la tendencia a combinar diferentes instrumentos de viento, entre ellos las trompetas, las cornetas y los trombones. En el siglo XVII, los conjuntos se vieron enriquecidos por los oboes que, a fines de siglo, fueron sustituidos por los clarinetes. En el siglo XVIII, los conjuntos buscaban el equilibrio y la variedad de timbres. Así, se integraron secciones de instrumentos cantantes y secciones de instrumentos acompañantes. Posteriormente, se adicionó la llamada "música turca", compuesta por instrumentos de percusión (bombo, platillos y triángulo). La invención del sistema de llaves, a inicios del siglo XIX, dio inicio a nuevas familias de instrumentos: los bugles y los figes. Pronto estos instrumentos fueron desplazados por los de pistones y con ellos aparecieron los cornetines, los saxhornos, los fiscornos, las tubas y los saxofones. Gracias a esta mejora técnica, también se perfeccionó la afinación. El cuerpo básico de las bandas se estableció de la siguiente manera, aunque varió ligeramente de país en país:
- un grupo de instrumentos de madera (flautas, clarinetes)
 - un grupo de instrumentos de metal, de tubo estrecho y timbre brillante (trompetas, cornetines, trompas y trombones)
 - un grupo de instrumentos de metal de tubo ancho y timbre opaco (fiscornos y tubas)
 - un grupo de instrumentos de percusión (tambores, bombos y platillos).

acompañaron procesiones y celebraciones reales durante la época colonial⁶². El decreto real de 1766, que otorgó aumento de salario para los integrantes del ejército, benefició, también, a los tambores y pífanos de los diferentes cuerpos de la milicia⁶³. En 1808, el batallón de infantería de Cartago contó con un grupo que tenía el siguiente instrumental: un tambor mayor, 4 pífanos y 4 clarinetes⁶⁴.

Después de la Independencia, y con la oficialización de las milicias del Estado de Costa Rica en 1828, la situación no varió sustancialmente para las agrupaciones musicales del ejército. La cantidad de músicos siguió siendo pequeña y la variedad instrumental siguió siendo reducida. En 1832, por ejemplo, siete tambores y 3 clarines solo permitían ejecutar toques de ordenanza⁶⁵ y marcar el ritmo en ejercicios y marchas⁶⁶. Esta "música de viento" es la que, en 1834, para la celebración del aniversario del periódico *La Tertulia*, despertó a los josefinos y luego los acompañó en el desfile:

Montaron todos y dando muestras de la mayor alegría emprehendió la marcha el lucido acompañamiento cerrándola el Padre Arista en el Coche, detrás del cual iba la musica de viento, porque al principio caminaba la de cuerdas⁶⁷.

Ese mismo tipo de agrupación es el que debe de haber acompañado las celebraciones del 15 de setiembre de 1837, en las que la "música de la tropa" se mezcló con salvas de artillería e "iluminación de las calles"⁶⁸.

A inicios de la década de 1840, clarines, pífanos, cornetas y tambores se distribuyeron de manera desigual entre las tres compañías existentes —la de Caballería, la de Infantería y la de Artillería— en cada una de las provincias⁶⁹. Pero no solo el aspecto musical de estas incipientes agrupaciones era problemático pues su presentación también dejaba mucho que desear. En 1843, el Comandante, al convocar a las diversas compañías militares y a la banda a desfilar en una procesión para celebrar el día de San José, recordó a los músicos que debían venir "con la pocible limpiesa y desencia". En caso contrario, tendrían dos días de arresto:

pues esta Comandancia obserbó, con bastante disgusto, que en la otra proseccion que tuvo Nuestro Santo se presentaron sucios y con la mallor indesencia⁷⁰.

62. A.N.C.R. Serie Cartago, N.º 306, f. 10 v, (1725).

63. A.N.C.R. Serie Cartago, N.º 1093, f. 55, (1766).

64. A.N.C.R. Serie Complementario Colonial, N.º 3783, f. 55, (1808).

65. Los toques de ordenanza son una serie de toques musicales ejecutados en instrumentos como clarines y tambores, que indican diferentes acciones del acontecer militar, entre ellos pasos en la marcha (marcha regular, derecha, izquierda, trote); llaman a diferentes actividades durante el día (asamblea, oración, tomar lista) u ordenan acciones durante la batalla (fuego, alto al fuego, retirada, ataque).

66. A.N.C.R. Serie Congreso N.º 1579, f. 4-5, (1832)

67. *La Tertulia* N.º 14 (23 de mayo, 1834), p. 66.

68. A.N.C.R. Serie Congreso, N.º 7712, (1837).

69. Una descripción detallada de la aparición de las bandas militares en cada una de las provincias se encuentra en: Segura Chaves. *Historia de la Música en Costa Rica en el siglo XIX. Bandas y Músicos*.

70. A.N.C.R. Serie Guerra y Marina, N.º 10.313, f. 5 v, (1843).

El poco adelanto de las agrupaciones militares es lo que motivó, en 1845, al músico español José Martínez, "profesor consumado en el arte de la música y muy particularmente en la de viento", a ofrecer su trabajo y el de tres músicos más:

Con noticia este Señor de que en otras épocas ha solicitado este Gobierno con empeño un maestro extranjero que arreglara las bandas militares del Estado, y en vista del atraso en que estas se hallan actualmente se presentó a este Despacho ofreciendo sus servicios y los de tres jóvenes músicos que le acompañan. No le pareció prudente al Gobierno desechar sus proposiciones, y se le manifestó: que sería muy conveniente que las hiciera por escrito⁷¹.

En su propuesta, Martínez se comprometía a enseñar los diversos instrumentos, a proveer de arreglos y composiciones apropiadas para la agrupación, así como a dirigirla y mantener la disciplina de los músicos. Todos estos compromisos quedaron plasmados en el contrato celebrado entre el Gobierno y Martínez. Por su parte, también por medio de contratos, los músicos que lo acompañaban se comprometieron a "asistir a las academias que el director señale", y a tocar en las retretas, misas "y todas las ocasiones que el Supremo Gobierno o el director" ordenase⁷².

La emisión del decreto LXIII, en 1845, durante el gobierno de José María Alfaro, ha sido considerado como el año de instauración de la Dirección General de Bandas. Esta afirmación hay que matizarla por varias razones. Es cierto que, por medio de él, el Estado decretó como de "imperiosa necesidad" promover la educación de los integrantes de "la música marcial del Estado" y se hizo cargo, además, de la compra de instrumentos⁷³. Sin embargo, la atención brindada a este sector del ejército no fue un hecho aislado, ni resultado de un interés especial en el desarrollo musical del país. Desde finales de la década de 1830, diversas medidas decretadas por el jefe de Estado, Braulio Carrillo, tendieron a fortalecer el ejército⁷⁴. Es, en ese contexto de consolidación de la milicia y aprovechando la llegada de Martínez y tres músicos más al país, que al gobierno "no le pareció prudente" rechazar su oferta de servicios, sobre todo tomando en consideración el atraso en que se hallaban los grupos de música militar.

71. A.N.C.R. Serie Congreso, N.º 4984, f. 6- 7, (1845).

72. A.N.C.R. Serie Congreso, N.º 4984, f. 2- 5, (1845).

73. Colección de Leyes y Decretos. Decreto LXIII, f. 208 (24 de diciembre, 1845).

74. Un estudio detallado del desarrollo del ejército en Costa Rica se encuentra en: Mercedes Muñoz. *El Estado y la abolición del ejército, 1914-1949*. (San José: Editorial Porvenir, 1990).

Inicialmente, Martínez solicitó un pago de 300 pesos mensuales. Después de algunas conversaciones, la paga se redujo a 200 pesos, con el compromiso, por parte del gobierno, de "exitar el patriotismo y generosidad de los vecinos del Estado para que le den una gratificación cumplido su contrato, en proporción al efecto que produzca en el ánimo de los buenos Costas Ricenses el resultado de la empresa".

La discusión efectuada en el Senado, en torno al cumplimiento del contrato con Martínez, también es esclarecedora del verdadero interés que tenía el Estado por las agrupaciones musicales militares. Este era más bien el de "cumplir con la ley que crea las fuerzas militares del Estado", que determinaba que cada batallón debía contar con una banda y no necesariamente "difundir el conocimiento perfecto de la música". El senador Manuel Carazo fue enfático en ese sentido. Así, consideró que era de poca consecuencia:

celebrar una contrata con un maestro músico para que difunda sus conocimientos en el Estado en un arte liberal tan desconocido entre nosotros, y el único motivo que ha determinado al Ejecutivo a distraer nuestra atención para fijarla en el presente negocio, es el deseo de acertar en cuanto ponga mano⁷⁵.

Además, Carazo estimó importante no dar motivo a que "personas sensatas, ilustradas y entusiastas por los progresos del País", se quejasen del "abandono, apatía y miseria" en que se encontraban las bandas. Sin embargo, aunque aceptaba la utilidad de las artes liberales, recordó, también, que la mayoría de las personas "no pueden convenir en que un profesor de música, un artista, pueda exigir por enseñar su ciencia á arte, mas sueldo que un jornalero"⁷⁶.

Por último, Martínez estuvo en el país en esa ocasión apenas unos meses, por lo que sus enseñanzas no fueron fundamentales para las agrupaciones musicales militares. Durante los años que siguieron, varios músicos asumieron la enseñanza de los aprendices. En 1846, fue Juan Morales, antiguo maestro de la agrupación. En 1847, Francisco Llibons, músico guatemalteco, fue el encargado⁷⁷. En 1848, por unos meses Guillermo Skillens la asumió, y luego el tambor mayor. En 1849, se le solicitó a Manuel M.^a Gutiérrez, que era director de la banda de Heredia, que se encargara y, a finales de ese año, José Martínez volvió y la asumió nuevamente. Todos estos cambios no permitieron consolidar la enseñanza musical y mucho menos permiten afirmar que la dirección general de bandas se inició en 1845.

A pesar del compromiso inicial del gobierno de pagar al maestro de la música militar, los continuos cambios causaban problemas en la enseñanza musical. Pero ese no era el único problema. El presupuesto

75. A.N.C.R. Serie Congreso, N.º 4984, f. 6 v, (1845).

76. A.N.C.R. Serie Congreso, N.º 4984, f. 6-7, (1845).

77. A.N.C.R. Serie Guerra y Marina, N.º 6169, f. 8, (1847).

asignado a las agrupaciones militares apenas era suficiente para el pago de los integrantes y no contemplaba la compra de instrumentos. Además, tener un maestro para los cuatro grupos musicales del momento –bandas de San José, Alajuela, Heredia y Cartago– no era muy cómodo, puesto que los aprendices debían trasladarse a San José y mientras tanto, los otros centros urbanos no contaban con agrupaciones suficientemente numerosas como para amenizar las actividades. Tan pronto, como dos años después de la contratación de Martínez, por ejemplo, los vecinos de Heredia, interesados no solo en tener una banda sino, también, que esta sonara bien, decidieron apoyarla:

Deseoso de cubrir las exigencias en que se hallan los individuos de que se compone la banda de esta Ciudad, y atendiendo a que el estipendio que tienen señalado por el Tesoro Público no les es bastante aun para satisfacer sus propios alimentos, por esto es que he contratado al profesor de musica [...] por cantidad de seiscientos pesos pagadero entre varios vecinos de este Pueblo que se han comprometido a ello voluntariamente con el objeto de que la instrucción o aprendizaje de la referida banda lo reciban en esta Plaza⁷⁸.

En 1847 y 1848, a raíz de las revueltas contra José María Castro Madriz, este retiró los implementos bélicos, e incluyó los instrumentos musicales, de Alajuela y Heredia. Sin ellos, fue imposible mantener las agrupaciones musicales. En Cartago, el personal fue reducido. Durante poco más de catorce años, las milicias de esas ciudades solo contaron con tambores o con agrupaciones muy reducidas para amenizar las actividades militares.

En San José, la situación fue otra. Las agrupaciones musicales militares, aunque pequeñas e integradas básicamente por tambores y clarines, mostraron ser un instrumento útil por su poder de convocatoria y por su apoyo a actividades muy diversas. Si desde 1830 una imprenta permitía la edición de hojas volantes y, posteriormente, de periódicos, como señala Patricia Vega, los lectores de estos eran, sobre todo, hombres con algún grado de alfabetización y con capacidad económica⁷⁹. ¿Cómo lograr que el resto de los habitantes de la población se sintiera invitado a asistir a una ceremonia, a escuchar las palabras de algún personaje del gobierno o a una celebración de última hora? Indiscutiblemente, en estas pequeñas ciudades, cuyo paisaje sonoro era más bien tranquilo, salpicado esporádicamente por el ruido de los diversos instrumentos de trabajo, el sonido de las carretas, el rumor producido por la gente y los sonidos de los animales, las fanfarrias, con sus instrumentos de metal y de percusión, eran de una seducción imposible de evitar. Al penetrante sonido de los clarines, los habitantes de la ciudad despertaban y eran invitados a las celebraciones. Al ritmo

78. A.N.C.R. Serie Guerra y Marina, N.º 8704, (1847).

79. Patricia Vega Jiménez. *De la imprenta al periódico*, p. 165.

alegre y marcial de las músicas militares, la concurrencia recorría las principales calles de la ciudad.

El viajero irlandés Thomas Francis Meagher, quien visitó Costa Rica en dos ocasiones, a fines de 1858 y de 1860, describió el fenómeno mencionado, iniciado por insistentes repiques de campanas de las iglesias:

*Luego se oyó el estruendo de los tambores y el coro chillón de los gallos de pelea, el ladrido de los perros y el mugir del ganado en los suburbios. En menos de veinte minutos se vaciaron todas las casas de San José, y sus habitantes, con "ponchos", "mantillas", chales, capas de cuello de terciopelo y en mangas de camisa, acudieron presurosos a la plaza*⁸⁰.

Otra faceta de la música, la de emocionar a la concurrencia, es la que describieron los viajeros alemanes Wagner y Scherzer, quienes visitaron el país en 1853:

*Se notaba muy claramente la tendencia de impresionar la fantasía del pueblo y de inspirarle por estos medios respeto, con el mayor empleo posible de oropel, colgajos de colores, música y sahumerios*⁸¹.

Así, el trabajo de las bandas era muy numeroso y muy variado. Participaban en homenajes a diversas personalidades, como el paseo que realizaron, en 1852, los vecinos del cantón del sur de la capital, "por las calles principales de esta ciudad, dejándose á la par de sonoros instrumentos, oír los más repetidos y aclamantes vivas que dirijían al Supremo Gobierno"⁸². Eran un elemento fundamental en las ceremonias del 15 de setiembre, las cuales se iniciaban con "la diana alegre de la música militar", y continúan con un "paseo cívico al son de algunas piezas tocadas por la banda militar"⁸³. En la Campaña de 1856, la presencia de las bandas como elemento motivador para los soldados fue importante. Víctor Guardia Gutiérrez, general de división del ejército de Costa Rica, en sus memorias señaló:

*En la mañana del día siguiente salimos de San Juan del Sur, a las órdenes del General Cañas. Recuerdo que venían las tropas con el ánimo tan abatido que sólo pudo reanimarse cuando la Banda de Liberia tocó la "Marcha Santa Rosa" obra compuesta por Juan Morales, director de esa banda*⁸⁴.

La presencia de las bandas también era requerida en actividades religiosas como la fiesta de 1862 por el día de San José, patrono de la

80. Thomas Francis Meagher. "Vacaciones en Costa Rica". En: Ricardo Fernández Guardia. *Costa Rica en el siglo XIX*, p. 391.

81. Moritz Wagner y Carl Scherzer. *La República de Costa Rica*, p. 200.

82. *La Gaceta Oficial de Costa Rica* (12 de mayo, 1852), p. 1

83. *La Gaceta Oficial de Costa Rica* (14 de setiembre, 1852), p. 2

84. Roberto Brenes Mesén, quien transcribió las memorias, aclara que esta marcha es de Manuel M.^a Gutiérrez. En: Víctor Guardia Gutiérrez "Memorias". (Tomadas por Roberto Brenes Mesén, en 1902) (San José: Academia de Geografía e Historia, 1990), p. 183.

ciudad, en la cual "la música militar contribuyó a hacer más agradables las horas de la mañana"⁸⁵. Otras referencias de las bandas militares las encontramos en las crónicas de representaciones escénicas y de recreos y retretas, que serán ampliados en el tercer capítulo.

Aunque por más de veinte años no se promulgó otro decreto o acuerdo que permita afirmar que el Estado tenía gran interés por la música, por medio del presupuesto de la Cartera de Guerra y Marina se evidencia un crecimiento en los grupos de música militar de San José y una complejización de la estructura administrativa. En 1842, los grupos del cuerpo de artillería, de infantería y de caballería no tenían más de diez músicos cada uno. Un grupo contaba con dos pifanos, dos clarines, dos cornetas y algunos tambores, lo cual solo les permitía toques muy rudimentarios, ya que esos instrumentos, sin pistones, no permitían la producción de melodías, sino solo de sonidos en secuencia armónica.

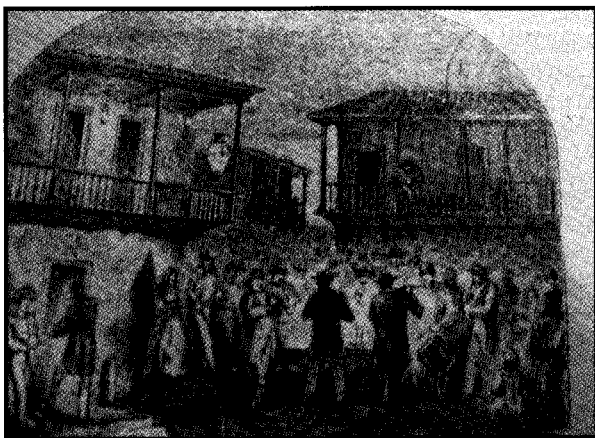


Ilustración N.º 3
Retreta frente a la Casa
Presidencial, San José⁸⁶.

En la década de 1860, en cambio, se puede, por fin, hablar de bandas. La agrupación de la Plaza de San José estaba integrada por un grupo de 68 músicos. La de Cartago llegó a tener 22 músicos. La de Alajuela y la de Heredia fueron activadas nuevamente, con 17 y 18 músicos respectivamente. Probablemente, contando ya con instrumentos de pistones, los grupos de música militar se convirtieron en agrupaciones más ágiles y con mayores posibilidades melódicas. Las mayores posibilidades musicales de los instrumentos los llevaron a ampliar su repertorio, con lo cual, las bandas dejaron de ser mero sustento rítmico y se transformaron en grupos importantes para el entretenimiento de las comunidades.

Con respecto a la organización de la música militar, a partir de 1866 aparece la mención del puesto de Director General de Bandas en los presupuestos de la Cartera de Guerra y Marina. Manuel María Gutiérrez, director de la banda de San José y designado para la enseñanza musical desde 1852, fue la persona encargada de asumir esa dirección. El "libro copiador", cuaderno en el que anotó todas las órdenes emitidas entre 1866 y 1885, revela claramente la labor de esa persona⁸⁷. Copias de circulares emitidas en esos años indican cómo el director general estaba a cargo del escogimiento del repertorio ejecutado por todas las bandas del país, de coordinar los toques conjuntos que se realizaban

85. *La Gaceta Oficial de Costa Rica* (23 de marzo, 1862), p. 3.

86. A.N.C.R. Serie Fotografía, N.º 3545.

87. A.N.C.R. Serie Guerra y Marina, N.º 10.557. Libro "copiador" del Director General de Bandas Manuel María Gutiérrez (1866-1885).

en ocasiones especiales, de llevar un archivo ordenado de las piezas musicales, de mantener listas de los instrumentistas que integraban las diversas bandas, así como de estar al tanto del desempeño de los directores de las agrupaciones.

Para 1868, las bandas habían asumido ya un doble papel. Por un lado, eran elementos básicos en desfiles y en otras actividades políticas y, por otro, eran fundamentales para el entretenimiento de las poblaciones. Las Memorias de Guerra y Marina de 1868 dejan constancia de esta actividad:

*Los instrumentos musicales se encuentran ya bastante deteriorados con motivo de su frecuente uso, pues no habiendo en ninguna de las provincias mas orquestas o cuerpo de música organizados que las bandas respectivas, estas se ocupan, no solo de las funciones propias de su instituto, sino tambien de las eclesiásticas i aun de particulares...*⁸⁸



Ilustración N.º 4
Manuel M.º Gutiérrez,
en 1864.⁸⁹

b. Condiciones de estudio y laborales de los músicos militares

La intención estatal de contratar un maestro para la enseñanza musical militar fue un elemento clave para la formación de los instrumentistas militares. Aunque inicialmente costó dar continuidad a la idea, a partir de ese momento, el director de la agrupación fungió, a la vez, como un maestro de "primeras notas". Era él quien enseñaba su ubicación en el pentagrama, los valores de las figuras rítmicas principales y las posiciones fundamentales en los instrumentos. Esta mejoría en la enseñanza, sin embargo, no estuvo acompañada necesariamente por mejorías en las condiciones de estudio o laborales.

El primer problema fue que los futuros músicos no iniciaban su entrenamiento por convicción, sino por imposición. Eran jóvenes de familias pobres, tomados a la fuerza para el servicio militar y, dentro de él, destinados a la música militar⁹⁰. Otro de los problemas que debían enfrentar los aprendices era el escogimiento del instrumento. La decisión de cuál instrumento tocaba un aprendiz dependía, no del interés del muchacho o su disposición natural, sino, más bien, de la necesidad de la agrupación.

Otro problema era mantenerse con el instrumento asignado inicialmente. Dadas las condiciones de trabajo poco atractivas, los músicos dejaban las bandas con regularidad. Ello producía desequilibrio en la conformación de las agrupaciones. Tratando de cubrir este tipo de situación, en no pocas ocasiones durante su carrera, los músicos debían cambiar

88. A.N.C.R. Memoria de Guerra y Marina. Serie Congreso N.º 20.978, (1868).

89. Carlos Meléndez. *Manuel María Gutiérrez*. Anexo fotográfico.

90. A.N.C.R. Serie Guerra y Marina N.º 5694, f. 66, (1869).

de instrumento. Esto impedía que adquirieran un verdadero dominio instrumental. Un ejemplo es el de Eleodoro Valverde, integrante de la banda militar de San José, que se quejó:

a la edad de diez años entré al servicio de la banda militar en cuyo servicio me destinaron por primera vez á tocar la trompa, en seguida á tocar el bombo y como este instrumento me quebrantó en sumo grado mi salud, me pasaron á tocar el bajo fundamental⁹¹.

Aunque no era lo usual, algunos instrumentistas tuvieron mejor suerte. José M.^a Jiménez, "bassonista", al solicitar un aumento de salario, comentaba que por más de 9 años prestó sus servicios tocando segundo *basson*:

á la perfeccion de dicho instrumento me hé concretado esclusivamente. Así es que á medida que se há aumentado mi edad, se há aumentado tambien mi conocimiento en el arte musical⁹².

Ese mismo año, la carta de Paulino Zamora, padre de José, aprendiz de la banda de Heredia, muestra, sin embargo, que las condiciones de entrenamiento para los jóvenes aprendices eran muy duras. En castigo por alguna falta, el comandante aplicó 100 palos a su hijo, por lo que este quedó impedido de por vida. Su otro hijo, también integrante de la banda, "cayó muerto en servicio"⁹³.

Después de unos meses de disciplinada práctica individual, los jóvenes aprendices pasaban a formar parte de la agrupación. A partir de ese momento, era la práctica cotidiana la que permitía el dominio instrumental. A pesar de condiciones adversas como falta de maestros especializados en cada instrumento y cambios de instrumento durante su carrera, los numerosos toques que las bandas efectuaban permitieron que sus integrantes se convirtieran en músicos experimentados.

1.3 CONCLUSIÓN

Desde los inicios del siglo XIX podemos encontrar referencias de músicos militares, parroquiales y municipales. Estos, a pesar de una formación empírica, fueron eficientes en la práctica de su oficio en las numerosas festividades religiosas y cívicas que se efectuaron. Aunque la calidad musical no era muy elevada, gracias a esos músicos de oficio, el apoyo musical necesario para el ritual religioso y militar estuvo asegurado.

91. A.N.C.R. Serie Guerra y Marina N.º 5694, f. 41, (1869).

92. A.N.C.R. Serie Guerra y Marina, N.º 5694, f. 24, (1869).

93. A.N.C.R. Serie Guerra y Marina, N.º 5694, s.f., (1869).

En 1845, el Estado destinó, por primera vez, fondos públicos para las agrupaciones musicales militares. La contratación de José Martínez como profesor de las músicas militares, fue un primer intento, por parte del Estado, para mejorar la práctica musical del país. Se inició así un proceso lento de transformación para esas agrupaciones musicales. El presupuesto asignado, sin embargo, no fue equitativo. Mientras que la banda de San José contó con un presupuesto estable, las de provincia, después de un impulso inicial, a finales de la década de 1840 desaparecieron por unos años. No fue sino hasta inicios de la década 1860 que reaparecieron.

A pesar de numerosos contratiempos, las simples fanfarrias de la década de 1840, se transformaron, a fines de la década de 1860, en agrupaciones con un mayor número de integrantes y una mayor variedad de instrumentos musicales. Durante todos estos años, las bandas militares desempeñaron un papel fundamental al convocar a la gente a las diversas celebraciones y guiarlas según la necesidad. Apoyando a las bandas, el Estado se aseguró una manera de atraer y controlar la atención del público en las ceremonias cívicas.

Capítulo 2

EL INICIO DEL CONSUMO MUSICAL PRIVADO



*Encarnación Mayoral al piano,
en 1907.*

Gracias al cultivo del café, a partir de la década de 1840, el país se incorporó al mercado mundial y, con ello, se iniciaron cambios económicos y sociales importantes. El país se abocó a la búsqueda de la modernidad marcada por la aparición de nuevos servicios, nuevas actividades y nuevos patrones de consumo⁹⁴. Junto con una gran cantidad de artículos suntuarios, llegaron al país nuevos instrumentos musicales y partituras de moda. Poco a poco, la música se convirtió en un bien más de consumo y de diferenciación social. Simultáneamente, músicos integrantes de las agrupaciones líricas que cada cierto tiempo visitaron el país, ofrecieron clases instrumentales. Como resultado de esas clases privadas, se formó un nuevo tipo de músico, el aficionado. Este, que pertenecía a la élite económica y social, empezó a participar activamente en el medio musical. Este capítulo muestra la diversificación del oficio musical que ocurrió en el país a partir de la década de 1840.

2.1 IMPORTACIÓN Y VENTA DE INSTRUMENTOS Y PARTITURAS

Las apreciaciones de los viajeros europeos en sus visitas por nuestro país hacia mediados del siglo XIX muestran un panorama musical en el que continuidades y transformaciones se mezclaban. Por algunas de las narraciones podemos intuir un ambiente musical poco desarrollado. El alemán Wilhem Marr, quien visitó nuestro país en 1852, mencionó música efectuada en el umbral de la puerta de una casa, con instrumentos improvisados tales como una caja vacía golpeada por palitos de madera⁹⁵. También señaló la costumbre de las serenatas acompañadas de guitarras⁹⁶. La narración de Félix Belly de una velada en la casa del presidente Mora, en 1858, muestra un ambiente más bien modesto, en donde tanto la música como el instrumento utilizado –una guitarra– sugieren un ambiente de intimidad y sencillez. Otras narraciones registran una actividad musical intensa en sectores más populares de la población. Belly mencionó la alegría de la ciudad de Liberia, en la cual se bailaba frecuentemente "a los acordes de una orquesta local

94. Para ampliar este tema, véase: Iván Molina. "Aviso sobre los "avisos". Los anuncios periodísticos como fuente histórica (1857-1861)". *Revista de Historia*. N° 24 (julio-diciembre 1991), pp. 145-187; Iván Molina. *El que quiera divertirse. Libros y sociedad en Costa Rica (1750-1914)* (San José: Universidad de Costa Rica, 1995); Patricia Vega. "De la banca al sofá. La diversificación de los patrones de consumo en Costa Rica (1857-1861)" En: Molina y Palmer, eds. *Héroes al gusto*, pp. 109-135; Patricia Fumero. "La ciudad en la aldea. Actividades y diversiones urbanas en San José a mediados del siglo XIX". En: Molina y Palmer, eds. *Héroes al gusto*. pp. 77-107.

95. Fernández Guardia. *Costa Rica en el siglo XIX*. p. 143.

96. *Ibid.*, p.173.

compuesta de una flauta, una guitarra y de la marimba⁹⁷. Stephens, en 1841; Marr, en 1852 y Meagher, en 1858, comentaron cómo las procesiones religiosas eran precedidas por agrupaciones integradas por instrumentos de cuerda, como ocurría en las procesiones coloniales en México⁹⁸. Pero en los comentarios de Marr se percibe, también, la transformación cultural que estaba ocurriendo en el país. Su descripción de una tienda en la cual "tazas, vasos, hachas, juguetes, ollas de hierro, machetes, guitarras, acordeones y vinagreras" se superponen⁹⁹, concuerda con la descripción del interior de las casas en las cuales los austeros muebles antiguos se mezclaban con el "moderno" gusto por lo europeo. Muestra de ese nuevo gusto era la aparición de un nuevo instrumento musical: el piano.

Durante la primera mitad del siglo XIX, el piano, un instrumento novedoso que permitía una gama expresiva muy amplia, se convirtió en el instrumento de moda de las grandes capitales europeas. Hacia 1800, los constructores ingleses y alemanes iniciaron la producción en serie de estos instrumentos y, poco después, Europa se vio invadida por ellos. Pianos de cola y, posteriormente verticales, formaban parte del mobiliario de las casas de la burguesía, para convertirse, así, en un símbolo de estatus. Pronto, estos instrumentos empezaron a ser exportados a lugares tan remotos como la India y los países de América. Eran difíciles de empacar y de transportar, debido a su tamaño, lo delicado de su construcción y lo difícil de su mantenimiento. Como señala el musicólogo Richard Leppert, era precisamente su impracticabilidad lo que aumentaba su valor como símbolo de estatus¹⁰⁰.

Según Wagner y Scherzer, el primer piano lo trajo al país el presbítero José Francisco Peralta, en 1835. En 1856, cuando ellos pasaron por San José, existían ya más de treinta de estos instrumentos, "entre ellos algunos pianos muy caros de cola, ingleses"¹⁰¹. En esa década, estos instrumentos se anunciaron profusamente, siempre destacándolos como elementos suntuosos. Gustavo Meinecke, por ejemplo, anunció, en 1860:

*bienes de lujo: porcelanas, guantes de cabritilla y seda, corbatas de última moda, pañuelos de lino y batista, camisas, manteles, mesas bronceadas, lavatorios, relojes de mesa, aventadores de café, azúcar refinada, arroz de Carolina, té verde y negro y un piano*¹⁰².

En otras ocasiones, la lista de instrumentos se amplió. Así, el mismo vendedor, un año después ofreció, además de "pianos de sala y para

97. *Ibid.*, p. 557.

98. *Ibid.*, p. 185

99. *Ibid.*, p. 180

100. Richard Leppert. "Music, domestic life and cultural chauvinism: images of British subjects at home in India". En: Leppert y McClary, editors. *Music and Society. The politics of composition, performance and reception* (New York: Cambridge University Press, 1992), pp. 90-92.

101. Moritz Wagner y Carl Scherzer. *La República de Costa Rica* p. 226.

102. *La Gaceta Oficial de Costa Rica*. (8 de febrero, 1860), p. 4.

iglesia", "guitarras finas y ordinarias, violines y clarinetes finos", todos ellos entremezclados con comida, confites, licores y pañuelos¹⁰³. En todo caso, los nuevos instrumentos, y sobre todo los pianos, empezaron a formar parte de la fisonomía de las casas de las familias acaudaladas. En 1854, Wilhelm Marr comentó, como "un magnífico piano" producía, en algunas ocasiones, "extraño contraste" con muebles más modestos como "sillas de rejilla arrimadas a la pared" o "bancos de madera toscamente tallados"¹⁰⁴.

En cuanto a la aparición de nuevos instrumentos, estuvo la importación de partituras de repertorio accesible para los intérpretes aficionados. Por medio de los anuncios, conocemos lo gustado en el mercado familiar. Los arreglos de óperas famosas y los bailes de moda para piano solo, o a dúo con otro instrumento, era lo que Gustavo Meinecke y Alejandro Cardona ofrecieron a sus clientes. Este mismo tipo de repertorio es el que ofreció, en 1867, el almacén del señor Dujardin:

*un rico surtido de óperas completas para piano solo y para piano y canto, a precios equitativos, a saber: Rigoletto, Ernani, Trovatore, Traviata, Stiffelio, Masnadieri, Sonnambola, Barbieri, Figlia del Reggimento, Linda de Chamouni, etc*¹⁰⁵.

Los anuncios muestran la evolución de la práctica musical. Entre 1840 y 1860 el instrumento más vendido fue el piano, y casi todo el repertorio era para piano o para canto y piano. En las décadas siguientes, el ofrecimiento se amplió. Cardona, en su barbería, ofreció un instrumental y un repertorio más especializado:

¡Por fin llegaron! Métodos para guitarra, flauta armonium, solfeo, clarinete, pistón bajo y un buen surtido de cuerdas romanas y entorchadas de primera clase. Asimismo una variedad de instrumentos como flautas, clarinetes, pistones, trombones y algunas piezas para flauta y para flauta y piano.

*Por tener casi todos estos métodos e instrumentos encargados, suplico á todas estas personas pasen lo más pronto por ellos, antes de que los venda Hago esta advertencia por haberseme extraviado los apunte que tenía al efecto*¹⁰⁶.

Por su parte, Gustavo Meinecke ofreció una lista detallada de partituras:

*música, métodos para canto, piano y otros instrumentos, ejercicios de la velocidad de Czerny, melodías, bailes, fantasías, canciones y otras piezas sueltas de novedad, entre muchas óperas han venido también las muy jocosas de Offenbach tan aplaudidas*¹⁰⁷.

103. *La Gaceta Oficial de Costa Rica*. (19 de mayo, 1861), p. 4.

104. Fernández Guardia, p. 164.

105. *La Gaceta Oficial de Costa Rica*. (25 de mayo, 1867), p. 4.

106. *La Gaceta Oficial de Costa Rica*. (19 de febrero, 1876), p. 4.

107. *La Gaceta Oficial de Costa Rica*. (7 de noviembre, 1874), p. 4

En 1873, la Librería Francesa ofreció un sistema de "suscripción á piezas de música" para poder mantenerse a la moda en cuanto a repertorio instrumental¹⁰⁸. A fines de la década de 1880, la Librería Parisiense ofreció un repertorio amplio para muchos tipos de agrupaciones:

*música de baile á pequeña y grande orquesta. Marchas, Polkas, Paso-dobles para banda militar. Romanzas y dúos con acompañamiento de piano. Escenas cómicas para colegio. Trios clásicos, Orfeón, Métodos de violín, clarinete, pistón, etc.*¹⁰⁹

En general, el tipo de repertorio que se anunciaba, confirmaba, casi veinte años después, lo que Wagner y Scherzer habían expresado en su paso por el país en 1856. El interés musical recaía en el repertorio operístico y en los bailes de moda y no en las obras sinfónicas o de cámara de los compositores considerados clásicos:

*Un músico alemán que además de valeses sabía tocar las obras maestras de Beethoven, vino a San José. La soberbia música sublime del más grande de los genios musicales, no sólo de Alemania, sino de todos los pueblos y siglos, fastidiaba a las señoritas; pero aprendieron a tocar con gracia los valeses y polcas de Strauss*¹¹⁰.

2.2 CLASES PRIVADAS Y OTROS SERVICIOS MUSICALES

En esas mismas décadas, varios músicos extranjeros pasaron por San José y ofrecieron sus servicios como profesores de instrumento, como afinadores de pianos o como "arreglistas"¹¹¹. Muchos de ellos formaron parte de las compañías líricas que empezaron a visitar el país a finales de la década de 1850. Estos profesionales se establecieron por cortas temporadas y sus servicios los brindaban para poder complementar las exiguas entradas que recibían en las representaciones escénicas. Las clases y otros servicios musicales estaban dirigidos principalmente a los miembros de la elite, que eran los que podían pagarlos. Los instrumentos que enseñaban eran sobre todo el violín, el piano, la guitarra, la flauta, el canto y, en algunos casos, materias teóricas como el solfeo. Muchos de ellos se anunciaron en los periódicos. Tal es el caso de Arturo Lauquin quien,

108. *La Gaceta Oficial de Costa Rica* (6 de julio, 1873), p. 4.

109. *La Gaceta Oficial de Costa Rica* (31 de marzo, 1886), p. 4.

110. Wagner y Sherzer, p. 226. Los Strauss (padre e hijo) fueron directores de orquesta y compositores vieneses cuya producción musical fue básicamente de obras bailables. Johann Strauss padre recorrió las principales ciudades europeas, dirigiendo su orquesta, y pronto se le reconoció como "El rey del vals", título que heredó su hijo a su muerte. Johann I (1804-1849) compuso 146 valeses, 36 galopas, 31 cuadrillas, 24 marchas, 14 polkas, pot-pourris, cotillones y contradanzas. Johann II (1825-1899) compuso 169 valeses, 76 cuadrillas, 66 polkas, 53 polkas francesas; 32 polkas mazurcas y 27 polkas rápidas.

111. Músico que efectúa instrumentaciones u orquestaciones de obras musicales, según las necesidades del momento.

en 1852, ofreció "enseñar á tocar el piano, templarlo y componer piezas de música al estilo del compositor alemán Strauss"¹¹²; del pianista Victoriano Mencía¹¹³; del constructor de pianos Salvador Sardá¹¹⁴; del músico y barbero Alejandro Cardona, quien ofreció, en su barbería, clases de guitarra, flauta y canto¹¹⁵; y del violinista francés Calixto Folley. Este último ofreció no solo clases instrumentales sino, también, de canto y de francés. Con su método, prometió:

*saldrán músicos no solo capaces de cantar un aria y leer cualquier pieza de música, sino también de discutir en el primer grado de instrucción con los inteligentes en el arte*¹¹⁶.

En 1859, Juan Joys ofrecía sus servicios para afinar pianos, tanto verticales como de cola¹¹⁷; y, en 1861, L. González de la Torre, quien se anunció como afinador y fabricante de pianos de la famosa fábrica de pianos Pleyel de París, ofreció encargarse de toda clase de reparaciones a los pianos "dejándolos como recién salidos de la fábrica, pues trae todos los útiles para este fin"¹¹⁸. En otras ocasiones, los músicos extranjeros se quedaron algún tiempo en el país, o definitivamente, por lo que sus enseñanzas fueron más provechosas. Estos formaron todo un grupo de profesores que será analizado más adelante.

Los músicos nacionales no se quedaron atrás en el ofrecimiento de clases privadas: Gordiano Morales ofreció, a partir de 1860, no solo clases instrumentales y de teoría, sino, también, arreglar obras para diversos instrumentos así como enseñar el repertorio de moda. Para ello se comprometía a alistar:

*un número de música todos los sábados; para piano, flauta armónica, guitarra, flauta de llaves, violín o canto, dará lecciones de valces, polcas, valces minuetto y algunos aires; estas piezas arregladas para cualquiera de estos instrumentos y alternando con algunas canciones nuevas, escritas a su idea con acompañamiento de piano o de guitarra; les costará la pensión de catorce reales mensualmente adelantados; incertando este aviso únicamente para dar a conocer y practicar un mediano conocimiento que posee en música de teoría, sin más instrucción de ella que algunas reglas naturales. También ofrece dar principios de violín, flauta de llaves, guitarra y a solfear, por la suma de tres medios escudos mensuales, dara mas, todas las semanas un número de solfeo con acompañamiento, por la suma arriba expresada*¹¹⁹.

Por fin, Manuel María Gutiérrez, el músico nacional más conocido de su época por ser el director de la banda militar de San José, ofreció modestamente sus servicios a partir de 1861:

-
112. *La Gaceta Oficial de Costa Rica* (5 de junio, 1852), p. 4.
113. *La Gaceta Oficial de Costa Rica* (19 de noviembre, 1853), p. 4.
114. *La Gaceta Oficial de Costa Rica* (17 de setiembre, 1853), p. 4.
115. *La Gaceta Oficial de Costa Rica* (19 de noviembre, 1853), p. 4.
116. *Crónica de Costa Rica* (29 de setiembre, 1858), p. 3.
117. *Crónica de Costa Rica* (9 de abril, 1859), p. 4.
118. *La Gaceta Oficial de Costa Rica* (8 de diciembre, 1861), p. 4.
119. *La Gaceta Oficial de Costa Rica* (4 de agosto, 1860), p. 4.

Pudiendo disponer de algunas horas todos los días, he resuelto emplearlas en dar lecciones de guitarra, piano, flauta armónica, violín, flauta y canto.

Como varias personas me han hablado para que les enseñe, y yo antes de ahora me había escusado por falta de tiempo, es por esto que doy el presente aviso para dar la debida preferencia a las personas antes indicadas.

No me prometo hacer grandes progresos, porque demasiado conocidas son mis pocas capacidades; pero sí ofrezco la mayor exactitud, procurando también esmerarme lo posible en complacer á todos aquellos que quieren mi enseñanza¹²⁰.

Gutiérrez también ofreció sus servicios como "arreglista":

piezas de música, arregladas con bastante claridad para piano, guitarra, etc. Entre ellas se encuentran el 14 de agosto, el doble 14, la Nueva Era, polkas, mazurkas, danzas, contradanzas, marchas; trozos de las mejores óperas para canto y acompañamiento de piano; música arreglada para un instrumento solo; o para dos o mas; lo mismo que para banda militar y para las pequeñas o grandes orquestas. Las personas que no gusten de pedir prestado al vecino, la polka tal, el wals cual, pueden dirigir sus pedidos a la casa del infraescrito, que se encuentra tras la Catedral, en donde serán servidos a su satisfacción y a precios moderados¹²¹.

2.3 NUEVOS TIPOS DE MÚSICOS

Los cambios económicos y sociales que se produjeron a raíz del cultivo del café brindaron nuevas fuentes de trabajo para los músicos. Clases privadas, construcción, mantenimiento y afinación de instrumentos, instrumentaciones y arreglos de obras para las posibilidades de las agrupaciones del país, fueron algunas de esas nuevas posibilidades de trabajo musical. Otras fueron el apoyo a las agrupaciones musicales de las compañías líricas visitantes o la formación de nuevas agrupaciones para las actividades sociales cada vez más numerosas. Pero, ¿quiénes eran estos músicos que tocaron y cantaron en esos nuevos espacios musicales? Ellos fueron los profesores de música extranjeros que decidieron radicarse en el país, las aficionadas y los aficionados y, por supuesto, los miembros de las bandas militares.

a. Los profesores de música extranjeros

Mientras que algunos de los músicos que llegaron con las compañías líricas se establecieron por un tiempo relativamente corto, como vimos con anterioridad, otros lo hicieron por un tiempo prolongado o decidieron radicarse definitivamente. Como en ese momento no había instituciones musicales fuera de las bandas, todos ellos idearon actividades que

120. *La Gaceta Oficial de Costa Rica* (5 de junio, 1861), p. 4.

121. *La Nueva Era* (17 de noviembre, 1860), p. 4.

les permitieran vivir de la música: ofrecieron clases en las escuelas y colegios, fueron maestros de capilla, organizaron "escuelas de música" y sociedades filarmónicas, "arreglaron" o compusieron obras para las diversas agrupaciones existentes, o se integraron a ellas. En todos los casos, sus aportes fueron significativos pues tenían una sólida formación y amplia experiencia adquirida en sus países de origen. Tal es el caso de Pantaleón Zamacois, Mateo Fournier, Vicente Lachner, Pedro Visoni, Enrique Olinto Metti, Eladio Osma, el padre Luis Gamero y José Campabadal. Las bandas y ellos, ya fuera por medio de clases particulares o en escuelas de música, fueron las únicas alternativas para la formación musical hasta la década de 1890.

El pianista español Pantaleón Zamacois se estableció en el país entre 1855 y 1865. En esos años organizó una escuela de música vocal cuyos alumnos destacaron en las presentaciones de la Compañía Lorini en 1862¹²². También ofreció clases de piano por medio de un "sencillo, agradable y progresivo método"¹²³. Alrededor de esa misma época, Mateo Fournier, flautista puertorriqueño se estableció en San José. El decreto N.º 56, emitido en 1888, le concedió el derecho de edición a su obra *Prontuario Musical o Teoría Elemental de la Música*, con el fin de "facilitar la enseñanza de la música" por medio de un sistema claro. En 1865, el pianista alemán Vicente Lachner ofreció clases de canto y piano en San José. A partir de 1866 vivió en Cartago, en donde, además, fue maestro de capilla¹²⁴. El pianista italiano Pedro Visoni llegó en esa misma década al país. Inicialmente, ofreció clases de piano en San José, pero luego se estableció en Heredia, en donde murió, en 1880¹²⁵.

En 1864, la compañía de ópera del empresario Manuel Lorenzo se desintegró en San José. Así, quienes la conformaban debieron buscar maneras de mantenerse y de ahorrar dinero para poder partir. Un ejemplo fue el de su director musical, Olinto Metti, quien propuso al gobierno un proyecto para dar clases a jóvenes músicos de las bandas. En él ofreció instruir a 12 instrumentistas para reforzar la banda de San José, 10 para integrar una orquesta de cuerdas (6 violines, dos violas, un violoncello y un contrabajo) y 12 para formar un coro. Todo ello para que el país pudiese tener y exigir "una ejecución mas decorosa que en la actualidad y menos escandalosa". También ofreció supervisar a los músicos existentes en ese momento para "mejorarlos y reorganizarlos" y, específicamente, ofreció clases de armonía, contrapunto y composición a los compositores Manuel M.³ Gutiérrez, Rafael Chaves y Manuel Cubillo. Para Metti, con este plan, el país obtendría "las más relevantes ventajas", ya que, a su vez, estos músicos tendrían

122. Segura, *op. cit.*, p. 19.

123. *La Nueva Era* (3 de marzo, 1860), p. 4.

124. *Ibid.*, p. 21.

125. Bernal Flores. *La música en Costa Rica* (San José: Ministerio de Cultura, Juventud y Deportes, 1978), p. 53.

otros discípulos: "de esta manera, no sólo será todo reorganizado y mejorado, sino que podrá decirse y podrá llamarse: verdadero progreso!"¹²⁶. Ningún acuerdo muestra que este proyecto fuese aprobado, sin embargo, durante su estadía Metti probablemente ofreció algunas clases a los compositores nacionales.

En 1866, el organista español Eladio Osma, quien era egresado del Conservatorio de Mallorca y profesor en Barcelona, ofreció un método para aprender música, adaptable a las capacidades de todos:

*Bajo su dirección puede cualquiera dedicarse al solfeo aplicado a todo instrumento músico, siendo los precios económicos y arreglados para todas las fortunas*¹²⁷.

Unos meses después, la Iglesia trató de "darle nueva forma a la música del coro" de la Catedral y lo contrató como maestro de capilla:

*Cuando la marcha del siglo arrolla por doquiera las rancias costumbres, crean las mejoras de progreso en todos los ramos, justo parece que la Santa casa de Dios no permanezca en su inacción, y que el catolicismo aproveche de los adelantos del culto. Se nos asegura que el hábil profesor de música Don Eladio Osma será contratado para dirigir la capilla, y para cuyo fin el Venerable Cabildo ha comprado una colección de música sagrada de los mejores autores de Europa. El Sr. Osma se compromete por uno de los artículos de las bases del contrato, a enseñar a tocar el órgano y el melodioso canto gregoriano, a un número de jóvenes, creando de ese modo un coro de seises tan necesario, y que tan brillante papel desempeña hace muchos años en todas las catedrales del orbe católico. [...] la población costarricense es digna de oír los cánticos sagrados, no parodiados como los han sido hasta el día, sino con esas encantadoras melodías del ritual gregoriano que eleva el espíritu hasta el cielo*¹²⁸.

En 1875, tras ocho años de trabajar para la Iglesia, y argumentando que para ser un verdadero maestro de capilla era necesario un coro y una orquesta, Osma presentó un detallado proyecto para una Escuela Nacional de Música, que podría solucionar ese problema. Este proyecto tampoco fue aceptado¹²⁹.

En 1878 llegó al país el padre Luis Gamero, sacerdote jesuita que era pedagogo y músico¹³⁰. Junto con José Campabadal, quien había llegado dos años antes, desarrolló una intensa actividad musical en Cartago. José Campabadal había recibido clases de violín, órgano y solfeo con el maestro de capilla de Balaguer y luego en Barcelona, en donde, posteriormente, fue nombrado maestro y director de la Escolanía de la Catedral¹³¹. En 1876, Francisco Peralta, quien estaba de paso por Barcelona, le propuso el cargo de maestro de capilla de las iglesias de

126. A.N.C.R. Serie Guerra y Marina, N.º 9794 s.f. (1864).

127. *La Gaceta Oficial de Costa Rica* (10 de marzo, 1866), p. 3.

128. *La Gaceta Oficial de Costa Rica* (22 de setiembre, 1866), p. 5.

129. *El Costarricense* (8 de enero, 1875), pp. 2-3.

130. José Rafael Araya. *Vida musical en Costa Rica*. (San José: Imprenta Nacional, 1957), p. 28.

131. Las escolanías son grupos de niños que recibían formación para el servicio del culto y sobre todo del canto.

los Ángeles, Parroquia y San Francisco, en Cartago¹³². Sus primeras impresiones no fueron muy satisfactorias por la falta de "majestad y severidad en la música" que se ejecutaba en las iglesias:

*tocan "bailecitos" o árias o dúos de óperas. Esto provoca que en vez de elevar el espíritu desde el Templo terrenal al espiritual, traslada su imaginación de la Iglesia al Salón o el Teatro*¹³³.

Para solucionar este problema, Campabadal proponía formar una escuela de música perteneciente a la capilla "a fin de que con el tiempo salgan de allí inteligencias músicas, Maestros y Organistas", que fueran capaces de:

*hacer desaparecer el vacío que se siente en las solemnidades religiosas en casi todos nuestros templos, y reemplazar la musiquilla por la verdadera música de carácter serio, severo y profundo, digna del Culto Católico. No pretendo atacar a mis compañeros profesores, se que algunos de ellos son dignos de estar al frente de los puestos que ocupan, pero sucede algunas veces que, no habiendo formalidad en estos destinos, cualquiera toma plaza de maestro. Estos abusos desaparecerían si existiera una Escolanía con su director o maestro*¹³⁴.

Poco después, Campabadal estableció una "escuela pública de música" y dio clases de música en el colegio de los jesuitas. Ahí, junto con el padre Gamero, montó comedias, zarzuelas y otras piezas musicales. En 1883, fundó la sociedad *Euterpe* con la que desplegó una intensa actividad y, en 1886, fue nombrado profesor de música de las escuelas de Cartago. En 1888, en colaboración con Fernández Ferraz, editó el libro *Cantos Escolares*, que incluía el *Himno Nacional* y, en 1894, editó el *A.B.C. Musical*, libro básico de lectura y escritura musical. Tanto con sus obras didácticas como desde su puesto de Inspector de Música de las escuelas y colegios del país, nombrado a partir de 1894, tuvo un papel importante en la instauración de la materia *Canto* y del *Himno Nacional*, que será analizado en el último capítulo.

Todos estos profesores brindaron, por primera vez, enseñanza musical menos empírica. Al ofrecer nuevos conocimientos a músicos costarricenses que estaban activos en ese momento, tales como Manuel M.^a Gutiérrez, Pilar Jiménez, Rafael Chaves, Rosendo Freer y Gordiano Morales, entre otros, contribuyeron a elevar un poco el nivel musical del país. Sus enseñanzas también fueron importantes para formar nuevas generaciones de músicos que estarían activos tanto en las últimas décadas del siglo XIX, como en las primeras del siglo XX¹³⁶. Sin embargo, el



Ilustración N° 5
José Campabadal, profesor de música catalán residente en Cartago a partir de 1876.¹³⁵

132. Diario manuscrito de José Campabadal, transcripción de la estudiante Shirley Madriz.

133. *La Gaceta Oficial* (7 de abril, 1878), p. 3.

134. *La Gaceta Oficial* (28 de marzo, 1878), p. 3.

135. *Páginas Ilustradas*. Año I, N° 47 (1° de enero, 1905), p. 742.

136. Los músicos formados por los profesores extranjeros fueron: Octavio Morales, Enrique Jiménez Núñez, Pedro Calderón Navarro, Alejandro Monestel, Carlos M.^a Gutiérrez, Pedro Prado,

hecho de que las enseñanzas de los músicos extranjeros fueran iniciativas personales, y muchas veces temporales, no permitió que el ambiente musical sufriera una mejora sustancial.

b. Los músicos aficionados

A inicios del siglo XIX, un nuevo fenómeno ocurrió en el medio musical europeo. Un número cada vez mayor de músicos aficionados empezó a integrarse al medio musical. Organizaciones que permitían la ejecución de aficionados fueron cada vez más numerosas. Orquestas, sociedades corales, clubes de música y sociedades de concierto, entre otras, reunían a numerosas personas en ciudades grandes y pequeñas de Alemania, Italia, Francia e Inglaterra. La música, al dejar de ser exclusividad de la Iglesia y de la aristocracia, pasó a ser parte de la educación general.

Los jóvenes de buenas familias, o de las que aspiraban a serlo, debían, como parte de su educación, tocar un instrumento, o por lo menos apreciar las ejecuciones musicales de sus amistades. En el caso de las jóvenes, el piano o el canto se convirtieron en elementos fundamentales de su educación. Como señala Eva Rieger, esto produjo una ambivalencia extraña en la educación de las mujeres. Por un lado, su destino de madres y esposas les impedía profundizar en los estudios. Por otro lado, era importante para el prestigio masculino tener una esposa capaz de entretener adecuadamente a sus invitados por medio de la música. La educación musical se convirtió así en una buena inversión para que las hijas logaran matrimonios ventajosos¹³⁷. Aunque en ningún caso se esperaba que se convirtieran en instrumentistas virtuosas, el solo hecho de tener que tocar en público correctamente, requería entrenamiento cotidiano.

Esta situación fue emulada por algunos miembros de la elite en Costa Rica. A lo argumentado, se sumaba el hecho de que el país no contaba con muchas opciones de entretenimiento. Escuchar y "hacer música" eran opciones interesantes. Denotaba que se tenía dinero para comprar el instrumento y para pagar las clases. Además, que se tenía suficiente tiempo libre para dedicarlo al entrenamiento diario que requiere el aprendizaje de un instrumento musical. A partir de la década de 1850, los diversos músicos extranjeros que ofrecieron clases privadas de música encontraron una clientela segura entre hombres y, sobre todo, mujeres jóvenes de la elite que deseaban estar a la moda con las costumbres de

Jesús Núñez, Enrique Echantí, Fernando Murillo, Marcelina González, Emmanuel García, Emilio León, Rafael Ángel Troyo, José Joaquín Vargas Calvo, Ismael Cardona y Zelmira Segreda, entre otros.

137. Eva Rieger. "Dolce semplice? On the changing role of women in music". En: Gisela Ecker. *Feminist Aesthetics* (Boston: Beacon Press, 1985), p. 141.

los países "más civilizados". Algunos jóvenes aprendieron los rudimentos de la teoría de la música, para luego poder, al menos, participar atinadamente en conversaciones sobre el tema. Las muchachas practicaron escalas y ejercicios técnicos que les permitiera llegar a tocar el repertorio de la época en el piano, instrumento de moda. Como comentaron Wagner y Scherzer, era una verdadera costumbre entre los ricos "hacer venir pianos alemanes para que se ejercitaran en ellos los dedos de las señoritas"¹³⁸.

La ejecución musical, específicamente por medio del piano o del canto, se convirtió así en uno de los elementos importantes en la educación de las jóvenes de familias adineradas. Tanto que, algunos de los anuncios en los periódicos, eran dirigidos directamente a ellas. Un ejemplo es el anuncio destinado "a las señoritas aficionadas al divino arte de la música" que aparece en la Hoja de Avisos de *La Gaceta*, en 1868:

En la Librería Francesa, frente a la Catedral, ha llegado un riquísimo surtido de papeles de música para piano, para canto y otros instrumentos, a módico precio, a saber:

para piano: valsos, polkas, mazurkas, contradanzas, schottis, etc, etc al precio de 25, 30, 50 y 75 centavos cada ejemplar.

*para canto con acompañamiento de piano: arias, cavatinas, tonadas, etc, etc, tanto en idioma italiano, como francés y español, se venden al precio de 25, 30, 50 y 75 centavos cada ejemplar*¹³⁹.

Otro anuncio, aparecido en *La Gaceta*, promovía la revista femenina *La Moda Ilustrada*, al presentarla como el periódico "más completo en su género". Su contenido era una muestra de lo que se consideraban actividades típicamente femeninas: comentarios acerca de la moda, "moralizantes lecturas", así como "algunas piezas de música escogidas"¹⁴⁰.

Aunque este no era el objetivo inicial, para las mujeres de la elite la música se convirtió no solo en una fuente de entretenimiento, sino, también, en una de las pocas formas de tener visibilidad pública. Su participación era esperada y estimulada. Ante una concurrencia "escogida", las participantes de veladas mostraban sus habilidades musicales:

*merecieron los más vivos aplausos, de un auditorio embelesado, que por primera vez ha tenido la complacencia de ver exhibirse en público, a pesar de las preocupaciones dominantes, a estas como las demás señoras, que por solo amor y entusiasmo por el arte se han prestado a proporcionar a la sociedad josefina, un ejemplo de cultura y civilización*¹⁴¹.

Los comentaristas, por su parte, destacaron el papel de las mujeres en este tipo de actividades:

138. Wagner y Scherzer, *op. cit.*, p. 226.

139. *La Gaceta Oficial de Costa Rica* (11 de febrero, 1868), p. 2.

140. *La Gaceta Oficial de Costa Rica* (5 de junio, 1869), p. 5.

141. *La Gaceta Oficial de Costa Rica* (11 de abril, 1863), p. 2.

No haremos mención especial de los caballeros que tomaron parte en él; ellos no necesitan nuestros elogios. En cuanto a las señoras, eso es otra cosa. [...] Las señoras de Meineke, de González, de Jaen, de Kuell y de Herrán estuvieron admirables¹⁴².

La participación de las aficionadas era señalada, la mayoría de las veces, más por su belleza física y elegancia, que por su ejecución musical. Las mujeres pasaban a ser una parte más del decorado de los salones de reunión:

El buen gusto y elegancia con que estaba decorado el escenario, en el cual se enlazaban con fraternal abrazo los pabellones de diferentes países, la belleza tímida y pudorosa que reflejaban las señoritas que en él tomaron parte, la regular ejecución de las diferentes piezas que se cantaron, y sobre todo la dulce y delicada voz de las señoritas Justina Carranza y Ana Orozco, en las romanzas respectivas que cantaron, nos proporcionaron un rato de agradable solaz. Belleza y armonía: he aquí lo que en esos momentos enajenaban nuestros sentidos¹⁴³.

Por su parte, los jóvenes aficionados, cuando tocaban, se distraían fácilmente por admirar a las jóvenes que asistían a la presentación. Los muchachos de *La Estudiantina*, grupo aficionado organizado en 1887, tuvieron problemas de ajuste rítmico por esa causa:

En todas esas armoniosas y bellísimas piezas (Schubert, marcha) demostraron una laboriosidad admirable, pues aunque en los primeros compases el ritmo paseaba siempre y con justa razón por palcos que estaban cuajados de hermosísimas damas¹⁴⁴.



Ilustración N.º 6
Luz Machado, joven pianista y compositora, en 1894.¹⁴⁶

En los cada vez más numerosos programas de veladas y conciertos efectuados en las últimas décadas del siglo XIX (Véase cuadro N.º I), los aficionados, y sobre todo las aficionadas, fueron el componente fundamental. Muchas de ellas, mientras fueron solteras, participaron activamente y luego su nombre desapareció de los programas. Tal es el caso de la joven pianista y compositora Luz Machado, de quien el comentarista de la revista *Notas y Letras* consideró que no había nada que decir, puesto que "su biografía está en el porvenir":

¿Qué biografía puede tener en sociedades que semejan apartados remansos una mujer de veintidós años? Ninguna: la existencia en el hogar, la lucha por la vida, la emoción más o menos intensa que el alma sienta, eso es todo¹⁴⁵.

142. *La Gaceta Oficial de Costa Rica* (23 de mayo, 1863), p. 2.

143. *La Gaceta Oficial* (3 de agosto, 1878), p. 3.

144. *La República* (29 de marzo, 1887), p. 2.

145. *Notas y Letras*. Año I, N.º 4 (1.º de enero, 1894), p. 26.

146. *Idem*. Portada.

Cuadro N.º 1
Cantidad de conciertos que la crónica registró entre 1845 y 1887

Año	N.º conciertos	Año	N.º conciertos
1845	1	1869	1
1851	1	1871	2
1861	3	1875	3
1863	3	1878	8
1864	1	1887	13

Fuente: Periódicos de la época.

A pesar del poco estímulo, unas pocas mujeres lograron, en la última década del siglo, mantenerse activas musicalmente a lo largo de la vida. Algunas de ellas fueron las cantantes Zelmira Segreda, Petra Rosat, Luisa Montero y Marcelina González, y las pianistas Mercedes O'Leary, Encarnación Mayoral y Carmen Montero.



Ilustración N.º 7
Encarnación Mayoral al
piano, en 1907.¹⁴⁷

2.4 LAS BANDAS MILITARES Y SUS MÚSICOS

Mientras que el ambiente musical privado se activó con la llegada de músicos extranjeros y con la aparición de aficionados, las bandas militares y sus integrantes también se vieron afectados por los cambios ocurridos en el país. Instrumentos más modernos, nuevo repertorio, una mayor cantidad de trabajo, pero, sobre todo la asignación de un papel protagónico en el ceremonial cívico organizado por el Estado, fueron algunos de esos cambios.

147. *Páginas Ilustradas*. Año IV, N.º 148 (1.º de enero, 1907), p. 2239.

a. Fortalecimiento de la institución musical militar

Al alcanzar el poder político, en la década de 1870, Tomás Guardia dio prioridad al fortalecimiento del aparato militar, para hacer frente a los numerosos movimientos contra su gobierno y contrarrestar el avance hegemónico del presidente guatemalteco Justo Rufino Barrios¹⁴⁸. Las bandas, que eran parte del ejército, también se robustecieron. A diferencia de las décadas anteriores, ahora el interés estatal por ellas fue más explícito. Una serie de decretos y acuerdos reforzaron su identidad como agrupaciones. El acuerdo N.º 34, de 1873, fue fundamental en este sentido, ya que adjudicó un papel preponderante al Director General de Bandas, a quien, a partir de entonces, correspondió "el mando en general del Cuerpo de música". En este mismo documento se aclaraba que el Director General dependería "única y exclusivamente del Ministerio de la Guerra", y no de la Comandancia General, como antes¹⁴⁹. A él le correspondía la elección del repertorio y el archivo de las piezas, así como la instrucción de los músicos y su disciplina. Dos años después, por medio de una orden general, se recordó a los comandantes de provincia apoyar el trabajo del director general y de los directores de las bandas:

*...lejos de dificultar se cumplimenten las disposiciones de el Director General de las Bandas, y de los Maestros, les faciliten todos los medios que estén á su alcance para que todo marche con la regularidad y precisión que el buen servicio de las músicas exige...*¹⁵⁰

Por otro lado, las bandas ahora no solo debían ser agrupaciones grandes y ordenadas, sino, además, bien uniformadas, que impactaran, no solo musicalmente, sino, también, visualmente. Una serie de acuerdos, órdenes generales, circulares, un detallado reglamento y un contrato establecían lo que se consideraba "el buen servicio de las músicas militares". Con esos documentos se formalizaba una actividad que tenía varias décadas de practicarse. Se señalaban claramente los lugares y los horarios de ejecución, los años de servicio y hasta el lugar de dormida de los "individuos de las bandas".

En octubre de 1873 se publicó el *Reglamento de las Bandas Militares*, en el cual la principal preocupación era determinar los toques obligatorios. Estos eran muy numerosos y se ejecutaban tanto en el ceremonial del Estado como de la Iglesia:

...misas de tropa; las retretas cada Jueves y Domingo; los ensayos diarios que ordene el Maestro; las paradas de mañana y tarde; diariamente; los besamanos el día de

148. Muñoz, *El Estado y la abolición del ejército*, pp. 23-33.

149. A.N.C.R. Serie Guerra y Marina, N.º 5600, f. 1 (30 de febrero, 1873).

150. A.N.C.R. Serie Guerra y Marina, N.º 5600, f. 4 (28 de agosto, 1875).

su cumpleaños, del Presidente de la República, General en Jefe, Ministro de la Guerra y Comandante de la Provincia; las recepciones de Ministros extranjeros; la fiesta cívica del quince de setiembre; la idem de los militares en cada capital de provincia; la procesion y toques frente a la puerta de la Iglesia el día del Patron de cada capital de Provincia; las procesiones del Corpus y Semana Santa en la capital de Provincia; los toques generales para cuando haya reunión de tropa; los exámenes de las guarniciones, tocando la víspera tres horas el ejercicio á suplemento; y todas las órdenes particulares que tengan á bien ordenar el General en Jefe ó Ministro de la Guerra¹⁵¹.

En 1874, las bandas militares eran seis¹⁵². En la capital había dos, una en el Cuartel Principal, con cuarenta músicos, y otra en el Cuartel de Artillería, con veinte integrantes. Las dos bandas se unían en algunas actividades importantes. También había una banda en cada una de las cabeceras de provincia. La de Alajuela estaba integrada por veintisiete músicos y las de Cartago, Heredia, Puntarenas y Liberia, por dieciocho músicos. Cada una tenía, a su vez, su maestro de banda.

En la década siguiente se produjo una crisis económica debido a malas cosechas y a la caída de los precios del café en el mercado internacional¹⁵³. Los ingresos del país se redujeron¹⁵⁴, por lo que se impusieron medidas de austeridad que afectaron a las bandas, sobre todo a las de provincias¹⁵⁵. En 1881 se suprimió la banda militar de San Ramón, que había sido creada en 1878. En 1882 ocurrió lo mismo con la de Puntarenas, y las de Heredia y Alajuela se redujeron a treinta músicos cada una, tomando en cuenta a los tambores y aprendices; la de Liberia se limitó a dieciocho y la de Cartago se quedó con el mismo número¹⁵⁶. En 1883 la situación se agravó. Se suprimió la banda de Guanacaste y se redujeron las de Cartago, Heredia y Alajuela, al número de 16 músicos y cuatro tambores-cornetas¹⁵⁷.



Ilustración N.º 8
Cuartel Principal de San José, sede de la banda militar más grande del país.¹⁵⁸

151. A.N.C.R. Serie Guerra y Marina, N.º 5600. *Reglamento de las Bandas Militares*, f. 10 (30 de octubre, 1873).

152. La de Limón no se consolidó hasta en 1901.

153. Acuña y Molina. *Historia económica y social*, p. 134.

154. Ana Cecilia Román Trigo. *Las finanzas públicas de Costa Rica: metodología y fuentes (1870-1948)*. (San José: Universidad de Costa Rica, 1995), p. 87.

155. Colección de Leyes y Decretos. Acuerdo N.º 80 de la Secretaría de Guerra y Marina. (19 de julio, 1881), p. 159.

156. Colección de Leyes y Decretos. Acuerdo N.º 194 de la Secretaría de Guerra y Marina. (17 de octubre, 1882), pp. 306-307.

157. Colección de Leyes y Decretos. Acuerdo N.º CXLIII de la Secretaría de Guerra y Marina. (18 de mayo, 1883), p. 148.

158. A.N.C.R. Serie Fotografía, N.º 3543.

Mientras las bandas de provincia tenían problemas, en San José se regulaban las presentaciones públicas, definiendo horarios y estableciendo un elegante uniforme¹⁵⁹. La banda presentaría sus conciertos en "el parque de la plaza principal, destinado á recreo de la sociedad, y con el fin de que reúna mayores atractivos este lugar de ornato y solaz". Las presentaciones tendrían una hora de duración, y el programa, compuesto por "piezas escogidas de su repertorio clásico", sería publicado en el diario oficial¹⁶⁰.

Poco a poco, las bandas de provincia fueron resurgiendo. En 1888, reapareció la banda de Liberia y, en 1890, la de Puntarenas. A pesar de las crisis económica y fiscal, nuevos decretos emitidos a fines de la década de 1880, facilitaron el afianzamiento de las bandas militares. Con el decreto IV del 31 de marzo de 1888, que definía más claramente las funciones del Director General de Bandas, y el decreto LXXI del 28 de setiembre de 1889, que establecía un uniforme mucho más elegante que el de 1885, se cerró el ciclo de organización de las bandas. Los acuerdos publicados a partir de ese año se referían a traslados de músicos, aumento de sueldos, pensiones y supresión o creación de plazas.

En 1895, la banda de San José era el grupo más grande y más completo del país y su instrumental permite identificarla como una banda de estilo francés. Mientras que las bandas italianas de finales de siglo XIX tenían un número importante de instrumentos de la familia de los fliscornos, las francesas estaban integradas, sobre todo, por instrumentos de la familia de los saxofones¹⁶¹ (Véase cuadro N.º 2).

Onecifero Jiménez	Piccolo	Juan J. Gutiérrez	2.º trombón
Ricardo Aguilar	Flauta	Juan Portal	3.º trombón
José M. Solano	Oboe	Romilio Picado	Trombón
Juan A. Rojas	Requinto	Julián Calderón	1er pistón
José A. Castro	Clarinete 1.º clase	Juan R. Méndez	2.º pistón
Santiago Saravia	1.º clarinete	Abraham Guevara	Pistón
José Santos Porras	1.º clarinete	Gerardo Blanco	Pistón
Teófilo Rodríguez	2.º clarinete	Maurilio Montero	Petit bougle en mi b
Hermenegildo Jiménez	3.º clarinete	José Barrantes	1er bougle
Manuel Arguedas	4.º Clarinete	Daniel Villalobos	2.º bougle
José Villalobos	Clarinete	José Martínez	Soprano
Ignacio Bolaños	Clarinete	Francisco Osorio	Primer alto
Benjamin Jiménez	Clarinete bajo	Luis Barrantes	Primer alto
Ramón Roldán	Saxofón soprano	Higinio Salazar	Alto
Amadeo García	Saxofón alto	Juan Benavides	1er baritono
Melquiades Aguilar	Saxofón tenor	Patricio Carvajal	Bajo en si b
Juan Sánchez	Saxofón baritono	Ramón Montero	Bajo en si b
Juan Sanabria	Primer basón	Recaredo Bogarín	Bajo en si b
Abraham Madrigal	Segundo basón	Leonardo Guerrero	Contrabajo en mi b
Ramón Rojas	Primera trompeta	Eliás Méndez	Contrabajo en si b
Juan Soto	2.º trompeta	Leonardo Oreamuno	Bombo
Juan Herrera	Trompeta	Ramón Oreamuno	Redoblante

Fuente: Otoniel Pacheco *Directorio de la ciudad de San José* (1895).

159. Colección de Leyes y Decretos. Decreto LV del Poder Ejecutivo. (6 de agosto, 1885), p. 333.

160. Colección de Leyes y Decretos. Decreto N.º XCVII (18 de julio, 1882).

161. Antonio Carlini. "Le bande musicali nell'Italia dell'ottocento: il modello militare, i rapporti con il teatro e la cultura dell'orchestra negli organici strumentali". *Rivista Italiana di Musicologia*. Vol XXX, N.º 1 (1995), pp. 124-126.

b. Condiciones de trabajo de los músicos militares

La mejora en la organización en las bandas estuvo acompañada por algunas mejoras laborales para sus integrantes. Una de ellas fue la liberación del servicio forzoso indefinido y su disminución a seis años para aquellos músicos que habían aprendido el oficio como aprendices de las bandas. Además, la orden general del 27 de mayo de 1875 estipulaba:

*los individuos de las bandas de la República que tengan 6 años de servicio con el arte, quedan en absoluta libertad para continuar o dejar el servicio*¹⁶².

En el caso de aquellos músicos cuyo aprendizaje no había corrido por cuenta del Estado, el tiempo de servicio se estipulaba por contrato¹⁶³.

Por otro lado, el gobierno incentivó el ingreso de jóvenes aprendices al ofrecer, paralelo a la formación musical, una formación escolar mínima. Además, se intentó escoger a jóvenes con cierta habilidad musical. Manuel M.^a Gutiérrez escribió, en 1877, al gobernador de San José para solicitarle que escogiera jóvenes entre once y quince años:

*si es posible se siten mas de veinte, para escoger entre estos el numero que debe quedar y que se le advierta a los padres de familia que el gobierno costea una escuela formal para ofrecer los primeros rudimentos como lectura, escritura, aritmética y doctrina Cristiana dentro del Cuartel y además se le dan diez pesos mensuales, aumentándoseles la dotación, conforme ballan aprovechándoseles*¹⁶⁴.

En este nuevo contexto, se entiende la preocupación del Comandante de Alajuela, en 1879, quien notificó que en la banda de Alajuela había 23 músicos que aún no sabían leer ni escribir. Para subsanar este problema se ordenó establecer una escuela en el interior de ese cuartel, a cargo del subteniente Francisco Sanabria, quien debía impartir diariamente dos horas de clase en las materias de lectura, escritura, moral y religión. Aunque las clases se impartían gratuitamente, los músicos debían cubrir de su sueldo "cuanto se necesite para el papel, libros, etc."¹⁶⁵.

En esta misma década, el Estado intentó regularizar la utilización de los instrumentos musicales estatales en actividades privadas. La intensa actividad de los integrantes de las bandas era evidente desde las décadas anteriores y, con ella, el deterioro de los instrumentos musicales era muy importante. En el informe anual de 1868, el Director General de Bandas señaló:

162. A.N.C.R. Serie Guerra y Marina, N.º 10.557, f. 19 (1875).

163. A.N.C.R. Serie Guerra y Marina, N.º 5600, f. 2-3 (20 de julio, 1876).

164. A.N.C.R. Serie Guerra y Marina, N.º 10.557, f. 21 (1877).

165. A.N.C.R. Serie Guerra y Marina, N.º 6673, f. 90-91 (1879).

Los instrumentos musicales se encuentran ya bastante deteriorados con motivo de su frecuente uso, pues no habiendo en ninguna de las Provincias mas orquesta ó cuerpo de música organizados que las bandas respectivas, estas se ocupan, no solo de las funciones propias de su instituto, sino tambien de las eclesiásticas i aun de particulares; en este último caso no en cuerpo sino solo alguno ó algunos músicos de las mismas bandas. [...] De aquí resulta que el instrumental se halla en mal estado, y de aquí también la necesidad que hay de proveer uno nuevo¹⁶⁶.

A inicios de 1873, el Reglamento de las Bandas, aunque aceptó la práctica de utilizar los instrumentos para tocar en actividades privadas, estableció formalmente el "fondo de Bandas", que, según Manuel M.^a Gutiérrez, se venía cobrando desde 1861. De acuerdo con este nuevo lineamiento, se cobraría un impuesto de 50 centavos cada vez que "cualquiera persona necesite sacar uno ó mas individuos de Banda con su instrumento nacional"¹⁶⁷. A finales del año de 1873, Gutiérrez comenta que los nueve mil pesos recaudados hasta la fecha serían utilizados:

para atender á las nesecidades primero de las havitaciones de dichos individuos i segundo para hacer frente á los gastos de uniforme, compra de instrumentos, piasas de musica i demas nesecidades de dichas Bandas¹⁶⁸.

Este arreglo, sin embargo, no tuvo mucha duración. En 1876, por medio del Acuerdo N.º 142, el fondo de bandas se eliminó. Cuando los músicos tenían que tocar en actos que no eran de servicio, "se les recompensará á juicio de los respectivos Maestros ó del Director General"¹⁶⁹. El contrato definía claramente lo correspondiente al uso de los instrumentos y al pago de servicios particulares:

6. La Nación proveerá á cada músico del instrumento que debe tocar y el uniforme que ha de usar. Las composiciones del instrumento serán de mi cuenta, puesto que cuando tenga que tocar en una función particular, no se me cobrará el derecho de instrumento.

9. Las funciones que se me manden tocar (como músico de contrata) y que no sean de los expresados en el Artículo 1º de este contrato, ó que no sean del servicio militar, se me pagará separadamente.

Esta posibilidad de préstamo se extendió a los músicos que se pensionaban. En 1878, al retirarse el músico Juan Solano, solicitó que le prestaran algún instrumento de los que había ejecutado, para continuar ganándose la vida, alegando que "la gracia que solicito se ha otorgado, por loable costumbre, en casos analogos al mio". Gutiérrez, Director General de Bandas, ordenó componer un *oficloide* "de los que

166. A.N.C.R. Serie Congreso, N.º 20.978 *Memoria de Guerra, Marina, Gobernación, Fomento y Justicia*, (1868), p. 38.

167. A.N.C.R. Serie Guerra y Marina, N.º 5600 *Reglamento de las Bandas Militares*, f. 10 (30 de octubre, 1873).

168. A.N.C.R. Serie Guerra y Marina, N.º 10.557. Libro copiator de Manuel M.^a Gutiérrez, f. 9 v.

169. A.N.C.R. Serie Guerra y Marina, N.º 5600, f. 3 v.

están descompuestos y usados para dárselo en clase de préstamo, como se ha acostumbrado con otro individuos que han salido de las bandas¹⁷⁰.

A pesar de lo estipulado en el reglamento y en el contrato, los músicos se quejaban con frecuencia de los abusos cometidos contra ellos. Un ejemplo de este tipo de queja se dio en 1879¹⁷¹. Otra queja fue presentada por los músicos de la banda de Heredia en 1880. En un baile organizado por un comité de jóvenes, el comandante decidió contribuir con la música. Días después, los músicos que tocaron en él le pasaron la cuenta, según lo estipulado en el acuerdo de 1876. No solo no recibieron el pago correspondiente, sino que, como represalia, se les envió a efectuar numerosos toques:

desde ese día se ha castigado a toda la Banda con mandarlos a tocar serenatas a varias personas en sus haciendas, y en el centro de la ciudad; grangeandose con ésto las simpatías que necesita con detrimento del trabajo de ellos, con perjuicio de la buena disciplina y con deterioro de los instrumentos nacionales de que tanto necesitamos¹⁷².

Todavía en 1883 Gutiérrez preocupado comentó, que, a pesar que desde 1875 se había eliminado el fondo de las bandas, "se que en las Provincias se cobra todavía no sé con que orden o que objeto"¹⁷³.

A pesar de reglamentos, contratos, órdenes y circulares que proponían mejoras en la situación de los músicos militares, estas no siempre fueron acatadas. En Grecia, por ejemplo, en 1878 la situación seguía siendo muy dura para los aprendices. Luego de buscar jóvenes "aptos", se les obligaba "por la fuerza" a asistir a los ensayos:

es indispensable que se pueda empeñar la fuerza coercitiva para conseguir el objeto deseado, pues voluntarios asisten cuando quieren i se retiran de un todo cuando algun opositor mal intencionado los aconseja. No creo tengan derecho á quejarce por que se les obligue aprender gratis una profesion que mas tarde debe serles util¹⁷⁴.

Por su parte, Gutiérrez anotó, en 1883, que tanto el reglamento como los contratos no se cumplían, a pesar de que se habían instaurado para eliminar

el exesibo abuso que cometian algunos militares y paisanos, con el trabajo y patrimonio de esa clase degraçada, de los músicos que siempre los ha tomado la policia y los ha mandado servir aqui como servicio forsozo¹⁷⁵.

170. A.N.C.R. Serie Guerra y Marina, N.º 10.784, f. 1- 2 (1878).

171. A.N.C.R. Serie Guerra y Marina, N.º 8892, f. 5-7 (1879).

172. A.N.C.R. Serie Guerra y Marina, N.º 10.557, f. 32 v (1880).

173. A.N.C.R. Serie Guerra y Marina, N.º 10.557, f. 42 v (1883).

174. A.N.C.R. Serie Guerra y Marina, N.º 6737, f. 6 (1878).

175. A.N.C.R. Serie Guerra y Marina, N.º 10.557, f. 42.

Estos atropellos eran considerados por Gutiérrez como una "lucha que siempre ha habido contra los artistas que he tenido el honor de enseñar y gobernar"¹⁷⁶.

A pesar de estos constantes conflictos internos, las bandas cumplían con su papel. Un ejemplo es el siguiente comentario aparecido en *La Gaceta*:

la limpia y exacta ejecución de las piezas, revelaron positivos adelantos en los individuos de las Bandas, lo mismo que la competencia del Director, que supo comunicar á la música el movimiento, la fuerza o el "piano" que en propios á las frases o pensamientos que interpretaba. Las Bandas pues, no solo llenan el objeto que militarmente les es propio, sino que proporcionan al público ratos verdaderamente placenteros¹⁷⁷.

En 1885, se establecieron seis categorías para los músicos de las bandas¹⁷⁸. Esta decisión basó el sueldo en el adelanto musical de los individuos y en su comportamiento, y no, como se hacía anteriormente, en su categoría militar. El objeto de la medida fue "estimular el estudio", pero, también, había una preocupación importante por mejorar la conducta:

Entre los individuos que componen las bandas hay ciertamente personas que por su honradez merecen especial recomendación, pero no faltan algunas de conducta estraviada que á la par que desacreditan el cuerpo á que pertenecen, fomentan el espíritu de indisciplina entre sus compañeros y sirven de escandaloso ejemplo para las tropas.



Ilustración N.º 9
Manuel María Gutiérrez
en sus últimos años.¹⁸¹

Por otro lado, el Secretario del Despacho de Guerra determinó que los músicos debían ser considerados como simples soldados, "sea cualquiera su grado, durante el tiempo que estuvieren en el empleo" con el fin de que "moralicen sus costumbres y respeten la disciplina como es debido"¹⁷⁹. La definición de las categorías la efectuaría el Director General, "asociado de dos maestros ó directores de banda"¹⁸⁰.

En la práctica, sin embargo, el criterio que prevaleció para definir el salario, no queda claro. En 1886, a solicitud del Secretario de Guerra, Manuel M.^a Gutiérrez elaboró un detallado *Cuadro General de las músicas militares de la República*, en el que apuntó nombres, instrumento que tocaba cada músico, clasificación, conducta —señalada como buena, regular o mala—, instrumental y su estado, y cantidad de piezas en el archivo¹⁸². Un año después, alistó otro cuadro similar. En este, sin

176. A.N.C.R. Serie Guerra y Marina, N.º 10.557, f. 43.

177. *La Gaceta Oficial* (27 de agosto, 1879), p. 3.

