

# Notas y vivencias de un compositor

(en conmemoración del centenario  
de la muerte de Rafael Chaves Torres)

## RESUMEN

El presente artículo ofrece una panorámica acerca de la carrera del músico nacional Rafael Chaves Torres. Se toman en consideración diferentes aspectos, tales como, desde su participación en las instituciones musicales más importantes del país, durante la segunda mitad del siglo XIX, hasta las composiciones que integran su legado musical.

**Palabras clave:** Música, bandas, compositores, escuelas de música.

## ABSTRACT

The present article offers a panoramic about the career of the national musician Rafael Chaves Torres. Different aspects will be taken into consideration: from his participation in the most important musical institutions of the country, during the second half of the XIXth. century, up to the compositions that integrate his musical legacy.

**Key words:** Music, bands, composers, schools of music.

Como parte de una serie de iniciativas promovidas por la Universidad de Costa Rica, por ejemplo la creación del Programa de Rescate de la Escuela de Artes Musicales y su Archivo Histórico Musical, y con el fin de salvaguardar el patrimonio musical costarricense, desde hace algunos años, se viene realizando un proyecto, conjuntamente con la investigadora Zamira Barquero, en la elaboración de un diccionario biográfico de compositores, compositoras e intérpretes costarricenses, el cual identifica hombres y mujeres quienes cultivaron este quehacer, los cuales fortalecieron, con su obra y su actividad artística, el medio musical del país. Nuestra labor ha consistido en registrar la información general de los diferentes personajes del medio musical costarricense.

**Tania Vicente**  
*Musicóloga y laudista. Docente  
e investigadora en la Escuela  
de Artes Musicales de la Sede  
Rodrigo Facio y en la Sede del  
Atlántico de la Universidad de  
Costa Rica.*

Es en este ámbito, y en conmemoración de los cien años de la muerte del compositor, director de bandas y clarinetista Rafael Chaves Torres, uno de los personajes más importantes de nuestra historia musical, que surge el presente artículo.

Al iniciar la investigación del Maestro Chaves, surge la interrogante sobre su fecha de nacimiento. Al respecto resulta interesante señalar, aunque la mayoría de los estudiosos la coloca en el año 1839, el investigador Pompilio Segura, después de revisar algunas fuentes de tipo primario, disiente de dicha afirmación y la ubica cuatro años más tarde: el 8 de febrero de 1843, en San Vicente de Moravia. Además, agrega que fue bautizado con el nombre de Juan Rafael Torres, hijo natural de Lorenza Torres y, solo tiempo después, adoptó el apellido de su padrino, Juan Chaves (Segura, 2001: 235).

Durante esos años, correspondientes al periodo inmediatamente posterior a la Independencia, los habitantes del país eran, en su mayoría, comerciantes y campesinos (Molina y Palmer, 2002: 35–47) y la actividad musical presentaba dos únicas fuentes de trabajo: la iglesia y la milicia. Sin embargo, el panorama musical fue ampliándose a partir de la década de 1840, cuando aparecen nuevos patrones de consumo, servicios y actividades. En este contexto, tal y como explica la investigadora María Clara Vargas Cullell, la “*música se convirtió en un bien más de consumo y de diferenciación social*” (2004: 45).

La carrera musical del “zonto Chaves”, tal y como lo apodaban, se desarrolla, en este contexto, asociada a las bandas militares que se fortalecieron durante la época gracias a la llegada al poder de Tomás Guardia, en 1872, quien en un momento de crisis política dio prioridad al mejoramiento del aparato militar (Vargas, 2004: 58).

Chaves ingresó al Cuartel Principal de San José en 1854. Ahí estudió el clarín y, más tarde, el clarinete bajo la dirección del compositor Manuel María Gutiérrez, autor de la música de nuestro himno nacional. Entre las noticias recopiladas referente a dicho periodo, se observa que su comportamiento durante la guerra de 1856 contra los filibusteros le meritó un aumento de sueldo “*por buena conducta y responsabilidad en el cargo*” (Segura, 2001: 163). Un año después ya se había convertido en integrante de la Banda Militar de San José.

En el mes de julio de 1862, la prensa informó de una de las pocas ocasiones en las cuales el Maestro realizó algún tipo de actividad musical fuera del ambiente de las bandas, al interpretar unas *variaciones para clarinete solo*, durante el intermedio de la segunda presentación en San José, de la ópera *El Barbero de Sevilla* (La Gaceta, 1862 citado por Segura, 2001: 235).

Es posible que en 1864 haya recibido lecciones particulares de armonía, contrapunto y composición con el Maestro Enrique Olintto Metti, quien se encontraba en el país como director musical de la compañía de ópera del empresario Manuel Lorenzo. Al desintegrarse esta, durante su estadía en la capital, Metti buscó trabajo en las bandas militares del país y planteó al Gobierno un proyecto, en el cual ofrecía la educación musical de instrumentistas con el fin de reforzar la banda de San José, integrar una orquesta de cuerdas y formar un coro (Vargas, 2004: 51).

El potencial musical de Chaves se vio elogiado cuando, en 1868, recibió una notificación que le anunciaba su nombramiento como director de la Banda de Cartago, la cual tuvo a su cargo hasta 1872. “*El Presidente de la República ha tenido a bien nombrar a UD director de la banda de Cartago, en tal virtud se trasladará a aquella plaza a tomar posesión de su destino lo más breve posible*” (ANCR, exp. 10707: 90).

El Maestro Chaves realizó una intensa labor musical en la provincia de Cartago, en donde, incluso, llegó a fundar una sociedad filarmónica llamada Orfeo (Araya, 1957: 32). Como director, su trabajo en la banda consistía, principalmente, en dirigir los conciertos rutinarios, en los recreos y retretas y, algunas veces, durante la misa de tropa. Ahí se distinguió por mantener el respeto, la obediencia y por elevar el nivel profesional de la agrupación, como se deduce por la acogida que tuvo su participación en el concurso de las fiestas cívicas de San José realizado en diciembre de 1869. En esa ocasión, la banda recibió calurosos aplausos al interpretar la obra *La Esperanza*, una fantasía original del Maestro (Segura, 2001: 76-78).

En enero de ese mismo año, fue ascendido en su carrera militar, obtuvo el grado de subteniente. A este ascenso siguieron otros: teniente en 1873, capitán en 1876, sargento mayor en 1882, teniente coronel en 1883 y, finalmente, coronel en 1886 (Segura, 2001: 236).