178. Memoria de la Secretaría de Guerra y Marina. Acuerdo N.º 439 (3 de agosto, 1885).

179. A.N.C.R. Serie Congreso, N.º 9352, f. 2-3 (1887).

180. Colección de Leyes y Decretos. Decreto N.º IV (31 de marzo, 1888), p. 125.

181. A.N.C.R. Serie Fotografía, N.º 6537.

182. *Cuadro General de las músicas militares de la República*. Memoria de la Secretaría de Guerra (1885-1886). Anexo N.º 36, s.p.

embargo, ya no aparece anotada la conducta, sino los años de servicio y el sueldo. Al revisar ambos cuadros, sobresalen algunos detalles curiosos. Individuos que un año antes habían tenido mala conducta, ganaron igual que algunos de buena conducta: en la banda de Alajuela, José Miranda, con 12 años de servicio y de buena conducta, ganó igual que Benjamín Córdoba, también con 12 años de servicio, pero que había tenido mala conducta. Ramón Roldán, saxofonista de la banda de San José, con mala conducta, aparece, un año después, en la banda de Alajuela, tocando clarinete. En la banda de Heredia, instrumentistas con más de 20 años de servicio, ganaron menos que otros con menos tiempo de servicio y todos con la misma conducta regular. Definitivamente, a pesar de los intentos por mejorar la calificación de los músicos de las bandas, todavía no se había encontrado un mecanismo adecuado.

En 1887, debido a la enfermedad de Manuel M.^a Gutiérrez, Rafael Chaves, director de la banda de San José, asumió la dirección general como recargo. Las mejoras en los espacios públicos en los cuales las bandas se desempeñaban, en los instrumentos y en la vestimenta de los músicos, colocaron a las bandas en una situación de mucha visibilidad. El público exigía una mayor calidad musical. Para responder a esta nueva necesidad, los ensayos se alargaron y, con ellos, el trabajo de los músicos se intensificó:

De las 6 á las 8 a.m. instrucción de cornetas y tambores.

De las 8 á las 10 a.m. estudio de música para las retretas, parques y demás toques del servicio militar.

De las 10 á las 12 a.m. lectura, escritura y numeración

De las 12 m. á las 2 p.m. explicación de los toques de corneta y combinación de ellos para la guerrilla.

De las 3 á las 6 p.m. escuela de música para los aprendices.

De las 6 1/2 á las 9 p.m. escuela de violín y teoría musical¹⁸³.

Por otro lado, el comentario de Rafael Chaves acerca de la necesidad de volver a imponer el servicio forzoso para poder tener suficientes aprendices, es una clara señal de que a fines de la década de 1880, a pesar de algunos intentos, la situación de los músicos militares no había mejorado considerablemente. Chaves alegó:

Por regla general se ve que un padre de familia que tenga medianamente como mantener y educar á sus hijos, no los manda á un cuartel á que sigan la profesión de la música; todavía han quedado preocupaciones de antaño y están temerosos de que sus hijos no sean bien tratados ó de que se les aplique el rigor de la disciplina militar; en esto están mal informados; hoy no se permiten las flagelaciones y más bien los aprendices y profesores de las bandas, están estimulados por sus jefes, por la estima y el buen trato que se les da. De tal error resulta que sólo las madres muy pobres que tienen necesidad de que sus hijos disfruten del pequeño sueldo de diez

183. B.A.L. *Memoria de Guerra y Marina (1888-1889)*, s.p.

pesos que les está designado, sean las que destinan á sus hijos á la profesión de la música militar.

La facilidad que hoy tiene un joven para colocarse en los talleres del Gobierno, como aprendiz de carpintería, y la buena retribución con que los maestros de albañilería y otros oficios dotan á sus discípulos, hace que la mayor parte de los padres ó madres de los aprendices de música, traten de retirarlos del servicio, después de haber recibido por espacio de dos y cuatro años la instrucción musical, la cual abandonan para siempre una vez que se han dedicado á otra carrera, dando por resultado que el trabajo de los maestros de música queda sin éxito y que la Nación hace gastos infructuosos¹⁸⁴.



Ilustración N.º 10
Rafael Chaves Torres, Director
General de Bandas a partir de
1887.¹⁸⁵

2.5 CONCLUSIÓN

La nueva situación económica que adquirió el país a partir del ingreso en el mercado mundial por medio del café, amplió el panorama musical. Igualmente de enriquecedores para el oficio musical fueron los decretos, acuerdos y reglamentos formulados entre 1873 y 1889, por medio de los cuales los músicos militares adquirieron nuevas posibilidades de formación, nuevos uniformes, nuevo instrumental, nuevas reglas de comportamiento y una detallada lista de toques obligatorios. Así, a finales de la década de 1880, había dos tipos de músicos en el país, los músicos de oficio y los aficionados.

El primero de ellos estaba subdividido en los músicos militares, con una formación eminentemente práctica, y los profesores extranjeros, con una formación musical más sólida, quienes habían decidido, un par de décadas antes, establecerse en el país. El otro grupo de músicos era el de los aficionados, formados en clases privadas, quienes hacían música para entretenerse y socializar. Desde perspectivas muy diferentes, ambos tipos de músicos probablemente llegaron a tener un nivel técnico similar. Muestra de ello es que lograron integrarse en algunas agrupaciones musicales que veremos en el próximo capítulo.

184. *Memoria de Guerra y Marina* (1888-1889).

185. *Páginas Ilustradas*. Año IV, N.º 148 (2 de junio, 1907), p. 2365.

Capítulo 3

MÚSICA Y SOCIABILIDAD



*Orquesta femenina, dirigida por
José Joaquín Vargas Calvo, 1893.*

En la búsqueda de la modernidad que se había iniciado en el país, a partir de la década de 1840, uno de los cambios necesarios era que los habitantes se sintieran y reconocieran como parte de una comunidad nacional. Para ello, nada mejor que la formación de estructuras sociales de cooperación, ya que ellas permiten que sus miembros desarrollen hábitos de colaboración y de sociabilidad, necesarios para crear una cultura ciudadana. Una de estas estructuras sociales fueron las sociedades filarmónicas que se organizaron a partir de la década de 1860, las cuales reunían músicos profesionales y aficionados. Por otro lado, los espacios musicales como retretas, bailes, veladas y representaciones líricas, se convirtieron en espacios importantes para la creación de sistemas de relaciones sociales, tanto del público como de los músicos¹⁸⁶.

Otro cambio importante que requería la sociedad era convertirse en una sociedad civilizada, acorde con la noción de progreso imperante. En esta transformación de las costumbres, la música ha jugado un papel importante en diferentes momentos. Los trovadores, troveros y *minnensänger*, quienes recorrieron Europa entre el siglo XI y el XIII, ayudaron a transformar a los guerreros de la baja Edad Media en cortesanos, al exaltar, en sus canciones, un nuevo *modus vivendi* caracterizado por la cortesía, la largueza, la mesura y la sublimación del deseo amoroso. Unos siglos más tarde, las representaciones escénicas, entre ellas las líricas y, posteriormente, los conciertos públicos, impusieron nuevas normas de comportamiento social. Con base en una noción de civilización fundamentada no solo en el grado de desarrollo de la evolución técnica, los conocimientos científicos, las ideas y los usos religiosos, sino, también, en el cumplimiento de reglas de *savoir-vivre*, en la década de 1860 se estimuló, en el país, la asistencia a veladas y representaciones líricas, con el fin de modificar la sensibilidad y el comportamiento¹⁸⁷. La difusión de este hábito puede captarse por medio de comentarios publicados en la prensa.

3.1 DE MÚSICA PERMISIVA A MÚSICA PERMITIDA

Fiestas patronales, así como danzas y fandangos fueron ocasiones para el despliegue de actividades musicales de entretenimiento durante la Colonia. Algunas referencias, como la apuntada por Manuel de Jesús

186. Para profundizar en este tema, véase: Maurice Agulhon. *La République au village*. (Paris, Du Seuil, 1979); Maurice Agulhon. "Clase obrera y sociabilidad antes de 1848". *Historia Social* N.º 12 (invierno 1992), pp. 141-166; Robert D. Putnam. *Making Democracy Work*. (New Jersey: Princeton University Press, 1993).

187. Para profundizar en este tema, véase: Norbert Elias. *La civilisation des mœurs*. (Paris: Ed. Calmann-Lévy, 1973); Norbert Elias. *La dynamique de l'Occident*. (Paris: Ed. Calmann-Lévy, 1975).

Jiménez, al describir a doña Ana de Cortabarría, joven noble cuya esmerada educación se basaba en la cocina, la rueca y la música por medio de la guitarra y el canto, permiten entrever una práctica musical privada¹⁸⁸. La ausencia total de instrumentos y partituras en los inventarios de bienes y las mortuales coloniales, permite suponer, sin embargo, que esa práctica musical privada debía ser poco frecuente¹⁸⁹. Además, muchas veces, la presencia de música en actividades sociales estaba más bien relacionada con conductas consideradas impropias.

En 1663, por ejemplo, el licenciado Pedro Frasso, fiscal de la Real Audiencia de Guatemala, en su visita a las cofradías de la Vera-Cruz y de San Blas, en Nicoya, señaló como un gran problema las "fiestas y regocijos" organizados por las cofradías, ya que producían "muchas ofensas a Dios":

Con las borracheras y banquetes que el día y noche de la fiesta que celebran se acostumbran hacer juntándose en casa del indio mayordomo muchos indios é indias adonde por su incapacidad con los bailes y fiestas que hacen renuevan la memoria de su antigüedad é idolatría¹⁹⁰.

En 1782, más de cien años después, Ramón de Azofeifa, cura rector de Cartago, comentó la "pésima costumbre" instaurada por las "personas visibles de esa ciudad":

lo peor de todo es que después de comidas y bebidas se entabla un baile ó Zarabanda que dura toda la noche, porque el mayor lucimiento de los mantenedores y patrones consiste en que los amanezca en su fandango¹⁹¹.

Todavía, en 1834, el comentario del cronista de *La Tertulia* muestra preocupación por esas conductas impropias, en las que la música estaba siempre presente, y que era necesario erradicar por considerarse inadecuadas de un país civilizado:

¿por que no se ha de corregir en Costa-rica el abuso de los que atropellando los respetos debidos al hombre en sociedad, y su propia salud pernóctan en músicas y griterías, poblando el aire hasta la region de las mas sucias y bergonsosas expresiones, insultando al reposo, desafiando á la quietud, atormentando al enfermo, perturbando al pensador y defraudando al hombre de bien el sueño y descanso, que tanto combiene á su conservacion? [...] si observamos los bayles hecharemos de ver que si bien su imbencion ha sido un obgeto de recreacion, y de salud, en la practica no parese sino un empeño en aturdir a los sircunstantes, un proyecto de incomodar a los vecinos, y un modo esquicito para agravar a los enfermos [...] ¿Que ventajas pues ofrece á la sociedad el mormoyo, las canciones, la desconsertada griteria, el estrepito de la polvora, las múcicas, y tambores con que solemos divertirnos entro Casa y fuera de ella?¹⁹²

188. Manuel de Jesús Jiménez. "Doña Ana de Cortabarría". *Noticias de Antaño* (San José: Imprenta Nacional, 1946), p. 186.

189. Arnaldo Moya. *Comerciantes y damas principales de Cartago. Vida cotidiana (1750-1820)*. (Cartago: Editorial Cultural Cartaginesa, 1998).

190. A.C.M. Caja N.º 1, f. 302.

191. A.C.M. Caja N.º 2, f. 18-35.

192. *La Tertulia*. N.º 27 (5 de setiembre, 1834), pp. 123-124.

Esas celebraciones, que propiciaban el escándalo, el ruido y la expresión evidente de la sexualidad, debían quedar atrás. Los primeros en destacar las posibilidades del lenguaje musical en el proceso de morigeración de las costumbres fueron los músicos extranjeros, quienes ofrecieron clases privadas de instrumento y de canto a partir de la década de 1850. El músico francés Calixto Folley, por ejemplo, al ofrecer sus clases, argumentó:

Hay un ramo que domina todos los demás bajo el punto de vista de que tiende a estrechar los lazos simpáticos entre todos los hombres, este ramo es la música en general, ejecutada y sentida por todos; la música que habla al oído y al corazón, que subyuga las naturalezas más salvajes; pero para que alcance su fin providencial, es necesaria la reunión de los individuos, que sea accesible a todos fácilmente y sin grandes gastos de tiempo y de dinero. Es preciso que la música deje de ser la propiedad de un pequeño número y que su conocimiento sea tan jeneral (como la lengua materna, en una palabra, que todos los niños de diez años lean, escriban la música como su lenguaje nativo y que hagan de ella una necesidad imperiosa como la de la palabra)¹⁹³.

Aunque no explicitado, se daba por un hecho que la música que ayudaba a morigerar las costumbres no era cualquier tipo de música, sino aquella que era escuchada en los salones y teatros europeos.

a. La asistencia a actividades musicales como símbolo de progreso

En esa búsqueda por morigerar las costumbres, se generó un nuevo clima, en el que el Estado, por medio de la prensa, estimuló al público a respaldar las diferentes iniciativas de representaciones artísticas mediante la asistencia. En noviembre de 1863, el crítico de *La Gaceta Oficial* expuso, de manera detallada, las razones por las cuales había que proteger la música:

La protección de las bellas artes, y preferentemente de la música, poesía de los sentidos, es una de las muestras de la civilización de un país, y sirve de escala para medir el mayor o menor grado de su progreso moral y material¹⁹⁴.

Se consideraba que la música no solo civilizaba a la sociedad, sino que podía ayudar a producir una imagen apropiada del país, tanto en el nivel interno como externo. De acuerdo con el mismo autor, era necesario cambiar la imagen que los otros países tenían de Costa Rica:

Costa Rica, que hace tan poco tiempo nació á la vida civilizada, es aun, no obstante su innegable progreso, desconocida y mal juzgada por los que en el viejo continente nos creen bajo el mismo nivel que los indios conquistados por Cortés y Pizarro¹⁹⁵.

193. *Crónica de Costa Rica* (9 de setiembre, 1858), p. 4.

194. *La Gaceta Oficial de Costa Rica* (7 de noviembre, 1863), p. 2.

195. *Ibid.*

Este cambio de imagen, de país "incivilizado" a país "culto y progresista", era importante, entre otras cosas, para atraer inmigrantes. El apoyo a la ópera era considerado como un medio para mostrar que aunque Costa Rica era un país pequeño, la sociedad que lo integraba era progresista:

*Costa Rica [...] necesita un nombre que elevándola, le traiga la inmigración que le falta para desarrollar sus numerosos gérmenes de riqueza y bienestar: necesita un nombre que le dé a conocer como nación, si bien pequeña, civilizada y compuesta de una sociedad rica, moral, industriosa y de progreso. La protección á la Opera se lo procurará en gran parte [...] propáguese su nombre en el mundo artístico, dese a conocer en ese inmenso bazar del génio, como el nombre de un país que protege a los artistas [...] circúlese la fama de los beneficios dispensados á las bellas artes, y eso solo producirá á Costa Rica un nombre que no llegará á alcanzar con solo sus ricas producciones, la paz y el orden interior que disfruta*¹⁹⁶.

Los periódicos invitaban a los lectores a apoyar, por medio de la asistencia, las actividades musicales y, sobre todo, la ópera, consideradas como una muestra del avance cultural de un país:

*apelamos al buen sentido del pueblo para que no permita que los artistas que vienen [...] tengan que arrepentirse de haber llegado a un país que tan indiferente se ha mostrado con ellos*¹⁹⁷.

Esta intensa campaña de la prensa argumentaba, además, que, si no se asistía a la ópera por el interés de proteger las bellas artes, se debía hacer porque era el único punto de reunión y de distracción con que se contaba. Esta asistencia estaba condicionada, eso sí, a un comportamiento correcto. Según Patricia Fumero, las representaciones escénicas eran un lugar "donde se podía educar a los asistentes, cambiar sus costumbres y, a la vez, modificar su comportamiento en público"¹⁹⁸. Esta modificación del comportamiento no se lograba solamente mediante el control consciente –por medio de códigos penales y civiles–, sino, también, por medio del autocontrol inconsciente. En este segundo punto, la música era de gran utilidad, puesto que, además del comportamiento esperado en otro tipo de actividades escénicas –no hacer ruido, no llegar tarde– la asistencia a actividades musicales implicaba toda una codificación de costumbres: aprender cuándo se debía aplaudir y a quién aplaudir, además de la necesidad de mantener un silencio reverente. Para ello, se hacía una analogía entre música y religión. La música era un lenguaje divino, cuya audición merecía tanto respeto como el que se tenía en los oficios religiosos:

al escuchar las primeras melodías y al sentir en nuestra alma las impresiones divinas de esa sublime armonía que se llama música y que es la poesía de los sentidos:

196. *La Gaceta Oficial de Costa Rica* (7 de setiembre, 1863), p. 2.

197. *La Gaceta Oficial de Costa Rica* (1.º de mayo, 1867), p. 7.

198. Fumero. *Teatro, público y Estado*, p. 135.

cada nota nos arrancaba un aplauso, y en cada una de las variaciones íbamos comprendiendo el sentimiento que las inspiraba: la música debe ser el lenguaje celestial empleado por los ángeles para con nuestro Dios¹⁹⁹.

Por su parte, las compañías visitantes, conscientes del importante papel de sus representaciones como momento de encuentro, eran cuidadosas con el público. En 1873, la compañía lírico-dramática que se presentaba en el teatro Municipal se cuidó rápidamente de evitar la presencia de personas consideradas inapropiadas:

AVISO IMPORTANTE. Esta empresa ha visto con mucho disgusto en la noche del 25 levantarse de su palco, fila 1, una honrada familia de la distinguida sociedad costarricense, por motivos ajenos de la Compañía, privándose de este modo de ver la función. Mas tarde se han acercado varios señores suplicándonos busquemos un medio que armonice la satisfacción de las familias que ocupan la fila 1 de los palcos.

En este concepto nos hemos acercado al señor Gobernador, el cual ha ordenado que sean expulsadas de dichos palcos todas las personas indignas de alternar con la culta sociedad y que ocupen dichas localidades, perdiendo el valor de las mismas.

La compañía lo anuncia así al público para su satisfacción, y admitirá abono solo a esas localidades por las funciones que restan²⁰⁰.

b. Las "clases de adorno"

Aunque ofrecida como un elemento complementario, la música también estuvo presente en los inestables planteles de enseñanza previos a la reforma educativa de la década de 1880. Junto con el dibujo y el ejercicio físico, la música fue considerada una importante "clase de adorno".

El Reglamento de Instrucción Primaria, publicado en 1869, estipulaba claramente que "el canto podrá alternar, no solo en los ejercicios de la escuela, sino también en las horas de recreo." El repertorio debía estar integrado por "cantos religiosos y morales de corta extensión"²⁰¹. Teniendo como guía estos lineamientos, los colegios ofrecían estas materias como algo suplementario.

En 1867, Lucía Casper de Moraczewski, al anunciar una escuela de niñas, ofreció lo considerado apropiado para la educación de las muchachas:

clases de francés, inglés, aritmética, geografía, historia sagrada y profana, costura, bordado y tejido de toda clase. También puede dar clases de física, historia natural, dibujo, música y canto a precio convencional²⁰².

En el Colegio San Luis Gonzaga, en 1869, se ofrecía la clase de música instrumental y vocal. En 1873, se suspendieron y se reanudaron en

199. *La Gaceta Oficial de Costa Rica* (16 de julio, 1864), p. 5.

200. *La Gaceta Oficial de Costa Rica* (2 de enero, 1873), p. 3.

201. *La Gaceta Oficial de Costa Rica* (13 de noviembre, 1869), pp. 1-5.

202. *La Gaceta Oficial de Costa Rica* (13 de febrero, 1867), p. 3.

1876²⁰³. En 1874, en el Instituto Nacional, las clases de adorno eran dibujo de figura y paisaje, música vocal e instrumental, baile y gimnasia²⁰⁴. En el Colegio de Señoritas, fundado en San José, en 1878, y que sólo logró sobrevivir dos años, "la clase de piano es la única que se considera extraordinaria, pagándose por ella el aumento que se conven-ga"²⁰⁵. En el Colegio del Sagrado Corazón de Jesús de Cartago, fundado ese mismo año, las "clases de adorno para las que lo deseen" eran solfeo, piano, inglés, teneduría de libros y dibujo²⁰⁶.

Aunque la clase de música era considerada un atractivo, también existía la inquietud porque esta nunca pasase de ser simplemente un complemento a la educación general. El Dr. Manuel María Romero exponía claramente este punto en la publicación por entregas del *Curso de Pedagogía*, que apareció en *La Gaceta* en 1879. En él, exponía las ventajas de las clases de canto y de gimnasia en los estudios de los jóvenes pero, al mismo tiempo, advertía la necesidad de tener claro que estos estudios no debían desembocar en una práctica profesional:

...como es también una necesidad imperiosa el desarrollo del organismo, dulcificar las costumbres é inspirarles amor á lo bello, se hace necesario en las escuelas el estudio de gimnasia y canto. Préstase por otra parte el último, al auxilio de los trabajos de la memoria y á fortificar en nuestras almas los más elevados sentimientos.

Estos estudios no deben quitar el tiempo preciso á los indispensables, empleándose en ellos el tiempo sobrante, como una especie de descanso y preparación para dedicarse de nuevo á aquellos. [...]

Respecto al canto, no procuremos que nuestros discípulos sean verdaderos músicos; sólo sí que puedan cantar con armonía, trozos fáciles, inspirándoles afición á esta clase de ejercicios. Muy conveniente sería acompañarles con algún instrumento, que les dirigiese al mismo tiempo que los estimulase²⁰⁷.

Por otro lado, en el caso de la educación de la mujer, se alertaba acerca de la necesidad de ofrecer, sobre todo, una educación práctica. Si no, advertía un comentarista en *La República*, se podía obtener:

*señoritas muy bien educadas que poseen varios idiomas, tocan el piano admirablemente, pintan bellísimos cuadros, saben bailar y vestir con gusto y elegancia, poseen una conversación culta y agradable, conocen las obras de varios autores músicos, poetas y novelistas, pero ignoran absolutamente el modo de manejar una familia...*²⁰⁸

203. Fischel. Cuadro N.ºs 38, 39, 40 y 41.

204. Fischel. Cuadro N.º 39.

205. *La Gaceta Oficial* (8 de junio, 1878), p. 4.

206. *La Gaceta Oficial* (5 de agosto, 1881), p. 1.

207. *La Gaceta Oficial* (8 de agosto, 1879), p. 3.

208. *Al Día* (7 de agosto, 1902) p. 2.

c. Las sociedades filarmónicas

Otro elemento importante para la asimilación de este nuevo tipo de música y de nuevas normas de conducta entre miembros de la elite fueron las sociedades filarmónicas que se organizaron a partir de la década de 1860. Estas agrupaciones reunieron a los músicos de oficio, muchos de ellos profesores extranjeros, y a sus alumnos, los jóvenes músicos aficionados. Estas sociedades musicales trataban de emular las que se desarrollaban exitosamente en Europa y en algunos de los países americanos como Estados Unidos, México, Venezuela, Brasil y Argentina²⁰⁹. Las sociedades filarmónicas eran puntos de reunión que permitían no solo el entretenimiento sino, también, el intercambio social y la adquisición de nuevos conocimientos. En ellas, los aficionados se reunían a recibir clases de instrumento, a tocar en conjunto o a escuchar lo que otros interpretaban. Los miembros que tocaban algún instrumento formaban una agrupación que llamaban orquesta, dirigida y apoyada instrumentalmente por músicos profesionales. Este era un intercambio beneficioso para ambas partes. Los músicos aficionados, miembros de la elite, adquirían mayores conocimientos musicales. Por su parte, para los músicos de oficio, esta era una ocasión de sentirse valorados por medio del roce social. Esos grupos, en realidad, no eran verdaderas orquestas, sino conjuntos instrumentales conformados de acuerdo con los instrumentistas con que se contara.

Por otro lado, cada actividad pública organizada por las sociedades filarmónicas era un acontecimiento social. Teniendo como elemento magnético la música, las veladas organizadas por estas asociaciones eran, sobre todo, eventos sociales que finalizaban, la mayoría de las veces, con comidas o bailes. Sus integrantes eran miembros de las elites. En ocasiones, para dar mayor prestigio a la asociación, nombraban como director honorario al presidente de la República o a alguno de sus Secretarios. Por último, al depender sobre todo del entusiasmo de grupos de jóvenes, estas asociaciones fueron bastante inestables, por lo que recurrentemente se inauguraban "nuevas" sociedades filarmónicas.

Una primera referencia de este tipo de sociedad apareció en agosto de 1861, en San José. La "orquesta", dirigida por Manuel María Gutiérrez, efectuaba los conciertos, seguidos de un baile, en el hotel San José. La entrada era permitida solo a "las Señoras y á los socios"²¹⁰. La Sociedad funcionaba con una suscripción, cuya recolección era incómoda, por lo que, en setiembre, se dispuso "que los socios adelanten la cuota

209. Este tipo de sociedades aparecen en estos países en la década de 1830. Sobre este tema, véase: Cristina Magaldi. "Music for the Elite: Musical Societies in Imperial Rio de Janeiro". *Latin American Music Review*. Vol. 16, N.º 1 (Spring/Summer 1995), pp. 1-41; Nicolás Schumway. *The Invention of Argentina*. (Berkeley: University of California Press, 1993); Michael Broyles, "Music and Class Structure in Antebellum Boston". *Journal of the American Musicological Society*. Vol XLIV, N.º 3 (Fall 1991), pp. 451-491.

210. *La Gaceta Oficial de Costa Rica* (3 de agosto, 1861), p. 5.

correspondiente a un trimestre, y que reciban seis billetes para las respectivas entradas, pues nadie, excepto las señoras, será admitido sin su billete"²¹¹. Un año después, en agosto de 1862, la sociedad todavía estaba activa:

Contra los temores abrigados por algunos de la poca duración de esta Sociedad, la vemos seguir adelante haciendo rápidos progresos y prometiendo aplicación y constancia. Casi todos los jóvenes que la componen han recibido su educación en Europa y adquirido ideas de buen gusto y civilización; todos ellos pertenecen a la buena sociedad y debemos esperar buenos y abundantes frutos de su aplicación. De-seamos a la Sociedad abundante cosecha de célebres artistas²¹².

En 1863, se mencionaba otra sociedad "compuesta casi en su totalidad de jóvenes costarricenses, pertenecientes a las primeras familias del país." Su primer ensayo fue dedicado a Eduardo A. Joy, extranjero residente en el país, "por sus calidades y por la protección que dispensa a las artes"²¹³.

En 1867, el empresario de la Sociedad de Baile establecida en San José, invitó a algunos profesores y aficionados a participar en un concierto que precedió al baile de sociedad del 15 de setiembre y, además, agregó:

Sería de desear que algunas señoritas de nuestra sociedad, que ya poseen extensos conocimientos musicales, (segun hemos podido juzgar en reuniones privadas) tuviesen la amabilidad de favorecernos esta noche con las dulces melodías de sus angélicas voces. Esperamos de la bondad de los señores padres de familia se sirvan estimular a sus apreciables niñas a que contribuyan con su asistencia a dar mayor animación y realce a la celebración del gran día de la patria²¹⁴.

En la década de 1870, las referencias de asociaciones musicales son más numerosas. Aunque no encontramos reglamentos, el anuncio de la Sociedad de Santa Cecilia, avisando a elecciones para un nuevo comité coordinador, explicita la manera en que funcionaban estas agrupaciones:

Siendo concluido el periodo del cuerpo que dirige este instituto, se convoca a la sociedad en jeneral para que a las 12 del día 9 del próximo mes de octubre i en el salón conocido de don José T. Chavez , nombre este nuevo cuerpo directorio, en la inteligencia de que el que falte a la reunión perderá el derecho que tiene para votar en la electoral de que se trata, efectuándose esta con solo que haya presente el número de 14 individuos que en tal caso representarán toda la sociedad entendiéndose la mayoría de los votos. El comité²¹⁵.

En 1874, la Sociedad Santa Cecilia, en Heredia, invitó a todos "los artistas y vecinos" a la función religiosa que se efectuó en homenaje de

211. *La Gaceta Oficial de Costa Rica* (15 de setiembre, 1861), p. 4.

212. *La Gaceta Oficial de Costa Rica* (8 de junio, 1862), p. 2.

213. *La Gaceta Oficial de Costa Rica* (14 de febrero, 1863), p. 1.

214. *La Gaceta Oficial de Costa Rica* (11 de setiembre, 1867), p. 1.

215. *La Gaceta Oficial de Costa Rica* (1 de octubre, 1870). Hoja de avisos.

la Patrona. El requisito para integrarse a la orquesta era "concurrir (con tal que lean música), á todos los ensayos"²¹⁶. Esta sociedad estaba compuesta por "los jóvenes más decentes y de las primeras familias de aquella provincia" y estaba dirigida por Gordiano Morales. Estas sociedades lograban una ejecución musical que los cronistas mencionan como de "bastante habilidad y aseo". También es evidente que el objetivo de las reuniones no era puramente musical, sino que, también, eran momentos importantes para el encuentro de jóvenes de ambos sexos:

*En verdad que daba gusto el ver a estos apreciables jóvenes dejar a un lado el instrumento por momentos para venir a cortejar al bello sexo que le contemplaba en sus delicias!*²¹⁷

En 1874, la carta de Francisco Sáenz, Juez Civil de Cartago, nos permite, no solo conocer a la Sociedad Filarmónica de Cartago, sino, también, identificar otra manera de subsistencia de estas sociedades. Con la carta envió un giro de 125 pesos, su salario de agosto, que engrosó el fondo de la Sociedad. En su argumentación queda claro que esta sociedad era considerada un elemento de identidad de su ciudad y es por ello que la apoyaba:

*siguiendo las inspiraciones de un entusiasmo natural y propio de todo ciudadano que mira en cualquier establecimiento de educación, no el bien de unos pocos, sino de progreso del lugar de su cuna. [...] La música no solo puede considerarse como un arte que adorna la educación del hombre, sino que por su índole colmada de melodiosos y modulados atractivos, llama la atención del joven, lo obliga a conducirse hacia un punto en donde precisamente tiene que mejorar su modo de ser social*²¹⁸.

En otras ocasiones, las sociedades debían encontrar otras maneras de obtener ingresos. Un ejemplo es el de la Sociedad Santa Cecilia, de Heredia, la cual se vio obligada a vender un piano, "y el producto colocarlo a interés", para, con ello, costear la función de aniversario de todos los años²¹⁹.

En 1877, el anuncio de una función organizada por los alumnos del Instituto Nacional, a beneficio de la Catedral, nos permite conocer la existencia de la sociedad filarmónica La Sirena, cuyas ejecuciones recibieron "general aprobación"²²⁰. En algunas ocasiones, las sociedades eran más formales, por lo que tenían un reglamento. Es el caso de la Sociedad Filarmónica de Alajuela, fundada, también, en 1877:

Artículo 1º: La Sociedad considera como miembros honorarios de ella al Presidente de la República, los Secretarios de Estado, la M. I. C. Municipal, al Gobernador i Comandante General de la Provincia i al Sr. Cura Párroco.

216. *La Gaceta Oficial de Costa Rica* (21 de noviembre, 1874), p. 4.

217. *La Gaceta Oficial de Costa Rica* (28 de abril, 1876), p. 3.

218. *El Costarricense* (9 de setiembre, 1874), p. 4.

219. *La Gaceta Oficial de Costa Rica* (11 de octubre, 1878), p. 3.

220. *El Costarricense* (4 de junio, 1877), p. 1.

Artículo 4: Solicitar de la M.I.C. Municipal el que la clace de piano establecida por su cuenta en esta Ciudad, se una o refunda a la escuela de la Sociedad Filarmónica constituyéndose por esto en su mismo local²²¹.

En 1878, José María Acosta inició otra sociedad filarmónica en San José, denominada *La Lira Josefina*, la cual estaba integrada por "personas competentes, en particular con Señoras y Señoritas que por una doble consideración embellecen este divino arte." La dirección musical estaba a cargo de Pedro Visoni, músico profesional. Esta sociedad funcionaba más bien como una escuela, en la que tanto los socios inscritos como los nuevos, debían "matricularse" en la clase instrumental, que era la que formaba la orquesta²²². Para la toma de decisiones en "asuntos de importancia", se convocaba a reunión²²³. El comentarista de *La Gaceta*, invitaba a apoyar, con la asistencia, las actividades:

La Lira Josefina, como todas las asociaciones de aprendizaje o de indagación, guarda un principio de lustre y de magnificencia para la sociedad costarricense, el cual se desenvolverá paulatinamente a medida que se vaya alcanzando el grado de perfección artística que la Lira se propone. Deber de todos es ayudarle en esta noble causa, porque a todos nos toca una parte en la obra de mejoramiento e ilustración que debe realizarse: progreso que es indefinido y que demanda constantes sacrificios. La obligación de progresar es una obligación común a todos los hombres: unos por un camino y otros por otro distinto, todos deben concurrir a la formación del edificio del progreso, que debe levantar cada sociedad y cada pueblo. Nadie debe estar indiferente cuando para realizar el bien y la civilización, hay una parte de la sociedad que se mueve, se anima y trabaja. La Lira Josefina tiene el estímulo de sus propios adelantos y sus socios están sostenidos por el entusiasmo de su obra empezada. Toca a los demás mantener aquel estímulo y hacer en ayuda a la obra el pequeño sacrificio que nos corresponde²²⁴.

Además, hacía un llamado al gobierno:

Confiamos también en que el Gobierno, tan deseoso como se ha mostrado siempre por proteger toda asociación que mejore las artes, subvencionando empresas líricas extranjeras, no sea menos generoso con la que se levanta en el país, para formar profesores que puedan algún día ser orgullo de su patria²²⁵.

Pasado el concierto, los jóvenes filarmónicos invitaron a uno de los salones del edificio del mercado, en donde tuvo lugar una cena y luego un baile²²⁶. La exhortativa al gobierno pareciera no haber tenido eco, puesto que en los presupuestos de esa época no se encuentra ningún apoyo estatal a esta sociedad. Liberia, en 1878, también contó con una sociedad filarmónica, que inauguró sus funciones con un baile dedicado

221. A.N.C.R. Serie Municipal Alajuela. N.º 3598, f. 1-2.

222. *La Gaceta Oficial de Costa Rica* (14 de mayo, 1878), p. 4.

223. *La Gaceta Oficial de Costa Rica* (17 de julio, 1878), p. 4.

224. *La Gaceta Oficial de Costa Rica* (23 de octubre, 1878), p. 3.

225. *La Gaceta Oficial de Costa Rica* (23 de octubre, 1878), p. 3.

226. *La Gaceta Oficial de Costa Rica* (3 de noviembre, 1878), p. 3.

al Presidente de la República quien pasó por ahí, acompañado de los Consejeros de Estado²²⁷. El comentarista de *La Gaceta* exponía las ventajas de este tipo de asociaciones:

cuando se consideran superficialmente las reuniones de este género, sólo se les atribuye el placer que por motivo y la distracción por fin; pero no es así, ellas forman en el número de las sociedades fundamentales que tienen vida propia y su esfera de actividad, y concurren en relación armónica con la ciencia y con las demás artes liberales a realizar la obra positiva de la humanidad: la expresión de la idea y del sentimiento en la naturaleza²²⁸.

La Sociedad Filarmonía de San José se fundó en 1884 y tenía como objetivo "el fomento del arte de la música". A pesar de que el nombre "filarmonía" remite a otro tipo de agrupación que veremos más adelante, por el tipo de integrantes podemos decir que es una sociedad filarmónica. En la carta que dicha asociación dirigió al Secretario de Fomento dejaba claro que lo único que necesitaban era "tener personalidad legal", puesto que "cuenta con todos los elementos para vivir por mucho tiempo y para ensanchar sus estudios"²²⁹.

Seis años después, esta asociación musical seguía activa. La descripción que da el *Directorio de la ciudad de San José* muestra que el componente de estas asociaciones no había variado con respecto a años anteriores:

una sociedad formada por jóvenes aficionados á la música ha realizado el establecimiento de un centro de arte [...] al cual concurren algunos profesores y un número considerable de señoritas. Esta simpática é importante asociación ha contribuido con éxito á generalizar el gusto por la música, y de sus adelantos da patentes muestras, con especialidad en el canto y en el piano en los conciertos, que con frecuencia organiza²³⁰.

En ocasiones, sociedades de diferente índole se reunían para lograr actividades más lucidas. Es el caso de la velada efectuada por la sociedad científico-literaria El Porvenir, en Cartago, el 9 de agosto de 1884, en la que la parte musical estuvo a cargo de la sociedad Euterpe²³¹. Esta había sido inaugurada en 1883 por José Campabadal. Por el diario manuscrito de este compositor sabemos que esta sociedad llegó a tener una orquesta de 25 personas y un coro de más de cincuenta personas. Inicialmente, la Municipalidad apoyaba con el pago del alquiler de la casa de ensayos, pero pronto este apoyo fue retirado. Campabadal comentaba amargamente cómo la falta de apoyo no permitió que el coro continuara. Sin embargo, también señalaba cómo, para él, esta sociedad había sido muy importante porque no solo le había permitido darse a conocer, sino, también, escribir una serie de composiciones para la agrupación²³².

227. *La Gaceta Oficial de Costa Rica* (15 de mayo, 1878), p. 3.

228. *La Gaceta Oficial de Costa Rica* (14 de marzo, 1878), p. 3.

229. A.N.C.R. Serie Fomento, N.º 3792, f. 17.

230. John Schroeder (ed.). *Directorio de la ciudad de San José* (1890), p. 13.

231. *La Gaceta Oficial de Costa Rica* (9 de agosto, 1884), p. 7.

232. Diario manuscrito de José Campabadal, transcrito por la estudiante Shirley Madriz.

En la década de 1890, varios músicos profesionales integraron grupos de muchachas que tocaban instrumentos como guitarras, bandurrias y, ocasionalmente, violín o cello, en las veladas. Aunque eran grupos pequeños, se les llamó "orquestas" femeninas. En 1892, Ismael Cardona organizó una de estas agrupaciones. Estas jóvenes artistas, "preciadas flores del rico jardín josefino", fueron muy bien comentadas por los críticos:

*Aquel hermoso grupo de jóvenes no era tan solo un bello cuadro plástico, no, que en cada una de ellas palpita un corazón de artista. No de otro modo hubiesen brotado de sus bandurrias y guitarras aquellas notas llenas de inefable dulzura y armonía. Y entre todas ellas, también con su guitarra, satisfecho y orgulloso, el maestro Cardona, quien en verdad merece especial felicitación por el triunfo alcanzado por sus discípulas en esa Fiesta. ¡Adelante, hechiceras y nobles artistas!*²³³

José Joaquín Vargas Calvo organizó otra de estas agrupaciones en 1893 e integró, también, violines, cellos y contrabajos; lo mismo hizo Enrique Jiménez, en Guadalupe, en 1896²³⁴ y Alvisé Castegnaro, en Heredia, en 1905.



Ilustración N.º 11
Orquesta femenina dirigida
por José Joaquín Vargas
Calvo, en 1893.²³⁶

De otras asociaciones musicales casi solo se conoce el nombre. Además, estas agrupaciones eran, generalmente, muy inestables. Algunas de ellas son la asociación El Arpa, que fue objeto, en 1900, de una donación de partituras traídas de Europa²³⁶. Otra fue la sociedad cómico-lírica Thalía que, en 1902, organizaba funciones en el teatro Municipal de Alajuela²³⁷, y las repetía

posteriormente en el Teatro Nacional²³⁸. Por su parte, la Sociedad Filarmónica de Heredia durante años apareció y desapareció.

A principios del siglo XX, este tipo de asociación se transformó. Hasta ese momento habían sido agrupaciones de aficionados, miembros de las elites, alrededor de las cuales se agrupaban algunos músicos para dirigir las o apoyarlas. El objetivo principal era reunirse socialmente, teniendo como pretexto la música. Poco a poco, sin embargo, empezaron

233. *La Prensa Libre* (14 de octubre, 1892), p. 1.

234. *La República* (7 de octubre, 1896), p. 3.

235. Virginia Zúñiga Tristán. *La Orquesta Sinfónica Nacional*. (San José: Editorial Universidad Estatal a Distancia, 1992). Lámina 7.

236. *El Día* (18 de setiembre, 1900), p. 3.

237. *El Día* (27 de abril, 1902), p. 3; *El Día* (9 de junio, 1902) p. 3.

238. *El Día* (13 de junio, 1902), p. 3.

a surgir agrupaciones formadas por músicos que tenían como objetivo principal el "estudio y ejecución de las obras de los grandes compositores, para constituir una sociedad de conciertos y dar audiciones musicales escogidas"²³⁹. Este nuevo tipo de asociación musical, integrado principalmente por músicos, será estudiado en el capítulo VI porque es parte del desarrollo profesional de los músicos "clásicos".

3.2 NUEVOS ESPACIOS PARA EL DESARROLLO DEL OFICIO MUSICAL

A medida que la segunda mitad del siglo XIX avanzó, las numerosas crónicas de los periódicos son indicio de que las actividades sociales aumentaron. Con ellas, las posibilidades de sociabilidad se incrementaron y las posibilidades de desarrollo de los músicos se ampliaron. Los músicos que tocaban en estos nuevos espacios eran, en su gran mayoría, miembros de las bandas militares pero, también, los aficionados y los músicos de oficio participaron activamente. Algunas de esas nuevas actividades fueron las veladas y las representaciones líricas de compañías extranjeras. Por otro lado, actividades como bailes, recreos y retretas, que eran parte de la vida social y musical desde décadas anteriores, adquirieron nuevo brillo y distinción.

a. Recreos y retretas

A partir de la Revolución Francesa, la fiesta republicana sacó las bandas de los espacios aristocráticos y los cuarteles a la calle. En las primeras décadas del siglo XIX, las innovaciones técnicas en los instrumentos de bronce permitieron, además, que estos pudieran tocar ágiles melodías y no los simples toques de ordenanza necesarios en la vida militar. Poco a poco, estas agrupaciones dejaron de ser mero apoyo para las milicias y asumieron un papel fundamental en el entretenimiento de los ciudadanos. Los toques de retirada, llamados en francés *de retraite*, que servían para alertar al ejército a marchar en retirada y, en las noches, para llamar a la tropa al cuartel, se fueron transformando en verdaderos conciertos al aire libre. Estos se llamaron retretas, si eran efectuados por la noche, y recreos, si eran efectuados en la tarde.

Las referencias de toques de las agrupaciones militares en la primera mitad del siglo XIX siempre las muestran como parte de procesiones y desfiles. A mediados de la década de 1850, sin embargo, cuando Meagher pasó por San José, comentó ya acerca de este nuevo tipo de ejecución de las bandas, cuya función era entretener a un público. Estos

239. *La República* (2 de agosto, 1914), p. 2.

conciertos al aire libre se realizaban todos los domingos por la noche, frente a la casa del Presidente de la República. La descripción de Meagher de esas retretas muestra no solo la diversidad de público asistente, sino, también, lo incómodo que debe de haber sido para los músicos tocar en esas condiciones:

La estrecha calle oscurecida por los grupos de oyentes: débiles rayos de las linternas de los atriles infiltrándose en las tinieblas; grupos de "señoritas" que cuchicheaban en las puertas y de cuyos labios se escapaba como en sueños el humo tenue de sus "cigarrillos"; un centinela flaco recostado al marco de la puerta de la casa del presidente, el N.º 12, frotándose el uno contra el otro los pies descalzos; el zaguán encalado que estaba detrás de él, con una vela amarilla metida en un farol de vidrio que colgaba del cielo raso; un oficial con pantalones blancos y gorra galoneada de oro, cuyos tacones armados de espuelas subían las gradas de la puerta y luego volvió a salir a la calle convencido de que no había novedad: tales fueron los incidentes que noté el primer domingo en la noche que estuve azotando la "Calle del Presidente" del brazo de don Ramón y oyendo la banda²⁴⁰.

En otras ocasiones, estos conciertos se realizaron frente a edificios importantes u otros espacios públicos. Algunos ejemplos son los conciertos efectuados en la acera frente al hotel San José²⁴¹; la presentación de la banda de Cartago, efectuada frente a la iglesia, después de la misa²⁴²; y las retretas de las fiestas de fin de año que se realizaron en el Llano de Mata Redonda, seguidas de un paseo por la ciudad, "si el tiempo lo permite"²⁴³.

Con el Reglamento de 1873, las retretas se fijaron los jueves y domingo de cada semana. En 1879, empezaron a publicarse con antelación los programas. En la década siguiente, adquirieron un aspecto elegante que no habían tenido hasta ahora. En primer lugar, en 1885, la plaza principal se transformó en un parque con quiosco. Los recreos y las retretas, que hasta ahora se habían efectuado a la intemperie, empezaron a efectuarse en ese nuevo escenario. Un mes después, el Gobierno se preocupó por la presentación de los músicos y propuso un uniforme especial para la banda: pantalón encarnado, blusa de franela azul, con botones y hebillas dorados²⁴⁴. Además, los programas se alargaron. Ahora, la música militar debía presentarse jueves y domingo durante una hora y ejecutar piezas escogidas²⁴⁵. Unos años más tarde, fueron construidos otros quioscos. En 1888, el del parque de la Laguna (Morazán) y, en 1895, el del Parque Nacional. En Cartago, el del Parque Central fue inaugurado en 1891, mientras que el de

240. Meagher. En: Fernández, p. 404.

241. *La Gaceta Oficial de Costa Rica* (2 de agosto, 1862), p. 1.

242. *La Gaceta Oficial de Costa Rica* (26 de julio, 1862), p. 2.

243. *La Gaceta Oficial de Costa Rica* (15 de diciembre, 1866), p. 2.

244. *Colección de Leyes y Decretos* (1885). Decreto N.º LV, p. 333.

245. *Colección de Leyes y Decretos* (1885). Acuerdo N.º XCVII, pp. 290-291.

Heredia fue concluido en 1905. En todos los casos, los recreos y las retretas fueron actividades de gran afluencia de público. En 1896, un cronista de *La República* comentó:

*La retreta estuvo concurridísima, la belleza del tiempo atrajo al Parque Central a todas las lindas josefinas. Estaba allí tout San José*²⁴⁶.

b. Bailes

Baile y música son dos actividades ineludiblemente unidas. En respuesta a ritmos y melodías, a veces muy simples, a veces muy complejos, los bailarines de todas las culturas responden con movimientos apropiados. Así, cuando las crónicas de los periódicos anotan bailes y no mencionan ninguna agrupación musical, es evidente que tenía que haber algún tipo de apoyo musical para que la actividad se realizara. Estas agrupaciones eran, la mayoría de las veces, la banda militar o parte de ella. La costumbre de mencionar el grupo musical no se dio sino hasta finales del siglo XIX, coincidiendo con la aparición de grupos más estables que empezaron a aparecer para amenizar este tipo de actividades. Estas llamadas "orquestas de salón" serán analizadas en el próximo capítulo.

Numerosos eventos sirvieron de excusa para la celebración de bailes. En 1844, la juramentación de la nueva Ley Fundamental terminó con un baile en Heredia²⁴⁷, así como "bailes ambulantes con algunas músicas de los Barrios i pueblos inmediatos" en Cartago²⁴⁸. En la noche, en otro baile, "dos coros de musica" iniciaron con un "valze", y luego siguieron interpretando contradanzas y cuadrillas. En 1852, se realizaron varios bailes: uno en honor del cumpleaños del Presidente de la República²⁴⁹, otro en honor del Encargado de Negocios de S.M.C.²⁵⁰, y el realizado por "los principales y apreciables vecinos de Cartago"²⁵¹.

La descripción que efectuó Meagher de un baile en el Palacio Nacional, en honor de Félix Belly, viajero francés, muestra cuál era el ambiente en los lujosos bailes de la elite:

Al acercarnos al palacio lo encontramos todo iluminado; por todas partes brillaban lamparitas de colores. En las hornacinas que están a uno y otro lado de la puerta de entrada, en el antepecho de las ventanas de la fachada, dentro del patio, a lo largo de la balaustrada de la galería alta, en cada voluta, en cada plinto, hasta en el ático; arriba, abajo, por fuera y por dentro, por todas partes brillaban estas lamparillas de colores. En la puerta de entrada había centinelas y también en la escalinata que conduce al salón. En honor del señor don Félix Belly, la guardia estaba

246. *La República* (31 de octubre, 1896), p. 3.

247. *El Mentor Costarricense* (11 de mayo, 1844), p. 161.

248. *El Mentor Costarricense* (25 de mayo, 1844), p. 169.

249. *La Gaceta Oficial de Costa Rica* (26 de junio, 1852), p. 2.

250. *La Gaceta Oficial de Costa Rica* (31 de julio, 1852), p. 2.

251. *La Gaceta Oficial de Costa Rica* (14 de agosto, 1852), p. 2.

*compuesta exclusivamente de sargentos. [...] Dentro del edificio había un brillante gentío; allí estaban todas las personas de viso de San José y también los extranjeros distinguidos. [...] Una de las galerías la ocupaba la banda militar*²⁵².



*Ilustración N° 12
Baile en el Palacio Nacional
a mediados del siglo XIX.*²⁵³

*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 bastante 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 vaqueta; la calle queda cerrada por los invitados, la marimba preludia con algunas notas vibrantes, empieza la polka y la cosa dura hasta la mañana siguiente*²⁵⁴.

Los bailes se volvieron momentos importantes puesto que no solo eran considerados como elementos de unión política:

*El cenobitismo que forma la índole especial de nuestras poblaciones se ha cambiado en estos días por la vida de bulla, de toros, de cohetes y música, de muchachas, suspiros y visiones, de quejas y amores, de paseos, revistas y bailes, de exhibición de fraques y crinolinias monumentales, es decir que ha habido una miscelánea completa: la ilusión y la alegría; el placer y la olganza; la concordia y la unión, que a Dios gracias va calando en nuestras poblaciones, juntando las clases de nuestras provincias, cuasi-separadas, por un espíritu de cuasi-localismo. Vengan en buena hora las fiestas si ha de haber concordia*²⁵⁵.

sino que, también, eran un recurso importante para la integración social de las elites. En 1862, en el salón del señor Joy:

252. Meagher. En: Fernández, pp. 398-399.

253. A.N.C.R. Serie Fotografía N.º 3542.

254. Belly. En: Fernández, p. 557.

255. *La Gaceta Oficial de Costa Rica* (17 de agosto, 1861), p. 5.

*tuvimos de todo: matronas, hermosas Señoras y encantadoras Señoritas, diplomáticos, caballeros y caballeros: nada faltó de lo que constituye una sociedad elegante y de buen tono. Nuestra capital se anima y ameniza cada día más; los lazos de fraternidad se estrechan; las relaciones sociales vuelven a su primitivo estado de unión y las rencillas y rencores políticos desaparecen gradualmente. Dios quiera que la familia costarricense comprenda que, su ventura y su porvenir dependen de la unión de todos los miembros de ella*²⁵⁶.

Además, gracias a estas actividades, la sociedad josefina iba adquiriendo normas de conducta apropiadas o perfeccionándolas. Luego de un baile, en 1861, el cronista de *La Gaceta* comentó muy orgulloso: "el baile estuvo muy elegante... no hubo un solo grito"²⁵⁷. Mientras que en los centros urbanos más importantes los salones reunían grupos exclusivos de asistentes y las costumbres habían variado respecto a años anteriores, en las provincias, los bailes seguían siendo menos codificados. En 1864, el científico alemán Karl von Seebach anotó, en su diario, un comentario sobre unas fiestas en Las Cañas, Guanacaste:

*Los cohetes y gritos alegres del pueblo nos anunciaron que estaban en las fiestas que acostumbraban 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 bailaron 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*²⁵⁸.

A partir de 1874, el periódico *El Costarricense* empezó a insertar en las columnas editoriales comentarios más detallados de los bailes, ya que los consideraba de mucha "importancia política". El acontecimiento de la semana, en junio de 1874, fue el baile que el general Tomás Guardia obsequió a los jefes y oficiales de la provincia de Alajuela. A este asistieron alrededor de 600 personas, quienes llegaron en tren:

*Alajuela se convirtió en el rendez-vous de la República. [...] La casa municipal fue convertida en un verdadero kiosko oriental. [...] Tres bandas de músicos se encargaron de deleitar incesantemente nuestros oídos con las piezas más selectas de su repertorio. [...] Todo salió tan bien, sin peleas, a pesar del exceso de licor, que fue una demostración de orden, moralidad y exquisita cultura que caracteriza a los hijos de esta nación*²⁵⁹.

Tanto en bailes y otras actividades organizadas por el Estado, como en actividades particulares, las bandas, o algunos de sus integrantes, fueron los grupos utilizados. Un ejemplo del préstamo de la banda para

256. *La Gaceta Oficial de Costa Rica* (9 de agosto, 1862), p. 1.

257. *La Gaceta Oficial de Costa Rica* (8 de diciembre, 1861), p. 2.

258. *El viaje del profesor K. von Seebach por el Guanacaste, Costa Rica 1864-1865* (San José: Liceo de Costa Rica, 1922), p.34.

259. *El Costarricense* (25 de junio, 1874), p.1.

una actividad particular fueron las "melcochas" organizadas por la asociación católica de señoras y señoritas, a beneficio del Hospicio de huérfanos de San Vicente de Paúl, para las cuales el presidente les concedió las bandas²⁶¹. Otro, fue la fiesta de un matrimonio de la elite, animado por la banda y, en el cual, "la alegría de todos los concurrentes se manifestaba de esa manera tan franca como culta, que caracteriza las amenas reuniones de la alta sociedad"²⁶². En estas actividades, la banda era prestada o cedida por las autoridades militares. Mientras que en las fiestas de la elite, las bandas militares, o un grupo integrado por algunos de sus miembros, eran los encargados de hacer bailar a los asistentes, en los bailes populares lo fueron las cimarronas o las marimbas, acompañadas algunas veces por guitarras. En 1878, al son de guitarras y marimbas se efectuó el "baile del pueblo". Además, "infinidad de bailes de marimbas en las casas", y aun en las calles, alegraron las celebraciones del 15 de setiembre en Puntarenas, mientras que los enmascarados recorrieron varias veces las calles, acompañados de una cimarrona²⁶³.

Ilustración N.º 13
Grupos integrados por un guitarrista y un marimbero amenizaron los bailes en Puntarenas y Guanacaste.²⁶⁰



260. Colección de fotografías. Universidad de Costa Rica.

261. *Boccacio* (12 de marzo, 1887), p. 5.

262. *La República* (10 de mayo, 1887), p. 2.

263. *La Gaceta Oficial de Costa Rica* (25 de setiembre, 1878), p. 3.

c. Veladas y conciertos

Otro tipo de actividad musical que empezó a mencionarse a partir de finales de la década de 1850 son las veladas y los conciertos, realizados tanto en casas particulares como en espacios públicos. La posibilidad de reunirse a conversar y escuchar música siempre existió. Un ejemplo de una velada espontánea fue mencionado por Félix Belly, en su viaje a Nicaragua con el presidente Mora. En Puntarenas, una tarde, fueron invitados a incorporarse a una velada improvisada:

Se trajeron sillas y guitarras. [...] Una joven se puso a cantar, acompañándose ella misma, no sé qué aire nacional, una melodía dulce y monótona que yo había escuchado ya una noche en una hacienda y que volví a oír después en las márgenes del Lago de Nicaragua. Los transeúntes se detenían para escuchar. Otros cantos sucedieron al primero; [...] No había ya bastantes sillas, [...] y el concierto siguió hasta las once, sin más ceremonias, en una atmósfera de cordialidad, de modestia y bondad que sólo era igualada por la sencillez del jefe de Estado²⁶⁴.

Sin embargo, a medida que transcurre la segunda mitad del siglo XIX, esas tertulias espontáneas fueron sustituidas por reuniones más formales y refinadas, que eran anunciadas con antelación y cuyo ingreso era, muchas veces, regulado por medio de invitaciones. Estas actividades se efectuaron en el hotel San José²⁶⁵, en casas²⁶⁶, en el teatro Municipal²⁶⁷ y en los salones de la Universidad. En 1863, un concierto efectuado en ese último lugar fue anunciado como "el primero en su género que hemos tenido en la capital". Aunque no necesariamente era el primer concierto efectuado en el país, probablemente se habían realizado pocos hasta ese momento. Este concierto fue calificado como "una diversión culta, uno de esos entretenimientos propios de los pueblos que viven para la civilización"²⁶⁸.

Estas veladas y conciertos no eran actividades meramente musicales. En ellos, la música se mezclaba con la lectura de poesías –veladas lírico-literarias–, o con representaciones escénicas-veladas lírico-dramáticas. El repertorio musical consistía, sobre todo, en obras vocales, arias de ópera, con el acompañamiento arreglado para piano, obras para piano solo o a cuatro manos, reducciones de obras orquestales para piano u obras para violín o flauta.

Muchas de estas actividades tuvieron como objetivo recaudar dinero para fines benéficos. Algunos ejemplos son el concierto efectuado en el salón de la Universidad de Santo Tomás, a beneficio del Lazareto²⁶⁹; la

264. Belly. En: Fernández, p. 542.

265. *La Gaceta Oficial de Costa Rica* (3 de agosto, 1861), p. 5.

266. *La Gaceta Oficial de Costa Rica* (23 de abril, 1877), p. 4.

267. *El Costarricense* (4 de junio, 1877), p. 1.

268. *La Gaceta Oficial de Costa Rica* (11 de abril, 1863), p. 2.

269. *La Gaceta Oficial de Costa Rica* (23 de mayo, 1863), p. 2.

velada organizada por los alumnos del Instituto Nacional, a beneficio de la Catedral²⁷⁰; el concierto patriótico organizado con el doble propósito de "solemnizar el día de nuestra independencia, y el de dedicar su producto, a beneficio de los emigrados que están sin recursos"²⁷¹; el concierto organizado por los vecinos de Heredia para recolectar fondos para la conclusión y embellecimiento de la iglesia parroquial²⁷² y el programa organizado por los miembros de la Filarmonía de San José a beneficio del parque²⁷³.

Estas actividades fueron escenario para que los jóvenes de las activas sociedades filarmónicas desplegaran sus nuevos conocimientos musicales. Los "deslices" que se producían debido a la falta de experiencia de los jóvenes aficionados no afectaban la disposición del público. En 1887, por ejemplo, la ejecución de la Estudiantina tenía problemas rítmicos. Esto no impidió el entusiasmo del público, quien solicitó "repetir el vals" y volvió a aplaudir "frenéticamente"²⁷⁴.

Estas actividades también brindaron nuevo espacio de desarrollo a los músicos profesionales. Ellos actuaban ya fuera como profesores de los aficionados, como directores de las agrupaciones o, en algunas ocasiones, como ejecutantes, reforzando los grupos musicales. En estos casos, con parte del dinero recaudado se pagaba a los músicos. (Véase cuadro N.º 3) Los profesionales también participaron componiendo o realizando arreglos del repertorio existente y adecuándolos a las agrupaciones y al nivel técnico de los ejecutantes. Muchas de esas veladas terminaron, además, con la participación de la banda militar, que el Comandante facilitaba, al igual que, en el caso de los bailes, "espontáneamente"²⁷⁵. Las frecuentes veladas llevaron a Juan Fernández Ferraz a integrarlas como parte del paisaje urbano josefino a finales del siglo XIX:

*Tertulias caseras frecuente, conciertos domésticos, canto y piano, por acá y por allá, en toda la población, en las dulces horas de la primanoche, son rasgos típicos de San José*²⁷⁶.

270. *El Costarricense* (4 de junio, 1877), p. 1.

271. *La Gaceta Oficial de Costa Rica* (5 de setiembre, 1863), p. 2.

272. *La Gaceta Oficial de Costa Rica* (10 de setiembre, 1878), p. 3.

273. *El Día* (11 de enero, 1885), p. 4.

274. *La República* (29 de marzo, 1887), p. 2.

275. *La República* (22 de mayo, 1887), p. 3.

276. Otoniel Pacheco. *Directorio de la ciudad de San José* (San José: Tipografía Nacional, 1895), p. ix.

Cuadro N.º 3
Detalle de ingresos y egresos de un concierto organizado por la Sociedad Musical de Heredia

Informe del Tesorero

Entradas	
Contribución de socios honorarios	24,25
Parte correspondiente del producto de la velada	50,00
Equivalente de varias entradas que no se tomaron	3,00
Devolución de la gratificación que le correspondió a don José Argüello	1,25
TOTAL	78,50
Salidas	
Valor de dos medallas de oro	50,00
Valor de trabajos de imprenta	14,00
Varios gastos extraordinarios	1,80
Gastos de dos comisiones a San José	2,00
Equivalente de una entrada a la velada que solicitó don Lizanías Arroyo	0,75
Pasada de atriles	0,25
Moisés Salas para gratificaciones de 9 músicos que tomaron parte en la orquesta que amenizó la velada (solicitud de los interesados)	11,00
TOTAL	79,80
Saldo en contra de la Sociedad	1,30

Fuente: *El Arca*. Año I, N.º 27 (12 de diciembre, 1914), p. 4.

d. Representaciones líricas

Pero tal vez las actividades más importantes para el desarrollo profesional de los músicos fueron las representaciones teatrales y líricas que se dieron a partir de la década de 1850 por parte de compañías extranjeras. Con ellas, los músicos tuvieron oportunidad de superarse. Hasta ahora, las bandas habían tocado precediendo marchas y procesiones o retretas al aire libre, en lugares más bien improvisados. Al tocar en un teatro, por primera vez tenían un público atento escuchando su ejecución. Sin duda, esto debe de haber sido un acicate para mejorar su interpretación. Esta oportunidad se presentó cuando la banda debió iniciar las temporadas teatrales con "una brillante obertura". Tal es el caso de las funciones teatrales de las temporadas de 1851 y 1852, efectuadas en el teatro Mora²⁷⁷.

Otra posibilidad de mejoramiento más concreta se produjo cuando empezaron a llegar compañías líricas, ya fuera para la presentación de

277. *La Gaceta Oficial de Costa Rica* (14 de junio, 1851), p. 4; *La Gaceta Oficial de Costa Rica* (1.º de mayo, 1852), p. 4.

óperas o de zarzuelas. Muchas de esas compañías no traían sus propias orquestas o traían agrupaciones que había que completar o reforzar. Esto permitía a los músicos nacionales no solo codearse con músicos que habían tenido mayores posibilidades de entrenamiento, sino, también, conocer un repertorio diferente. El encargado de formar estas orquestas para las presentaciones escénicas era Manuel M.^a Gutiérrez, director de la banda de San José. Las crónicas periodísticas a partir de la década de 1860 son testigo de las múltiples participaciones de Gutiérrez y otros músicos de las bandas nacionales en representaciones escénicas, así como de la colaboración que se producía entre los músicos nacionales y los extranjeros para presentar con éxito las obras líricas. Con anterioridad a la llegada de la compañía, la orquesta era preparada por Gutiérrez, quien luego cedía la dirección al director extranjero. Las participaciones corales fueron más problemáticas, puesto que, aunque en las iglesias había coros, estos jamás iban a ser prestados para participar en las representaciones escénicas que eran fuertemente atacadas por la Iglesia²⁷⁸. Es por ello que las compañías visitantes consideraban que en el país no había coros. Para solucionar este problema, se reunía un grupo de aficionados que colaboraban para la ocasión:

mientras tanto, el señor Bajas, suponemos aprovechará este tiempo (mientras llega el resto de la compañía), para ensayar la orquesta, poniéndola apta para ejecutar la música de las óperas que se elijan, con la energía y esmero que demandan composiciones de esta naturaleza, y no dudamos que el señor Gutierrez, bajo cuya dirección se ha formado la mayor parte de la orquesta con que se cuenta, cooperará también al buen éxito de las representaciones, recogiendo así los frutos de las semillas que él mismo ha sembrado. Como no hay coros en el país, pues ni por chanza se han tratado jamás de organizar aquí, también creemos que el señor Baratini aprovechará los momentos que quedan para preparar las comparsas que se necesitan á fin de que la ópera se de completa y no nos presenten sólo el esqueleto²⁷⁹.

La *Gaceta*, al anunciar la llegada de la compañía, procedente de Guatemala, comentó que el elenco estaba compuesto por 6 cantantes y 5 instrumentistas: un cembalista, dos violinistas, un violista y un bajo. "El resto de la orquesta se formará con los señores profesores del país"²⁸⁰.

A pesar de lo importante que deben de haber sido este tipo de toques para la formación de los músicos, este proceso no fue rápido. A fines de la década de 1850, en la presentación de *El poeta y el aldeano*, comedia de Manuel Bretón de los Herreros, el viajero irlandés Meagher, comentaba que, aunque los actores interpretaban "con graciosa vivacidad", "la orquesta era algo espantoso: ocho violines, un tambor y dos trompetas sentados en fila nos torturaron sin piedad cada vez

278. Una ampliación de este tema se encuentra En: Patricia Fumero. *Teatro, público y Estado*. Capítulo IV.

279. *La Gaceta Oficial de Costa Rica* (26 de abril, 1862), p. 1.

280. *La Gaceta Oficial de Costa Rica* (23 de mayo, 1862), p. 3.

que bajaron el telón"²⁸¹. Unos años más tarde, en 1864, el crítico de *La Gaceta* exponía una situación similar en la presentación de la ópera *La Favorita* de Donizetti:

La orquesta del teatro, compuesta de jóvenes muy aplicados, es verdad, no está todavía avezada a acompañar cantos de entonaciones tan difíciles, a tocar armonías tan raras, como las que abundan en la partición, a prestar toda la atención que exige la música tan dramática, completamente desconocida y de una estructura enteramente nueva para dicha orquesta, y serían necesarios instrumentistas de mucha experiencia para que salieran airosos de su desempeño.

Por otra parte la indecisión de los acompañantes hace que los artistas padezcan del mismo mal, que canten con poca seguridad y que el temor de un fracaso los conduzca hasta no desplegar todas las facultades que el público está acostumbrado a notar en ellos²⁸².

Los músicos necesitaban múltiples ensayos para montar el repertorio y no siempre lograban llegar al final de ellos con las obras en su lugar. Así, otro comentario señaló que "la ejecución ha ido gradualmente mejorando hasta ser bastante buena en la segunda y tercera representación"²⁸³. Otro problema era el hecho de que los músicos no se concentraban durante la ejecución, sino que se distraían viendo la presentación:

suplicamos a los señores de la orquesta se fijen menos en los actores y mas en sus papeles; de esta manera quedarán mejor, el público estará más contento; ellos responderán a los esfuerzos del inteligente artista sr. Lorini y del no menos inteligente sr. Gutiérrez, que tanto empeño toman por el adelanto y lucimiento de la orquesta²⁸⁴.

En ocasiones, los directores musicales probaron ideas que resultaron efectivas para mejorar la calidad de las presentaciones. En 1864, Olinto Metti, director de la compañía de ópera de Manuel Lorenzo, decidió arreglar las óperas para el número de instrumentistas que había en el país y de acuerdo con sus posibilidades técnicas. Con ello, el resultado final fue mejor que si se hubiera intentado tocar las obras con las instrumentaciones originales:

Todo elogio al sr. Metti por la instrumentación del 1º, 2º y 3º movimientos sería escaso, pues en ella prueba sus vastos conocimientos en la profesión, así como no ha dejado nada que desear la del 4º, obra del maestro Rosa²⁸⁵.

En poco tiempo, los cronistas comentaron la mejora de las orquestas, atribuida a los esfuerzos conjuntos de músicos extranjeros y nacionales:

281. Meagher. En: Fernández, p. 405.

282. *La Gaceta Oficial de Costa Rica* (25 de setiembre, 1864), p. 3.

283. *La Gaceta Oficial de Costa Rica* (18 de enero, 1863), p. 2.

284. *La Gaceta Oficial de Costa Rica* (25 de diciembre, 1862), p. 2.

285. *La Gaceta Oficial de Costa Rica* (10 de octubre, 1864), p. 3.

*a su talento y a sus esfuerzos [el de Metti] debemos la perfección de nuestra orquesta, coronando así la obra empezada por nuestro compatriota, el inteligente e infatigable artista Sr. Gutierrez, quien merece justicia, pues con sólo su genio y su talento son ejemplos que imitar, había puesto los primeros cimientos de una verdadera instrucción musical. Modesto y justo, el Sr. Gutierrez reconoce las grandes dotes de los directores, y estudia con provecho al lado de tan buenos preceptores*²⁸⁶.

Metti, además, arregló obras del repertorio universal o compuso obras originales para que los jóvenes músicos participaran, como instrumentistas, en conciertos que organizó en el teatro Municipal. La elección del programa fue considerada de "gran delicadeza y finura". Metti:

*ofrece Lucía, pero tampoco se ha olvidado de que en nuestra predilecta tierra tenemos jóvenes instrumentistas, formados por sí mismos, a fuerza de entusiasmo y de vocación por el arte, como los señores Chávez y Cubillo, y ha querido que en la noche del beneficio participen del aplauso de sus compatriotas, obras compuestas especialmente por el joven maestro para que luzcan su habilidad*²⁸⁷.

A finales de la década de 1860, las visitas cada vez más numerosas de compañías líricas resultaron un entrenamiento sumamente eficaz para los músicos. En 1867, la temporada de la compañía lírica de turno presentaba una ópera nueva cada semana:

*La orquesta dirigida por el hábil é inteligente Señor Speranza, secundado en sus esfuerzos por nuestro inteligente compatriota Señor Gutierrez. nos da cada día mayores muestras de habilidad y adelanto. Sentimos si, profundamente, que ella no reciba la protección á que es acreedora*²⁸⁸.

A pesar de algunos avances en la calidad de las interpretaciones, en 1873, el comentarista señaló problemas de orquestación en la presentación de la Compañía Lírico-dramática del Señor Villalonga:

*Sensible es, sin embargo, que la orquesta, si bien bastante buena en su género y dirigida por un hábil profesor, no haya sido la más a propósito para funciones de esta clase, pues mas de una vez notamos interrumpida la dulce y blanda melodía de una romancina o un dúo, con la rotundidad de un bajo profundo en la música de viento*²⁸⁹.

En 1883, Manuel M.³ Gutiérrez señaló, una vez más, la necesidad de organizar una orquesta que supliera las necesidades del país y solicitó apoyo –local y alumbrado– para poder llevar a cabo el proyecto:

careciendo el país de una Orquesta que pueda acompañar tanto á las Veladas Musicales que sirven de recreo á la Sociedad Costarricense como á las Compañías

286. *La Gaceta Oficial de Costa Rica* (16 de julio, 1864), p. 6.

287. *La Gaceta Oficial de Costa Rica* (19 de noviembre, 1864), p. 3.

288. *La Gaceta Oficial de Costa Rica* (16 de mayo, 1867), p. 8.

289. *El Costarricense* (8 de agosto de 1873), p. 1.

*Líricas que ingresan al país, me propongo organizar y hacer cuanto este á mi alcance para formar dicha Orquesta*²⁹⁰.

Este proyecto no tuvo el apoyo deseado y la falta de una verdadera orquesta fue, por muchos años, un tema de constante preocupación y discusión. Todavía, en 1900, el Señor Azzali, empresario de la Compañía de ópera italiana, debido a la falta de músicos nacionales, tuvo que traer a Mariano Bracamonte, Justo de la Cruz, Víctor Ml. Figueroa y J. Flores, músicos guatemaltecos, para completar la orquesta²⁹¹.

e. Las orquestas de las compañías líricas: momento de encuentro para los músicos nacionales

La necesidad de apoyo instrumental para las orquestas que acompañaban las representaciones líricas fue frecuente. Este hecho, que permitió el contacto entre músicos extranjeros y músicos nacionales, tuvo, además, otro efecto colateral. Debido a que se necesitaban tanto instrumentistas de viento como de cuerda, la integración de orquestas permitió que músicos de origen muy diverso se encontraran. Mientras que en las bandas, los músicos militares aprendían a ejecutar exclusivamente instrumentos de viento, en las sociedades filarmónicas los aficionados preferían la ejecución de instrumentos de cuerda o del piano. Al integrar agrupaciones, esta especialización, lejos de hacerlos rivales, los hacía complementarios. La frontera más o menos dibujada entre los diversos tipos de músicos poco a poco fue desdibujándose, al encontrarse estos en las agrupaciones que acompañaban las representaciones de las compañías líricas que visitaban el país o en las veladas organizadas, cada vez más frecuentemente, por las sociedades filarmónicas. Esta realidad fue percibida claramente por Rafael Chaves, director de la banda de San José, quien, en 1879, invitó, en repetidas ocasiones, a los músicos profesionales y a los aficionados a formar una sociedad musical que reuniera a los diferentes tipos de músicos:

*deseoso de propender el cultivo del arte musical, y convencido de que una asociación que lo procure puede realizar ese objeto con mayor eficacia de la que obtienen esfuerzos aislados que no se presten mutuo apoyo, invita á todos los profesores y aficionados que participen de su convicción y de su deseo, á una serie de reuniones*²⁹².

Su invitación fue atendida puesto que unos días después solicitaba "pase libre en el tren", los martes y viernes, para que los músicos de Heredia, Santo Domingo y La Unión pudieran asistir a los ensayos y el pago

290. A.N.C.R. Serie Guerra y Marina, N.º 10.557, f. 41, 1883.

291. *La Prensa Libre* (10 de mayo, 1900), p. 3.

292. *La Gaceta Oficial de Costa Rica* (2 de agosto, 1879), p. 3.

de 50 centavos a cada uno de ellos para "costearles el derecho de cama que tienen que hacer en esta Capital". Además, solicitó un salón para "reunir la orquesta y los aficionados de ambos sexos que figurarán en dicha orquesta"²⁹³.

3.3 CONCLUSIÓN

En la segunda mitad del siglo XIX, las elites buscaron maneras para "civilizar" la sociedad. En esa búsqueda, la música tuvo una participación no despreciable. Una cualidad básica del lenguaje sonoro permite esta participación. Ella es que la música es un producto eminentemente social. Para que exista el hecho musical se requiere, además del productor o compositor, de intérpretes y de receptores. En este sentido, ya sea como ejecutantes o como público, el hecho musical propicia siempre la reunión de personas, cualidad que hace de la música un elemento de asociación privilegiado.

Con la intención de producir o de escuchar música, diferentes sectores de la sociedad costarricenses se reunieron en la segunda mitad del siglo XIX. A pesar de que el elemento musical era el atractivo, estas reuniones, sin embargo, no eran meramente musicales, ya que, generalmente, concluían con cenas o bailes. Así, se convirtieron en momentos de intercambio social importantes. Los miembros de la elite se reunieron en veladas y conciertos y, también, en las presentaciones líricas. Las retretas y los bailes, por su parte, permitieron reuniones con un componente social más amplio.

El éxito de la música, como elemento indispensable en la educación, fue reconocido por Joaquín Bernardo Calvo, en 1886:

*De las bellas artes la música ha sido la que ha alcanzado mayores adelantos á pesar de que hace pocos años se ha generalizado su estudio. Hoy se cuenta con buenos profesores en el país, y los conocimientos musicales en el piano y en el canto forman un ramo indispensable de educación en los colegios y de cultura en el bello sexo*²⁹⁴.

293. A.N.C.R. Serie Fomento, N.º 3792, f. 22, (1884).

294. A.N.C.R. Fondo Virginia Zúñiga Tristán N.º 51. Joaquín Bernardo Calvo. *Apuntamientos geográficos, estadísticos é históricos de la República de Costa Rica* (San José, Ministerio de Instrucción Pública, 1886), pp. 105-106.

Capítulo 4

LAS ORQUESTAS COMERCIALES



Orquesta no ubicada geográficamente, aunque corresponde a 1911. A la izquierda el violinista Luis Ángel Estrada Carvajal.

Los cambios económicos y sociales que se habían iniciado en la década de 1840, tuvieron su expresión más evidente en los centros urbanos y, sobre todo, en la ciudad de San José, a finales del siglo XIX. Nuevos servicios, mejora en el sistema de transporte, así como la construcción de numerosos edificios, calles, parques, monumentos y barrios, fueron algunos de esos cambios que transformaron el orden urbano y arquitectónico de la ciudad. También hubo un aumento considerable de centros de entretenimiento y de sociabilidad, tanto para los sectores populares como para la elite. Esta sociabilidad se promovió formalmente por medio de clubes, centros, sociedades artísticas, sociedades de beneficencia, sociedades de socorro mutuo e, informalmente, en actividades como veladas, conciertos, representaciones escénicas, bailes, cenas, *picnics*, excursiones, paseos y actividades deportivas. Muchas de esas actividades se realizaron en espacios nuevos como los teatros, hoteles y restaurantes, los que cada vez fueron más numerosos²⁹⁵. A medida que la sociabilidad se incrementó, la necesidad de música también aumentó.

Este capítulo analiza las orquestas comerciales que se consolidaron como una opción de desarrollo profesional de los músicos costarricenses a partir de la última década del siglo XIX.

4.1 LAS ORQUESTAS DE SALÓN

Desde mediados del siglo XIX, las bandas, grupos improvisados integrados mayoritariamente por miembros de las bandas, o simplemente un pianista, eran los encargados de amenizar bailes y otras actividades sociales que requerían apoyo musical. A finales de la década de 1880, debido al aumento de músicos, de las actividades sociales y a nuevas disposiciones gubernamentales que desanimaban a los músicos militares a participar en toques particulares, se empezaron a organizar nuevas agrupaciones musicales. Estos nuevos grupos, llamados "orquestas de salón", tenían entre cinco y diez integrantes, aunque, en ocasiones especiales, llegaron a tener hasta treinta músicos. Eran grupos con un director, y ofrecían sus servicios para amenizar bailes, matrimonios, paseos, *picnics*, serenatas, almuerzos, cenas, fiestas campestres, fiestas deportivas y celebraciones religiosas. A diferencia de los grupos aficionados, los cuales tocaban para entretenerse, estos nuevos grupos lo hacían para complementar su salario de profesor de música o de músico de banda.

295. Una descripción detallada de los cambios urbanos y arquitectónicos ocurridos en San José a finales del siglo XIX se encuentra en: Florencia Quesada Avendaño. *La vida interior y exterior de barrio Amón: arquitectura, familia y sociabilidad burguesa. Nueva segregación urbana en la capital costarricense, 1900-1935*. Tesis de Maestría Centroamericana de Historia, Universidad de Costa Rica, 1998; Patricia Fumero. *Teatro Público y Estado en San José 1880-1914: una aproximación desde la historia social*. (San José: Editorial Universidad de Costa Rica, 1996).

Las primeras referencias de agrupaciones privadas aparecen a finales de la década de 1880, alternando, muchas veces, con la banda o con uno o dos músicos. En 1888, el baile ofrecido después de una comida en honor del Ministro de México en Centroamérica, fue amenizado por la "simpática orquesta de los señores Fournier", mientras que, en los intermedios, la banda Militar ofrecía piezas escogidas de su repertorio²⁹⁶. En 1891, la orquesta de los Fournier tenía ya un nombre –orquesta Boccaccio– y, dirigida por Mateo Fournier, fue parte de la velada lírico-literaria ofrecida en el teatro Variedades, a beneficio de los damnificados de Cartago²⁹⁷. En esos mismos años, otros bailes fueron apoyados por la banda o por uno o dos instrumentistas. En 1890, en un matrimonio en Heredia, la banda ofreció una retreta, seguida por un baile amenizado por un piano y "el violón de don Procopio"²⁹⁸. Un pianista solo, comentó Rubén Darío, fue el que hizo bailar a los veraneantes en un paseo a Limón:

Después, cuando el sol pica, a la casa. Pero lo fino es cuando hay baile, y vienen los vecinos de las quintas cercanas. Entre los adornos de ramas verdes, resaltan los buqués, hechos por manos blancas, en el jardín. Los jóvenes charlan y rien con las animadas señoritas, y cuando el piano echa a volar el wals, ya están las parejas listas²⁹⁹.

En 1891, una nueva disposición gubernamental desanimó a los músicos militares a participar en toques particulares. Hasta ahora, la banda prestaba el instrumental a los músicos para que pudieran cumplir en dichos toques y además, estos recibían un pago extraordinario por esas participaciones. Con la nueva disposición, se propuso rebajar del sueldo la licencia concedida para efectuar el toque. El comandante recorrió al Director General de Bandas esta nueva orden:

No siendo justo ni equitativo que cuando los músicos de las bandas obtienen licencia para servir en funciones particulares, mediante la debida retribución, gocen á la vez del sueldo que en la banda se les paga, á pesar de no prestar en ella durante su licencia, servicio alguno, todo permiso que en lo sucesivo conceda Ud. es entendido que será sin goce de sueldo como individuo de la banda. Tendrá Ud. cuidado, pues, de advertirlo así á los que soliciten tales licencias y de rebajarles á fin de mes en su sueldo, la parte proporcional en las licencias de que hayan hecho uso³⁰⁰.

Esta nueva reglamentación, perjudicial para el bolsillo de los músicos de bandas, abrió nuevas posibilidades para otros músicos no pertenecientes a dichas agrupaciones y que se ganaban la vida dando clases de música en colegios o privadamente. Casi todos los músicos de prestigio organizaron una orquesta para tocar en actividades sociales y religiosas.

296. *Costa Rica Ilustrada*. Año I, N.º 15 (1º de febrero, 1888), p. 238.

297. Colección de la familia Vargas Dengo. Afiche de la velada lírico-literaria (15 de noviembre, 1891).

298. *Costa Rica Ilustrada*. Año I, N.º 15 (10 de octubre, 1890), p. 79.

299. Rubén Darío. "Crónica". *Revista de Costa Rica*. Año I, N.º 3 (enero 1892), p. 318.

300. A.N.C.R. Memoria de Guerra y Marina. Circular N.º 84 (18 de junio, 1891).

En 1892, un "escogido sexteto", dirigido por José Campabadal, amenizó los bailes en Cartago³⁰¹. Por su parte, en 1895, Pedro Calderón Navarro formó el Quinteto Josefino, que contaba con flauta, violín, clarinete, contrabajo y piano, el cual participaba en veladas³⁰² pero que, también, puso a disposición del público para otras "honestas diversiones":

*para tocar en bailes, serenatas, casamientos, reuniones, paseos de campo, ó en cualquier acto en que se quiera ocupar. El repertorio del quinteto se compone en su mayor parte de piezas inéditas y nuevas. Garantizo puntualidad y precios equitativos*³⁰³.