A pesar de su destacada labor en la Banda de Cartago, su intolerancia hacia la indisciplina, así como a cualquier acto de rebeldía, le ganó la antipatía de sus integrantes, por lo que, en 1872, el presidente Guardia decidió trasladarlo a San José (Segura, 2001: 78) con el fin de que dirigiera la banda, la cual estuvo a su cargo hasta el año 1887, al mismo tiempo que se desempeñó como director de la Banda de la Artillería. En ese mismo año, debido a la enfermedad del Maestro Gutiérrez, Chaves lo sustituyó en el cargo de director general de bandas, el cual ocupó hasta 1907, año de su muerte. Entre las obligaciones que conllevaba el nuevo puesto, se encontraban la elección del repertorio, el brindar la educación necesaria a los músicos, hacerse cargo de la disciplina y de la conservación de las obras (Vargas, 2004: 58).

La reducida cantidad de aprendices con la cual contaban las bandas fue una de sus mayores preocupaciones como director general, dado que dicha condición ponía en peligro el futuro de las agrupaciones musicales militares. Con el fin de remediar el problema, el Maestro propuso volver a imponer el servicio forzoso indefinido que se había abolido en 1875 (Vargas, 2004: 61, 65), al alegar que los padres quienes gozaban de medios económicos para mantener y educar a sus hijos, no siempre estaban dispuestos a enviarlos a un cuartel para que siguieran la profesión musical, algunos por temor de que fueran víctimas de maltrato o se les aplicara el rigor de la disciplina, como sucedía en pasado, añadiendo que solo las madres muy pobres acostumbraban enviar a sus hijos a las bandas a cambio de un pequeño sueldo. Otro problema era que, además,



**Rafael Chaves Torres**

muchos padres o madres sacaban a sus hijos del servicio después de haber recibido por uno o dos años la instrucción musical, para colocarlos como aprendices de carpintería y albañilería, que eran oficios mejor remunerados (Vargas, 2004: 66).

Chaves también se preocupó por la situación de los músicos, tanto profesionales como aficionados, por lo que propuso infructuosamente crear una sociedad musical:

*“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”*  
(La Gaceta, 1879: 3).

Entre las actividades más importantes en las que participó como director general de bandas, se destacó su participación en las celebraciones del día 15 de setiembre de 1891, con motivo de la inauguración de la estatua en honor a Juan Santamaría. Para esa ocasión, dirigió las cuatro bandas del Valle Central y estrenó su *Himno a Juan Santamaría* (Segura, 2001: 58).

Acerca de la importancia de escoger un repertorio que promoviera el gusto por la *buena música*, el Maestro comentó, en 1898, que, gracias a las interpretaciones de la Banda Militar, el público josefino, así como los extranjeros residentes en la ciudad, por fin empezaban a tener *“buen gusto y conocimiento”* (Memoria de Guerra y Marina, 1898:79 - 80; Vargas, 2004: 171). Chaves se enorgullecía de que en los archivos de la Banda se encontraban *“las mejores y buenas composiciones de los más renombrados maestros, tanto de Alemania como de las demás naciones de Europa”*<sup>1</sup>. Su intención por una mejoría en la calidad del repertorio se reflejó cuando, en 1905, realizó una compra de música en el extranjero; se trataba de obras de autores reconocidos, o bien, que hubieran tenido buena aceptación, con el fin de que *“las Bandas tengan modelos de lo más selecto y lo más nuevo”*.

En ese mismo año, Chaves expresaba que uno de los mayores problemas de las bandas eran los bajos salarios, los cuales no permitían a los músicos llenar las necesidades económicas de sus familias, lo que los obligaba a complementar su escaso estipendio de músico con la realización de otros oficios, como, por ejemplo, el de sastre o zapatero, por lo cual, para retenerlos, presentó ante el Congreso un sistema de contratos en que los músicos fueran incorporados en el ejército como soldados. Aunque el proyecto no fue aprobado, consiguió que los sueldos mejoraran (Segura, 2001: 173-174).

El Maestro siempre tuvo la inquietud de formar una orquesta, por lo que, en 1888, había gestionado, con el entonces Presidente de la República Bernardo Soto Alfaro, la compra de instrumentos de cuerda y percusión, un piano y música para orquesta (Segura, 2001: 238). A la llegada de los instrumentos inició una especie de conservatorio en las instalaciones del Cuartel de San José.



*“Mi único deseo es el adelanto de la música en todos sus ramos y que no me guíe otra cosa que es el poder llevar a cabo lo que me propuse desde un principio, que es la formación de una orquesta”<sup>2</sup>.*

Su preocupación por la educación musical lo condujo a escribir cuatro libros sobre elementos generales de la música, así como a impartir lecciones de composición y de canto (Segura, 2001:238).

Al fundarse, en 1890, la Escuela Nacional de Música<sup>3</sup>, cuyo objetivo principal era formar instrumentistas quienes pudieran conformar una orquesta sinfónica (Vargas, 2004: 181), el Maestro Chaves formó parte del cuerpo de profesores hasta 1894, año en que la escuela tuvo que cerrar sus puertas por falta de fondos. Durante su estadía en el puesto fue profesor de instrumentos de viento e inspector de la Escuela (Segura, 2001: 239). Entre sus colegas se encontraban Alejandro Monestel, Alejandro Cardona, José Barrenechea, Pilar Jiménez, y José Joaquín Vargas Calvo, destacados personajes del ambiente musical costarricense (Flores, 1978: 56).

Según la revista *Notas y Letras*, en el mes de diciembre de 1893, el Director General de las Bandas de la República regresó de París, Francia<sup>4</sup>, a donde se había trasladado desde enero para tratarse una dolencia en el ojo derecho y para lo cual el Gobierno había acordado proporcionarle los recursos económicos necesarios, al considerar que dicha afección la había adquirido mientras desempeñaba su trabajo (Segura, 2001: 240).

Durante su estadía en París, aprovechó para asistir a conciertos de orquestas que se presentaban en el Conservatorio Nacional, de la banda de la Guardia Republicana y a varias representaciones en el Teatro de la Ópera, las cuales, según su correspondencia, lo emocionaron enormemente por la maestría con la cual se ejecutaban las obras (Segura, 2001: 241).

De la vida privada del Maestro se conoce muy poco. En 1898, la muerte por infarto de su esposa Ramona Quirós lo dejó viudo y, años antes, en 1885, había perdido a su hijo, cuando solo este tenía cinco años de edad. Chaves murió el 12 de mayo de 1907, ocho meses después de haber sufrido un ataque de apoplejía (Segura, 2001: 246, 247).

Desde 1917, se han realizado numerosos intentos por erigir una estatua al compositor, entre los cuales se encuentran los llevados a cabo por el entonces diputado por la provincia de Alajuela Ramón Jiménez, por los músicos de las bandas (1939) y por la Asociación de músicos pensionados (1941). En 1978, el diputado Mario Romero, primero, y la diputada Matilde Marín Chinchilla, posteriormente, presentaron ante la Asamblea Legislativa un proyecto de ley para declarar a Chaves *Benemérito de la Patria*. Lamentablemente, ninguno de estos proyectos se llevó a cabo (Segura, 2001: 249).

El catálogo de las obras del compositor incluye himnos y marchas, música de cámara y obras para banda. Aunque son poquísimas las obras que se encuentran publicadas en cancioneros o en ediciones únicas, como es el caso del *Duelo de la Patria*, editado en

Francia en el siglo XIX, la mayoría de sus obras manuscritas no ha sido ubicada y su referencia ha sido encontrada solamente en la bibliografía del autor.

Al respecto, conviene mencionar que, según la página electrónica del Ministerio de Cultura Juventud y Deportes, la mayoría de las obras del compositor se encuentra resguardada en el archivo de la Banda Nacional de Guanacaste. Por otro lado, en una comunicación personal, el investigador Pompilio Segura confirma que hace algunos años tuvo la oportunidad de ver algunas obras en el archivo de la Banda Nacional de Alajuela. Hasta el momento, los intentos por constatar estos datos han sido infructuosos, pero se espera que sirvan como base para futuros estudios.

El Archivo Histórico Musical de la Escuela de Artes Musicales de la Universidad de Costa Rica posee una de las pocas copias de la primera edición del *Duelo de la Patria*, perteneciente al Fondo Carlos Meléndez, quien fue un recopilador e historiador a quien se le debe la biografía de Manuel María Gutiérrez. El archivo también conserva una edición impresa en 1964, publicada por Antonio Lehmann, Librería e Imprenta Atenea<sup>5</sup>. En ambos casos, se trata de versiones para piano solo<sup>6</sup>. En el Archivo de la Banda Nacional de Cartago, la misma obra se encuentra en un arreglo para banda militar realizado por el Maestro Roberto Cantillano Vindas, y forma parte de la *Colección de Marchas Fúnebres* (Loza, 2004: Ficha 1).

Chaves compuso esta obra en 1882, en ocasión del funeral de su amigo personal, el ex presidente de la República y Benemérito de la Patria, el general Tomás Guardia. Según Flores, la aceptación a esta obra fue tal que meritó su ejecución en el entierro de tres monarcas europeos: Alfonso XII de España (1885), el presidente de Francia Marie François Carnot (1894) y la reina Victoria de Inglaterra (1901) (Flores, 1978: 63). Esta obra se ejecuta tradicionalmente en el país para acompañar al Santo Sepulcro, durante las acostumbradas procesiones de Semana Santa.

Otras marchas fúnebres se encuentran conservadas en el Archivo de la Banda Nacional de Cartago, es el caso de *El General Fernández*, compuesta en ocasión de la muerte del presidente Próspero Fernández y *El claustro* (Loza, 2004: Fichas N.º 3, 6), escritas respectivamente en 1890 y 1900. Además, Segura cita la marcha *El último adiós*, compuesta en ocasión de la muerte de la señora María Castro de Herrera (Segura, 2001: 244). Por su parte, Araya Rojas cita otras marchas e himnos de corte patriótico: *Viva Esquivel*, *Juan Santamaría*, estrenada con motivo de la inauguración de la estatua del héroe, y *El patriota* (Araya, 1957: 32), a la cual se añaden *La esperanza*, ejecutada en 1869; *Marchemos a la guerra*, una marcha marcial compuesta en 1898, cuando el país se vio amenazado por el Gobierno nicaragüense, y *A los héroes del 56*, compuesta con motivo de la inauguración del Monumento Nacional en 1895 (Segura, 2001: 243).

Entre las obras escritas para piano se encuentra la mazurca *Manuelita*, dedicada a la Primera Dama de la República, Manuela Rodríguez de Iglesias (Segura, 2001: 243). De dicha obra se conserva una copia en el Archivo Histórico Musical.

En el mes de diciembre de 1887 los distinguidos músicos Alejandro Monestel, José Pezara, José Cardala y Juan Arroyo estrenaron las *Variaciones para piano y clarinete*. (La República, 1887:2).

Se tiene conocimiento de la creación de dos vals compuestos por Chaves, gracias a un episodio ocurrido en el mes de enero de 1893, cuando algunos músicos de la Banda Militar de San José, aprovechando que estaban de vacaciones, se trasladaron a Limón. En esa ocasión, realizaron algunas presentaciones, con las cuales lograron recaudar dinero suficiente para comprar tiquetes para viajar en barco hacia Nueva Orleans, pero la suerte hizo que los descubrieran, con el consiguiente castigo, al ser acusados de robo de instrumentos, de música y por desertión. Entre la música que llevaban, se encontraban algunos arreglos que después lograron probar ser propios, “*excepto dos vals compuestos por don Rafael Chaves, llamados Clemencia uno y Carlota el otro*” (ANCR, Serie Guerra y Marina, exp. 2928: 19 citado por Segura, 2001:170). Otro vals de su autoría es el llamado *Cristina*, dedicado a la Primera Dama de la República, Cristina Guardia de Fernández (Segura, 2001: 243). Una copia de esta obra se encuentra conservada en el archivo de la Banda Nacional de Heredia. Otra obra de la cual se tiene conocimiento es la titulada *Capricho*, sobre la cual *La Gaceta Oficial* informó de que fue ejecutada por la banda durante la inauguración de la Exposición Nacional de 1886, efectuada el 15 de setiembre (La Gaceta, 1886: 330; cfr. Vargas, 2004: 167).

Al rendir homenaje a la figura de un compositor como Rafael Chaves Torres, se reconoce también el aporte de muchos otros músicos aún desconocidos, cuya contribución, la mayoría de las veces anónima, forma parte esencial de la historia musical del país. Como estudiosos de la disciplina musical, recae en nosotros el deber de rescatar la enorme riqueza presente en nuestra historia, la cual se encuentra escondida, esperando ser encontrada, divulgada y revivida por medio del estudio y la interpretación.

**EL DUELO DE LA PATRIA**

AL BENEMERITO GENERAL DON TOMAS GUARDIA  
HOMENAJE RELIGIOSO  
POR  
RAFAEL CHAVEZ T.

San José, COSTA-RICA.

Marcha - Andante Religioso

PIANO.

R.C.T.  
Ten dritos de ejecución y de reproducción reservados.