Ese mismo año, Manuel Matamoras organizó una orquesta que podía acompañar a las familias quienes viajaban a la región de Limón en sus vacaciones de Semana Santa, con el fin de "hacer más agradable la estadía con tan preciosa música"³⁰⁴. El pianista Luis Roig tenía la orquesta "del Nacional" y con ella acompañaba las presentaciones líricas que se ofrecían en ese teatro³⁰⁵. El Sexteto Siglo XX, integrado por un violinista, un flautista, un clarinetista, un contrabajista y tres guitarristas, ofrecieron "un extenso y variado repertorio de piezas en serenatas, bailes, banquetes y toda clase de fiestas"³⁰⁶. La orquesta del Variedades, integrada por un bandurrista, un flautista, un violinista y dos guitarristas, acompañó, en 1902, las primeras representaciones cinematográficas. En ocasiones, esa orquesta llegaba a 12 músicos pero, aun así, se consideraba demasiado pequeña para "sacar los lindos efectos de la música en las diferentes zarzuelas"³⁰⁷. El maestro Ramón Arias formó una orquesta de artesanos llamada Orquesta Modelo, la que amenizó numerosos bailes³⁰⁸. En Alajuela, un quinteto integrado por Juan Maltés, bandurrista; Manuel Córdoba, flautista; Octavio Porras, violinista; Ronulfo Arroyo y Aquiles Rodríguez, guitarristas, fueron recibidos con entusiasmo "porque ya eso es un poco de mas en pro de la civilización de este pueblo"³⁰⁹. En Paraíso, otro quinteto ofreció los mismos servicios³¹⁰. La marimba tampoco estuvo ausente de esas actividades:

*menudean los bailes y tanto es el furor por ellos que ya han hecho ingresar la popular marimba a los principales salones. Dos señores o tres, sí que se dan gusto...En fin, ellos dirán: "por si en otra no nos vemos". Ellos vienen de allende la Cima*³¹¹.

301. *La Prensa Libre* (6 de octubre, 1892), p. 1.

302. Colección de la familia Vargas Dengo. Afiche de velada en teatro Variedades (2 de enero, 1894).

303. *La Prensa Libre* (23 de enero, 1895), p. 3.

304. *El Día* (30 de marzo, 1901), p. 2.

305. *El Día* (6 de octubre, 1900), p. 2.

306. *El Día* (16 de junio, 1902), p. 6.

307. *El Día* (6 de noviembre, 1900), p. 3.

308. *El Día* (11 de setiembre, 1903), p. 3.

309. *La Prensa Libre* (4 de setiembre, 1903), p. 2.

310. *El Día* (19 de setiembre, 1903), p. 2.

311. *El Día* (7 de julio, 1897), p. 3.

El 5 de setiembre de 1903, el periodista de *El Día* comentaba asombrado que la mayoría de los músicos josefinos ya estaba contratado para tocar "los muchos bailes que se efectuarán el 15 del mes en curso"³¹².

Estas orquestas, además de amenizar bailes, paseos y serenatas, tuvieron otro espacio importante en los hoteles y restaurantes de moda, en los clubes que empezaron a inaugurarse y en los dos nuevos teatros que se estrenaron, el Variedades (1891) y el Nacional (1897). El hotel y restaurant Central anunció, entre sus atractivos, "cantina surtida, trato exquisito, orquesta los domingos en la tarde"³¹³. José Joaquín Vargas Calvo y Alvise Castegnaro, músico italiano que se estableció en el país a fines de siglo, alternaron en la dirección de la orquesta del club Internacional, en 1903³¹⁴. La importancia que las orquestas fueron adquiriendo fue subrayada por Aquileo Echeverría en una de sus crónicas de sociedad:

*La orquesta es al baile lo que el perfume á la flor, lo que la gracia á la mujer, lo que la plata al hombre; es el alma, la fuerza impulsora*³¹⁵.

4.2 LA DEMANDA DE ORQUESTAS SE AMPLÍA: VIEJOS Y NUEVOS CONTRATANTES

A partir de la década de 1910, el aumento de lugares dedicados a la sociabilidad fue considerable. Nuevos teatros y salones-teatro se inauguraron. Restaurantes y cafeterías se multiplicaron. Los caballeros fundaron clubes y asociaciones gremiales, artísticas o deportivas que promovían la sociabilidad de maneras diversas³¹⁶. Las damas, quienes desde décadas pasadas habían fundado varias sociedades de beneficencia y clubes, organizaron numerosas veladas, conciertos y bailes de caridad³¹⁷. Los miembros de las colonias extranjeras también estuvieron muy activos en sus centros de reunión o de beneficencia³¹⁸. Por su parte, los trabajadores y artesanos, quienes desde la década pasada se organizaron en

312. *El Día* (5 de setiembre, 1903), p. 3.

313. *Páginas Ilustradas* Año I, N.º 4, (24 de enero, 1904), p. 14.

314. *El Día* (13 de setiembre, 1902); *El Día* (13 de setiembre, 1903), p. 3.

315. *Notas y Letras* Año I, N.º 3 (15 de diciembre, 1893), p. 19

316. Algunos de los clubes fundados en el periodo son: club Internacional (1903), club Polo (1903), club París, club Athletic, Ateneo (1907), club Sport La Libertad (1914), club Social de Cartago (1914), Jockey Club (1915), club Sport Alfonso XIII (1915), Centro Ariel (1916), San José Golf Club (1916), Congregación Mariana de Caballeros (1917), Centro Bohemia (1917), Asociación coral Euterpe (1917), club Sport Costa Rica (1919), club Social de Puntarenas (1920), club Figaro (1921), Club Unión (1922), Auto club Costa Rica (1922).

317. Algunas de las sociedades de beneficencia fundadas en el periodo son: Sociedad de Señoras de la Caridad de San Vicente de Paúl (1899), Junta de Caridad del Hospicio de Huérfanos (1905), Junta de Caridad del Hospicio de los Incurables (1905), La Gota de Leche (1913), el Asilo de la Infancia, la Casa del Refugio, el Socorro de los Pobres Vergonzantes, club Fémina de Cartago (1916), club Katharina, club El Capullito de alef.

diferentes centros, también celebraron numerosas reuniones³¹⁹. Todos estos nuevos espacios y actividades necesitaban apoyo musical. Los músicos respondieron organizando más orquestas de salón.

a. Hoteles, clubes, asociaciones de beneficencia
y asociaciones gremiales

Con el aumento de las actividades sociales, aparecieron nuevas orquestas. Algunos nombres famosos en las décadas anteriores desaparecieron. José Campabadal, quien siempre había tenido un grupo de este tipo en Cartago, murió en 1905. Pedro Calderón Navarro, quien dirigía el Quinteto Josefino, murió en 1909. José Joaquín Vargas Calvo, quien inicialmente había dirigido orquestas de este tipo, al ser nombrado Director Técnico de Música, en 1905, se dedicó a la labor docente. Nuevos nombres surgieron en el ambiente musical del entretenimiento: Juan de Dios Páez, Luis Roig, Ricardo Jiménez, Jorge Mata, Ricardo Calderón, Manuel Quirós, José Castro Carazo, Julio Fonseca, César Nieto y José Santiesteban Repetto, entre otros, quienes fueron los directores de las orquestas que amenizaron los distintos espacios sociales de la élite en la década de 1910.

Estas orquestas se anunciaron asiduamente y promocionaban la calidad de los intérpretes, lo moderno del repertorio y, también, su capacidad de adaptación a las diversas circunstancias. En 1908, la orquesta de baile dirigida por Juan de Dios Páez anunció estar integrada por 10 "competentes profesores"³²⁰. En 1913, la Orquesta Foster, integrada por el pianista y director Rodolfo Foster, el violinista Juan R. Sanabria, el flautista Víctor Ml. Sanabria y el contrabajista Luis Guzmán, avisó que:

*puede ser aumentada cuando el cliente lo desée, está a la orden del público para bailes, bautizos, banquetes, serenatas, etc. Puede ser contratada para todos los lugares de la República*³²¹.

318. Algunas de las asociaciones fundadas por miembros de las colonias extranjeras son: Asociación Española de Beneficencia (1886), Asociación Alemana de Beneficencia (1889), Sociedad Filantrópica Italiana (1890), Sociedad de Beneficencia de Socorros Mutuos Italiana (1905), Sociedad de Beneficencia Francesa (1905), *Centre Català* (1914), Centro Español (1915), Club Alemán (1917), Club Chino, en Puntarenas (1919).

319. Algunas de las agrupaciones organizadas por trabajadores son: Unión Obrera (1903), Sociedad del Personal Docente de San José (1914), Sociedad Federal de Trabajadores (1914), Sociedad de Instrucción y Recreo del Personal Docente (1915), Club Obrero de Santo Domingo (1923).

320. *El Figaro*. (17 de octubre, 1908), p. 3.

321. *Actualidades*. Año 1, N.º 2 (12 de enero, 1913), p. 10.



Ilustración N.º 14
Orquesta dirigida por Juan de Dios Páez, sentado al centro, a finales de la primera década del siglo XX.³²²

Una orquesta de 5 músicos amenizó los bailes que el club Internacional organizó en el hotel Imperial. El cronista de *La República* los consideró una muy buena idea, puesto que la sociedad tendría así "un lugar apropiado para pasar sus ratos agradables, haciéndose más íntimo el trato y más efectivo el acercamiento"³²³. El Centre Català organizó bailes y veladas en las que una orquesta estaba siempre presente³²⁴. El Quinteto Quirós tocaba casi a diario "conciertos" de músicaailable en la pastelería La Magnolia³²⁵. El café La Feria, que se anunciaba como "el gran café de moda, el más lujoso y mejor servido de la capital", también ofreció este tipo de actividad³²⁶. Por otra parte, el hotel *Francés* lo anunció como té danzante³²⁷. En los banquetes en el hotel Washington, era la orquesta de César Nieto la que amenizaba³²⁸. Los saraos precedidos por cintas cinematográficas, organizados por el Centro Español, fueron amenizados por una orquesta dirigida por José Castro Carazo. Cuando éste se fue a Estados Unidos, cedió su lugar a Julio Fonseca³²⁹. La orquesta Conejo tocaba en el salón de Patines³³⁰. En el San José Golf Club la orquesta era dirigida por Manuel Quirós³³¹.

322. Propiedad de la señora Ida Páez.

323. *La República* (31 de diciembre, 1914), p. 2.

324. *La República* (29 de enero, 1914), p. 2.

325. *La Prensa Libre* (24 de enero, 1916), p. 2.

326. *La Prensa Libre* (12 de febrero, 1916), p. 2.

327. *La Prensa Libre* (8 de abril, 1916), p. 1.

328. *La Prensa Libre* (9 de setiembre, 1916), p. 2.

329. *La Prensa Libre* (8 de abril, 1916), p. 2.

330. *La Nación* (30 de agosto, 1919), p. 2.

331. *La Prensa Libre* (1º de noviembre, 1916), p. 2.

Las actividades con fines benéficos también fueron fuente de trabajo, aunque no necesariamente de beneficio económico. La presentación cinematográfica que la asociación La Gota de Leche organizó en el teatro Trébol, contó con la participación de la orquesta dirigida por Juan de Dios Páez³³². A mediados de 1917, se organizaron tanto en San José como en las provincias varios conciertos a beneficio de los niños de El Salvador. En San Ramón, una orquesta dirigida por Manuel Mora e integrada por Salvador Bonilla, Adán Salas, Isidro Salazar y José Fco. Mora ofreció sus servicios gratuitos con ese fin³³³. En 1918, la orquesta Rojas, integrada por los hermanos Prado, Manuel Mata, Humberto Parra, Benito Aguilar y Juan de Dios Coto, tocaron gratuitamente en un turno, una cena y una función cinematográfica organizados en beneficio del Hospicio de Huérfanos³³⁴. La Junta de Caridad del Hospicio de Huérfanos organizó una velada en la cual la Orquesta Repetto se encargó de la parte musical³³⁵. Otros fines como los damnificados del terremoto de Guatemala³³⁶, la Cruz Roja³³⁷, los niños pobres de la Escuela Colón³³⁸, los mendigos josefinos³³⁹, los niños de Bélgica³⁴⁰, el mausoleo de los tipógrafos³⁴¹, la viuda del Maestro Cuevas³⁴², entre otros, tuvieron participaciones de diversas orquestas. Las organizaciones de trabajadores también prepararon numerosas celebraciones. Algunos ejemplos son el baile ofrecido en los salones de la casa del General Bautista Quirós, para celebrar la inauguración de la Cámara de Obreros, en el cual la orquesta fue dirigida por Julio Fonseca³⁴³, el baile de los Dependientes de Comercio³⁴⁴ y el de la Sociedad Federal de Trabajadores, amenizado por la orquesta de José Zenón Muñoz³⁴⁵. En 1920, el centro "La juventud obrera" organizó un paseo a Tibás. Después de almorzar a orillas del río, se efectuó un baile en un salón con "orquesta propia"³⁴⁶.

Ilustración N° 15
Orquesta Foster, integrada por el pianista y director Rodolfo Foster, el violinista Juan Sanabria, el flautista Víctor Sanabria y el contrabajista Luis Guzmán, en 1913.³⁴⁷



332. *La Prensa Libre* (11 de agosto, 1916), p. 2.

333. *La Nueva Era* (14 de julio, 1917), p. 4.

334. *El Renacimiento* (22 de octubre, 1918), p. 2.

335. *La Prensa* (11 de enero, 1920), p. 3.

336. *La Prensa Libre* (5 de mayo, 1913), p. 2.

337. *La Prensa Libre* (13 de noviembre, 1916), p. 2.

338. *La Prensa Libre* (24 de noviembre, 1916), p. 3.

339. *La Prensa Libre* (1° de diciembre, 1916), p. 1.

340. *La Prensa Libre* (24 de noviembre, 1916), p. 2.

341. *La Prensa Libre* (16 de mayo, 1913), p. 2.

342. *La Prensa Libre* (25 de junio, 1913), p. 1.

343. *La Prensa Libre* (29 de julio, 1916), p. 2.

344. *La Prensa Libre* (5 de octubre, 1916), p. 2.

345. *La Prensa Libre* (3 de enero, 1919), p. 2.

346. *La Prensa* (7 de marzo 1920), p. 2.

347. *Actualidades*. Año 1, N.º 2 (12 de enero, 1913), p. 10.

Igualmente, numerosos fueron los contratos particulares para actividades tan diversas como festejos familiares o agasajos. En la boda Seevers-Steinvorth, la orquesta estuvo bajo la dirección de Alvise Castegnaro³⁴⁸. A.T. Harrison, dueño de la panadería La Samaritana, ofreció a sus empleados un almuerzo amenizado por una orquesta, para garantizar "esa armonía tan halagadora entre patronos y obreros, única para la prosperidad de las empresas"³⁴⁹. Una orquesta de 12 músicos, bajo la dirección de Jiménez Rojas, puso a bailar a más de 50 parejas en la Legación Cubana³⁵⁰. En 1919, los esposos Robert-Durán ofrecieron una fiesta amenizada por la orquesta de Ricardo Jiménez Rojas³⁵¹. En 1920, el diputado José María Zeledón (*Billo*) ofreció una serenata al Lic. Claudio González Rucavado con una orquesta de 30 profesores, dirigida por Santiesteban Repetto³⁵².

Las actividades fueron tan numerosas que, a veces, varias orquestas actuaron simultáneamente. Este fue el caso de un domingo de agosto de 1919, señalado por el comentarista de *La Nación*:

*el domingo se celebraron muchos bailes: en el Club Sport La Libertad, con orquesta; en el Centro de Amigos, con orquesta; en la residencia de Enrique Jiménez; en la residencia de Hernán Castro; en la residencia de Enrique Chavarría; en el Club Sport Costa Rica.*³⁵³

En las provincias, las orquestas se organizaron localmente o, en ocasiones, se traían de otro lugar. En el baile organizado por el Centro de Amigos de Puntarenas, la orquesta fue traída de San José³⁵⁴, mientras que el hotel La Gaviota tenía su propio grupo³⁵⁵. Lo mismo sucedía con el Club Social de Cartago³⁵⁶. En Heredia, en el Centro Social la orquesta era dirigida por Fernando Murillo³⁵⁷ y el Salón Gimnasio también tenía su grupo³⁵⁸. En Alajuela, el baile efectuado en el salón municipal estuvo amenizado por una orquesta de 14 músicos, dirigida por Carlos Gutiérrez³⁵⁹. En Grecia, el profesor de canto y director de la filarmónica, Donato Salas, completó su salario dirigiendo la orquesta del teatro Griego³⁶⁰. Unos años después, en la fiesta patronal se efectuaron dos bailes: el de obreros, con una orquesta integrada por músicos cartagineses y griegos, y el baile de sociedad, con una orquesta traída especialmente

348. *La República* (19 de enero, 1915), p. 2.

349. *La República* (27 de diciembre, 1914), p. 2.

350. *La República* (19 de enero, 1915), p. 2.

351. *La Prensa Libre* (7 de enero, 1919), p. 2.

352. *La Prensa* (15 de mayo 1920), p. 3.

353. *La Nación* (26 de agosto, 1919), p. 2.

354. *El viajero* (30 de diciembre, 1919), p. 1.

355. *La Prensa Libre*. (7 de marzo, 1916), p. 3.

356. *La Prensa Libre*. (6 de febrero, 1913), p. 2.

357. *El Arca* (12 de diciembre, 1914), p. 4.

358. *La Prensa Libre*. (9 de setiembre, 1916), p. 2.

359. *La Prensa Libre*. (13 de octubre, 1916), p. 2.

360. *La Nueva Era* (19 de febrero, 1917), p. 4.

de Alajuela³⁶¹. Ambos estuvieron muy concurridos, "los dos círculos sociales estuvieron muy bien representados"³⁶². En Limón, la orquesta del hotel Siglo XX fue dirigida por Eduardo Maroto³⁶³.



Ilustración N.º 16
Orquesta de Moravia en las primeras décadas del siglo XX. Sentados: Marcos Alberto Rosales con la mandolina, Jesús González González, violinista; Antonio Blanco Alvarado, guitarrista. De pie: Victor Huertas González, flautista y Rafael González González, violinista.³⁶⁴



Ilustración N.º 17
Orquesta no ubicada geográficamente, aunque corresponde a 1911. A la izquierda el violinista Luis Ángel Estrada Carvajal.³⁶⁵

361. *La Verdad* (29 de setiembre, 1920), p. 4.

362. *La Prensa* (11 de enero, 1920), p. 4.

363. *La Prensa* (7 de enero, 1920), p. 3.

364. Propiedad de la señora Ligia María Rosales Chacón, presidenta de la Fundación Agapito Rosales.

365. Propiedad de la señora María Eugenia Estrada Fernández.

b. Teatros y salones-teatro

A finales del siglo XIX, dos nuevos teatros se habían estrenado –el Variedades y el Nacional– dedicados inicialmente a las presentaciones escénicas, veladas, conciertos y conferencias. El aumento de la población en la ciudad de San José y la aparición del cinematógrafo como una nueva forma de entretenimiento, desvió la exclusividad del primero, que pronto alternó los dos tipos de presentaciones y, además, dio pie a la adaptación y construcción de nuevos teatros o salones-teatro. El teatro Nuevo, de los señores Párraga y Castro Méndez, se estrenó en 1903. El *Anuario Estadístico* de 1907 descubre dos nuevos espacios, el Salón-Teatro de la Merced y el Salón-Teatro Ambos Mundos. El Frontón Beti-Jai, cuya fecha de inauguración no se conoce, fue reinaugurado en 1911 con el nombre de Circo Teatro, y dedicado a las variedades y el cine. En la década de 1910, se construyeron más teatros: el Moderno, en 1913; el América, en 1915 y el Trébol, en 1916. En 1914 se estrenó el teatro Minerva en San Ramón³⁶⁶ y, en 1915, había un salón teatro al lado de la iglesia de San Pedro del Mojón³⁶⁷. Todos estos teatros efectuaron durante años presentaciones escénicas y cinematográficas, así como diversos espectáculos de variedades que requerían apoyo musical.

i. Las proyecciones cinematográficas

Junto con las actividades sociales, las presentaciones cinematográficas fueron otra fuente de trabajo importante para los músicos. Debido a que las películas proyectadas eran mudas, la música era un elemento fundamental para crear diferentes ambientes o inducir al público a diversos estados anímicos. Un efecto musical adecuado podía sobresaltar a la audiencia o enternecerla hasta hacerla llorar. Así, desde los primeros cortometrajes de Louis Lumière, en 1895, hasta 1930, cuando se efectuaron las últimas películas mudas, los músicos acompañaron el desarrollo de las historias por medio de melodías improvisadas o tomadas del repertorio clásico, popular, del folclor o del jazz. En Europa y Estados Unidos las proyecciones cinematográficas se convirtieron en fuente segura de empleo para los músicos. Cada lugar de exhibición contaba con al menos un pianista pero, la mayoría, contaba con grupos de 6 ó 7 músicos. En Londres, en películas especiales como *El nacimiento de una nación* de Griffith, se llegó a contratar orquestas de hasta 70 músicos. Como señala Cyril Ehrlich, los músicos fueron el único grupo de trabajadores del entretenimiento cuyos servicios, a pesar de permanecer no mecanizados, se volvieron indispensables para la nueva industria³⁶⁸.

366. *La República* (4 de abril, 1914), p. 1.

367. *La República* (12 de febrero, 1915), p. 2.

368. Cyril Ehrlich. *The Music Profession in Britain since the eighteenth Century. A Social History* (Oxford: Clarendon Press, 1985), p.195.

En marzo de 1902 se efectuó la presentación del cinematógrafo en el país. La exhibición fue anunciada repetidamente y los precios eran baratos. Sin embargo, unos días después el crítico de *El Día* indicó que el espectáculo era "una lata" y vaticinó que si se presentaba otra vez, solo tendría público "para tirarle tomates, repollos y algo más comible"³⁶⁹. En agosto de ese mismo año, se efectuaron presentaciones cada semana en el Variedades. En ellas, una orquesta dirigida por Víctor Maltés, se encargó de interpretar una "sinfonía" previa al espectáculo³⁷⁰. Lo pronosticado por el crítico no ocurrió puesto que, tan sólo tres años después, los teatros Variedades, Moderno y Trébol estaban dedicados casi exclusivamente a las presentaciones cinematográficas. En 1915, un cronista de la revista *Pandemonium* atribuyó el fracaso de varias compañías artísticas al gusto de la gente por el cine:

*el reinado del cine está en su verdadero apogeo entre nosotros, lo mismo que en todo el Orbe civilizado. [...] Muchas veces se da como excusa la guerra, pero el autor cree que es en realidad el cine, puesto que la gente si saca dinero para eso*³⁷¹.

El cine se convirtió, además, en una importante competencia para los conciertos que efectuaban las bandas al aire libre, sobre todo en época lluviosa:

*Con las noches tan frías y húmedas que están haciendo, nuestras bellísimas damitas no concurren con la asiduidad de mejores tiempos a las retretas de los parques Morazán y Central. Prefieren ir al cinematógrafo o quedarse en casa, formando amenas tertulias entre sus amistades. De ese modo evitan que el molesto catarro empañe los lindos ojos y desfigure sus rostros angelicales*³⁷².

A pesar de la competencia que significó el cine para las bandas, los músicos de las orquestas de salón salieron beneficiados. Durante los primeros años de presentaciones cinematográficas, lo usual era efectuarlas sin apoyo musical. Solo los jueves y domingo, las "funciones de moda" eran amenizadas por "la mejor orquesta de la República", dirigida por Santiesteban Repetto³⁷³. Poco a poco, sin embargo, las presentaciones cinematográficas fueron integradas a veladas y turnos y la música pasó a ser parte de ellas. En 1906, las funciones contratadas por José T. Ortega fueron amenizadas por el Quinteto Domingueño³⁷⁴. En 1909, las películas fueron acompañadas por un quinteto dirigido por Juan de Dios Páez³⁷⁵. En 1916, la música era ya un elemento imprescindible. En la velada organizada por La Gota de Leche en el teatro Trébol:

369. *El Día* (11 de marzo, 1902), p. 3.

370. *La República* (1º de agosto, 1902), p. 2.

371. *Pandemonium* Año X, Nº 137 (30 de junio, 1915), p. 241.

372. *Pandemonium* Año X, Nº 138 (15 de julio, 1915), p. 280.

373. *Guía Comercial del Banco Central* (1905), p. 64.

374. *El Noticiero* (16 de octubre, 1906), p. 3.

375. *El Noticiero* (20 de abril 1909), p. 3.

*habiendo faltado la orquesta, prestó su concurso Zelmira Segreda, tocando el piano mientras se exhibía la segunda parte de una película titulada Por la Paz*³⁷⁶.

Las orquestas amenizaron indistintamente todo tipo de actividades, básicamente porque muchas de ellas se entremezclaban. En 1916, una cena con orquesta fue seguida de una presentación cinematográfica³⁷⁷. En un turno en Montes de Oca, "toros, cine, retreta y circo" alternaron³⁷⁸. En 1919, hasta el teatro Mascota de Puntarenas organizó su orquesta "con el fin de hacer mas atractivas las cintas programadas"³⁷⁹ y, poco después, compró un piano, "complemento importante de su orquesta".

En la década de los años veintes, el "trust de teatros josefinos", como llamaban los periodistas a los principales teatros comerciales³⁸⁰, eran manejados por un empresario norteamericano llamado Perry Girton, quien tenía contratados a casi todos los músicos no militares de la ciudad; les pagaba un salario y no por servicio. Con ello, se aseguraba tenerlos siempre disponibles, tanto para las representaciones líricas como para las cinematográficas. Además, los músicos no eran libres de tocar para otros teatros. Al no haber tantos músicos en la ciudad, esto, en ocasiones, causó conflictos. En agosto de 1924, la compañía española de operetas Inés Berutti que ofreció su temporada en el Teatro Nacional, no conseguía integrar una orquesta adecuada, ya que los músicos contratados por Girton no podían tocar para el Nacional, a no ser que este pagara un porcentaje de las ganancias. Por supuesto, el pago era para Girton y no para los músicos. Un periodista de *La Nueva Prensa* consideró que Girton estaba efectuando un "boicot".

*impidiendo, bajo pena de expulsión que los músicos que tocan en los teatros del trust, formaran parte de la orquesta que ha de acompañar en el Teatro Nacional a los músicos de la Compañía de Operetas. Esta actitud de Mr Girton no puede por menos que ser censurada por todos, ya que imagina que, al pagar unos miserables colones a los músicos por el trabajo que le prestan, ha creído también que con ellos paga la libertad de estos artistas. Pero no llega la audacia de Girton solo hasta aquí, sino que llegó al extremo de exigir al sr. Rodó según este lo expone el 60% de las utilidades que pueda tener en el negocio, para permitir que sus músicos, es decir, los que tocan en sus teatros, fuesen a tocar al Nacional. ¿Es acaso que Girton se imagina que vive en un país conquistado? ¿Es por ventura que sospecha que vive en el centro de Africa?*³⁸¹

376. *La Prensa Libre* (13 de julio, 1916), p. 2.

377. *El Renacimiento* (22 de octubre, 1918), p. 2.

378. *La Prensa Libre* (8 de enero, 1919) p. 3.

379. *El viajero* (10 de julio, 1919), p. 1.

380. Teatro Moderno, teatro Adela.

381. *La Nueva Prensa* (27 de agosto, 1924), p. 1.

Unos días después Girton explicó que al estar pagándole salarios de setenta colones semanales a los músicos, "sean buenas y malas las temporadas", no podía permitir que ellos fuesen a trabajar con otros empresarios. Desde luego, concluía, "si se abre otro teatro, con él habrá de competir"³⁸².

ii. *Las representaciones escénicas*

Al igual que en décadas anteriores, las zarzuelas, operetas y óperas que se presentaron en los diferentes escenarios requerían muchas veces el apoyo de los músicos nacionales. Mientras que algunas compañías venían con un gran número de cantantes solistas, coros, orquesta y hasta cuerpo de baile, la mayoría apenas traía al director y a los solistas principales. Las compañías visitantes que ofrecieron temporadas en el Teatro Nacional son un ejemplo de ello. En 1905, la compañía de ópera y zarzuela Scognamiglio trajo 11 cantantes y el director. En 1907, la compañía de zarzuela Diestro Coussirat vino con 11 integrantes; la compañía Gatini con 14 y la Lahoz con 5 cantantes y el director. Otro ejemplo fue la compañía de ópera italiana Cleo Vicini que llegó al teatro Roig, en 1915, y que traía un elenco integrado por 14 cantantes, 3 bailarines, coro, integrado por varones y mujeres, apuntador, maquinista, electricista y pintor escenógrafo, pero no trajo orquesta³⁸³. Dos excepciones fueron la Compañía Lombardi, la que, en 1911, vino con 79 integrantes, entre ellos 30 músicos de orquesta, y la compañía de opereta y zarzuela Esperanza Iris, que vino con más de 80 integrantes, entre ellos 20 músicos de orquesta. (Véase cuadro N.º 4)

382. *La Nueva Prensa* (28 de agosto, 1924), p. 2.

383. *La República* (14 de abril 1915), p. 2.

Cuadro N.º 4				
Integrantes de algunas de las compañías de ópera, opereta y zarzuela que se presentaron en el Teatro Nacional (1897-1914)				
Año	Compañía	Cantantes	Músicos	Total
1897	Ópera Aubry	14 mujeres 6 hombres 16 bailarines	Director Director de coro 1 concertino	39
1898	Ópera Lombardi	6 mujeres 7 hombres	Director	13
1899	Infantil de Costa Rica	7 niñas 10 niños	Director	18
1900	Ópera Azzali	4 mujeres 9 hombres	Director	14
1903	Ópera Lombardi	4 mujeres 8 hombres	Director 1 arpista 1 violinista	15
1905	Ópera y zarzuela Scognamiglio	11 mujeres	Director	12
	Ópera Lombardi	8 mujeres 9 hombres	Director	18
	Zarzuela Nacional	6 mujeres 7 hombres	Director	14
1907	Zarzuela Diestro Coussirat	4 mujeres 6 hombres	Director	11
1908	Opereta y zarzuela E. Iris	5 mujeres 7 hombres 20 coristas orquesta	Director	+ de 40
1911	Ópera Lombardi	7 mujeres 11 hombres 30 coristas 30 músicos	Director	79
	Ópera, opereta y zarzuela Sagi-Barba	5 mujeres 11 hombres	Director	17
	Ópera Lombardi	7 mujeres 6 hombres	Director	34
1912	Ópera Infantil G. Martell	6 niñas 5 niños	Director	12
	Ópera Gatini	5 mujeres 8 hombres	Director	14
1914	Ópera Lahoz	2 mujeres 3 hombres	Director	6

Fuente: Archivo de la Fundación Amigos del Teatro Nacional. Microfilmes, rollos 1 y 25.

En los casos de compañías que no traían su propia orquesta, tanto las partes vocales como instrumentales debieron ser adaptadas libremente a lo que el país pudiera proporcionar³⁸⁴. Los malos resultados de esta práctica no enfriaban el entusiasmo del público. La presentación de la compañía Cleo Vicini, como externó el crítico de *Pandemonium*, fue desastrosa: "pésimos cantantes, pésimo director, orquesta infernal, decorados y vestuarios horrorosos... pero el público aplaude".³⁸⁵



Ilustración N.º 18
Armida Gais, tiple de la
Compañía Scognamiglio que
se presentó en el Teatro Na-
cional, en 1905.³⁸⁶

Los escenarios josefinos, y especialmente el del Teatro Nacional, estaban dominados en lo lírico por Rossini, Bellini, Donizetti, Ponchielli, Leoncavallo, Mascagni, Giordano, Puccini y Verdi, compositores claves del bel canto italiano, y por algunos compositores representantes de la *grand-opéra* francesa como Auber, Meyerbeer, Gounod, Thomas, Bizet y Massenet. A finales de la década de 1920, el público josefino podía considerarse conocedor del repertorio operístico italiano y francés, así como del repertorio de zarzuela española y de opereta francesa, realizados en los grandes teatros del mundo, puesto que era aproximadamente el mismo que se efectuaba aquí, (Véase cuadro N.º 5). Probablemente, conocía también las convenciones típicas de las óperas, tales como la utilización de los solos, los dúos o tríos, en lo que las heroínas, los héroes o los villanos presentaban o resolvían sus conflictos y los finales en grandes conjuntos.

384. John Roselli muestra que esta era una práctica usual en Buenos Aires. En: "The Opera Business and the Italian Immigrant Community in Latin America 1820-1930: the example of Buenos Aires". *Past and Present*. N.º 127, (mayo 1990), pp. 155-182.

385. *Pandemonium*. Año X, N.º 131 (30 de abril, 1915, pp. 121-122).

386. *Páginas Ilustradas*. Año 2, N.º 58 (30 de agosto de 1905), p. 925.

Cuadro N.º 5
Óperas presentadas en el Teatro Nacional (1897-1914)

Año	Compañía	Óperas italianas	Óperas francesas
1897	Aubry	G. Verdi: <i>Il Trovatore, Aida, La traviata, Ernani, Don Carlos, La forza del destino, Rigoletto</i> U. Giordano: <i>Fedora</i> G. Donizetti: <i>La favorita, Lucia di Lammermoor</i>	G. Meyerbeer: <i>Les hugenots, L'Africaine</i> A. Thomas: <i>Hamlet, Mignon</i>
1898	Lombardi	G. Verdi: <i>Il Trovatore, Aida, La traviata, Ernani, Don Carlos, La forza del destino, Rigoletto, Un ballo in maschera</i> U. Giordano: <i>Fedora</i> G. Donizetti: <i>La favorita, Lucia di Lammermoor, Don Pasquale</i> A. Ponchielli: <i>La Gioconda</i> P. Mascagni: <i>Cavalleria rusticana</i> V. Bellini: <i>Norma</i> G. Rossini: <i>Il barbieri di Siviglia</i>	G. Meyerbeer: <i>Les hugenots, L'Africaine</i> A. Thomas: <i>Hamlet, Mignon</i> G. Bizet: <i>Carmen</i>
1900	Azzali	G. Puccini: <i>La Bohème</i> A. Ponchielli: <i>La Gioconda</i> P. Mascagni: <i>Cavalleria rusticana</i> R. Leoncavallo: <i>Pagliacci</i> G. Verdi: <i>Il Trovatore, La Forza del destino, Rigoletto, La traviata</i> V. Bellini: <i>La sonnambula</i> G. Donizetti: <i>Lucia di Lammermoor, L'elisir d'amor</i>	
1903	Lombardi	G. Verdi: <i>Otello, Il Trovatore, Aida, Ernani, La forza del destino, Rigoletto, Un ballo in maschera</i> G. Puccini: <i>Tosca</i> R. Leoncavallo: <i>Pagliacci</i> A. Ponchielli: <i>La Gioconda</i> U. Giordano: <i>Andrea Chénier</i> P. Mascagni: <i>Cavalleria rusticana</i> G. Rossini: <i>Il barbieri di Siviglia</i>	G. Meyerbeer: <i>L'Africaine</i> A. Thomas: <i>Mignon</i> G. Bizet: <i>Carmen</i> D. Auber: <i>Fra-Diavolo</i> J. Massenet: <i>Manon</i>
1905	Lombardi	G. Verdi: <i>Il Trovatore, Rigoletto</i> R. Leoncavallo: <i>Pagliacci</i> P. Mascagni: <i>Cavalleria rusticana, Iris</i>	Ch. Gounod: <i>Faust</i> G. Bizet: <i>Carmen</i> G. Meyerbeer: <i>L'Africaine</i> A. Thomas: <i>Mignon</i>
1911	Lombardi	G. Verdi: <i>Aida, Ernani, Rigoletto, La traviata</i> G. Donizetti: <i>La favorita, Lucia di Lammermoor</i> V. Bellini: <i>La sonnambula</i> A. Ponchielli: <i>La Gioconda</i> G. Puccini: <i>Tosca, La Bohème</i> U. Giordano: <i>Andrea Chénier</i> G. Rossini: <i>Il barbieri di Siviglia</i>	G. Meyerbeer: <i>L'Africaine, Les hugenots</i> A. Thomas: <i>Mignon, Hamlet</i>
1912	E. Guerra	G. Donizetti: <i>Lucia di Lammermoor, L'elisir d'amor</i>	

Año	Compañía	Óperas italianas	Óperas francesas
		G. Puccini: <i>Tosca, La Bohème</i> G. Rossini: <i>Il barbiere di Siviglia</i> V. Bellini: <i>La sonnambula</i> G. Verdi: <i>La traviata</i>	G. Meyerbeer: <i>L'Africaine, Les hugenots</i> A. Thomas: <i>Mignon, Hamlet</i> G. Bizet: <i>Carmen</i>
1912	G. Martell	R. Leoncavallo: <i>Pagliacci</i> P. Mascagni: <i>Cavalleria rusticana</i> G. Verdi: <i>La traviata</i> G. Puccini: <i>Tosca, La Bohème</i> G. Donizetti: <i>Lucia, L'elisir d'amor, Don Pasquale</i>	
1912	A. Gatini	G. Puccini: <i>Tosca, La Bohème, Madame Butterfly</i> P. Mascagni: <i>Cavalleria rusticana</i> R. Leoncavallo: <i>Pagliacci</i> G. Verdi: <i>Ernani, Rigoletto, La traviata</i> G. Donizetti: <i>Lucia, L'elisir d'amor, Don Pasquale</i>	G. Meyerbeer: <i>L'Africaine</i> A. Thomas: <i>Mignon</i> G. Bizet: <i>Carmen</i> D. Auber: <i>Fra-Diavolo</i> J. Massenet: <i>Manon</i>
1914	Lahoz	P. Mascagni: <i>Cavalleria rusticana</i> G. Verdi: <i>Rigoletto, La traviata</i> G. Puccini: <i>La Bohème</i> G. Donizetti: <i>Lucia, L'elisir d'amor</i>	G. Meyerbeer: <i>L'Africaine</i> A. Thomas: <i>Mignon</i> G. Bizet: <i>Carmen</i> Ch. Gounod: <i>Faust</i>

Fuente: Archivo de la Fundación Amigos del Teatro Nacional. Microfilmes, rollos 1 y 25.

Sin embargo, una de las características de la gran ópera del siglo XIX, como fue la cuidadosa escritura orquestal, no pudo ser disfrutada aquí. Aunque algunas compañías anunciaron, como elemento atractivo, la participación de "banda en el escenario"³⁸⁷, esta instrumentación estaba muy alejada de la orquestación original pedida por los compositores. Otro aspecto que seguramente influyó en la calidad de los montajes fue la frecuencia de las presentaciones. Estas se realizaban los martes, jueves, sábado y domingo, día en que muchas veces se realizaban dos, una matiné a las 2 p. m. y otra función a las 8 p. m. A pesar de que solo se presentaban las arias y los conjuntos más importantes, los cantantes principales terminaban las temporadas con la voz sumamente cansada.

Con montajes cuya orquestación, instrumentación y distribución vocal variaba de la original y cantantes que debían realizar presentaciones cuatro y hasta cinco veces por semana, la calidad no era la ideal. En las décadas de 1860 y 70, para los músicos militares, cuya formación era casi completamente empírica, había sido muy enriquecedor tocar con músicos extranjeros de mejor formación. Para los músicos de la década de 1920, quienes tenían una mejor formación musical tanto teórica como práctica y que, en muchos casos, habían oído el repertorio bien tocado en el extranjero, la experiencia probablemente fue frustrante.

387. Archivo de la Fundación Amigos del Teatro Nacional. Programa de la Compañía Scognamiglio (temporada 1905). Microfilme, rollo 25.

4.3 LA INVASIÓN DE LA MÚSICA GRABADA

En 1896, la pulpería El Descanso anunció audiciones con un nuevo aparato llamado "fonógrafo de Edison". Estas se efectuaron a las 11 a. m., 4 p. m., 6 p. m. y 10 p. m. Poco después fue trasladado al hotel de Carlo Giulini, quien anunció que debido a que utilizaba 12 pilas, "la música y las voces de canto se oyen con un compás más regular, más claras y más sonoras"³⁸⁸. Otro de estos aparatos, administrado por Simón Amador, permitió efectuar audiciones todas las noches en el boliche de los hermanos Esquivel:

Con ese fonógrafo se proporciona al público una diversión muy agradable, teniendo que pagar solamente 25 cts. por una tanda de 12 piezas escogidas. Los domingos habrá audición durante el día y la noche. Ya lo saben, pues las personas que gustan de lo bueno y que no pierden ocasión de divertirse como Dios manda³⁸⁹.

A pesar de la novedad, las grabaciones en cilindros de los fonógrafos no reproducían de manera fiel el sonido, por lo que por años no pasaron de ser un mero aparato atractivo. Lo mismo ocurrió con los gramófonos, cuyas grabaciones se efectuaban en discos. A pesar de ello, en las listas de importaciones hay un aumento considerable de fonógrafos entre 1904 y 1906³⁹⁰. En 1915, la agencia Piza e hijos anunció vitrolas y discos a bajo precio "con el objeto de popularizarlos y poner gran diversión educativa al alcance de todos"³⁹¹.

Hacia 1920, varias compañías estadounidenses y europeas competían en el mercado del disco y ofrecían grabaciones de los cantantes más famosos, de orquestas y de agrupaciones musicales de muchos tipos. En San José, los discos que se ofrecían eran de las marcas Víctor y Columbia, ambas estadounidenses. Estas grabaciones ya eran más atractivas, puesto que las mejoras técnicas originadas hacia 1910 permitieron que la voz se oyera bastante bien. El paso de la grabación mecánica a eléctrica, que se dio a mediados de la década de 1920, fue decisivo para que las grabaciones mejoraran todavía más. La calidad se perfeccionó al ampliar el espectro de grabación de la frecuencia de las ondas sonoras. En esos nuevos discos, no solo la voz se oía bien, sino todo tipo de grupos. Bandas, orquestas, grupos de cámara, grupos de jazz; todo era motivo de grabación. Eso sí, las obras o los movimientos grabados no debían durar más de 5 minutos, que era lo que duraba la cara de un disco de 78 r. p. m.

388. *La República* (3 de diciembre, 1896), p. 4.

389. *El Día* (11 de enero, 1902), p. 3.

390. *Importaciones y Exportaciones* (San José: Dirección General de Estadística de la República de Costa Rica, Tipografía Nacional, 1904).

391. *La República* (17 de diciembre, 1915), p. 3.

A pesar de que los comerciantes josefinos ofrecían aparatos novedosos, el comentario de un periodista muestra que, todavía en 1920 había aparatos antiguos. Los vecinos de la cafetería El Sueño Nupcial se quejaron de que no podían dormir ni descansar debido a que un fonógrafo pasaba todo el día sonando. El periodista se preguntaba:

*Realmente, no sabemos por qué uno de los complementos indispensables de toda cafetería, ha de ser un fonógrafo de esos que fueron nuevos y buenos allá en los tiempos de don Juan Mora Fernández*³⁹³.

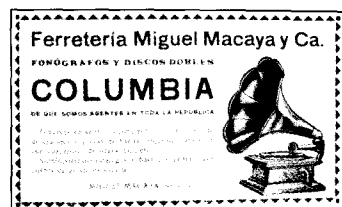
A partir de 1921, los anuncios de los discos ocuparon páginas completas en los periódicos, ya que en ellos se apuntaron listas detalladas de grabaciones que variaban cada semana. Entre las ventajas que se le atribuían a las vitrolas estaban la de poder improvisar bailes en cualquier ocasión, lo que eliminaba "las molestias y los gastos en que es necesario incurrir cuando se contrata una orquesta", la de repetir las piezas de acuerdo con el gusto de los asistentes³⁹⁴ y la posibilidad de bailar al son de "las mejores bandas del mundo"³⁹⁵. Además, los vendedores ofrecieron nuevos sistemas de pagos, hecho que amplió posibilidades de compra a múltiples personas:

Ud. puede llevar música a su hogar.

*Hoy por hoy la música representa sin duda uno de los factores más importantes para la cultura. Todas las personas gustan de ella y los niños sienten gran placer cuando la música alegra sus hogares. También es porque la música educa y contribuye a despertar sentimientos más delicados. Con nuestro nuevo sistema de pagos le proporcionamos a Ud. la ocasión de tener hoy mismo sin grandes desembolsos una VICTROLA que representa el adelanto más grande en esta clase de máquinas*³⁹⁶.

Las ventas aumentaron considerablemente. Familias, pero también sodas y restaurantes, estaban ansiosos por tener el nuevo aparato. En las cafeterías y "otras rinconadas", los jóvenes obreros se deleitaron bailando al son de las vitrolas³⁹⁷. A finales de la década, Font & Nieto anunció con orgullo que en un mes habían vendido 19 aparatos de la marca Kolster Viva-Tonal:

*el San José Athletic Club para sus bailes, el Café Ritz para solaz de su clientela; el Teatro Sun Yat Sen en Puntarenas; The Star Store en Limón para aumentar sus ventas; el Teatro Girton en Turrialba; y otros muchos negocios y particulares que desean llevar al interior de sus hogares la verdadera realidad, la mejor música interpretada por las mejores orquestas del mundo*³⁹⁸.



*Ilustración N.º 19
Anuncios de discos y
vitrolas en 1915.*³⁹²

392. *La República* (18 de diciembre, 1915), p. 3.

393. *La Prensa* (3 de mayo, 1920), p. 4.

394. *La Nueva Prensa* (13 de enero, 1923), p. 2.

395. *La Nueva Prensa* (25 de junio, 1923), p. 3.

396. *La Prensa* (lunes 28 de abril, 1924), p. 2.

397. *La Nueva Prensa* (12 de mayo, 1923), p. 3.

398. *La Nueva Prensa* (24 de setiembre, 1928), p. 3.

Los comerciantes, deseosos de atraer la atención de la gente, además de poner grandes anuncios en los periódicos, mantenían música constantemente en los negocios. Los orgullosos dueños también. Varios artículos periodísticos que se publicaron planteaban quejas al respecto y, al mismo tiempo, son indicadores de la difusión que habían tenido los nuevos aparatos y cómo esto permitía que muchos sectores disfrutaran de música en su casa. El dueño del café España, según los vecinos:

es tiro y pago. Por la mañana discos de ópera, a medio día parranderos, por la tarde pateneras y por la noche de todo como en botica.[...] Pero lo grave del caso es que los vecinos dicen: o el Gobernador calla esa ortofónica o nosotros ponemos las nuestras y vamos a ver quien resiste más. Y como si fuera poco hay un bandido vecino que tiene tres. [...] En San José hay vecindarios donde existen más de doce victrolas y vaya usted a callarlas: lo ponen a uno loco. [...]Y para colmo de males se hace usted de una sirvienta que le recomiendan como servicial, bien hablada, honorable y sin chiquito y, cuando más contento está, oye que le canta: dile si la vez cruzar³⁹⁹.

En respuesta a las quejas, el Gobernador emitió un oficio en el que indicaba que los artículos 557, N.º 4, del *Código Penal*, y el 174 del *Reglamento de Policía de Orden y Seguridad*, eran aplicables a toda máquina o aparato que con ruido extraordinario molestara al público e impidiera a los vecinos trabajar tranquilamente o dedicarse a sus ocupaciones habituales⁴⁰⁰.

A finales de la década de los años veintes, otra innovación tecnológica cambió para siempre la profesión musical a escala mundial. En 1927, se estrenó *El cantante de jazz*, la primera película sonora. Dos años después, los 9.000 cines de Estados Unidos adoptaron el sonido. Poco después, en Gran Bretaña solo los cines muy alejados seguían siendo mudos⁴⁰¹. Un porcentaje pequeño de los músicos desempleados por ese cambio, encontró trabajo en la producción de discos de 78 r.p.m., en las transmisiones radiales que empezaron en 1922, y en los estudios de cine, en la producción de las películas sonoras. Sin embargo, para la gran mayoría de los músicos de los países industrializados empezó una época muy dura. La proporción entre músicos y auditores varió considerablemente. Para la presentación de una función de una opereta era necesario una orquesta relativamente grande. Para la grabación de esa misma opereta se necesitaba la misma orquesta, pero luego el disco podía ser escuchado por una cantidad de auditores mucho mayor que la audición en vivo. Las repeticiones, sin embargo, no representaban una mayor ganancia para los músicos.

399. "El vecino de enfrente se ha comprado una victrola...". *La Nueva Prensa* (18 de enero, 1928), p. 6.

400. "Es prohibida la música constante en las agencias y ventas de victrolas y discos". *La Nueva Prensa* (12 de noviembre, 1928), p. 4.

401. Ehrlich, p. 210.

En Costa Rica, el aumento en la venta de ortofónicas y discos, a mediados de la década de los años veintes, el inicio de las transmisiones radiales alrededor de esa misma época y la aparición de las películas sonoras a finales de la década de 1920, también tuvo consecuencias para los músicos. En primer lugar, el gusto musical varió radicalmente. De los bailes centroeuropeos –vales, polcas y mazurcas– se pasó a la música afroamericana. Además, se produjo un nuevo ambiente sonoro en la ciudad. El relativo silencio, interrumpido solo por las bandas los días de retretas o recreos, ahora lo era también por las *vitrolas*. La música podía escucharse en las casas, en los comercios y hasta en la calle.

Este aumento en las posibilidades de escuchar música no estuvo acompañado de un aumento de trabajo para los músicos, sino, al contrario. Los centros de baile de mediana y baja categoría ya no los necesitaron, puesto que ahora tenían *vitrolas* y discos y, a mediados de la década de 1930, los cines tampoco. Solo los clubes y hoteles más exclusivos siguieron contratando orquestas para los bailes y otras actividades sociales de la elite. No es de extrañar que en 1934 Luis Dobles Segreda comentara:

*No debe sorprendernos el hecho lamentable de que los músicos actuales apenas ganen para arroz y frijoles, si acaso les va bien, después de la venida de la música mecánica y ahora que están en pleno florecimiento las radios y los cines*⁴⁰².

A pesar de esa dura competencia, algunos músicos, a lo largo de la década de 1920 y 1930, supieron adaptarse al nuevo gusto y modernizaron las agrupaciones y el repertorio.

4.4 LA ERA DEL JAZZ: NUEVAS AGRUPACIONES Y NUEVO REPERTORIO

A finales del siglo XIX y en los primeros años del siglo XX, el ambiente musical popular en Europa y Estados Unidos estaba invadido por los bailes de origen centroeuropeo pero, sobre todo, por música cantada. Arias y canciones provenientes de óperas, operetas y del *music-hall* y baladas con diversos temas, eran entonadas en los más diversos lugares. Este tipo de repertorio, gentil, lírico y sentimental, fue desestabilizado por la aparición de un nuevo tipo de música, de origen afroamericano⁴⁰³. Los exponentes bailables de este nuevo estilo musical –el *ragtime*,

402. Luis Dobles Segreda. *La provincia de Heredia. Apuntamientos geográficos*. (Heredia: Librería Lehmann, 1934), p. 222.

403. Este tema se puede profundizar en: Ian Bradley. "Changing the tune. Popular Music in the 1890's". *History Today*. Vol. 42 (July 1992), pp. 132- 143.

el *one step*, el *two step* y el *fox trot*— se difundieron rápidamente por todo Estados Unidos y Europa. Su éxito se debió, en gran medida, a que esa música empezó a anotarse, lo que permitió su difusión por medio de partituras. Esto la puso a disposición de gran cantidad de músicos. Otro impulso importante fue el registro sonoro, tanto en los cilindros de las pianolas, como en los cilindros fonográficos y en los discos gramofónicos. En la década de 1920, en Europa y en las ciudades importantes del continente americano, se bailaba al son de esa nueva música.

La introducción del fonógrafo y del gramófono, así como la importación de partituras, permitió que los músicos costarricenses conocieran este nuevo tipo de repertorio bastante temprano. En la primera década del siglo XX, grupos de instrumentos de viento, de bandurrias y guitarras, o mezcla de instrumentos de cuerda y de viento, tocando valeses, mazurcas, polcas, y arreglos de óperas, era lo usual. En 1904, aunque se criticó fuertemente a Castegnaro, director de una orquesta, por haber utilizado partes de una ópera (*Ballo in Maschera*) en un baile, siempre se suponía la utilización del repertorio de bailes centroeuropeos:

el influjo de la orquesta es decisivo y una introducción animada es casi siempre el árbitro de la alegría en estas fiestas. [...] Se desea una orquesta en que dominen los instrumentos de cuerda, semejantes á las que están de moda en las grandes capitales, y que el repertorio de valeses sea ecléctico, es decir, que se estrenen los últimos que acaben de llegar, combinados con los viejos ilustres. Porque nadie negará que "El Danubio Azul", encanto de nuestras tías abuelas, merece los honores de la resurrección que el Comité tuvo a bien acordarle⁴⁰⁴.

A mediados de la década de 1910, las agrupaciones ya habían introducido el novedoso repertorio. En los programas de los bailes, valeses y mazurcas, alternaban con *one-steps*, *two steps* y pasillos⁴⁰⁵. A mediados de la década de 1920, en cambio, los programas ya estaban dominados casi exclusivamente por *fox-trots*. Un ejemplo es el baile para celebrar la Independencia que se efectuó en setiembre de 1925. El programa, presentado por José Santiesteban Repetto, director de la orquesta contratada, fue anunciado en la prensa con antelación para que las muchachas pudieran organizar sus carnés de baile:

Marcha Tannhauser (desfile)
Fox Charles my boy
Fox Twilight the stars and you
Vals Adoración
Fox Tea for two
Fox By the light on the stars

404. *Pandemonium*. Año II, N.º 65 (agosto 1904), pp. 15-16.

405. Un ejemplo es el programa de la orquesta de Juan de Dios Pérez, en el baile ofrecido por la Srita. Rosita Saborío González, cuyo programa fue publicado en *La República* (31 de marzo, 1914), p. 1.

1. Vals *Cupido* 2. *One step* "El amor" 3. Mazurca "Romántica" 4. *Two step* "Buen humor" 5. *One step* "Mucha mostaza" 6. Pasillo "Ojos de Lola" 7. Mazurka "Seductora" 8. *Two step* "Parada de los gatos" 9. *One step* "Toreador" 10. Vals "Muñequita" 11. Pasillo "Amaneciendo" 12. *One step* "Muchacha fumadora".

Fox Come ask to me
One Decawacka doo
Fox Follow the Sawallow
Vals Why dont my dreams come true
Fox In the purple Twilight
Fox Southern Rose
Fox As a porcupine pines for the pork
One Lucky Kentucky
Fox Dont bring Lulu
Fox I find a way to love you
Fox There yes? yes? in your eyes
Vals Honest and truly
Fox From one till two
Fox Doodle, doo, doo
*Fox The ogo pog*⁴⁰⁶.

Un periodista de *La Nueva Prensa* comentó que el programa era una "intervención de los yankees, de 20 piezas sólo una lleva el nombre en castellano", y que más bien parecía un programa de una fiesta norteamericana del 4 de julio⁴⁰⁷. Los comentarios sarcásticos de los periodistas acerca del nuevo repertorio y las nuevas agrupaciones eran numerosos:

Solo esto nos faltaba! A la serie de ruidos que desde las primeras horas de la mañana atruenan la ciudad, por los cuatro puntos cardinales, se han juntado los que en la noche nos obsequian los Jazz Band. No se acierta a concebir que el ruido casi infernal que mueven los instrumentos de que se componen esas rudimentarias charangas, recrean los oídos. Vivimos de imitaciones y especialmente de imitaciones yankees. Vestimos a la americana, comemos a la americana, hablamos a la americana: tenemos afán porque nuestras intenciones sean a la americana, y de tal modo nos americanizamos que ya casi nada nos queda de lo nuestro, de lo típico de lo que constituía la étnica de nuestra raza y el encanto de nuestro país. Sólo nos faltaba el Jazz Band y ya lo tenemos entronizado.

*Ya somos felices: con "fox-trot", "one step" y "Jazz Band" hemos llegado a la meta, al desideratum de nuestras aspiraciones. Nuestras bellas damitas ya no sueñan con un vals lento melodioso, elegante, ejecutado por violines. Todo su encanto es un "trote" Jazz bandeando. A la donosura del ritmo musical y del movimiento aristocrático, prefieren el brinco chillón, cuyo tiempo marcan el bombo y los platillos. Al florido pañolón emblema de nuestras flores, prefieren el "Sweter" y las pieles de conejo teñidas. ¿Que las molesta el ruido y se ahogan de calor? Que va... es la moda, y hay que seguirla aunque se destrocen los tímpanos, aunque se rabie, aunque se sude, aunque se caiga en el más espantoso ridículo*⁴⁰⁸.

A pesar de las críticas, el público estaba entusiasmado con el nuevo ritmo. Además, como muy bien había señalado otro periodista, "quien paga la música manda en el baile" y, en este caso, ese era el repertorio solicitado:

406. *La Nueva Prensa* (8 de setiembre, 1925), p. 7.

407. *La Nueva Prensa* (9 de setiembre, 1925), p. 2.

408. "Pobre Jazz-Band". *La Nueva Prensa* (17 de mayo, 1922), p. 4.



Ilustración N.º 20
José Santiesteban Repetto, uno de los directores de orquesta más activos en la década de 1920 y 1930⁴¹⁰.

*la música del próximo gran baile de la independencia en el Teatro Nacional la pagan todos los contribuyentes. El Maestro Repetto mandará a los músicos, pero al Maestro Repetto lo mandará el Comité que ha delegado estas funciones en el amigo Chichí Osborne, quien además de mandar banano en la United Fruit Company, mandará en la regia fiesta social que se prepara.*⁴⁰⁹

a. Las jazz bands

Otro de los cambios que se produjo con la aparición de ese nuevo repertorio, fue la conformación de las agrupaciones musicales. De grupos conformados principalmente por instrumentos de cuerda, se pasó a grupos integrados especialmente por instrumentos de vientos, con un apoyo percusivo importante, y con piano. Dos de las primeras grandes orquestas estadounidenses dedicadas al jazz que grabaron discos, la orquesta Henderson⁴¹¹ y poco después la orquesta Redman⁴¹², marcaron la pauta para innumerables grupos que se organizaron en los diversos países. La visita al país del crucero "Rochester", en 1925, con su propia jazz band, sirvió para que los músicos nacionales escucharan una de estas agrupaciones en vivo, ya que amenizaron una fiesta en el Golf Club para los oficiales del crucero⁴¹³. Las orquestas del país también se adaptaron a esa nueva organización instrumental. En 1927, por ejemplo, la orquesta del cine Municipal de Alajuela contaba con un piano, dos violines, una flauta, un clarinete, un cornetín, un trombón, un contrabajo y un grupo de percusión llamado jazz⁴¹⁴.

La música grabada se había convertido en la alternativa más escogida por muchos espacios populares, así como en un elemento indispensable en las casas de las familias de la élite. Sin embargo, en las actividades sociales de este sector, cada vez más formales y más lujosas, sí se requería de apoyo orquestal para dar mayor sensación de opulencia y más brillo al momento. La descripción de los bailes, que hasta ahora había sido un rápido recuento de la actividad, empezó a tomar proporciones enormes. Listas completas de asistentes, descripción

409. *La Nueva Prensa* (1.º de agosto, 1925), p. 8.

410. Fotografía de la portada de un programa de mano de un concierto efectuado en el teatro Nacional. Propiedad de la familia Cabezas Caggiano.

411. 2 cornetas, 1 trombón, 3 maderas (clarinetes y saxofones), piano, banjo, tuba.

412. 6 o más cornetas, 3 ó 4 trombones, 5 maderas, piano, guitarra, contrabajo.

413. *La Nueva Prensa* (13 de julio, 1925), p. 5.

414. *La Nueva Prensa* (22 de setiembre, 1928), p. 7. El término jazz también se utilizó para denominar a la batería, grupo de instrumentos de percusión de sonido indeterminado, cuyo rol esencial es de sostén rítmico.

detallada de la decoración de la sala y los atuendos de las asistentes, fotos de algunas de las señoras y señoritas que "engalanaban" la actividad con su presencia y, por supuesto, mención de la orquesta y el repertorio, fueron parte de las nuevas crónicas sociales. Un buen ejemplo son las cuatro páginas que el periódico *La Nueva Prensa* destinó a comentar el baile de celebración del 31 de diciembre de 1927, en el Teatro Nacional. Las 401 parejas asistentes y las debutantes fueron enumeradas en orden alfabético y hasta el perfume de moda -*Divine Mensonge*- fue anotado⁴¹⁵. En ocasiones, la actividad era tan suntuosa que se contrataba a dos orquestas, lo que permitía tener música continuamente. Tal fue el caso del baile efectuado para la inauguración del Club Unión, en el que una orquesta de 20 músicos, dirigida por Loots, y con un "moderno repertorio" en el que predominaron los *fox-trots*, alternó con otra dirigida por Santana Muñoz, la que fue ubicada en la planta baja, para que tocara mientras la primera descansaba⁴¹⁶. Otro ejemplo es el baile de coronación de la reina de la radio, organizado por la cervecería Gambrinus, en 1933, en el que alternaron la orquesta Murillo y la Marimba Costa Rica⁴¹⁷. En algunas de estas actividades especiales, las orquestas agregaban músicos a su núcleo principal para dar mayor potencia y variedad a sus interpretaciones. Tal es el caso de la orquesta Repetto, que contó con 40 músicos para el baile de "media fantasía" organizado por el club Katharina, en el Teatro Nacional, en 1928⁴¹⁸.

Al igual que en las décadas anteriores, los centros de reunión como clubes, hoteles, el Teatro Nacional, algunas residencias particulares y los cines, todavía en esta década y por unos años de la próxima, fueron los principales escenarios para estas nuevas orquestas. Algunos de los directores ya eran viejos conocidos, como José Santiesteban Repetto, Julio Fonseca, César Nieto y la orquesta Jiménez Rojas; no obstante, nuevos nombres se sumaron a la lista. La orquesta Barboza⁴¹⁹; la Unión, dirigida por Héctor Beeche⁴²⁰; la Muñoz⁴²¹; la orquesta dirigida por Jorge Mata, en Cartago⁴²²; la dirigida por Guillermo Chaves, en Liberia⁴²³; las dirigidas por Lucas Rodríguez y "Ñato" Ortiz en Turrialba⁴²⁴; la Morales-Gálvez en Limón⁴²⁵; la de Gilberto Murillo⁴²⁶; la orquesta Victoria, dirigida por Mariano Herrera⁴²⁷; la de Paco Alvarado⁴²⁸; la orquesta

415. *La Nueva Prensa* (10 de enero, 1928), pp. 2, 3, 6 y 7.

416. *La Nueva Prensa* (9 de noviembre, 1925), p. 4.

417. *Diario de Costa Rica* (13 de agosto, 1933), p. 5.

418. *La Nueva Prensa* (1º de octubre, 1928), p. 2.

419. *Diario de Costa Rica* (13 de febrero, 1921), p. 1.

420. *La Nueva Prensa* (9 de julio, 1928), p. 2.

421. *La Nueva Prensa* (2 de agosto, 1928), p. 9.

422. *La Nueva Prensa* (17 de agosto, 1928), p. 9.

423. *La Nueva Prensa* (25 de setiembre, 1928), p. 7.

424. *La Nueva Prensa* (1.º de octubre, 1925), p. 3.

425. *La Tribuna* (24 de mayo, 1927), p. 4.

426. *La Época* (26 de agosto, 1934), p. 5.

427. *La Tribuna* (5 de abril, 1928), p. 16.



Ilustración N.º 21
Anuncio de la Orquesta
Unión, en 1927.⁴³¹

San José⁴²⁹ y el grupo Black Cat de Julio Barquero, organizado a su regreso de Panamá⁴³⁰, fueron los principales grupos de esta época.

Nuevas actividades se pusieron de moda: "te danzante", en el San José Tennis Club y en el Athletic Club⁴³², "jueves de moda", en el teatro *Moderno*⁴³³, bailes en el Dancing Hall del teatro Tovac⁴³⁴ y, por supuesto, cine en algunos teatros que se estrenaron en esos años⁴³⁵. Una de las actividades más exclusivas fue la anunciada, en 1933, por *La Prensa Libre*:

*Excursión al nuevo centro de turismo El Rodeo a una hora en auto de San José, para todos los socios de los club sociales y sus familias. Habrá orquesta durante todo el día. Los tickets dan derecho a un buen lunch, a un Three o'clock Tea y refrescos de toda clase*⁴³⁶.



Ilustración N.º 22
Integrantes de la Orques-
ta Repetto, en 1928.⁴³⁷

Otra novedad fueron los bailes "de colores". Estos eran anunciados con un color temático que servía de base tanto para la decoración, como para el vestuario de las damas asistentes. Algunos ejemplos son el baile "blanco" efectuado en el Club Social de Puntarenas⁴³⁸; el baile "rosado" efectuado en el Centro Social de Grecia, amenizado por el jazz-band Santa Cecilia⁴³⁹ y el baile "amarillo" efectuado en Santa Cruz⁴⁴⁰.

Aunque la música grabada era una fuerte competencia, para algunos pocos músicos fue fuente de reconocimiento. Algunos lograron grabar rollos para pianolas y pianos automáticos. En 1927, *La Tribuna* anunció:

Tenemos una pequeña existencia de los siguientes rollos de autor nacional:

Fox Golf Club, Repetto

Paco Alvarado, Fox Hechicera

Repetto, Pasillo Nenita

Paco Alvarado, Fox María Emilia

*Repetto, Pasillo Odilia*⁴⁴¹.

428. *La Tribuna* (8 de mayo, 1928), p. 4.

429. *La Tribuna* (20 de junio, 1928), p. 3.

430. *Diario de Costa Rica* (2 de agosto, 1927), p. 8.

431. *El Látigo* (17 de diciembre, 1927), p. 6.

432. *La Nueva Prensa* (14 de abril, 1930), p. 3.

433. *La Tribuna* (19 de abril, 1928), p. 8.

434. *La Nueva Prensa* (8 de marzo, 1923), p. 3.

435. Las salas de cine estrenadas en esos años fueron: el Adela (1923) el Tovac (1924), el Ideal (1924), el Raventós (1928) y el Palace (1935). Una descripción detallada de estos nuevos espacios puede encontrarse en Marranghello y Fumero.

436. *La Prensa Libre* (24 de febrero, 1933), p. 3.

437. *La Nueva Prensa* (13 de octubre, 1928), p. 4.

438. *El viajero* (8 de enero, 1920), p. 1.

439. *Diario de Costa Rica* (16 de octubre, 1926), p. 5.

440. *Diario de Costa Rica* (11 de diciembre, 1926), p. 6. El grupo musical que acompañó esta actividad no corresponde a la conformación de los jazz bands: dos violinistas, Juan Guevara e Isaac Cubillo; dos flautistas, Jesús Bonilla y Apolinar Leal; y dos guitarristas, Virgilio Jaén y José Manuel Navarrete.

441. *La Tribuna* (9 de enero, 1927), p. 5.

En otros casos, el reconocimiento se logró por medio de discos. En 1928, el almacén Vargas & Co. anunció la venta de discos con obras de compositores nacionales: los foxs *Iris*, *Hortensia*, *Irazú* y *Cartago* de Gilberto Murillo; *Oh, Costa Rica* de Julio Fonseca; *Nenita mía* de Santiesteban Repetto⁴⁴³. Font & Nieto, a la lista anterior agregó el tango *Rosita*, de Rodolfo Vargas⁴⁴⁴. Gracias a las ventajas de la difusión que tenían los discos, *La Nueva Prensa* comentó que el fox *Hortensia* de Gilberto Murillo,

*en poco tiempo se ha impuesto como pieza de moda no sólo en Costa Rica sino también en otros varios países en donde, como aquí, orquestas y discos se han encargado de divulgar sus notas llenas de ritmo*⁴⁴⁵.

A fines de la década de 1920, se iniciaron las transmisiones radiales en el país. Con ellas se abrió otra oportunidad de difusión y, al mismo tiempo, de competencia para las orquestas locales. En 1928, el padre Andrés Lucas Marin tuvo, en Guadalupe⁴⁴⁶, una emisora de radio a cargo de la Iglesia y en ella transmitía discos de la orquesta Victoria de Guadalupe. La estación N. R. Hupmóbile tenía un espacio llamado "Programa de la noche Viva-Tonal", en el que transmitía los discos nuevos que iban llegando al almacén Font & Nieto, entre ellos el fox *Iris*, de Gilberto Murillo⁴⁴⁷. En 1933, una orquesta integrada por miembros de la Sociedad de Músicos Profesionales dedicó su primera transmisión en la radioemisora La reina del espacio, a los miembros de la prensa, en agradecimiento por el apoyo que siempre les habían brindado. Ese mismo año, la Cervecería Gambrinus, en colaboración con la estación Alma Tica, patrocinó un concurso para dotar de letra el célebre danzón *Reketén* de Murillo⁴⁴⁹. En 1938, el periodista de *La Época* indicó que a ese periódico se le dedicó el bolero *Nunca te olvidaré*, de Ernesto Cubero, y el fox *Broadway Melody*⁴⁵⁰. En 1941, la emisora *La Voz del Trópico* anunció que contaba con una magnífica orquesta, para complacencia de sus auditores, quienes estaban "hastados ya de oír constantemente en las radioemisoras, todos los días y a toda hora, sólo transcripciones eléctricas". Así, todos los días, de 7 a 8 p. m., transmitían "programas de música selecta, aceptable para todos los gustos", ejecutados por esa orquesta⁴⁵¹.



Ilustración N.º 23
Héctor Beeche, director de la orquesta Unión, en 1928.⁴⁴²

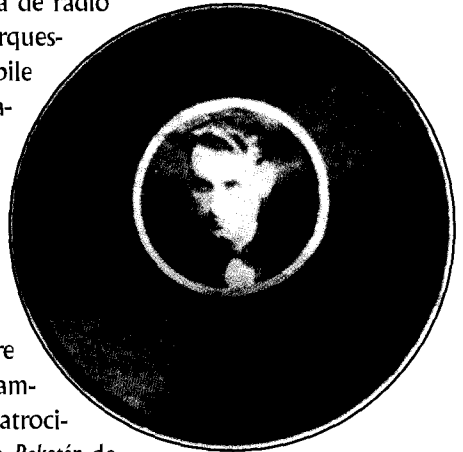


Ilustración N.º 24
Promoción de un disco del compositor Gilberto Murillo.⁴⁴⁸

442. *La Nueva Prensa* (18 de setiembre, 1928), p. 2.

443. *La Nueva Prensa* (7 de setiembre, 1928), p. 5.

444. *La Nueva Prensa* (10 de setiembre, 1928), p. 4.

445. *La Nueva Prensa* (8 de octubre, 1927), p. 5.

446. *La Nueva Prensa* (25 de julio, 1928), p. 8.

447. *La Nueva Prensa* (28 de setiembre, 1928), p. 6.

448. *La Nueva Prensa* (7 de setiembre, 1928), p. 10.

449. *La Prensa Libre* (13 de marzo, 1933), p. 4.

450. *La Época* (19 de mayo, 1938), p. 6.

451. *La Época* (6 de abril, 1941), p. 2.

Gracias también a los discos y a la radio, otro repertorio se fue introduciendo en el país: el repertorio de origen latinoamericano. Tangos, danzones, boleros y rumbas, entre otros, habían aparecido esporádicamente en los programas de los bailes desde 1914. Comentarios negativos habían acompañado este tipo de repertorio. El tango, por ejemplo, fue atacado duramente:

*Los argentinos cultos indican que no es un baile regional, sino que solo es practicado en los arrabales, entre gente maleante. Es mas bien un baile africano. Los europeos y los yanquis pusieron de moda ese baile inmoral, todos se pusieron a imitar, entre lujosas sedas y espléndidos salones, las mismas grotescas contorsiones y saltos ridículos, las mismas desvergonzadas y simiescas actitudes con que los semidesnudos africanos dan rienda suelta a su alegría de salvajes en los sucios corrales de sus aldeas, tan fácil es caer en degradantes extremos cuando no hay una sólida base moral que sirva de pauta a nuestras acciones!*⁴⁵²

En la década de 1920, los salones en donde se bailaba con ese repertorio, eran considerados salones de baja categoría. En 1927, la transcripción de un artículo aparecido en un diario cubano no podía ser más negativo: el local: "sucio, angosto y poco ventilado"; los hombres: "facies alcohólicas, mirada apagada, bello caído: son los "habituales" del baile, los desocupados, los aventureros de baja estofa"; las mujeres: "muchachitas cloróticas, desmedradas, famélicas, horriblemente maquilladas y pintarrajeados labios y ojeras", y por fin la música:

*se oye el rumor cercano de un 'son', cuyas notas estridentes se apagan a ratos por el arrastre de pies cansinos y fatigados. [...] Los novicios forman círculo en torno a las "celebridades" del danzón y de la rumba, tristes carátulas, lívidas, sudando vicio precoz, pereza, cinismo*⁴⁵³.

A pesar de que este tipo de repertorio siguió relacionado todavía por un tiempo con ambientes sórdidos⁴⁵⁴, a mediados de la década de 1930 irrumpió con entusiasmo en todo tipo de espacios. Los almacenes anunciaron discos con algunos de los cantantes más conocidos del momento, como Agustín Lara, Carlos Gardel y Alfonso Ortiz Tirado⁴⁵⁵. Las orquestas los integraron en sus programas. En Cartago, por ejemplo, la orquesta del salón Rívoli, dirigida por el maestro Prado, anunció con orgullo su nueva programación, integrada por rumbas, canciones, tangos y danzones⁴⁵⁶.

452. *El Arca* (12 de setiembre, 1914), p. 3.

453. "Jóvenes que vais bailando". *Amenidades*. Año II, N.º 13 (julio, 1927), pp. 228-230.

454. Para profundizar en este tema, ver: Juan José Marín Hernández. "Melodías de perversión y subversión: una aproximación a la música popular en Costa Rica. 1932-1949". Ponencia presentada en el Tercer Congreso Centroamericano de Historiadores, San José, Costa Rica 16-18 de julio, 1998.

455. *La Tribuna* (27 de enero, 1935), p. 7.

456. *La Prensa Libre* (8 de mayo, 1937), p. 3.

b. La marimba Costa Rica

Una adaptación interesante ante la invasión del repertorio afro-americano, ocurrió con los grupos de marimba que amenizaron bailes desde el sur de México hasta Costa Rica. Estos, que durante años fueron acompañados por una pequeña marimba de arco y una guitarra, sufrieron un primer cambio al crearse un nuevo tipo de instrumento llamado marimba cromática. Esta había sido creada en Chiapas, en la década de 1890. Unos años más tarde, se creó otra marimba cromática más pequeña. Este grupo de dos marimbas, a las que se sumó un grupo de percusión, permitió la asimilación de todo tipo de repertorio, entre ellos el jazz⁴⁵⁷.



Ilustración N.º 25
Marimbero de Bagaces,
Guanacaste, en 1904.⁴⁵⁸

En la década de 1910, grupos de marimbas guatemaltecas, probablemente con el nuevo tipo de instrumento, visitaron el país y amenizaron numerosas actividades, entre ellas una velada a beneficio de los niños pobres de la Escuela Colón, efectuada en el teatro Variedades⁴⁵⁹. La visita de estos grupos continuó en la década de 1920 para amenizar bailes, actos en escuelas⁴⁶⁰ y "soirées campestres" de familias adineradas. En 1933, la Marimba América, de los hermanos Prado, actuó con gran éxito en diversos lugares⁴⁶¹. También se vendieron grabaciones de la Marimba Centroamericana y de la Marimba Hermanos Hurtado⁴⁶². Estos grupos probablemente causaron impacto entre los marimberos nacionales, sin embargo, no es sino hasta 1933 que encontramos referencias que lo testimonian. Ese año se menciona por primera vez la Jazz Marimba Costa Rica de los hermanos Sanabria, la que rápidamente se consolidó como uno de los grupos nacionales de moda y que era un grupo con el nuevo tipo de instrumento. El grupo tuvo a su cargo "el gran final" del baile de coronación de la reina de la radio, efectuado en el

457. Laurence Kaptain. *Maderas que cantan* (Chiapas: Instituto Chiapaneco de Cultura, 1991).

458. *Páginas Ilustradas* Año I. N.º 17 (10 de mayo, 1904), p. 263.

459. *La Prensa Libre* (24 de noviembre, 1916), p. 2.

460. *La Nueva Prensa* (28 de noviembre, 1925), p. 3.

461. *La Prensa Libre* (18 de febrero, 1933), p. 8.

462. *La Prensa* (14 de enero, 1924), p. 2.

Teatro Nacional, en donde ejecutó, entre otras piezas, el *Punto guanacasteco* que hacía poco Julio Fonseca, Roberto Cantillano y José Daniel Zúñiga habían traído de Guanacaste⁴⁶³. También ofrecieron conciertos en el Parque Central⁴⁶⁴ y tocaron en diversos acontecimientos sociales.

En 1934, en un artículo aparecido en *La Tribuna* se comentaba acerca de la construcción de una magnífica marimba en Esparza, y felicitaba a los constructores:

*Jorge Trejos estaba en San José cuando vino la marimba salvadoreña; la vió, concibió la idea de hacerse una igual. Una vez construida invitaron a otros a tocar, organizaron un baile para estrenarla, con reina (Berta Pérez). Se le puso marimba Atlokan. [...]Tuvimos ocasión de oírlos amenizar un baile. [...]Tocan Pascual y José Quirós, acompañados por un 'jazz'. Es lástima que los salones de baile en Puntarenas no hicieran contratos con esos muchachos para que ellos vayan a tocar sus bailes*⁴⁶⁵.

Poco después, otro periodista comentó que en una fiesta en Santa Cruz oyó un concierto de "marimba a 8 manos, que fue una novedad", y que los artistas eran "hijos del pueblo"⁴⁶⁶. Este instrumento, que requería cuatro instrumentistas, es probable que fuera una marimba cromática.

4.5 PRIMEROS INTENTOS DE ASOCIACIÓN GREMIAL

En la década de 1920, los músicos de las orquestas comerciales, preocupados por la participación de los músicos militares en toques privados, decidieron organizar la Sociedad Musical de Protección Mutua. Esta tenía varios objetivos. En primer lugar, que "todo músico encuentre el apoyo moral y material que las circunstancias de la vida demandan" pero, sobre todo, "ningún músico no asociado podrá formar parte de conjuntos musicales". La Junta Directiva quedó integrada por César Nieto, presidente; José Santiesteban Repetto, vicepresidente; Manuel Quirós, secretario; Rafael Manzanares, fiscal; Emmanuel García, tesorero, y Manuel Acevedo, Ricardo Jiménez y Jorge Aguilar Machado, vocales. Otros firmantes fueron Rafael Roldán, Rodomiro Origgi, Manuel Carvajal, R. Pérez, Carlos Peralta, Juan de Dios Páez y 11 músicos más⁴⁶⁷. Todos ellos eran directores o miembros de las orquestas más populares del momento.

463. *Diario de Costa Rica* (13 de agosto, 1933), p. 5.

464. *La Tribuna* (12 de febrero, 1935), p. 6.

465. *La Tribuna* (10 de enero, 1935), p. 2.

466. *La Tribuna* (10 de febrero, 1935), p. 1.

467. *La Tribuna* (15 de abril, 1920), p. 4.

A pesar de que las oportunidades para actividades musicales remuneradas fueron numerosas, la organización de esta asociación fue una respuesta a una preocupación que se venía gestando entre los músicos desde finales del siglo XIX. Aunque desde 1891 se había regulado la participación de los músicos militares en toques privados, en la práctica, estos seguían participando. Los jefes seguían "prestando" las bandas para diversas actividades. Con ello, los músicos militares sufrían, puesto que se les recargaba el trabajo ordinario con toques extraordinarios no pagados, pero, además, se convertían en competencia desleal para los otros músicos. Un periodista de *La República*, solidario con los músicos no militares, comentó en 1902:

hemos notado que es costumbre muy general en Costa Rica, ceder las Bandas militares para que toquen en funciones religiosas, amenicen turnos, y para cualquier asunto eclesiástico, eso, á más de hacer una injusta competencia á los músicos de orquesta que han estudiado "solfa" en fin de ganarse la vida, es impropio de una banda militar, andar tocando en lugares no prescritos por la ordenanza. Es de esperarse que se ponga remedio a eso que nosotros creemos un abuso⁴⁶⁸.

Durante las primeras décadas del siglo XX, son numerosas las referencias de la participación de los músicos militares en diversas actividades. En ocasiones, se cancelaron toques regulares, como recreos o retretas, para que los músicos militares pudieran efectuar el toque particular⁴⁶⁹. No hay evidencia, sin embargo, de que con la creación de la Sociedad Musical de Protección Mutua, esta práctica se suspendiera.

En la década de 1930, las presiones sobre los músicos de orquestas aumentaron. Por un lado, la aparición del cine parlante los dejó sin un importante lugar de trabajo. Por otro lado, la venta de *vitrolas*, discos y la radio, también disminuyó considerablemente otras posibilidades de empleo. Para rematar, la visita de grupos extranjeros, que venían acompañados de una aureola de novedad, se convirtió en una grave preocupación. En 1933, 46 músicos enviaron una solicitud de apoyo al Congreso en la que pidieron la creación de un fondo que podría formarse con un impuesto:

sobre la ventas de discos fonográficos, películas parlantes, estaciones radiotransmisoras que no usen conjuntos musicales de competencia reconocida; y un pequeño impuesto sobre toda antena receptora instalada en el país⁴⁷⁰.

La comisión a la que se le asignó el pedido consideró que se debía apoyar a estos músicos que "constituyen un buen sector en las filas del desempleo". Dos cosas no podían ser negadas, argumentaba:

468. *La República* (4 de agosto, 1902), p. 3.

469. *La Prensa* (3 de octubre, 1919), p. 1.

470. A.N.C.R. Serie Congreso, N.º 16.791, f. 1 v (1933).

1.º Que la profusión de radios y vitrolas ha hecho que los servicios de orquesta se hayan reducido a una ínfima expresión. Que, por otra parte, los teatros, que hoy operan a base de música mecánica, han expulsado realmente al músico de su proceño y han provocado una crisis económica y artística irremediable.

2.º Que el país no debe abandonar su arte musical en esa desventura porque con ello padece hambre un grueso número de ciudadanos que en tal actividad trabajan y padece mengua el prestigio cultural que el país debe mantener en alto y defender con todas las fuerzas de la vida⁴⁷¹.

La solicitud fue aceptada y se emitió un acuerdo. Una Junta de Fomento Musical sería la encargada de distribuir lo recaudado:

Artículo 3.º Para el fomento de la cultura musical se crean los siguientes impuestos:

a) los espectáculos teatrales que no empleen ordinariamente orquesta pagarán el 5% de la entrada bruta de cada función.

b) los discos de fonógrafo o radiola que ingresen al país pagarán un sobre aforo de veinticinco céntimos por unidad.

c) las estaciones radiodifusoras que transmitan con fines comerciales y no mantengan un conjunto a base de músicos profesionales, en transmisión de una hora, por lo menos, en los días de transmisión ordinaria, pagarán un impuesto de 100 colones mensuales⁴⁷².

No hay evidencia, sin embargo, de que este impuesto fuera recaudado.

Otra solicitud de apoyo fue emitida en 1934. Los músicos nacionales enviaron una carta al presidente pidiendo protección de "las orquestas y marimbas extranjeras que les vienen a dificultar su trabajo y por consiguiente su modo de vivir". El 1.º de mayo de 1934, Santos León Herrera, Secretario de Gobernación, contestó que el Poder Ejecutivo prestaría apoyo decidido a todo lo que significara actividad nacional. Para ello, prohibió la entrada de "toda clase de orquestas, marimbas u otros espectáculos similares." Cumpliendo lo solicitado por el Presidente—Ricardo Jiménez— no se accedería a ningún ingreso "mientras se mantengan las circunstancias actuales de defensa propia que afrontan todos los países"⁴⁷³.