### Listado de obras de Rafael Chaves Torres

<b>Mazurcas</b>	<b>Valses</b>	<b>Himnos y marchas</b>	<b>Otros</b>
<i>Camila</i>	<i>Alicia</i>	<i>El calvario</i>	<i>Capricho</i>
<i>Elena</i>	<i>Angélica</i>	<i>El claustro</i>	<i>La esperanza</i>
<i>Julia</i>	<i>Carlota</i>	<i>El coronel</i>	<i>Variaciones para clarinete y piano</i>
<i>La Colasita</i>	<i>Clemencia</i>	<i>El duelo de la Patria</i>	
<i>Lolita</i>	<i>Cristina</i>	<i>El General Fernández</i>	
<i>Manuelita</i>	<i>El 24 de setiembre</i>	<i>El patriota</i>	
	<i>El secretario</i>	<i>El sepulcro</i>	
	<i>Los amantes</i>	<i>El triunfo civil</i>	
	<i>Luis y Luisita</i>	<i>El último adiós</i>	
		<i>En el Santo Sepulcro del Calvario</i>	
		<i>Himno a Juan Santamaría</i>	
		<i>Himno a los héroes del 56</i>	
		<i>La despedida</i>	
		<i>Marchemos a la guerra</i>	
		<i>Viva Esquivel</i>	

### Notas

- 1 Memoria de Guerra y Marina (1899): 119. Citado por Vargas Cullell, 2004: 172.
- 2 La República. 19 de marzo, 1889: 3.
- 3 La Escuela Nacional de Música era una institución a expensas del Estado.
- 4 Notas y Letras. Año I, N.º 3, 15 de diciembre, 1893: 24.
- 5 Rafael Chaves Torres. Duelo de la Patria. San José: Antonio Lehmann, Librería e Imprenta Atenea, S. en C., 1964. Cabezas – Barquero, 2002: 34.
- 6 Entre las ediciones en las cuales aparece El Duelo de la Patria fueron consultadas: Álbum de la Patria. Coleccionado por José Daniel Zúñiga. San José: Imprenta Universal, 1939: 27, 40-42; Álbum de la Patria. Coleccionado por José Daniel Zúñiga. Segunda edición aumentada y actualizada. San José: Ministerio de Educación Pública, 1976: 46 y Danzuni (editor). La patria canta. Canciones populares de Costa Rica. Tercera edición. San José, 1968: 56.

## Fuentes primarias

---

Archivo Histórico Musical. Escuela de Artes Musicales. Universidad de Costa Rica.

Archivo Nacional de Costa Rica (ANCR)

**Serie Guerra y Marina.**

Exp. N.º 2928. Fol. 19.

Exp. N.º 10707. Fol. 90.

**Memoria de Guerra y Marina.** San José, Costa Rica: Tipografía Nacional (1898). (1899). (1906). (1905).

## Bibliografía

---

ARAYA ROJAS, JOSÉ RAFAEL

1957 **Vida musical de Costa Rica.** San José: Imprenta Nacional.

BARQUERO, ZAMIRA Y TANIA VICENTE (S.F.)

**Diccionario biográfico de compositores, compositoras e intérpretes en Costa Rica (1850–1950).** Manuscrito no publicado.

CABEZAS, ESTEBAN Y ZAMIRA BARQUERO

2002 **Catálogo de manuscritos e impresos del Archivo Histórico Musical.** San José: Escuela de Artes Musicales. Universidad de Costa Rica.

CHAVES TORRES, RAFAEL

1964 **Duelo de la Patria.** San José: Antonio Lehmann, Librería e Imprenta Atenea, S. en C.

DANZUNI (ED.)

1968 **La patria canta. Canciones populares de Costa Rica.** Tercera edición. San José.

FLORES, BERNAL

1978 **La música en Costa Rica.** San José: Editorial Costa Rica.

**La Gaceta oficial de Costa Rica**

1862 19 de julio.

**La Gaceta Oficial de Costa Rica**

1879 2 de agosto.

**La Gaceta Oficial de Costa Rica**

1886 15 de setiembre.

**La República**

1887 Diario. 25 de diciembre.

**La República**

1889 Diario. 19 de marzo.

LOZA VARELA, ROY ALBERTO

2004 **Cartago: Banda militar y Catálogo de música costarricense (1880-1930).** Tesis de Licenciatura, Escuela de Artes Musicales, Universidad de Costa Rica.

MOLINA, IVÁN Y STEVEN PALMER

2002 **Historia de Costa Rica. Breve, actualizada y con ilustraciones.** San José: Editorial de la Universidad de Costa Rica.

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

1893

SEGURA, POMPILIO

2001 **Desarrollo musical en Costa Rica durante el siglo XIX. Las bandas militares.** Heredia: EUNA.

VARGAS CULLELL, MARÍA CLARA

2004 **De las fanfarrias a las salas de concierto. Música en Costa Rica (1840-1940).** San José: Editorial de la Universidad de Costa Rica.

[www.mcjd.go.cr/musica/banda\\_guanacaste.html](http://www.mcjd.go.cr/musica/banda_guanacaste.html). 25 de abril, 2007

ZÚÑIGA, JOSÉ DANIEL (ED.).

1939 **Álbum de la Patria. Coleccionado por José Daniel Zúñiga.** San José: Imprenta Universal.

ZÚÑIGA, JOSÉ DANIEL (ED.).

1976 **Álbum de la Patria. Coleccionado por José Daniel Zúñiga.** Segunda edición aumentada y actualizada. San José: Ministerio de Educación Pública.

# Himno Patriótico al 15 de setiembre: un canto de libertad

## RESUMEN

Costa Rica cuenta en su haber con himnos y partituras musicales que hacen referencia a diversos pasajes cívicos de la Historia Patria. Sin embargo, a excepción del *Himno Nacional de Costa Rica*, no contamos con estudios referentes a otras partituras de este género. Es por esta razón que me he propuesto indagar acerca de los motivos que generaron la realización del *Himno Patriótico al 15 de setiembre*. En el siguiente artículo, expondré un avance de mi investigación a ese respecto.

**Palabras clave:** libertad, imaginario de nación, lenguaje musical, lenguaje literario.

## ABSTRACT

The musical heritage of Costa Rica has many anthems and musical scores which make reference to historic events in the country's History. With the exception of the studies done on the National Anthem of Costa Rica, there is no research pertaining other musical scores from that genre. Therefore, this work will investigate the circumstances that gave rise to the Patriotic Anthem for September 15th. On this article, I will present some of the findings on the subject.

**Key words:** Freedom, mental image of nation, musical language, literary language.

## Antecedentes históricos

La maquinaria puesta en marcha desde el año 1870, a raíz de la necesidad de conformar un imaginario del Estado costarricense, propició la invención y el acopio de materiales que apoyaran la idea de Patria durante los años del gobierno de Bernardo Soto. Esta iniciativa abrió camino a todo tipo de representaciones artísticas con las cuales se pudiera plasmar y reforzar esta causa, ya que el Estado necesitaba crear un simbolismo capaz de hacer creíble lo que, en ese momento, se vislumbraba como la Nueva República. Es, entonces, cuando aparecen los monumentos, esculturas e instituciones del Estado, las cuales muestran claramente el mensaje que se quiere impregnar en los ciudadanos (cfr. Fumero, 2000).

Las reformas educativas llevadas a cabo en 1886 y que promovieron dicha maquinaria, se enmarcan dentro de la corriente liberal que dominaba el panorama ideológico de los pueblos de América. En ellas se veían fortalecidas las materias de carácter cívico

**María Isabel Carvajal**

Profesora de piano en la  
Escuela de Artes Musicales de  
la Universidad de Costa Rica.

implementadas en escuelas y colegios en donde la música y la letra de canciones escolares e himnos patrios resultaban muy útiles en el reforzamiento del pensamiento liberal, el cual promovía valores cívicos como la obediencia y el respeto hacia la tradición y la autoridad (cfr. Mora, 1993). Para el año de 1880, aún no existía en nuestro país una revaloración de la Campaña Nacional de 1856, sin embargo, en 1883 y antes del apogeo de esta corriente pro nacionalista de finales del siglo XIX, contábamos ya con el *Himno Patriótico al 15 de septiembre*.

---

### Los creadores

La llegada de extranjeros a Costa Rica trajo consigo un crecimiento elevado en el nivel cultural en general como, también, en el aspecto artístico. En el año de 1865 llegaron al país, procedentes de España, los hermanos Valeriano y Juan Fernández Ferráz, quienes aportaron su amplio conocimiento en las diferentes disciplinas que manejaban. También arribaron a nuestro territorio músicos quienes sembraron la semilla de su conocimiento en los jóvenes artistas y aportaron su talento en la elaboración de partituras musicales (González 1976). Tal es el caso de José Campabadal, ciudadano de origen español quien vino a vivir a Costa Rica en el año de 1876 e inició una prolífera carrera como músico y compositor. Ambos, Juan Fernández Ferráz y José Campabadal son los creadores de la letra y música de este himno patrio. De Juan Fernández Ferráz, sabemos que fue periodista, filósofo, investigador, lingüista, poeta y profesor. Sus ideas giraban en torno al krausismo<sup>1</sup> y en nuestro país fungió como Inspector General de Enseñanza, Director del Museo Nacional, Director de la Oficina de Estadística. Como filólogo, escribió un texto titulado *Teoría de lo bello*, en el cual realiza una disertación acerca de sus ideas krausistas<sup>2</sup>. Incursionó, además, en poesía y en textos escolares; realizó valiosas investigaciones sobre arqueología indígena, entre otras cosas (Láscaris 1964). El maestro Campabadal por su parte, se desempeñó como músico, maestro de capilla, profesor y compositor (Quesada, 1999).

### Composición del himno: el lenguaje musical y el lenguaje literario

---

Dado que en esa época los patrones que se seguían en las artes giraban en torno a modelos eurocéntricos, en los que los aspectos étnicos o regionales no tenían cabida, el patrón musical con que cuenta este himno obedece a un ritmo marcial, adecuado para composiciones de carácter bélico o que generen movimiento y vigor (ver anexo 1). Además, su métrica es de 2/4, lo que produce un movimiento rápido, breve, de ideas cortas pero contundentes. La tonalidad es do mayor, lo que evidencia simplicidad que, a su vez, proporciona facilidad de tocar o cantar, ya que es un tono adecuado para la mayoría de las personas. Posee una introducción pequeña de ocho compases,

con figuras rítmicas de corcheas y semicorcheas en su melodía la cual, al comenzar a desarrollarse a partir de la tríada de tónica, va ascendiendo en dicha tríada para terminar en una cadencia perfecta que prepara el terreno para lo que viene a continuación. El canto propiamente comienza en el compás nueve, seguido de la introducción. Aquí, las figuras rítmicas varían, ya que, en su mayoría, son negras y corcheas y, de vez en cuando, aparecen corcheas con puntillo y semicorchea. Esta primera sección y que es a la vez el estribillo que será repetido tres veces, consta de veinte compases y en este se pone de manifiesto en su letra, el deseo de los ciudadanos del país de vivir en libertad y a defenderla (ver anexo 2).

*Los hijos del pueblo  
levanten la frente  
al sol refulgente  
de la libertad*

*sepamos ser libres  
no siervos menguados,  
derechos sagrados  
la Patria nos da.*

Seguidamente, comienza la segunda sección del himno, la cual está asentada en los acordes de dominante y tónica, en donde se insta al pueblo a cantar unido en un gran coro, a fin de que juntos se salvaguarde la ley, el derecho y el bien:

*Sí, cantemos el himno sonoro  
a la Patria, al derecho y al bien,*

Al final de esta sección, la idea musical se ve reforzada con una pequeña progresión cromática en la clave de fa, partiendo de la nota do, seguido del do#, luego re, re# y mi, en la que ambos discursos, el musical y el literario, exigen del pueblo el deber de defender juntos el Estado de derecho:

*y del pueblo los hijos en coro  
de la ley juren ser el sostén.*

Después de este segmento, la tensión es eliminada por la utilización de acordes de dominante y tónica unidos a las figuras rítmicas de las otras secciones anteriores, lo que proporciona una sensación de tranquilidad, para terminar, de forma contundente, con octavas en la clave de fa para finalizar en una cadencia perfecta<sup>3</sup>. Se observa en esta última sección la utilización de un tono más enérgico y contundente que consigue un estado de ánimo vivaz, sonoro y decidido. La letra, a su vez, es concomitante con la música:

*Nuestro brazo, nervudo y pujante  
contra el déspota inicuo opresor  
a los ruines esbirros espante  
que prefieren el ocio al honor.*

El Himno se repite tres veces, pero con diferente letra, y en cada oportunidad se mencionan aspectos que instan a luchar por defender los valores patrios y a no claudicar jamás en el cometido de defender la Patria y la libertad. Sin duda alguna, existe una perfecta amalgama entre el discurso musical y el discurso literario.