En 1939, se eligió una Junta Directiva Auxiliar en Alajuela, con lo que Víctor Monge, secretario de la sociedad, anunció que ya tenían instalados todos los consejos directivos provinciales⁴⁷⁴.

471. *Ibid.*, f. 3.

472. *Ibid.*, f. 4.

473. *Diario de Costa Rica* (1.º de mayo, 1934), p. 4.

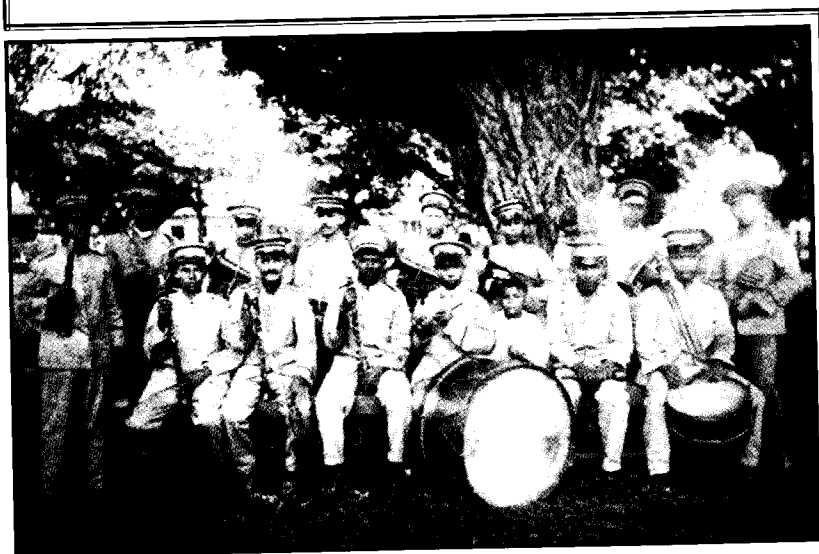
474. *La Época* (10 de abril, 1939), p. 3. Junta Directiva de la Sociedad de Músicos Profesionales: Ángel Salvatierra, presidente; Antonio Barquero, secretario; Rafael Espinoza, tesorero; Salustio Ávila, primer vocal; José Alvarado, 2.º vocal.

4.6 CONCLUSIÓN

Hasta finales de la última década del siglo XIX, los ingresos de los músicos provenían de dos fuentes. Por un lado, las bandas militares ofrecían un trabajo constante, pero muy mal remunerado. La otra posibilidad de ingreso eran las clases privadas o en instituciones educativas. Esta segunda opción, aunque probablemente era mejor remunerada, no permitía que los músicos desarrollaran sus habilidades como instrumentistas puesto que el repertorio ejecutado era muy simple. A finales del siglo XIX, hubo un aumento considerable en los espacios destinados a la sociabilidad; muchos de ellos necesitaban música. Para los músicos, estos nuevos espacios abrieron nuevas posibilidades de desarrollo profesional. Grupos estables de más de cinco instrumentistas se organizaron para responder a la creciente demanda de música en las numerosas actividades sociales. Aunque en la década de 1930 algunas innovaciones técnicas, como los discos y el cine parlante, afectaron a las nuevas agrupaciones comerciales, los músicos supieron adaptarlas al nuevo gusto musical, al integrarlas con una conformación instrumental diferente y al introducir nuevo repertorio.

Capítulo 5

VIEJOS PROBLEMAS DE LOS MÚSICOS MILITARES Y FILARMÓNICOS



Banda filarmónica de Santa Cruz.

Mientras los músicos de las orquestas comerciales tuvieron muchas oportunidades de desarrollo profesional, los músicos militares siguieron teniendo muchos problemas. Instrumental y repertorio viejos, exceso de trabajo y muy mala paga fueron algunos de los problemas que siguieron agobiando a los integrantes de las bandas militares a finales del siglo XIX y en los primeros años de siglo XX. Paralelo a esta situación, un nuevo tipo de grupo, similar a las bandas militares, empezó a formarse en los diferentes barrios y pueblos. Estas nuevas agrupaciones, llamadas filarmonías, se mantenían con apoyo municipal y de los vecinos. Las filarmonías lograron sobrevivir, pero tenían el mismo tipo de problemas, y aun mayores, que las bandas militares. A finales de la primera década del siglo XIX, los músicos militares y filarmónicos tuvieron algunas posibilidades de mejorar su educación al fundarse una escuela de música militar. Sin embargo, la crisis mundial, a mediados de la siguiente década detuvo el proceso.

5.1 LAS BANDAS MILITARES

A finales del siglo XIX, las bandas estaban firmemente establecidas, tanto en su función política como en su función social. Aunque había habido intentos por mejorar la organización y la condición de sus integrantes, estas mejoras habían sido hechos aislados que no tuvieron mayor repercusión. En la última década de este siglo, las bandas habían llegado a un momento de verdadera crisis.

a. Un panorama poco alentador

La opinión pública acerca del desempeño de las bandas, a finales de siglo, exteriorizada en comentarios y críticas en los periódicos, fue muchas veces negativa. Las bandas recibieron numerosas críticas tanto por el repertorio ejecutado, como por la actitud de sus integrantes. El descontento fue tal que cuando la banda fue invitada para ir a tocar a la Exposición de Guatemala, se alabó al Gobierno por no enviarla:

*la banda de la capital, que tiene muy buenos músicos, es hoy cosa muy inferior a lo que fue en otros tiempos. Una de nuestras bandas iría sólo a exhibir nuestro atraso en el arte musical.*⁴⁷⁵

Algunos de los problemas eran ocasionados por la falta de instrumentistas en las agrupaciones. El número de 25 músicos por banda,

475. *La República* (24 de octubre, 1896), p. 2.

determinado por el presupuesto, no era suficiente para lograr una interpretación correcta:

*es muy posible que algunas veces se note alguna falta en la melodía y armonía de las piezas de música que los maestros ponen en exhibición; faltando uno ó dos profesores de los que desempeñan las primeras partes, es muy posible que en una banda tan pequeña, cualquier falta por insignificante que sea se haga bastante notable.*⁴⁷⁶

Además, el repertorio era considerado como repetitivo y anticuado. Por medio de una carta al Ministro de Guerra, unos aficionados expusieron su descontento:

*En su mano está, señor Ministro que nuestra banda continúe asesinando el arte y desenterrando cadáveres. ¡Paz a los muertos! ¡Paz! es este el grito general.*⁴⁷⁷

y solicitaron repertorio moderno, y no:

*los decrepitos ruidos con que dos veces por semana nos azota los tímpanos el inamovible y estancado maestro Cháves. Todo progresa en Costa Rica, señor Ministro; sólo la banda retrocede, mejor dicho, está petrificada. Los conciertos que da no son conciertos, son evocaciones de difunto.*⁴⁷⁸

Dos largos artículos de José Joaquín Vargas Calvo, aparecidos en *El Día*, bajo el seudónimo de Alvar G. Savoc, resumieron la situación. Uno de los problemas señalados era el exceso de trabajo a lo largo del año, dado que las bandas debían tocar lo propio del servicio militar y lo correspondiente a las actividades sociales. Como solución, Vargas sugirió crear dos agrupaciones: "una propiamente militar, para marchas, paradas, etc., y otra de conciertos para retretas, recepciones y demás actos más bien civiles que militares". Otro problema era el repertorio completamente "trillado", debido al exceso de toques:

*Se tocan por la mañana dos marchas, una á la entrada y otra á la salida, y otras dos en la tarde: es decir, 4 marchas diarias, ó sea 120 al mes, que dan 1440 marchas en el año, cálculo redondo sin contar retretas y demás extras que puedan haber, y á razón de 30 días al mes. Luego se tocan generalmente 3 piezas (vales, mazurkas y polkas) en la mañana, ó sea 90 en el mes, es decir, 1080 en el año. Total del año en marchas y pieza bailables, sólo en las paradas ordinarias, 2520 piezas! ¡Que atrocidad! ¿Habrá por ventura repertorio que resista? Es imposible evitar las repeticiones frecuentes, y por consiguiente el repertorio tiene que ser hacerse fastidioso. [...] El gusto por la música se rebaja cada día más con esas tocatas latosas de la banda, pues los mismos músicos que las tocan sienten repugnancia al verse obligados á soplar sin misericordia en esos actos.*⁴⁷⁹

476. Memoria de Guerra y Marina. (1899), p. 12.

477. *El Noticiero* (7 de setiembre, 1902), p. 2.

478. *Ídem*.

479. "Las bandas militares". *El Día* (16 de diciembre, 1902), p. 2.

A estos problemas, Vargas agregó el recargo en las jornadas laborales. El horario, en los días de fiesta, era:

1º tocar por las calles la diana á las 5 de la mañana; 2º, la parada militar á las siete y media; 3º, recorrer desde las 12 hasta las 2 y media las calles con los disfraces; 4º, tocar en la corrida de toros desde las 3 hasta las 6; 5º la retreta á las 7 ó 7 y media; y 6º, los fuegos artificiales de las 9 á las 10 de la noche. Como se ve, los músicos no tienen casi tiempo para comer; se les exige estar media hora antes de cada salida, y nos consta que pasan días casi sin comer, lo que da por resultado que algunos de ellos, débiles de cabeza, abusan del licor [...] No exageramos al asegurar también que hemos visto al segundo y tercer día de fiestas algunos músicos de la banda con los labios ensangrentados, reventados de tanto tocar.⁴⁸⁰

Las críticas exteriorizadas no eran solo con respecto a los recreos y las retretas. La misa de tropa, instaurada desde mediados del siglo XIX, también fue criticada duramente. Esta consistía en una misa acompañada por la banda militar, la que actuaba de guardia de honor del Presidente de la República. Aunque poco a poco la asistencia del Presidente se fue obviando, la misa siguió acompañada por la agrupación militar. En la década de 1850, aunque Meagher había comentado esta actividad de manera jocosa, la asistencia parecía apreciarla. A principios del siglo XX, esa actividad ya no era tan apreciada por los asistentes a la misa, sobre todo por el repertorio escogido, considerado poco apropiado:

nada más profano que eso de escuchar a media misa al duo tal, o al cuarteto cual, de la Norma, o Traviata, o Cavallería, o cualquiera ópera conocida que trae a la memoria las escenas amorosas que se representan durante ese trozo de la obra. Si alguna música debe prohibirse en el templo, es la de banda, por ser lo más inadecuado, lo más en desacuerdo con la majestad y dulzura que en los actos religiosos debe reinar. Jamás en un templo protestante se oirá una banda militar; esto sería considerado como una profanación y sin embargo los católicos lo permitimos sin que los curas se escandalicen por ello. Y el ridículo que hacemos es aun mayor con esa interrupción repentina que se hace a lo mejor de la pieza en misa de tropa, para arrodillarse al alzar y tocar ese himno aburrido, tan sin arte y sin gracia, que causa sueño.⁴⁸¹

Ante las numerosas críticas, Rafael Chaves, director general de Bandas, se defendió durante años atribuyendo el mal desempeño de los músicos a los malos salarios, lo que hacía de la música militar un oficio poco atractivo. Además, explicaba, debido a esa misma razón, tanto los músicos de primera clase, como los de clases inferiores, debían complementar su salario con otro oficio:

Con los sueldos que devengan las diferentes clases de músicos, no es posible que puedan subvenir a las necesidades de sus familias. Es por esto que todos se han

480. *Ídem.*

481. *Ídem.*

*dedicado a sastres, zapateros y demás oficios del artesano, para ayudarse a pasar la vida con lo poco que adquieran fuera del sueldo que devengan.*⁴⁸²

Esto impedía que dedicaran más tiempo a los estudios musicales y, por consiguiente, el desempeño no era el deseado.

En 1906, las bandas estaban pasando por un momento crítico. Instrumentales viejos, partituras pasadas de moda, músicos extenuados y poco motivados por el salario, eran algunos de los problemas. Además, el Reglamento Orgánico de 1898 no dejaba claro el compromiso de los músicos para con las bandas, lo que impedía llegar a tener un grupo estable:

*A la hora que cualquiera quiera retirarse del servicio como acontece todos los meses del año, no hay una ley que los obligue a servir contra su voluntad, perdiendo de este modo todo el trabajo que los maestros han tenido para formarlos, dejando el cuerpo de música a que pertenecen defectuoso por la falta de un instrumento interesante para la melodía y armonía de las piezas que se exhiben ante el público.*⁴⁸³

b. Consolidación musical de las bandas militares

A la muerte de Chaves, en 1907, el Gobierno contrató a Juan Loots, músico belga, de sólida formación y experiencia, como Director General de Bandas. Loots fue recibido con entusiasmo por los músicos y el público:



Ilustración N.º 26
Juan Loots, director
general de Bandas a
partir de 1907.⁴⁸⁵

*Los músicos militares están de plácemes con la llegada de un "musiú" de muchas campanillas que va á hacer que toquen el cielo con las manos. Felicitamos á los humildes que desean aprender y nos congratulamos de que se abatieran algunas orondas pretensiones nacidas sobre la tumba no cerrada todavía del Maestro Chaves.*⁴⁸⁴

El público lo mostró ovacionando las retretas y las críticas de los periodistas fueron vehementes:

*nuestros músicos de banda, aún cuando luchan con la pobreza, saben tocar con exquisita corrección; necesitaban que alguien los dirigiera, los enseñara a interpretar y á sentir con alteza las partituras. Por eso ahora, cuando el señor Loots dirige, cuando él comunica á los músicos el fuego de su alma, nuestra banda parece otra cosa, se magnifica, se transforma y arrebatada y entusiasmo al público, que traduce ese entusiasmo en ovaciones al maestro que con la varilla mágica de su batuta nos transporta a regiones nuevas del arte y del sentimiento.*⁴⁸⁶

482. Memoria de la Secretaría de Guerra y Marina (1905).

483. Memoria de la Secretaría de Guerra y Marina (1906).

484. *El Figaro* (26 de mayo, 1907), p. 3.

485. *Páginas Ilustradas*. Año IV, N.º 158 (11 de agosto, 1907), p. 2546.

486. *El Figaro* (11 de agosto, 1907), p. 2.

Las primeras preocupaciones de Loots fueron renovar y componer los instrumentos, mantener un repertorio bien surtido y moderno, aumentar los sueldos, establecer nuevamente las pensiones y, sobre todo, mejorar la educación musical de los músicos. Para esto último, estableció la Escuela Militar de Música.

Un reglamento sumamente detallado en cuanto a medidas disciplinarias, exponía, de manera breve, el tipo de formación musical que recibirían los aprendices en esa institución. Esta era una formación eminentemente práctica, en la que los estudiantes recibían los elementos básicos de la teoría musical y, sobre todo, el entrenamiento instrumental (Véase cuadro N.º 6). Así, como había sucedido con las bandas en la década de 1870, ese reglamento sistematizó un trabajo que se venía practicando desde las décadas anteriores pero, fundamentalmente, estableció un presupuesto específico para la instrucción musical. Si desde la década de 1870 en el presupuesto de las bandas se señalaba una cantidad destinada para los aprendices, por primera vez hubo un presupuesto asignado para profesores de diversos instrumentos, aparte del consabido profesor de "tambor y corneta". Se pagó a profesores de clarinete, flauta, oboe e instrumentos "pequeños y grandes de cobre", así como de solfeo y teoría.

Paralelo a los estudios musicales, los estudiantes recibirían clases de instrucción primaria y de telegrafía. Una vez concluido el plan de estudios, los aprendices estaban obligados a prestar servicios en una de las bandas. El Reglamento también estableció las condiciones de admisión, las atribuciones del personal docente y las medidas disciplinarias. Tanto el director como los profesores tenían la facultad de imponer los castigos, que eran:

Repreñión
Arresto simple hasta por siete días
Arresto en pieza hasta por cuatro días con ó sin estudios ó trabajos de copia de música.
*Calabozo hasta por siete días.*⁴⁸⁷

La Escuela inició sus labores en 1909, y su principal objetivo era:

*...instruir y educar á los jóvenes que deseen dedicarse al estudio del arte musical, con el fin de ingresar, después de terminar sus estudios, en algunas de las bandas de la República.*⁴⁸⁸

Otro de los temas que preocupaba a Loots era el futuro de los músicos. El hecho de que los músicos de las bandas no tuvieran pensión,

487. Colección de Leyes y Decretos. Poder Ejecutivo. Decreto N.º 1 (24 de febrero, 1909). Reglamento Orgánico de la Escuela de Música Militar, p. 70.

488. *Ibid.*, p. 66.

Cuadro N° 6
Plan de estudios de la Escuela de Música Militar

Artículo 39.- Los estudios comprenderán un curso general dividido en cuatro cursos de un año cada uno.

1er curso

Este curso será de solfeo, se dedicará al estudio completo de la clave de sol, teoría de los tonos mayores, valores de notas, silencios y compases simples.
Instrumentos: posición, estudio del sonido y de las escalas.

2º curso

Estudio de la clave de fa y de la clave de do 1ª línea; tonos menores armónicos y melódicos, y los compases compuestos.
Instrumentos: estudio de la articulación, ejercicios sobre las escalas, y ejercicios recreativos.

3 er curso

Estudios de todas las claves, de intervalos, dictado musical, movimientos, ortografía y signos convencionales.
Instrumentos: estudios diversos.

4º curso

Estudio de la interpretación y de repertorio para concierto.

Fuente: Colección de Leyes y Decretos. Reglamento Orgánico de la Escuela de Música Militar (1909).

era un elemento que desmotivaba a posibles aspirantes. Además, aunque el servicio forzoso había sido eliminado varias décadas antes, en la práctica, los aprendices seguían siendo "muchachos huérfanos, desheredados ó abandonados de sus encargados", que eran "tomados" para el servicio del cuartel:

estos niños sin porvenir que los guíe, entran á aprender música; y puesto que en eso se crían y desarrollan, con eso se quedañ como único oficio, como único medio de ganarse la vida.⁴⁸⁹

Por esta razón, Loots apelaba que se otorgaran las pensiones de retiro para los músicos:

El Estado, á mi ver, debe velar por la ancianidad desamparada de aquel que cuando niño lo tomó para que aprendiera música".⁴⁹⁰

En 1909, se emitió la Ley N.º 76, que otorgaba a los músicos militares el derecho a una pensión por las siguientes razones:

489. Memoria de la Secretaría de Guerra y Marina. (1907), p. XIII.

490. *Idem*.

*por cumplir el músico cincuenta años de edad y tener treinta de servicio efectivo como ejecutante ó por invalidez, siempre que haya cumplido veinte años de servicio activo y que por motivo de enfermedades adquiridas en el desempeño de sus obligaciones, se inutilice para ejercer sus funciones.*⁴⁹¹

En el informe anual de ese mismo año, Loots anunció que había logrado completar la banda de San José, llevándola a 69 músicos; que la conducta había mejorado notablemente y, sobre todo, que había probado hacer firmar a los músicos un contrato por un año, con el propósito de "impedir las salidas enfadosas", lo que dio muy buenos resultados. La Escuela de Música Militar, que había iniciado sus labores ese año con 50 alumnos, terminó con 19, que pasaron al segundo año. A pesar de la práctica establecida de "entradas y salidas demasiado fáciles", comentó Loots, los resultados "dan esperanzas para el porvenir".⁴⁹²

Aunque Loots no lo señaló, otro problema surgió con la centralización de la enseñanza musical militar en San José. Aunque la Escuela de Música Militar permitió el mejoramiento de los músicos, los aprendices de las provincias tenían que trasladarse a la capital. Si desde la década de 1880 la cantidad de aprendices había venido creciendo en todas las bandas, con la creación de la Escuela de Música Militar aumentó el número en San José, pero se redujo a más de la mitad en las otras bandas. En 1902, había treinta y cinco aprendices en San José, diez en Cartago, diez en Heredia, diez en Alajuela y nueve en Liberia. En 1909, el número de aprendices aumentó a cincuenta en San José, mientras que en Cartago, Heredia y Alajuela quedaron solo cuatro aprendices en cada banda.

En todo caso, gracias a una mejor organización, a una enseñanza más sistematizada y a ensayos más cuidadosos, el nivel musical de las bandas mejoró. La transformación de la banda de San José, según un cronista de la revista *Pandemonium*, era tan completa, que la agrupación "bien puede presentarse en cualquier plaza europea". La comparación llegó hasta equipararla a la banda de la Guardia Republicana de París, que era considerada una de las mejores del continente europeo.⁴⁹⁴ En 1912, la banda de



*Ilustración N.º 27
Banda Militar de San José
en el quiosco del Parque
Central de San José, en
1911.*⁴⁹³

491. Memoria de la Secretaría de Guerra y Marina (1909), p. XX.

492. Memoria de la Secretaría de Guerra y Marina (1909), pp. 158-159.

493. A.N.C.R. Serie Fotografía N.º 24.017.

494. "La Banda Militar de San José". *Pandemonium*. Año VIII, N.º 35 (1.º de enero, 1913) pp. 49-51.

San José fue invitada a participar en los actos de la toma de posesión de Belisario Porras, presidente electo de Panamá. Este viaje fue considerado un éxito por la prensa, que lo comentó profusamente.⁴⁹⁵ Dos años después fue invitada a participar a un concurso de bandas militares que se efectuaría en 1915 pero, debido a que se acercaban las elecciones, el presidente Ricardo Jiménez consideró que debía ser el próximo gobierno el que aceptara.⁴⁹⁶ El viaje nunca se realizó.

A pesar de las mejoras en la organización y en el trato, ocasionalmente los músicos recibieron castigos físicos. Un ejemplo fue la flagelación que el comandante mayor infligió a un cornetista por ejecutar un toque equivocado. Este había sido un castigo usual en las décadas anteriores. Aunque el Código de Justicia Militar y otras leyes prohibían estrictamente imponer castigos de esta naturaleza, probablemente los comentarios negativos aparecidos en la prensa fueron más efectivos para controlar estos tipos de abusos.⁴⁹⁷

En 1914, se redefinieron los toques obligatorios. Los servicios enumerados correspondían casi totalmente a actividades seculares, tanto políticas como de entretenimiento, a diferencia de épocas anteriores, en la que la participación de las bandas en actividades de origen religioso era muy importante:

Ciencios públicos acostunbrados. Toques de la Lotería, entierros de Generales y de Jefes que estén de alta en servicio activo. Fiestas cívicas locales, Fiestas patrióticas (1º de mayo, 15 de setiembre, 12 de octubre), Fiestas escolares de carácter oficial; retretas el día de recepción de los Ministros extranjeros y celebración de los aniversarios en las Legaciones acreditadas ante el Gobierno; exámenes de guarniciones y Procesiones de Semana Santa (jueves y viernes Santo).⁴⁹⁸

También se estableció que los comandantes de plaza no podían disponer de las bandas para otros servicios y que los músicos no podían utilizar los instrumentos en "tocatas particulares".⁴⁹⁹ Sin embargo, al igual que en épocas anteriores, los toques extras organizados por los superiores siguieron siendo muy frecuentes. El problema era que por estas presentaciones los músicos no recibían pago alguno, ya que los jefes lo consideraban parte del trabajo obligatorio. La banda de San José, por ejemplo, tuvo que participar en la fiesta pro-damnificados de Honduras, efectuada en el Teatro Nacional en 1916, con un número a su cargo y en los intermedios.⁵⁰⁰ En la fiesta del 11 de abril, los músicos de la banda de Alajuela, después de efectuar el toque obligatorio, fueron

495. *La Información* (1 de octubre, 1912), p. 1.

496. *La República* (30 de enero, 1914), p. 2.

497. *La República* (14 de abril, 1914), p. 1.

498. Colección de Leyes y Decretos. Acuerdo N.º 443. Cartera de Guerra. (10 de noviembre, 1914).

499. Colección de Leyes y Decretos. Acuerdo N.º 443. Cartera de Guerra. (1914), p. 535.

500. *La Prensa Libre* (18 de enero, 1916), p. 1.

obligados a seguir tocando después de las 5 p. m., luego de un día agotador para ellos:

Protestaron los artistas; se formaron dos grupos entre ellos, el de los que se veían resignados a soportarlo todo y el de los que se rebelaron resueltamente ante la injusticia de que se les hacía víctima. Los elementos populares se pusieron del lado de estos y los excitaron vivamente a no ceder. Después, ocultando su rebeldía para no perder un puesto miserablemente retribuido, los músicos siguieron... tocando.⁵⁰¹

En la fiesta efectuada en la casa de los esposos Robert-Durán, "después de cada pieza que ejecutó la orquesta, se turnó la Banda".⁵⁰²

Debido a estos excesos, los músicos insistieron en utilizar los instrumentos para los toques particulares organizados por ellos mismos, que sí les permitían ganar algún dinero extra. La prensa los apoyó con diversos comentarios:

Dicen que por superior disposición del Director General de Bandas, los músicos militares no podrán usar los instrumentos para tocatas extra cuartel. Siendo así, no podrán los pobres músicos ganarse un algo más para su subsistencia, ya que bien lo necesitan, ahora, que los sueldos han sido recortados. De otra parte; si el mismo músico es quien paga el desperfecto que sufre su instrumento, razón de más para que se les conceda su uso en vía de compensación. Exijaseles más: oblígueseles a que respondan por el valor del instrumento mismo que sacan fuera con garantía de su propio sueldo, pero no se les agrave su angustiada situación privándolos de ganarse alguna extra, toda vez que no tienen como proveerse de su instrumento propio.⁵⁰³

c. El proceso se estanca de nuevo

En 1914, Loots renunció y partió a Europa. Un grupo de 23 músicos escribió una carta de apoyo a Roberto Campabada, quien era director de la banda de San José.⁵⁰⁴ Este lo asumió por muy poco tiempo, porque, en febrero de 1915, Loots regresó al país y retomó su antiguo puesto. A su regreso, su participación entusiasta fue más bien en una nueva agrupación, la Asociación Musical, que se había fundado unos años antes, dedicada a organizar una orquesta sinfónica y de la cual hablaremos en el siguiente capítulo. Con respecto a las bandas, la situación que encontró era ligeramente mejor a la que había en 1907, pero el país atravesaba una difícil situación económica y política que impidió, durante años, nuevas mejoras.

Debido a la Guerra Mundial, el comercio se interrumpió y se originó una aguda crisis fiscal. Como señala Jorge Mario Salazar, la disminución de los ingresos fiscales impedía que el Gobierno cumpliera con sus

501. *La Prensa Libre* (12 de abril, 1916), p. 2.

502. *La Prensa Libre* (7 de enero, 1919), p. 2.

503. *El Arca* (14 de noviembre, 1914), p. 2.

504. *La República* (21 de mayo, 1914), p. 2.

obligaciones⁵⁰⁵. Los trabajadores asalariados, entre ellos los empleados por el Estado, en ocasiones no recibían salario o solo recibían una parte y los músicos militares no fueron una excepción. A partir de 1914, los decretos y acuerdos estatales emitidos en relación con las bandas tenían que ver, en su mayoría, con el otorgamiento de pensiones a sus integrantes y no con preocupaciones de organización o funcionamiento. Por otro lado, ese año se redujo el presupuesto de la Escuela Militar de Música, por lo que de nuevo los aprendices solo contaron con el maestro de trompeta y tambores, como había sido lo usual antes de 1909. En 1915, la disminución del 33 por ciento a los sueldos de los empleados públicos, que promulgó el presidente González Flores, fue muy perjudicial para los músicos, ya que muchos tenían la "dotación vendida". Loots intentó remediar el problema, en esa ocasión, prestándoles dinero de su propio sueldo.⁵⁰⁶ Una vez más, el maestro se encontró con problemas para comprar repertorio e instrumentos nuevos y con músicos desanimados por los bajos sueldos.

A los problemas económicos que atravesaba el país, se sumaron los problemas políticos cuando el general Federico Tinoco, ministro de Guerra y Marina, derrocó a González Flores en enero de 1917. El apoyo inicial que tenía Tinoco se erosionó rápidamente al agudizarse la situación económica y al no ser reconocido el régimen por el gobierno estadounidense. El 30 de noviembre, los principales gremios del país se organizaron y efectuaron un Primer Congreso Obrero. El apoyo les valió la cárcel a los músicos de la banda de San José. Las madres, esposas, hijas y hermanas de los músicos solicitaron ayuda y apelaron que el castigo, más que para los músicos, era para ellas y sus hijos:

Los citados se encuentran hoy reducidos a prisión en la Penitenciaría de esta ciudad. Como consecuencia obligada, nuestros hogares, -hogares de pobres gentes que vivimos, puede decirse, en los umbrales de la miseria, se hallan desolados. De ahí que, en un clamor de misericordia y de piedad, pretendamos, señor ministro, elevar hasta usted nuestras voces, nuestras palabras, nuestras súplicas, en solicitud de la libertad de nuestros deudos. Ellos son el sostén único de sus familias. Con su trabajo y sus afanes buscan el pedazo de pan con que cada veinticuatro horas es preciso solucionar ese problema angustioso del hambre. No sabemos de que se acusa a nuestros hijos, hermanos y esposos; sí podemos asegurar que el castigo impuesto a ellos, no es a éstos a quienes de manera más rigurosa se ha de sentir, ya que si su falta los eleva a un calabozo, el Estado les proporciona el pan y el agua, para que el hambre no les acose por añadidura.

El castigo es más duro para nosotras, víctimas inocentes; para los HIJOS DE ESOS PADRES, seres sin nociones precisas acerca de lo que es el bien ni el mal; pero sí con necesidades urgentes que no admiten prórroga como es la del PAN COTIDIANO. Si la prisión de nuestros deudos se prolongase por mucho tiempo, señor Ministro, la situación de nosotras las exponentes podrá muy bien equipararse a la de los MENDIGOS QUE POR AMOR DE DIOS IMPLORAN UNA LIMOSNA, vistiendo harapos y durmiendo en las plazas públicas.⁵⁰⁷

505. Jorge Mario Salazar. *Crisis liberal y Estado Reformista*. (San José: Editorial Universidad de Costa Rica, 1995), pp. 37-41.

506. *La República* (3 de setiembre, 1915), p. 2.

507. "Vencidos por la miseria". Colección de hojas sueltas (5 de diciembre, 1917), p. 624.

En nombre de la fraternidad y de la solidaridad, los operarios de la zapatería Araujo, por medio de una hoja suelta, hicieron un llamado a los obreros para que hicieran una contribución voluntaria para "aliviar un tanto la necesidad de muchos hogares de aquellos honrados trabajadores que están hoy privados de la libertad".⁵⁰⁸ El periódico Nueva Era, después de transcribir la anterior hoja suelta, abrió una suscripción para ayudar a las familias de los músicos detenidos.⁵⁰⁹ El director de la banda de San José, Alfredo Morales, atribuyó el liderazgo de la protesta a Roberto Cantillano, flautista de la banda, pero sus compañeros, por medio de otra hoja suelta, aclararon que había sido una "acción espontánea de todos".⁵¹⁰ Una vez liberados, los músicos siguieron tocando los servicios que les correspondían y no se conoce de otra participación en las numerosas manifestaciones que se efectuaron en esos años.

En 1920, la situación no había cambiado considerablemente para los músicos de las bandas. Reunidos para discutir su situación, acordaron pedir aumento de sueldo y la destitución del Director General. Esto último porque consideraban que en el país había otras personas capacitadas para asumir la dirección.⁵¹¹ También fue puesta a circular, durante una retreta realizada en el Parque Central, una hoja suelta contra Loots. Inmediatamente, el Juez Instructor Militar levantó un juicio sumario para averiguar quiénes eran los responsables de esa publicación. El 7 de marzo, el *Diario de Costa Rica* comentó que "tomadas las declaraciones pertinentes, ha sido fallado el negocio": los músicos declarados culpables fueron condenados a la pérdida de su empleo.⁵¹² Pocos días después, José Ramón Porras señaló, en *La Prensa*, que consideraba injusto que se despidiera a 10 músicos de la banda de San José por haberlos considerado participantes de publicar una hoja suelta titulada "*Solidaridad entre obreros y músicos de banda*", puesto que el responsable de esta edición era el obrero Jeremías Mora y él. En todo caso, el puesto de director general desapareció, y Loots, como director de la banda de San José, lo debió asumir como recargo.

Si la situación de la banda de San José era difícil, peor era la de las bandas de provincia. En 1918, la banda de Cartago no tenía director y contaba solo con 11 músicos:

No es culpa de los músicos que sus conciertos no resulten, no; nuestra Banda se compone hoy de 11 músicos cuya mayor parte es armonía, faltando desde luego, la parte melodiosa que da al conjunto la belleza y el encanto de cualquier trozo de música. [...] Son muchos los músicos que se han retirado y trasladado a San José, al extremo de no haber ni siquiera redoblante. [...] La retreta del domingo fue un

508. Colección de hojas sueltas (6 de diciembre, 1917), p. 627.

509. Colección de hojas sueltas (5 de diciembre, 1917), p. 624.

510. Colección de hojas sueltas (19 de diciembre de 1917), p. 637.

511. *La Prensa* (5 de febrero, 1920), p. 5.

512. *Diario de Costa Rica* (7 de marzo, 1920), p. 4.

*verdadero desastre, un estropéo a la música. Los pocos individuos hicieron lo que pudieron, y sin exagerar diríamos que al oído concluyeron el concierto Y es muy natural que tan pocos músicos y todos ellos de armonía no puedan sacar con lucidez la pieza. Hay que nombrar un director.*⁵¹³

En Puntarenas, el comandante variaba el lugar de los conciertos, lo que causó molestia entre la concurrencia y, por supuesto, en los músicos, quienes ya acomodados debían trasladarse a otro lugar:

*a la hora del concierto de ordenanza, se había aglomerado en el Parque, un numerosísimo público de todas las clases sociales como de costumbre; llegó la Banda después de las ocho a aquel sitio, y antes de ejecutar el toque, su Director recibió orden de dar el concierto en la Plaza de Cañas, frente a la casa del señor Sagel, lo que fue motivo para que se produjera aquella justa explosión de protesta de un público tan numeroso que se sintió burlado en sus derechos.*⁵¹⁴

Otra práctica usual fue la de utilizar las bandas para actividades de beneficencia. Como comentaba un periodista de *La Nueva Prensa*, "la cesión de la Banda para turnos y fiestas raya en abuso"⁵¹⁵, ya que no solo dejaba al público sin la actividad tradicional, sino que, además, era causa de trabajo extra no remunerado para los músicos.

Un año después, un artículo aparecido en el *Diario de Costa Rica* que comentó la posible desaparición de las bandas de las provincias, mostraba que sus integrantes seguían estando saturados de trabajo, debido a que no alcanzaban para tocar las funciones religiosas y civiles de ciudades y pueblos. Como ejemplo, el autor del artículo expuso el trabajo de las bandas un domingo: la banda de la capital se dividió para ir a tocar a la fiesta patronal y escolar de San Vicente y el turno de Desamparados; la de Alajuela se unió con la de Puntarenas para tocar en las fiestas cívicas del puerto y la de Heredia envió una sección a tocar a las fiestas de Puriscal. Además de estos toques, tenían los reglamentarios en recreos, retretas y recepciones oficiales, entre otros. Así, concluía:

*El país ha podido alcanzar un buen desarrollo artístico y no sería prudente, por obtener una economía que no compensa, suprimir ese servicio que da expansión, forma el gusto y educa al pueblo.*⁵¹⁶

Aun la banda de San José, considerada la más importante del país, señaló un periodista de *La Prensa*, era "trasladada a cualquier pueblo para amenizar una Comparsa del Alacrán o dar una tocata alrededor de una olla de tamales y de mondongo." Las vacaciones concedidas

513. "La Banda de Cartago está llamada a desaparecer". *El Renacimiento* (5 de noviembre, 1918), p. 2.

514. "La protesta de anoche". *El viajero* (17 de noviembre, 1919), p. 1.

515. *La Nueva Prensa* (23 de diciembre, 1921), p. 2.

516. "Sobre la supresión de bandas": *Diario de Costa Rica* (22 de abril, 1921), p. 6.

después de un trabajo excesivo, también eran interrumpidas por peticiones particulares. Tal es el caso de las otorgadas después de las fiestas cívicas de setiembre de 1924, interrumpidas debido a una solicitud de unas señoritas de la Escuela Ascensión Esquivel, para que participaran en una retreta de gala.⁵¹⁷ Aunque el elemento musical era considerado importante para la animación de diversas actividades, no por ello los organizadores presupuestaban dinero para la música. La mayoría de las veces se suponía que los músicos iban a tocar gratuitamente:

*Jamás se ha hecho en vano un llamamiento a los señores músicos de la banda militar, quienes siempre han prestado su valioso contingente en toda obra de provecho general. Alguien se quejaba de que la tómbola que habrá mañana en el muellecito con el objeto de recoger fondos para la construcción de la capilla de Pueblo Nuevo y de la prosecución de trabajos de la gruta no estaría muy concurrida, por cuanto no había música, pero es que quienes tal afirmaba no sabe apreciar el desinterés de nuestros artistas musicales. Tal vez nadie les haya hablado para la tocata de mañana por la falta de recursos con que recompensar sus esfuerzos, pero ellos también contribuirán con unas piezas a dar animación, y lo harán de un modo espontáneo para que su contribución sea más apreciada. Verdad que ahora están en goce de un merecido descanso después de un constante tocar en fiestas cívicas, y algunos elementos se han marchado de la ciudad, pero los que aquí se han quedado irán gustosos a dar un poco de armonía a la fiesta de la caridad, de la fe religiosa.*⁵¹⁸

En 1933, la situación no había variado. Muchas veces la banda era enviada, por "órdenes superiores", a tocar en otras actividades. La prensa defendía al público que no tenía otra manera de entretenerse:

*Debe de tenerse en cuenta que la gente que no va a los campos o playas a veranear es mucha en San José. Que para toda esta gente, recreos y retretas son la única diversión pública durante estos días y noches veraneros; que pasados los primeros meses del año difícilmente se ejecutan estos recreos o retretas en virtud de las lluvias; y por último, que el prestigio de nuestra banda [...] no debe rebajarse al punto de que ande de plato en plato en todos los turnos habidos y por haber por más que ellos sean ferias de calidad y con fines loables por todo concepto.*⁵¹⁹



Ilustración N.º 28.
Banda Militar de San José tocando en el Parque Central, década de 1920.⁵²⁰

517. *La Nueva Prensa* (6 de setiembre, 1924), p. 5.
518. *El Heraldo* (11 de febrero, 1927), p. 1.
519. *La Prensa Libre* (6 de febrero, 1933), p. 2.
520. A.N.C.R. Serie Fotografía N.º 235-7.

La manera de reclutar a los estudiantes tampoco había cambiado. Bolívar Quirós Calderón, quien ingresó en la banda como aprendiz a mediados de la década de 1920, comentó:

Bueno, fue una humorada de mi tata, porque yo estaba trabajando, pero me zafaba con otros amigos, entonces mi tata me cogió de la mano y fue a hablar con un Comandante, por lo que me pusieron en el Cuartel Bella Vista castigado, encerrado. Eso antes se acostumbraba, cuando un muchacho no se portaba bien, lo metían en el servicio militar. Ahí estuve un mes. Luego me trajeron a la dirección de bandas, que estaba donde el Banco Central. Hablamos con el Maestro Loots que era el Director General de Bandas y el Director de la Escuela de Música, quien aceptó diciendo, "como no, déjelo aquí, yo me entiendo con él".⁵²¹

Los aprendices debían practicar diariamente en su instrumento, asistir a los ensayos de la banda para observar "los distintos procederes de los profesores" y encargarse del traslado de los instrumentos grandes de la banda (contrabajos y timbales) para que estuvieran dispuestos para los toques en los parques. En caso de cometer una falta, cuenta Édgar Jiménez Zamora, clarinetista de la banda de San José desde la década de 1930, el castigo era muchas veces corporal:

si alguno de nosotros cometía alguna falta, cuando llegábamos a la Banda hacían un cuadro y designaban los castigos. [...] en el mismo timbal que traíamos nos doblaban y nos daban de tres a seis chillillos.⁵²²

En cuanto al trabajo, la actividad diaria de los integrantes de esas agrupaciones era intenso, según comentó Bolívar Quirós:

Salíamos del ensayo y nos íbamos a almorzar y trabajar un rato a la casa. Luego regresábamos a la banda a estudiar ya que el maestro era muy exigente. También nos redondeábamos un sueldo tocando en orquestas de baile.⁵²³

El descontento de los músicos con Loots iba en aumento. En 1928, 53 de los 62 músicos de la banda de San José solicitaron su remoción. Ante la falta de respuesta del presidente, presionaron y argumentaron que todos tenían otra profesión de la cual podían vivir:

y puesto que en sus oficios ganan ellos lo suficiente para la vida, están resueltos a abandonar la banda si el Presidente no les acuerpa en la solicitud que han hecho.⁵²⁴

Por fin, en 1929, Loots renunció. La dirección de la banda de San José la asumió Roberto Cantillano, quien pronto fue reconocido por los lectores de la prensa por su viaje a Guanacaste en búsqueda de música

521. Bolívar Quirós Calderón, entrevistado por Norman Calderón, 26 de abril de 1997, San José.

522. Édgar Jiménez Zamora, entrevistado por Norman Calderón, 7 de mayo de 1997, San José.

523. Bolívar Quirós Calderón, entrevistado por Norman Calderón, 26 de abril de 1997, San José.

524. *La Tribuna* (11 de mayo, 1928), p. 5.

nacional y por los conciertos de música costarricense que interpretaba con la banda, intercalados con los habituales recreos y retretas. Además, en 1935 inició una serie de conciertos comentados en escuelas. Ese mismo año, las bandas recibieron uniformes nuevos⁵²⁵ y las pensiones fueron elevadas.⁵²⁶ En esta última petición fueron respaldados por músicos de prestigio del ámbito nacional como el presbítero Rosendo de J. Valenciano, Elsa de Echandi, Guillermo Aguilar, Emmanuel García, Jorge Blanco, Lela de Blanco, José Daniel Zúñiga, Octavio Castro Saborío, Francisco Mahler, Carmen Montero, Luisa Montero, Consuelo Reyes, Zoraide Caggiano y Jimmy Fonseca Mora. Una vez más, la argumentación se basaba en el poder de la música para el engrandecimiento de los pueblos, así como en la pobreza de los músicos de las bandas:

Los infrascriptos, amantes y cultivadores del arte musical, reconocedores del altísimo valor psicológico de dicho arte en la educación de nuestro pueblo, como en el de toda sociedad humana, de modo que en la historia de los pueblos, la mayor perfección musical, ha sido termómetro que acusa la mayor nobleza de sentimientos de las gentes, y reconociendo de otra parte, que los cultivadores de la música entre nosotros, viven, casi siempre en pobreza y dificultades para la vida, siendo esta condición muchísimo más notable entre los que forman las Bandas Militares compuestas de hombres humildes, a quienes su misma profesión y disciplina militar les impiden surgir con el esfuerzo, en otros campos de la vida para asegurarse contra la invalidez o contra las incurias de la vejez; y que de otra parte la remuneración acordada a nuestros músicos de banda es módica, aun para los más aventajados; por todo esto, reconociendo nosotros el alto valor cívico y de saneamiento moral que se han propuesto los señores diputados dictaminadores con su proyecto de ley sobre pensiones que se discute actualmente en el Soberano Congreso Constitucional, venimos a pedir, por creerlo de justicia, que los artículos tercero y cuarto del proyecto referente a Bandas Militares no queden, por dos terceras partes del sueldo devengado en los últimos cinco años, en las pensiones de retiro, ni por el equivalente al cincuenta por ciento en la invalidez, sino que visto que los sueldos de los músicos de Bandas Militares, apenas los ayudan a vivir sin holgura con sus familias, tanto las pensiones de retiro, como las de invalidez, queden por el valor íntegro de los sueldos devengados en los últimos cinco años, siempre que dichos sueldos no sean mayores de 105 colones.⁵²⁷

En 1935, el puesto de Director General de Bandas fue restituido y en él se nombró a José Santiesteban Repetto. Su paso por la dirección general fue muy rápido porque decidió variar el horario de los tradicionales recreos y retretas dominicales. Con el nombre de "conciertos vermouth", pretendió realizarlos en las mañanas con el objeto de "proporcionar al público una diversión culta y para reponer los recreos vespertinos que prácticamente en época de invierno, es imposible llevar a cabo". Tanto el público como los músicos reaccionaron negativamente, por lo que los conciertos debieron volver al horario

525. "Uniforme de gala para nuestra banda". *La Época* (5 de diciembre, 1935), p. 4.

526. "Los músicos ganaron la partida". *La Época* (21 de noviembre, 1935), p. 6.

527. "Un grupo de artistas se dirige al soberano Congreso". *La Época* (21 de noviembre, 1935), p. 7.

habitual.⁵²⁸ En 1936, el puesto de Director General de Bandas fue asumido por el ya para entonces muy conocido Roberto Cantillano.⁵²⁹ La banda de San José fue encomendada a Manuel Alberto Coto. A pesar de que el trabajo estaba distribuido, debían dirigir la misma agrupación, lo que causó conflicto entre ellos y, también, entre los músicos de la banda:

La desorientación para el cuerpo de banda, que a menudo tiene que presenciar espectáculos poco edificantes entre los mismos jefes pues a no otra cosa llegan las contrapuestas opiniones del Director General y del Director Local. A estas horas podemos afirmar que la banda se ha dividido en dos agrupaciones más o menos fuertes y personalistas, que de pronunciarse dentro de la actual inconformidad que viven, pueden estallar con los resultados negativos que deben suponerse.⁵³⁰



Ilustración N° 29
Banda Militar de Liberia a
inicios de la década de
1940.⁵³²

Otro problema muy conocido, que no se había solucionado con el paso de los años ni con los diferentes directores, fue la sobreutilización de las bandas en todo tipo de actividades. Esto llevó, en 1937, a los músicos y al público a reclamar una vez más:

Muy justo es el clamor que se ha despertado tanto entre los propios músicos de nuestra excelente banda como el público capitalino respecto a que este grupo de verdaderos artistas sólo sea destinado para los servicios oficiales de la capital.

Los músicos ganan muy malos sueldos y se sacrifican puesto que no pueden tener otro trabajo fijo y esto de llevarlos de pueblo en pueblo mal atendidos y para tocar en simples fiestas lugareñas o deportivas, no es posible en una Banda nacional y militar.

Los ejemplos de malas atenciones a los músicos de San José y hasta a los de provincias, los podríamos decir por docenas, y ya la experiencia anterior debe servir de norma a los Comandantes de Plaza negarse a los pedimentos de los comisionados de las villas que hallan muy fácil que nuestra banda vaya

por todas partes como si se tratase de una simple filarmónica.

Nosotros estamos con el clamor de los músicos y los apadrinamos en su demanda. La banda de San José debe ser para los conciertos y para los actos serios oficiales.⁵³¹

528. *La Nueva Prensa* (15 de noviembre, 1930), p. 3.

529. *La Época* (2 de agosto, 1938), p. 1.

530. "En la Banda de esta capital parece entablarse un sisma". *La Época* (6 de mayo, 1937), pp. 1 y 7.

531. "Los músicos militares desean que la Banda sea sólo para San José". *La Época* (20 de mayo, 1937), p. 5.

532. Colección particular de la familia Cantillano.

5.2 LAS FILARMONÍAS

La utilidad que tenían a fines del siglo XIX las bandas militares contribuyó grandemente a la formalización de un tipo de agrupación musical que se había venido gestando por años en los pueblos. A diferencia de los antiguos grupos municipales y parroquiales, que estaban integrados principalmente por instrumentistas de cuerdas, estas nuevas agrupaciones estaban integradas por un número variable de instrumentistas de viento. Al igual que las antiguas agrupaciones, estos nuevos grupos musicales eran simultáneamente una escuela de música. En estos nuevos grupos, llamados filarmonías, tanto los uniformes como la disciplina eran de corte militar, aunque sus integrantes no lo eran.

Las filarmonías fueron apoyadas ocasionalmente por el Estado, tanto para la compra de instrumentos y uniformes, como para el pago del director. Sin embargo, lo usual era que fueran apoyadas por las municipalidades o por los mismos vecinos. Este apoyo no era regular, por lo que entre las municipalidades y el Estado se inició un vaivén, sobre quién debía apoyar a este tipo de agrupación, que va a prolongarse durante todo el período de estudio y que, por supuesto, no ayudó a dar estabilidad a sus músicos.

a. Algunos grupos cimarrones

Ejemplos de grupos musicales de viento diferentes a las bandas militares los encontramos desde la década de 1840. En 1844, por ejemplo, en Cartago, en la fiesta organizada por el Jefe Político, había dos grupos con funciones claramente definidas: la música militar, encargada de convocar y "algunas músicas de los Barrios i pueblos inmediatos", encargadas de acompañar las manifestaciones de alegría:

Desde la aurora del 19 el golpe del cañón i la musica de la tropa, llamaban la atencion del vecindario.[...] Por la noche se repitio la iluminacion, los fuegos artificiales i musicas rurales, i en la mañana del dia siguiente la artilleria i musica militar anunció que el cielo sereno convidaba á celebrar las glorias del Estado i su paz inalterable.⁵³³

Las municipalidades y las parroquias, conscientes de la necesidad de apoyo musical para diversas actividades, apoyaron desde muy temprano escuelas de música. Varios ejemplos de este tipo de apoyo se encuentran en el primer capítulo. Los músicos formados en esas "escuelas de música" municipales y parroquiales formaron, con seguridad, grupos musicales más o menos organizados. Con ese mismo interés, en 1863,

533. *El Mentor Costarricense* (25 de mayo, 1844), p. 169.

las municipalidades de San José, de Heredia y de Alajuela mantenían escuelas de música:

Los gastos se sufragan por la Municipalidad y por los fondos píos que ha puesto a disposición de aquel, el I. S. Obispo. Hoy consta de 30 alumnos de diferentes familias. Aunque el compromiso del director es solo por 12, los demás tienen obligación de pagarle por separado. En Heredia y Alajuela hay también costeadas por el Gobierno una escuela de música vocal e instrumental.⁵³⁴

En 1875, en Matina, que no había banda, el general Tomás Guardia fue recibido por una de esas agrupaciones improvisadas:

Los vecinos se presentaron en grandes grupos tocando alegres sonatas en sus instrumentos relativamente buenos, adornados con sus mejores galas y llevando banderas.⁵³⁵

Una primera mención de un grupo con el nombre de filarmónica apareció en *La Gaceta Oficial de Costa Rica*, en 1878, cuando la Municipalidad de Escazú estableció una escuela de música con el nombre de Filarmónica de San Miguel de Escazú:

considerando esta corporación que en esta villa se carece de música para solemnizar las funciones públicas, tanto religiosas como cívicas, y atendiendo a la deferencia de los vecinos que se prestan a contribuir con una cuota mensual de 0.50 centavos, para el pago de un Maestro Director, que enseñe el arte, asimismo que varios padres de familia se proponen dedicar sus hijos al aprendizaje de ese arte, deseosos de adelantar la civilización y cultura pública.⁵³⁶

La transcripción completa del acta permite descubrir cómo funcionaban estas escuelas y agrupaciones. El sueldo de Pedro Jiménez, el director, era pagado mensualmente entre los vecinos y la Municipalidad, la que, además, se encargaba de comprar el papel y los útiles necesarios para la agrupación. Por su parte, esta debía tocar en todas las funciones públicas, cívicas y religiosas "que deban solemnizarse en esta Villa, sin otra remuneración que la que acuerde la Municipalidad", así como una retreta todos los domingos frente al cabildo municipal o donde indicara el Jefe Político. El grupo quedó integrado por 18 músicos. Por último, se pidió ayuda al Gobierno para la compra del instrumental, puesto que solo se tenía tres instrumentos de cuerda:

La Honorable Corporación Municipal, queriendo concurrir al adelanto y progreso del pueblo, promoviendo la enseñanza del arte sublime de la música y tomando en consideración que ésta es una necesidad social, que contribuye a estrechar los vínculos de unión y fraternidad que deben distinguir a los pueblos, encaminándose así a su mayor cultura y perfeccionamiento; y fiando en el apoyo decidido que el

534. *La Gaceta Oficial de Costa Rica* (23 de noviembre, 1863), p. 4.

535. *La Gaceta Oficial de Costa Rica* (18 de setiembre, 1875), p. 4.

536. *La Gaceta Oficial de Costa Rica* (13 de setiembre, 1878), p. 3.

*Supremo Gobierno da al progreso de la Nación, tanto en lo material como en lo intelectual, acuerda: solicitar al supremo gobierno se digne coadyudar al Municipio facilitándole los instrumentos que se mencionan en el art. 2 ya sea donándolos o prestándolos, exceptuando los tres últimos.*⁵³⁷

Otra filarmonía fundada bastante temprano, en 1883, fue la de Desamparados, bajo la protección de la Municipalidad de aquel cantón.⁵³⁸

b. Las filarmonías: "centros de cultura y urbanidad"

A mediados de la década de 1890, las menciones de filarmonías se volvieron frecuentes. Por medio de reglamentos que codificaban la conducta de sus integrantes, las municipalidades se aseguraron de que estas agrupaciones se convirtieran en "centros de cultura y urbanidad". Un horario de ensayos intenso, puntualidad, buena presentación y aseo, cuidado de los instrumentos, prohibición de fumar, tomar licor y de "formar tertulias", así como de entregarse "á juegos contrarios á la cultura y urbanidad", eran muchas de las reglas estipuladas en esos estatutos.⁵³⁹

Recién establecidas las agrupaciones, las municipalidades empezaron a solicitar apoyo a la Secretaría de Fomento para poder contratar maestros y mejorar la calidad del instrumental. Por medio de una nota aparecida en *La República*, en julio de 1894, nos enteramos de que:

Trátese en el Congreso de ayudar en algo a la formación de orquestas menudas, de esas que con músicos callejeros dan serenatas, a los altos funcionarios. El asunto se discute con interés en el Alto Cuerpo. Tiene razón.

La subvención otorgada ese año fue de 10.000 pesos, distribuidos en pequeñas ayudas de treinta y cuarenta pesos, el mínimo necesario para pagar al director del grupo, quien, la mayoría de las veces, era también maestro de instrumentos. Cada filarmonía era, a la vez, un grupo instrumental y una escuela, cuyo fin era preparar a los instrumentistas necesarios para integrar la agrupación. Estas escuelas eran vistas no solo como centros de enseñanza sino, también, como lugares en donde la juventud podía entretenerse sanamente. Los vecinos de El Zapote, al elevar su petición de apoyo, en 1897, lo señalaron claramente:

En el Barrio de nuestro domicilio [...] la juventud está expuesta a emplear su tiempo de asueto ya en los billares, ya en las vinaterías, con lamentables resultados para

537. Los instrumentos mencionados en el artículo N.º 2 son: 2 clarinetes en Do, 2 clarinetes en Si b, 1 requinto, 1 bajo barítono, 2 bajos, 2 pistones corneta, 2 trombones, 2 altos, 1 bugle, 2 violines y un violoncello.

538. *El Artesano* (13 de octubre, 1883), p. 2.

539. "Reglamento interior de la Escuela de Música de Santa Bárbara". *La Gaceta Oficial de Costa Rica* (7 de marzo, 1897), p. 219.

*las familias y peores consecuencias para la Patria [...] Muchos Barrios, que en nada superan al nuestro, están provistos de escuelas de música, benéficos establecimientos en donde al par que se reciben los conocimientos sobre la materia, se concurre por vía de recreo, apartándose así de toda fuente de corrupción.*⁵⁴⁰

La actividad de las filarmonías era muy grande, pero grandes eran también sus problemas. Es por medio de las continuas peticiones de apoyo que nos enteramos de la existencia de muchas de ellas y, en algunos casos, del número de integrantes, del instrumental que poseían y de las actividades en que debían tocar (Véase Anexo N.º I) Esas peticiones se basaban en la necesidad de mantener un grupo que era considerado una verdadera muestra de progreso y adelanto del pueblo. Se argumentaba, además, que por medio de ellas se estaba cumpliendo con los intereses del Presidente de la República y de la Secretaría de Fomento:

*Ese Ministerio, con celo que tanto le honra, ha favorecido ampliamente el aprendizaje de la música en todo el territorio de la República como medida utilísima para el desarrollo de los mejores sentimientos.*⁵⁴¹

Los vecinos de cantones y distritos de la provincia de San José, como El Zapote⁵⁴², Escazú⁵⁴³, Desamparados⁵⁴⁴, Puriscal⁵⁴⁵, Aserrí⁵⁴⁶, Pacaca⁵⁴⁷, Goicoechea⁵⁴⁸, Guadalupe⁵⁴⁹, Alajuelita⁵⁵⁰, San Vicente⁵⁵¹, San Jerónimo⁵⁵², San Pedro del Mojón⁵⁵³ y Curridabat⁵⁵⁴, elevaron numerosas peticiones, siempre basadas en el interés que las autoridades habían tenido en "el adelanto, el progreso y el engrandecimiento de los pueblos". No menos activas fueron las filarmonías en Alajuela, Heredia y Cartago: Naranjo⁵⁵⁵, San Mateo⁵⁵⁶, San Ramón⁵⁵⁷, Atenas⁵⁵⁸, Palmares⁵⁵⁹, Grecia⁵⁶⁰, Santa Bárbara⁵⁶¹, San Isidro,⁵⁶² Santo Domingo⁵⁶³, San Rafael⁵⁶⁴,

540. A.N.C.R. Serie Fomento, N.º 785.

541. A.N.C.R. Serie Fomento, N.º 782.

542. A.N.C.R. Serie Fomento, N.º 785.

543. A.N.C.R. Serie Fomento, N.º 778, 780.

544. *La Gaceta* (13 de junio, 1900), p. 544.

545. A.N.C.R. Serie Fomento, N.º 780, 4519.

546. *La República* (13 de febrero, 1896), p. 4; A.N.C.R. Serie Fomento, N.º 778.

547. *La República* (16 de febrero, 1896), p. 4.

548. A.N.C.R. Serie Fomento, N.º 4519, 778, 780, 784.

549. A.N.C.R. Serie Fomento, N.º 778.

550. A.N.C.R. Serie Fomento, N.º 785.

551. A.N.C.R. Serie Fomento, N.º 4519.

552. A.N.C.R. Serie Fomento, N.º 789.

553. A.N.C.R. Serie Fomento, N.º 788.

554. A.N.C.R. Serie Fomento, N.º 778, 780, 784, 4519.

555. A.N.C.R. Serie Fomento, N.º 780, 783.

556. A.N.C.R. Serie Fomento, N.º 780.

557. A.N.C.R. Serie Fomento, N.º 778, 780.

558. *La Gaceta* (15 de marzo, 1897), p. 248.

559. A.N.C.R. Serie Fomento, N.º 778, 780, 784.

560. A.N.C.R. Serie Fomento, N.º 778, 783, 784.

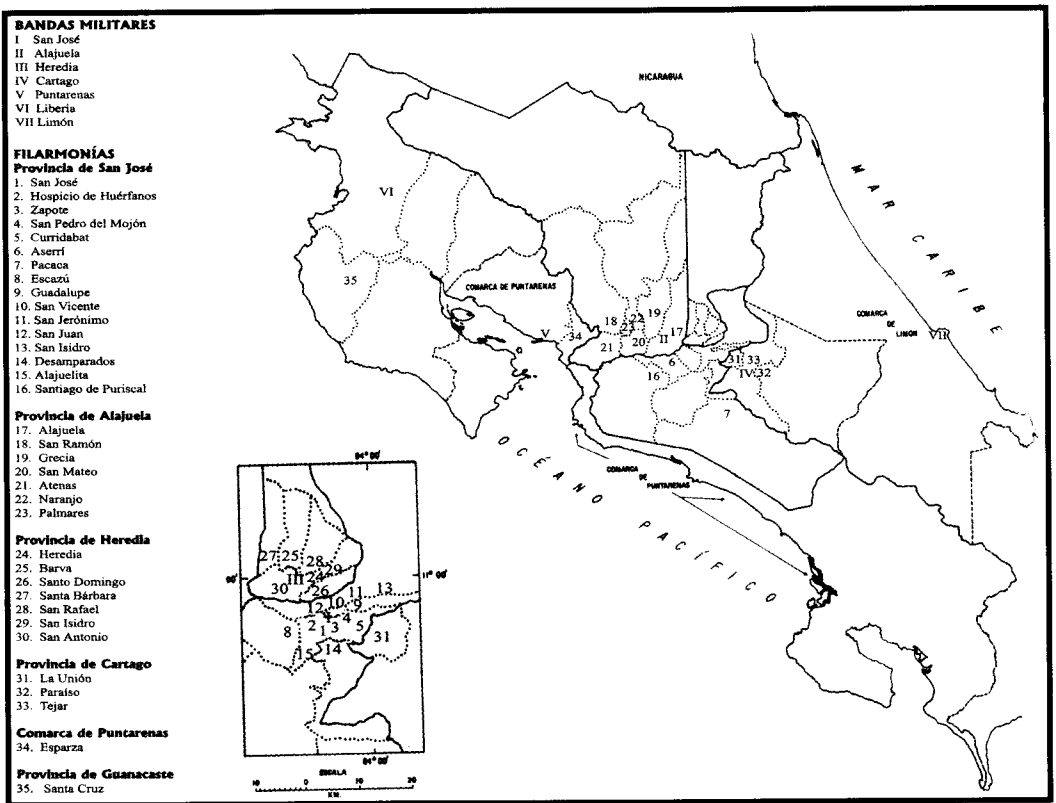
561. *La Gaceta Oficial de Costa Rica* (7 de marzo, 1897), p. 219.

562. A.N.C.R. Serie Fomento, N.º 778.

Barva⁵⁶⁵, San Antonio⁵⁶⁶, La Unión⁵⁶⁷ y Paraiso⁵⁶⁸, no solo solicitaron apoyo, sino que, también, informaron acerca de la marcha de las filarmónicas y escuelas y de las "lucidas" participaciones en diferentes actividades. No menos interesados estaban los pueblos más alejados de la capital como Esparza⁵⁶⁹ y Santa Cruz⁵⁷⁰. (Véase en la Ilustración N.º 30 un mapa del país con la ubicación de las bandas y de las filarmonías).

A pesar de esa argumentación, en 1898 las pequeñas subvenciones fueron eliminadas. Tratando de solucionar un problema presuntamente transitorio, los municipios asumieron, en la mayoría de los casos, la responsabilidad económica mientras la Cartera de Fomento no mantuviera la subvención. Diversos sectores opinaron acerca del tema y a raíz de una petición de apoyo de estas agrupaciones, un comentarista

Ilustración N.º 30
Mapa con ubicación de las bandas militares y filarmonías en Costa Rica (1894-1903).⁵⁷¹



563. A.N.C.R. Serie Fomento, N.º 780, 784.

564. A.N.C.R. Serie Fomento, N.º 778, 780.

565. A.N.C.R. Serie Fomento, N.º 778, 780.

566. A.N.C.R. Serie Fomento, N.º 778, 780.

567. *La Gaceta* (25 de marzo, 1897), p. 282.

568. A.N.C.R. Serie Fomento, N.º 790.

569. A.N.C.R. Serie Fomento, N.º 7899.

570. A.N.C.R. Serie Fomento, N.º 43400.

571. Dirección General de Estadística y Censo. Oficina de Planificación Política y Económica. *Atlas Estadístico de Costa Rica N.º 2*. San José. Imprenta LIL, 1981.

de *La República* anotaba que iba a ser más satisfactorio para los miembros de la agrupación "no contraer compromiso ninguno y llegar por sí mismos a la meta de sus anhelos" y agregó:

Privan aquí opiniones inexactas acerca de los deberes y funciones del Estado en el organismo social. Se cree que el Estado tiene la obligación de intervenir en todo y de llevar sobre sus hombros la carga de cuanto cabe pensar y realizar para conseguir la línea del progreso. No es aceptable esa doctrina por los peligros que entraña para las mismas instituciones que se quiere sean objeto de la protección que se exige. Lo que debemos procurar los devotos de las ideas liberales es fomentar siempre y por todos los medios posibles, la iniciativa particular. Si pueden formarse sociedades y centros de educación, instituciones científicas o artísticas con el esfuerzo individual o colectivo de los particulares, es mucho mejor prescindir en absoluto del auxilio de los gobiernos, siempre interesado a coartar la independencia con que aquellos deben funcionar a fin de desarrollarse con toda la amplitud de miras y horizontes deseables. Es preciso que poco a poco la intervención estatal desaparezca, fomentando el espíritu de asociación, el espíritu de empresas independientes, que son las que más prosperidad suelen alcanzar una vez vencidos los primeros obstáculos.⁵⁷²

La Iglesia, en cambio, reconoció las ventajas de esas agrupaciones y la importancia de apoyarlas:

La música educa á los pueblos por eso nosotros aplaudimos la idea que empezó a desarrollar el Gobierno de apoyar las Filarmonías locales que con gran entusiasmo empezaron a formarse en las villas y los barrios con magníficos resultados. Sería de desearse que el Gobierno no cesara en el empeño de dispensarles protección, facilitándoles Maestros é instrumentos á poco costo. Y decimos ésto porque hemos oído y apreciado últimamente los grandes adelantos de las filarmonías de Barba y de San Pedro del Mojón. Filarmonías que se sostienen hoy, más por el entusiasmo de quienes las forman que por la protección que se les dispensa. No hay que olvidar que proteger el desarrollo del gusto artístico, es fomentar la cultura: y pueblos cultos son siempre pueblos grandes y amantes de la libertad.⁵⁷³

Por fin, en 1906, la Secretaría de Fomento acordó de nuevo subvencionar con cuarenta colones mensuales "á cada una de las escuelas de música establecidas en las cabeceras de los cantones menores".⁵⁷⁴ Este apoyo fue, sin embargo, de corta duración, puesto que en 1910 fue nuevamente suprimido, pues se consideró que:

...es posible que las municipalidades sostengan con sus recursos propios las filarmónías y aún que éstas se sostengan por el entusiasmo de los jóvenes amantes de la música, sin más estímulo que la cultura, solaz y provecho que de ellas pueden derivar.⁵⁷⁵

572. *La República* (22 de abril, 1896), p. 2.

573. *El Eco Católico de Costa Rica* Año VIII, N.º 1 (3 de febrero, 1900), p. 7.

574. Colección de Leyes y Decretos. Acuerdo N.º 210 de la Cartera de Fomento (15 de noviembre, 1906), p. 711.

575. Colección de Leyes y Decretos. Acuerdo N.º 59 de la Cartera de Fomento (19 de mayo, 1910), p. 243.

de *La República* anotaba que iba a ser más satisfactorio para los miembros de la agrupación "no contraer compromiso ninguno y llegar por sí mismos a la meta de sus anhelos" y agregó:

*Privan aquí opiniones inexactas acerca de los deberes y funciones del Estado en el organismo social. Se cree que el Estado tiene la obligación de intervenir en todo y de llevar sobre sus hombros la carga de cuanto cabe pensar y realizar para conseguir la línea del progreso. No es aceptable esa doctrina por los peligros que entraña para las mismas instituciones que se quiere sean objeto de la protección que se exige. Lo que debemos procurar los devotos de las ideas liberales es fomentar siempre y por todos los medios posibles, la iniciativa particular. Si pueden formarse sociedades y centros de educación, instituciones científicas o artísticas con el esfuerzo individual o colectivo de los particulares, es mucho mejor prescindir en absoluto del auxilio de los gobiernos, siempre interesado a coartar la independencia con que aquellos deben funcionar a fin de desarrollarse con toda la amplitud de miras y horizontes deseables. Es preciso que poco a poco la intervención estatal desaparezca, fomentando el espíritu de asociación, el espíritu de empresas independientes, que son las que más prosperidad suelen alcanzar una vez vencidos los primeros obstáculos.*⁵⁷²

La Iglesia, en cambio, reconoció las ventajas de esas agrupaciones y la importancia de apoyarlas:

*La música educa á los pueblos por eso nosotros aplaudimos la idea qué empezó a desarrollar el Gobierno de apoyar las Filarmonías locales que con gran entusiasmo empezaron a formarse en las villas y los barrios con magníficos resultados. Sería de desearse que el Gobierno no cesara en el empeño de dispensarles protección, facilitándoles Maestros é instrumentos á poco costo. Y decimos ésto porque hemos oído y apreciado últimamente los grandes adelantos de las filarmonías de Barba y de San Pedro del Mojón. Filarmonías que se sostienen hoy, más por el entusiasmo de quienes las forman que por la protección que se les dispensa. No hay que olvidar que proteger el desarrollo del gusto artístico, es fomentar la cultura: y pueblos cultos son siempre pueblos grandes y amantes de la libertad.*⁵⁷³

Por fin, en 1906, la Secretaría de Fomento acordó de nuevo subvencionar con cuarenta colones mensuales "á cada una de las escuelas de música establecidas en las cabeceras de los cantones menores".⁵⁷⁴ Este apoyo fue, sin embargo, de corta duración, puesto que en 1910 fue nuevamente suprimido, pues se consideró que:

*...es posible que las municipalidades sostengan con sus recursos propios las filarmonías y aún que éstas se sostengan por el entusiasmo de los jóvenes amantes de la música, sin más estímulo que la cultura, solaz y provecho que de ellas pueden derivar.*⁵⁷⁵

572. *La República* (22 de abril, 1896), p. 2.

573. *El Eco Católico de Costa Rica* Año VIII, N.º 1 (3 de febrero, 1900), p. 7.

574. Colección de Leyes y Decretos. Acuerdo N.º 210 de la Cartera de Fomento (15 de noviembre, 1906), p. 711.

575. Colección de Leyes y Decretos. Acuerdo N.º 59 de la Cartera de Fomento (19 de mayo, 1910), p. 243.

Una vez más, las filarmonías siguieron recibiendo apoyo de las municipalidades, las cuales asumieron la confección de uniformes, la compra esporádica de instrumentos y, en algunos casos, el pago del director y del maestro. Cuando se asumía el pago de estos últimos, se firmaron contratos no solo con el maestro, sino, también, con los alumnos; con el maestro era por dos años y con los estudiantes por cuatro, con lo cual la Municipalidad se aseguraba la formación básica de un instrumentista de viento. En otros casos, eran los mismos estudiantes de la comunidad los que asumían el pago del maestro.⁵⁷⁶

Con apoyo estatal o sin él, las filarmonías eran grupos que debían responder, sobre todo, a las necesidades de la comunidad. Los numerosos informes y peticiones de los jefes políticos al Ministerio de Fomento, a quien en última instancia pertenecían esas agrupaciones, son prueba de ello: frecuentemente, la buena marcha de la filarmonía dejaba satisfechos tanto al director "como a todo el vecindario".

En algunos barrios, las filarmonías fueron tan exitosas que no solo lograron mantener su tradicional escuela de instrumentos de viento, sino, también, una escuela de "música de cuerda". Este fue el caso de las filarmonías de San Pedro del Mojón y la de Goicoechea. En 1896, Pilar Jiménez inauguró una Escuela de música vocal e instrumental de cuerda en la villa de Guadalupe, ya que "notó el entusiasmo de señoritas y varones por el divino arte". El mismo Jiménez utilizó su crédito para proveer de instrumentos a los 27 integrantes y "suministrándoselos á pagarlos conforme les vaya siendo posible".⁵⁷⁷ En otras ocasiones, las filarmonías lograban apenas sobrevivir cobrando por las diversas actividades en que participaban. Las ceremonias de los 15 de setiembre eran una ocasión en la que siempre estaban presentes. Generalmente, la municipalidad pagaba pero, a veces, no era tan sencillo. Es el caso de la celebración en Esparza, en la que fue el Inspector escolar encargado de la fiesta escolar, el que terminó pagando "los tosteles, refrescos y la Filarmonía".⁵⁷⁸

En 1914, el problema seguía siendo el mismo. La transcripción detallada del conflicto suscitado entre la filarmonía de San Pablo de Heredia y la Junta Directiva de la filarmonía, entre setiembre de 1914 y enero de 1915, es esclarecedora. Los filarmónicos acusaron a la Junta de abandono y de abuso, puesto que, por un lado no se les ayudaba en la compra de papel, linternas para las retretas y cañas para los instrumentos pero, por el otro, se les exigía cumplimiento.⁵⁷⁹ Por su parte, los miembros de la Junta argumentaron que en los toques la calidad de las ejecuciones musicales era mala: "lo único que se oía cuando tocaba la Escuela era un puro fu fú y fu fú..." Otro problema que se presentó fue el exteriorizado por el regidor José P. Martínez:

576. A.N.C.R. Serie Fomento, N.º 4519.

577. *La República* (10 de abril, 1896), p. 4.

578. *El Día* (25 de setiembre, 1901), p. 2.

579. *El Arca* (26 de setiembre, 1914), p. 4.

Yo creo que si de los fondos de un distrito se toma para que se aprovechen los filarmónicos y que cuando sean músicos ingresen en la banda de una provincia o capital, no tiene eso ningún fundamento, porque cuando los necesitan en un pueblo no los encuentran y eso está pasando con varios filarmónicos que se han aprovechado; de manera que cuál es el provecho de un pueblo gastar sus fondos en Escuelas filarmónicas? Ninguno.⁵⁸⁰

Por su parte, el regidor Alberto J. Sáenz opinó lo contrario. Para él, no había que suspender el apoyo, sino reglamentar su funcionamiento. Recordaba, además, que "varios vecinos imparciales, entre los cuales está el Sr. Cura", apoyaban a la filarmonía. Por fin, en enero, la Municipalidad decidió mantener el apoyo.

Las peticiones de las municipalidades a la Secretaría de Fomento a partir de la década de 1910 van a cambiar de matiz. Hasta ahora, aquellas habían sido solicitadas en nombre del progreso del pueblo; ahora, se argumentaba que los músicos de las filarmonías no solo eran importantes para sus pueblos, sino, también, para las bandas nacionales. Las filarmonías, al ser agrupaciones de conformación parecida a la de las bandas, podían asumir algunos de los compromisos de aquellas:

...procurando que esos pueblos tengan sus filarmonías, se evitan las tantas solicitudes para que las bandas de las capitales de provincias vayan a tocar los distintos festejos que en ellos se celebren.⁵⁸¹

Además, las filarmonías, al funcionar simultáneamente como escuelas de música, formaban en ellas a muchos de los futuros integrantes de las bandas militares. En 1920, Donato Salas, músico de la filarmonía de Grecia, señaló apasionadamente este punto en una carta dirigida al Congreso mediante la cual solicitaba apoyo para las filarmonías:

Las bandas nacionales que hoy tenemos y que para nada necesitamos el resto de las Provincias, se han moralizado y sostenido por el elemento de las Filarmonías.

Muchos pueblos han sostenido sus Filarmonías a costa de sacrificios; y gastado en ellas sumas considerables, sin que reciban hace ocho años una hoja de papel de música siquiera de cuenta del Gobierno a cambio de los músicos que prepara para las bandas nacionales donde no se enseña nada más, puede decirse.⁵⁸²

Amado López Chinchilla, primer saxofonista de la banda de San José a finales de la década de 1930, comentó cómo su paso de una filarmonía a la banda fue "fácil":

Cuando estaba en segundo grado, el maestro de música de la escuela era también maestro de la Filarmonía de Aserrí y me invitó a que estudiara en la Filarmonía. [...]

580. *El Arca* (10 de octubre, 1914), p. 3.

581. *La República* (7 de marzo, 1914), p. 1.

582. A.N.C.R. Serie Congreso, N.º 12.172 (1920).

Cuando era músico de la Filarmonía de Aserrí, llegó a un concierto el maestro Cantillano –Director General de Bandas– y me dijo que le gustaba como yo trabajaba y que me iba a ayudar para que me fuera a la banda de San José. Me entusiasmé mucho y me puse a estudiar. Me nombró directamente en plaza de músico de banda.⁵⁸³

Debido a la importancia que empezaron a adquirir las filarmonías como semilleros de futuros músicos militares, las comunidades empezaron a pedir apoyo para ellas:

Los pueblos y sobre todo los pueblos acostumbrados a la música, tienen derecho a una subvención para sostener sus bandas Municipales.⁵⁸⁴

Con ese mismo argumento, los músicos de la filarmonía de Guadalupe, en 1926, solicitaban que su agrupación fuera transformada en banda Militar de Guadalupe. Después de discusiones en el Congreso, la Comisión de Guerra rechazó la solicitud:

Creo que la estabilidad de las filarmonías, en las cuales se hacen bastantes gastos tanto de parte de las Municipalidades como del Gobierno, mejoraría notablemente al darles el rango de Banda Militar, y que su actuación redundaría en beneficio general; pero para ello es preciso que el Estado les dé Director, sueldo a los músicos, vestuario y música con mobiliario, todo lo cual formaría un reglón que de seguro lo impugnaría la Secretaría de Hacienda por el desequilibrio que traería al presupuesto, aparte de que las solicitudes se generalizarían en todo el País, alegando los mismos motivos.⁵⁸⁵

Con el tiempo, otro argumento a favor de las filarmonías había ido surgiendo: la identidad local. En 1920, los vecinos de Naranjo se preguntaban "¿que dirán las personas que llegan al Naranjo de paseo cuando ni filarmonía ni kiosko tenemos?":

Parece mentira que el Naranjo haya llegado al estado de no tener ni su filarmonía que era lo único que alegraba a este pueblo; parece mentira también –y esto llena el ánimo de profunda tristeza– que nadie, ni los jóvenes ni las personas de más edad, ni las autoridades, hayan hecho la menor gestión para restablecer este importante cuerpo; si no le interesa la música, uno de los medios más eficaces de distracción y cultura, de progreso espiritual, ¿qué puede interesarles a los naranjeños, tan amantes del terruño...?⁵⁸⁶

En Atenas, en cambio, "el adelanto artístico y material" de la filarmonía, mostrado en los elegantes uniformes nuevos y un nuevo instrumental, se consideraba que eran reflejo de la "progresista" ciudad.⁵⁸⁷ Lo mismo comentó la prensa con respecto a la filarmonía de San Joaquín de Flores:

583. Amado López Chinchilla, entrevistado por Norman Calderón, 27 de abril de 1997, San José.

584. A.N.C.R. Serie Congreso, N.º 12.172 (1920).

585. A.N.C.R. Serie Congreso, N.º 14.328, fs. 1-9 (1926).

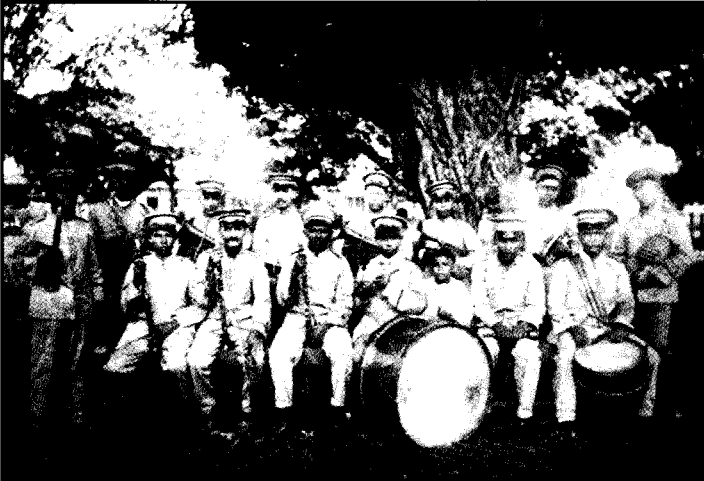
586. *La Prensa* (9 de enero, 1920), p. 3.

587. *La Prensa* (3 de marzo, 1920), p. 2.



Ilustración N.º 31
Filarmónica de Zapote, a inicios de la década de 1920.⁵⁹⁰

Ilustración N.º 32
Filarmónica de Santa Cruz, a inicios de la década de 1930.⁵⁹¹



en ese cantón no hay cura párroco, por lo que hay un estancamiento de las actividades parroquiales, pero sucede lo contrario con la municipalidad ya que ha habido muchas mejoras: macadán al panteón, gestiones para mejorar cañería y más que nada, sus empeños por dotar al cantón de una buena filarmónica.⁵⁸⁸

A pesar de la importancia de las agrupaciones, el apoyo escaseó. En 1932, los representantes de las filarmonías de Turrialba, Grecia, Palmares y Tres Ríos, solicitaron que se tomara el presupuesto

destinado al puesto de Director General de Bandas, que había sido suprimido, para apoyar sus agrupaciones. En 1934, los directores de las filarmonías de Grecia y San Ramón presentaron una nueva solicitud.⁵⁸⁹

Aunque no se definió un presupuesto determinado para apoyar a este tipo de agrupaciones, sí se otorgaron apoyos para compra de nuevos instrumentos: 2.500 colones para la filarmónica de Curridabat⁵⁹², otra cantidad similar para la de Montes de Oro⁵⁹³, y 1.600 para la de San Rafael de Heredia.⁵⁹⁴ Además, se aprobó un reglamento que detallaba normas de comportamiento, así como una serie de medidas que permitía el ingreso de dinero a la agrupación: multas por llegadas tardías de los músicos y cobros por toques particulares. Sin embargo, una vez más confirmaba que los músicos "como única retribución", recibirían la exención de derechos municipales.⁵⁹⁵

588. *La Nueva Prensa* (22 de setiembre, 1926), p. 8.

589. A.N.C.R. Serie Congreso, N.º 17.050 (1934).

590. A.N.C.R. Serie Fotografía, N.º 23.979.

591. Propiedad de la familia Duarte Rodríguez.

592. Colección de Leyes y Decretos. Volumen II, 1935, p. 47.

593. Colección de Leyes y Decretos. Volumen II, 1935, p. 127.

594. Colección de Leyes y Decretos. 1939, p. 304.

595. Colección de Leyes y Decretos: reglamentos de las filarmonías de Aserri (1933), San Mateo (1933), Acosta (1934) y Naranjo (1935).

Si bien las filarmonías nunca fueron apoyadas de manera decidida por el Estado, su importancia era reconocida. En 1933, José Daniel Zúñiga, inspector de Música, recomendaba a los maestros asegurarse la participación de las filarmonías en las celebraciones patrióticas:

Los servicios de las Filarmonías de tantísima importancia en estos festejos, deben solicitarse con anticipación para evitar dificultades. Ya he dicho repetidas veces que el mejor medio para popularizar la música nacional, es el de hacer que se instramente esa música para las orquestas y filarmonías de la localidad; los niños sienten mayor encanto por una canción, cuando la oyen ejecutada por los músicos del pueblo. Tengo noticias de maestros entusiastas, y lo he presenciado en algunos lugares, que cuando la filarmonía ejecuta una canción conocida, los niños, y aún los vecinos mayores, se acercan a entonarla.⁵⁹⁶

La situación de los músicos filarmónicos fue resumida, en 1937, por Franklin Monestel Vincenzi:

teníamos referencia sobre la baja dotación que las municipalidades hacían a los directores aludidos, pero jamás creíamos que ese pago raquítico se fuese a los extremos hasta el punto de llegar a la miserable suma de 35 a 45 colones que es lo que por un labor dura y meritoria en todo sentido, se dona a algunos maestros que con esfuerzo y sacrificio contribuyen a la cultura artística de los pueblos que es una de las más benéficas para educar los sentimientos y ennoblecer el espíritu. Conste que estos datos son absolutamwente ciertos y los recogimos la misma noche del certamen de Filarmonías por conducto oficial. Pensamos que no hay conciencia ni equidad en esos pagos y que sería bueno que las municipalidades se situaran en un plano más humano y comprensivo. Además, hay que tomar muy en cuenta que la mayoría de esos directores son padres de familia y que con un sueldo en esa forma no pueden atender ni a las más elementales normas de modestia económica. Reflexionen las municipalidades sobre ese punto y verán que en él impera la razón y la justicia.⁵⁹⁷

5.3 LA PERCEPCIÓN DEL PÚBLICO

Los problemas presupuestarios de las bandas y filarmonías fueron poco percibidos por el público, que siempre fue numeroso y entusiasta. Aunque a principios del siglo XX las bandas habían recibido numerosas críticas por el repertorio, el público, fuera de exteriorizar su preocupación, no dejó de asistir. Los recreos y las retretas eran considerados una actividad a los que se asistía por las posibilidades de entretenimiento pero, también, por las posibilidades de encuentro que brindaban. Al ser una actividad pública, la composición social de los asistentes era muy diversa. En 1907, un comentario publicado en la revista *El Figaro* muestra claramente la diversidad social del público asistente a los conciertos de las bandas y filarmonías:

596. A.N.C.R. Serie Educación, N.º 3549 (1933).

597. "Sobre los sueldos de los Directores de Filarmonías". *La Época* (14 de enero, 1937), p. 3.

Nuestras retretas han sido divididas por el público en cuatro secciones: A, B, C y X. En la sección A (Interior del parque sur-oeste) se pasean las señoritas en familia, sin sombrero y sin pañolón, conversando alegremente y recortando al prójimo con una confianza encantadora. En la sección B (acera y banquillos del sur) los concurrentes han convenido en guardar mayor etiqueta; las damas que la frecuentan lucen su atavío completo y los caballeros se revisten de cierta seriedad parlamentaria. En este departamento se maneja también la tijera; pero con parsimonia, pues algunas personas se cuidan más de atender á los paseantes del parque enladrillado (donde está el peligro) que en analizar á las gentes que pululan por la amplia acera. En la sección C (acera y banquillos del norte) se congregan las chicas del servicio y los sargentos de todas las armas (allí no huele a flores). Por ese lado los policías vigilan; pero no por la seguridad pública, sino por la seguridad de sus conquistas amorosas.

En el departamento X (parque del noreste) reina la sombra misteriosa... Allí los policías no vigilan de ningún modo. Se ven en la oscuridad atortoladas parejas que probablemente no oyen la música (¡que van a oír!) y de cuando en cuando, algunos tenorios de levita cruzan por entre los árboles en actitud conquistadora y con el sombrero medio hechado sobre los ojos por lo que se pudiera verse desde la sección A...y cuentan (esto no lo aseguramos) que muchos de ellos regresan a sus casas olorosos á mantecca.⁵⁹⁸

Dada la numerosa asistencia, la conducta del público en las retretas también fue codificada. *El Reglamento de Policía* señaló claramente la necesidad de llevar la derecha en los paseos de los conciertos y la prensa se encargó de recordarlo.⁵⁹⁹ El público, que paseaba y conversaba constantemente, ponía poca atención a lo que acontecía musicalmente:

*La música entretanto se pierde en el bullicio de la concurrencia y el estridor insoportable de quienes, conocedores de la obertura, hallan que fruncir la boca y soltar al aire "inspiradas" melodías es lo más natural y consecuente. Pocos están cerca del kiosko; pocos aplauden un trozo difícil bien ejecutado; pocos en consecuencia se preocupan de la evolución de su cultura artística.*⁶⁰⁰

Unos años después, en 1927, no había aumentado el interés del público por la música. Un periodista del *Diario de Costa Rica* lo señaló:

*¿La música? ¡Cualquiera daba fe de ella! Me parece que oí una o dos piezas, no puedo atestiguar cuántas. Lo que sí puedo atestiguar es que el 99% de la concurrencia —femeninas y masculinos— les pasaba lo mismito. Todo era charlar, y pasear, y volver a ver, y sonrisas por un lado, y guiños por otro. Por encima de todo esto, un murmullo, algo así como una especie de brisa que flotaba, cierta cosa que no se puede precisar y que, sin embargo eran sencillamente las mil quinientas conversaciones triviales que se sostenían en el Parque dicho. Y allá, como algo que venía de lejos, de muy lejos, de vez en cuando se percibía algún trozo de la pieza que estaba en ejecución. Pero era como una especie de relámpago: se oía momentáneamente y se dejaba de percibir.*⁶⁰¹

598. *El Figaro* Año 1, N.º 24 (23 de junio, 1907), p. 2.

599. *El Arca* (9 de enero, 1914), p. 2.

600. *La Prensa* (17 de enero, 1920), p. 3.

601. "Una retreta". *Diario de Costa Rica* (10 de abril, 1927), p. 5.

A pesar de la variedad social del público que asistía a los conciertos, la presencia de las elites era primordial. En enero, época en que las familias adineradas salían de la ciudad para veranear, las bandas paralizaban su actividad y aprovechaban para dar vacaciones a los músicos, dejando a la ciudad "sumida en la más profunda tristeza".⁶⁰²

A principios de la década de 1940, el papel de las retretas, como lugar de encuentro, no había variado sustancialmente. Los estadounidenses John y Mavis Biesanz comentaban cómo cada pueblo tenía una plaza central en donde la gente se reunía en ocasiones de gala, tales como salidas de misa o conciertos de la banda.⁶⁰³ En las retretas, el comportamiento no había cambiado:

En las bancas se sientan grupos de hombres o mujeres, parejas, o viejos hombres solos buscando solaz en la música. Los niños algunas veces se pasean con dignidad y ocasionalmente corren y molestan a los otros.

La mayoría son jóvenes de doce a veinticinco años. Alrededor del parque, que es del tamaño aproximado de una cuadra, las muchachas pasean tomadas del brazo, en grupos de dos o tres, moviéndose en el sentido de las manecillas del reloj en la parte interna de la acera; los muchachos caminan en el sentido contrario a las manecillas en grupos de dos o tres. Luces bajas, música sonando, todo el mundo bien vestido— es una situación romántica.

Estas quinientas o mil personas se pasean rítmicamente al son de la misma música. El ambiente es festivo. La fila de los muchachos mira hacia la fila de las muchachas, y cada muchacho y muchacha se encuentra dos veces cada vez que dan la vuelta al parque. Aunque parece que se prestan poca atención entre ellos, una moderada forma de flirteo está ocurriendo. Es lo que llaman dar cuerda...⁶⁰⁴

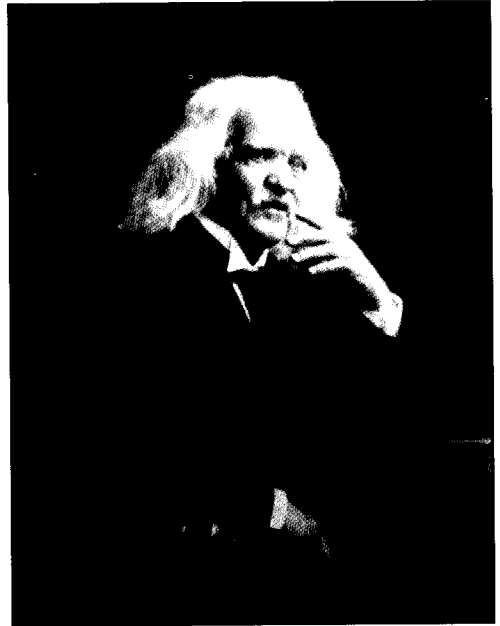


Ilustración N.º 33
Pilar Jiménez, fundador de la filarmónica y de la Escuela de Cuerdas de Guadalupe, en 1914.⁶⁰⁵

5.4 CONCLUSIÓN

Entre 1909 y 1914, las bandas militares vivieron un momento de progreso. La creación de la Escuela de Música Militar y un mayor cuidado al seleccionar la programación, permitió lograr un mejor nivel musical en las ejecuciones de los grupos. La situación laboral de los músicos, sin embargo, no mejoró. Una situación parecida vivían los músicos de las filarmonías, agrupaciones con un funcionamiento muy similar al de las bandas militares.

602. *La Prensa* (31 de enero, 1925), p. 1.

603. John y Mavis Biesanz. *Costa Rican Life* (New York: Columbia University Press, 1946), p. 30.

604. *Ibid.*, p. 53. Traducción de la autora.

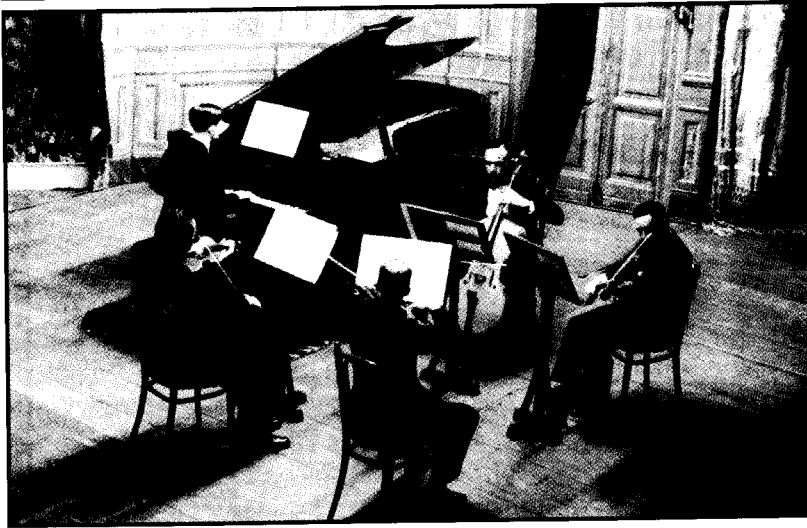
605. *Pandemonium* Año IX, N.º 114 (1914), p. 524.

Los músicos militares y los filarmónicos, al igual que en épocas anteriores, tenían bajos salarios, abundancia de toques, castigos corporales y en la mayoría de los casos un trabajo adicional como obreros o artesanos, que era el que, al fin y al cabo, les proporcionaba recursos para vivir. También, al igual que en épocas anteriores, las bandas y las innumerables filarmonías que aparecieron durante esos años tuvieron un papel muy importante en la vida urbana y rural. Por un lado, servían para apoyar el ceremonial, tanto religioso como secular, de las poblaciones; por otro, eran fuente importante de entretenimiento en lugares en donde no había grandes posibilidades en ese sentido. Por último, ofrecían la oportunidad de sociabilizar tanto al público como a sus integrantes: obreros, artesanos o jóvenes, quienes se reunían al caer la tarde a ensayar o a efectuar alguna presentación pública.

Durante todo el período de estudio, las agrupaciones musicales sufrieron el mismo problema. Aunque se reconocía su importancia en el desarrollo social y cultural de la comunidad, no se les apoyaba suficientemente como para que sus integrantes pudieran dedicarse completamente al oficio musical. Más que por el apoyo estatal o municipal, los grupos musicales militares y filarmónicos se mantuvieron por el estímulo del público y el entusiasmo de sus integrantes.

Capítulo 6

LA APARICIÓN DE LA MÚSICA CLÁSICA



Cuarteto Serrano –integrado por Alfredo Serrano, primer violín; Alvar Antillón, segundo violín; Ricardo Pérez, viola, y Carlos Cambroner, cello– acompañado por el pianista Carlos Enrique Vargas, interpreta el Quinteto de A. Dvorak. Teatro Nacional, 1940.

Hasta la década de 1890, el repertorio interpretado por las diversas agrupaciones en los diferentes espacios era casi el mismo. Los programas de las bandas, en las retretas y recreos, y de las otras agrupaciones, en los conciertos y veladas, eran muy similares. Una mezcla de arreglos de trozos de óperas, operetas o zarzuelas famosas, algunas marchas y muchas piezas de baile eran el componente principal de esos programas. La música sinfónica y de cámara era casi desconocida, con excepción de algunos arreglos para banda, para piano solo o para piano a cuatro manos de una que otra sinfonía. En el caso de la lírica, el repertorio estaba dominado por la ópera italiana, la opereta francesa y por la zarzuela española. A finales del siglo XIX, y en las primeras décadas del siglo XX, varios factores incidieron para que un nuevo tipo de repertorio, el llamado repertorio clásico⁶⁰⁶, apareciera con más frecuencia.

En primera instancia, los profesores extranjeros que habían llegado en las décadas de 1860 y 1870 formaron a un grupo de jóvenes músicos, quienes fueron los que desarrollaron la actividad musical a finales del siglo XIX y principios del siglo XX.⁶⁰⁷ Estos recibieron una educación musical de acuerdo con los cánones tradicionales europeos, en los cuales la división entre música clásica y música popular estaba muy definida. Además, algunos de ellos completaron su educación musical en diversas instituciones extranjeras: Alejandro Monestel, Jesús Núñez, Carmen Montero y Enrique Jiménez Núñez, en Bélgica; José Joaquín Vargas Calvo, Ismael Cardona, Marcelina González, Marita O' Leary, Juan Piedra, Luisa Montero, Alfredo Serrano, José Castro Carazo y Julio Fonseca, en Estados Unidos; Zelmira Segreda y Angelina Castro, en Italia; Alvar Antillón y Héctor Reyes, en México; Petra Rosat, en Guatemala y Francia. A estos jóvenes músicos se les sumaron algunos extranjeros quienes llegaron en esa época y que se integraron activamente al medio musical: Alvise Castegnaro, pianista y compositor italiano; Elsa Maukisch, pianista alemana; Eduardo Cuevas, compositor puertorriqueño; César Nieto, pianista y compositor español y, Juan Loots, director belga.

606. En musicología existe un problema de terminología no resuelto. Algunos autores señalan que el término "música clásica" no puede ser utilizado para todo un tipo de producción musical, puesto que corresponde a la música producida en la segunda mitad del siglo XVIII. En oposición proponen la utilización de términos igualmente ambiguos como "música académica", "música seria", "música culta", "música de tradición escrita", "música artística", "música intelectual", "música erudita" o "música elitista", entre otros. Edward Said, en su libro *Musical Elaborations*, propone la utilización del término "música clásica occidental" como una entidad distintiva, porque, a pesar de la diversidad geográfica que el término implica, los diferentes propósitos para los cuales la música fue utilizada y las diferentes épocas, es un término que ha sido "construido" para diferenciar de las músicas y culturas no clásicas y no occidentales. (1991, p. xviii). Sin mayor discusión, en este capítulo se utiliza ese término.

607. Véase Capítulo III, p. 44.

Aunque muchos de esos músicos integraron orquestas de tipo comercial, la mayoría de ellos se dedicó paralelamente a la enseñanza musical en las nuevas escuelas especializadas que se fundaron –Escuela Nacional de Música, Escuela de Música Santa Cecilia, La Lira Josefina, Conservatorio de Música y Declamación, Academia Euterpe– y, además, integró asociaciones que tenían como objetivo organizar conciertos, veladas y conferencias con el nuevo tipo de repertorio. También fundó agrupaciones especializadas en el repertorio de cámara y sinfónico. Para fines de la década de 1930, un grupo de músicos se dedicaba de lleno al repertorio clásico.

6.1 LA "BUENA MÚSICA"

La preocupación por escuchar una música adecuada estuvo presente desde mediados del siglo XIX; sin embargo, en las décadas finales aquella se intensificó. El término "música seria" o "buena música" se aplicó inicialmente a un repertorio muy amplio, que iba desde la música de salón⁶⁰⁸ hasta obras del repertorio clásico europeo. Con el tiempo, la aplicación del término fue variando. Poco a poco fue utilizado sobre todo para indicar el repertorio clásico, excluyendo el repertorio popular y sobre todo el *jazz*.

a. El repertorio hasta 1890

En la década de 1860, la prensa insistió no solo en la asistencia a las representaciones líricas, sino, también, en la necesidad de conocer ese tipo de repertorio:

En pocas partes como aquí hay una afición tan decidida por la música y son menos escasas las inteligencias para este arte. Mas a pesar de estas buenas disposiciones hay una valla en la cual generalmente se tropieza y allí para nuestro impulso. No salimos del monótono compas de Wals y de la Polka, ni gustamos mas que de las sencillísimas combinaciones de una armonía facil escrita por Strauss o Wallerstein. Esto prueba que nuestro gusto por la música seria no está todavía completamente formado, y no podremos decir que lo poseemos hasta que no nos familiaricemos con la ópera, hasta que no comprendamos los encantos y bellezas de una armonía difícil ó intrincada, y hasta que no sintamos los efectos misteriosos que produce en el corazón la música de Rossini, Donizetti, Bellini, Verdi.⁶⁰⁹

608. El término "música de salón" fue acuñado por Robert Schumann, en 1838, para diferenciar la producción musical de entretenimiento de la producción de música de cámara de origen más bien alemán. La primera era una música liviana, generalmente compuesta por piezas cortas que acompañaban las tertulias, los bailes o las confidencias. El denominador común de este tipo de repertorio era un acuerdo tácito con una moda cuyo referente fundamental era Francia.

609. *La Gaceta Oficial de Costa Rica* (5 de abril, 1862), pp. 1-2.

Aunque durante esas décadas los programas de conciertos casi no se anotaron, los anuncios de venta de partituras permiten ver el cambio en el gusto musical. Las antiguas galopas y cuadrillas compartían los programas con danzas más modernas como valeses, polcas, mazurcas y contradanzas (Véase Cuadro N.º 7). Los nombres de Bellini, Rossini, Donizetti y Verdi empezaron a ser conocidos. A partir de 1878, la banda de San José empezó a publicar con antelación los programas que iba a efectuar en cada retreta y, a finales de la década siguiente, los programas de las veladas también empezaron a publicarse.

Cuadro N.º 7
Programa de concierto efectuado por la Sociedad Filarmónica Josefina

- Marcha de Parada
- Polonesa de la Linda de Donizetti
- Polka Militar
- Coro, música de Schubert
- Un pensamiento, vals
- La marinera, galopa

Fuente: *La Gaceta Oficial de Costa Rica* (14 de marzo, 1863), p. 1.

Los programas de la banda, integrados por tres o cuatro obras, agregaron nombres a la lista de compositores conocidos hasta ahora. A la lista de compositores líricos italianos, se sumaron compositores franceses como: Gounod, Auber, Meyerbeer y Offenbach y, además, otros compositores, prácticamente desconocidos en la actualidad como: Leybach, Falberg, Ritter, Quidant, Ketereer, Fumagalli, entre otros (Véase Cuadro N.º 8). También, algunos nombres nacionales aparecieron esporádicamente. Gutiérrez y Chaves, directores de las bandas, compusieron fantasías basadas en las óperas de moda y de vez en cuando intercalaron una pieza propia o de algún otro compositor nacional. El 15 de setiembre de 1886, por ejemplo, en la inauguración de la Exposición Nacional, la banda ejecutó una marcha de José Campabadal, así como un capricho y un vals de Chaves.⁶¹⁰

Cuadro N.º 8
**Programa de retreta efectuada por la banda Militar de San José,
frente a la Casa Presidencial**

- | | |
|---------|----------------|
| • Mulot | Mazurca Andrea |
| • Labit | Gran Obertura |
| • Klein | Valeses |

Fuente: *La Gaceta Oficial de Costa Rica* (28 de febrero, 1878), p. 2.

610. *La Gaceta Oficial* (15 de setiembre, 1886), p. 330.

En las veladas, el repertorio era similar al efectuado por las bandas, con la diferencia de que las piezas eran arregladas para agrupaciones pequeñas con dos o tres instrumentistas como máximo. Los programas, eso sí, eran mucho más largos pues tenían tres partes (Véase Cuadro N.º 9). En cada una de ellas alternaban discursos, lecturas de poemas e interpretaciones musicales. Piano solo, a cuatro manos, o dúos de piano con violín, flauta o canto era lo usual. Compositores como Clementi y Chopin, entre otros, hicieron su aparición. Como número especial, algunas veces se contaba con la participación de un grupo más grande, formado por cuatro o cinco instrumentistas o de un grupo coral.

A finales de siglo empezó a aparecer, además, la preocupación de que el repertorio fuera "bueno". Gracias a que "por fin Costa Rica contaba con algunos profesores más o menos competentes", comentó un periodista de *El Imparcial*, se podía llegar a tener "feliz éxito en lo concerniente al desarrollo musical del país".⁶¹¹ En este artículo es claro que lo considerado el "bello y arrebatador arte de Euterpe" era la música compuesta por los compositores europeos que formaban parte del canon clásico, como Mozart, Wagner, Verdi y Rossini, entre otros. El comentarista también dejó claro que los llamados a desarrollar ese arte eran los músicos que formaban parte de la Escuela Nacional de Música y de la Lira Josefina, todos ellos formados, también, según los cánones tradicionales europeos.

Las menciones de "buena música" en los comentarios periodísticos se hicieron cada vez más frecuentes. En 1893, Alejandro Monestel invitó al público a asistir a un concierto de sus obras y lo anunció como una ocasión de "oir y admirar buena música".⁶¹² En 1894, la inauguración de una Escuela de Música, en Cartago, fue anunciada como una "antorcha" que irradiaría "el ejemplo de los grandes maestros" por medio de sus creaciones "magníficas y bellas".⁶¹³

Las invitaciones a escuchar esta música, sin embargo, no siempre fueron atendidas por el público. En 1892, Rubén Darío, cronista de la *Revista de Costa Rica* se lamentó de que el público no había asistido al concierto de las jóvenes pianistas, las señoritas O' Leary, perdiéndose así un concierto de gran calidad:

*Lo que hay mejor en esas gemelas del arte, es el gusto, un gusto exquisito. Ambas lucen una corona de perlas en la aristocracia de la música. Los grandes maestro de Alemania son sus preferidos.*⁶¹⁴

611. *El Imparcial* (12 de diciembre, 1890), p. 3.

612. *Notas y Letras*. Año I, N.º 3 (15 de diciembre, 1893), p. 24.

613. *Boletín de las Escuelas Primarias*. Año II, N.º 27 (15 de mayo, 1894), p. 38.

614. Rubén Darío. "Crónica". *Revista de Costa Rica*. Año I, N.º 3 (enero 1892), pp. 320-321.

Cuadro N.º 9

Programa de velada efectuada en Heredia por la Sociedad Filarmónica

I

Coro del *Trovador* (filarmonía de Heredia)
Fantasía de *Lucía*, violín y piano, Mariana Morales y Ml. M.^a Gutiérrez
Duetto de *La Traviata*, Sra. A. Zamora y Dr. Juan Flores
Vals *Los Guardias de la Reina*, Srita. E. Ulloa
Cavatina *La Garza ladra*, Srita. J. Zamora
Duetto del *Baile de Máscaras*, Rosalina Morales y E. Homassel
Vals *Entrainant*, Mariana Morales

II

Miserere de *El Trovador*, Srita. Pacheco, Sr. Homassel y coro
La esperanza, vals a cuatro manos, Sritas. Cordero
Romanza de *Jugar con fuego*, Srita. D. Ulloa
Fantasía de *Las Vísperas Sicilianas*, Ana González
Dúo del *Trovador*, Srita. Lizano y Homassel
Fantasía de *Marta*, dos pianos, Sritas. Mariana Morales y C. Pacheco

III

Recuerdos de Bellini para violín y piano, Sra. Ortiz y D. G. Morales
Duetto de *El Trovador*, Srita. Ulloa y Dr. Flores
Cuarteto de *Rigoletto*, Srita. R. Cordero
La Luna, romanza, Sra. Alvarado de Ulloa

Fuente: *La Gaceta Oficial de Costa Rica* (4 de setiembre, 1878), p. 2.

Poco después, el concierto de los violinistas alemanes Guillermo y Eduardo Mollenhauer tampoco tuvo suficiente público:

*El público, no todos gustan del vino del Rhin! no fué tan numeroso como era de esperarse. La prensa si cumplió con su deber, les colmó de aplausos, les ofreció su homenaje.*⁶¹⁵

En 1893 se inició la publicación de *Notas y Letras*, revista dedicada sobre todo al comentario de la música clásica y de sus intérpretes nacionales y que durante su existencia influyó en el gusto musical de los aficionados.

b. La revista *Notas y Letras* y otras publicaciones

Durante casi dos años –entre 1893 y 1895– apareció quincenalmente la revista *Notas y Letras*, que dedicó gran número de sus páginas a editar música de los compositores nacionales, así como comentarios y fotos de los intérpretes más reconocidos. En sus páginas fueron publicadas obras

615. Rubén Darío. "Crónica". *Revista de Costa Rica*. Año 1, N.º 3 (enero 1892), p. 322.

de Alejandro Monestel, Luz Machado, Mercedes O' Leary, Pedro Calderón Navarro, Octavio Morales y Alvise Castegnaro. La producción musical de estos compositores se enmarcó dentro de la tendencia de la música de salón. Por medio de la sección "Crónicas", la revista actualizaba al público acerca de las obras y compositores clásicos más escuchados en los principales centros musicales del momento. Tanto el repertorio de salón como el clásico era el que la revista *Notas y Letras* promovía por considerarlo "elegante y de buen tono".⁶¹⁶ Es a este tipo de repertorio que la revista atribuía un poder beneficioso para la sociedad.

La música, señaló Fernando Pons en el primer editorial de la revista, tiene un origen divino, inmemorial y natural en el hombre, al ser una manera de expresar sentimientos. Es, además, una manera de reconocer "el grado de cultura" de las personas, ya sea que gusten de la "música vulgar" o de la música clásica. Pero, sobre todo, el valor de la música, señalaba el autor, es "la influencia que ejerce en la cultura moral de los pueblos":

Ilustración N.º 34

Diseño de la portada de la revista *Notas y Letras*, editada entre 1893 y 1895.⁶¹⁷



Además de constituir un excelente preservativo contra el ocio y el aburrimiento, purifica las costumbres, suaviza las pasiones, eleva el alma, ennoblece los sentimientos, ahuyenta el mal humor, y dulcifica la existencia.⁶¹⁸

En 1895, la revista *Notas y Letras* dejó de editarse. Los comentaristas de la revista se quejaron de la falta de apoyo que tenía el "verdadero arte" en Costa Rica:

*Es indiscutible que en Costa Rica el arte de la música progresaría y estaría a una altura envidiable, si hubiese suficiente estímulo; pero desgraciadamente sucede por lo general que se hace muy poca justicia al mérito verdadero y se elogia mucho la musiquita ligera, pasando desapercibido un trozo digno de estudio y haciendo famoso un valsecito cualquiera que sólo halaga el oído de los profanos en el arte.*⁶¹⁹

El papel de encauzador del gusto musical fue asumido por la columna "Notas musicales" publicada a partir de 1896 por el periódico *La República*. En ella, al igual que en la desaparecida revista, se comentaban espectáculos musicales efectuados en las principales ciudades europeas y de Estados Unidos y se anunciaban los estrenos de los compositores

616. Comentario acerca de composición nacional. *Revista Costa Rica Ilustrada*. N.º 8 (20 de setiembre de 1890), p. 64.

617. Portada utilizada en las revistas *Notas y Letras*.

618. *Notas y Letras*. Año 1, N.º 1 (15 de noviembre, 1893), p. 3.

619. *Notas y Letras*. Año 1, N.º 1 (15 de noviembre, 1895), p. 8.

Europeos. Otros periódicos, aunque no establecieron columnas especializadas, con cierta regularidad insertaron comentarios acerca de la música clásica. La revista *Páginas Ilustradas* editó esporádicamente algunas piezas musicales y, en el primer semestre de 1907, una serie de artículos titulada "Arte Divino". Cada semana, Matías Quesada escribía acerca de las diferentes épocas de la historia de la música occidental.

Todas estas publicaciones, aunque no muy numerosas, recordaron a los lectores la moda musical de los grandes países. La desaparición de *Notas y Letras* fue un golpe para los creadores nacionales, quienes ya no tuvieron un espacio para publicar sus obras. A partir de ese momento, los compositores debieron hacer esfuerzos independientes para poder editar su música. Juan de Dios Páez, pianista y compositor, logró editar la mazurca *Lazos de Amor* por medio de la editorial Teller, Sons & Dorner de New York, en 1902. En 1903, Ismael Cardona editó la mazurca *Lidia* como regalo de bodas para Lidia Jurado y el poeta Rafael Ángel Troyo.⁶²⁰ Los ejemplos de ediciones musicales de compositores nacionales, sin embargo, no son numerosos. Este problema para editar música continuó por muchos años. En la década de 1930, la Secretaría de Educación Pública editó música costarricense, principalmente con fines didácticos. En 1934, el compositor Julio Fonseca, interesado en editar música con otro carácter y ante las pocas posibilidades de hacerlo, organizó conciertos con el fin de utilizar la taquilla para editar sus obras. El compositor invitó al público exaltando las cualidades de su música para mejorar el nivel musical del país:

Desea el maestro editar su valiosa producción musical como tributo que hace a su patria y a la educación en lo que se refiere al divino arte; sabido es por todos que en los últimos tiempos la música selecta ha degenerado notoriamente con detrimento para la juventud merecedora de bien significada atención artística.⁶²¹

c. El papel de la crítica

En la prensa, los comentarios de veladas y representaciones líricas fueron numerosos. En general, estos eran más bien comentarios acerca de los asistentes, los intérpretes y su vestuario y no del repertorio. En el caso de las bandas, en cambio, la crítica a las obras ejecutadas fue constante. En 1898, Rafael Chaves, director general de Bandas, comentaba orgullosamente que el público josefino, al igual que los miembros de las colonias extranjeras, empezaba a tener "buen gusto y conocimiento" por la "buena música", gracias a las interpretaciones de la banda militar.⁶²² Un año después, Chaves explicitó:

620. Partitura propiedad de la familia Cabezas Caggiano.

621. *La Hora* (30 de noviembre, 1934), p. 4.

622. Memoria de Guerra y Marina. (1898), pp. 79-80.

*Tenemos en los archivos de música las mejores y buenas composiciones de los más renombrados maestros, tanto de Alemania como de las demás naciones de Europa.*⁶²³

Estas aseveraciones tan optimistas no eran compartidas por el público, el cual, desde una década antes, se quejaba del tipo de repertorio ejecutado por las bandas. Los comentarios permiten entrever, más bien, que solo ocasionalmente las bandas tocaban ese tipo de música catalogada como "buena". El comentario del concierto del 31 de diciembre de 1886, por ejemplo, aunque felicitó a Chaves y a las bandas de Cartago, de Heredia y de San José, envió a estudiar a la de Alajuela. Esta debía prepararse mejor, "aunque sea dándonos oír alguna obra seria y que haya sido objeto de meditados estudios".⁶²⁴

Pocos meses después, el repertorio y el hecho de que los músicos tocaran "de memoria", o sea, sin leer la partitura, causó indignación. El cronista de *La República* señaló airadamente que las bandas costaban a la nación más de 80.000 pesos al año, por lo que debían evitar el repertorio que recordara situaciones muy populares e integrar más bien música "buena y seria":

*agradeceríamos al inteligente maestro señor Chávez que al arreglar los programas de los recreos y retretas intercalara obras de los diversos géneros de música francesa, italiana y alemana. Así, poco a poco se va formando el gusto por la buena música. Por de pronto, celebramos que El torbellino, La celosa y La coqueta, las piezas de los toros y otras piezas que ya fastidian, hayan desaparecido de la exhibición pública.*⁶²⁵

Además del repertorio, se consideró poco profesional la actitud de los músicos:

*ya estamos mas que fastidiados de estar oyendo vejestorios en el parque, cuando hay una orden del Ministerio de la Guerra ordenando que la música que se ejecute allí, debe ser de obras serias y no de memoria. La retreta del lunes se hizo también de memoria. ¿Por qué tanta pereza para estudiar?*⁶²⁶

Los críticos no dejaban pasar ocasión para recordar que "el pueblo paga los músicos y es para tener buena música".⁶²⁷ Ante estas críticas, Chaves cuidó más los ensayos y el escogimiento del repertorio, aspecto que fue reconocido por el mismo crítico.⁶²⁸ Además, también se preocupó por comprar nuevos instrumentos para que las interpretaciones resultaran más afinadas. Con respecto al repertorio, comprado en Bruselas, aclaraba:

623. Memoria de Guerra y Marina. (1899), p. 119.

624. *La República* (6 de enero, 1887), p. 2.

625. *La República* (21 de mayo, 1887), p. 3.

626. *La República* (4 de mayo, 1887), p. 2; *La República* (11 de mayo, 1887), p. 2.

627. *El Gato* (11 de julio, 1889), p. 4.

628. *La República* (18 de mayo, 1887), p. 2.

las piezas de música: de cien de ellas que se solicitan, llegan cincuenta que ya en los países cultos han dejado de gustar por no hallarse en la actualidad á la altura de los adelantos artísticos, ó por la poca importancia de sus melodías.

La queja por el tipo de repertorio, sin embargo, continuó. Un periodista de *El Día* comentó respecto a la banda de Alajuela:

ganas nos dan de decirle al Director de nuestra Banda que ojalá siempre se ejecute en los conciertos y serenatas trozos musicales de esos que últimamente ha puesto; que queremos oír música seria, buena, clásica, nada de esos 'menjurjes' que nos ha espetado y que nos tiene ya traspasados los tímpanos auditivos de oreja a oreja: que se sirva ordenarle al músico mayor que en las paradas y demás tocadas que a él le corresponde dirigir, nos obsequie con música bonita y que ponga en cuarentena unas cuantas 'pendejadas' que ha escogido ya como devoción, que nos tiene hasta atrás.⁶²⁹

y pocos días después, señaló lo mismo acerca de la banda de Cartago:

Nuestros músicos siguen tocando en las paradas unos vejesterios insoportables, capaces de atollarle a uno un dolor de cabeza de los demonios. Rogamos que se toque algo más moderno y clásico como Me gustan todas, El Fandango, La Perica u otra ópera por el estilo.⁶³⁰

El descontento por el repertorio y las ejecuciones llegó a tanto, que un grupo de aficionados dirigió una carta al Ministro de Guerra, en la que solicitaba repertorio "moderno", y no "los decrepitos ruidos con que dos veces por semana nos azota los tímpanos el inamovible y estancado maestro Chaves":

En su mano está, señor Ministro que nuestra banda continúe asesinando el arte y desenterrando cadáveres. ¡Paz a los muertos! ¡Paz!, es este el grito general. [...] Todo progresa en Costa Rica, señor Ministro; sólo la banda retrocede, mejor dicho, está petrificada. [...] Los conciertos que da no son conciertos, son evocaciones de difunto [...] Vamos al parque de Morazán a divertirnos, lo que allí nos espera es una danza macabra y á menos que haya conquista de por medio y entonces nos tocan veinte veces seguidas 'La Mascota'.⁶³¹

Las presentaciones de las bandas, seguidas por un público numeroso, fueron tema de comentarios semanales. A veces, los comentarios eran muy negativos, otras veces se invitaba a asistir porque se iba a estrenar repertorio:

Así pues, que mañana valdrá la pena asistir al Morazán. Ya sabe el Maestro Chaves que nuestra norma es hacer justicia. Si queda bien, un aplauso; y si queda mal, también un aplauso...pero al revés.⁶³²

629. "Lo que no se puede decir no se debe decir". *El Día* (20 de octubre, 1902), p. 2.

630. *El Día* (4 de noviembre, 1902), p. 2.

631. *El Noticiero* (7 de setiembre, 1902), p. 2.

632. *La Prensa Libre* (30 de noviembre, 1905), p. 3.

unas pocas veces, los comentarios fueron positivos:

*Partidarios como somos de hacer justicia cuando el caso lo exija, no diremos que la retreta de anoche resultó como la del jueves de la semana pasada: "un tarro oxidado". No, todo lo contrario: la de anoche resultó, para observar la armonía de las comparaciones, una lámina de oro bruñida con arte y gracia. La banda ejecutó cuatro magníficas piezas y la batuta del maestro Cháves parecía manejada por las mismas manos de hace 15 años.*⁶³³

Ante tanto descontento, una de las últimas compras de Chaves fue de música:

*Con el objeto de mejorar el repertorio musical se ha estado pidiendo á casas acreditadas el extranjero, obras de autores notables ó que han tenido buena aceptación; y se ha encargado á un profesor competente para que traiga las producciones artísticas de mas gusto y más modernas, enriqueciendo de este modo el repertorio para que las Bandas tengan modelos de lo más selecto y lo más nuevo.*⁶³⁴

Poco después Chaves murió. El nuevo director, Juan Loots, fue aclamado por el público:

*El público josefino ha dado una prueba más de su elevada cultura y de su buen gusto artístico. En la retreta del lunes pasado, hizo una ovación grande y merecida a don Juan Loots, el nuevo Director de Bandas.*⁶³⁵

Las nuevas programaciones obtuvieron el favor del público y de la crítica. Poco a poco, las bandas tocaron repertorio clásico reconocido (Véase Cuadro N.º 10). A partir de este momento, las críticas con respecto al repertorio se calmaron y fueron dirigidas más bien a los asistentes. Al igual que en años anteriores, los recreos y las retretas seguían siendo espacios de encuentro social, en los cuales la gente estaba más interesada en la conversación y el lucimiento, que en escuchar música. En 1926, un aficionado comentaba cómo el intento de Loots por probar repertorio novedoso, como, por ejemplo, transcripciones de Wagner, no parecía haber atraído especialmente la atención del público:

*no se porqué el Maestro Loots ejecuta música de esa naturaleza en esas retretas, cuando la gente se pasea en forma de carrusel, otras hablan en voz alta sobre asuntos particulares, otros arrastran los pies, los muchachos gritan y juguetean cerca de uno, a los cuatro vientos se grita "chiclets", "tamales", etc, etc. En otros países hay bancas donde la gente se sienta a oír, y se prohíbe caminar una vez empezado el concierto y mucho menos hacer ruido, por que se expone a ser reprendido por los guardas.*⁶³⁶

633. *La Prensa Libre* (24 de noviembre, 1905), p. 2.

634. Memoria de Guerra y Marina (1906), p. ix.

635. *El Figaro*. Año 1, Nº 31 (11 de agosto, 1907), p. 4.

636. "Lohengrin". *La Nueva Prensa* (3 de agosto, 1926), p. 3.

Cuadro N.º 10	
Programa de retreta efectuada por la banda Militar, en 1914	
• Saint-Saens	Marcha Heroica
• Weber	Obertura Oberon
• Wagner	Preludio de Lohengrin
• Puccini	Fantasia de Bohème
• Délibes	Danza Copelia

Fuente: *La Prensa Libre* (5 de abril, 1913), p. 2.

d. Nuevas preocupaciones sobre el repertorio

A principios de la década de 1920, el mundo musical costarricense estaba dominado principalmente por el repertorio americano. Gracias a la venta cada vez más intensa de *vitrolas* y discos, la posibilidad de escuchar este tipo de música era muy grande. Los programas de las agrupaciones musicales comerciales estaban compuestas casi exclusivamente por ella. Por su parte, los programas de las bandas militares seguían siendo conformados por arreglos de música lírica y diversas piezas danzables pero, esporádicamente, introducía las nuevas danzas estadounidenses. El repertorio clásico, que había empezado a aparecer en los programas de veladas y conciertos a inicios del siglo, seguía teniendo un público muy pequeño. A finales del año 1920, por ejemplo, un cronista de *La Verdad*, comentó preocupado que, mientras a las representaciones cinematográficas asistía mucha gente, al último concierto en el Teatro Nacional solo habían llegado 34 personas a luneta:

*Estamos (o somos) degenerados en materia musical. Esto no nos importaría un pepino si no fuera que en el futuro los amantes del arte correremos el peligro de no oír más a un Lo Priore, a un Dalmau, a un Penha, a un Guerrero porque... irán ahuyentándose o tendremos que ir a oírlos en otras tierras, cosa harto difícil para la mayoría".*⁶³⁷

Los conciertos de música clásica, ya fueran en el Teatro Nacional o en casas particulares, se exaltaron como "centros de devoción" que permitían "aliviarnos de la musicalería de baile que seduce enfermizamente a la ciudad". Para detener el avance de la música de *jazz*, "que no es propiamente noble pasión sino sensualidad pura", Asdrubal Villalobos, director de *La Nueva Prensa*, proponía intensificar la educación musical de los jóvenes por medio de las obras de Mozart y Grieg, entre otros. Es por medio de la música clásica, agregaba el periodista, que "el hombre

637. "¡Que dolor!". *La Verdad* (28 de setiembre, 1920), p. 2.

se siente más cerca de la realidad profunda y verdadera, más cerca de la magnificencia, más cerca del real sentido de la vida".⁶³⁸

Sin embargo, la realidad era que el público escuchaba en los teatros, en los cines y hasta en los colegios, el repertorio americano. Este fue llamado por algunos, un repertorio de "segundo orden":

*Es doloroso ver que en lugares donde se reúne un público selecto, -por ejemplo en el Teatro Variedades, - las más de las veces se tocan tangos y foxes ramplones, buenos tan solo para cafés y para turnos de iglesias de pueblo. [...] Me parece que el mismo trabajo costaría estudiar esas piecitas que califico de inadecuadas y ramplonas que la música verdadera.*⁶³⁹

Al enterarse de que en un programa de concierto los alumnos del Liceo de Costa Rica habían escuchado un *charleston*, *Mephisto*, pseudónimo del comentarista musical de *La Nueva Prensa*, señaló escandalizado: "me da pena ver como se atrofia el gusto de nuestra juventud con esa música propia de negros o de razas salvajes".⁶⁴⁰ *Mephisto* también se quejó de la "super dosis de música jazz" que recibía el público en las proyecciones cinematográficas:

*desde que comenzó la película y hasta su final, la orquesta nos dió una dosis asfixiante de JAZZ. Exceptuando algunos minutos de descanso, fuimos atormentados por ese inquebrantable CHIN, CHIN, CHIN. Ya parece que solo existe esa música de salones de baile y que los directores de orquestas de teatros nos las quieren hacer tragar a la fuerza. Ha sucedido en varios, que personas cultas ante esa actitud de los directores de orquestas, se han sentido molestos. El pasillo, el tango, el vals, las marchas, etc, etc, etc, han terminado. Puede decirse que para desgracia del país ha muerto la orquesta sinfónica y ahora estaremos obligados y oír música en nuestra Victrolasa.*⁶⁴¹

Algunos intentos, como el de *Loots*, de ofrecer otro tipo de repertorio en los bailes del Club Unión, fueron recibidos con entusiasmo por los comentaristas en la prensa:

*fue suprimido el escándalo del Jazz-band, música grotesca, sin armonía, sujeta solamente a los golpes del bombo, sonidos estridentes de pitos, matracas, platillos y cuanta bulla infernal pueda ejecutarse sin armonía ni ritmo, porque el Jazz-band no puede concebirse sino es con la algarabía del escándalo. El maestro Loots, una de las más altas autoridades en materia musical [...] mantiene, como los viejos músicos, la autorizada opinión de que el Jazz Band no debe mantenerse en nuestras fiestas sociales.[...] El público aplaudió con entusiasmo el destierro del jazz Band, lo cual han de asimilar los otros centros sociales o en fiestas de familias, retornando los tiempos de antaño, en que se hizo gala de nuestro progreso y adelanto musical con las bellísimas ejecuciones llenas de ritmo y alegría.*⁶⁴²

638. "Educación Musical". *La Nueva Prensa* (27 de setiembre, 1922), p. 1.

639. "Sobre la música que se ejecuta en los teatros". *Los Lunes* (26 de setiembre, 1927), p. 2.

640. *La Nueva Prensa* (22 de julio, 1927), p. 7.

641. *La Nueva Prensa* (13 de agosto, 1927), p. 4.

642. *La Nueva Prensa* (19 de setiembre, 1927), p. 6.

El público, que era el que al final decidía con su presencia, seguía siendo minoritario para otro tipo de manifestación musical. El proceso de conformación del repertorio clásico y de su público fue largo y tuvo varios actores.

6.2 LA CONSOLIDACIÓN DEL REPERTORIO CLÁSICO

En la primera década del siglo XX, las piezas que componían los programas de veladas y retretas empezaron a variar con respecto a los de finales del siglo XIX. Los conciertos y las veladas organizados por escuelas de música, agrupaciones culturales, así como por algunas familias, se convirtieron en lugares en los cuales el nuevo repertorio empezó a difundirse. En esos programas, cada vez con más frecuencia aparecieron los nombres de compositores del repertorio clásico, sobre todo alemanes. Así, poco a poco, compositores casi desconocidos hasta ese momento, como Bach, Händel, Mozart, Schubert, Grieg, Mendelssohn y Wagner, entre otros, empezaron a aparecer en los programas de veladas y conciertos. Además, agrupaciones de cámara como tríos y cuartetos de cuerdas también hicieron su aparición.

a. Los salones familiares

Las residencias de algunas familias se convirtieron en centros de tertulias musicales. Una de las más conocidas fue la casa del pintor y guitarrista Enrique Echandi y su esposa, la pianista alemana Elsa Maukisch. Otra fue la de la familia O'Leary, en la que tanto la madre como la hija eran músicas. Por ejemplo, el programa de la reunión musical organizada en 1904 por Mercedes y Marita O'Leary, estuvo integrado por un "escogido repertorio" compuesto por obras de compositores como Clementi, Puccini, Verdi, Gounod y Liszt, entre otros.⁶⁴³ Un tercer centro de reuniones musicales fue la casa de las hermanas Luisa y Carmen Montero. Las hermanas Montero, quienes ofrecían clases privadas de piano y canto respectivamente, también efectuaron numerosas veladas en la sala de la casa, con sus numerosos alumnos.

643. *Pandemonium*. Año II, N.º 79 (1.º de diciembre, 1904), p. 15.

b. Las asociaciones y centros culturales

Varias asociaciones culturales fueron fundamentales para la difusión del repertorio clásico porque organizaron veladas, conciertos y conferencias regularmente. Dos de ellas fueron el Ateneo de Costa Rica, fundado en 1907, y la Sociedad de Instrucción y Recreo, fundada en 1912.

El Ateneo de Costa Rica era una asociación cultural que tenía miembros distribuidos en varias secciones, entre ellas la de ciencias exactas, la de ciencias morales y políticas, la de literatura y la de bellas artes. Esta última, presidida por Enrique Echandi, tenía 21 miembros en 1912. La mayoría de ellos eran músicos profesionales o aficionados de buen nivel.⁶⁴⁴

Entre sus objetivos tenía el borrar "la apatía que el público parece sentir, por todo lo que se refiere a las artes y letras". Algunas de las veladas organizadas por esta agrupación sirvieron para estrenar obras nacionales como, por ejemplo, la organizada en 1908, en la que se estrenaron obras

poéticas y musicales de Rafael Ángel Troyo.⁶⁴⁵ En los comentarios aparecidos en los *Anales del Ateneo*, revista editada por la misma agrupación, se hace especial mención a las audiciones musicales con que se amenizaron las reuniones y, sobre todo, la "brillante colaboración artística" de Enrique Echandi, su esposa Elsa Maukisch de Echandi, así como a todos los miembros de ese importante grupo del Ateneo.⁶⁴⁶

La Sociedad de Instrucción y Recreo era un centro fundado por el

personal de las escuelas oficiales. Todos los miércoles organizaban conferencias y veladas en el paraninfo del Colegio Superior de Señoritas, en algún teatro o salón de escuela (Véase Cuadro N.º II). Algunos ejemplos fueron la conferencia ilustrada con trozos musicales de José Fabio Garnier, efectuada en el teatro Moderno; la conferencia sobre Verdi, efectuada por José Joaquín Vargas Calvo y el concierto con música de Wiepking, Mendelssohn y Grieg, efectuada a finales del año 1913.

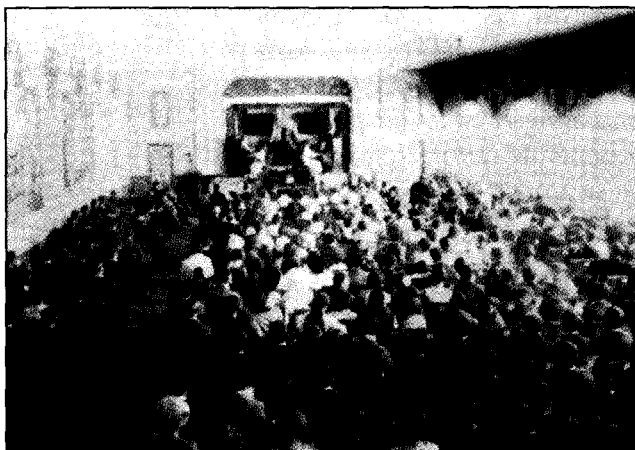


Ilustración N.º 35
El salón del Centro Español durante una velada literario musical. En el escenario, al fondo, dos muchachas tocan-do piano.⁶⁴⁷

644. *Anales del Ateneo de Costa Rica*. Año I, N.º 8 (1912), pp. 3-11. Miembros de la Sección de Bellas Artes (1912): Enrique Echandi (presidente), Ismael Cardona (vicepresidente), Julio Osma, (secretario), Alejandro Aguilar, Juan Ramón Bonilla, Próspero Calderón, Angelina Castro, Roberto Campabadal, Roberto Cantillano, Elsa de Echandi, Emilia de Garnier, Carlos Gutiérrez, Enrique Hine Saborio, Josefina Hazera de Zúñiga, Juan Loots, Luisa Montero, Mercedes O. de Tucker, María O. de Hine, José M.ª Osma, Petra Rosat, J. J. Vargas Calvo.

645. *Sanción* (10 de diciembre, 1908), p. 4.

646. *Anales del Ateneo de Costa Rica*. Año I, N.º 8 (1912), pp. 73-74.

647. *Pandemonium*. Año X, N.º 144 (15 de octubre, 1915), p. 481.

c. Las asociaciones musicales del Colegio de Señoritas

Desde su fundación, en 1888, el Colegio de Señoritas tuvo en su plan de estudios la materia *Canto*. A inicio del año lectivo de 1903, José Joaquín Vargas Calvo fue nombrado como profesor de ese ramo.⁶⁴⁸ Siendo al mismo tiempo profesor de la Escuela de Música Santa Cecilia, instrumentista muy activo y fundador de diversas sociedades musicales, su papel fue fundamental en la difusión del nuevo repertorio. Además, como señaló en una carta dirigida a los profesores del Colegio de Señoritas, "el espíritu de asociación" en sus diferentes manifestaciones, era indiscutiblemente "uno de los más poderosos factores de educación social". Es por ello que motivó a las estudiantes a organizar conciertos, veladas y conferencias musicales:

*una buena educación física, con ejercicios activos y bien reglamentados; excursiones frecuentes; reuniones periódicas artísticas y literarias; en fin, la obra provechosa de la extensión escolar.*⁶⁴⁹

En las actividades, las alumnas participaban organizando y tocando en diversas agrupaciones pero, también, participaron músicos profesionales. A lo largo de los años, los músicos que participaron eran casi siempre los mismos, pero las estudiantes y el nombre de la asociación organizadora variaron. En la década de 1910 el grupo organizador se llamó centro Ariel. En la década de los años veintes, se llamó club Euterpe, Sociedad de Conciertos del Colegio de Señoritas y, finalmente, club Vargas Calvo. En todo caso, el objetivo principal de todos estos grupos fue "fomentar la cultura artístico-filarmónica".⁶⁵⁰

Cuadro N.º 11	
Velada a cargo de la Sociedad del personal docente de San José, realizada en el salón de actos del edificio Metálico	
• Reseña histórica de la Sociedad	
• Beriot	Concierto IX para violín Allegro maestoso- Adagio- Rondo- Coda José Castro Carazo, violinista Roberto Campabadal, pianista
• Conferencia	
• Chaminade	L'éte, romanza a cargo de Luisa Montero
• Recitación	
• Castro Carazo	Berçeuse José Castro Carazo, violinista Roberto Campabadal, pianista
• Rossini	Rondo duo de guitarras: Atilia Montero y don F. Rojas Díaz

Fuente: *La República* (6 de diciembre, 1914), p. 3.

648. Hoja de servicio y mérito de José Joaquín Vargas Calvo. Propiedad de la familia Vargas Dengo.

649. "Opinión del profesor de Canto acerca de un nuevo plan para el Colegio de Señoritas" Carta dirigida a los profesores del Colegio de Señoritas (9 de noviembre, 1916). Propiedad de la familia Vargas Dengo.

650. *La Nueva Prensa* (3 de octubre, 1922), p. 2.

Las asociaciones fueron muy activas. En 1914, por ejemplo, el centro Ariel, en colaboración con la Sociedad Filarmónica Josefina, organizó varias veladas. Los programas contenían obras de Schubert, Gounod, Grieg, Handel, Chaminade y Mendelssohn.⁶⁵¹ A partir de 1922, el club Euterpe inició una serie de charlas de compositores clásicos que tuvo mucho éxito. La combinación de ofrecer la biografía del compositor seguida de una participación musical, logró atraer "la atención del público amante de las buenas selecciones".⁶⁵² Así, se dio a conocer la obra de Schubert⁶⁵³, de Chopin⁶⁵⁴, y de Beethoven⁶⁵⁵, entre muchos otros. En 1925, la sociedad organizadora cambió de nombre, pero siguió con el mismo tipo de actividad.

En noviembre de ese año, la Sociedad de Conciertos del Colegio de Señoritas organizó un concierto dedicado a Saint-Saens.⁶⁵⁷ Esta sociedad estaba formada por un grupo de artistas que:

anhelan infiltrar en nuestro pueblo esa esencia desconocida que infiltrándose en los sentidos los inunda de dulce o ardorosa espiritualidad divinizando en el grado posible a los hombres; grupo que no abandera el lucro, que trabaja continuamente con una perseverancia de verdaderos artistas y que logra poco a poco sus fines. En el Colegio de Señoritas ha tenido la cuna la Sociedad de Conciertos y no podía ser en otro lugar; vemos como trabaja el Colegio, poseído del espíritu que la educación francesa y exquisita de su talentosa directora y la mayor parte de sus profesores; como cada vez que sus fiestas de arte abren al público las puertas ese público se siente entusiasmado y los que seguimos en lo posible la vida intelectual cultivamos la esperanza de un absoluto mejoramiento social, que alejándonos de esta vida vana y futil que se vive en nuestras ciudades nos conduce en el futuro a grandeza efectiva.⁶⁵⁸

Ilustración N.º 36
José Joaquín Vargas Calvo,
compositor y pedagogo, en
1911.⁶⁵⁶



651. *La República* (25 de noviembre 1914), p. 2.
652. *La Nueva Prensa* (6 de junio, 1923) p. 2.
653. *La Nueva Prensa* (3 de octubre, 1922), p. 2.
654. *La Nueva Prensa* (4 de noviembre, 1922), p. 2.
655. *La Nueva Prensa* (6 de junio, 1923), p. 2.
656. *Páginas Ilustradas*. Año 8, N.º 312-13 (10 de diciembre, 1911), p. 37.
657. *La Nueva Prensa* (9 de noviembre, 1925), p. 3.
658. *La Nueva Prensa* (9 de noviembre, 1925), p. 3.

d. Las escuelas de música

Otro de los responsables del cambio en el gusto musical fueron las escuelas de música. En los conciertos que efectuaron regularmente con el fin de que los estudiantes mostraran los adelantos en la ejecución instrumental, los programas presentaron compositores poco conocidos en el medio.



i. Escuela Nacional de Música (1890-1894)

En 1890 se estableció, a expensas del Estado, la Escuela Nacional de Música, cuyo objetivo principal era formar instrumentistas para integrar una orquesta sinfónica. Tanto en Europa como en Estados Unidos, este tipo de orquesta era considerado un elemento fundamental para la difusión de la música artística. En Costa Rica, pronto se iniciaría la construcción del Teatro Nacional y la posibilidad de poseer, a corto plazo, un espacio arquitectónico de gran belleza convirtió la necesidad de una orquesta en un problema real. Así como la construcción del Teatro se constituyó en una "obra nacional"⁶⁶⁰, la orquesta fue considerada una necesidad nacional. Los teatros de ópera europeos y latinoamericanos del finales del siglo XIX eran espacios públicos de sociabilidad sumamente importantes, puesto que no solo fomentaban el entretenimiento, sino que, también, eran un lugar en donde los miembros de la elite se encontraban y hablaban informalmente de sus negocios. Aunque un poco menos obvio, también tenían efectos socio-políticos, ya que "servían como puesta en escena informal para el despliegue del valor financiero, el anuncio de la posición socio-económica y la proclamación de la cultura personal".⁶⁶¹ En este contexto, un teatro y una orquesta sinfónica eran realmente una obligación para cualquier país que se sintiera culto y refinado. Con el fin de formar instrumentistas capaces de tocar en una orquesta, la Escuela Nacional de Música inició sus labores a inicios de 1890.

El primer director de la escuela, Mateo Fournier, fue sustituido rápidamente por el maestro puertorriqueño Eduardo Cuevas, quien, muy optimista, aseguró: "No dudo que con el entusiasmo de mis compañeros, en no lejano tiempo formaremos un grupo artístico que hará honrar al

Ilustración N.º 37
Velada lírico-literaria
de despedida al violi-
nista Longino Soto, en
1914.⁶⁵⁹

659. *Pandemonium*. Año IX, N.º 114 (1914), p. 524.

660. Colección de Leyes y Decretos, Decreto 17 (27 de mayo, 1890).

661. Jeffrey Needell. *A Tropical Belle-Epoque*, p. 80.

país y al actual gobierno".⁶⁶² Para ello, aceptó 100 estudiantes: 50 en violín, 4 en viola, 4 en cello y 4 en contrabajo. El resto solo recibía clases teóricas porque no había suficientes instrumentos. Cuevas recomendó, además, abrir la clase de canto y piano:

*para educar a 25 señoritas, con el objeto de formar un cuerpo de coro de ambos sexos. Estos dos coros combinados con la orquesta pueden en no lejano día ser la delicia de la sociedad y el sostén de hospicios de caridad, pues toda clase de espectáculos líricos se pueden ejecutar.*⁶⁶³

La escuela recibió dos clases de alumnos: los "efectivos", quienes querían hacer de la música su profesión, y los "asistentes", cuyo fin era complementar su educación.⁶⁶⁴ Durante tres años se emitieron acuerdos para organizar el personal docente⁶⁶⁵ y para crear nuevas plazas de profesores, debido al aumento del alumnado.⁶⁶⁶ Se publicó, también, un reglamento sumamente detallado con respecto a su funcionamiento.⁶⁶⁷ A pesar del aparente interés del Estado, la escuela desapareció a finales de 1894. Dos de las principales causas de su desaparición fueron la falta de presupuesto y la división del profesorado.

En 1893, Eduardo Cuevas y Giordano Morales decidieron separarse de la Escuela Nacional de Música y fundar otra que llamaron La Lira Josefina. Además, solicitaron apoyo al Estado. Aunque no encontramos declaraciones de Cuevas, ni de Alejandro Monestel, quien asumió como nuevo director de la Escuela Nacional, cinco artículos de página completa cada uno, aparecieron entre mayo y setiembre de 1894 en *La República*. En ellos, dos posiciones quedan claras. Los simpatizantes de Cuevas y de La Lira defendían que la Escuela Nacional era un proyecto muy costoso, debido al personal y al instrumental que requería, que no producía los resultados esperados.⁶⁶⁸ Señalaban, además, que, con las reformas aplicadas por Monestel, se había convertido en una escuela complementaria para la educación de señoritas de clase alta y que con ello no lograría la tan ansiada orquesta para lo cual había sido creada:

*...nada adelanta el país con muchas señoritas que toquen violín en su casa, si no cuenta con una orquesta que pueda desempeñar en el hermoso teatro que se está construyendo. Las señoritas estudian el violín por pasatiempo, por moda, pero nunca con el propósito de formarse con él una profesión.*⁶⁶⁹

662. A.N.C.R. Serie Fomento, N.º 939, f. 4 v.

663. Memoria de la Secretaría de Gobernación, Policía y Fomento (San José: Tipografía Nacional, 1891), p. 29.

664. Colección de Leyes y Decretos. Decreto X. (12 de marzo, 1890).

665. Colección de Leyes y Decretos. Acuerdo CLXXXVII (15 de abril, 1890), Acuerdo CCLXXXI (14 de julio, 1890), Acuerdo CDXLI (3 de octubre, 1890), Acuerdo CCLXVII (11 de agosto, 1892).

666. Colección de Leyes y Decretos, Acuerdo CDXV (29 de agosto, 1891).

667. Colección de Leyes y Decretos, Acuerdo XII (7 de enero, 1893).

668. *La República* (29 de mayo, 1894), pp. 2-3.

669. *Ídem*.

Por último, puntualizaba este primer comentarista, La Lira Josefina había logrado formar una orquesta en catorce meses, cosa que no había conseguido la escuela estatal en cuatro años. Evidentemente, concluía, el Gobierno debía comparar cuidadosamente los resultados:

...el (plantel) nacional nos proporcionará un lujo á que hay tiempo de atender cuando estén llenas las necesidades apremiantes, y el particular nos da la probabilidad de la orquesta que necesitamos.⁶⁷⁰

Por otro lado, otro comentarista del mismo diario defendió que las jóvenes que asistían al plantel eran "señoritas pobres a quienes un día puede servirles el arte para ganarse la subsistencia".⁶⁷¹ Además, apuntaba que para crear una orquesta de calidad media era necesario, al menos, siete u ocho años. A pesar de ello, el primer artículo fue de mucho impacto, puesto que alertó al Gobierno del cambio de rumbo que se había producido en la Escuela Nacional. Esta, que inicialmente se había creado para formar lo más rápidamente posible una orquesta, era ahora, al mando de Alejandro Monestel, músico de sólida formación profesional, una institución de enseñanza musical tradicional, que aspiraba eventualmente a formar una orquesta, pero que no lo consideraba su prioridad.

El 31 de mayo de 1894, por medio de un acuerdo, el Gobierno otorgó una subvención de 200 pesos a La Lira Josefina.⁶⁷³ A pesar de nuevos artículos que defendían la Escuela Nacional de Música y censuraban al Gobierno por subvencionar una escuela privada, en setiembre de 1894, la Escuela Nacional desapareció.

Aunque durante los pocos años de existencia a la Escuela Nacional no le dio tiempo para organizar muchas veladas que ayudaran a difundir el repertorio clásico, la discusión acerca de su supervivencia estuvo centrada en la creación de una orquesta sinfónica, grupo fundamental del repertorio clásico.

ii. Escuela de Música Santa Cecilia (1894-1956)

En 1894, con el fin de llegar a un acuerdo respecto al apoyo estatal, el Ministro de Fomento promovió una reunión entre los directores de las escuelas La Lira Josefina y la Escuela Nacional de Música. De esta reunión, como escribió Cuevas, director de la primera, al Ministro,



*Ilustración N.º 38
Marcelina González, profesora de canto en la Escuela Nacional de Música, en 1893.⁶⁷²*

670. *Ídem.*

671. *La República* (14 de agosto, 1894), p. 2.

672. *Notas y Letras*. Año I, N.º 1 (13 de noviembre, 1893), portada.

673. Colección de Leyes y Decretos. Acuerdo N.º 11 (31 de mayo, 1894).



"no resultó arreglo alguno".⁶⁷⁴ Monestel, director de la Nacional, renunció e inmediatamente, con el mismo personal, instrumental, mobiliario y hasta los mismos alumnos, inauguró una escuela privada, llamada Escuela de Música Santa Cecilia. El reglamento de la nueva escuela, con pequeños cambios, era similar al de la Escuela Nacional de Música. En 1898, José Joaquín Vargas Calvo sustituyó a Monestel en la dirección.

Desde su fundación, esta Escuela organizó, a lo largo del ciclo lectivo, y sobre todo al

inaugurarlos y al concluirlos, conciertos en los que tanto alumnos como profesores participaron. Como señaló un periodista en 1895, el fin de las veladas anuales no solo era brindar un momento estético, sino, también, mostrar el trabajo efectuado a los que ayudaban a mantenerla con sus contribuciones y entusiasmar a otros "vecinos acudados y progresistas de esta capital, responsables, por su posición social", a ayudar.⁶⁷⁶

En los primeros años de existencia de la Escuela, Vargas intentó otras maneras de consolidarla. En 1910, con la ayuda del obrero Juan Arias, organizó el Orfeón Artesano.⁶⁷⁷ En él sus integrantes recibieron clases de teoría musical elemental y, a la vez, formaron un coro de alrededor de 60 voces, con edades entre 16 y 40 años. En la agrupación había barberos, carpinteros, pintores, sastres, relojeros, maestros, dentistas, comerciantes, encuadernadores, escribientes, telegrafistas, talabarteros, dependientes, empleados, impresores, estudiantes, lavasombreros, plateros, ebanistas, agricultores, cerveceros, tipógrafos, tapiceros, torneros y albañiles.⁶⁷⁸ Este intento, sin embargo, no fructificó ya que sus integrantes no tenían tiempo para dedicarse al entrenamiento musical. Según expresó el mismo fundador:

los obreros son por lo general bastante inconstantes y el número de asistentes al Orfeón en vez de aumentar ha disminuido, a pesar de los esfuerzos que el señor Osma y yo hemos hecho para estimularlos y alentarlos en el estudio de la música.

674. A.N.C.R. Serie Fomento, N.º 3898, f. 3.

675. A.N.C.R. Serie Fotografía, N.º 7307.

676. *La República* (8 de enero, 1895), p. 2.

677. *Cultura*. Año I, N.º 10 (8 de agosto, 1910), p. 2.

678. Nómima del Orfeón Artesano. Propiedad de la familia Vargas Dengo.

En 1915 abrió una sucursal de la Escuela en Heredia. El horario establecido permitió a los profesores de la Escuela de San José hacer viajes semanales a Heredia para dictar las clases.⁶⁷⁹ La Junta de Educación de Heredia ofreció suministrar el local con servicio de luz eléctrica.⁶⁸⁰

Durante los 62 años de existencia, la Escuela de Música Santa Cecilia tuvo los mismos problemas. Aunque en el transcurso de los años se alabó su aporte a la difusión de la cultura musical, el apoyo estatal era casi nulo. Con el pago mensual de los estudiantes, apenas lograba ofrecer un modesto sueldo a sus profesores. La exoneración del pago del alquiler era vital para la supervivencia de la escuela. Un periodista de *La Nueva Era* lo señaló:

*Eso pide la justicia y manda el proteccionismo que tiene derecho a esperar quien como el señor Vargas Calvo se desvela y empeña con perseverancia muy loable por el progreso artístico en nuestra patria.*⁶⁸¹

A partir de 1917, la situación se solucionó durante bastantes años al impartirse las clases en el local del Colegio de Señoritas. En el Salón Magno de la institución se efectuaron los diversos conciertos y veladas. En 1934, sin embargo, la Escuela debió alquilar nuevamente una casa frente al Colegio de Señoritas. En una carta que Vargas Calvo envió al compositor Alejandro Monestel, quien residía en Estados Unidos, comentó:

*La escuela está resucitando este año: he tenido como 50 alumnos, la mayoría mujeres, y casi todas de piano, con muy pocos de violín. Tengo una casa alquilada en la cuadra que sigue de la mía, frente al Colegio de Señoritas. Algún día le contaré otras cosas acerca de mis dificultades para revivir la escuela que ya este año ajusta 40 de fundada.*⁶⁸²

En 1938, la visita de Alejandro Monestel al país fue motivo para que la escuela organizara un concierto-homenaje. El ofrecimiento efectuado en aquella ocasión, a cargo de la niña Grace Muñoz, resumió el papel que había tenido la institución en el desarrollo musical del país:

*nosotros luchamos, señor Monestel, contra la corriente de la música populachera que pretende inundarnos, pues aquí, conforme a la magnífica orientación que imprimiera al plantel usted, como fundador, encontramos seguro y cálido refugio los jóvenes estudiantes que deseamos ser los artistas de mañana.*⁶⁸³

679. *La República* (7 de enero, 1915), p. 2.

680. *La República* (27 de febrero, 1915), p. 2.

681. "Pidiendo justicia para la Escuela de Música Santa Cecilia". *Nueva Era* (7 de octubre, 1917), p. 1.

682. Carta de José Joaquín Vargas Calvo a Alejandro Monestel (13 de noviembre, 1934). Propiedad de la familia Vargas Dengo.

683. *La Época* (17 de noviembre, 1938), p. 3.

Con la preparación que ofrecía la Escuela Santa Cecilia, comentó un periodista de *La Época*, los estudiantes estaban capacitados para "detener la fuerza arrolladora de la mala música":

*Colocada esta juventud y elevada por una inteligente dirección al plano de la gente culta por su amor y refinamiento en el arte, purificará el ambiente, imponiendo la avasalladora música de los grandes maestros.*⁶⁸⁴



Ilustración N.º 40
Grupo de estudiantes de la Escuela de Música Santa Cecilia, en 1895 con los profesores Pilar Jiménez, Alejandro Monestel, Augusto Fla Cheffa y José Joaquín Vargas Calvo.⁶⁸⁵



Ilustración N.º 41
Grupo de estudiantes de la Escuela de Música Santa Cecilia, en 1941.⁶⁸⁶

684. *La Época* (8 de enero, 1939), p. 4.

685. A.N.C.R. Serie Fotografía, N.º 7308.

686. A.N.C.R. Serie Fotografía, N.º 7303.

iii. Otras escuelas de música

Dos instituciones de educación musical, aunque de corta duración, también participaron en la difusión del repertorio clásico: el Conservatorio de Música y Declamación y la Academia Euterpe.

El Conservatorio de Música y Declamación fue fundado en 1915 por Julio Osma, Emmanuel García y César Nieto. Las materias impartidas correspondían a los planes de estudio de los conservatorios franceses y belgas.⁶⁸⁷ Aunque solo duró dos años, esta institución logró reunir una orquesta de 30 músicos y organizar agrupaciones propias de la música de cámara como son el cuarteto de cuerdas y el trío con piano.

La orquesta, dirigida por Alvis Castegnaro, logró ejecutar obras como la obertura *Coriolan* de Beethoven y la de *El crepúsculo de los dioses* de Wagner así como obras para orquesta con solista, como uno de los oratorios para soprano, coro mixto y orquesta de Gounod. Los profesores Ismael Cardona y Alvar Antillón, violinistas; Francisco Hidalgo, violista; y Rafael Manzanares, cellista, lograron formar un cuarteto de cuerdas que estrenó el *Cuarteto N.º 1*, op. 12 de Mendelssohn.⁶⁸⁸ En otro concierto, Ismael Cardona, Emilio León y Julio Osma ejecutaron el *Trio en do menor para violín, viola y piano* de Mendelssohn.⁶⁸⁹ Este hecho, que parece sin importancia es, sin embargo, un indicador del desarrollo técnico y musical logrado por algunos de los músicos de esa época, ya que estas obras requieren de un dominio instrumental avanzado.⁶⁹⁰



Ilustración N.º 42
Participantes en la velada efectuada en diciembre de 1911, en el Teatro Nacional.⁶⁹¹

687. *Pandemonium*. Año X, N.º 130 (15 de marzo, 1915), p. 32. Profesores: Elsa M. de Echandi, Emilia de Garnier, Luisa y Carmen Montero, Encarnación Mayoral, Alvis Castegnaro, Emmanuel J. García, César Nieto, Julio Osma, Ismael Cardona, Luis Roig, Emilio León, Roberto Cantillano, Eduardo Gómez, José Fabio Garnier, Alceo Hacera, Ignacio Trullás y otros no mencionados.

688. *La República* (30 de diciembre, 1915), p. 3.

689. *La Prensa Libre* (11 de agosto, 1916), p. 2.

690. Los cuartetos de cuerdas y los tríos con piano aparecieron en Europa a mediados del siglo XVIII. A partir de finales de ese siglo, se convirtieron en géneros preferidos de los compositores para mostrar su maestría en la composición. Así, estos compusieron obras difíciles, tanto técnica como interpretativamente. Los grupos instrumentales que se organizaron para ejecutar este tipo de repertorio ya no podían ser aficionados, sino que requirieron instrumentistas con un nivel musical bueno, para poder ejecutar ese repertorio tan complejo.

691. *Páginas Ilustradas*. Año 8, N.º 314 (diciembre de 1911), p. 38.

En diciembre de 1916, Julio Osma decidió emigrar a Estados Unidos "en busca de campo más amplio para sus actividades y aptitudes profesionales".⁶⁹² Sin apoyo financiero, y sin la presencia de Osma, el Conservatorio dejó de existir. En 1920, un grupo de sus antiguos profesores –Luisa Montero, Juan Loots, Julio Fonseca, Roberto Cantillano, César Nieto, José Barrenechea, Emmanuel García y Belarmino Soto– solicitaron apoyo al Presidente de la República para reabrirlo. Aguilar Barquero contestó negativamente.⁶⁹³ En *La Prensa*, un aficionado comentó que esta era la decisión correcta, puesto que ya existía otra escuela –la Santa Cecilia– dedicada a la formación de músicos, cuyo director –Vargas Calvo– había dedicado su vida a la música del país:

*hay que desengañarse, pero la nueva institución no merece el apoyo del Gobierno, como la Escuela de Música Santa Cecilia, pues de esta última no sabemos aun su fruto y en cambio de la primera lo hemos recogido ya y admiramos la constancia con que ha sido sostenida.*⁶⁹⁴



Ilustración N.º 43

Orquesta de cuerdas dirigida por José Joaquín Vargas Calvo a finales del siglo XIX. De pie: Carlos F. Umaña Cordero, Manuel Blanco Calvo, Juan José Castro Carazo, José Joaquín Vargas Calvo, Walter Bolandi, Miguel A. Umaña Cordero. Sentados: Luis Montalto Sáenz, José Daniel Zúñiga, José Ángel Coto Garbanzo, Luisa Montero, Alfredo Mora, Alberto Zúñiga. Sentado en el suelo: Alfredo Serrano Bonilla.⁶⁹⁵

En 1934, el compositor Julio Fonseca fundó otra escuela llamada Academia Euterpe. Los profesores eran él, su hijo Jimmy y el violinista Raúl Cabezas.⁶⁹⁶ Esta escuela también tuvo una duración bastante corta. Los coros y la orquesta, sin embargo, tuvieron una participación importante en algunos conciertos organizados por la Asociación de Cultura Musical.

692. *Nueva Era* (24 de noviembre, 1917), p. 3.

693. *Hombre Libre* (4 de febrero, 1920), p. 5.

694. *La Prensa* (12 de febrero 1920), p. 5.

695. A.N.C.R. Serie Fotografía, N.º 4604.

696. *La Época* (26 de marzo, 1936), p. 7.

6.3 LAS ASOCIACIONES DE MÚSICOS

A principios del siglo XX, los músicos profesionales empezaron a organizar un nuevo tipo de asociación musical. Las sociedades filarmónicas que habían aparecido en las últimas décadas del siglo XIX estaban integradas principalmente por aficionados. Las nuevas asociaciones musicales estaban integradas por jóvenes músicos profesionales. Además, los fines para los cuales se reunían, así como el repertorio que ejecutaban, eran muy diferentes al efectuado en las antiguas sociedades filarmónicas. Muchas de las nuevas asociaciones, a pesar del entusiasmo inicial, tuvieron una vida muy corta.

a. Sociedad Santa Cecilia (1902)

En noviembre de 1902, se reunieron en el local de la Escuela de Música Santa Cecilia algunos artistas y aficionados con la idea de organizar una sociedad musical. Después de que Vargas Calvo leyó los estatutos redactados por él, fueron aplaudidos y firmados por todos. Como nombre se acordó Sociedad Musical Santa Cecilia. Los objetivos de esta sociedad eran:

•Fomentar el gusto por la música, obteniendo mediante el estudio y constante dedicación, un verdadero progreso que sirva de estímulo a la sociedad costarricense, y a la vez ser útiles muy especialmente a las instituciones de beneficencia establecidas en el país. Con este fin la Sociedad dará conciertos de cuyo producto se reservará una tercera parte para la compra de instrumentos, repertorio y formación de una biblioteca musical para uso de los socios.

•Procurará auxiliar a los artistas nacionales y extranjeros que ya por enfermedad u otras causas justas se encuentren necesitados de ayuda de sus colegas.⁶⁹⁷

En 1903, los ensayos eran efectuados semanalmente. Los lunes ensayaba el coro de señoras y señoritas, el martes el coro de hombres y el miércoles la orquesta.⁶⁹⁸ Después de algunas noticias acerca de esta sociedad, no se supo más de ella, aunque muchos de sus integrantes participaron en otras agrupaciones y asociaciones que se fundaron posteriormente.

697. "Sociedad Musical Santa Cecilia". *El Día* (24 de noviembre, 1902), p. 2. Integrantes de la Sociedad Musical Santa Cecilia: Zenón Castro, José Barrenechea, Ismael Cardona, Luisa Montero, Emilio León, Mateo Fournier, Enrique Jiménez, Rafael Alpizar, Petra Rosat, Zelmira Segreda, Francisco Castro, J. Mendoza, Jorge Aubert, Juan Arias, Pacifica Zelaya, Ester Morales, Herminia Antillón, Esperanza Fior, Rosa Montero, Elisa Espinach, Isabel Montero, Marcelino Hernández, Ofelia Castro, Pilar Jiménez, Rodomiro Orígg, Eloisa Bonnfil, Guillermo Castro, Manuel Blanco, Francisco Mendoza, Alfredo Morales, Samuel Montañón, Berta Castro, Julia Antillón, Chepita Varela, Margarita de Pérez, Vargas Calvo, Mercedes Riba, Paulina González, Pedro Arias, Carmen Montero, María Luisa Morales, Pedro Calderón, Elías Alvarado, presbítero José J. Calderón.

698. *El Día* (5 de julio, 1905), p. 2.

b. Sociedad Musical de Costa Rica (1911)

De la Sociedad Musical de Costa Rica solo se conoce un concierto efectuado en diciembre de 1911. En el programa, que incluía obras de Wagner, Cheminade, Gounod, Bizet, entre otros, tocaron Ismael Cardona, Petra Rosat, Zelmira Segreda, Marita O'Leary, Roberto Campabadal y José Joaquín Vargas Calvo.

c. Sociedad Filarmónica Josefina (1914)

En 1914, un grupo de jóvenes músicos decidió organizar la Sociedad Filarmónica Josefina. Esta tenía como objetivo "dedicarse al estudio y ejecución de las obras de los grandes compositores, para constituir luego una sociedad de conciertos y dar audiciones musicales escogidas".⁶⁹⁹ Esta iniciativa fue recibida con entusiasmo por un periodista de *La República*:

*Nuestra incondicional voz de aliento a los estudiosos jóvenes que con entusiasmo se dedican al verdadero arte musical que de fijo ha de llevar consigo el refinamiento del buen gusto artístico y contribuir a la cultura del pueblo costarricense.*⁷⁰⁰

Unos días después convocaron a asamblea general para discutir los estatutos elaborados por tres de sus miembros, y se procedió a nombrar la junta directiva.⁷⁰¹ Nuevamente, el periodista de *La República* comentó:

nuestra juventud intelectual y artística no descansa en su afán de ilustrarse y propagar la luz del saber y del arte por todas partes, lo que nos debe llenar de alegría y satisfacción. Felicitaciones a lo que con tenaz empeño está llevando a cabo la obra de reformatión social por medio del divino arte de Euterpe.

A pesar de que llegó a tener cerca de 40 miembros, no se supo nada de ella después del año de su fundación.



Ilustración N.º 44
José Castro Carazo,
compositor y presidente de la Sociedad Filarmónica Josefina, fundada en 1914.⁷⁰²

d. Asociación Musical (1915)

En 1915 se fundó la Asociación Musical que se propuso ofrecer conciertos orquestales "con alguna frecuencia". Con ese objeto preparó una orquesta compuesta con los más reputados artistas de San José y

699. *La República* (2 de agosto 1914), p. 3.

700. *La República* (2 de agosto 1914), p. 3.

701. *La República* (7 de agosto 1914), p. 3. Junta Directiva de la Sociedad Filarmónica Josefina: José Castro Carazo (presidente), Luis Montalto (vicepresidente), Gonzalo Blanco (secretario), Francisco Hidalgo (tesorero), Claudio Pérez (fiscal), Mauro Alvarado (primer vocal), M. A. Umaña (segundo vocal), Rafael Manzanares (tercer vocal).

702. *Pandemonium*. Año 9, N.º 11 (1914), p. 444.

extranjeros. Su objetivo era "cultivar el gusto artístico tanto entre los asociados como entre los particulares aficionados".⁷⁰³ Un mes después, la Asociación anunció un gran concierto sinfónico dirigido por Loots. Este hecho fue considerado un acontecimiento puesto que era la primera vez que se iba a escuchar una "verdadera" orquesta sinfónica en el país. El repertorio estuvo integrado por "preciosas composiciones de célebres autores en que corren parejas la inspiración y el talento".⁷⁰⁴ La orquesta tenía 55 profesores: 11 primeros violines, 6 segundos, 3 violas, 4 violoncellos, 6 contrabajos, piano sustituyendo al arpa, 2 flautas, 2 oboes, 2 clarinetes, 2 fagotes, 2 trombas, 2 cornetines, 4 trompas, 3 trombones, 1 bombardino, timbales, redoblante, bombo "y demás ruido". El concierto, en el que participaron como solistas Zelmira Segreda, Alejandro Monestel, Ismael Cardona y Julio Osma, fue aplaudido "con estrépito".⁷⁰⁵ Poco después, la Asociación ofreció un segundo concierto también dirigido por Loots.⁷⁰⁶ Por falta de apoyo económico, la agrupación no pudo continuar.

e. Asociación Musical de Costa Rica (1926-1927)

Poco más de una década después y con el nombre de Asociación Musical de Costa Rica, Loots intentó nuevamente organizar una orquesta sinfónica. En 1926, inició los ensayos con 41 músicos.⁷⁰⁷ Después de más de treinta ensayos, anunció el concierto inaugural en el teatro Moderno. En los periódicos, la actividad fue ampliamente anunciada y elogiada. En *La Nueva Prensa*, "Wagneriano" invitó a escuchar

703. *La República* (17 de julio 1915), p. 3. Junta Directiva de la Asociación Musical: César Nieto (presidente), Julio Osma (vicepresidente), Rafael Alpizar ((secretario), Ismael Cardona (prosecretario), Alfredo Morales (tesorero), Emmanuel García (bibliotecario encargado del archivo), Jorge Montealegre (fiscal), Manuel Quirós (primer vocal), Manuel Acevedo (segundo vocal), Juan Sanabria (tercer vocal), Rafael Manzanares (cuarto vocal).

704. *La República* (17 de agosto 1915), p. 2.

705. *La República* (20 de agosto, 1915), p. 2.

706. *La República* (2 de setiembre, 1915), p. 2.