### **Elementos generadores del himno**

---

El tema central del *Himno Patriótico al 15 de septiembre* pudo haberse gestado a raíz de la necesidad de legitimar los valores patrios según el paradigma de la época. Para ello, es posible que la inspiración para la letra de este himno fuera tomada de las ideas preponderantes de la Campaña Nacional, acaecida en el año de 1856, en la que, por primera vez en la historia de este país, resuenan los valores de libertad, de lucha por la defensa de la Patria, como se nota claramente en las dos primeras estrofas mencionadas. Esta letra posee un significado tan fuerte que me atrevo a creer que debió haber sido escrito y cantado durante esa campaña, sin embargo, raras veces las cosas se dan en el momento, sobre todo después de los acontecimientos que siguieron a esta gesta heroica, en donde los otrora héroes de la Patria, pasaron, uno, a permanecer en el olvido durante años, como es el caso de Juan Santamaría, y, otro, a ser perseguido político hasta el punto de ser asesinado, como sucedió con Juanito Mora.

Es probar que los autores de este himno patriótico tuvieron, en su momento, la capacidad de leer estas páginas de la historia de Costa Rica desde una perspectiva diferente, en la cual las condiciones de ese período hicieron posible el surgimiento de esta letra y música, ya que las políticas gubernamentales así lo requerían y permitieron sacar a la luz pública estos ideales, pues convenían a sus intereses. Es incorporada, además, la figura de Juan Santamaría cuando, en la última estrofa, se hace alusión a este personaje:

*tumba sea del bravo soldado  
el pendón blanco, rojo y azul.*

Es aquí donde se nota cómo la necesidad de poseer ideas para el reforzamiento de esta causa, lleva a incluir la figura de este héroe en un himno que guarda estrecha relación con la Batalla de 1856, ya que el tema principal de este himno debería girar en torno a la Independencia de España y no a dicha batalla. Aún más, se podría pensar

que la letra de este himno es una fuente importante, si no un elemento de mucho peso, para la posterior creación de la letra definitiva del *Himno Nacional de Costa Rica*, ya que, en la penúltima estrofa, se hace mención del pundonor patrio y de la necesidad de defender los valores de libertad:

*Cuando alguno pretenda tu gloria manchar  
verás a tu pueblo valiente y viril  
la tosca herramienta en arma trocar<sup>4</sup>.*

Sin embargo, la letra del *Himno Nacional de Costa Rica* está revestida de otros sentimientos como el amor al trabajo, a la paz, la candidez del costarricense, etcétera, elementos que no están incorporados en el *Himno al 15 de septiembre*.

En este último, se observa un concepto diferente en relación con el costarricense; se le ve desde siempre valiente, fuerte, trabajador digno, dueño de una fuerza interior capaz de vencer todos los obstáculos a fin de librar a la Patria de sus agresores, y no se vislumbra al hombre “labriego sencillo” representado como el logotipo del costarricense de inicios del siglo veinte, que solo cambiará sus hábitos pacíficos y sencillos si ve amenazada su patria:

*En la lucha tenaz de fecunda labor  
que enrojece del hombre la faz,  
Conquistaron tus hijos, labriegos sencillos  
eterno prestigio, estima y honor  
eterno prestigio, estima y honor<sup>5</sup>.*

Por el contrario, el costarricense del *Himno al 15 de septiembre* posee una enorme fuerza, no es un “siervo menguado”, todo lo contrario, es hijo de una cultura de “frente altanera”, que “rompió” las cadenas que antes lo obligaban a ser dependientes de la corona:

*Las cadenas rompió del pasado  
la que fuera pacífica grey*

Además ya esos hombres han probado su valor y convicción al haber defendido la patria cuando así fue requerido:

*y los libres su vida han sellado  
con su sangre por Patria y por Ley.*

Todavía más enfática es la advertencia al proponer que únicamente se es digno cuando se lucha por los derechos, no así cuando se es incapaz de reclamarlos y se vive en la humillación:

*Solo es hombre el que tiene derechos,  
no el que vive en la torpe abyección;*

Y remata la idea afirmando que aun a costa de la vida, se defenderán la libertad y la justicia con la propia integridad física:

*y baluarte serán nuestros pechos  
contra el yugo de inicua opresión.*

## Conclusión

Es definitivo que los movimientos patrióticos gestados al calor de la Batalla de 1856, fueron los motivos más fuertes que el pueblo costarricense ha manifestado en su historia, a diferencia de las reacciones que se suscitaron con la Independencia de España, el 15 de septiembre de 1821. Las ideas tendientes a salvaguardar de infiltraciones foráneas el territorio nacional, fueron retomadas años más tarde con el fin de justificar la creación del imaginario de patria, necesario durante las décadas posteriores a estos acontecimientos. Es así como los creadores de el *Himno Patriótico al 15 de septiembre* pese a ser de origen español, supieron amalgamar de manera precisa el discurso musical con el discurso literario, creando un canto de libertad que trascendió y trasciende en el tiempo, porque continúa vigente siempre y cuando el costarricense necesite expresar su soberanía y el derecho a vivir en libertad y bajo sus propios términos.

Todas estas reflexiones me llevan a pensar que el *Himno Patriótico al 15 de septiembre*, debería de haberse llamado más bien el *Himno Patriótico a la Campaña Nacional de 1856*.

## Anexo 1

### *Himno Patriótico al 15 de Septiembre*

Juan Fernández Ferráz

José Campabadal

Marchial  $\frac{3}{4}$

Piano *f*

7 *mf* Los hi - jos del pue - blo le - van - ten la fren - te al sol re - ful - gen - te de la li - ber

16 tad. Se - pa - mos ser li - bres no sier - vos men - gua - dos de re - chos sa - gra - dos la Pa - tria nos da. De -

25 re - chos sa - gra - dos la Pa - tria nos da. Sí can - te - mos el him - no so - no - ro a la Pa - tria de -

34 re - choy al bien y del pue - blo los hi - jos en co - ro de la ley ju - ren ser el sos -

43 tén Nues tro bra - zo ner - vu - doy pu - jan - te con tra el dós - po ta i - ni - cuo pre - sor. *ff*

52 A los rui - nes es - bi - rros es - pan - te que pre - fie - ren el o - cio al ho - nor. *f* *D.S. al Fi* *Fine*

**Anexo 2****Himno Patriótico al 15 de septiembre  
1883****Letra de Juan Fernández Ferraz****Música de José Campabadal**

*Los hijos del pueblo  
levanten la frente  
al sol refulgente  
de la libertad*

*Sepamos ser libres  
no siervos menguados,  
derechos sagrados  
la Patria nos da.*

*Sí, cantemos el himno sonoro  
a la Patria, al derecho y al bien,  
y del pueblo los hijos en coro  
de la ley juren ser el sostén.*

*Nuestro brazo nervudo y pujante  
contra el déspota, inicuo opresor  
a los ruines esbirros espante  
que prefieren el ocio al honor.*

*Las cadenas rompió del pasado  
la que fuera pacífica grey  
y los libres su vida han sellado  
con su sangre por Patria y por Ley.*