707. *La Nueva Prensa* (25 de mayo, 1926) p. 8. Lista de integrantes de la Orquesta Sinfónica de Costa Rica en 1926:

concertino: José Barrenechea.

violines 1.º: Alvar Antillón, Jorge Sánchez, Ismael Cardona, Rafael Alpizar, Gonzalo Pacheco.

violines 2.º: Carlos Jiménez, Daniel Zúñiga, José Marín, Francisco Rojas, Alberto Arro.

violas: Ricardo Pérez, Ml. de la Paz.

cellos: Rafael Manzanares, Carlos Cambroner, Joaquín Vargas.

contrabajos: Celso Quirós, Rafael Moya.

flautas: Roberto Cantillano, Juan de Dios Pérez, Ruiz de Lobo.

oboes: Juan Piedra, José J. Guevara.

fagotes: Ramón Valverde, Máximo Acuña.

clarinetes: Efraín Prado, Arcelio Chaves.

cornetines: Ramón Arrieta, Epifanio Sánchez.

trombas: Carlos González, Róger Arias, Abraham Rojas, Hernán Badilla, Juan Corrales.

trombón: Juan B. Ramírez, Romilio Picado, Ricardo Hernández.

bombardino: Ismael Salazar.

timbales: Rafael Vargas.

bombo: Francisco Bonilla.

un programa especial, "fuera de la vulgaridad acostumbrada", exaltando el sentimiento patriótico:

*porque representa un gesto de cultura del que más adelante puede sentirse orgullosa la sociedad costarricense por haber obtenido un triunfo sobre las otras repúblicas de América Central que no cuentan con tales agrupaciones musicales.*⁷⁰⁸

El programa fue aplaudido por el público que llenó el teatro. Luego del concierto, los periodistas evaluaron el trabajo como una "obra de amor, entusiasmo y educación" que ayudaba a alejarse de la música escuchada cotidianamente, sobre todo del "ruidoso y salvaje jazz, desterrado ya de todo lugar medianamente espiritual". El comentarista incitó al público a apoyar la orquesta que permitía escuchar "las grandes obras sinfónicas" que hasta ahora solo se podían escuchar en discos o en el extranjero. Gracias al esforzado trabajo de los músicos, concluía, "Weber, Beethoven, Massenet, etc., serán nuestros familiares y amigos".⁷⁰⁹

Por los numerosos comentarios salidos en los periódicos, nos enteramos, también, de que los músicos no eran retribuidos económicamente por su trabajo en esa orquesta y que, más bien, debían suspender su trabajo habitual para poder asistir a los ensayos, que se efectuaban de las 11 de la mañana al mediodía. El sitio del concierto también fue objeto de preocupación para los integrantes de la orquesta, ya que los teatros exigían un porcentaje alto de la taquilla. Por fin se realizaron en el Teatro Nacional, que era el que pedía un porcentaje más bajo y en el entendido de que no se regalarían "entradas de favor", ni siquiera a los empleados del Gobierno.⁷¹⁰ A pesar de tantos problemas, la orquesta logró realizar casi un concierto mensual: en mayo, en agosto, en setiembre, en octubre y en noviembre. Además, algunos de los programas fueron repetidos en Alajuela y Cartago. La demanda de las localidades mostró que cada uno de ellos era considerado un acontecimiento artístico y social.

A finales del año, un empresario de espectáculos, de apellido Nicolai, entusiasmó a los integrantes de la Orquesta para efectuar una gira de conciertos por Centroamérica y México. Los músicos solicitaron apoyo al Congreso para poder comprar atriles y uniformes nuevos⁷¹¹, petición que fue apoyada por los diputados:

*manifestamos nuestra más viva simpatía por el propósito de la Asociación Musical de Costa Rica de realizar una gira artística por varios países hispanoamericanos; y creemos que el Estado debe auxiliar a dicha asociación en sus empeños, tanto porque con ello estimula eficazmente una de las actividades superiores de nuestra cultura, cuanto porque contribuye así a que ésta sea conocida y apreciada fuera de nuestro territorio, con provecho indudable para nuestro prestigio de pueblo civilizado y laborioso.*⁷¹²

708. *La Nueva Prensa* (25 de mayo, 1926) p. 8.

709. "De arte musical". *La Nueva Prensa* (21 de agosto, 1926), p. 6.

710. "Tercer concierto de la Sinfónica". *La Nueva Prensa* (28 de setiembre, 1926), p. 1.

711. *La Tribuna* (7 de enero, 1927), p. 2.

712. A.N.C.R. Serie Congreso, N.º 14394, f.2.

Por medio del Decreto N.º 30, se otorgó 10.000 pesos a la Asociación como apoyo a la gira. Luego de un concierto de despedida⁷¹⁴, la orquesta inició el viaje, apoyada por los comentarios aparecidos en los diversos periódicos:



*Se espera que dado el entusiasmo que ha despertado en todas partes el anuncio de la visita de la sinfónica, cosecharán sus componentes muchos triunfos de los que participará Costa Rica. Un atento saludo anticipado presentamos a la sinfónica, y unimos nuestros deseos a los de los demás órganos de la prensa, de que a su regreso a la patria, vengan cargados sus miembros con los lauros que la gloria reserva a sus escogidos.*⁷¹⁵

Ilustración N.º 45
Orquesta Sinfónica de Costa Rica, en 1927. Director: Juan Loots.⁷¹³



Ilustración N.º 46
Orquesta Sinfónica de Costa Rica en la gira a México y Guatemala.⁷¹⁶

El viaje, sin embargo, estuvo lleno de sinsabores. Desde Guatemala, los músicos enviaron un radiograma en el que anunciaron el éxito de los conciertos pero, también, explicaron que habían roto con el representante Nicolai, porque este se había dejado la subvención que el Gobierno de Guatemala dio a la Orquesta por los conciertos efectuados.⁷¹⁷ Manolo Rodó, gerente de la Orquesta, aclaró que en realidad

713. A.N.C.R. Serie Fotografía, N.º 6871-1.

714. *La Tribuna* (14 de enero, 1927), p. 8.

715. *El Heraldo* (11 de enero, 1927), p. 1.

716. A.N.C.R. Serie Fotografía, N.º 6871-2.

717. "La Orquesta Sinfónica rompe con su representante Sr. Nicolai". *La Tribuna* (13 de febrero, 1927), p. 1.

la subvención guatemalteca había sido entregada antes de iniciar el viaje. El dinero que Nicolai se apropió fue la subvención mexicana, necesaria para los pasajes y la estadía en aquel país. Molesto con la actitud de los músicos, que le atribuían parte de la culpa a él, Rodó decidió regresar a Costa Rica.⁷¹⁸ Los músicos, apoyados por el embajador de México en Guatemala, decidieron seguir la gira. Pocos días después, llegó otro cable que anunciaba que el embajador tampoco había cumplido con sus ofrecimientos, por lo que los músicos solicitaron apoyo al Presidente para poder regresar.⁷¹⁹ Jiménez, aunque molesto, presentó un proyecto al Congreso en el que solicitaba 14.000 pesos para repatriarlos, no sin antes advertir que cuando los dirigentes de la Orquesta le hablaban, él les advirtió que antes de salir deberían tener la cantidad correspondiente a los pasajes depositados en el Gobierno o en un banco de San José: "no hicieron caso. Creí que volverían triunfantes y llenos de laureles y resulta que hay que repatriarlos".⁷²⁰



Ilustración N.º 47
Caricatura acerca de la gira
de la Orquesta Sinfónica de
Costa Rica.⁷²¹

En el Congreso se comentó que el viaje se planeó con ligereza y sin meditación. Los que hacía poco habían alabado la Orquesta y la gira, ahora comentaban su fracaso artístico y la falta de organización de los músicos.⁷²² En la prensa, algunos los apoyaron, recordando que todos los integrantes de la orquesta "son gente de respetabilidad y cordura", a los que había que escuchar en sus explicaciones.⁷²³ Finalmente, el apoyo otorgado fue de 22.500 pesos.⁷²⁴ Con el soporte del Congreso y del Sindicato Musical de México, los músicos pudieron retornar.

A su regreso, los músicos atribuyeron el fracaso de la gira al comportamiento del representante y minimizaron el fracaso artístico. La transcripción de la crítica de Manuel Barajas, del periódico *Excelsior* de México, aparecida en el *Diario de Costa Rica* fue, sin embargo, demoleadora para la moral de los músicos:

muy a mi pesar, por tratarse de una representación que nos habla de la cultura de esa pequeña república hermana, por la que siento gran simpatía, debo proceder con serenidad al estudio de lo que es y lo que significa la obra de esta malamente llamada Orquesta Sinfónica... Y digo malamente porque aunque ejecute obras sinfónicas, no cuenta con el personal que demanda la Orquesta, no digamos la moderna, pero ni siquiera la de hace cuarenta años. Los metales dominan absolutamente a las cuerdas; las maderas parece que tuvieran instrumentos de diferentes tipos y marcas, tal es la diversidad de timbres que me fue dable apreciar. Por lo que a cuerda respecta, aunque en apariencia se halla equilibrada, puesto que cuenta con el mismo

718. *La Tribuna* (23 de febrero, 1927), p. 1.

719. *La Tribuna* (3 de marzo, 1927), p. 4.

720. *La Tribuna* (5 de marzo, 1927), p. 4.

721. *La Tribuna* (20 de enero de 1927), p. 1.

722. *La Tribuna* (8 de marzo, 1927), p. 4.

723. "Los juicios que se hacen sobre la Sinfónica". *La Tribuna* (9 de marzo, 1927), p. 6.

724. *La Tribuna* (10 de marzo, 1927), p. 4.

número de violines primeros y segundos, estos últimos, la mayoría de las veces no suenan lo bastante para hacer que el equilibrio sonoro resulte. Y de las violas no hay que hablar; sencillamente no se les escucha y por lo que hace a los violoncellos –permítaseme un poco de humorismo–, me dan la impresión que tocan bajo su palabra de honor. La colocación de los contrabajos es muy estética. [...] Desde luego la personalidad del Director es algo que merece la pena estudiar [...] su batuta es de poco lucimiento y de frialdad que congela. ¿Y qué decir de los programas? [...] Reconocemos que esta pequeña orquesta si no pasa, sí llega a un retraso de cien años. No trato de hacer comparaciones, pero a pesar de las intermitencias con que hemos podido contar con nuestra orquesta sinfónica, nunca, que yo recuerde, se nos han ofrecido programas de un gusto anticuado. Verdaderamente, ni la pequeña orquesta de Mérida, ni la que existía en Guadalajara ni el pequeño grupo orquestal de Monterrey, ponen obras de la naturaleza de las que la Sinfónica de Costa Rica nos ha ofrecido en los dos conciertos que lleva dados.⁷²⁵

Algunos salieron en defensa de la maltrecha agrupación pero, finalmente, en *La Prensa*, se insistió en que, por mucho que se habló de éxitos, "la realidad se impone":

*el viaje de esa embajada artística que puso el nombre de la patria en ridículo le cuesta a la Nación para su retorno ... 32,500, sin contar el gasto de los smoking. ¿Quién es el responsable? No los músicos que ignoraban la supremacía artística de otros países; tampoco los músicos que no saben ni han oído una orquesta sinfónica. La culpa es de Loots, quien educado en Europa, debe saber que este conjunto es notable para esta tierra, pero tenía que fracasar por su insuficiencia en otros ambientes.*⁷²⁶

En este ambiente tan hostil, Loots intentó reanudar los ensayos con el fin de discutir los problemas de la gira y ofrecer algún concierto.⁷²⁷ La orquesta, sin embargo, solo logró efectuar conciertos esporádicos. La última mención de esta agrupación apareció en noviembre de 1928, cuando ofreció un concierto-homenaje al Ministro de Guatemala y su esposa, en agradecimiento por las atenciones cuando estuvieron en aquel país.⁷²⁸

f. Asociación de Cultura Musical (1934-1946)

En 1934, el panorama musical no parecía haber variado mucho respecto a años anteriores. El repertorio preferido seguía siendo el *jazz*, y no se había logrado aumentar el gusto por la música clásica ni integrar una orquesta sinfónica estable. Un comentarista de *La Época* señaló:

Francamente estamos hasta la coronilla de oír siempre las mismas piezas. Música que solo es ruido. Bien estaría oír esas charangas una vez por semana cuando

725. *Diario de Costa Rica* (12 de marzo, 1927), p. 4.

726. *La Prensa* (17 de marzo, 1927) p. 2.

727. *Diario de Costa Rica* (6 de abril, 1927), p. 4.

728. *La Nueva Prensa* (21 de noviembre, 1928), p. 3.

mucho pero en todo el cuadrante no se escucha música que eleve el espíritu, música que nos perfeccione y nos acerque más a Dios, ya que este es el fin del arte sublime de Beethoven.

Esos sones y fox-trots materializan las mentes siendo un estímulo de las pasiones de la carne. Maracas...Carioca....!

Hora es ya de que quien deba hacerlo reglamente los programas de radio que martirizan al público creyendo que lo deleitan. Por lo que a nosotros toca, nos quedamos oyendo la estación Italia que si trasmite MÚSICA.⁷²⁹

Ante las pocas posibilidades de escuchar música clásica, un grupo de aficionados empezó a reunirse en la Casa España para organizar conciertos y conferencias. Un periodista de *La Prensa Libre* señaló la importancia de esta iniciativa,

para que la música –nos referimos a la buena música, se entiende– vuelva a tener entre nosotros el puesto que por derecho propio le corresponde y que tenía, antes de que la frivolidad y la chabacanería se entronizaran a tan alto grado en nuestra incipiente cultura artística.⁷³⁰

El pensamiento del grupo parece estar bien resumido en las palabras que José Albertazzi dirigió al público en uno de los conciertos y que aparecieron anotadas en *La Época*:

al hacer una apología de la Música, pero de la Música que tiene la virtud de ennoblecer la vida y de levantar los corazones, censura la decadencia a que hemos llegado en estos tiempos de jazz bands y de estridentes fox-trots y charlestons, haciendo votos por que volvamos por los fueros del buen gusto, tanto en lo que se refiere al arte excelso de la Música, como a la literatura y a las bellas artes en general.⁷³¹

Simultáneamente, el pianista y profesor de música Francisco González, considerado "uno de los elementos más empeñosos de esa campaña de divulgación artística musical", inició audiciones de música clásica en el Liceo de Costa Rica "como medio de luchar contra la frivolidad del ambiente, a que contribuye la inquietud de la época y el jazz." En ellas lo acompañaron el violinista Serrano y el cellista Cambronero.⁷³²

En noviembre de 1934, el pianista español Agustín Roig efectuó un recital a nombre de la nueva asociación, la Asociación de Cultura Musical, que se había venido gestando en las reuniones organizadas en los meses previos. La Junta Directiva provisional quedó integrada por el pianista Agustín Roig, el oboísta Juan Piedra y José Rovira Armengol, diplomático español. En los estatutos, la nueva asociación definió como objetivo principal dar conciertos privados de música "selecta",

729. "Los programas locales de radio". *La Época* (9 de agosto, 1934), p. 7.

730. *La Prensa Libre* (7 de julio, 1934), p. 4.

731. *La Época* (6 de setiembre, 1934), p. 6.

732. *La Hora* (16 de octubre, 1934), p. 4.

y contrató, para ello, "los mejores ejecutantes que puedan encontrarse dentro de los recursos de la Sociedad" (Véase cuadro N.º 12).

Cuadro N.º 12		
Concierto organizado por la Asociación de Cultura Musical en el Teatro Nacional		
I		
1. <i>Chaconne</i>	Vitali Raúl Cabezas, violinista	Hernán Lachner, pianista
2. <i>Variaciones</i>	Proch Anita de Jiménez Núñez, soprano Roberto Cantillano, flautista	
II		
<i>Concierto en mi menor</i>	Mendelssohn Raúl Cabezas, violinista	Hernán Lachner, pianista
III		
1. a) <i>En alas del canto</i> b) <i>Canción de Solveig</i>	Mendelssohn Grieg Anita de Jiménez Núñez, soprano Hernán Lachner, pianista	
2. <i>Ave María</i>	Bach-Gounod Anita de Jiménez Núñez, soprano Raúl Cabezas, violinista	Hernán Lachner, pianista
3. a) <i>Jota</i> b) <i>Nana (berceuse)</i> c) <i>Perpetuum mobile</i>	Falla Falla Ries Raúl Cabezas, violinista	Hernán Lachner, pianista
Fuente: <i>Revista de la Asociación de Cultura Musical</i> . Año 1, N.º 2 (diciembre de 1934), p. 2.		

La Asociación también se propuso crear una biblioteca musical, organizar grupos para actuar en los conciertos y crear un conservatorio de música. La Junta Directiva se encargaría de organizar los conciertos, contratar a los ejecutantes y buscar el local para el concierto, así como de recaudar las cuotas de los asociados, entre otras cosas. Se establecieron dos tipos de socios: los protectores y los socios de número. El primer tipo pagaría cinco pesos mensuales, tenía derecho a intervenir en las juntas generales y a recibir dos invitaciones para cada concierto.⁷³³ El segundo tipo de socio pagaría dos pesos y podía asistir a los conciertos. En 1935, la asociación contaba con 165 socios, la gran mayoría de los cuales no eran músicos. Algunos de los socios músicos eran el violinista Raúl Cabezas, los pianistas Guillermo Aguilar Machado,

733. Estatutos de la Asociación de Cultura Musical *Revista de la Asociación de Cultura Musical* (mayo 1935), pp. 13 -14.

Marita O'Leary, Elsa de Echandi y Luisa Montero y los compositores Julio Fonseca y César Nieto, entre otros.

La asociación inició la edición de la *Revista de la Asociación de Cultura Musical*, folleto con algunos artículos cortos y el programa de cada concierto. En el segundo programa, el editorialista, luego de preguntarse "¿Es posible la vida de una Asociación de Cultura Musical en San José, Costa Rica?", respondió:

El simple anuncio de nuestro propósito ha llevado a nuestras filas ciento cincuenta asociados. Ciento cincuenta personas que desean oír música con la mayor frecuencia posible. Es un número más que suficiente para permitir la organización de conciertos decorosos. Ambiente, pues, lo hay. Lo que falta es cultivarlo y orientarlo, y ésta no es labor de una empresa lucrativa, sino de una asociación desinteresada, con las miras puestas en el puro fomento del arte.⁷³⁴

El artículo permite también detectar un problema. Había suficientes músicos dedicados a la música clásica, pero sin mucha experiencia en agrupaciones de cámara ni experiencia en el escenario:

¿Y músicos? Los hay, y en número y calidad nada despreciable. Desde luego, algunos de ellos necesitan de una labor de preparación que permita dar el máximo rendimiento a sus facultades; especialmente la organización de conjuntos ejecutantes, es un asunto muy delicado, tanto por las extremadas susceptibilidades de la inmensa mayoría de los músicos, como por la necesidad de que estos conjuntos prodiguen los ensayos antes de presentarse en público. Pero poco a poco, sin precipitaciones, tras unos años de actuación, estos elementos se hallarán en condiciones de actuar con la misma perfección que cualquiera otros de cualesquiera otros países.⁷³⁵

Cumpliendo con uno de sus objetivos, la asociación apoyó diversas agrupaciones. Apenas iniciada la asociación, el violinista Alfredo Serrano ofreció organizar un cuarteto de cuerdas. Sus integrantes fueron Alfredo Serrano y José Barrenechea, violinistas; Alcides Prado, violista, y Carlos Cambronero, cellista. Este grupo participó en las temporadas de conciertos de cada año. A finales del año 1934, el décimo concierto de la temporada coincidió con la inauguración de la Sexta Exposición de Artes Plásticas. Para dicha ocasión, la Asociación logró reunir una orquesta de 30 músicos, dirigida por César Nieto.⁷³⁶

En 1935, en el programa del sexto concierto, el editorialista comentó acerca de la política seguida por la asociación para el escogimiento del repertorio de los diferentes programas:

734. "La labor de nuestra Asociación". *Revista de la Asociación de Cultura Musical*. Año 1, N.º 2 (diciembre de 1934), p. 1.

735. Archivo Fundación de Amigos del Teatro Nacional. Rollo N.º 84.

736. Archivo Fundación de Amigos del Teatro Nacional. Rollo N.º 84.

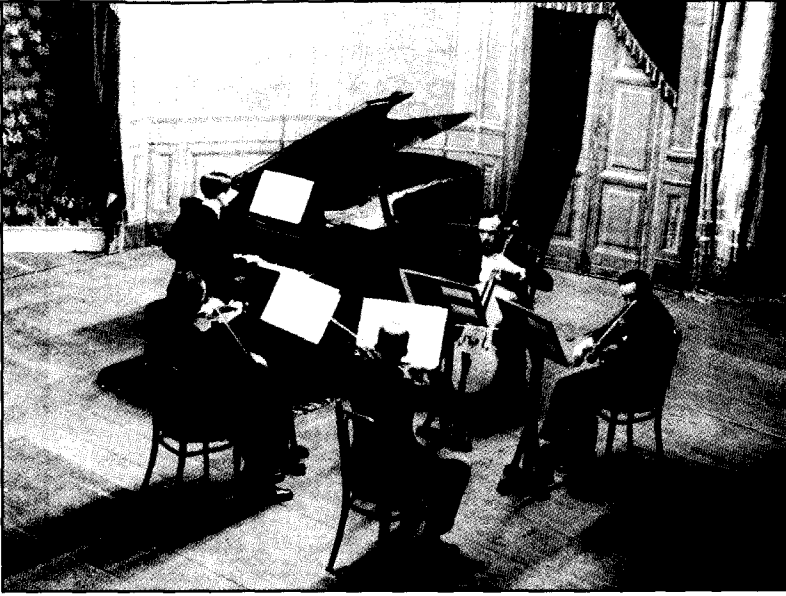


Ilustración N.º 48
Cuarteto Serrano –integrado por Alfredo Serrano, primer violín; Alvar Antillón, segundo violín; Ricardo Pérez, viola y Carlos Cambronero, cello—acompañado por el pianista Carlos Enrique Vargas, interpreta el Quinteto de A. Dvořak. Teatro Nacional, 1940.⁷³⁷

la norma de los directivos de esta entidad ha sido ofrecer al público obras de gran valor artístico eligiendo entre ellas las que más fácilmente podían ser gustadas, inclusive por personas poco familiarizadas con la música seria.

Además, comentó que se retribuyó “decorosamente” a los músicos que actuaron en cada concierto.⁷³⁸

Ese mismo año, una nueva Junta Directiva solicitó a la Secretaría de Educación Pública apoyo para lograr la exoneración del pago del alumbrado del Teatro Nacional en los conciertos. A cambio, ofrecieron algún tipo de colaboración.⁷³⁹ La solicitud fue aceptada, y la colaboración también. Poco después, la Secretaría de Educación organizó conciertos didácticos para estudiantes de segunda enseñanza, en ellos, los ejecutantes eran miembros de la Asociación.⁷⁴⁰

Entre 1937 y 1939, junto con la Asociación de Cultura Musical aparece como organizadora de conciertos una agrupación más, la Sociedad de Músicos Profesionales de Costa Rica. Los pocos programas que se encontraron parecen indicar que esta reunió a los músicos profesionales de la Asociación de Cultura Musical en una orquesta, dirigida por César Nieto.⁷⁴¹ En 1938, la Asociación contó, además, con un grupo de señoritas que se encargaron de ayudar en la propaganda y de organizar

737. Propiedad de la familia Vargas Dengo.

738. *Revista de la Asociación de Cultura Musical* (11 de junio, 1935), pp. 1-2.

739. A.N.C.R. Serie Educación, N.º 3218, s.f. (1935).

740. *La Tribuna* (24 de marzo, 1935), p. 11.

741. Archivo de la Fundación Amigos del Teatro Nacional, Rollo N.º 84. Integrantes de la Orquesta de la Unión Nacional de Artistas Musicales: Alfredo Serrano, José Barrenechea, Ismael Cardona, Daniel Zúñiga, Rafael Moya, Juan de Dios Pérez, Edwin Morgan, Víctor Sanabria, Carlos Cambronero, Francisco Bonilla, Jorge Bonilla, Gilberto Murillo.

un té mensual. A él podían asistir hombres y mujeres, pertenecientes o no a la Asociación, "que tengan simpatía por sus labores culturales y por sus nobles iniciativas." De entrada se cobró 0,50 céntimos por persona. En cada evento se efectuó una corta introducción sobre algún asunto musical (un compositor, un ejecutante o una obra musical). La presidenta de este grupo era Consuelo Reyes y la secretaria Adilia Cordero Zúñiga.⁷⁴² Ese mismo año, César Nieto organizó el orfeón de la asociación. Para motivar el ingreso de nuevos integrantes, la Asociación ofreció clases de solfeo y teoría gratuitas a los miembros del coro, así como clases de piano a precio especial con César Nieto o Marita O'Leary de Hine.⁷⁴³ Esta campaña parece que fue exitosa, puesto que José Rafael Araya, en su libro *Vida musical en Costa Rica*, editado en 1941, al hablar del Orfeón de la Asociación de Cultura Musical, anotó que lo integraban cerca de 80 orfeonistas entre varones y mujeres.⁷⁴⁴



Ilustración N.º 49
Consuelo Reyes, presidenta del grupo de damas de la Asociación de Cultura Musical, en 1940.⁷⁴⁵

A partir de 1940, el folleto que se había editado para cada concierto se transformó en una revista. Para esta nueva publicación, Enrique Macaya, su director, solicitó la colaboración de los socios, sobre todo con artículos relacionados con la temática nacional. Este llamado, sin embargo, no parece haber encontrado mayor eco, puesto que la *Revista de la Asociación de Cultura Musical* no logró salir con regularidad.⁷⁴⁶ En todo caso, en la sección "Ecos de la Asociación de Cultura Musical", de la revista de octubre de 1940, se comentó que uno de los objetivos originales de la asociación, la creación de un conservatorio de música, estaba ya en discusión en el Congreso.⁷⁴⁷ Otro proyecto para el cual los miembros de la Asociación Musical habían trabajado, la organización de una orquesta sinfónica, se logró ese mismo año. Una orquesta, dirigida por Hugo Mariani, ofreció un primer concierto el 31 de octubre de 1940.⁷⁴⁸ En la consolidación de ambos proyectos, los miembros de

742. *La Época* (8 de diciembre, 1938), p. 2.

743. *La Época* (10 de enero, 1941), p. 3.

744. José Rafael Araya. *Vida musical en Costa Rica* (San José: Imprenta Nacional, 1957), p. 19.

745. *La Época* (15 de febrero, 1940), p. 2.

746. Revistas editadas entre 1940 y 1955:

En 1940: Año I, N.º 1 (mayo 1940), N.º 2 (julio 1940) y N.º 3 (octubre 1940).

en 1941: Año II, N.º 4 (julio 1941).

en 1942: Año III, N.º 5-6 (diciembre 1942).

en 1943: ninguna.

en 1944: Vol I, N.º 7-8 (octubre 1944).

en 1945, 1946, 1947 y 1948: no se encontró ningún número.

en 1949: Año III, N.º 5 (diciembre 1949).

en 1950: Año IV, N.º 6 (diciembre 1950).

en 1951: Año V, N.º 7 (mayo 1951).

en 1952: Año VI, N.º 8 (abril 1952).

en 1953: Año VII, N.º 9 (noviembre 1953).

en 1954: Año VIII, N.º 10 (setiembre 1954).

en 1955: Año IX, N.º 11 (noviembre 1955).

747. *Revista Musical* Año I, N.º 3 (octubre 1940), p. 50.

748. Una relación detallada de los diferentes participantes en la creación de la Orquesta Sinfónica Nacional se encuentra en: Virginia Zúñiga Tristán, *La Orquesta Sinfónica Nacional* (San José: Editorial Universidad Estatal a Distancia, 1992).

la Asociación de Cultura Musical fueron fundamentales. Muchos de ellos como líderes intelectuales, otros como músicos de la nueva orquesta y otros como profesores de la nueva escuela. Además, gracias a los conciertos y conferencias organizados durante todos esos años, un público aficionado al repertorio clásico se había formado.



Ilustración N.º 50
Dúo Cabezas Caggiano, integrado por la pianista Zoraide Caggiano y el violinista Raúl Cabezas.⁷⁴⁹

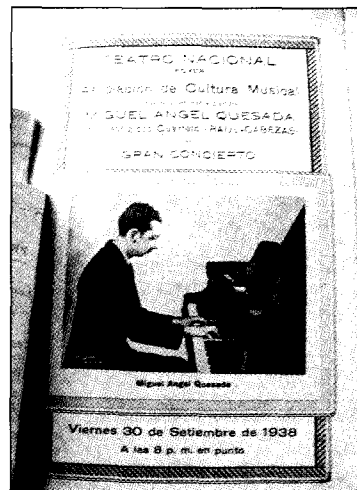


Ilustración N.º 51
Afiches de promoción de conciertos organizados por la Asociación de Cultura Musical en la década de 1930.⁷⁵⁰

749. Propiedad de la familia Cabezas Caggiano.

750. Propiedad de la familia Cabezas Caggiano.

6.4 CONCLUSIÓN

A finales del siglo XIX, el público costarricense conocía primordialmente un tipo de repertorio compuesto por arreglos de música lírica y de piezas bailables. La formación más rigurosa de un grupo de jóvenes músicos, que se dio en las últimas décadas del siglo, fue un elemento clave para que en los programas empezara a aparecer, primero tímidamente y luego más decididamente, un nuevo tipo de repertorio: el repertorio clásico. El proceso de aceptación de este nuevo tipo de música no fue rápido. La prensa, las escuelas de música y diversas asociaciones contribuyeron a formar un pequeño grupo de aficionados que apoyaban al nuevo tipo de músicos. Ellos fueron los que prepararon el terreno para que, a principios de la década de 1940, se pudiera organizar la Orquesta Sinfónica Nacional y el Conservatorio de Música.



Ilustración N.º 52

Algunas de las actividades realizadas por los profesores del Conservatorio de Música en sus primeros años de fundación. De acuerdo con las manecillas del reloj: conferencia en 1942; concierto el Teatro Nacional en 1946, a cargo de Juan de Dios Pérez, flautista, y Zoraide Caggiano, pianista; concierto de la cantante Jeannette de Gurdían y el pianista Guillermo Aguilar Machado en 1946; y ensayo de música de cámara en el que participa el flautista Juan de Dios Pérez, el cellista Carlos Cambroner y la pianista Zoraide Caggiano.⁷⁵¹

751. AHM. Serie Fotografía N.º 6, Álbum 1, folio 6; Serie Fotografía N.º 6, Álbum 2, folio 2; Serie Fotografía N.º 14, Álbum 2, folio 10; Serie Fotografía N.º 41, Álbum 13, folio 18.



Ilustración N.º 53
Concierto de la Orquesta Sinfónica Nacional en el quiosco del Parque Central. En primer plano, el violinista Walter Field. En las violas, Ricardo Pérez y Roberto Valle.⁷⁵²

752. Propiedad del profesor Walter Field Gallegos.

6.4 CONCLUSIÓN

A finales del siglo XIX, el público costarricense conocía primordialmente un tipo de repertorio compuesto por arreglos de música lírica y de piezas bailables. La formación más rigurosa de un grupo de jóvenes músicos, que se dio en las últimas décadas del siglo, fue un elemento clave para que en los programas empezara a aparecer, primero tímidamente y luego más decididamente, un nuevo tipo de repertorio: el repertorio clásico. El proceso de aceptación de este nuevo tipo de música no fue rápido. La prensa, las escuelas de música y diversas asociaciones contribuyeron a formar un pequeño grupo de aficionados que apoyaban al nuevo tipo de músicos. Ellos fueron los que prepararon el terreno para que, a principios de la década de 1940, se pudiera organizar la Orquesta Sinfónica Nacional y el Conservatorio de Música.



Ilustración N.º 52

Algunas de las actividades realizadas por los profesores del Conservatorio de Música en sus primeros años de fundación. De acuerdo con las manecillas del reloj: conferencia en 1942; concierto el Teatro Nacional en 1946, a cargo de Juan de Dios Pérez, flautista, y Zoraide Caggiano, pianista; concierto de la cantante Jeannette de Gurdían y el pianista Guillermo Aguilar Machado en 1946; y ensayo de música de cámara en el que participa el flautista Juan de Dios Pérez, el cellista Carlos Cambrero y la pianista Zoraide Caggiano.⁷⁵¹

751. AHM. Serie Fotografía N.º 6, Álbum 1, folio 6; Serie Fotografía N.º 6, Álbum 2, folio 2; Serie Fotografía N.º 14, Álbum 2, folio 10; Serie Fotografía N.º 41, Álbum 13, folio 18.



Ilustración N.º 53

Concierto de la Orquesta Sinfónica Nacional en el quiosco del Parque Central. En primer plano, el violinista Walter Field. En las violas, Ricardo Pérez y Roberto Valle.⁷⁵²

752. Propiedad del profesor Walter Field Gallegos.

Capítulo 7

MÚSICA, ESTADO E IDENTIDAD NACIONAL (1845-1942)



*Banda Militar de San José,
en 1922.*

Uno de los usos funcionales más antiguos de la música ha sido el ceremonial. Como apunta Elías Siegmester, ese tipo de música ha sido utilizado para despertar, en un gran número de individuos, una emoción común y un sentido de participación conjunta en un ritual o evento de significación vital para el grupo como conjunto.⁷⁵³ Pocos mecanismos han sido tan efectivos para crear un sentido de solidaridad grupal como la participación conjunta en ese tipo de música. Con este propósito se ha utilizado tanto en ceremonias políticas como religiosas. Los descubridores y primeros auspiciadores de la música en su función ceremonial fueron las organizaciones religiosas. Posteriormente, los estados asumieron ese patrocinio. Este, a veces, es indirecto –apoyo a grupos independientes– pero, la mayoría de las veces es directo, o sea, las agrupaciones son parte del aparato estatal. Los ejemplos de un uso político de la música durante la historia son numerosos. Probablemente, uno de los más estudiados es la utilización de cánticos, himnos, constituciones cantadas, corales y agrupaciones filarmónicas en la Revolución francesa.⁷⁵⁴

En Costa Rica, a partir de 1870, los gobiernos liberales lograron una serie de cambios políticos, institucionales e ideológicos que permitieron desarrollar una identidad nacional particular. En este capítulo se analiza de qué manera el Estado costarricense utilizó las posibilidades de la música en el proceso de consolidación de la identidad nacional, en la segunda mitad del siglo XIX y principios del XX. Para ello, se estudia el aporte al ceremonial estatal de las bandas militares, grupos musicales auspiciados directamente por el Estado; la instauración de la materia *Canto*, como una manera de difundir cánticos, entre ellos el Himno Nacional, que reflejaban valores morales y cívicos propios de los intelectuales liberales a fines del siglo XIX y la formación de la música nacional en la década de los años treinta, como una necesidad de expresar la identidad costarricense por medio del lenguaje sonoro.

753. Elías Siegmester. *Music and society* (New York: Critics Group Press, 1939), p. 23.

754. Para ampliar este tema: Herbert Schneider. "The sung constitutions of 1792: an essay on propaganda in the Revolutionary song". En: Malcolm Boyd (ed) *Music and the French Revolution*. (Cambridge: Cambridge University Press, 1992), pp. 236-257; Laura Mason, "Ça ira and the birth of the revolutionary song". *History Workshop* Issue 28 (autumn 1989), pp. 22-38; Olivier Ihl. *La Fête républicaine* (Paris: Ed. Gallimard, 1996).

7.1 EL PAPEL DE LAS BANDAS MILITARES EN EL CEREMONIAL CÍVICO

La llegada al poder del general Tomás Guardia, en 1870, inició una serie de transformaciones en el campo institucional; una de ellas, el ejército, se modernizó y consolidó.⁷⁵⁵ Las bandas, parte del ejército, también se vieron afectadas por esos cambios. En las décadas anteriores, la música militar consistía en agrupaciones no muy grandes, con poca variedad instrumental y músicos bastante desaliñados. Estos grupos musicales convocaban a la población a unirse a las diferentes manifestaciones por medio de toques sonoros, pero poco elaborados. A partir de 1870, el Estado se preocupó por dotar de instrumentos y, posteriormente, de uniformes a las bandas. Con ellos, las posibilidades musicales de las bandas aumentaron, así como su prestancia, subrayada por los colores nacionales de los uniformes (Véase cuadro N.º 13).

Con esas mejoras técnicas y visuales, el papel de las bandas en el ceremonial cívico varió. Su participación en las ceremonias públicas servía no solo para convocar, sino para reforzar la imagen estatal y el patriotismo, dándole brillo y lucimiento. El conjunto, formado por numerosos músicos bien uniformados, con instrumentos sonoros y brillantes era un espectáculo visual y auditivo de gran impacto que reforzaba la imagen de grandiosidad y poderío que el Estado necesitaba consolidar.

A partir de ese momento, las bandas tuvieron un papel protagónico en todo tipo de ceremonias estatales. En ellas, las numerosas comitivas, los discursos, las banderas, arcos y otros adornos, fueron subrayados por las "hermosas marchas marciales" que tocaban las bandas militares.⁷⁵⁶

La presencia de las bandas en actividades políticas fue usual. Las bandas, por ejemplo, dieron lucimiento a los exámenes públicos de varones y señoritas, efectuados el 13 de diciembre de 1873:

*La banda durante los dos tiempos del examen hizo más interesante este acto con la ejecución de muy buenas piezas.*⁷⁵⁷

755. Muñoz. *El Estado y la abolición del ejército*, pp. 20-21.

756. *La Gaceta Oficial de Costa Rica* (26 de agosto, 1871), p. 4.

757. *La Enseñanza Revista de Instrucción Pública*. N.º 8 (1884), p. 438.

Cuadro N.º 13
Integrantes e instrumentos de la banda Militar de San José (1832-1941)

Año	Músicos	N.º de integrantes e instrumentos
1832	13	•Infantería: 1 tambor mayor, 6 tambores •Caballería: 4 clarines •Artillería: 2 tambores
1842	28	•Infantería: 1 tambor mayor, 1 pífano, 2 cornetas, 16 tambores •Caballería: 6 clarines •Artillería: 2 tambores
1849	66	10 clarinetes, 5 requintos, 3 flautines, 2 trombones, 6 cornetas de llave, 2 clarines, 26 cajas, 12 bombos
1852	48	1 requinto, 12 clarinetes, 2 flautines, 1 corneta, 1 clarín, 4 trombones, 4 cornetas de cazadores, 4 platillos, 4 bombos, 15 bombos
1867	42	no se mencionan instrumentos
1878	24	no se mencionan instrumentos
1887	48	1 flauta, 1 <i>piccolo</i> , 7 clarinetes, 1 clarinete bajo, 2 bassones, 9 cornetas, 4 pistones, 1 requinto, 1 sax soprano, 1 sax alto, 1 alto, 1 alto en mi b, 1 sax tenor, 1 sax barítono, 2 barítonos, 4 trombones, 2 bombardones, 1 bugle en mi b, 1 basstuba, 1 cornobaso alto, 2 trompas, 1 bombo, 2 redoblantes
1898	44	1 flauta, 1 <i>piccolo</i> , 7 clarinetes, 1 clarinete alto, 1 oboe, 1 basson, 2 pistones, 1 requinto, 4 altos, 2 barítonos, 2 bajos, 1 trompeta, 1 sax soprano, 1 sax alto, 1 sax tenor, 1 sax barítono, 3 trombones, 2 bombardones, 3 bugles, 1 petit bugle, 1 basstuba, 1 cornobaso alto, 2 trompas, 1 bombo, 1 redoblante, 1 platillero
1906	50	no se mencionan instrumentos
1911	64	no se mencionan instrumentos
1920	60	2 flautas, 1 flautín, 2 oboes, 11 clarinetes, 2 clarinetes altos, 2 clarinetes bajos, 2 fagotes, 4 cornetines, 4 bombardinos, 3 trompas, 2 trombas, 6 trombones, 2 requintos, 1 fliscorno en mi b, 2 fliscornos en si b, 1 sax soprano, 1 sax alto, 1 sax tenor, 1 sax bajo, 2 altos, 2 barítonos, 2 contrabajos en mi b, 2 contrabajos en si b, 2 contrabajos de cuerdas, bombo, timbales, platillos, redoblante,
1935	57	no se mencionan instrumentos
1941	57	no se mencionan instrumentos

Fuente: *Memorias de Guerra y Marina (1832-1941)*.

Las ceremonias de los 15 de setiembre también se solemnizaron. Comenzaban las actividades el día anterior al son de las bandas militares:

El quincuagésimo cuarto aniversario de nuestra Independencia se ha celebrado con diversas demostraciones de júbilo que principiaron al declinar la tarde del día 14 de este mes. Las bandas militares recorrieron las principales calles, tocando

*piezas adecuadas al entusiasmo con que un pueblo libre conmemora el día inmortal que dió principio á su independencia, á su nuevo ser político.*⁷⁵⁸

José Ricardo Casorla, opositor del general Guardia, muy acertadamente apuntó, en su diario, cómo el general Guardia aprovechaba la alegría que diseminaban las bandas para disimular problemas más serios:

*La banda salió a las 4 para Alajuela. El general Guardia parece pretender halagar a aquel pueblo con música i demostraciones exteriores. Ya es tarde! El pueblo es el último en percibir las heridas dirigidas a la Patria; pero una vez penetrado del mal, la gangrena se hace inevitable, porque el pueblo es la sangre del cuerpo social.*⁷⁵⁹

Las ceremonias cívicas se fueron haciendo cada vez más complejas. La espontaneidad de mediados de siglo, en la que la fanfarria convocaba a las celebraciones, quedó atrás. Las nuevas ceremonias implicaban comisiones encargadas de los preparativos, desfiles ensayados por varios días, adorno de calles, lista de invitados especiales y organización de otras actividades conexas, como banquetes, conciertos, entre otros.⁷⁶⁰ En esas elaboradas ceremonias, las bandas estaban presentes desde la madrugada, para despertar a los vecinos con la diana. Durante el día, acompañaban desfiles y, en las tardes, ejecutaban conciertos de gala.

En los desfiles y ceremonias, las bandas eran uno de los elementos de mayor atractivo. Por eso, a finales de la década de 1880, los colores nacionales, que hasta ahora estaban presentes en el adorno de las calles –banderas y guirnaldas– pasaron a ser parte del uniforme de los músicos militares. En 1885, el uniforme estaba constituido por un pantalón rojo, camisa y cinto azules, botones y hebillas dorados.⁷⁶¹ En 1889, un nuevo decreto muy detallado fue emitido:

*gorra de paño azul oscuro, con un vivo encarnado en las costuras y una lira adherida á la parte anterior del aro; blusa de franela azul, cerrada al frente con cinco botones dorados, con bolsillos anteriores á la altura del pecho, cuello recto y vivo encarnado en las bocamangas; llevará hombreras formadas por un cordón simple, dorado y torcido, sujetas en su base por las costuras del hombro, y arriba por un botón pequeño de cada lado del cuello; la longitud de la blusa será tal que llegue al nacimiento del dedo pulgar, estando el brazo naturalmente caído; pantalón azul oscuro de corte recto sin exageración de holgura ni de estrechez, que llevará bolsillos a los costados, y un vivo encarnado cubriendo las costuras exteriores; y cinto azul charolado, de 40 milímetros de anchura con anillo y chapa de metal doradas; ésta con las armas de la República grabadas dentro del círculo de laurel; deberá abrocharse por fuera de la blusa.*⁷⁶²

758. *La Gaceta Oficial de Costa Rica* (18 de setiembre, 1875), p. 1.

759. "Apuntes de un diario por una de las víctimas del General Guardia". *Revista de la Academia de Geografía e Historia de Costa Rica*. Documentos históricos. Edición con ocasión del 50 aniversario. (1990), p. 94.

760. Un análisis detallado de una de estas ceremonias se encuentra en: Patricia Fumero Vargas. *El Monumento Nacional. Fiesta y develización, setiembre 1895* (Alajuela: Museo Histórico Juan Santamaría, 1998).

761. Colección de Leyes y Decretos. Decreto N.º LV (6 de agosto, 1885), p. 333.

762. Colección de Leyes y Decretos. Decreto N.º LXXI (28 de setiembre, 1889), p. 581.

En la década de 1920, un periodista de *La Prensa* ofreció una descripción elocuente del poder de las bandas para enardecer los sentimientos del público. Mientras la agrupación estaba ejecutando una retreta en el parque Morazán, llegó una manifestación contra Panamá:

El gentío se apiñó en derredor del Templo de la Música. Momentos después la Banda, como saludo al pueblo entusiasta, tocó el Himno Nacional, lo cual motivó que los ánimos vibraran con más vigor, rayando en el delirio.⁷⁶³

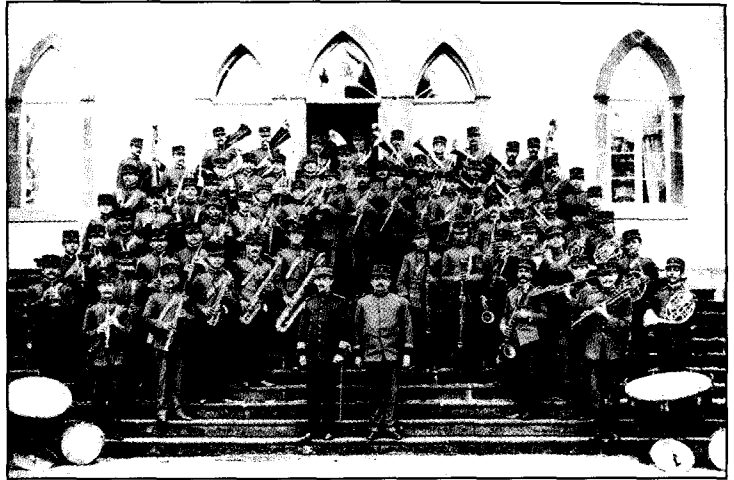


Ilustración N.º 54
Banda Militar de San José,
en 1922.⁷⁶⁴

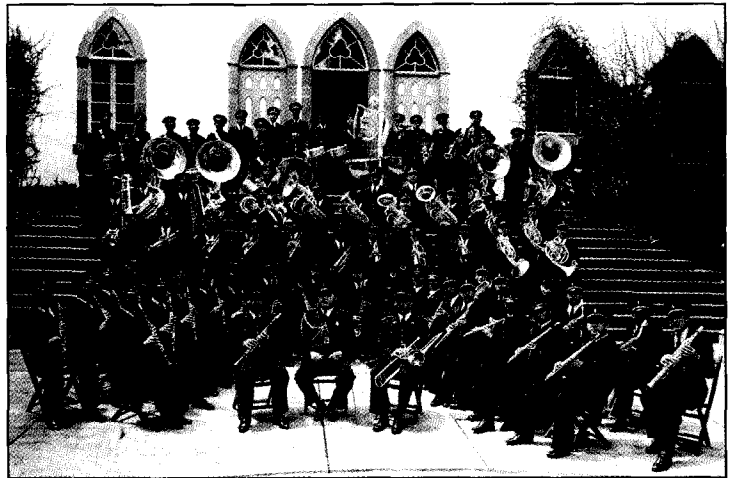


Ilustración N.º 55
Banda Militar de San José,
en 1939. Al centro, el director y flautista Roberto Cantillano.⁷⁶⁵

7.2 LA MATERIA CANTO: SISTEMATIZACIÓN DE LA EDUCACIÓN MUSICAL EN ESCUELAS Y COLEGIOS

Una de las reformas más importantes emprendidas por los gobiernos liberales de finales del siglo XIX ocurrió en el campo de la enseñanza. Entre 1885 y 1889, el Estado emitió una serie de leyes que

763. *La Prensa* (26 de febrero, 1921), p. 3.

764. A.N.C.R. Serie Fotografía N.º 2121.

765. Propiedad de la familia Cantillano.



Ilustración N.º 56
Banda Militar de Alajuela,
en 1945.⁷⁶⁶

ordenó la enseñanza, tanto en el nivel primario como en el secundario. Esta reestructuración fue sistemática y tomó en cuenta los adelantos de otros países en el campo de la educación. Con estas reformas, el Estado se garantizó el control de la formación de los jóvenes ciudadanos, basándose en un nuevo modelo educativo, laico y de orientación práctica.⁷⁶⁷ En 1886, se establecieron nuevos programas de instrucción primaria y, al año siguiente, se empezaron a fundar instituciones de segunda enseñanza: en 1887, el Liceo de Costa Rica y el Instituto de Alajuela; en 1888, el Colegio de Señoritas, y en 1890 el Colegio San Luis Gonzaga reinició sus labores después de una reestructuración.

En ese contexto de reforma educativa, se discutió la importancia de la música como parte de la educación general. Hasta la década de 1880, la música había sido un elemento accesorio en la educación; ahora, se argumentaba que la música, por sus características, ejercía una influencia notable en los individuos, no solo desde el punto de vista estético, sino, también, en lo moral:

...indudablemente la música contribuye poderosamente a la morigeración de las costumbres públicas, al despertar en el ser humano sentimientos nobles.⁷⁶⁸

Por ello, se defendió que la música:

debe formar parte de nuestra educación y de nuestros hábitos, tanto más cuanto que ella rectifica nuestros juicios, nos conduce a las regiones de lo honesto y forma nuestras costumbres mediante el deleite.⁷⁶⁹

Además, la posibilidad de combinar textos con melodías atractivas, permitía que la música fuera un auxiliar importante para el aprendizaje de mensajes cívicos y morales.

Aunque en el nuevo programa de Instrucción Primaria no aparece la materia *Canto*⁷⁷⁰, en 1886, José Campabadal fue nombrado profesor de música de las escuelas de Cartago. En los programas de educación

766. AHM-EAM. Serie Fotografía.

767. Para profundizar en este tema: Ástrid Fischel. *Consenso y represión: una interpretación socio-política de la educación costarricense* (San José: Editorial Costa Rica, 1990).

768. *La República* (28 de enero, 1887), p. 2.

769. *Notas y Letras*. Año 1, N.º 1 (15 de noviembre, 1893), p. 3.

770. Fischel. Cuadro N.º 35.

secundaria, esa materia sí fue incluida y, en 1887, José Godoy fue nombrado profesor de las escuelas públicas.⁷⁷¹ En 1891, "en atención á que un solo profesor no basta ya para atender debidamente las clases de música y canto de las escuelas públicas de esta capital", Alejandro Monestel fue encargado de las lecciones en la Escuela Graduada de Varones, mientras que Alejandro Cardona fue asignado a la Escuela Graduada de Niñas y a la Escuela de Párvulos.⁷⁷² Ese mismo año, Jesús Núñez fue encargado de redactar programas en el campo musical y de elegir los libros de texto para los institutos nacionales de segunda enseñanza.⁷⁷³

Consciente de la importancia de la nueva materia, el Estado apoyó la edición de obras con repertorio apropiado. En 1888, publicó la *Cartilla Musical* de Mateo Fournier, el libro *Cantos escolares*, de Fernández Ferraz y Campabadal, y la *Teoría musical*, de Manuel Jesús Núñez, y en 1894, editó el *A.B.C. Musical*, de Campabadal, libro básico de lecto-escritura musical.

El libro *Cantos escolares* incluía 32 composiciones que ofrecían un conjunto de temas cívicos y morales. Los autores comentaron:

hemos combinado en la palabra y en el estilo musical aquellos sentimientos más nobles y dignos de la juventud, que más embellecen y elevan y que son el fundamento de las más notables virtudes cívicas.

*En estos cantos se ha consultado el carácter nacional del pueblo para quien escribimos, pues otra cosa sería artificiosa é inútil, si no perjudicial aglomeración de exóticos materiales impropios para el desenvolvimiento popular del gusto por la música.*⁷⁷⁴

En estos cánticos se pretendía concentrar todo lo que pudiera contribuir "á elevar el alma del niño, á infundirle el amor al estudio, abnegación por la patria, entusiasmo por la virtud y las grandes acciones".⁷⁷⁵ Así, los escolares podían aprender, cantando, valores cívicos (*Himno Nacional, El 1.º de mayo, Unión. ¡Salud! Oh Patria*); valores morales (*Constancia, La mentira, El deber, Caridad, El saber, El niño holgazán*) y normas higiénicas (*La limpieza, Calistenia*). El proceso de asimilación del *Himno Nacional* como cántico nacional fue bastante largo, por lo que será estudiado en el apartado siguiente.

En 1894, el libro *A.B.C. Musical*, de Campabadal, fue declarado texto oficial y, además, se creó una nueva plaza: Inspector de Música. En ella se nombró a José Campabadal. El Acuerdo 1598 explicaba que esta se creaba "para uniformar la enseñanza de dicha asignatura".⁷⁷⁶ Por medio de este nombramiento y de los textos oficiales, el Estado controlaba los programas y su correcta ejecución. Por medio de circulares y

771. *La Gaceta* (26 de abril, 1887), p. 424.

772. Colección de Leyes y Decretos. Acuerdo N.º 191 de la Secretaría de Instrucción Pública. (18 de abril de 1891), p. 244.

773. *La Gaceta* (18 de setiembre, 1891), p. 1.

774. "Dos palabras". En: José Campabadal y Juan Fernández Ferraz. *Cantos Escolares* (Cartago, 1888).

775. A.N.C.R. Serie Educación, N.º 1.

776. Colección de Leyes y Decretos. Acuerdo N.º 1598 (1894), p. 22.

de visitas mensuales a las escuelas y colegios de las capitales de provincia, Campabadal cuidaba detalles como la metodología utilizada en las clases, indicaba cuáles eran los textos que se podían utilizar y llamaba la atención acerca del repertorio que se podía emplear. Un ejemplo es la detallada circular que envía por haber notado que los maestros "se apartan del Plan de Enseñanza". En ella recordó que los textos que se podían utilizar eran el *A. B. C. Musical* y *Cantos escolares*, que las clases debían ser, en gran parte, prácticas; indicó, además, detalles técnicos como la preferencia de la emisión vocal en el registro de falsete para las notas agudas pero, sobre todo, advertía acerca del cuidado que debían tener los maestros en el escogimiento de los cánticos:

En cuanto a los coros o Cantos Escolares, veo una tendencia marcada a eliminarlos del Plan de Enseñanza y a sustituirlos por cantos impropios para los niños, tanto en la letra, como en la forma melódica. No se crea que los cantos escolares deban ser coros de lujo o fantasía tomados de cualquier parte, no, ellos deben ser melodías sobre ideas puramente pedagógicas, en que resalte tanto la ética como la estética del arte; esto es, cantos que deben propagarse por ser la expresión moral de los sentimientos infantiles. Esta fue la idea del Gobierno, y así lo expresó el poeta en sencillos versos y el músico en simples y fáciles melodías. [...] No me opongo en un todo a que se introduzcan alguno o algunos coros particulares en las escuelas, con el objeto de amenizar los actos públicos, pero siempre que estén escritos con arte y que la letra sea de carácter puramente escolar; y al decir con arte, me refiero a que sea proporcionado, tanto en la tesitura, como en la melodía suave, propia para los niños, y no algunos himnos extranjeros y menos ese fárrago de trozos de zarzuela, tan impropios para una escuela. Por lo tanto, para en lo sucesivo, prevengo que todo coro que se pretenda introducir, además de los Cantos Escolares, deberá ser presentado a esta Inspección para su aprobación".⁷⁷⁷

Además, el *Boletín de las Escuelas Primarias*, órgano difusor de las políticas estatales con respecto a la educación, en varias ocasiones publicó artículos relacionados con la enseñanza musical. En enero de 1895 transcribió un manifiesto que se había aprobado en Bélgica, un par de años antes. Este comentaba la importancia de iniciar la educación musical muy temprano "y llevar, no solamente las organizaciones especialmente dotadas, sino las masas, a un grado de perfección que permite a este arte desenvolver sus medios y ejercer su influencia".⁷⁷⁸ Otro artículo, aparecido en 1902, discutió ampliamente las ventajas de la educación musical en las escuelas primarias.⁷⁷⁹

A pesar de esos estímulos y de la supervisión, en la *Memoria de Instrucción Pública de 1897*, el Inspector General de Enseñanza defendió acaloradamente la necesidad de mejorar la educación musical entre niños y adolescentes, ya que:

777. *Boletín de las Escuelas Primarias*. Año II, N.º 86 (15 de agosto, 1895), pp. 188-189.

778. *Boletín de las Escuelas Primarias*. Año II, N.º 33 (16 de enero, 1895), p. 133.

779. "La Enseñanza musical en las escuelas". *Boletín de las Escuelas Primarias*. Tomo IV, N.º 94 (1.º de noviembre, 1902), pp. 721-724.

poco ó nada hemos avanzado...en orden á educación estética, la cual se da la mano con la educación física y moral y contribuye poderosamente á ennoblecer la cultura general y á pulir y suavizar las costumbres del pueblo. El dibujo y los principios de música y canto, son objeto de especial solicitud en las escuelas europeas y norteamericanas [...] Entre nosotros, por desgracia, hasta ahora no ha habido más que ensayos de éxito dudoso, debido a la inopia de maestros especiales [...] Tiempo es ya que el Gobierno, dando satisfacción á esta imperiosa necesidad, haga venir del extranjero, en número suficiente, al menos para las escuelas urbanas de San José, Cartago, Heredia y Alajuela los profesores que habemos menester para implantar como corresponde, la instrucción estética de la juventud en aquellos cuatro grandes centros de la población.⁷⁸⁰

En 1898, Enrique Jiménez, uno de los miembros del tribunal de exámenes de música nombrado por el Inspector General, comentó sorprendido que no se estaban utilizando los textos oficiales:

algunos maestros, sin embargo, han introducido otros cantos que no reúnen, como los cantos de aquella notable colección, eminentemente pedagógica, las estéticas del arte. Yo pienso que a los niños de las escuelas les es más provechoso cantar, en sencillas y apropiadas melodías, de fácil retención, las nobles máximas y elevados pensamientos contenidos en los Cantos Escolares, que nó esos complicados trozos de zarzuelas y otros, que á mi juicio, están lejos de reunir esas condiciones.⁷⁸²

En 1906, por medio de varios acuerdos, se nombraron nuevos profesores: Luis Gutiérrez, en escuelas elementales; Alvise Castegnaro, en el Liceo de Costa Rica; José Joaquín Vargas Calvo, en la Escuela Modelo, anexa al Colegio de Señoritas, y Eduardo Cuevas, en escuelas superiores y de párvulos de Alajuela. Ese mismo año, el Gobierno envió a José Joaquín Vargas Calvo, nombrado hacía poco Inspector de Canto Escolar, a París, para que supervisara la edición de un nuevo libro de texto titulado también *Cantos escolares*. Esta nueva colección agrupó 40 canciones que, al igual que el libro de Campabadal, promovían valores cívicos y morales. A diferencia del folleto de 1888, que se preocupaba sobre todo por los textos, este nuevo compendio ofrecía el material de acuerdo con un criterio musical. Así, proporcionó material fácil para niños de grados inferiores, coros de mediana dificultad para los grados intermedios y otros más difíciles para los colegiales.⁷⁸³

El viaje, efectuado entre el 30 de diciembre de 1905 y el 19 de abril de 1906, resultó muy enriquecedor puesto que permitió que Vargas asistiera a conciertos, espectáculos líricos y a clases de música en Nueva



Ilustración N.º 57
Portada del libro *Cantos escolares*, editado en 1888 para ser utilizado como texto oficial en las clases de canto de las escuelas primarias.⁷⁸¹

780. A.N.C.R. Serie Congreso N.º 21. 111. *Memoria de Instrucción Pública* (1897), p. 49.

781. Propiedad de la profesora Zamira Barquero.

782. A.N.C.R. Serie Educación, N.º 5317.

783. José Joaquín Vargas Calvo. *Cantos Escolares. Para uso de las Escuelas y Colegios oficiales de la República de Costa Rica* (París: Henry Lemoine & C^a, 1907).

York, Washington, París, Bruselas, Milán y Barcelona. En un diario escrito durante el viaje, Vargas anotó detalladamente la metodología empleada en cada clase de música y de gimnástica a la que asistió, así como el material utilizado. También se entrevistó con personalidades como los inspectores de canto de las escuelas de Nueva York, de Bruselas y de París, quienes le brindaron "todos los informes que yo quisiera" acerca del desarrollo de la educación musical de sus países. Además, aprovechó para comprar "mucho música de orquesta y piano", así como libros de cantos escolares y de solfeo para utilizar posteriormente en la Escuela Santa Cecilia y en las clases de música del Colegio de Señoritas. Por último, fue comisionado para comprar música para las agrupaciones militares del país, que habían recibido fuertes críticas por el repertorio ejecutado. Vargas, tratando de cumplir a cabalidad este encargo, pidió consejo a Gabriel Parés, director de la banda de la Guardia Republicana en París:

La elección de esta música para la banda me ha dado mucho trabajo por ir viendo pieza por pieza en la lista del archivo que traje para que no resulten repetidas, pero por si me equivoco, está convenido que las piezas que resultaren repetidas o no gusten podrán devolverse para cambiarlas por otras.⁷⁸⁴

Unos años después, en 1913, José Joaquín Vargas Calvo, en su informe anual, expuso minuciosamente la situación del canto en las escuelas del país. De su visita a la mayoría de ellas, llegó a la conclusión de que la situación era "muy halagadora", gracias a que, por la comprensión estatal, se habían creado catorce plazas nuevas⁷⁸⁵ (Véase cuadro N.º 14).

En la década de 1920, la venta de *vitrolas* y de discos intensificó la introducción de nuevo repertorio en el país. El repertorio clásico de las grandes orquestas sinfónicas y de las agrupaciones de cámara, que no se había escuchado nunca debido a la falta de este tipo de agrupaciones en el país, o que se había escuchado en arreglos para banda, empezó a conocerse, pero también otros tipos de música se introdujeron. La música afro-americana (*one-step*, *two-step*, *fox-trot*, *ragtime*) y la música latinoamericana (pasillos, tangos, bambucos, danzones) también se difundieron rápidamente. La antigua preocupación señalada a finales del siglo XIX por Enrique Jiménez, con respecto a la utilización de material inadecuado en las clases de música, apareció nuevamente y se exteriorizó explícitamente que era la llamada "buena música", o sea, aquella que por medio de textos adecuados exalta los valores cívicos y morales, y la música clásica, la que debía colaborar en los procesos educativos de niños y jóvenes. El artículo aparecido en la revista *La Escuela Costarricense*, en 1922, recordaba la importancia de la música y del

784. Propiedad de la familia Vargas Dengo. Diario de viaje de José Joaquín Vargas Calvo. Transcripción de Roberto Enrique Vargas.

785. A.N.C.R. Serie Congreso N.º 21. 146. *Memoria de Instrucción Pública*. (1913), pp. 271-276.

canto en la educación y, sobre todo, en las escuelas rurales pero, también, alertaba acerca de ese nuevo elemento perturbador que consistía la música popular:

*porque es allí, en los pueblos menores y apartados donde los escolares y los vecinos en general tienen menos oportunidades para distraerse de manera culta y honesta; donde la música, rudimentaria apenas, está muy lejos de expresar elevados sentimientos ni cultura estética. El canto en la escuela rural tiene, o debe tener, una finalidad mucho más importante que en la escuela de la ciudad: hacer el gusto musical; educarlo; desviar a los escolares y en consecuencia a los vecinos, de esas manifestaciones grotescas de alegría, que son propias de nuestros pueblos atrasados; hacerles comprender y sentir la poesía de la música, la poesía que, en sonidos inarticulados, se manifiesta e influye en el corazón humano con más fuerza que las más acendradas convicciones.*⁷⁸⁶

En 1925, el comentarista de *La Nueva Prensa*, al referirse a una asamblea musical realizada en la escuela de San Rafael de Heredia, preparada por el maestro de música Maximiliano Ocampo, señaló:

Que hermoso sería ver que todos los maestros del país, los consagrados a la enseñanza de la música en las escuelas no se preocuparan simplemente por enseñar a los niños cuantas corcheas o semicorcheas se necesitan para formar un compás de compasillo, sino que también se preocuparan por despertar cada día más y más el gusto artístico en las tiernas conciencias.

*Se dice que el Jazz-band es música de negros; se dice que son meros ruidos. Pues bien: en lugar de hacer campaña periodística en favor de una u otra clase de música, eduquemos el gusto artístico del pueblo, pongámoslo en presencia de verdaderas creaciones musicales y él mismo, como una consecuencia de esta educación, será capaz de juzgar, y entonces dirá no a la mala música, y sí a la buena música.*⁷⁸⁷

En 1934, el artículo "El arte musical en la escuela", aparecido en *La Época*, era todavía más enfático al señalar el repertorio musical adecuado para niños y jóvenes:

*nada más que canciones [...] nada más que cantos escritos especialmente por verdaderos poetas y verdaderos músicos, transcripciones inteligentes de obras de maestros universalmente admirados, con los aires populares de nuestras provincias. El repertorio escolar debe rechazar, sistemáticamente las producciones sin valor artístico, que no pueden hacer otra cosa que pervertir el gusto y el sentido crítico de los niños, difundiendo una educación deplorable. Celebrando todas las bellezas, todas las virtudes y todas las glorias, los cantos escolares pueden relacionarse estrechamente con diversas ramas de la enseñanza general —historia, recitación, moral, etc.—haciendo así marchar paralelamente la educación del gusto con la cultura artística y literaria.*⁷⁸⁸

786. Ramón Rodríguez, "Apuntes sobre la enseñanza de la música y el canto". *La Escuela Costarricense*. Año 1, N.ºs 7 y 8 (30 de setiembre, 1921), pp. 99-100.

787. *La Nueva Prensa* (14 de agosto, 1925), p. 6.

788. "El arte musical en la escuela". *La Época* (5 de agosto, 1934), p. 2.

Cuadro N.º 14			
Profesores de canto en escuelas y colegios (1887-1916)			
Año	Lugar	Maestro	Escuela / Colegio
1887	San José Heredia Cartago	•Manuel Jesús Núñez •Pilar Jiménez •José Campabadal	
1890	San José	•Manuel Jesús Núñez	•Liceo Costa Rica: Sección Normal (violín)
1891	San José Cartago	•Alejandro Monestel •Alejandro Cardona •Gustavo Campos	•Escuela Graduada Varones, Escuela Graduada Niñas N.º 1 •Escuela Graduada Niñas N.º 2, Escuela Párvulos •Escuela Los Ángeles
1903	San José Alajuela	•J. J. Vargas Calvo •Emilio León	•Colegio de Señoritas
1905	San José	•Alvise Castegnaro •Eduardo Cuevas	•Liceo C. R. (cursos superiores) •Liceo C. R. (cursos inferiores)
1906	San José Heredia	•Manuel Alberto Coto •J. J. Vargas Calvo •Luis Gutiérrez •Eduardo Cuevas	•Escuela Anexa (Liceo C.R.), Párvulos N.º 1 •Escuela Anexa (Colegio Señoritas) recargo •Escuelas elementales Alajuela •Escuelas superiores y Escuela Mixta Párvulos
1907	San José	•Pedro Calderón •Alfredo Morales •Luisa Montero •Angelina Castro •Ángela Bustamante •Marita O' Leary	•Superior Varones N.º 1 •Superior Varones N.º 2 •Superior Niñas y Párvulos N.º 2 •Párvulos N.º 3 y Mata Redonda •Párvulos N.º 1 y Párvulos N.º 2 •Párvulos N.º 3 y Párvulos N.º 2
1909	Alajuela	•Emilio León	•Instituto de Alajuela
1910	San José Cartago Heredia Alajuela		•San Pedro •Curridabat •San Isidro (Coronado) •Guadalupe •San Vicente •San Juan •Desamparados •Alajuelita •Escazú •Tres Ríos •Paraiso •San Joaquín •Naranjo •Palmares
1912	San José	•Roberto Campabadal •Zelmira de Capella •Raúl León •Marta Montes de Oca •Julio Osma	•Varones N.º 1 •Niñas N.º 2 •Mata Redonda •San José •San José

Año	Lugar	Maestro	Escuela / Colegio
		•Clemencia Quirós	•Párvulos
	Cartago	•Consuelo Mata	
	Heredia	•Isaac Barahona	•Santo Domingo
	Alajuela	•Sofía Casal	•Varones N.º 1
		•Crisanto Murillo	
	Alajuela		•Grecia
	Puntarenas	•José Daniel Zúñiga	
	Guanacaste	•Gerardo Zamora	Santa Cruz

Fuente: A.N.C.R. Colección de Leyes y Decretos (1887-1912).

Otro artículo aparecido ese mismo año mostró, sin embargo, que la realidad era otra. Lo que se entonaba no era música infantil, sino:

*la jayanesca música del tango. Fue para nosotros verdaderamente penoso oír en las bocas de las niñas aquellas expresiones arrabaleras, sensuales y sin arte de los tangos. [...] El tango no es música para las escuelas. Por su sensualidad, por su erotismo agudo y por su sentimentalismo de cabaret es música adecuada para el café cantante.*⁷⁸⁹

Ilustración N.º 58
Grupo de estudiantes en el salón de música del Colegio Anglo-americano, en 1912.⁷⁹⁰

La Asociación de Maestros de Música aclaró inmediatamente que la Dirección Técnica daba órdenes para que ese tipo de repertorio no se utilizara en las clases de música y, además, que había programas que indicaran el tipo de repertorio adecuado para cada nivel. Para facilitar el trabajo de los maestros de música, dicha dirección se preocupaba, además, por seleccionar canciones apropiadas para escolares, que luego poligrafaba y enviaba.⁷⁹¹



En esos años, José Daniel Zúñiga, nombrado Director Técnico en 1927, inició la edición de varias antologías musicales destinadas a ofrecer material para la clase de música en escuelas y colegios. En 1929, publicó un primer folleto titulado *Colección de bailes típicos de la provincia de Guanacaste*. En 1933, editó *Canciones escolares para uso de las escuelas oficiales de la República de Costa Rica*. En 1934 y 1935, aparecieron dos nuevos folletos, esta vez titulados *Colección de canciones y danzas típicas*. Asimismo, en 1938, el Colegio de Señoritas publicó *Canciones nuestras*; en 1942, el Instituto de Alajuela editó *Cinco composiciones nacionales*, y Alcides Prado, nuevo Director Técnico de Música, dio a conocer *Cantos y canciones nacionales* (Véase anexo N.º 3).

789. "El tango, música de escuelas". *La Prensa Libre* (27 de octubre, 1934), p. 2.

790. *Actualidades*. Año I, N.º 1 (30 de diciembre, 1912), p. 15.

791. *La Prensa Libre* (29 de octubre, 1934), p. 2.

7.3 EL HIMNO NACIONAL Y LA AFIRMACIÓN DE LA IDENTIDAD COSTARRICENSE

El Himno Nacional de Costa Rica es parte importante de la trilogía simbólica nacional, junto con el escudo y la bandera. Aunque su música fue escrita en 1852, no es sino hasta 1903, más de cincuenta años después, que el himno obtuvo su letra definitiva. Esta letra exaltaba y caracterizaba la nación costarricense como una de trabajo y paz. La letra definitiva fue resultado de un largo proceso que convirtió a una música tipo marcha militar, en un himno de los hombres y las mujeres costarricenses.

A partir de la década de 1880, las elites políticas e intelectuales desarrollaron varias estrategias para aprovechar el potencial del himno de crear imágenes, expresar, desarrollar y transmitir sentimientos nacionalistas. Incorporaron sistemáticamente el himno a las ceremonias públicas oficiales, buscaron una letra que reflejara los ideales considerados nacionales, suscitaban comentarios en la prensa alrededor de esa letra, incorporaron la materia "Canto" en los programas de estudio de escuelas y colegios, la cual incluía al Himno Nacional como parte de sus contenidos y, por último, supervisaron cuidadosamente el cumplimiento de esos contenidos. Todo esto puede denominarse el proceso de legitimación del himno, que se dio paulatino pero firme, y que fue promovido por los gobiernos liberales a finales del siglo XIX y principios del XX.

El Himno Nacional, junto con otros himnos patrios compuestos en esa época, se convirtió así en una herramienta importante para la afirmación de la identidad nacional, ya que permitía que un grupo de individuos desconocidos entre sí, entonaran, al unísono, una canción cuyo texto exaltaba la nación, y les permitía sentirse parte de lo que Benedict Anderson llama "la comunidad imaginada".⁷⁹²

Lo expuesto anteriormente concuerda con lo señalado por Steven Palmer, quien apuntó que una idea coherente de nación se dio en nuestro país por medio de la implantación de las Reformas Liberales y con el apoyo de prácticas simbólico-culturales que ayudaron a diseminar el nacionalismo.⁷⁹³ Una de esas prácticas fue la utilización sistemática del Himno Nacional.

792. Benedict Anderson. *Comunidades imaginadas*. (México, Fondo de Cultura Económica, 1993). Con respecto a los himnos nacionales, Anderson comenta: *por triviales que sean las palabras y mediocres las tonadas, hay en esta canción una experiencia de simultaneidad. Precisamente en tales momentos, personas del todo desconocidas entre sí pronuncian los mismos versos con la misma melodía. La imagen: unisonancia. Cantando la Marsellesa, la Waltzing Matilda y la Raya indonesia, se puede experimentar la unisonalidad, la realización física de la comunidad imaginada en forma de eco.*

793. Para ampliar acerca de las prácticas simbólico-culturales que apoyan el proceso de creación de la nación costarricense véase: Steven Palmer. "Sociedad Anónima, Cultura Oficial: Inventando la Nación en Costa Rica, 1848-1900". En: Steven Palmer e Iván Molina, eds. *Héroes*

a. La música del Himno Nacional

La prueba más antigua del encargo del Himno Nacional se encuentra en una hoja de servicio que el mismo compositor escribió alrededor de 1880.⁷⁹⁴ En ella, Gutiérrez señalaba que en "el año 53 compuse el Himno Nacional de la República", aunque según aclara don Carlos Meléndez, es más bien en 1852 que se estrenó dicha música.⁷⁹⁵ Otros relatos posteriores son más detallados y cuentan de manera más bien anecdótica las circunstancias que rodearon la composición de la obra.⁷⁹⁶ Según estos, don Juan Rafael Mora, presidente de Costa Rica, "herido en su orgullo de patriota" ante la pregunta de un extranjero por nuestro Himno Nacional, se lo encargó a Gutiérrez para ser utilizado con motivo de recibir a dos visitantes importantes. El compositor, después de informarse acerca de lo que era un "himno nacional", compuso una música de ritmo anapéstico⁷⁹⁷ típico de las marchas guerreras. El 11 de junio de 1852, Mr. Charles L. Wyke, cónsul general Británico, y Mr. Robert Walsh, agente especial por parte de Estados Unidos, fueron recibidos en la Casa de Gobierno al son de los acordes de esa música. Ningún comentario en la prensa mencionó el estreno de la obra, lo cual indica que no se le dio importancia a este acontecimiento.


La revisión sistemática de la prensa a partir de ese momento muestra que era usual mencionar en las crónicas y en las críticas el repertorio ejecutado por las bandas u orquestas. El Himno Nacional, sin embargo, es mencionado solo ocasionalmente. Un ejemplo de su utilización se encuentra en la crónica de la serenata que le dieron, los extranjeros residentes, al Presidente de la República de 1866. En ella, la orquesta "comunicaba patriótico entusiasmo i alegría á los corazones", al inundar el aire con los himnos nacionales de varias repúblicas europeas y americanas,

al gusto y libros de moda. Sociedad y cambio cultural en Costa Rica (1750/1900). (San José: Porvenir, 1992), pp. 169-205; Flora Ovares. *Literatura de kiosko. Revistas literarias de Costa Rica 1890-1930.* (Heredia: Editorial Universidad Nacional, 1994); Patricia Fumero. *Teatro, público y Estado en San José: 1880-1914.* (San José: Editorial Universidad de Costa Rica, 1996); Iván Molina. "El yanqui español". En: Iván Molina y Steven Palmer. *La voluntad radiante. Cultura impresa, magia y medicina en Costa Rica (1897-1932).* (San José: Editorial Porvenir, 1996), p. 17-72; Álvaro Quesada. *Uno y los otros.* (San José: Editorial Universidad de Costa Rica, 1998); Patricia Fumero. *El Monumento Nacional. Fiesta y develización.* (Alajuela: Museo Histórico Cultural Juan Santamaría, 1998); Florencia Quesada Avendaño. "La vida interior y exterior de barrio aAmón". Tesis de Maestría en Historia. (Universidad de Costa Rica, 1998).

794. Carlos Meléndez. *Manuel María Gutiérrez* (San José, Ministerio de Cultura, Juventud y Deportes, 1979). p. 175.

795. La fecha del estreno la definió Carlos Meléndez al determinar la fecha de visita de los diplomáticos. En: Carlos Meléndez. "El Himno Nacional de Costa Rica se estrenó el 11 de junio de 1852". *Revista de la Academia de Geografía e Historia de Costa Rica.* Año III, N.º 8 (marzo, 1951), p. 28.

796. Estos relatos se encuentran en: Luis Felipe González, ed. *El Himno Nacional de Costa Rica. Documentos relativos a la celebración del Centenario* (San José: Imprenta Nacional, 1952); Carlos Jinesa. *Manuel María Gutiérrez.* (Cartago: Imprenta Fénix, 1929).

797. Anapesto: pie métrico griego y latino compuesto de tres sílabas, dos sin acento y una acentuada. En el Himno Nacional, el ritmo anapéstico corresponde a la figura rítmica 

y por fin, frente al hotel San José, nuestro Himno Nacional.⁷⁹⁸ Por su parte, el viajero estadounidense Tomas Francis Meagher, en su primer viaje a Costa Rica realizado en 1858, comentó cómo, tanto en las misas de tropa como frente a la casa presidencial, "la banda acompaña la solemne ceremonia tocando himnos de corte marcial".⁷⁹⁹ Uno de estos himnos marciales escuchados por Meagher tal vez era el Himno Nacional.

Estos comentarios esporádicos, unidos a la práctica común en las bandas, que consistía en aprovechar al máximo el repertorio que poseían, permiten suponer que el Himno Nacional se utilizó con regularidad. Nos encontramos, entonces, ante una música encargada para ser ejecutada como himno nacional y que, probablemente, fue utilizada con frecuencia, pero cuya intención pasó inadvertida para la gran mayoría de los habitantes del país. No es de extrañarse que esto sucediera, puesto que, aunque la concepción de Costa Rica como nación estaba integrada en el vocabulario político de las élites, Víctor Hugo Acuña aclara que dicha definición no era necesariamente compartida por el conjunto de la población del territorio costarricense.⁸⁰⁰ Era necesario, como explica Arturo Taracena, un proceso de construcción de conceptos, de imágenes y de discursos para lograr que la idea de nación fuera compartida por la mayoría de los costarricenses.⁸⁰¹

b. Una misma música, varias letras

Durante 20 años el Himno Nacional se interpretó esporádicamente y en su versión instrumental. En la ceremonia efectuada el 18 de agosto de 1871, que se realizó con motivo de la inauguración de los trabajos de construcción del ferrocarril al Atlántico, y que fue calificada por el editorialista como "una de las grandes solemnidades, la primera acaso en la historia de Costa Rica", no se ejecutó o por lo menos no se mencionó su ejecución pero sí se menciona otro himno. La numerosa comitiva fue seguida por las bandas militares tocando marchas marciales y luego siguió "un himno entonado por algunas Señoritas, sobre música escogida i dispuesta por el distinguido artista Domingo Speranza".⁸⁰² En 1873, para las celebraciones del 15 de setiembre, se publicaron tres letras que rítmicamente coinciden con la

798. *La Época* (23 de mayo de 1866), p. 2.

799. Meagher. En: Fernández, pp. 439-448.

800. Víctor Hugo Acuña. "Historia del vocabulario político en Costa Rica. Estado, república, nación y democracia (1821-1949)". En: Arturo Taracena y Jean Piel, eds. *Identidades nacionales y Estado moderno en Centroamérica* (San José, Editorial de la Universidad de Costa Rica, 1995), pp. 63-72.

801. Arturo Taracena. "Nación y República en Centroamérica (1821-1865)". En: Arturo Taracena y Jean Piel, eds. *Identidades nacionales y Estado moderno en Centroamérica* (San José, Editorial de la Universidad de Costa Rica, 1995), pp. 45-61.

802. *La Gaceta Oficial de Costa Rica* (26 de agosto de 1871), p. 2.

música del Himno⁸⁰³ (Véase Anexo N.º 2). Una de ellas, escrita por el poeta colombiano José Manuel Lleras, se considera la primera letra del Himno, aunque no hay ninguna declaración oficial en ese sentido. ¿Cuándo se utilizó esta letra? No sabemos, pero en la crónica de las celebraciones de ese día, se comentó que "el Canto Sagrado", entonado por jóvenes aficionados y acompañados por "una lucida orquesta", fue parte de los festejos.⁸⁰⁴ Apenas seis años después, en 1879, la misma música se utilizó como base para otra letra, que tampoco fue declarada oficial. Esta segunda letra, del joven mayorista Juan Garita fue estrenada en el Colegio Seminario y, según comentó Luis Felipe González, fue utilizada, además, en la Escuela Nueva y, posteriormente, en el Liceo de Costa Rica.⁸⁰⁵

A pesar de esas letras, el Himno seguía sin tener gran difusión. En las crónicas de los periódicos de las Fiestas de Independencia, efectuadas los 15 de setiembre desde el año 1875 hasta 1887, se menciona la participación de las bandas Militares, las que iniciaban el día "con alegres dianas" y recorriendo luego las principales calles; sin embargo, no se explicita que se entone el Himno Nacional. Tampoco se menciona en ningún programa de las retretas o de los bailes efectuados durante esos años.⁸⁰⁶ Es más, en las crónicas de acontecimientos importantes, a pesar de que la participación de la banda militar era habitual y que, en algunos casos, se anotó el repertorio ejecutado, no se menciona la ejecución de dicho himno. Un ejemplo es la detallada crónica de la fiesta efectuada el 16 de setiembre de 1883, en homenaje al honorable Dr. Andrés Clemente Vázquez, encargado de Negocios de los Estados Unidos Mexicanos en las Repúblicas de Centro América. En dicha fiesta, las bandas militares "ejecutaron el himno mexicano y otras muchas piezas escogidas".⁸⁰⁷ De hecho, el himno mexicano se tocó varias veces esa noche y ni una vez se mencionó la ejecución del himno costarricense. El recibimiento del enviado extraordinario de Nicaragua, en 1884, en cambio, fue iniciado por el himno patriótico de Rivas y, en la despedida, se ejecutó el Himno de Costa Rica.⁸⁰⁸ Nuevamente, en el programa de la inauguración de la Primera Exposición Nacional, el 15 de setiembre de 1886, se encuentra una Marcha Inaugural, compuesta por José Campabadal, así como otras obras del compositor nacional Rafael Chaves Torres, y no se ejecutó el Himno Nacional.⁸⁰⁹

803. *El Costarricense* (19 de setiembre de 1873), p. 4.

804. *La Gaceta Oficial de Costa Rica* (21 de setiembre de 1873), p. 1.

805. González, *op. cit.*, p. 5.

806. Para el presente trabajo se revisaron las crónicas de las ceremonias de los 15 de setiembre desde 1852, fecha de composición del himno, hasta 1903, fecha de estreno de la letra definitiva del Himno Nacional. La primera mención del himno relacionado con una ceremonia de 15 de setiembre aparece en 1888. En los 36 años anteriores, el himno se menciona en una ocasión (1884).