*Solo es hombre el que tiene  
derechos,  
no el que vive en la torpe  
abyección,  
y baluarte serán nuestros pechos  
contra el yugo de inicua opresión.*

*Nuestra raza la frente altanera  
nunca incline en la empresa tenaz:  
de la Patria la noble bandera  
no dejemos plegarse jamás.*

*Suelto al viento flamée ondulante  
cual celaje de espléndido tul,  
tumba sea del bravo soldado  
el pendón blanco, rojo y azul.*

## Notas

- 1 Ideología iniciada por el pensador alemán Kart Christian Friedrich Krause (1781-1832).
- 2 Juan Fernández Ferraz. *Teoría de lo bello*. 2003. Tomado del texto de Alexis Ramírez Vega. *Juan Fernández Ferraz: un esbozo de su pensamiento estético*. Departamento de Filosofía. Universidad Nacional de Heredia: San José, Costa Rica
- 3 Es la sucesión de los grados V7 (dominante) al I (fundamental). Posee un carácter conclusivo.
- 4 Estrofa tercera del *Himno Nacional de Costa Rica* ( letra: José María Zeledón, música: Manuel María Gutiérrez).
- 5 *Ídem*, estrofa segunda.

## Bibliografía

FUMERO, PATRICIA

2000 *La celebración del Santo de la Patria: la develización de la estatua al héroe nacional costarricense Juan Santamaría, el 15 de septiembre de 1891*. Molina, Iván y Enríquez, Francisco, compiladores. **Fin de siglo e identidad nacional**. Alajuela: Museo Histórico Cultural Juan Santamaría.

GÓLCHER, ERICKA

1993 **Consolidación del estado liberal: imagen nacional y políticas culturales (1881-1914)**. Publicaciones de la Cátedra de Historia de las Instituciones de Costa Rica, Facultad de Ciencias Sociales: Universidad de Costa Rica.

GONZÁLEZ, LUIS FELIPE

1952 **Himno Nacional de Costa Rica. Documentos relativos a la celebración del Centenario**. San José: Imprenta Nacional.

GONZÁLEZ FLORES, LUIS FELIPE

1976 **Historia de la influencia extranjera en el desenvolvimiento educacional y científico de Costa Rica**. San José: Editorial Costa Rica.

LÁSCARIS, CONSTANTINO

1964 **Desarrollo de las ideas filosóficas en Costa Rica**. San José: Editorial Costa Rica.

MOLINA, IVÁN Y STEVEN PALMER

1992 **Héroes al gusta y libros de moda. Sociedad y cambio cultural en Costa Rica (1750-1900)**. San José: Editorial Porvenir.

MORA, ARNOLDO

1993 **Héroes al gusta y libros de moda. Sociedad y cambio cultural en Costa Rica (1750-1900)**. San José: Editorial Porvenir.

QUESADA, ÁLVARO  
1999 **Historia del pensamiento costarricense**. San José: Editorial EUNED.

QUESADA, ÁLVARO  
*Sobre la identidad nacional*. **Revista Herencia**, Vol. 2, N°.1. San José: Universidad de Costa Rica.

# Lo que se baila en Costa Rica: análisis musical de una cumbia costarricense

## RESUMEN

El presente artículo corresponde a una serie de entregas investigativas en materia de diversas manifestaciones de música características de Latinoamérica. Además, el trabajo aquí expuesto pretende responder a la necesidad de estudiar la cumbia y, en particular, una cumbia costarricense. Luego de un repaso por la historia de la cumbia, en el continente americano, así como su aparición en Costa Rica, se presenta el análisis musical de esa pieza nacional con ejemplos, en términos de notación musical e instrumentos, para un pertinente estudio del tema.

**Palabras clave:** cumbia, *swing* criollo, ritmo, melodía, composición musical costarricense.

## ABSTRACT

The present article is part of a group of essays which deal with some manifestations of Latin American music.

This particular essay is a research of the rhythm called "cumbia", and studies a Costa Rican piece in the genre. Following a general overview of cumbia throughout Latin American and Costa Rican history, this article offers the musical analysis of a Costa Rican cumbia, giving as well notated examples and their instrumentation, in order to display a broader study on the subject.

**Key words:** cumbia, *swing* criollo, rhythm, melody, Costa Rican musical composition.

## Introducción

---

En este artículo se hace una referencia social e histórica de lo que ha sido el ritmo de la cumbia en Costa Rica. Luego de un largo proceso de investigación y de varias conversaciones, con personas quienes han tenido relación con esta música en particular, he descubierto que esta ha sufrido transformaciones importantes, principalmente, el baile. Por eso, incorporando el análisis musical de la cumbia costarricense, la idea es legar, desde un punto de vista académico, un tema que no ha sido estudiado. Concluyo escribiendo para las futuras generaciones, en términos de notación musical, con la

presentación de los instrumentos rítmicos más relevantes para el género en cuestión, mostrando su estructura y su base rítmica, la que constituye el soporte de esta singular forma de manifestación sociocultural.

### Breve historia de la cumbia

---

Todos los países latinoamericanos, particularmente los que tienen lindes costeros hacia el mar Caribe, son partícipes de una extendida hibridación cultural, cuyo fundamento está representado por el grupo étnico negro proveniente del continente africano, así como por los indígenas de nuestras tierras y los colonizadores europeos. Evidentemente, fue África quien aportó la mayor parte de los instrumentos de percusión a la naciente combinación rítmica; los indígenas, por su parte, introdujeron los instrumentos musicales que tenían, mientras que los europeos agregaron algunas variaciones melódicas, coreografías e, indudablemente, el refinamiento de los trajes utilizados en el baile. Al referirse al aporte de la cultura africana en la música latinoamericana, Locatelli señala:

Senegal, la Costa de Marfil, Dahomey, Angola, Mozambique y Sudán fueron las principales arterias por donde salió la corriente migratoria de esclavos de África hacia América desde comienzos del siglo XVI hasta fines del siglo pasado. Al llegar al continente americano, se extendieron a lo largo de la costa Atlántica, desde Norteamérica hasta Argentina, incluyendo América Central, continental e insular, desde donde emigraron a veces hacia zonas internas del continente, llegando incluso hasta el Pacífico. Estos esclavos reprodujeron con los materiales que les brindaban el suelo americano, los diversos instrumentos musicales que poseían en África, con los cuales trataban de rememorar su transoceánica música, sus ritos religiosos y sus alegres danzas. Los países en donde se devela la mayor muestra de ascendencia africana son: Cuba, Haití, Brasil, Panamá, Colombia y Venezuela. Aquí pueden hallarse las tres características más visibles (y audibles) del fenómeno afroamericano: instrumentos musicales, sonotipos rítmico-melódicos y elementos expresivos (Locatelli, 1993:47).