807. *La Gaceta Oficial* (18 de setiembre de 1883), p. 101.

808. *La Gaceta Oficial* (8 de enero de 1884), p. 3.

809. *La Gaceta Oficial* (14 de setiembre de 1886), p. 326.

El comentario de Pedro Visoni, compositor extranjero que residió unos años en nuestro país, evidencia, sin embargo, que el Himno no se ejecutaba frecuentemente. Es por ello que ofreció componer un nuevo cántico que podría utilizarse para recibir al Presidente y en el paso de la bandera, y que podría ser ejecutado "en seguida del que se ha oído en el país desde hace años".⁸¹⁰ La carta del compositor también evidencia un tratamiento poco deferente hacia el Himno, que no se habría dado si este hubiese adquirido ya su papel de símbolo sagrado que tendría años más tarde. No solo no le dio el apelativo de "Himno Nacional", sino que ofreció un himno complementario para el saludo a la bandera y el recibimiento del Presidente. Creemos que esta desatención en la mención y tal vez también inconsistencia en la utilización, refleja que el Himno todavía no había adquirido su estatus de símbolo nacional.

Una primera señal clara de interés estatal porque el Himno adquiriese esa categoría de cántico nacional fue el Acuerdo N.º 151 del 12 de julio de 1888. En él se accede a la solicitud de publicar el libro *Cantos escolares*, el cual contenía el Himno Nacional. En el prólogo, los autores españoles radicados en Costa Rica, Juan Fernández Ferraz y José Campabadal, indicaron que incluyeron el Himno "porque creemos que no debe dejarse de aprender en las escuelas nacionales".⁸¹¹ El Gobierno accedió editarlo por cuenta del Tesoro Público, "en atención á que es de interés nacional su publicación" y, además, lo recomendó como texto de las escuelas y colegios.⁸¹² Previamente, se había solicitado un informe acerca de la obra a tres importantes compositores quienes recomendaron la edición debido a que las obras incluidas eran una muestra de "belleza, deber y patriotismo" y comentaban que "obras tan útiles son ciertamente dignas de la protección del Supremo Gobierno".⁸¹³ En esta edición de 2000 ejemplares, el Himno tenía una nueva letra escrita por Fernández Ferraz (Anexo N.º 3). Para que el ritmo de la letra concordara con la música, Campabadal tuvo que alterar el texto musical; sin embargo, en ese momento nadie protestó, una señal más de que el Himno todavía no estaba interiorizado como símbolo patrio por una gran mayoría de costarricenses.

Tomando en cuenta el poder del sistema educativo como medio de difusión ideológica⁸¹⁴, es probable que a partir de esta época, mayor número de personas conociera y se identificara con el Himno Nacional. El mismo Campabadal fue nombrado, a partir de 1894, Inspector

810. A.N.C.R. Serie Guerra y Marina, N.º 6506, f. 2.

811. Juan Fernández Ferraz y José Campabadal, *Cantos escolares* (Barcelona: La Plaza del Rey, 1888).

812. Colección de Leyes y Decretos. 1888, p. 261.

813. *La Gaceta* (14 de julio, 1888), p. 874.

814. María Isabel Padilla. *La educación como agente legitimador del Estado costarricense (1869-1935)*. Tesis de Licenciatura, Universidad Nacional, 1995.

de Música "para uniformar la enseñanza de dicha asignatura".⁸¹⁵ Para ello, debía visitar una vez al mes las escuelas y colegios de San José, Alajuela, Heredia y Cartago y encargarse de que los alumnos entonasen, de manera afinada, el himno patrio.

A partir de 1888 se vuelve regular la mención, en las crónicas periodísticas, de la entonación del Himno Nacional en las conmemoraciones y efemérides patrias. Los desfiles de las compañías militares, subrayados siempre por las balas de salva de artillería, la música de las bandas, los discursos y las banderas, ahora, además, contaban con el Himno, no solamente instrumental, sino entonado por coros numerosos. Varios ejemplos, entre muchos, muestran esa incorporación: la retreta dedicada a los delegados del Congreso Centroamericano en 1888⁸¹⁶; la inauguración de la estatua a Juan Santamaría en 1891⁸¹⁷ y la inauguración del Monumento Nacional en 1895.⁸¹⁸ Los preparativos de esta ceremonia fueron cuidadosamente seguidos por la prensa, la que se preocupó porque todos los detalles estuviesen en el momento oportuno. Campabadal debía cuidar de que el coro, integrado por los niños y niñas de las escuelas nacionales, conociera y cantara de manera afinada los cinco himnos centroamericanos.⁸¹⁹ La presentación efectuada en el Colegio de Señoritas fue considerada un acontecimiento. Cada escuela entonó un himno, acompañados al piano por Alvise Castegnaró. Al final, las 800 niñas entonaron el himno de Costa Rica:

*pocas veces nos había parecido tan hermoso, tan enérgico, tan inspirado el canto de nuestra patria, como ésta; tal vez la ocasión solemne, tal vez la reunión de tantas timbradas voces, tal vez el estar preparado nuestro espíritu por los anteriores cantos, nos hicieron encontrar en él algo tan grande y hermoso, que no pudimos menos de unir nuestras palmas al ruidoso aplauso.*⁸²⁰

Paulatinamente, además, otro elemento novedoso había sido introducido. Las ceremonias, hasta hacía poco esencialmente militares, ahora contaban con la presencia de numerosos infantes, quienes eran los encargados de entonar el Himno Nacional. El 15 de setiembre de 1899, por ejemplo, se reunieron 2.000 escolares en el parque Morazán. Esta "fiesta escolar" fue comentada ampliamente en periódicos y revistas de la época:

Allí, en aquel coro de niños, estaba cifrada la patria; allí flotaba su espíritu; las estrofas del Himno Nacional, entonadas por dos mil voces, resonaron robustas, enérgicas y viriles. Fue solemne promesa de amor y devoción hecha a Costa Rica por los

815. Colección de Leyes y Decretos. 1894, p. 22.

816. *La Gaceta Oficial* (13 de setiembre, 1888), p. 1252.

817. *La Gaceta Oficial* (11 de setiembre, 1891), p. 1031.

818. *La Gaceta Oficial* (8 de setiembre, 1895), p. 919.

819. *La Prensa Libre* (8 de setiembre, 1895), p. 3.

820. *Boletín de las Escuelas Primarias*. Año II, N.º 37. (25 de setiembre, 1895), pp. 193-194.

*que llevan hoy fecundos gérmenes de virtudes cívicas y serán después los defensores de sus libertades y sostenedores de su buen nombre.*⁸²¹

En 1900, el grupo ascendió a 3.000 niños, y el cronista apuntó que "si lucida fue la fiesta militar, realmente conmovedora resultó la infantil ceremonia celebrada el día 15 por todos los alumnos de las escuelas públicas de San José",⁸²² en la que se entonó nuevamente el Himno Nacional.

Las razones para incluir escolares en las celebraciones cívicas fueron comentadas ampliamente en el *Boletín de las Escuelas Primarias*, en 1902. La Escuela, comentó el editorialista, en su afán de "nacionalizar la enseñanza", debe lograr que los escolares amen y conozcan su Patria. Para lograr "buenos hijos y trabajadores conscientes", era necesario:

herir el entendimiento y el alma del educando con todas aquellas cosas, con todas aquellas ideas que caracterizan y definen el concepto de Patria, tanto en su aspecto moral como en su aspecto físico.

Para ello, además de darles a conocer los "antecesores", era ideal hacerlos participar en las festividades escolares:

*celebradas en un lugar público, en medio de numerosa concurrencia, ante un monumento que consagre y simbolice las glorias patrias, porque esa solemnidad deja entonces una impresión más viva y más duradera en el corazón del niño.*⁸²³

Las ceremonias fueron integrando a mayor cantidad de escolares, quienes eran los encargados de entonar, en la mayoría de los casos, los himnos patrióticos. Aunque la edición del Himno Nacional había permitido que los escolares y los estudiantes aprendieran su letra, esta, sin embargo, no parece haber sido conocida por una gran mayoría de personas. Para la década de 1890, el Himno se citaba frecuentemente, pero son menciones de ejecución instrumental o de que es entonado "por bien ensayados coros". Se perdía, así, la posibilidad de que enardeciera de entusiasmo patriótico al conjunto de los costarricenses. Una muestra del poco impacto que había tenido en la gran mayoría de la población, es la crítica exteriorizada en el periódico *El Día*, con respecto a los auditores del cántico, quienes no solo no se lo sabían, sino que no sabían cómo comportarse mientras lo escuchaban. A la llegada de un barco extranjero, en que se tocó el Himno:

los machos (tripulantes de una fragata austríaca) se descubrieron en pleno parque, en señal de respeto, dando a los hijos del país una lección, pues permanecieron éstos bien tapaditos y algunos hasta riéndose de los extranjeros. [...] Irrespeto

821. *Boletín de las Escuelas Primarias*. Tomo II, N.º 44 (10 de octubre, 1899), p. 318.

822. *La Gaceta* (18 de setiembre, 1900), p. 3.

823. *Boletín de las Escuelas Primarias*. Tomo IV, N.º 91 (15 de setiembre, 1902), pp. 673-674.

*es no descubrirse al oír el Himno de la Patria, ni cuando pasa el Pabellón Nacional frente al pueblo, costumbre muy inveterada en éste. El himno y el pabellón son el símbolo de la patria y debemos reconocer en ellos todo el amor que inspira este pedazo de tierra que nos ha visto nacer y que tanto amamos. Si sentados estamos y oímos el himno, nuestro deber es ponerse de pie y descubrirnos hasta su conclusión; y si el pabellón pasa frente a nosotros, saludarle permaneciendo descubiertos hasta que pase. Ojalá que el pueblo corrija este defecto tan chocante para los extranjeros como irrespetuoso para la Patria.*⁸²⁴

Sin saberlo, aquellos que asistieron el domingo 21 de junio de 1903 a la ceremonia de inauguración del monumento al Benemérito de la Patria Jesús Jiménez, probablemente fueron los últimos en entonar el Himno Nacional con la letra de Fernández Ferraz:

*La multitud se descubre reverente, honda emoción se refleja en su semblante; y fija la mirada en aquella frente ilustre, ve en ella, idealizada, la imagen sacrosanta de la Patria. El Himno Nacional, entonado por bien ensayados coros, corona la apoteosis.*⁸²⁵

c. La búsqueda de una letra definitiva

En 1903, un colaborador del diario *El Noticiero*, preocupado por la poca participación a la hora de entonar el Himno, sugirió un cambio de letra. Recogiendo un sentir generalizado, señalaba que era necesaria una nueva letra ya que la de Fernández Ferraz no solo no se adaptaba a la manera de ser del costarricense, sino que, además, era muy intelectual y de difícil memorización. El 20 de junio de 1903, el presidente don Ascensión Esquivel firmó un decreto mediante el cual propuso un concurso con ese propósito:

*deseoso de secundar la idea propuesta por algunos diarios de esta ciudad para que se dote de letra adecuada la música del Himno Nacional, letra que por su carácter despierte en todos los costarricenses el noble sentimiento de amor a la Patria, que pueda fácilmente gravarse en el pueblo y constituya un verdadero canto nacional.*⁸²⁶

Ese mismo día, en el diario *El Día*, un periodista manifestó que "el pensamiento ha sido acogido con entusiasmo por la juventud intelectual de la República". Las bases del concurso, así como la apertura de una suscripción para recaudar fondos para premiar al autor de la mejor letra, aparecieron en *El Noticiero* el 2 de julio de 1903. En ese mismo diario, durante el plazo otorgado para entregar las letras, se suscitó una serie de comentarios acerca de la necesidad de no alterar la música del Himno, lo que sí había sido necesario con la letra anterior.

824. *El Día* (17 de enero de 1901), p. 2.

825. *La Gaceta* (21 de junio de 1903), p. 610.

826. Colección de Leyes y Decretos. Acuerdo N.º 71 de la Cartera de Instrucción Pública. (20 de julio, 1903), pp. 475-476.

A diferencia de aquel momento, ahora se consideraba una profanación alterar el texto musical:

*Sabemos de fuente muy cierta que en el Consejo de Ministros se trató de la alteración de la parte musical del Himno, con el objeto de facilitar la nueva letra y que unánimemente se acordó no tolerarlo. Nos parece muy bien. El Himno es una belleza única y así debe quedar.*⁸²⁷

El 26 de agosto, *El Noticiero* publicó el nombre del vencedor, José María Zeledón, así como la nueva letra. La edición del 30 de agosto dedicó un largo editorial a elogiarla y también publicó comentarios de miembros de la elite política e intelectual, la mayoría de los cuales coincidió en que la nueva letra reflejaba apropiadamente al ser costarricense. Cleto González Víquez, por ejemplo, señaló que "el himno premiado, con su tono apacible y en la idea que desarrolla, interpreta bien, a mi entender la índole tranquila, pacífica y laboriosa del costarricense".⁸²⁸

Por fin, el 30 de agosto de 1903, *La Gaceta* publicó una nota oficial en la cual el ministro Manuel de Jesús Jiménez ordenó al Inspector General de Enseñanza "que en las escuelas del país sea adoptada la composición del señor Zeledón, como letra del Himno Nacional".⁸²⁹ La prensa invitó calurosamente a asistir al estreno de esta nueva letra, ya que "pocas cosas tienen tanta influencia en la educación de los pueblos como un himno nacional", y la de Zeledón se consideraba que, "sin carecer de virilidad, es ante todo un llamamiento al trabajo y a la confraternidad, y ejercerá influencia benéfica en el futuro de Costa Rica". El 15 de setiembre de 1903, "más de dos mil niños, luciendo en sus vestidos de gala la cinta tricolor, insignia de la Patria, estrenaron la letra del nuevo himno nacional".⁸³⁰

El éxito de la nueva letra, apunta María Amoretti, consistió en que se alejaba de la patria "abstracta y universal" de los textos anteriores y presentaba una serie de conceptos que regirían durante mucho tiempo el discurso social de la personalidad costarricense. Como agregan las autoras de *La casa paterna*, el texto vincula elementos de la ideología liberal y republicana, y logra una determinada imagen de la Patria.⁸³¹ Esta es una Patria idílica, pacífica y fecunda, con hijos sencillos pero esforzados y, en caso necesario, valientes y viriles.

827. *El Noticiero* (8 de julio, 1903), p. 2.

828. *El Noticiero* (30 de junio, 1903), p. 3.

829. *La Gaceta* (30 de agosto, 1903), p. 273 La declaración oficial de la letra, sin embargo, se publicó cuarenta y seis años más tarde.

830. *La Prensa Libre* (16 de setiembre, 1903), p. 3.

831. Una discusión detallada de la letra del Himno Nacional se encuentra en: María Amoretti. *Debajo del canto* (San José, Editorial Universidad de Costa Rica, 1987); Flora Ovares, et al. *La casa paterna. Escritura y nación en Costa Rica* (San José: Editorial de la Universidad de Costa Rica, 1993).

En síntesis, la necesidad de un cántico nacional no se dio en Costa Rica inmediatamente después de la proclamación de la República, sino algunos años después. A pesar de que la música fue compuesta relativamente temprano, la legitimación del Himno Nacional se inició hasta la década de 1880. La activación del Himno sería uno de los elementos que el Estado y los intelectuales liberales esgrimieron para definir una idea coherente y estable de la Nación.

En el proceso de legitimación del Himno Nacional, podemos definir tres etapas. La primera, a partir de la composición de la música en 1852, en la cual su ejecución era instrumental. Su presencia en el ceremonial cívico pasó inadvertida o por lo menos no fue aprovechada suficientemente por las autoridades estatales. Dentro de esta etapa incluimos las dos primeras letras puesto que son coyunturales; es decir, se escribieron en una situación particular y no con el afán de dotar de letra al Himno Nacional.

En una segunda etapa, a partir de la década de 1880, se puede percibir un interés estatal por el Himno Nacional. Se intensifica su utilización en las ceremonias, se edita la música con una letra escrita especialmente para ser himno de la patria y se nombra a un Inspector como encargado de supervisar los coros de niños que cantarían este Himno. Junto al Himno Nacional, una serie de cánticos patrióticos se estrena en esa misma época: el *Duelo de la Patria* (1882)⁸³³, el *Himno al 15 de setiembre* (1883)⁸³⁴, el *Vals Costa Rica* (1887)⁸³⁵, tres *Himnos a Juan Santamaría* (1891)⁸³⁶ y el *Coro Patriótico en memoria de don Jesús Jiménez* (1903).⁸³⁷

La última etapa se inicia en 1903, cuando, por fin, una letra adecuada reflejó la idea de Patria que tenían las elites intelectuales y políticas de la época. Debido a que era corta, fácil de memorizar y con un texto que reflejaba lo que se consideraba los rasgos esenciales de la identidad costarricense, pudo ser entonada, ya no por coros bien ensayados, sino por un número creciente de personas. El Himno permitió

Ilustración N.º 59
Grupo de niños y niñas ensayando los himnos centroamericanos bajo la dirección de José Joaquín Vargas Calvo, para la celebración del 15 de setiembre de 1911.⁸³²



832. *Páginas Ilustradas*. Año 8, N.º 312-13 (10 de diciembre, 1911), p. 28.

833. Música de Rafael Chaves Torres.

834. Música de José Campabadal, letra de Juan Fernández Ferraz.

835. Música de Eduardo Cuevas, letra de Marcelino Pacheco.

836. En la ceremonia de inauguración de la estatua a Juan Santamaría realizada el 11 de setiembre, se estrenaron tres himnos, uno de Rafael Chaves Torres, otro de Gordiano Morales y el más conocido con música de Pedro Calderón Navarro y letra de Emilio Pacheco Cooper.

837. Letra de Félix Mata Valle y música de José Campabadal.

que individuos de condiciones económicas y educativas diversas, tuvieran un sentimiento común: el sentirse costarricenses. A esta etapa la llamamos de sacralización, puesto que, a partir de este momento, no solo se espera que el Himno sea conocido por toda la población sino, también, que sea entonado y escuchado con una actitud de respeto absoluto. Esta nueva actitud no se logró rápidamente, puesto que, todavía en 1910, Roberto Valladares comentó que en una velada en la cual participó el orfeón Josefino, "se tropezó con que la mayoría de los obreros no saben la nueva letra del Himno Nacional, y no muy bien la música del mismo".⁸³⁸

En la sacralización del Himno, las clases de música en escuelas y colegios fueron importantes. La motivación de la clase destinada al Himno Nacional, de José Ángel Coto, maestro de canto de las escuelas de Paraíso, editada por la revista *La Escuela Costarricense* como modelo por seguir, es reveladora:

*Cada religión tiene sus oraciones, cada patria tiene su himno Es un símbolo, cuando cantamos nuestro himno levantamos nuestra alma hasta la altura del alma de la patria y sus versos y su música, son una promesa solemne que hacemos cada vez que los entonamos, de amarla, honrándola siempre y de defenderla cuando sea necesario. Cada himno refleja el alma de su patria, así el nuestro, canto de un pueblo dedicado por entero a los afanes del trabajo y la paz, canta esas dos altísimas virtudes. Es el canto de un pueblo enamorado de su paz y de sus modestas heredades y que le consagra a la patria, la promesa de amor.*⁸³⁹

En 1933, José Daniel Zúñiga, Director Técnico de Música de la Secretaría de Educación Pública, se ve nuevamente en la necesidad de recordar a los maestros seguir "insistiendo en nuestra campaña para mejorar su ejecución", con el fin de obtener "mayor perfección, mayor seguridad y más respeto por nuestro primer canto nacional".⁸⁴⁰

Por último, es interesante señalar que, en los cincuenta y un años transcurridos entre 1852, fecha de composición de la música del Himno, y 1903, fecha de escritura de la letra definitiva, ocurren cambios importantes en muchos niveles de la sociedad costarricense. Uno de ellos, el cambio de mentalidad, se refleja en el hecho de que una música compuesta con un ritmo típico de las marchas militares sea, años más tarde, adoptada como base para un himno que presenta como valores fundamentales el trabajo y la paz. Esta aparente contradicción fue obviada por los intelectuales al considerar ese ritmo no como un elemento militar, sino como una muestra de virilidad. Y ese valor, típico de una sociedad patriarcal, era otro de los valores que se deseaba destacar.

838. *Cultura*. Año I, N.º 16 (8 de agosto, 1910), p. 2.

839. *La Escuela Costarricense*. Año I, N.ºs 7 y 8 (30 de setiembre, 1921), pp. 99-100.

840. A.N.C.R. Serie Educación, N.º 3549. Circular N.º 9 (8 de agosto, 1933).

7.4 LA CREACIÓN DE LA MÚSICA NACIONAL (1927-1938)

Desde la formación del Estado, las bandas y, posteriormente, los himnos patrióticos permitieron una aproximación vehemente con el sentir nacional. La idea de una producción musical nacional, sin embargo, nunca se había forjado. El lapso entre 1927 y 1938 corresponde a un período en el cual la idea de una música nacional se constituye. Un concurso de canciones, una conferencia, una serie de ediciones musicales y múltiples conciertos son los componentes que ayudaron a crear esa música nacional la cual tuvo, como elementos inspirador y cohesionador, el ritmo guanacasteco. Este despertar del nacionalismo musical no fue casual, sino que estaba inmerso en una corriente de nacionalismo latinoamericano, cuyo principal exponente fue el indigenismo. Esta corriente influyó a los intelectuales costarricenses de manera tal que afloró de diversas formas en las producciones literarias, plásticas y musicales del período.

En las primeras décadas del siglo XX, una nueva generación de intelectuales empezó a participar activamente en la formación cultural del país. Ellos eran producto de la expansión del sistema educativo ocurrida a finales del siglo XIX y recibieron la influencia intelectual del grupo denominado del Olimpo. Los nuevos intelectuales, aunque liberales igual que sus predecesores, se diferenciaban en muchos aspectos. La mayoría no pertenecía al grupo oligárquico tradicional, lo cual les permitía percibir la realidad del país de una manera muy diferente. Muchos de ellos recibieron becas estatales para poder estudiar y, algunos, como Brenes Mesén y García Monge, quienes posteriormente se convirtieron en líderes intelectuales, recibieron este apoyo para estudiar fuera del país.⁸⁴¹ Estaban, además, inmersos en un panorama mundial y regional muy diferente. La tensión cada vez mayor entre los imperios europeos desembocó en la Primera Guerra Mundial. Por otro lado, en los países de América Latina, el nacionalismo, cuya forma privilegiada de expresión, según Henri Favre, es el indigenismo, cobraba fuerza al necesitar estos países consolidarse como naciones para acrecentar su poder de intervención en la escena internacional.⁸⁴²

Ese nuevo movimiento ideológico dio origen a múltiples ensayos en los cuales se argumentaron diversos aspectos que influyeron en la formación de un discurso latinoamericanista; la apología del mestizaje racial, la cual se encuentra en trabajos como *Los grandes problemas nacionales* (1909), de Andrés Molina Enríquez, y *La raza cósmica* (1925), de José

841. Sobre este tema, véase: Gerardo Morales. *Cultura oligárquica y nueva intelectualidad en Costa Rica: 1880-1914* (Heredia: Editorial de la Universidad Nacional, 1995).

842. Henri Favre. *L'Indigénisme* (París: Presses Universitaires de France, 1996).

Vasconcelos; la crítica a la imitación servil de lo extranjero, en *Forjando patria* (1916), de Manuel Gamio; el aspecto económico y social del problema indígena, en *Siete ensayos de interpretación de la realidad peruana* (1928), de José Carlos Mariátegui; la influencia del medio ambiente en la formación de la identidad nacional, en *Creación de una pedagogía nacional* (1910), de Franz Tamayo, y el *Blasón de plata* (1910), de Ricardo Rojas, y sobre todo la particularidad cultural y las ventajas del mestizaje cultural en *La población del valle de Teotihuacán* (1922), de Manuel Gamio, y *El proceso de aculturación* (1908), de Gonzalo Aguirre Beltrán.

No menos importante fue la expresión literaria y artística del indigenismo. Autores como la peruana Clorinda Matto, en *Aves sin nido* (1899); el boliviano Alcides Arguedas, en *Raza de bronce* (1919), y el ecuatoriano Jorge Icaza, en *Huasipungo* (1934) son una muestra de esta tendencia. En el caso de la plástica, en 1922, un grupo de artistas mexicanos, encabezados por Diego Rivera, David Alfaro Siqueiros y José Clemente Orozco, firman la *Declaración de principios sociales, políticos y estéticos*. En ella, proclamaron la independencia estética de América Latina y se comprometieron a recuperar la herencia del arte clásico del pasado precolombino. Estos artistas ingresaron en las vanguardias internacionales al emplear técnicas revolucionarias.⁸⁴³

En el caso de la música, no se trató de romper con los cánones estéticos europeos, sino de introducir elementos melódicos y rítmicos indígenas. Mientras que Bela Bartok y Zoltan Kodaly recogían melodías en Hungría, el peruano Daniel Alomía Robles y el ecuatoriano Segundo Moreno Andrade recopilaban melodías en las comunidades indígenas de sus países. Por su parte, los mexicanos Manuel Ponce, Candelario Huizar y, sobre todo, Carlos Chaves reelaboraron el material musical indígena o popular de su país y lograron crear un lenguaje musical muy particular.

En Costa Rica, un medio importante de difusión de las ideas latinoamericanistas fueron las revistas, las cuales no solo reproducían ensayos, comentarios y caricaturas de autores nacionales e internacionales, sino que servían como elemento de canje con revistas de otros países y, con ello, daban la oportunidad de conocer nuevas ideas.⁸⁴⁴ La visita de intelectuales costarricenses a otros países, así como de intelectuales extranjeros que brindaban conferencias, fue otro medio importante de difusión. La nueva corriente nacionalista se reflejó en el arte costarricense de diversas maneras pero, en todos los casos, lo nacional adquirió un protagonismo no encontrado hasta ese momento.

Como resultado de una larga polémica, a finales del siglo XIX la literatura desembocó en un tipo que Margarita Rojas denomina modernista y nacionalista a la vez. En ella, la familia patriarcal es la

843. Para un análisis detallado de la influencia del indigenismo en el arte latinoamericano, véase: Favre, pp. 53-77.

844. Un análisis detallado sobre este tema véase en: Flora Ovares. *Literatura de kiosko. Revistas literarias de Costa Rica 1890-1930* (Heredia: Editorial Universidad Nacional, 1994).

encargada de consolidar las relaciones jerárquicas de poder y de orden social y así conservar las tradiciones consideradas nacionales. A finales de la década de 1910, y con mayor intensidad en la década de 1920 y 1930, esa imagen idílica empieza a ser cuestionada, al adquirir protagonismo nuevos grupos sociales, así como al incursionar nuevas temáticas, entre ellas, la injusticia social.⁸⁴⁵

En el caso de las artes plásticas, la representación de la imagen nacional, planteada por los liberales a fines del siglo XIX, es más tardía que en el caso de la literatura. Esta representación se logra exitosamente por medio de exposiciones realizadas entre 1928 y 1937. En ellas, los artistas jóvenes no solo lograron consolidar una temática nacional, sino, también, introducir nuevas técnicas y estilos y encontrar un mercado incipiente para sus obras. Esas pinturas reproducían, en su mayoría, un paisaje rural, con casas de adobe, simples pero bien acabadas y pintadas con los colores nacionales. Ese mundo que reflejaba la pintura costarricense era el mismo mundo idílico que retrataba la literatura a principios de siglo.⁸⁴⁶

Este proceso de conformación de temáticas nacionales y de consolidación de las técnicas artísticas, aunque diferente, fue exitoso tanto en el caso de la literatura como en el de la plástica. En el caso de la música, aunque el proceso de búsqueda de una identidad musical se dio paralelamente con el de la plástica, fue un proceso más complejo. Esto debido a que mientras que en los países latinoamericanos los compositores buscaban en la música indígena o popular la fuente para crear un lenguaje particular, en el caso de los compositores costarricenses existía un problema: por décadas la mitología nacional insistió en una sociedad homogénea racialmente, en la cual los elementos indígenas y negros estaban ausentes. No es de extrañar pues el comentario del compositor Julio Fonseca, quien señalaba:

*que él había recorrido todas las capas sociales buscando la forma de hacer una música que imitase los sentires y las melancolías de nuestro pueblo y que lo había encontrado sordo, sin que una sola melodía fuese capaz de dar algo original.*⁸⁴⁷

El problema era más bien que, a pesar de que existían esas posibles fuentes de enriquecimiento melódico y rítmico, no eran escuchadas.

845. Sobre este tema, véase: Flora Ovares, Margarita Rojas, Carlos Santander y María Elena Carballo. *La casa paterna. Escritura y Nación en Costa Rica* (San José, Editorial de la Universidad de Costa Rica, 1993); Flora Ovares. *Literatura de kiosko. Revistas literarias de Costa Rica 1890-1930* (Heredia: Editorial Universidad Nacional, 1994); Margarita Rojas y Flora Ovares. *100 años de literatura costarricense* (San José: Ediciones FARBEN, 1995); Álvaro Quesada Soto. *Uno y los otros: identidad y literatura en Costa Rica* (San José: Editorial de la Universidad de Costa Rica, 1998).

846. Para una discusión detallada de estos temas véase: Iván Molina Jiménez. "Más allá de la casa de adobes. El trasfondo social de la alta cultura de Costa Rica. (1850-1950)". En: *Re-visión de un siglo. 1897-1997. Ciclo de conferencias sobre arte y sociedad*. (San José, Costa Rica: Museo de Arte Costarricense, 1998); Eugenia Zavaleta Ochoa. "Las exposiciones de Artes Plásticas (1928-1937) en Costa Rica". (Tesis de Maestría en Artes, Universidad de Costa Rica, 1998).

847. *La Nueva Prensa* (28 de octubre, 1927), p. 6.

Es así como, aunque desde mediados del siglo XIX se encuentran piezas de compositores costarricenses, estas obras reproducían las formas y el lenguaje armónico, melódico y rítmico de la música europea.⁸⁴⁸ En ningún momento hubo un intento por plasmar un lenguaje sonoro diferente, ni una discusión acerca de la necesidad de crear una música nacional. No fue sino hasta 1927, a raíz de una convocatoria a un concurso, que por primera vez los compositores costarricenses discutieron acerca de lo “nacional” en la música.

a. Un concurso de música nacional y una reunión acalorada

El 5 de octubre de 1927, el decreto N.º 39 abrió la inscripción para un concurso de composición nacional, considerando que:

*conviene fomentar el desarrollo de la música y estimular a los compositores para que escriban obras de carácter nacional con que se pueda ir formando un repertorio de canciones genuinamente costarricenses.*⁸⁴⁹

La idea expuesta en las bases del concurso, de que la música debía ser compuesta primero, y luego la letra, causó disgusto entre los compositores. Debido a esto, Luis Dobles Segreda, secretario de Educación Pública, convocó a compositores, intérpretes y profesores de música a una reunión, la cual fue comentada ampliamente en *La Nueva Prensa* del 28 de octubre de 1927, y a la que asistieron más de cuarenta músicos.⁸⁵⁰

Esta reunión fue muy importante porque sirvió para que, por primera vez, los músicos discutieran acerca de la composición en nuestro país. Como resultado, las bases del concurso cambiaron, la idea de un ritmo nacional se perfiló, y Dobles Segreda se comprometió a editar una serie de folletos con obras musicales costarricenses.

848. Algunos de los compositores nacionales cuya producción se efectuó a finales del siglo XIX y en las primeras décadas del siglo XX fueron: Manuel M.³ Gutiérrez (1829-1887), Rafael Chaves Torres (1839-1907), Pedro Calderón Navarro (1864-1909), Gordiano Morales (1839-1917), Fernando Murillo (1867-1934), Carlos M.³ Gutiérrez (1865-1934), Rafael Ángel Troyo (1875-1910), Roberto Campabadal (1881-1931), Alejandro Monestel (1865-1950), Julio Fonseca (1885-1950) y José Castro Carazo.

849. A.N.C.R. Serie Educación, N.º 3829, f. 22.

850. Algunos de los asistentes fueron: Juan Loots, Director General de Bandas; Julio Fonseca, compositor; Manuel J. Freer, director de la Banda de Cartago; Crisanto Murillo, músico; Emmanuel García, pianista y violinista; Roberto Campabadal, compositor; Juan de Dios Páez, compositor; Enrique Jiménez Núñez, compositor; Luis Valle, maestro de música y director de filarmonías; Jorge Mata, maestro de música y de capilla; Fernando Murillo, compositor; Octavio Morales, pianista y director de bandas; Víctor Manuel Sanabria, fundador de la Marimba Costa Rica y director de bandas; Alfredo Morales, violinista y director de bandas; Luisa Montero, cantante; Enrique Echanti, pintor y guitarrista; José Daniel Zúñiga, violinista y maestro de música; Alvise Castegnaro, profesor de canto y compositor; Ismael Cardona, violinista y compositor; Carlos Gutiérrez, compositor; Jorge Sáenz, violinista y Jesús Prada, constructor de instrumentos.

Con respecto a las bases del concurso, en el comentario de la prensa se advierten dos tendencias en el debate. Para algunos, como el constructor de instrumentos Jesús Prada:

*es necesario darle a la música, hasta donde sea posible, un carácter nacional, para que lleguemos en Costa Rica, a tener en ese sentido algo propio, regional, como Colombia tiene sus bambucos y sus pasillos, como México sus danzas, como Cuba sus danzones.*⁸⁵¹

Otros opinaban que la música es un lenguaje universal que no debe tener nacionalidad:

*la música es universal y no regional, intuitiva y no objetiva, y debe propender la educación a que se produzca lo mejor, y mejor será la que más se acerque a los grandes maestros, cualquiera sea su nacionalidad, y no la que degenera en el popular "arroz con chanco" del Guanacaste, por ejemplo, y hay que aspirar a que la producción musical nuestra pueda ser ejecutada en la Cámara del Vaticano, en la ópera de París, en todas partes, y entonces la gloria será nuestra cuando sepamos que autores costarricenses han sido aplaudidos y aclamados por los públicos más cultos del mundo*⁸⁵²

Finalmente, se convino en dos puntos esenciales. El primero era que la música debía ser escrita junto con la letra. Para ello, el compositor se debía poner de acuerdo con el poeta o buscar una letra ya escrita que le conviniese, por lo que se propuso cancelar el concurso de poesía que estaba en el decreto original. El segundo era que la música del concurso debía estar inspirada en "asuntos netamente nacionales para ir formando un repertorio de música genuinamente nacional". Unos días más tarde, el Decreto N.º 40 puntualizó lo acordado en aquella reunión.⁸⁵³

Pero, ¿qué era lo que consideraban asuntos netamente nacionales? Nuevamente coincidieron en que el elemento rítmico era primordial para crear esa música nacional. El compositor Manuel J. Freer propuso que se abriera un concurso para "inventar" un ritmo que sirviera de norma para una música "regional o Tica".⁸⁵⁴ Julio Fonseca alegó que esto no podía ser obra de un concurso, sino que debía nacer espontáneamente del "alma nacional". Freer lo refutó alegando que "la cumbia de los indios, el punto de los guanacastecos y el antiguo floreo de los abuelos se iban perdiendo" y que ahora que se contaba con la buena voluntad del señor Ministro, valía la pena "tener un golpe de audacia para crear un ritmo genuinamente nacional". Enrique Echandi alegó que "ese ritmo se forma a través de los siglos y que no se improvisa", que no se podía instaurar como nacional un ritmo salido de

851. *La Nueva Prensa* del 28 de octubre de 192, p. 5.

852. *Ídem*.

853. A.N.C.R. Serie Educación N.º 3829, f. 23.

854. *El Renacimiento* (27 de octubre, 1927), p. 3.

un concurso y que un ritmo de este tipo debía salir "de las montañas como producto autóctono y no venir desde las ciudades hasta los pueblos". Por su parte, Dobles Segreda fue contundente al manifestar que él "tenía fe en las fuerzas creadoras de la nación", y que, si bien era cierto que no podía imponerse un ritmo como nacional, sí podía proponerse uno para que se fuera popularizando. Ante esta posición tan clara del secretario de Educación Pública, Julio Fonseca, comentó que:

el ritmo de 6/8 de las marimbas es capaz de dar origen a una nueva expresión del arte musical, que la invasión de la música americana, tan pobre y de tan mal gusto podía contenerse con la creación de un ritmo nacional, pero que el problema está en la dificultad para pronunciarse por un ritmo porque, técnicamente no sería fácil señalar la superioridad de uno sobre otro".⁸⁵⁵

A estos comentarios siguió una discusión importante. Evidentemente, de esta reunión no salió el acuerdo de cuál debía ser el ritmo nacional, pero sí el sentimiento de que se debía crear o "inventar". Esta necesidad de tener un ritmo propio fue inspiradora para enviar, poco más de un año después, a una comisión de músicos a Guanacaste. Ellos fueron encargados de "recoger la música regional, la poca que sobrevivía y quede a flote sobre el diluvio de *fox-trots* y *one steps* que el *jazz band* del negro José nos ha hechado encima".⁸⁵⁶ Esta recolección de material musical concretaría otro proyecto que Dobles Segreda expuso en esa misma reunión: la publicación de una serie, de al menos tres cuadernos, titulada *La música nacional*. Esta idea fue muy bien aceptada por los concurrentes y se nombró un comité, integrado por Emmanuel García, Julio Fonseca, Juan Loots, Enrique Echandi y Roberto Campabadal, quienes se encargarían de recoger y seleccionar las composiciones que serían editadas.⁸⁵⁷

La *Memoria de Educación Pública* de 1929 señaló el éxito del concurso, al cual se presentaron 96 composiciones, de las que se premiaron ocho. El jurado estaba integrado por los compositores Alvisé Castegnaró y César Nieto y la pianista Marita O'Leary de Hine.⁸⁵⁸ Los premios ofrecidos –dos de 500 colones y 6 de 200 colones– fueron entregados en un concierto, que se organizó con las obras ganadoras, en el Teatro Nacional.⁸⁵⁹

855. *La Nueva Prensa* (28 de octubre, 1927), p. 5. Fonseca se refería a una de las danzas más importantes de la región guanacasteca: la parrandera en 6/8. En la primera mitad del siglo XX, las parranderas eran ejecutadas en marimba para amenizar las fiestas públicas, o por filarmónicas en las corridas de toros, los topes y los pasacalles. Una de las parranderas más conocidas es el Punto Guanacasteco.

856. Secretaría de Educación. *Primer folleto de música nacional. Colección de bailes típicos de la provincia de Guanacaste* (San José: Imprenta Nacional, 1929), p. 1.

857. A.N.C.R. Serie Educación, N.º 3047, p. 117.

858. A.N.C.R. Serie Educación, N.º 3047, p. 125.

859. A.N.C.R. Serie Congreso, N.º 21.084. *Memoria de Educación Pública*, 1929, pp. 16-17, 78-79.

b. La búsqueda de un ritmo nacional:
excursiones a Guanacaste

Un poco más de un año después, el Secretario de Educación Pública envió la comisión de músicos a Guanacaste. En la *Memoria de Educación Pública de 1928*, Dobles Segreda comentaba entusiasmado al Presidente que estaba "lleno de esperanza acerca de lo que pueda darnos esa requisa".⁸⁶⁰ Es interesante señalar que lo que originalmente se había establecido como una búsqueda de material no editado, ahora se convierte en una "requisa" de música en una región determinada, o sea, una necesidad pública.⁸⁶¹ La idea discutida en la reunión de 1927, de encontrar un ritmo nacional, y la sugerencia de Julio Fonseca de que este podía ser el 6/8 típico de la música guanacasteca, pareciera haber servido para que esa búsqueda fuera dirigida a esa región.

La comisión, integrada inicialmente por cinco músicos de prestigio (véase página 236), fue sustituida por otra con tres músicos igualmente valiosos pero que, además, tenían cargos importantes para el desarrollo musical del país. José Daniel Zúñiga, director técnico de Música; Julio Fonseca, director de la Escuela de Música Santa Cecilia, y Roberto Cantillano, director de la banda militar de San José y candidato al puesto de Director General de Bandas, fueron los nuevos integrantes de la comisión. Ellos visitaron San Pablo de Nicoya, Nicoya, Santa Cruz, Filadelfia y Liberia. Como resultado de esta primera excursión, en 1929 apareció editado un *Primer folleto de música nacional*. Dos excursiones más tuvieron como resultado un segundo (1934) y un tercer (1935) folleto, editados esta vez bajo el título de *Música criolla*. Aunque en ambos folletos se indicaba que el material correspondía a diversas regiones del país, en su mayoría es música guanacasteca.

c. Promoviendo la música nacional:
conciertos y ediciones musicales

Una vez recolectada la música nacional, había que darla a conocer. Para ello, el Estado no solo editó los folletos mencionados, sino que apoyó la realización de numerosos conciertos de música nacional. Desde mediados del siglo XIX, los programas de las bandas, de las filarmonías y de otras agrupaciones instrumentales, muchas veces incluían obras de compositores nacionales. Sin embargo, la idea de efectuar programas completos de música nacional no se había dado. A partir

860. A.N.C.R. Serie Educación, N.º 4362, p. XIV.

861. Según el Diccionario de la Real Academia Española, la tercera acepción de la palabra requisa es: expropiación por la autoridad competente de ciertos bienes o propiedad particular, aptos para las necesidades de interés público.

de 1929, esto se vuelve usual. Es así como, entre 1929 y 1939, se efectuaron más de treinta programas de ese tipo, algunos solo incluían algunas obras costarricenses, pero en la mayoría de los casos, todo el programa era de repertorio nacional.

Varios sucesos incidieron en el mundo musical costarricense como para que los compositores iniciaran esta práctica: los conciertos del Maestro Delgadillo, compositor nicaragüense; el concierto-conferencia sobre música argentina, la exposición de arte argentino y la fiesta de artistas, realizados por Enrique Loudet, Encargado de Negocios de Argentina; la visita y el concierto del reconocido compositor cubano Ernesto Lecuona; el concierto de música colombiana; las Exposiciones de Artes Plásticas y, por supuesto, el concurso y la reunión de músicos ya comentada.

En agosto de 1927, se realizó un concierto en el Teatro Nacional con obras del maestro Delgadillo. En este concierto se ejecutaron obras para piano solo y para violín y piano. Roberto Campabadal, compositor costarricense, fue invitado y ejecutó obras "sobre temas indígenas".⁸⁶² Unos días más tarde, Delgadillo agradeció a los músicos costarricenses por haberlo apoyado en un concierto sinfónico realizado a inicios de 1926.⁸⁶³

En diciembre de 1927, inspirado probablemente en el concierto de Delgadillo, el compositor Roberto Campabadal efectuó un primer concierto de música nacional para celebrar la edición de su libro *Aires ticos*. Como comentaba el cronista de *La Nueva Prensa*, "fue una comprobación de que sí hay música nacional".⁸⁶⁴ En este concierto no solo se tocaron las obras de Campabadal, sino, también, arreglos de obras tradicionales como la *Marcha Esquivel*, de Mateo Fournier, y las dianas que las filarmonías tocaban en las grandes celebraciones.

Al año siguiente, probablemente el acontecimiento musical más importante fue la conferencia de música argentina que realizó Enrique Loudet, encargado de negocios de ese país. Como demuestra Eugenia Zavaleta, Loudet fue importante para los artistas plásticos costarricenses, al organizar una exposición de arte argentino en abril de 1928 y al convocar a una fiesta a la que invitó a "pintores, escultores y músicos; todo ese mundillo nuestro tan difícil de reunir, tan hermético y encerrado en sí mismo".⁸⁶⁵ En ella germinó la idea de constituir la Asociación de Amigos del Arte. Sin embargo, para los músicos asistentes a aquella fiesta, entre los cuales estaban Julio Fonseca, Guillermo Aguilar Machado, Alvise Castegnaro y José Santiesteban Repetto, es probable que la conferencia-recital que presentó Loudet el 1.º de agosto de ese mismo año, fue más importante. En ella, Loudet exponía que el arte, en todas sus manifestaciones, es ideal para que los pueblos se compenetren y para sustentar la idea de nacionalismo:

862. *La Nueva Prensa* (3 de agosto, 1927), p. 1.

863. *La Nueva Prensa* (4 de agosto, 1927), p. 6.

864. *La Nueva Prensa* (6 de diciembre, 1927), p. 5.

865. *Ecos*. N.º 10 (2 de setiembre, 1928), p. 11.

*Y la música en este aspecto ofrece amplio margen para educar al pueblo y orientar la opinión en semejante sentido nacionalista que es el predominante en la hora actual en nuestra libre América. El Perú, México mismo, tienen un riquísimo folklore indígena a base de su tradición racial. Argentina lo ha constituido por su propio espíritu, con el sedimento de la emigración depurado, vertido en moldes nuevos; forjando una modalidad artística nueva, original, personalísima...*⁸⁶⁶

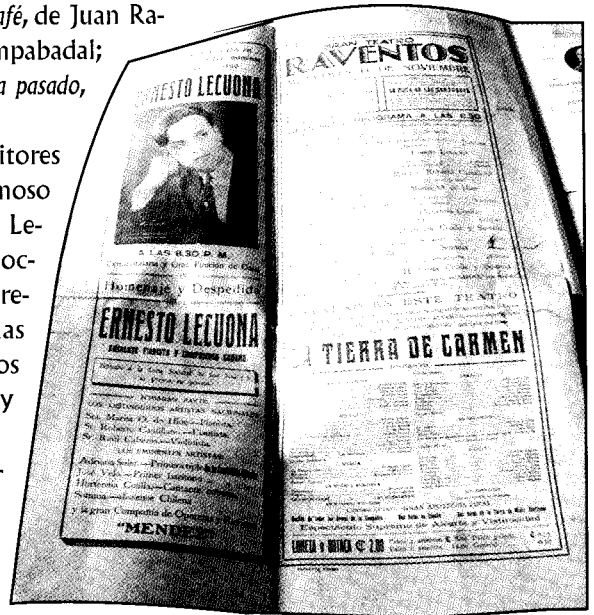
Esta conferencia, ilustrada con canciones del repertorio argentino, fue un éxito a la que asistió "todo el San José intelectual, literario y social" y, podríamos agregar el político, pues asistió el Presidente de la República y los magistrados. Al finalizar la conferencia, Loudet pidió escuchar música costarricense y lo que se tocó fue el Himno Nacional.⁸⁶⁷ Para los compositores que se hallaban en el público, esto pudo haber sido un acicate para mostrar la producción musical nacional.

Ese mismo año, la Secretaría de Educación organizó un concierto en el cual se entregaron los premios del concurso y se ejecutaron las piezas ganadoras: *¡Oh Costa Rica!*, *Ojos risueños* y *Azucena, azucena*, de Julio Fonseca; *Tardes de estero*, de Virginia Mata; *El café*, de Juan Rafael Alfaro; *En Puntarenas*, de Roberto Campabadal; *En el caserío*, de Gilberto Murillo, y *Todo ha pasado*, de Juan de Dios Páez.⁸⁶⁸

Un último impulso para los compositores nacionales lo constituyó la visita del famoso pianista y compositor cubano Ernesto Lecuona⁸⁶⁹, quien ofreció, el 20 y el 28 de octubre de 1929, en el Teatro Nacional, un recital de su propia música e incluyó algunas obras de compositores latinoamericanos como María Greever, Galimany, Rubio y Manuel Ponce.

A partir de 1930, los compositores costarricenses, encabezados por Julio Fonseca, José Daniel Zúñiga y Roberto Cantillano, lograron organizar al menos un programa de música nacional al año (Véase un ejemplo de estos programas en el Cuadro N.º 15).

Los años 1934 y 1935 constituyeron un punto climático pues, en ellos, se efectuaron hasta seis programas de este tipo, cuando la cantidad de conciertos efectuados en el año era de aproximadamente una docena.



*Ilustración N.º 60
Afiche del concierto ofrecido
por el compositor cubano
Ernesto Lecuona, en 1929.⁸⁷⁰*

866. Archivo de la Fundación Amigos del Teatro Nacional. Rollo N.º 28.

867. *La Nueva Prensa* (19 de julio, 1928), p. 7.

868. A.N.C.R. Serie Congreso, N.º 21.084. *Memoria de Educación Pública*, 1929, p. 17.

869. Ernesto Lecuona (1896- 1963) es uno de los compositores latinoamericanos que tuvo mayor difusión a escala internacional. En su música sintetizaba las formas clásicas, el virtuosismo pianístico, típico del romanticismo, y la armonía tradicional, con un sustento rítmico característico de la música cubana.

870. Propiedad de la familia Cabezas Caggiano.

Cuadro N.º 15
Programa de concierto de música costarricense efectuado en el Teatro Nacional (década de 1930)

Ejecuta la Banda Militar de San José, galantemente cedida por don J.J. Cañas
bajo la dirección del maestro Roberto Cantillano

- | | |
|-------------------------------------|-------------|
| 1. Palabras de don Rogelio Sotela | |
| 2. <i>Banderillas de fuego</i> | E. León |
| 3. <i>Triunfo del amor</i> | J. Fonseca |
| 4. Himno <i>Cantata a la Música</i> | J. Fonseca |
| 5. <i>Rapsodia Costarricense</i> | A. Monestel |
| 6. <i>Libertad</i> | E. León |
| Marcha con clarines | |

Intermedio

Orquesta dirigida por el maestro César Nieto

- | | |
|-----------------------------------|--------------------|
| 1. <i>Obertura Húngara</i> | J. Fonseca |
| 2. <i>Alborada</i> | J. J. Vargas Calvo |
| Señoritas Hilda y Beatriz Bolaños | |
| 3. <i>Avemaría</i> | A. Monestel |
| Señora Anita C. de Jiménez | |
| 4. <i>Junto al arroyo</i> | J. J. Vargas Calvo |
| Señoritas Bolaños | |
| 5. <i>Leda</i> . Valse Intermezzo | J. Fonseca |
| 6. <i>Costa Rica</i> | J. J. Vargas Calvo |
| Señoritas Bolaños | |

Fuente: Programa de mano. Propiedad de la familia Vargas Dengo.

El concierto de 1930 fue organizado por los miembros de la banda de San José con el propósito de otorgar una medalla a Roberto Cantillano, su director. En este programa, el repertorio consistió en obras de compositores nacionales contemporáneos: Castro Carazo, Cantillano, Cardona, Quesada y Fonseca. En 1932, a fines de año, César Nieto y Julio Fonseca organizaron un concierto en el Teatro Nacional para ejecutar varias de sus obras, entre ellas la *Suite Tropical*.⁸⁷¹ En esta, Fonseca desarrolló una primera danza con ritmo de pasillo guanacasteco y una segunda con pasajes modulantes muy interesantes.⁸⁷² Sin embargo, el acontecimiento del año fue la ejecución de un programa de música nacional que incluía la obra *El duelo de la Patria*, de Rafael Chaves. Esta composición cumplía 50 años y, durante todos esos años, había sido ejecutada en numerosas ocasiones. Ahora, su ejecución tomó carácter de acontecimiento nacional y fue comentada ampliamente por la prensa y por la radio. Esta obra, se comenta:

871. Archivo de la Fundación Amigos del Teatro Nacional,

872. Bernal Flores. *Julio Fonseca* (San José: Ministerio de Cultura, Juventud y Deportes, 1973), pp. 155-156.

*ha sido por excelencia la expresión máxima de nuestros duelos: lograron las notas de esta feliz composición adentrarse en el sentimiento internacional y luego, durante cincuenta años, ellas han estado asociadas al dolor de la patria, en todos sus pesares, haciendo con ello historia en torno de su nombre, popularizándose, dándose a conocer de todo el pueblo y querer del mismo, hasta ser ahora lo que es, la expresión clásica, la fórmula musical consagrada para expresar el unánime sentimiento de congoja y de ternura, de duelo y de llanto.*⁸⁷³

Por su parte, como señalaba Enrique Molina en otro artículo, los artistas deberían ser merecedores de reconocimiento, ya que:

*Legítimos timbres de orgullo de nuestras glorias patrias, no debían permanecer en silencioso olvido, porque honrar la memoria de los hijos esclarecidos y hombres de mérito, equivale a levantar el culto de la Patria, a rendirle fervoroso tributo de amor a este caro terruño, pequeño sí, pero capaz de engendrar hombres en cuyas mentes brillará la chispa del genio.*⁸⁷⁴

En 1933, un nuevo concurso, esta vez convocado por el Colegio Superior de Señoritas, dio origen a 48 nuevas composiciones y la coronación de la Reina de la Radio sirvió para que el público conociera obras guanacastecas ejecutadas por la *Marimba Costa Rica*, entre ellas, el *Punto Guanacasteco*.⁸⁷⁵ En 1934, el repertorio ejecutado en los programas de música nacional fue, por lo general, repertorio guanacasteco. En mayo de 1934, se efectuó un programa de música del compositor nicoyano Hermenegildo Briceño.⁸⁷⁶ En setiembre, un concierto de música criolla, organizado por Fonseca, Zúñiga y Cantillano, presentaba las piezas que los músicos recopilaron en el segundo viaje que hicieron a Guanacaste. Ese programa se efectuó primero en el Teatro Nacional y luego las obras fueron instrumentadas para poder ser ejecutadas por la banda.⁸⁷⁷ La primera parte del programa de la clausura de la Sexta exposición de Artes Plásticas también estuvo destinada a obras costarricenses. La banda de San José, dirigida por Cantillano, estrenó la *Rapsodia Costarricense*, de Alejandro Monestel. Para finalizar el año, Julio Fonseca, deseoso de editar su música, organizó un concierto de sus obras. La taquilla sería destinada al fin mencionado.⁸⁷⁸

El año de 1935 es el punto climático de esta década de conciertos nacionales, los cuales no solo se efectuaron en los teatros, sino que se transmitieron a través de la radio. Un ejemplo es el concierto transmitido en la estación Alma Tica, en el que la orquesta Nieto ejecutaba un

873. Propiedad de la familia Cantillano. Recorte de periódico, sin referencia (1932).

874. Propiedad de la familia Cantillano. Recorte de periódico, sin referencia (1932).

875. *Diario de Costa Rica* (13 de agosto, 1933), p. 5.

876. *La Prensa Libre* (1.º de mayo, 1934), p. 8.

877. *La Época* (13 de setiembre, 1934), p. 5.

878. Archivo de la Fundación Amigos del Teatro Nacional. Rollo N.º 25.



Ilustración N.º 61
El compositor Alejandro Monestel en su oficina de Cónsul de Costa Rica en Nueva York.⁸⁷⁹

programa muy variado.⁸⁸⁰ Además, dos agrupaciones, la Asociación de Cultura Musical, fundada en 1933, y el Círculo de Amigos del Arte, fundado en 1934, participaban activamente en la organización de dichas actividades. Por su parte, la banda de San José contribuyó con la organización del concierto de obras de Briceño⁸⁸¹ y la Junta de Directores de las Escuelas Oficiales organizó un concierto con obras de la joven compositora Virginia Mata Alfaro.⁸⁸² La fiesta de clausura de la Octava exposición de Artes Plásticas revistió especial importancia puesto que, en ella, se estrenó el ballet *La piedra del Toxil*, con argumento de Carlos Salazar Herrera y música de César Nieto, instrumentada por Julio Fonseca. Además, la Dirección General de Bandas inició una serie de conciertos escolares de música nacional, que se efectuaban los miércoles en diversas escuelas. Estos conciertos tenían el atractivo de que en ellos se formulaban comentarios de las obras y de los compositores.⁸⁸³

879. Propiedad de la familia Vargas Dengo.

880. *Diario de Costa Rica* (13 de julio, 1935), p. 2.

881. *El Heraldó* (2 de agosto, 1935), p. 4.

882. Archivo de la Fundación Amigos del Teatro Nacional, rollo N.º 25.

883. *La Tribuna* (24 de marzo, 1935), p. 11.

Siempre interesado en promover la "nueva" música nacional, en enero de 1936, Cantillano estrenó, con la banda de San José, las *Rapsodias Guanacastecas N.º 1 y N.º 2*, de Alejandro Monestel. En estas obras, Monestel tomó melodías de los folletos editados por la Secretaría de Educación y "gracias a su vasta preparación como compositor e instrumentista, ha hecho de esa música popular y zandunguera, verdaderas joyas de arte que serán orgullo de nuestra pequeña Costa Rica".⁸⁸⁴

En 1937, Julio Mata estrenó una primera opereta nacional titulada *Rosas de Norgaria* y, al año siguiente, la zarzuela *Toyupán*, ambientada en el Cartago colonial. La banda de San José efectuó un concierto en homenaje a Alejandro Monestel. Además, el cierre de la Gran Exposición Nacional de 1938, fue motivo para preparar un programa de música costarricense en el que se premió a los ganadores del concurso musical organizado por la Exposición. Este concierto va a ser el último de la década dedicado a la música nacional. Otro programa de este tipo se efectuó hasta 1946.

Otra manera efectiva de promover la música nacional fue la serie de ediciones que emprendió la Secretaría de Educación Pública, a partir de 1929. Entre ese año y 1939, se editaron treinta y seis partituras, todas ellas de himnos, canciones y canciones escolares. Las ediciones fueron supervisadas por José Daniel Zúñiga.⁸⁸⁶

Durante 10 años, los músicos costarricenses efectuaron sus actividades con el fin principal de demostrar que sí existía una música nacional. En ese sentido, los conciertos efectuados entre 1927 y 1938, así como las ediciones emprendidas por la Secretaría de Educación fueron exitosos, puesto que, a fines de la década de los años treinta, ya nadie se cuestionaba la existencia de esa música (Véanse cuadros N.ºs 16 y 17). La música nacional existía y, en ella, comentaba Dobles Segreda:

*...se descubre mucho del indio y mucho del español, sin que ello quiere 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.*⁸⁸⁷



Ilustración N.º 62
El compositor Julio Mata
mientras estudiaba en
Nueva York, a fines de la
década de 1920.⁸⁸⁵

884. Propiedad de la familia Cantillano. Recorte de periódico, sin referencia (1936).

885. Propiedad de la señora Alejandrina Mata Segreda.

886. Una lista detallada de las ediciones dirigidas por José Daniel Zúñiga se encuentra En: Bernal Flores, *José Daniel Zúñiga* (San José: Ministerio de Cultura, Juventud y Deportes, 1976), pp. 43-44.

887. Secretaría de Educación. *Primer folleto de música nacional. Colección de bailes típicos de la provincia de Guanacaste* (San José: Imprenta Nacional, 1929), p. 1.

Cuadro N.º 16
Conciertos de música nacional realizados entre 1927 y 1942

Fecha	Repertorio	Organizador	Lugar
03-08-1927	Música nicaragüense		Teatro Nacional
06-12-1927	Aires Ticos	Roberto Campabadal	Escuela de Comercio MI. Obregón
03-1928	Concierto de las obras premiadas en el Concurso de música nacional	Secretaría de Educación	Teatro Nacional
01-08-1928	Conferencia-concierto (música argentina)	Dr. Loudet, Embajada de Argentina	Teatro Nacional
28-12-1929	Música cubana e hispanoamericana (Lecuona)		Teatro Nacional
29-07-1930	Autores nacionales contemporáneos: Castro Carazo, Cantillano, Cardona, Quesada, Fonseca	Banda de San José	
01-1932	Música nacional, entre ellas, <i>El Duelo de la Patria</i>	Banda San José	Catedral
22-11-1932	Música de Nieto y Fonseca	Nieto, Fonseca	Teatro Nacional
12-08-1933	<i>Punto Guanacasteco</i>	Coronación Reina de la Radio	Teatro Nacional
25-09-1933	Obras de 48 compositores, entre ellos obras de Fonseca	Fiesta de los Músicos Compositores	Colegio Superior de Señoritas
02-05-1934	Hermenegildo Briceño	Banda San José (Cantillano)	Parque Central
01-09-1934	Música criolla	Secretaría Educación Pública	Teatro Nacional
30-10-1934	Varios: Fonseca, Mata, Nieto	Comité Organizador 6.ª Exp. Artes Plásticas	
11-1934	Varios: Monestel, Chaves, León	Secretaría Educación Pública (entrega de premios al concurso de carretas)	Teatro Nacional
04-12-1934	Julio Fonseca	Julio Fonseca	Teatro Nacional
23-03-1935	Música hispanoamericana (pasillos, bambucos, joropos, danzas)	Ministerio de Educación Pública, Cónsul Gral. Colombia, prensa, Asociación Cultura Musical, Círculo Amigos del Arte	
09-04-1935	Varios: Osmá, Nieto, Fonseca	Asociación Cultura Musical	Teatro Nacional
12-07-1935	Varios	Tabacalera	Estación de radio Alma Tica
30-08-1935	Hermenegildo Briceño	Banda San José (Cantillano)	Parque Central de Puntarenas
10-10-1935	Virginia Mata	Junta Directores Escuelas Oficiales de San José	Teatro Nacional
31-10-1935	Ballet indio <i>La piedra de Toxil</i> (C. Nieto)	Comité Organizador 8.ª Exp. Artes Plásticas	

Fecha	Repertorio	Organizador	Lugar
12-1935	Castro Carazo, Fonseca	Banda San José (Cantillano)	Parque Central
12-1935	Autores nacionales	Dir. Gral. Bandas (Cantillano)	Escuela Buenaventura Corrales
01-01-1936	Monestel	Banda San José (Cantillano)	Parque Central
6-03-1936	Repetto	Varios grupos musicales	Teatro Nacional
23-06-1936	Varios: Monestel, Vargas Calvo, Circulo de Arte Fonseca, León		Teatro Nacional
27-07-1937	Opereta <i>Rosas de Norgaria</i> (J. Mata)		Teatro Nacional
28-01-1938	Varios: Fonseca, Palma, Abarca, Nieto	Comité Organizador Exposición Nacional	Teatro Nacional
15-06- 1942	Varios: Fonseca, Mata	Asociación Cultura Musical (C. Nieto)	Teatro Nacional

Fuente: Periódicos.

Cuadro N.º 17
Ediciones oficiales de música efectuadas en Costa Rica entre 1888 y 1945

Año	Autor	Obra	Editorial
1888	José Campabadal Fernández Ferraz	<i>Colección de cantos escolares</i>	Plaza del Rey, Barcelona
1894	José Campabadal	<i>A.B.C. Musical</i>	Plaza del Rey, Barcelona.
1907	José J. Vargas Calvo	<i>Cantos escolares</i>	Lemoine, París
1927	José Daniel Zúñiga R. Campabadal	<i>Colección de cantos escolares</i> <i>Aires Ticos</i>	Secretaría de Educación Pública
1928	Ml. M.º Gutiérrez	Himno Nacional	Dirección Técnica de Música
1929	José Daniel Zúñiga Julio Fonseca Roberto Cantillano	Primer folleto de música nacional. Colección de bailes típicos de la provincia de Guanacaste	Secretaría de Educación Pública
1930	Ml. A. Coto	Canciones de Costa Rica: <i>Las tortilleras</i>	Secretaría Educación Pública
1931	P. Calderón Navarro	<i>Himno Patriótico a Juan Santamaría</i>	Dirección Técnica de Música
1933	José Daniel Zúñiga José Daniel Zúñiga	<i>Canciones escolares</i> <i>Lo que se canta en Costa Rica</i>	Secretaría Educación Pública Secretaría Educación Pública
1934	José Daniel Zúñiga Julio Fonseca	Segundo folleto de música criolla: Colección de canciones y danzas típicas	Secretaría Educación Pública
	Roberto Cantillano César Nieto	<i>Himno a la Bandera de mi Patria</i>	Imprenta Nacional

Año	Autor	Obra	Editorial
1935	José Daniel Zúñiga Julio Fonseca Roberto Cantillano José Daniel Zúñiga	Tercer folleto de música nacional: Colección de canciones típicas Lo que se canta en Costa Rica (2. ^a ed.)	Secretaría Educación Pública Secretaría Educación Pública
1937	José Daniel Zúñiga	Lo que se canta en Costa Rica (3. ^a ed.)	Secretaría Educación Pública
1938	E. León José Daniel Zúñiga José Daniel Zúñiga	Himno a Mauro Fernández Canciones nuestras Lo que se canta en Costa Rica (4. ^a ed.)	Imprenta Nacional Colegio Superior de Señoritas Secretaría Educación Pública
1939	José Daniel Zúñiga	Álbum de la Patria	Imprenta Nacional
1941	Ml. M. ^a Gutiérrez	Himno Nacional	Secretaría Educación Pública
1942	Alcides Prado José Rafael Araya Instituto de Alajuela	Cantos de autores nacionales e himnos de Centroamérica Vida musical de Costa Rica Cinco composiciones nacionales	Dirección Técnica de Música Imprenta Nacional Instituto de Alajuela

Fuente: Folletos y libros editados.

7.5 CONCLUSIÓN

La música ha estado muy presente en la vida de los costarricenses. El apoyo que ha recibido del Estado, sin embargo, ha sido diferente de una época a otra. Entre 1845 y 1870, la presencia de la música en las celebraciones cívicas fue constante por medio de las bandas militares. En este período, su papel fundamental fue el de aglomeradora de personas. Debido al tipo de instrumentos, las bandas no tenían un potencial musical ni visual que permitiera convertirlas en un elemento escénico importante en las ceremonias públicas. A partir de 1870, esta situación cambió y las bandas se consolidaron en el aspecto estructural y en lo visual. Las posibilidades de utilizarlas como un elemento de brillo de las ceremonias cívicas fueron ampliamente aprovechadas por el Estado.

A las posibilidades espectaculares de las bandas, es necesario agregar, además, dos particularidades: su carácter multclasista y su capacidad conciliatoria con la Iglesia. La potencia sonora del grupo las hacía apropiadas para actividades que se realizaban en recintos de gran tamaño o al aire libre, lo que permitía que asistieran personas de muy diversa clase social. Las bandas eran ideales, por lo tanto, para que las multitudes recibieran mensajes que necesitaban gran difusión, como los que se emitían en las marchas e himnos patrióticos.

El otro rasgo que se destaca es que, a pesar de que desde mediados del siglo XIX se inició un proceso de secularización social importante, las bandas tuvieron, por decreto, la obligación de participar en actividades

religiosas. En la década de 1880, en la que hubo un abierto choque entre los intereses del Estado y los de la Iglesia,⁸⁸⁸ las bandas siguieron presentándose en las celebraciones de Semana Santa y de Corpus Christi, en las misas de tropa y hasta en la celebración del cumpleaños del obispo Thiel, en la cual, mientras él recibía las felicitaciones, "la banda militar ejecutaba variadas piezas de música".⁸⁸⁹ A pesar del importante proceso de secularización del Estado, las bandas militares participaron igualmente en ceremonias religiosas y en actividades seculares.

En la última década del siglo XIX, un nuevo elemento sirvió de apoyo en el reforzamiento de los sentimientos nacionales. La materia *Canto* fue instaurada en los programas de las escuelas y colegios oficiales y los profesores se aseguraban de que los niños aprendieran cánticos que reforzaban valores morales y cívicos. Uno de ellos fue el Himno Nacional. Gracias a ese aprendizaje y a que por fin recibió el texto adecuado, después de un largo proceso de casi cincuenta años, el Himno Nacional adquirió su verdadero estatus y fue incorporado, de manera cada vez más insistente, en las celebraciones cívicas.

Otro aporte importante de la música a la identidad costarricense fue el proceso de adopción del ritmo guanacasteco como ritmo nacional, ocurrido a fines de la década de 1920. En la mayoría del repertorio recopilado en esos años, el ritmo guanacasteco en 6/8, típico de las parranderas, fue el elemento fundamental. Sin embargo, a pesar de los esfuerzos que significaron los conciertos y las ediciones de ese material, los compositores costarricenses no lograron crear un repertorio instrumental que reflejara una reelaboración o desarrollo de los materiales melódicos o rítmicos recién descubiertos. En todos los casos, lo que crearon fueron popurrís de las danzas y las canciones tradicionales guanacastecas. Probablemente, debido a la ausencia de una orquesta sinfónica y a la escasez de agrupaciones de cámara, un repertorio más elaborado no fue viable. Lo que se logró fue crear un importante número de canciones escolares y nuevo repertorio para bandas. Además, gracias a que fue escuchada en numerosos conciertos y bailada en muchas veladas escolares, la música guanacasteca adquirió el papel de música folclórica costarricense en el imaginario nacional.⁸⁹⁰

Es importante destacar, sin embargo, que la adopción de la música guanacasteca como música folclórica nacional significó la exclusión de otras músicas, como, por ejemplo, la indígena o la afrocaribeña. Esta exclusión se entiende por dos razones. En primera instancia, porque la región guanacasteca fue asumida como parte del territorio nacional mucho más temprano que la región caribeña. Ya, en 1848, Guanacaste

888. Claudio Antonio Vargas Arias. *El liberalismo, la Iglesia y el Estado en Costa Rica* (San José: Guayacán, 1991).

889. *La Gaceta Oficial de Costa Rica* (21 de agosto, 1881), p. 2.

890. La oficialización ocurrió hasta 1947, cuando, a instancias del *Club de Leones de San José*, el *Punto Guanacasteco* fue declarado el baile nacional.

era una de las cinco provincias de la nación costarricense, mientras que para la región afrocaribeña este proceso se inició apenas hacia 1870, con la construcción del ferrocarril al Atlántico. Por otro lado, condiciones especiales de la región limonense, que llevaron a la pluriculturalidad de


los pobladores, así como la importancia de las inversiones extranjeras y la débil presencia estatal, ayudaron a la integración regional caribeña, pero no facilitaron su integración a una nación que más bien exaltaba la homogeneidad racial caucásica.⁸⁹¹

Por último, es importante señalar que el estatus de música folclórica nacional que obtuvo la música guanacasteca le acarreó también algunos problemas. Tal vez el más importante fue que su música, al ser anotada por músicos de formación clásica y no por sus intérpretes, fue transmitida de manera incorrecta por generaciones. (Véanse ejemplos de notación del *Punto guanacasteco* en la Ilustración N.º 63).

PUNTO GUANACASTECO



Punto Guanacasteco



Esquema básico de acompañamiento de la percusión




Ilustración N.º 63

Extracto del *Punto Guanacasteco* como aparece en el Primer folleto de música nacional editado en 1929. El mismo fragmento anotado por Gerardo Duarte, pianista y marimbero guanacasteco.

891. Carmen Murillo. *Identidades de hierro y humo. La construcción del Ferrocarril al Atlántico 1870-1890* (San José: Editorial Porvenir, 1995).

Capítulo 8

CONCLUSIONES



Orquesta del Colegio Seminario en 1946. De izquierda a derecha:

Plinio Jiménez, violinista; Walter Field, violinista; Eric Canel, violinista; Fernando Baudrit, violinista; Gonzalo Brenes, profesor de música; Presbítero Lennartz, violista; Willy Hoffmeister, violinista; Waldo Pardo, violinista; Eduardo Gómez, clarinetista y Alberto Hering, violinista. Al violoncello, José Antonio Rivers.

En este trabajo nos propusimos estudiar la práctica musical efectuada en Costa Rica entre la década de 1840 y la de 1940. Para ello, se analizaron las diversas instituciones musicales que se establecieron en el período, los diferentes tipos de agrupaciones musicales y de actividades en las que la música era un elemento esencial y el repertorio ejecutado en cada caso. En el surgimiento del oficio musical, ocurrido en los cien años de estudio, muchos factores no musicales influyeron con diversa intensidad: la consolidación del aparato militar y educativo; el aumento y la diversificación en los patrones de consumo, de diversión y de los espacios de sociabilidad y la aparición de nuevas tecnologías, como la música grabada, el cine y, posteriormente, la radio, entre otros.

Varias hipótesis orientaron este trabajo. La primera de ellas es que las bandas militares eran el núcleo musical más importante en la segunda mitad del siglo XIX. Esta afirmación debe ser matizada por varias razones. En primer lugar, porque las agrupaciones musicales militares en la década de 1840 y todavía en los primeros años de la década de 1850 no lograron consolidarse de manera semejante en los centros urbanos importantes. Mientras que en San José las agrupaciones, aunque desequilibradas en número de integrantes e instrumentalmente, lograron crecer paulatinamente, en Heredia, Alajuela y Cartago desaparecieron por casi veinte años. No es sino hasta a partir de la década de 1860 que se percibe un crecimiento, lento pero seguro, de todas las agrupaciones musicales militares, hasta llegar, a partir de la década de 1870, a poder ser llamadas con el nombre de bandas. Así, estas dejaron de ser mero apoyo del aparato militar y se convirtieron en un elemento fundamental para el entretenimiento en los centros urbanos, por medio de la instauración de recreos y retretas.

Sin embargo, aunque las bandas eran efectivamente un núcleo importante para la producción musical, no eran el único. Con la inserción del país en el mercado mundial, lograda por medio del cultivo del café, el consumo musical privado se incrementó al llegar instrumentos novedosos como el piano, así como partituras y agrupaciones líricas. El establecimiento, temporal o definitivo, de algunos músicos profesionales extranjeros, y los aficionados que ellos formaron, permitieron el establecimiento de un nuevo tipo de agrupación musical, las sociedades filarmónicas, que fueron centros de producción musical y de sociabilidad tan importantes como las bandas durante la segunda mitad del siglo XIX.

Tal y como se supuso en la segunda hipótesis, el establecimiento de músicos extranjeros de formación musical académica y de experiencia permitió no solo mejorar la calidad de las presentaciones musicales sino, también, la calidad de la enseñanza musical en el país. Gracias a ellos, un nuevo tipo de músicos, los aficionados y, sobre todo, las aficionadas, apareció. Los profesores extranjeros y los aficionados formados por ellos, fueron los que activaron las numerosas pero inestables sociedades filarmónicas en la segunda mitad del siglo XIX.

Gracias a la diversificación de los patrones de entretenimiento, tal y como se señaló en la tercera hipótesis, se consolidaron nuevos espacios de sociabilidad en los que la música era un elemento indispensable. En los numerosos bailes, veladas y representaciones escénicas, algunos de los aficionados tuvieron la oportunidad de trascender, al lograr organizar agrupaciones musicales encargadas de amenizarlos. Las orquestas de salón se convirtieron, así, en una opción de trabajo remunerado para los músicos a partir de la última década del siglo XIX. Esta opción se consolidó con la aparición de las proyecciones cinematográficas mudas, que se iniciaron en las primeras décadas del siglo XX pero, además, la música fue, en algunos casos, el elemento generador de nuevos espacios de sociabilidad. Dos ejemplos fueron las sociedades filarmónicas ya mencionadas y las filarmonías que se organizaron en pueblos y barrios. En ambos casos, tanto los que escuchaban como los que hacían música, así como los conciertos y las veladas organizados, permitieron el intercambio social, la adquisición de nuevas normas de conducta y reforzaron otras consideradas elegantes y apropiadas.

Los jóvenes músicos tuvieron otra posibilidad de desarrollo por medio del Estado. La reforma educativa, una de las reformas estatales emprendidas a finales de siglo, sirvió para que la materia *Canto* apareciera como parte de los programas de estudio. Así, esta nueva materia permitió que algunos músicos vivieran de la enseñanza musical en las instituciones educativas.

Tal y como lo plantea la cuarta hipótesis, la secularización de la práctica musical, ocurrida a mediados del siglo XIX, al establecerse las agrupaciones musicales militares y las sociedades filarmónicas, no produjo una diferenciación en el repertorio musical. Los programas de los diferentes grupos, en los diferentes espacios –parques, teatros, salas de casas, hoteles, y salones escolares– eran muy similares. La diferenciación en el repertorio empezó a ocurrir en las últimas décadas del siglo XIX, con la aparición de los grupos comerciales. Las orquestas comerciales cambiaron, primero tímidamente y luego decididamente, el repertorio de sus programas. A ese cambio colaboró, de manera resuelta, la aparición de aparatos sonoros mecánicos, los cuales pusieron en contacto, tanto a auditores como a músicos, con nuevos tipos de repertorio: el popular, de origen norteamericano y, posteriormente, latinoamericano, y el repertorio clásico.

Otros músicos, cuyo ámbito de acción era más bien los salones privados y las veladas escolares, decidieron especializarse en el repertorio clásico. Tal y como lo estipula la quinta hipótesis, estos músicos clásicos propiciaron, en las primeras décadas del siglo XX, una mayor separación del repertorio al establecer un nuevo tipo de asociación. Estas tenían como objetivo principal difundir el repertorio clásico en el país y organizar una ansiada orquesta sinfónica. Para ello, apoyaron la organización de agrupaciones de cámara como dúos, tríos y cuartetos y la organización de temporadas de conciertos destinadas especialmente a la difusión del repertorio clásico.

Para efectos de este trabajo, la profesionalización musical se entiende como el hecho de cumplir una serie de requisitos. En primer lugar, poseer un conjunto de conocimientos y técnicas que deben ser transmitidos por medio de un entrenamiento normado. En segundo lugar, la posibilidad de generar ingresos por medio del desempeño musical. Por último, la capacidad de asociarse gremialmente. Tal y como se señala en la sexta hipótesis, en el período estudiado la música no logró convertirse en una profesión musical y la inestabilidad de las instituciones de enseñanza musical no permitió consolidar programas de estudio formales. Por otro lado, los ingresos percibidos por la práctica musical –tanto por los músicos militares, como por los músicos de las orquestas comerciales– eran tan reducidos que la mayoría de los músicos debía contar con un oficio paralelo que les permitiera vivir decorosamente. En el caso de los músicos clásicos, esta situación era más evidente, puesto que no era la ejecución instrumental la que les permitía vivir, sino la enseñanza instrumental o en instituciones de educación. Por último, solo los músicos populares lograron organizarse gremialmente y, por medio de la Sociedad Musical de Protección Mutua, lograron, en 1934, impedir el ingreso de grupos musicales extranjeros. Es por estas razones que consideramos que no es sino hasta las primeras décadas del siglo XX que podemos hablar de una incipiente profesionalización musical. En el período anterior, lo que se puede afirmar es que el oficio musical se consolidó.

En cuanto a la última hipótesis, que planteaba que el apoyo estatal era variable a lo largo del período, consideramos que, en realidad, este fue mínimo. Más bien, a lo largo del período, lo que se puede constatar es que el Estado no dio apoyo decidido a la producción musical. Un primer ejemplo evidente es el decreto de 1845, que siempre se ha tomado como el inicio de la institución de las bandas militares. A pesar de ese decreto, que parecía demostrar un interés por la música militar, al año siguiente, el presupuesto para esas agrupaciones disminuyó tanto que, en las provincias, las agrupaciones desaparecieron por más de quince años.

Por otro lado, en la segunda mitad del siglo XIX, aunque en la prensa se comentó la importancia de las actividades musicales como medio de morigerar las costumbres y se incentivaba a asistir a ellas, el Estado nunca apoyó a las sociedades filarmónicas, que eran las que realizaban esas actividades. Las sociedades filarmónicas se sostuvieron con el esfuerzo de sus integrantes, lo que explica su inestabilidad.

La idea de tener una orquesta sinfónica también fue ampliamente comentada a lo largo del período y es con ese fin que se fundó la Escuela Nacional de Música, en 1890. Cuatro años después, sin embargo, el Estado decidió retirar su apoyo. En la última década del siglo, otras instituciones musicales que recibieron un apoyo estatal decidido, pero fugaz, fueron las filarmonías. Estas agrupaciones, que cumplían en pueblos y barrios las funciones de las bandas, tuvieron que sostenerse con apoyo municipal o de los mismos vecinos. El intento de fundar una

orquesta se concretó en 1927, cuando Loots organizó la Orquesta Sinfónica de Costa Rica. Una vez más, la falta de apoyo estatal no permitió que esta iniciativa continuara por mucho tiempo.

A lo largo del periodo, por medio de las manifestaciones musicales, se quería mostrar, de manera clara, el avance del país y evidenciar que San José estaba a la altura de las grandes capitales europeas. Así, en nombre del progreso se apeló a la comunidad para que, con su presencia y buena conducta, apoyara las actividades musicales y mostrara el alto grado cultural alcanzado por el país. En nombre del progreso, las filarmonías recibieron, por unos pocos años, apoyo estatal. En nombre también del progreso, el Estado estableció la Escuela Nacional de Música, institución necesaria para poder formar una orquesta, grupo considerado indispensable para alcanzar un nivel musical alto. En nombre del progreso, de la civilización y de la cultura, se solicitaron, pues, cambios en las costumbres y, a la vez, se modificó la sensibilidad y el comportamiento del pueblo. En casi todos los casos, sin embargo, el apoyo estatal fue pasajero, y las instituciones que lograron sobrevivir lo hicieron debido al interés de sus integrantes.

Solo en dos ocasiones se evidencia un claro apoyo estatal para la música. Una de ellas fue a finales de la década de 1880, cuando se estableció la materia *Canto*, se creó la plaza de inspector de música y se publicaron algunos folletos de canciones escolares. Desde esa nueva materia, la utilización del Himno Nacional, elemento clave de la identidad de toda nación empezó a promoverse. Fue por medio de la utilización sistemática en las ceremonias públicas que este cántico adquirió, por fin, su estatus de Himno Nacional.

El otro apoyo evidente se dio en la década de 1930, cuando el Estado asumió la edición de una serie de folletos de música nacional. La necesidad de expresar musicalmente la identidad nacional surgió en los músicos a finales de la década de 1920. Paralela a una serie de exposiciones plásticas que sirvieron de estímulo para la introducción de nuevas temáticas nacionalistas, en música también se efectuó una discusión acerca de la identidad musical nacional y, como resultado de esa discusión, entre 1927 y 1938, la Imprenta Nacional editó una serie de folletos de música, en los cuales se enfatizó sobre todo en la música guanacasteca. Este repertorio, junto con los himnos patrióticos establecidos a finales del XIX, fue la base de la educación musical en escuelas y colegios en la década de 1930.

A inicios de la década de 1940, la cantidad de músicos y su formación técnica permitió, por fin, organizar una orquesta sinfónica y una escuela de música. En ambos casos, sin embargo, no fue el apoyo estatal, sino el esfuerzo conjunto de músicos y de intelectuales, miembros de la Asociación de Cultura Musical, el que permitió organizar ambas instituciones. El apoyo estatal, otorgado posteriormente, sin embargo, fue fundamental para que la Orquesta Sinfónica Nacional y el Conservatorio de Música se consolidaran. Estas dos instituciones tendrían una función determinante en la consolidación de la profesión musical que se da en las décadas posteriores.

FUENTES

I. DOCUMENTOS IMPRESOS

A. OFICIALES

Colección de Leyes y Decretos 1824-1942.

Anuario de 1908. (San José: Tipografía Nacional), 1909.

Memoria de Guerra y Marina, Gobernación, Fomento y Justicia. (San José: Tipografía Nacional), 1868.

Informe presentado por el Secretario de Estado de los Despachos de Gobernación, Guerra y Marina, Justicia y Fomento. (San José: Tipografía Nacional), 1869.

Memoria de Guerra y Marina. (San José: Tipografía Nacional): 1873, 1874, 1884, 1885, 1887, 1888, 1889, 1891, 1892, 1894, 1896, 1898, 1899, 1906, 1907, 1909, 1919, 1920.

Memoria del Ministro de Hacienda y Comercio (San José: Tipografía Nacional): 1875, 1876, 1879, 1880, 1899, 1902, 1910.

Memoria de Gobernación, Policía, Hacienda, Comercio, Fomento, Guerra y Marina. (San José: Tipografía Nacional), 1883.

Memoria de Fomento. (San José: Tipografía Nacional): 1884, 1896, 1909.

Informe de Hacienda. (San José: Tipografía Nacional): 1893, 1895.

Memoria de las Secretarías de Gobernación, Policía y Fomento (San José: Tipografía Nacional), 1906.

Memoria de la Secretaría de Instrucción Pública. (San José: Tipografía Nacional): 1909, 1910, 1912, 1913, 1914, 1915, 1923, 1926, 1928, 1929, 1938, 1941.

Programa de música para las escuelas urbanas y rurales (San José: Imprenta Nacional), 1925.

B. LIBROS, FOLLETOS, PARTITURAS

Araya, José Rafael. *Vida musical en Costa Rica*. San José: Imprenta Nacional, 1957.

Biesanz, John y Mavis. *Costa Rican Life*. New York: Columbia University Press, 1946.

Brenes Mesén, Roberto. "Memorias del señor Víctor Guardia Gutiérrez, General de División del ejército de Costa Rica". *Academia de Geografía e Historia de Costa Rica*. Documentos históricos. Edición en ocasión del 50 aniversario, 1990.

Calvo, Joaquín Bernardo. *Apuntamientos geográficos, estadísticos e históricos de la República de Costa Rica*. San José: Ministerio de Instrucción Pública, 1886.

Campabadal, José y Juan Fernández Ferraz. *Cantos Escolares*. Barcelona: Imprenta La Plaza del Rey, 1888.

Casorla, José Ricardo. "Apuntes de un diario por una de las víctimas del General Guardia". *Academia de Geografía e Historia de Costa Rica*. Documentos históricos. Edición en ocasión del 50 aniversario, 1990.

Danzuni, ed. *Canciones nuestras*. San José: Imprenta Nacional, 1938.

Del Valle, Arturo. *Guía-Directorio de la República de Costa Rica*. San José: Imprenta de Avelino Alsina, 1905.

De Périgny, Maurice. *La République de Costa Rica. Son avenir économique et le Canal de Panamá*. Paris: Librairie Félix Alcan, 1918.

Dobles Segreda, Luis. *Labor de 1928 en la Secretaría de Educación Pública*. San José: Imprenta Alsina, 1929.

_____. *La Provincia de Heredia. Apuntamientos geográficos*. Heredia: Librería Lehmann, 1934.

Fernández Guardia, Ricardo. (Ed). *Costa Rica en el siglo XIX. Antología de viajeros*. San José: Editorial Universitaria Centroamericana, 1982.

Greñas, Alfredo. (Ed). *Directorio Comercial de San José*. San José: Gran imprenta a vapor y casa editorial de A. Greñas, 1893.

- Jiménez, Manuel de Jesús. *Cuadros de costumbres de la Costa Rica del siglo XIX*. San José: Imprenta Nacional, 1946.
- Librería Española. *Almanaque ilustrado de El Cometa*. San José: Imprenta Lines, 1912.
- Liceo de Costa Rica. (Ed). *El viaje del profesor K. von Seebach por el Guanacaste, C. R. 1864-1865*. San José: Liceo de Costa Rica, 1922.
- Monestel, Alejandro, et al. *Reglamento interior de la Escuela de Música "Santa Cecilia"*. San José: Imprenta de José Canalias, 1897.
- Núñez, Francisco María. *Anecdotario costarricense*. San José: Editorial Aurora Social Ltda, 1953.
- Pacheco, Otoniel. *Directorio de la ciudad de San José*. San José: Tipografía Nacional, 1895.
- Saavedra Hurtado, Manuel. *Guía de Costa Rica*. San José: Imprenta María de Lines, 1921.
- Sancho, Mario. *Memorias*. San José: Editorial Costa Rica, 1961.
- Schroeder, John (Ed). *Directorio de la ciudad de San José*. San José: Tipografía Nacional, 1890.
- Segarra, José y Juliá, Joaquín. *Excursiones por América. Costa Rica*. San José: Imprenta Alsina, 1907.
- Secretaría de Educación. *Primer folleto de música nacional. Colección de bailes típicos de la provincia de Guanacaste*. San José: Imprenta Nacional, 1929.
- _____. *Las tortilleras. Cuadro de campesinos*. Letra de Luis Dobles Segreda, música de Ml. Alberto Coto. San José: Imprenta Gutenberg, 1930.
- _____. *Himno Patriótico a Juan Santamaría*. Letra de Emilio Pacheco Cooper, música de Pedro Calderón Navarro. San José: Imprenta Nacional, 1931.
- _____. *Canciones escolares para uso de las escuelas oficiales de la República de Costa Rica*. Coleccionadas y ordenadas por la Dirección Técnica de Música. San José: Imprenta Nacional, 1933.
- _____. *Segundo folleto de música criolla*. Colección de canciones y danzas típicas. San José: Imprenta Nacional, 1934.

_____ *Himno a la bandera de mi Patria*. Letra de Rogelio Sotela, música de César A. Nieto. San José: Imprenta Nacional, 1934.

_____ *Tercer folleto de música criolla*. Colección de canciones y danzas típicas. San José: Imprenta Nacional, 1935.

The Latin American Publicity Bureau, Inc. *El Libro Azul de Costa Rica*. San José, Imprenta Alsina, 1916.

Thiel, Bernardo. *Viajes a varias partes de la República de Costa Rica*. San José: Imprenta y Librería Trejos, 1927.

Vargas Calvo, José Joaquín. *Cantos Escolares para uso de las escuelas y colegios oficiales de la República de Costa Rica*. París: Editorial Lemoine, 1907.

Wagner, Moritz y Scherzer, Carl. *La República de Costa Rica en la América Central*. San José: Ministerio de Cultura, Juventud y Deportes, 1974.

Zúñiga, José Daniel. *Álbum de la Patria*. San José: Imprenta Nacional, 1939.

C. PERIÓDICOS

De 1831 a 1878: revisión de todos los ejemplares disponibles.

De 1879 a 1889: revisión de un mes completo por año del periódico *La Gaceta*, así como fechas importantes (15 de setiembre, fiestas cívicas).

A partir de 1890: revisión de un mes completo por año, pero alternando entre *La Gaceta*, *La República* y *La Prensa Libre*. Aleatoriamente se revisaron otros periódicos que se editaron durante el periodo.

<i>Relación</i>	1831
<i>La Tertulia</i>	1834-1835
<i>Mentor Costarricense</i>	1843-1846
<i>La Gaceta Oficial de Costa Rica</i>	1851-1903
<i>Crónica de Costa Rica</i>	1858-1859
<i>La Nueva Era</i>	1859-1860
<i>La Época</i>	1866, 1934-1941
<i>El Costarricense</i>	1873 -1877
<i>La Idea</i>	1883
<i>La Hoja</i>	1884
<i>El Día</i>	1885, 1892, 1900-1903, 1910
<i>El Anunciador</i>	1887, 1892

<i>Boccaccio</i>	1887
<i>La República</i>	1887- 1894, 1896, 1899, 1902, 1904
<i>El Gato</i>	1889
<i>La Prensa Libre</i>	1889-1901, 1903-1905, 1907, 1913, 1916, 1918-1919, 1933-1934, 1937
<i>El Imparcial</i>	1890-1891, 1897, 1915
<i>La Unión</i>	1891
<i>La República</i>	1887-1890, 1914-1915
<i>El Faro</i>	1895
<i>El País</i>	1896, 1901
<i>El Heraldo de Costa Rica</i>	1897
<i>El Grito</i>	1898
<i>La Hoja Suelta</i>	1898, 1905, 1917
<i>Blanco y Negro</i>	1899
<i>El Noticiero</i>	1902-1903
<i>El Nuevo Régimen</i>	1902
<i>La Patria</i>	1903
<i>El Noticiero</i>	1907, 1919
<i>Sanción</i>	1908
<i>El Arca</i>	1914-1916
<i>Cultura</i>	1910
<i>El Limonense</i>	1914
<i>Actualidades</i>	1916
<i>El Ateniense</i>	1916
<i>La Información</i>	1917
<i>La Nueva Era</i>	1917
<i>Reacción</i>	1917
<i>El Renacimiento</i>	1917-1918
<i>La Nación</i>	1919-1920
<i>La Prensa</i>	1919-1921, 1924-1928
<i>El Viajero</i>	1919, 1935
<i>El Hombre Libre</i>	1920
<i>La Tribuna</i>	1920, 1926-1929, 1934-1935, 1938
<i>La Verdad</i>	1920
<i>El Diario de Costa Rica</i>	1921, 1924-1930, 1934-1935, 1937
<i>La Noticia</i>	1922
<i>La Nueva Prensa</i>	1921-1930
<i>El Heraldo</i>	1927, 1935
<i>El látigo</i>	1927
<i>Los Lunes</i>	1927

<i>La Hora</i>	1934
<i>Don Lunes</i>	1936

D. REVISTAS

<i>Actualidades</i>	1913
<i>Álbum Social</i>	1925
<i>Amenidades</i>	1927-1928
<i>Anales del Ateneo de Costa Rica</i>	1912
<i>Arte y Vida</i>	1910
<i>Athenea</i>	1917- 1919
<i>Boletín de las Escuelas Primarias</i>	1892-1905
<i>Caricatura</i>	1904-1905
<i>El Cometa</i>	1910
<i>Costa Rica Ilustrada</i>	1887-1892
<i>Costa Rica Informativa</i>	1931
<i>Cultura</i>	1929-1930
<i>Eco de Alajuela</i>	1921
<i>Eco Católico</i>	1891-1900
<i>Ecos</i>	1928
<i>La Enseñanza</i>	1884
<i>La Escuela Costarricense</i>	1921
<i>El Figaro</i>	1907-1915
<i>Lecturas</i>	1918-1919
<i>El Mensajero del Clero</i>	1882-1923
<i>Notas y Letras</i>	1893-1895
<i>Páginas Ilustradas</i>	1904-1912
<i>Pandemonium</i>	1902-1915
<i>Renovación</i>	1911
<i>Repertorio Americano</i>	1924
<i>Revista Ande</i>	1968
<i>Revista del Archivo Nacional</i>	1940
<i>Revista de Costa Rica</i>	1892, 1920-1925
<i>Revista Literaria</i>	1919
<i>Revista Musical</i>	1940-1944
<i>Revista Nueva</i>	1896-1897
<i>Siluetas</i>	1926
<i>Sparti</i>	1921
<i>Todos Colores</i>	1906
<i>Vida y Verdad</i>	1904

E. AFICHES, PROGRAMAS DE MANO DE CONCIERTOS Y FOTOGRAFÍAS

- Archivo de la Fundación Amigos del Teatro Nacional (1897-1940).
 Archivo Histórico Musical de la Escuela de Artes Musicales, Universidad de Costa Rica.
 Colección de documentos de la profesora Zamira Barquero Trejos.
 Colección de documentos de la familia Cabezas Caggiano.
 Colección de documentos de la familia Cantillano.
 Colección de documentos del señor Roberto Carranza Echanti.
 Colección de fotografías de la señora María Eugenia Estrada Fernández.
 Colección de fotografías del profesor Walter Field Gallegos.
 Colección de fotografías de la profesora Alejandrina Mata Segreda.
 Colección de fotografías de la señora Ida Páez.
 Colección de fotografías de la señora Ligia Rosales Chacón.
 Colección de documentos de la familia Vargas Dengo.

II. DOCUMENTOS INÉDITOS

A. ARCHIVO NACIONAL DE COSTA RICA

Serie Educación

Año	Expediente	Año	Expediente
1888	5151	1932	3150
1898	5317	1933	3218
1927	3047	1933	3549
1927	3823	1935	3218
1928	4362	1937	3507
1931	3132		

Serie Fomento

Año	Expediente	Año	Expediente	Año	Expediente
1877	998	1893	4244	1897	782
1884	3792	1893	4485	1897	784
1890	939	1893	4541	1897	785
1892	1878	1894	778	1897	786
1892	1907	1897	784	1897	787
1892	1908	1894	786	1897	789
1892	1909	1894	787	1898	781
1892	1917	1894	788	1898	783
1892	1918	1894	791	1898	786
1893	3654	1894	796	1898	788
1893	3655	1894	3897	1898	789
1893	3680	1894	3898	1898	790
1893	3714	1894	3993	1898	791
1893	3895	1894	4519	1898	792
1893	3994	1894	4340	1898	793
1893	4238	1897	780	1898	795

Serie Congreso

Año	Expediente	Año	Expediente	Año	Expediente
1837	7712	1905	20.984	1926	14.394
1842	7785	1905	21.010	1926	21.123
1844	6265	1906	20.984	1928	21.084
1845	4984	1908	20.981	1929	21.072
1874	7079	1909	20.987	1929	21.085
1883	8844	1910	21.134	1930	15.417
1883	21.125	1912	21.031	1932	16.347
1886	9191	1912	21.074	1933	16.791
1887	9439	1913	21.146	1934	17.050
1887	9352	1915	21.130	1937	21.215
1889	10.733	1918	21.075	1938	21.082
1890	20.960	1920	12.172	1940	21.083
1896	21.009	1923	21.122	1941	19.686
1897	21.111	1926	14.328	1941	21.091

Serie Guerra y Marina

Año	Expediente	Año	Expediente	Año	Expediente
1843	10.313	1859	8065	1878	6737
1844	4531	1864	9774	1878	10.784
1847	8704	1866	10.557	1879	6673
1848	6169	1869	5694	1879	8892
1852	8033	1873	5600	1882	10.044
1857	4740	1877	6506	1892	6562

Serie Municipal

Año	Expediente	Año	Expediente
1725	C-306	1854	SJ-2032
1840	SJ-1197	1866	SJ-2809
1840	SJ-1198	1874	SJ-2765
1845	C-5422	1877	A-3598
1848	A-1458	1894	SJ-6246
1849	A-679	1901	A-2797
1851	SJ-6501		

Serie Gobernación

Año	Expediente
1940	8889

Serie Colonial

Año	Expediente	Año	Expediente	Año	Expediente
1725	C-306	1802	C-1092	1813	Cpl-2504
1766	C-1093	1804	Cpl-1663	1814	Cpl-3595
1778	C-707	1808	Cpl-1990	1815	Cpl-2687
1789	Cpl-0875	1808	Cpl-3783	1816	Cpl-4546
1790	Cpl-0896	1809	C-994	1818	Cpl-3017
1794	Cpl-1076	1812	C-1035	1823	C-1088

B. ARCHIVO ECLESIASTICO DE LA CURIA
METROPOLITANA

Año	Caja	Folio	Año	Caja	Folio
1663	N° 1	f. 302	1815	N° 1	f. 736
1782	N°2	f. 18-35	1818	N°8	f. 177-178
1793	N° 2	f. 15-412	1821	N°8	f. 360-364

BIBLIOGRAFÍA

Acuña, Ángela. *La mujer costarricense a través de cuatro siglos*. San José: Imprenta Nacional, 1969.

Acuña, Víctor Hugo, y Molina, Iván. *El desarrollo económico y social de Costa Rica: de la colonia a la crisis de 1930*. San José: Editorial Porvenir, 1991.

Acuña, Víctor Hugo. "Nación y clase obrera en Centroamérica durante la Época Liberal (1870-1930)". En: Molina Jiménez, Ivan y Palmer, Steven. (eds.). *El paso del cometa. Estado, política social y culturas populares en Costa Rica (1800/1950)*. San José: Editorial Porvenir-Plumsock Mesoamerican Studies, 1992.

_____. "Historia del vocabulario político en Costa Rica. Estado, república, nación y democracia (1821-1949)". En: Arturo Taracena y Jean Piel. (Eds.). *Identidades nacionales y estado moderno en Centroamérica*. San José: Editorial Universidad de Costa Rica, 1995.

Agulhon, Maurice. *La République au village*. París: Editions Du Seuil, 1979.

_____. "Clase obrera y sociabilidad antes de 1848". *Historia Social*. N° 12, 1992.

Alten, Michèle. "Un siècle d'enseignement musical a l'école primaire". *Vingtième Siècle. Revue d'histoire*. N.º 55 (julio- setiembre, 1997).

Amoretti, María. *Debajo del canto*. San José: Editorial Universidad de Costa Rica, 1987.

Anderson, Benedict. *Imagined Communities. Reflections on the origin and spread of nationalism*. Londres: Editorial Verso, 1993.

Araya Pochet, Carlos y Albarracín, Priscilla. *Historia del régimen municipal en Costa Rica*. San José: Editorial Universidad Estatal a Distancia, 1986.

Arblaster, Anthony. *Viva la libertà! Politics in Opera*. Londres: Verso, 1992.

- Archila, Mauricio. "El uso del tiempo libre de los obreros, 1910-1945". *Anuario Colombiano de Historia Social y de la Cultura*. N.º 18-19 (1990-1991).
- Bertoni, Lilia Ana. "Construir la nacionalidad: héroes, estatuas y fiestas patrias, 1887-1991". *Boletín del Instituto de Historia Argentina y Americana "Dr. E. Ravignani"*. Tercera Serie, N.º 5 (primer semestre de 1992).
- Blaukopf, Kurt. *Musical Life in a Changing Society*. Oregon: Amadeus Press, 1992.
- Bradley, Ian. "Changing the tune. Popular Music in the 1890's". *History Today*. Vol. 42. July 1992.
- Broyles, Michael. "Music and Class Structure in Antebellum Boston". *Journal of the American Musicological Society*. Vol. XLIV, N.º 3. Fall, 1991.
- Campbell, Gavin James. "A higher mission than merely to please the ear: music and social reform in America, 1900-1925". *The Musical Quarterly*. Vol. 84, N.º 2. Summer, 2001.
- Carlini, Antonio. "Le bande musicali nell' Italia dell'ottocento: il modello militare, i rapporti con il teatro e la cultura dell' orchestra negli organici strumentali". *Rivista Italiana di Musicología*. Vol. XXX , N.º 1, 1995.
- Celsa, Alonso. "Los salones: un espacio musical para la España del siglo XIX". *Anuario Musical*. N.º 48, 1993.
- Chanan, Michael. *Musica practica: the social practice of Western music from Gregorian chant to postmodernism*. Londres: Verso, 1994.
- Cordero, Enrique. *Julio Mata*. San José: Editorial Costa Rica, 1981.
- Cripps, Colin. *La música popular en el siglo XX*. Madrid: Akal, 2001.
- Curcio-Nagy, Linda. "Giants and Gypsies: Corpus Christi in Colonial Mexico City". En: Beezley, English and French, eds. *Rituals of Rule, Rituals of Resistance. Public celebrations and popular culture in Mexico*. Delaware: Scholarly Resources Inc., 1994.
- Díaz Díaz, Edgardo. "La músicaailable de los carnets: forma y significado en su repertorio en Puerto Rico (1877-1930)". *Revista Musical Puertorriqueña*. N.º 5. Enero-junio, 1990.
- Dirección General de Estadística y Censo. Oficina de planificación nacional y política económica. *Atlas estadístico de Costa Rica* N.º 2. San José: Imprenta LIL, 1982.

- Ehrlich, Cyril. *The Music Profession in Britain since the eighteenth Century. A Social History*. Oxford: Clarendon Press, 1985.
- Elias, Norbert. *La civilisation des mœurs*. Paris: Ed. Calmann-Lévy, 1973.
- _____. *La dynamique de l'Occident*. Paris: Ed. Calmann-Lévy, 1975.
- Escoffier, Georges. "Formes institutionnelles et enjeux sociaux des pratiques musicales au XVIII siècle. L' exemple du Concert de Grenoble". *Revue de Musicologie*. Tome 87, N.º 1, 2001.
- Ewen, David. *Encyclopedia of the Opera*. Londres: John Calder, 1956.
- Favre, Henri. *L'Indigénisme*. Paris: Presses Universitaires de France, 1996.
- Fischel, Astrid. *Consenso y represión: una interpretación socio-política de la educación costarricense*. San José: Editorial Costa Rica, 1990.
- _____. *El Teatro Nacional de Costa Rica. Su historia*. San José: Editorial Teatro Nacional, 1992.
- Fischer, Claude. "Changes in leisure activities, 1890-1940". *Journal of Social History*. Vol. 27 N.º 3. Spring, 1994.
- Flores Reyes, María Irma y Ana Isabel Gardela Ramírez. "Orígenes, desarrollo y actualidad de la radiodifusión en Costa Rica". Tesis para optar por el grado de Licenciatura. Escuela de Ciencias de la Comunicación Colectiva, Universidad de Costa Rica, 1979.
- Flores, Bernal. *Julio Fonseca*. San José: Ministerio de Cultura, Juventud y Deportes, 1973.
- _____. *José Daniel Zúñiga*. San José: Ministerio de Cultura, Juventud y Deportes, 1976.
- _____. *La música en Costa Rica*. San José: Editorial Costa Rica, 1978.
- Frederickson, Jon y James Rooney. "How the music occupation failed to become a profession". *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music*. Vol. 21, N.º 2. Junio 1990.
- Fumero Vargas, Patricia. "La ciudad en la aldea. Actividades y diversiones urbanas en San José a mediados del siglo XIX". En: Iván Molina y Steven Palmer, editores. *Héroes al gusto y libros de moda. Sociedad y cambio cultural en Costa Rica (1750/1900)*. San José: Porvenir, 1992.

- _____. *Teatro, público y Estado en San José 1880-1914. Una aproximación desde la historia social*. San José: Editorial de la Universidad de Costa Rica, 1996.
- _____. *El Monumento Nacional. Fiesta y develización, setiembre de 1895*. Alajuela: Museo Histórico Cultural Juan Santamaría, 1998.
- Fulcher, Jane. *The Nation's Image: French Grand Opera as Politics and Politiced Art*. Cambridge: Cambridge University Press, 1987.
- Galindo, Dunia. "Contre la barbarie. Theatre et identité nationale dans le processus modernisateur du Venezuela 1830-1845". *Histoire et Sociétés de l'Amérique latine*. N° 8 (deuxième semestre 1998).
- Garita Alvarado, J. *Remembranzas del ayer*. San José, Ministerio de Cultura, Juventud y Deportes, 1985.
- González, Luis Felipe. *Historia de la influencia extranjera en el desenvolvimiento educacional y científico de Costa Rica*. San José, Editorial Costa Rica, 1976.
- González, Luis Felipe. (Ed.) *El Himno Nacional de Costa Rica*. Documentos relativos a la celebración del Centenario. San José: Imprenta Nacional, 1952.
- Gonzalbo Aizpuru, Pilar. "Las fiestas novohispanas: espectáculo y ejemplo". *Estudios Mexicanos*. Vol. 9, N.º 1. Invierno, 1993.
- Guereña, Jean-Louis. "Les orphéons socialistes et leur répertoire au début du XX siècle". *Bulletin d' Histoire Contemporaine de l' Espagne*. N.º 20. Décembre, 1994.
- Hobsbawm, Eric. "Mass-Producing Traditions: Europe, 1870-1914". En: Hobsbawm, E. y Ranger, T. (eds.). *The invention of traditions*. Cambridge: Cambridge University Press, 1983.
- _____. "Inventando tradiciones". *Entrada Libre*. Octubre-marzo 1988.
- Ihl, Olivier. *La Fete républicaine*. Paris: Ed. Gallimard, 1996.
- Jara Jiménez, Eladio. *Esta comedia no es divina*. San José: Editorial Trejos, 1989.
- _____. *Noche inolvidable*. México: Editores Mexicanos Unidos S.A., 1992.

- Kaptain, Laurence. *Maderas que cantan*. Chiapas: Instituto Chiapaneco de Cultura, 1991.
- Kraft, P. "Artists as Workers: Musicians and Trade Unionism in America, 1880-1917". *The Musical Quarterly*. Vol. 79, N.º 3. Fall, 1995.
- Lehnhoff, Dieter. *Espada y Pentagrama*. Guatemala: Universidad Rafael Landívar, 1986.
- _____. "El surgimiento de la música instrumental en Guatemala a principios del siglo XIX". En: Benjamín Yépez Chamorro. (Ed.). *Música y sociedad en los años 90*. Madrid: Consejo Iberoamericano de la Música, 1995.
- Lemmon, Alfred. "Jesuit Chronicles and Historians of Colonial Spanish America: Sources for the Ethnomusicologist". *Inter-America Music Review*. Vol. X. Fall-Winter, 1988.
- Leppert, Richard and Susan McLary. (eds.). *Music and society. The politics of composition, performance and reception*. Cambridge: Cambridge University Press, 1987.
- Locke, Ralph. "Music lovers, Patrons, and the "Sacralization" of culture in America". *19th Century Music*. Vol. XVII, N.º 2. Fall, 1993.
- López, Julio. *La música de la Modernidad (De Beethoven a Xenakis)*. Barcelona: Editorial Anthropos, 1984.
- Macleod, Beth Abelson. "Whence comes the Lady Tympanist? Gender and instrumental musicians in America, 1853-1990". *Journal of Social History*. Vol. 27, N.º 2. Winter, 1993.
- Magaldi, Cristina. "Music for the Elite: Musical Societies in Imperial Rio de Janeiro". *Latin American Music Review*. Vol. 16, N.º 1. Spring/ Summer, 1995.
- Mahling, Christoph-Hellmut. "The origins and social status of the Court Orchestral Musician in the 18th and early 19th Century in Germany". En: Salmen, Walter. (Ed). *The social status of the professional musician from the middle ages to the 19th Century*. New York: Pendragon Press, 1983.
- Manning, Elizabeth. "The Politics of Culture: Joseph II's German Opera". *History Today*. Vol. 43. January, 1993.

Marín Hernández, Juan José. "Melodías de perversión y subversión: una aproximación a la música popular en Costa Rica. 1932-1949". Ponencia presentada en el Tercer Congreso Centroamericano de Historiadores San José, Costa Rica. 16-18 de julio, 1998.

Marranghello, Daniel. *El cine en Costa Rica 1903-1920*. San José: Jiménez & Tanzi, 1988.

Martin, Peter. *Sounds and society. Themes in the sociology of music*. Manchester: Manchester University Press, 1995.

Mason, Laura. "Ça ira and the birth of the Revolutionary Song". *History Workshop*. Issue 28. Autumn, 1989.

Mayer, Leticia. "Lo festivo y lo cotidiano en el real y más antiguo Colegio de San Ildefonso. 1771-1796". *Relaciones. Estudios de Historia y Sociedad*. N.º 55. Verano, 1993.

Meléndez Chaverri, Carlos. "El Himno Nacional de Costa Rica se estrenó el 11 de junio de 1852". *Revista de la Academia de Geografía e Historia de Costa Rica*. Año III, N.º 8 Marzo, 1951.

_____. *Manuel María Gutiérrez*. San José: Ministerio de Cultura, Juventud y Deportes, 1979.

Molina Jiménez, Ivan. "Imagen de lo imaginario. Introducción a la historia de las mentalidades colectivas". En: Fonseca, Elizabeth, compiladora. *Historia, teoría y métodos*. San José: Editorial Centroamericana Universitaria, 1989.

_____. *Costa Rica (1800-1850). El legado colonial y la génesis del capitalismo*. San José: Editorial Costa Rica, 1991.

_____. "Aviso sobre los "avisos". Los anuncios periodísticos como fuente histórica (1857-1861)". *Revista de Historia*. N.º 24 Julio-diciembre, 1991.

_____. *El que quiera divertirse. Libros y sociedad en Costa Rica (1750-1914)*. San José: Universidad de Costa Rica, 1995.

_____. "Más allá de la casa de adobes. El trasfondo social de la alta cultura de Costa Rica. (1850-1950)". En: *Re-visión de un siglo 1897-1997*. San José, Costa Rica: Museo de Arte Costarricense, 1998.

- Molina Jiménez, Iván, y Palmer, Steven. (eds.). *Héroes al gusto y libros de moda: sociedad y cambio cultural en Costa Rica (1750/1900)*. San José: Editorial Porvenir-Plumsock Mesoamerican Studies, 1992.
- Monroe, Beardsley y John Hospers. *Estética*. Madrid, Ediciones Cátedra, 1993.
- Morales, Gerardo. *Cultura oligárquica y nueva intelectualidad en Costa Rica: 1880-1814*. Heredia: Editorial de la Universidad Nacional, 1993.
- Morales Nieva, Ignacio. "La zarzuela en Puerto Rico". *Revista Musical Puertorriqueña*. N.º 5. Enero-junio, 1990.
- Moya, Arnaldo. "El rito mortuario en el Cartago dieciochezco". *Revista de Historia* N.º 24. Julio-diciembre, 1991.
- _____. *Comerciantes y damas principales de Cartago. Vida cotidiana (1750-1820)*. Cartago: Editorial Cultural Cartaginesa, 1998.
- Muñoz Guillén, Mercedes. *El Estado y la abolición del ejército 1914-1949*. San José: Editorial Porvenir, 1990.
- Murillo, Luis Fernando. *La Orquesta Sinfónica Nacional de Costa Rica*. Tesis para optar el grado de Licenciatura, Escuela de Artes Musicales. Universidad de Costa Rica, 1986.
- Needell, Jeffrey. *A tropical Belle-Epoque. Elite Culture and Society in turn-of-the century Rio de Janeiro*. New York: Cambridge University Press, 1987.
- Ortiz, Augusto. *Historia de las instituciones musicales que han existido en Costa Rica*. Tesis para optar por el grado de Licenciatura, Universidad Nacional, 1976.
- Ovares, Flora. *Literatura de kiosko. Revistas literarias de Costa Rica 1890-1930*. Heredia: Editorial Universidad Nacional, 1994.
- Ovares, Flora et al. *La casa paterna. Escritura y nación en Costa Rica*. San José: Editorial de la Universidad de Costa Rica, 1993.
- Padilla, María Isabel. *La educación como agente legitimador del Estado costarricense (1869-1935)*. Tesis para optar el grado de Licenciatura, Universidad Nacional, 1995.

Palmer, Steven. "Sociedad Anónima, cultura oficial: inventando la Nación en Costa Rica, 1848-1900". En: Steven Palmer e Iván Molina. (eds.). *Héroes al gusto y libros de moda. Sociedad y cambio cultural en Costa Rica (1750/1900)*. San José: Porvenir, 1992.

Pan American Union. *Music of Latin America*. Washington D.C.: OEA, 1963.

Pan America Union. *Compositores de América Latina*. Washington D.C.: OEA, 1956.

Pederson, Sanna. "A. B. Marx, Berlin concert life, and German National Identity". *19th. Century Music*. Vol. XVIII, N.º 2. Fall, 1994.

Pérez Brignoli, Héctor. *Breve historia contemporánea de Costa Rica*. México: Fondo de Cultura Económica, 1997.

Pillay, Jayendran. "Indian music in the Indian School in South Africa: The use of cultural forms as a political tool". *Ethnomusicology*. Vol. 38, N.º 2. Spring/Summer, 1994.

Prado, Alcides. *Apuntes sobre la vida musical de Costa Rica*. San José: Imprenta Nacional, 1942.

Quesada Avendaño, Florencia. *En el Barrio Amón: arquitectura, familia y sociabilidad del primer residencial de la elite urbana de San José. 1900-1945*. San José: Editorial de la Universidad de Costa Rica, 2001.

Quesada, Álvaro. *La formación de la narrativa nacional costarricense (1890-1910)*. San José: Editorial de la Universidad de Costa Rica, 1986.

_____. *Uno y los otros*. San José: Editorial Universidad de Costa Rica, 1998.

Quesada, Juan Rafael. *Periódicos de Costa Rica 1833-1986*. San José, Centro de Investigaciones Históricas, Universidad de Costa Rica, 1986.

Quirós, Claudia. "Las cofradías indígenas en Nicoya". *Revista de Historia*. N.º 36. Julio-diciembre, 1997.

_____. *La era de la encomienda*. San José Editorial de la Universidad de Costa Rica, 1990.

Ramos, Lilia. *Júbilo y pena del recuerdo*. San José: Editorial Cota Rica, 1965.

- Ribate, José Franco. *Manual de instrumentación de banda*. Madrid: Editorial Música Moderna, 1969.
- Rieger, Eva. "Dolce semplice? On the changing role of women in music". En: Gisela Ecker, *Feminist Aesthetics*. Boston: Beacon Press, 1985.
- Rojas, Margarita y Flora Ovares. *100 años de literatura costarricense*. San José: Ediciones Farben, 1995.
- Román Trigo, Ana Cecilia. *Las finanzas públicas de Costa Rica: Metodología y fuentes (1870-1948)*. San José: Universidad de Costa Rica, 1995.
- Romero, José Luis. *Latinoamérica: la ciudad y las ideas*. México: Siglo XXI, 1976.
- Roselli, John. "The Opera Business and the Italian Immigrant Community in Latin America 1820-1930, the example of Buenos Aires". *Past and Present*. N.º 127. Mayo, 1990.
- Said, Edward. *Musical elaborations*. New York: Columbia University Press, 1991.
- Salazar Mora, Orlando. *El apogeo de la República liberal en Costa Rica, 1870-1914*. 2.ª ed. San José: Editorial Universidad de Costa Rica, 1993.
- Santiago, Jorge. "Pratiquer et recevoir la musique: la réception de l'urbain dans une ville brésilienne au XIX siècle". *Histoire et Sociétés de l'Amérique latine*. N.º 7. Premier semestre, 1998.
- _____ "Les musiciens, la sociabilité et l'ordre dans l'espace du désordre a Campos (Bresil) 1870-1900". *Histoire et Sociétés de l'Amérique latine*. N.º 8. Deuxieme semestre, 1998.
- Schneider, Herbert. "The sung constitutions of 1792: an essay on propaganda in the Revolutionary song". En: Malcolm Boyd (Ed.). *Music and the French Revolution*. Cambridge: Cambridge University Press, 1992.
- Schumway, Nicolas. *The invention of Argentina*. Berkeley: University of California Press, 1993.
- Scruggs, T.M. "Let's enjoy as Nicaraguans: the use of music in the construction of a Nicaraguan National Consciousness". *Ethnomusicology*. Vol. 43, N.º 2. Spring/ Summer, 1999.
- Segura, Manuel. *Melico*. San José: Editorial Costa Rica, 1965.

- Segura Chaves, Pompilio. *Desarrollo musical en Costa Rica en el siglo XIX. Las bandas militares*. Heredia: Editorial de la Universidad Nacional, 2001.
- Seltzer, George. *Music matters. The Performer and the American Federation of Musicians*. New Jersey: The Scarecrow Press, 1989.
- Shepherd, John. *Music as Social Text*. Cambridge: Polity Press, 1991.
- Siegmester, Elias. *Music and Society*. New York: Critics Group Press, 1939.
- Silva Hernández, Ana Margarita. "Las elecciones y las fiestas cívico-electorales en San José durante la formación del Estado nacional (1821-1870)". Tesis para optar por la Maestría en Historia, Universidad de Costa Rica, 1993.
- Small, Christopher. *Música. Sociedad. Educación*. México D. F.: Alianza Editorial, 1991.
- Steinberg, Michael. *The meaning of the Salzburg Festival: Austria as Theater and Ideology, 1890-1938*. Ithaca: Cornell University Press, 1990.
- Svatek, Ludmila. *Juan Looz y las bandas de música militar*. San José: Ministerio de Cultura, Juventud y Deportes, 1986.
- Taracena, Arturo. "Nación y República en Centroamérica (1821-1865)". En: Arturo Taracena y Jean Piel (eds.). *Identidades nacionales y estado moderno en Centroamérica*. San José: Editorial de la Universidad de Costa Rica, 1995.
- Tawa, Nicholas. "Early Democratic Song and the Representation of an American Arcadia". En: Amme Dhu Shapiro. (Ed.). *Music and context*. Harvard University, 1985.
- Thomson, Guy P. C. "Bulwarks of Patriotic liberalism: the National Guard, Philharmonic Corps and Patriotic Juntas in Mexico". *Journal of Latin American Studies*. Volume 22, Part 1. February, 1990.
- _____. "The Ceremonial and political roles of Village Bands, 1846-1974". En: Beezley, English and French (eds.). *Rituals of rule, rituals of resistance. Public celebrations and popular culture in Mexico*. Delaware, Scholarly Resources Inc., 1994.
- Tristán, J. Fidel. *Baratijas de antaño*. San José: Imprenta Lehmann, 1966.

Turrent, Lourdes. *La conquista musical de México*. México: Fondo de Cultura Económica, 1996.

Ulloa Barrenechea, Ricardo. *Enrique Echandi*. San José: Ministerio de Cultura, Juventud y Deportes, 1973.

Vargas, Claudio. *El liberalismo, la Iglesia y el Estado en Costa Rica*. San José: Ediciones Guayacán, 1991.

Vega Jiménez, Patricia. "De la banca al sofá. La diversificación de los patrones de consumo en Costa Rica (1857-1861)". En: Molina Jiménez, Ivan, y Palmer, Steven. (eds.). *Héroes al gusto y libros de moda: sociedad y cambio cultural en Costa Rica (1750/1900)*. San José: Editorial Porvenir-Plumsock Mesoamerican Studies, 1992.

_____. *De la imprenta al periódico. Los inicios de la comunicación impresa en Costa Rica 1821-1850*. San José: Editorial Porvenir, 1995.

Weber, Max. *The Rational and Social Foundations of Music*. Londres, Southern Illinois University Press, 1977.

Weber, William. "The Intellectual Origins of Musical Canon in Eighteenth-Century England". *Journal of the American Musicological Society*. Vol. XLVII, N.º 3. Fall, 1994.

Zavaleta Ochoa, Eugenia. "Las Exposiciones de Artes Plásticas (1928-1937) en Costa Rica". Tesis para optar por la Maestría en Artes, Universidad de Costa Rica, 1998.

Zapata, Jesús. "Las bandas musicales en la historia de Mompox". *Via-cuarenta*. N.º 3. Segundo semestre, 1998.

Zúñiga Tristán, Virginia. Zelmira Segreda. *La alondra costarricense*. San José: Editorial de la Universidad Estatal a Distancia, 1988.

_____. *Orquesta Sinfónica Nacional: antecedentes, desarrollo y culminación*. San José: Editorial de la Universidad Estatal a Distancia, 1992.

ANEXOS

Anexo 1 Filarmonías y escuelas municipales de música en Costa Rica (1885-1903)

Cantón, distrito o barrio	1. ^a referencia	N.º de estu- diantes	Instru- mento Solfeo	Director	Subvención mensual	Instrumentos
PROVINCIA SAN JOSÉ						
Escazú	1878	18		Pedro Jiménez	20 pesos: 12 aportados por la municipalidad y 8 por suscripción de 0,50 de pago mensual de los alumnos	2 clarinetes en do, 2 id en si b, 1 requinto, 1 bajo baritono, 2 bajos, 2 pistones corneta, 2 trombones, 2 altos, 1 bugle, 2 violines y un violoncello
Goicoechea	1894	20		Filarmonía: Jesús Vega (1894) Inés Caravaca/ Pilar Jiménez (1897)	30 pesos	2 bombardinos si b, 1 sax alto mi b, 2 sax soprano si b, 2 clarinetes si b, 1 flauta do, 1 petit flauta do, 2 pistones si b, 1 clarinete petit mi b, 2 trombones si b y do, bombo
	1896	27		Escuela de música vocal e instrumental de cuerdas: Pilar Jiménez		2 violines, 1 cello, 11 guitarras, 10 bandurrias, 3 bandolas
San Vicente	1894	11	4	Jesús Vega (1894) Juan Benavides (1898)	Pago mensual de los alumnos: 1 peso c/u	2 bajos, 1 baritono, trombón, pistón, soprano, clarinete, requinto, bombo, redoblante, platillos
Puriscal	1894	9	4	Rafael Chinchilla (1894) Mateo Fournier (1897)	40 pesos	
Aserri	1896	8		José Cardalda (1897)	30 pesos	
Pacaca	1896	10	3	Rafael Chinchilla (1896)		
Mora	1896			José Peraza (1896)		
El Zapote	1897					
Escazú	1897			José Saturnino Porras (1897/98)		

De las fanfarrias a las salas de concierto: música en Costa Rica (1840-1940)

Cantón, distrito o barrio	1.ª referencia	N.º de estudiantes	Instrumento Solfeo	Director	Subvención mensual	Instrumentos
Curridabat	1897			Ml. Matamoros (1894) José Barrantes (1897)		
Alajuelita	1897	6				
San Jerónimo	1897			Jesús Vega (1897)	20 pesos	
San Pedro del Mojón	1897			Filarmonía: Manuel Matamoros (1897) Alejandro Rojas (1898)	30 pesos	5 guitarras, 5 bandurrias, 1 violín
			II, entre ellos, cuatro niñas	Escuela de Cuerdas		
San Juan	1897	10		Ricardo Aguilar/ Jesús Murillo (1898)	20 pesos	
San Isidro	1891			Jesús Vega (1897)		
Desamparados	1898			Benjamín Jiménez Ml. Matamoros (1900)		
Santiago	1898				30 pesos	
Hospicio Huérfanos	1899				30 pesos	
PROVINCIA DE ALAJUELA						
Alajuela	1897	11	7	Miguel Vargas/ Lorenzo Fernández (1897)	30 pesos	
Naranjo	1897			José Cardalda (1900)	20 pesos	dos armonías de 5 instrumentos cada una
San Mateo	1897					
San Ramón	1891				50 pesos	
Atenas	1897				30 pesos	
Palmares	1897	11	7	Miguel Vargas/ José Peraza (1897) Manuel Mora/ José Peraza (1898)	30 pesos 80 pesos	
Grecia	1897	46	5	Francisco Fernández (1898)	40 pesos	

Cantón, distrito o barrio	1. ^a referencia	N.º de Instru- estu mento diantes Solfeo	Director	Subvención mensual	Instrumentos	
PROVINCIA DE HEREDIA						
Heredía	1896			30 pesos		
San Isidro de Heredia	1897	22	Rafael Moreira / Rubén Lezama (1897) Jesús Vega			
Santo Domingo	1897		Rubén Lezama (1897)	20 pesos		
Santa Bárbara	1897	14	Máximo Víquez (1897)	10 pesos		
San Rafael	1897		Rafael Soto (1898)	40 pesos		
Barva	1897		Luis Gutiérrez (1897)	30 pesos		
San Antonio de Belén	1897			40 pesos		
PROVINCIA DE CARTAGO						
La Unión	1897					
Tejar	1903					
Paraiso	1898	12	Lorenzo Bejarano	40 pesos		
COMARCA DE PUNTARENAS						
Esparza	1897	11	5	José Cardalda / Ariosto Peñalva (1897) Rafael Caravaca (1898)	30 pesos	2 altos, 2 pistones, sax alto, 2 sax soprano mi b, barítono, 1 requinto, elicón 1 si b, 1 bombo, platillos, caja
PROVINCIA DE GUANACASTE						
Santa Cruz	1894		10	Inés Caravaca (1897)	requinto, bajo si b, sax soprano, sax alto, 2 pistones, 2 trombones, 2 barítonos	
Fuente: Archivo Nacional de Costa Rica. Serie Fomento, N.ºs 778-796, 834-839, 3680, 4340, 4597.						

Anexo N.º 2
Letras de algunas canciones políticas costarricenses

**Canto de celebración de la Ley
Federal del 17 de mayo de 1832**⁸⁹²

O tú Ley sacrosanta y Divina
Don precioso que el cielo nos dió
Loor eterno á aquel genio libre,
A aquel genio que te decretó.

El que intente hollarte que muera
arma contra la opresión

A tu vista el despota tiembla
Y se calla el ruidoso cañón
Y este Pueblo por ti sostenido
Manifiesta su libre opinión

El que intente ...

Para hablar, escribir y pensar
No tenían nuestros Pueblos acción
Pero tú les infundes el alma
Concediéndoles libres este Don

El que intente ...

Sois el freno, el espanto, el horror
Las cadenas y la confusión
Del tirano que á libres no puede
Mantener en perpetua opresión

El que intente...

**Canto de gratitud al
presidente Juan Rafael Mora**⁸⁹³

Escuchad pueblos, el eco
De la noble gratitud
Que al trinar del suave laud
Publicando va un favor
Al cantón del Sur naciente
Con su mano sacrosanta
De la nada al ser levanta
El Gobierno Protector

CORO
Costa-Rica que atesora
Ese genio celestial
Grita: ¡Viva el inmortal!
¡Viva Mora, viva Mora!!

Por doquier el nombre augusto
de tan grande magistrado
Costa Rica, va grabado
como su angel tutelar:
Monumentos mil gloriosos
nos recuerda, sus favores
Y ese Templo de Dolores
Ya sus lauros vá á cantar.

CORO
Las edades venideras
en mil páginas de gloria
darán siempre á su memoria
la entusiasta bendición
y sus ojos, en alteza
mantendrán del Heroe hijos
aun los hijos de los hijos
que produzca este cantó

CORO

892. *La Tertulia*. N.º 14 (23 de mayo, 1834), p. 67.

893. *Gaceta del Gobierno de Costa Rica*. (12 de mayo, 1852), p. 2.

Anexo N.º 3
Letras de himnos patrióticos costarricenses

Himno Nacional de Costa Rica.
Letra de José Manuel Lleras (1873)

CORO

¡Ciudadanos! El sol de los libres
ha subido radiante al cenit!
Su esplendor nos infunda el aliento
De vencer por la patria o morir.

I

Costa Rica rompió las cadenas
que la ataban a extraño poder;
soltó al viento su propia bandera
i el imperio fundó de la lei.
Libertad proclamó entusiasmada,
libertad en el orden i el bien;
Del progreso ciñó la guirnalda
en su virgen i cándida sien!

II

La ambición de un oscuro extranjero
someterla a su yugo intentó,
Indignados se alzaron los pueblos
i gritaron "¡atrás invasor!"

I de Walker las huestes rabiosas
Escucharon temblando esa voz,
Pues sobre ellas, tras lides rabiosas,
Costa Rica clavó su pendón.

III

Largos años entonces el cielo
quiso darnos de dicha i de paz.
I a su sombra benigna, el Progreso
la riqueza fundó nacional.
El trabajo constante i activo
Daba al pueblo, munífico, el pan,
I era Guardia, al deber circunscrito,
Del derecho del pueblo el Guardián.

IV

La codicia de hermanos celosos
agitada en constante inquietud;
No consiente vivamos nosotros
En la paz, el progreso i la luz;
I nos retan a lid fratricida
preparando el traidor arcabuz;
Vengan, pues, que jamás la injusticia
vencerá nuestra noble actitud!

V

El cañón que en San Juan i San Jorge
hizo el polvo otro tiempo morder;
Al intruso bandido del Norte
su estampido prepara otra vez;
Si el clarín sanguinario resuena,
Costa Rica, con noble altivez,
"Guerra, guerra!" dirá en sus cornetas,
"Ciudadanos, morir o vencer!"

VI

I del mar i del prado i del bosque,
Del desierto i poblado la voz
La ha escuchado el lejano horizonte
Repitiendo "Jamás! Invasor!"
"Nuestro suelo no huella la planta,
de una alianza cobarde i feroz;
Mientras brille la chispa sagrada,
En el pueblo, de bélico ardor!"

VII

Mientras Guardia, el soldado aguerrido,
trace al pueblo del pueblo el deber,
Aunque se halle la patria en peligro,
guardar puede su honor i su fe:
Salve oh Guardia, valiente i patriota!
Salve oh Guardia, de heroica altivez!
Salve oh Guardia! su honor y sus glorias
Son de un pueblo de libres, sostén.

Himno al General Tomás Guardia.
Letra de "unos jefes, oficiales y soldados
del ejército" (1873)⁸⁹⁵

CORO

Viva Guardia, campeón denodado
que progreso nos da liberal
Viva, viva! también es soldado
fiel guardián del honor nacional

Levantamos un himno glorioso
al caudillo, al valiente guerrero,
Que la luz de su fúlgido acero,
en la lucha su santa esparció.
Era jóven, muy jóven entonces,
y temprano le amó ya la gloria,
El eterno dejó su memoria,
y contenta su sangre vertió.

Alza erguida a los cielos la frente,
y tu patria entusiasmo publica:
En el Norte y el Sur / Costa Rica!
Te acarician las ondas del mar.
Tu pendón a los vientos undula
La riqueza te halaga propicia
y sus fueros te dá la justicia
y el progreso en tí halla un altar

Tus hermanas de Centro de América
te contemplan con hórrido encono
y levantan unidas un trono,
al anárquico genio del mal.
No son ellas! no, no, son sus déspotas
les devora hidrófobas hienas,
mas al fin romperán las cadenas
cobrarán esplendor inmortal.

894. Guillermo Solera. *Símbolos Nacionales*. (San José: Librería e Imprenta Atenea, 1955), pp. 24-25.
895. *El Costarricense*. (19 de setiembre, 1873), p. 4.

De las fanfarrias a las salas de concierto: música en Costa Rica (1840-1940)

Ah! que vengan sedientas de sangre
en sus bandas de buitres rapaces,
los que son en promesas falaces
no sabrán como buenos morir
Mira Guardia! Hay un pueblo de libres
cuya suerte y ventura tu labras,
ha acogido tus nobles palabras
y a tu lado sabrá combatir.

Cruzaremos las anchas fronteras
y burlando mezquinos amaños
Bien sabremos en climas extraños
como indómitos bravos lidiar
a esta Patria querida, daremos
una página nueva de gloria
porque nuestra será de victoria,
ya luchemos en tierra o en mar.

Himno Nacional de Costa Rica Letra de Juan Garita (1879)⁸⁹⁵

Cantaré de la patria querida
El Honor, Libertad y esplendor,
Con el alma de júbilo henchida,
Cantaré de la Patria de honor.

En tu sin afán, tus hijos vivirán,
siempre unidos gozarán del honor
Sin triste desdén animados irán.
Al glorioso clamor, a la voz de libertad.

Ceñiré de la patria la sien inmortal
Del laurel y del mirto triunfal
Tocaré con placer el clarín del afán,
Honor cantaré a tu gloria y valor

Himno Nacional de Costa Rica Letra de Juan Fernández Ferraz (1888)⁸⁹⁶

De la patria el amor nos inspira
elevémosle un himno triunfal
de tirtés en la béléica Lira,
celebrems su gloria inmortal.

Nuestro hogar defendamos sin miedo a la lid
que el laurel nos espera al vencer
y sí acaso tendidos a tierra caemos
espléndida gloria nos da el perecer.

Nuestra voz acordada resuene viril
desde el ande gigante a la mar;
y repitan los valles cual trueno rugiente,
las bélicas notas del patrio cantar

Desde el bosque sombrío al florido pensil
cunda el eco potente, sublime, ferviente,
y al ara bendita, holocausto de amor
las preseas llevemos de gloria y honor.

Sobre el campo tendido a la patria decía
que del bueno el cadáver jamás dejaremos,
y al suelo confiado su cuerpo mortal
cantaremos al héroe el himno triunfal

Nuestros bosques frondosos aliento nos dan,
con su dulce fragancia sutil;
y del valle la verde llanura florida,
enérgico impulso de ardor juvenil.

De la patria querida las glorias serán
luz inmensa y calor que sustenta la vida,
y en ella al rendir es suspiro postrer,
miraremos la muerte con hondo placer.

Gloria, honor a la patria que amante
nos dio cuando es grato a la vida mortal;
gloria, honor a la tierra y bendita y hermosa,
que a altísima gloria aspira ideal.

Si su nombre sin mancha doquiera brilló,
cual estrella radiante de lumbre preciosa;
por ella juremos cual bravos reñir;
sí, juremos por ella vencer o morir.

Himno Nacional de Costa Rica Letra de José María Zeledón (1903)

Noble Patria, tu hermosa bandera
expresión de tu vida nos da:
bajo el límpido azul de tu cielo,
blanca y pura descansa la paz.

En la lucha tenaz, de fecunda labor
que entrojece del hombre la faz
conquistaron tus hijos, labriegos sencillos
eterno prestigio, estima y honor (bis)

Salve, oh tierra gentil!
Salve, oh madre de amor
Cuando alguno pretenda tu gloria manchar
verás a tu pueblo, valiente y viril
la tosca herramienta en arma trocar.

Salve, oh Patria, tu prodigo suelo
dulce abrigo y sustento nos da
bajo el límpido azul de tu cielo
vivan siempre el trabajo y la paz.

896. Luís Felipe González. *Himno Nacional de Costa Rica*. (San José: Imprenta Nacional, 1952), p. 5
897. José Campabadal y Juan Fernández Ferraz. *Cantos Escolares*. (Madrid, 1888).

Anexo N.º 4
Lista de músicos nacionales y extranjeros activos entre 1790-1940, ordenados de acuerdo con la fecha probable de inicio de participación en la actividad musical del país⁸⁹³

Músico	Actividad	Nacimiento y muerte	Estudios	Fecha de inicio de actividad musical
Eulasia del Valle	organista		Guatemala	1790
José M. ^a del Valle	músico y bailarín (Cartago)		Panamá	1790
José María Morales	profesor de música en escuela municipal, maestro de capilla (Alajuela)		Nicaragua	1804
Juan Morales Avellán	profesor de música en escuela municipal, maestro de capilla (Heredia/Alajuela)		Nicaragua	1804
Juan Evangelista Mayorga	músico parroquial		Nicaragua	1804
José M. ^a Acevedo Sandino	profesor de música en escuela municipal, maestro de capilla (Alajuela/Cartago)		Nicaragua	1804
Damián Dávila	profesor de música en escuela municipal, maestro de capilla (Alajuela)		Nicaragua	1815
Pedro Barahona	profesor de música en escuela municipal, maestro de capilla, director de banda (Alajuela)			
José M. ^a Martínez	director de bandas	?- 1852	España	1845, 1849-1852
Jacinto Pérez	clarinetista, director de bandas	?- 1876	Guatemala	1845
Francisco Llibons	director de bandas		Guatemala	1846-
Buenaventura Alcázar	director de bandas (Alajuela)	1827-1870	Juan Morales, Ml. M. ^a Gutiérrez	1847
Manuel M. ^a Gutiérrez	director de bandas y compositor	1829-1887	Damián Dávila José Martínez	1849
Alejandro Cardona	flautista, guitarrista, maestro de capilla (San Ramón/San José)		España	1852

893. En el caso de los extranjeros, la fecha de inicio de actividad es la fecha de llegada al país. En el caso de los nacionales, se definió a partir del momento en que el músico cumplió 20 años. Aunque muchos de ellos participaron en actividades musicales desde antes, se considera que alrededor de esos años tienen madurez musical suficiente como para influir en otros músicos.

De las fanfarrias a las salas de concierto: música en Costa Rica (1840-1940)

Músico	Actividad	Nacimiento y muerte	Estudios	Fecha de inicio de actividad musical
Pilar Jiménez Solís	guitarrista, violoncellista, maestro de capilla	1835-1922	Jesús Rodríguez, Pantaleón Zamacois	1855
Pantaleón Zamacois	pianista		España	1855-1865
Calixto Folley	violinista		Francia	1858
Rafael Chaves Torres	director de bandas y compositor	1839-1907	Damián Dávila José Martínez	1859
Gordiano Morales Corrales	violinista, director de bandas, fundador Escuela Nacional de Música	1839-1917	Juan Morales (padre) José M.ª Mora	1859
Carlos Liebick	profesor de guitarra y violín		Alemania	
Enrique Olintto Metti	profesor de música		Italia	1864-1865
Pedro Vicente Lachner Brando	profesor de música, maestro de capilla (San José/ Cartago)	1840-1876	Alemania	1865
Eladio Osma Arcante	maestro de capilla	?-1914	España	1866
Rosendo Freer Escalante	compositor, maestro de capilla	1846-1898	Padre Gamero	1876
Lorenzo Fernández Bonilla	director de bandas (Alajuela)	1847-1900	Buenaventura Alcázar	1867
Pedro Visoni	profesor de piano y canto	?-1880	Italia	1869/1876
Carolina Casanova	cantante		Italia	1869/1876
José Campabadal Calvet	organista, compositor, profesor de música, maestro de capilla	1850-1905	España	1876
Mateo Fournier Hetch	flautista, director de orquestas y filarmonías, compositor, fundador Escuela Nacional de Música	1851-1917	Puerto Rico	1871
Padre Luis A. Gamero	profesor de música	?-1933	España	1878
Pedro Prado Gómez	director de filarmonías	1857-1940	Gamero/ Campabadal	1880
Enrique Jiménez Núñez	pianista, maestro de capilla, director filarmonías, compositor	1863-1932	Gamero/ Campabadal Bélgica(1895)	1883
Octavio Morales Fernández	pianista, director de bandas (Heredia)	1863-1949	Gordiano Morales/ Gamero/ Campabadal	1883

Músico	Actividad	Nacimiento y muerte	Estudios	Fecha de inicio de actividad musical
Jesús Ml. Núñez	Compositor	?-ca 1956	Guadalupe Bélgica (ca 1880)	1884
Pedro Calderón Navarro	maestro capilla, compositor	1864-1909	Gamero/ Campabadal	1884
Carlos M. ^a Gutiérrez Rodríguez	Compositor	1865-1934	Ml. M. ^a Gutiérrez/ Osma/ P. Jiménez/	1885
Alejandro Monestel Zamora	organista, compositor maestro de capilla, director fundador Escuela Nacional de Música y Santa Cecilia	1865-1950	P. Jiménez/ Osma/ Campabadal Bélgica (1881-1884)	1885
Enrique Echandi Montero	pintor, guitarrista	1866		1891
Fernando Murillo Rodríguez	Compositor	1867-1928	Pilar Jiménez, Alejandro Monestel	1887
Eduardo Cuevas Hordes	director de la banda Fundador de la Escuela Nacional de Música	?-1912		1887
Julio Osma	director de orquestas fundador del Conservatorio de Música y Declamación Eladio Osma,		España	1888
Luis Gutiérrez Bolandi	maestro de capilla, director de filarmonías			1890
Marcelina González Zeledón	cantante	1868-1930	Visoni/ Conservatorio New York	1898
Elsa Maukisch von Hossel	pianista	1869-?	Alemania	1891
José Barrenechea Sanz	violinista	?-1931	España	1891
Matilde Barrenechea Sanz	cantante		España	1891
? Ferrari	flautista		Italia	1891-1893
Presbo. Rosendo Valenciano Rivera	violinista, compositor	1871-1962		1891
José Joaquín Vargas Calvo	pianista, profesor de música, fundador Escuelas Nacional de Música y Santa Cecilia, compositor	1871-1956	Metropolitan Conservatory New York	1891
José Wiganowski	violinista, director de filarmonía		Polonia	1891-1901

De las fanfarrias a las salas de concierto: música en Costa Rica (1840-1940)

Músico	Actividad	Nacimiento y muerte	Estudios	Fecha de inicio de actividad musical
Presbo. Pedro Ziskoven	profesor de canto y de piano			1892
Presbo. J. Joaquín Calderón	compositor			
Teodulo Argüello	compositor, profesor de música			1892
Juan Arias Arias	cantante	1872-?		1892
Emmanuel García Conejo	pianista, organista, violinista, maestro de capillas	1872- 1951		1892
Alvise Castegnaro Morsaletto	profesor de canto y piano	?-1932	Italia	1893
Petra Rosat Bonnefil	cantante	1873-1961	Escuela Nacional	1890
Rafael Ángel Troyo Pacheco	compositor	1875-1910		1910 1895
Juan Aberle	director de orquesta, compositor (Heredia)		Italia	1896-1897
José Cardalda	director de bandas		Perú	1896
Emilio León Rojas	violista, director,	1877-1948	Eduardo Cuevas México: Julián Carrillo	1897
Ismael Cardona Valverde	violinista	1877-1969		1897
Alejandro (Cano) Aguilar Mora	cantante	1870-1956	Italia	1897
Zelmira Segreda Solera	cantante	1878-1923		1898
Juan de Dios Páez Marchena	pianista, director de orquesta	1878-1937		1900
Luisa Montero Muñoz	cantante	1878-1952	Escuela Nacional Conservatorio de New York	1905
Carmen Montero Muñoz	pianista	?-1952	Bélgica	1905
Alfredo Morales Fernández	violinista, director de bandas	1879-1963	Escuela Nacional	1899

Músico	Actividad	Nacimiento y muerte	Estudios	Fecha de inicio de actividad musical
Isaac Barahona Suárez	director de bandas	1880-1956		1900
Roberto Campabadal Gorro	director de bandas	1881-1931	Gamero / Campabadal	1900
Pacífica Zelaya	pianista y arpista	1882-1907	Escuela Nacional	1900
Manuel Freer García	director de bandas	1884-?	Rosendo Freer	1904
Julio Fonseca Gutiérrez	compositor, director de orquesta	1885-1950	Escuela Nacional de Música, Milán, Bruselas	1905
Ricardo Jiménez Rojas	director de orquesta	1885-?		1905
Alfredo Serrano Bonilla	violinista		Estados Unidos	1905
Roberto Cantillano Vindas	flautista, director de bandas	1887-1955	Juan Loots	1907
Juan Piedra Cisneros	saxofonista, contrabajista	1888-?	bandas, Estados Unidos	1908
Manuel (Melico) Salazar Zúñiga	cantante	1887-1950	Escuela Santa Cecilia	1908
José Daniel Zúñiga Zeledón	compositor, pedagogo	1889-1981	Escuela Santa Cecilia	1909
Rosendo Valenciano Rivera	pianista	1889-	A. Castegnaró, J. Osma	1909
César Nieto Casabó	pianista, compositor, director	1892-	España	1911
Mercedes O' Leary de Tucker	pianista			
Marita O' Leary de Hine	pianista		New York	1909
Luis Valle Martínez	maestro de música, director de filarmonías, compositor			
Juan de Dios Pérez Ortíz	flautista	1894-	Ramón Rojas	1914
José Santiesteban Repetto	pianista y director de orquesta	1894-1936		1916
Francisco González Castro	profesor de música	1896-?		1916

De las fanfarrias a las salas de concierto: música en Costa Rica (1840-1940)

Músico	Actividad	Nacimiento y muerte	Estudios	Fecha de inicio de actividad musical
Carlos Cambronero Vargas	celista	1896-?		1916
José Castro Carazo	violinista	1898-	Escuela Santa Cecilia	1918
Tertuliano Mora Pacheco	maestro de música	1898-?		1918
Hugo Mariani Panicucci	director de orquesta	1899	Italia	1940-1948, 1954
Julio Mata Oreamuno	maestro de música, maestro de capilla, compositor	1899-1969		
Alvar Antillón Castro	violinista	1899-?	Ismael Cardona	1919
José Fabio Garnier Ugalde	comentarista musical			
Alcides Prado Quesada	compositor	1900-1984	Ml. Freer, Julio Fonseca	1920
Héctor Reyes Calderón	violinista	1902-?	Escuela Santa Cecilia, Conservatorio de México	1922
Mariano Herrera Solís	compositor	1902-1969	Julio Fonseca / Juan Loots	1922
Guillermo Aguilar Machado	pianista, fundador del conservatorio de Música	1905-1965	A. Castegnaro Berlín, Bruselas	1925
Carlos Gutiérrez Gamboa	compositor	1908-1988		1928
Víctor Sanabria Castro	director de bandas, compositor	1908-?		1928
Raúl Cabezas Duffner	violinista	1909-?	Ismael Cardona Francia	1929
Daube Barquero Sánchez	clarinetista, compositor	1911-?		1931
Zoraide Caggiano Mafuttis	pianista	1914-?	J. Fonseca, G. Aguilar Machado	1934
Jesús Bonilla Chavarria	compositor	1912-1999		
Hermenegildo Briceño	compositor			

ÍNDICE ONOMÁSTICO

- Aberle, Juan, 286
Acevedo, Juan, 31
Acevedo Sandino, José María, 28, 31, 283
Acevedo, Manuel, 126, 191
Acosta, José María, 78
Acuña, Máximo, 191
Aguilar, Benito, 103
Aguilar, Ricardo, 278
Aguilar Machado, Guillermo, 147, 197, 202, 238, 288
Aguilar Machado, Jorge, 126
Aguilar Mora, Alejandro, 178, 286
Alcázar, Buenaventura, 283
Alfaro, Juan Rafael, 239
Alpízar Rafael, 189, 191
Alvarado, Elías, 189
Alvarado, José, 128
Alvarado, Mauro, 190
Alvarado, Miguel, 31
Alvarado Castro, Francisco, 121, 122
Antillón, Herminia, 189
Antillón, Julia, 189, 191
Antillón Castro, Alvar, 164, 165, 187, 191, 199, 288
Araya Rojas, José Rafael, 246
Argüello, Teodulo, 286
Arias, Pedro, 189
Arias, Ramón, 99
Arias, Roger, 191
Arias Arias, Juan, 184, 286
Arrieta, Ramón, 191
Arro, Alberto, 191
Arroyo, Ronulfo, 99
Aubert, Jorge, 189
Badilla, Hernán, 191
Barahona, Pedro, 28, 31, 283
Barahona Suárez, Isaac, 219, 287
Barquero, Julio, 122
Barquero Sánchez, Daube, 288
Barrantes, José, 277
Barrenechea Sanz, José, 189, 191, 198, 199, 285
Barrenechea Sanz, Matilde, 285
Beeche, Héctor, 121, 123
Bejarano, Lorenzo, 279
Benavides, Juan, 277
Blanco, Gerardo, 60
Blanco, Gonzalo, 190
Blanco, Jorge, 147
Blanco, Manuel, 188, 189
Blanco Alvarado, Antonio, 105
Bonilla, Francisco, 191, 199
Bonilla, Jorge, 199
Bonilla, Juan Ramón, 178
Bonilla, Salvador, 103
Bonilla Chavarría, Jesús, 122, 288
Bonnfil, Eloisa, 189
Borbón, Francisco, 28
Briceño, Hermenegildo, 241, 243, 244, 288
Bustamante, Ángela, 220
Cabezas Duffner, Raúl, 188, 197, 201, 288
Caggiano de Maffutis, Zoraide, 147, 201, 202, 288
Calderón, Joaquín, 286
Calderón, Julián, 60
Calderón, Próspero, 178
Calderón, Ricardo, 101
Calderón, Venancio, 29, 31
Calderón Navarro, Pedro, 53, 99, 101, 170, 189, 218, 229, 245, 285
Cambronero Vargas, Carlos, 164, 191, 196, 198, 199, 202, 288
Campabadal y Calvet, José, 51-53, 79, 99, 101, 165, 212, 213, 215, 218, 223-225, 229, 245

De las fanfarrias a las salas de concierto: música en Costa Rica (1840-1940)

- Campabadal Gorro, Roberto, 141, 178-179, 190, 218, 234, 236, 238, 239, 244, 287
- Campos Martínez, Gustavo, 218
- Cantillano Vindas, Roberto, 126, 145, 148, 150, 159, 178, 187, 188, 191, 197, 211, 237, 239-241, 243-246, 287
- Caravaca, Inés, 277, 279
- Caravaca, Rafael, 279
- Cardalda, José, 277, 278, 286
- Cardona, Alejandro, 47, 49, 213, 218, 283
- Cardona Valverde, Ismael, 54, 80, 165, 171, 178, 187, 189-191, 199, 234, 240, 286
- Carvajal, Manuel, 126
- Casanova, Carolina, 284
- Casal, Sofía, 219
- Cascante, José Manuel, 28
- Castegnaro Morsalletto, Alvise, 80, 100, 103, 118, 165, 170, 187, 215, 218, 225, 234, 236, 238, 286
- Castillo, Eusebio, 28
- Castro, Angelina, 165, 178, 218
- Castro, Berta, 189
- Castro, Cosme, 28
- Castro, Francisco, 189
- Castro, Guillermo, 189
- Castro, Ofelia, 189
- Castro, Zenón, 189
- Castro Carazo, José, 101-102, 165, 179, 188, 190, 240, 244, 245, 288
- Castro Saborio, Octavio, 147
- Chaves, Arcelio, 191
- Chaves, Casimiro, 14
- Chaves, Casimiro, 31
- Chaves, Guillermo, 121
- Chaves Torres, Rafael, 51, 53, 65-66, 92-93, 134, 135, 167, 171-174, 223, 229, 240, 244, 284
- Chinchilla, Rafael, 277
- Córdoba, Benjamín, 65
- Córdoba, Manuel, 99
- Corrales, Juan, 191
- Coto, Juan de Dios, 103
- Coto Avendaño, José Angel, 230
- Coto Avendaño, Manuel Alberto, 148, 218, 245
- Coto Garbanzo, José Angel, 188
- Coto, Manuel Alberto, 134, 213, 246
- Cubero, Hernesto, 123
- Cubillo, Isaac, 122
- Cubillo, Manuel, 51
- Cuevas Morales, Eduardo, 165, 181-183, 215, 218, 229, 285
- Dávila, Damián, 28, 30, 283
- de la Paz, Manuel, 191
- del Valle, Eulasia, 283
- del Valle, José María, 283
- Echandi Montero, Enrique, 54, 177, 178, 234-236, 285
- Espinach, Elisa, 189
- Estrada, Carvajal, Luis Ángel, 105
- Fernández, Francisco, 278
- Fernández, Bonilla, Lorenzo, 278, 284
- Fla Cheffa, Augusto, 186
- Folley, Calixto, 49, 71, 284
- Fonseca, Matías, 28
- Fonseca Gutiérrez, Julio, 101-103, 121, 123, 126, 165, 171, 187, 188, 198, 233-242, 244-246, 287
- Fonseca Mora, Jimmy, 149, 188
- Foster, Rodolfo, 101, 103
- Fournier Hetch, Mateo, 51, 98, 181, 189, 213, 238, 277, 284
- Freer Escalante, Rosendo, 53, 284
- Freer García, Manuel, 234, 235, 287
- Gamboa, Vicente, 31
- Gamero, Luis, 51, 52, 284
- García Conejo, Emmanuel, 54, 126, 147, 187, 188, 191, 234, 236, 286
- Garita, Juan, 223, 282
- Garnier Ugalde, José Fabio, 288
- Godoy, José, 213
- Gómez, Eduardo, 187
- González, Carlos, 191
- González, Paulina, 189
- González Castro, Francisco, 196, 287
- González de la Torre, L., 49
- González González, Jesús, 105
- González González, Rafael, 105
- González Zeledón, Marcelina, 54, 57, 165, 183, 285
- Guevara, Juan, 122
- Guevara Fuentes, José, 191
- Gutiérrez, Crisanto, 31
- Gutiérrez, Manuel María, 36, 39, 40, 49-51, 53, 61-65, 75, 90-92, 167, 169, 221, 283
- Gutiérrez Bolandi, Luis, 215, 218, 279, 285
- Gutiérrez Gamboa, Carlos, 288
- Gutiérrez Rodríguez, Carlos, 53, 104, 180, 234, 285
- Guzmán, Luis, 101, 103
- Guzmán, Tomás, 28
- Hernández, Marcelino, 189
- Hernández, Ricardo, 191
- Herrera Marín, Mariano, 121

- Herrera Solís, Mariano, 288
Hidalgo, Francisco, 187, 190
Huertas González, Víctor, 105
Jaén, Virgilio, 122
Jiménez, Benjamín, 278
Jiménez, Carlos, 191
Jiménez, José María, 41
Jiménez, Pedro, 28, 150, 277
Jiménez Núñez, Enrique, 53, 80, 165, 189, 215, 216, 234, 284
Jiménez Rojas, Ricardo, 101, 104, 121, 126, 287
Jiménez Solís, Pilar, 53, 155, 161, 186, 189, 218, 277, 284
Jiménez Zamora, Édgar, 146
Jirón, Pablo, 28
Joys, Juan, 49
Lachner Chacón, Hernán, 197
Lachner Sandoval, Vicente, 51, 284
Lauquin, Arturo, 48
Leal, Apolinar, 122
León, Raúl, 218
León Rojas, Emilio, 54, 187, 189, 218, 240, 246, 286
Lezama, Rubén, 278
Liebick, Carlos, 284
Lleras, José Manuel, 223, 281
Llibons, Francisco, 36, 283
Loots Deblaes, Juan Bautista, 121, 136-139, 141-143, 146, 165, 174-176, 188, 191, 193, 195, 234, 234, 236, 254
López Chinchilla, Amado, 156
Macaya Lahmann, Enrique, 200
Machado, Luz, 56, 170
Mahler, Francisco, 147
Maltés, Juan, 99
Maltés, Víctor, 107
Manzanares, Rafael, 126, 187, 190, 191
Mariani Panicucci, Hugo, 200, 288
Marín, José, 191
Maroto, Eduardo, 105
Martínez, José María, 35-36, 42, 283
Mata, Consuelo, 219
Mata, Manuel, 103
Mata Alfaro, Virginia, 239, 242, 244
Mata Oreamuno, Jorge, 101, 121, 234
Mata Oreamuno, Julio, 243, 288
Matamoros, Manuel, 99, 277, 278
Maukish von Hossel, Elsa, 147, 165, 177, 178, 187, 198, 285
Mayoral, Encarnación, 57, 187
Mayorga, Juan Evangelista, 28, 283
Meinecke, Gustavo, 46, 47
Mencía, Victoriano, 49
Mendoza, Francisco, 189
Meti, Enrique Olintto, 51, 91, 92, 284
Miranda, José, 65
Monestel Zamora, Alejandro, 53, 165, 168, 170, 182-186, 191, 213, 218, 240-243, 285
Montalto, Luis, 188, 190
Montandón, Samuel, 189
Montealegre, Jorge, 191
Montero, Isabel, 189
Montero, Rosa, 189
Montero Muñoz, Carmen, 57, 147, 165, 177-179, 187-189, 198, 218, 234, 286
Montero Muñoz, Luisa, 57, 147, 165, 177-179, 187-189, 197, 286
Montes de Oca, Marta, 218
Mora, José Francisco, 103
Mora, José María, 31
Mora, Manuel, 103
Mora Pacheco, Tertuliano, 288
Morales, Ester, 189
Morales, José María, 28, 283
Morales, Juan, 28, 36, 38
Morales, María Luisa, 189
Morales, Mariana, 169
Morales Avellán, Juan, 283
Morales Corrales, Gordiano, 49, 53, 77, 182, 284
Morales Fernández, Alfredo, 143, 188, 189, 191, 218, 234, 286
Morales Fernández, Octavio, 53, 170, 234, 284,
Morales, Rafael, 278
Morgan, Edwin, 199
Moya, Rafael, 191, 199
Muñoz, José Zenón, 103
Muñoz, Santana, 121
Murillo, Crisanto, 219, 234
Murillo, Jesús, 278
Murillo Moya, Gilberto, 121, 123, 199, 239
Murillo Rodríguez, Fernando, 54, 104, 234, 285
Navarrete, José Manuel, 122
Nieto Casabo, César, 101-102, 121, 126, 165, 187, 188, 191, 198-200, 234, 240, 242, 244, 287
Núñez, Jesús, 54, 165, 213
Núñez, Manuel de Jesús, 213, 218, 285
O' Leary Ramírez, Marita, 167, 168, 177, 178, 190, 198, 218, 236, 287
O' Leary, Mercedes, 57, 168, 170, 177, 178, 287
Ocampo, Maximiliano, 217
Origgi, Rodomiro, 126, 189
Osma, Eladio, 51, 52, 284
Osma, Julio, 178, 187, 188, 191, 218, 244, 285

De las fanfarrias a las salas de concierto: música en Costa Rica (1840-1940)

- Pacheco, Gonzalo, 191
Páez Marchena, Juan de Dios, 101-103, 107, 126, 171, 234, 239, 286
Parra, Humberto, 103
Peñalva, Aristo, 279
Peralta, Carlos, 126
Peraza, José Angel, 28, 277
Pérez, Claudio, 190
Pérez, Jacinto, 283
Pérez Ortiz, Juan de Dios, 191, 199, 202, 287
Pérez Ortiz, Ricardo, 191, 199, 202
Picado, Romilio, 191
Piedra Císneros, Juan, 165, 191, 196, 287
Porras, José Ramón, 143
Porras, José Saturnino, 277
Porras, Octavio, 99
Prada, Jesús, 234-235
Prado, Efraín, 191
Prado, Pedro, 53
Prado Gómez, Pedro, 53, 284
Prado Quesada, Alcides, 198, 199, 219, 246, 288
Quirós, Celso, 191
Quirós, Clemencia, 219
Quirós Calderón, Bolívar, 146
Quirós Carranza, Manuel, 102, 126, 191
Ramírez, Juan, 191
Reyes Calderón, Consuelo, 147, 200
Reyes Calderón, Héctor, 165, 288
Riba, Mercedes, 189
Rivera, Manuel, 29
Rodríguez, Aquiles, 99
Rodríguez, Lucas, 121
Roig, Agustín, 196
Roig, Luis, 101, 187, 196
Rojas, Abraham, 191
Rojas, Alejandro, 278
Rojas, Francisco, 191
Roldán, Rafael, 126
Roldán, Ramón, 65
Rosales, Marcos Alberto, 105
Rosat Bonnefil, Petra, 57, 165, 178, 189, 190, 286
Sáenz, Jorge, 234
Salas, Adán, 103
Salas Cantillano, Donato, 104, 156
Salazar, Isidro, 103
Salazar, Ismael, 191
Salazar Zúñiga, Manuel, 287
Salvatierra, Ángel, 128
Sanabria, Juan, 101, 103, 191
Sanabria Castro, Victor Manuel, 199, 234, 288
Sanabria León, Victor Manuel, 101, 103
Sánchez, Epifanio, 191
Sánchez, Jorgé, 191
Santiesteban Repetto, José, 101, 104, 107, 118, 120-123, 129, 238, 245, 287
Sardá, Salvador, 49
Segreda Solera, Zelmira, 54, 57, 108, 165, 189-191, 218, 286
Serrano Bonilla, Alfredo, 165, 188, 196, 198, 199, 287
Skillens, Guillermo, 36
Solano, Juan, 62
Soto, Rafael, 279
Soto Guardia, Longino, 181
Soto Soto, Belarmino, 188
Troyo Pacheco, Rafael Ángel, 54, 171, 178, 286
Valenciano Rivera, Rosendo, 147, 287
Valle, Roberto, 203
Valle Martínez, Luis, 234, 287
Valverde, Eleodoro, 41
Valverde, Ramón, 191
Vargas, Miguel, 278
Vargas, Rafael, 193
Vargas, Rodolfo, 123
Vargas Calvo, José Joaquín, 54, 80, 100, 101, 134, 165, 178-180, 184-186, 188-190, 215-216, 218, 229, 240, 245, 285
Vargas Méndez, Carlos Enrique, 164, 199
Vega, Jesús, 277, 278
Viquez, Máximo, 279
Visoni, Pedro, 51, 78, 224, 284
Wiganowski, José, 285
Zamacois, Pantaleón, 51, 284
Zamora, Gerardo, 219
Zamora, José, 41
Zelaya, Pacífica, 189, 287
Ziskoven, Pedro, 286
Zúñiga Zeledón, José Daniel, 126, 147, 159, 188, 199, 219, 230, 234, 235, 237, 239, 241, 243, 245, 246, 287

ACERCA DE LA AUTORA

María Clara Vargas Cullell desarrolla una intensa carrera como cembalista solista. Sus estudios musicales fueron realizados en la Escuela de Artes Musicales de la Universidad de Costa Rica, en la Schola Cantorum y en la Universidad de París VIII, en Francia. La Maestría en Historia la realizó en la Universidad de Costa Rica. Tiene varios artículos publicados en diversas revistas nacionales. Actualmente, es catedrática de la Escuela de Artes Musicales de la Universidad de Costa Rica.

EDITORIAL DE LA
UNIVERSIDAD DE COSTA RICA
COLECCIÓN NUEVA HISTORIA

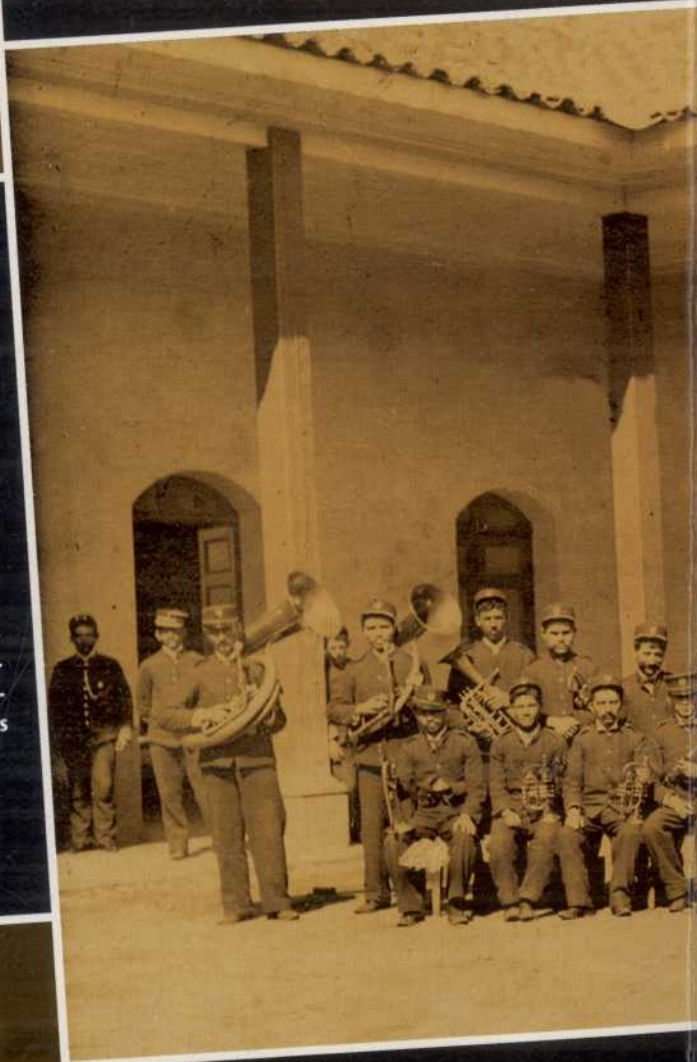


Asociación
pro-historia
centroamericana



ARTES
MUSICALES
Universidad de Costa Rica

A partir de la década de 1840, gracias al cultivo del café, se inicia en Costa Rica una serie de transformaciones económicas, políticas, sociales y culturales muy importantes. En este complejo panorama, diversas prácticas musicales fueron consolidándose. Este trabajo analiza el papel que tuvo la música en el proceso de consolidación de la identidad nacional, que promovieron los gobiernos liberales de finales del siglo XIX y principios del XX, así como el importante papel de apoyo a actividades de sociabilidad, propias de la sociedad de esa época. También se estudian los diversos grupos musicales —bandas militares, filarmonías, grupos comerciales, orquestas y grupos de cámara— y espacios en donde se realizaron estas actividades —retretas, veladas, conciertos— los cuales permitieron que, en los 100 años estudiados, el oficio musical se consolidara.



ISBN 9977-67-802-2



9 789977 678023