El origen de la cumbia se remonta a la época de la esclavitud y se deriva de la voz negra: «*cumbé*» que significa: danza<sup>1</sup>. El baile de la cumbia es de ascendencia africana porque en ella se distinguen rasgos de una antigua ceremonia erótica que la acreditaba como danza ritual, en donde los gestos describían un coloquio amoroso entre hombres y mujeres. Con el transcurrir del tiempo y por la constante interacción con la población indígena, esta danza sagrada se adaptó a espacios profanos y se incorporó así a todas las festividades de la región. Hoy representa tanto a la población de origen africano como a la indígena, y es uno de los bailes más representativos de la colombianidad.

Al respecto, Luz Adriana Maya señala que

La cumbia surgió en la Cartagena colonial con ocasión de las fiestas de La Candelaria, celebradas por los esclavistas españoles el 2 de febrero, al pie del cerro La Popa. Rápidamente se dispersó por otros lugares del litoral Caribe y conquistó las riberas del río Magdalena y el norte de Antioquia. Hoy en día se considera la danza más importante de la costa Caribe colombiana. La cumbia es una danza de parejas sueltas de libre movimiento, que se realiza en sitios abiertos, como calles, plazas o playas. Los desplazamientos se efectúan de manera circular en torno a un punto central ocupado por los músicos. Según algunos relatos antiguos, en el siglo XVIII la cumbia se bailaba de noche alrededor de una fogata, y los músicos se situaban a un lado de los bailadores. (Maya, 2003: 1).

Entre los instrumentos utilizados para interpretar la cumbia tenemos: el *guache*, un instrumento cilíndrico de metal relleno de pequeñas piedras; maracas y diversos tipos de tambores. Para la interpretación original, los instrumentos de viento más representativos eran: la flauta de millo, especie de flauta de caña que se toca en forma transversal, y diferentes variedades de gaitas. En un inicio, la cumbia solo era ejecutada en forma instrumental, posteriormente se adicionaron la voz y la letra.

No obstante su primigenia procedencia africana, es necesario recordar que la música latina forma parte de una profunda mezcla de influencias proveniente de los grupos étnicos asentados en las diferentes regiones, de los cuales se alimenta constantemente. Podemos afirmar que los países que se han convertido en referentes obligados sobre esta materia, pues de ellos se toma la principal materia prima de raíces musicales y elementos rítmicos básicos, son: Puerto Rico, Cuba, República Dominicana, Brasil, Argentina y Colombia.

### **Cumbia en Costa Rica: la aparición del *swing criollo***

---

La historia musical de nuestro país pone en evidencia que al costarricense le gusta bailar. Acerca del tema, Vargas Cullerl señala: “*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*” (Vargas, 2004: 83).

Desde la aparición de las grandes orquestas en nuestro país, cito por ejemplo las orquestas de Lubín Barahona, la de Gil Vega, la de Gilberto Murillo, que luego pasó a ser la orquesta del maestro Otto Vargas, la orquesta de Álvaro Morales y la Súper Orquesta Costa Rica, es posible apreciar que los músicos, quienes se han dedicado a la músicaailable o música de salón, han llevado a cabo una notable e intensa actividad artística.

En cuanto al desarrollo de la cumbia y el *swing criollo*, Costa Rica ha sido un país proclive a recibir y a tomar con beneplácito toda clase de influencias foráneas. Ejemplos de estos influjos abundan en la moda, en el habla, en el comportamiento,

en los gustos, en la música y, por supuesto, en el baile. La investigadora Isabel Aretz, hablando de la música como tradición, nos dice: “*El pueblo de las grandes ciudades que recibe los “gritos de la moda” que oye cantar y que baila, tiene ansia de escuchar músicas con otras resonancias, nacionales o locales*” (Aretz, 1993:264).

En ese sentido, las primeras orquestas, anteriormente mencionadas, nacieron como una copia fiel de las grandes orquestas norteamericanas que estuvieron en boga por los años cuarenta y cuyos arreglos orquestales se conseguían con relativa facilidad en nuestro medio.

Asimismo, las orquestas costarricenses estaban notoriamente influenciadas por las orquestas venezolanas, los cuales tuvieron su apogeo durante la década de los años setentas, y que contaban con enorme difusión radiofónica. Las más importantes fueron: la orquesta Billos Caracas Boys, Los Melódicos de Renato Capriles y el grupo de Nelson Henríquez. Las grabaciones que lanzaban al mercado eran referente obligado y de esta forma todas las orquestas nacionales se dieron a la tarea de incluir su música en el repertorio nacional. En esta misma línea, destaca una serie de radioemisoras que transmitían amplia gama de ritmos, pero siempre con un especial gusto por lo foráneo.

Al respecto, el licenciado Juan José Marín comenta:

En 1945, en las estaciones de radio costarricenses se escucharon múltiples melodías, algunas nacionales y otras provenientes del extranjero. La mayoría de estas canciones contenían grandes dosis de erotismo, sensualidad y lascivia. Otras tonadas presentaban una forma particular de observar el amor, el matrimonio, la amistad y la vida. En no pocas ocasiones esas percepciones fácilmente pasaban a convertirse en disidentes con respecto al orden social imperante. (Marín, 1996: 1).

Regularmente, la música era tocada en forma instrumental, pues no se contaba con los medios que conocemos en nuestra época para que los cantantes pudieran escucharse junto a una orquesta de esta naturaleza; además, cada músico se trasladaba individualmente, con su propio instrumento, a las diferentes actividades para las cuales era contratado. Con el paso del tiempo, las orquestas nacionales empezaron a dar importancia a la presencia de cantantes y dejaron aparte la música instrumental. Sin embargo, el gusto por el *swing* norteamericano se mantuvo. Es, en este punto, donde probablemente se da el nacimiento del baile adaptado de nuestra cumbia popular, en el que las parejas, marcando el contratiempo, se toman de las manos, unido al rebote constante, a manera de ligero brinco, combinando con los diferentes pasos que se puedan desarrollar en conjunto. Lilliana Valle lo reseña muy sucintamente:

A principios de los años 1980 se da un fenómeno interesante en la forma de bailar la cumbia en Costa Rica. El bailarín de música popular se está interesando por adquirir destreza en el baile. En los diferentes salones de baile que existían en ese entonces,

se empieza a notar la proliferación de parejas de baile que insisten en bailar la cumbia bajo esta modalidad que consiste en tomarse de la mano y dar vueltas sincronizadas, pese al estigma que se tenía de las personas que lo hacían, pues se creía que quienes practicaban este tipo de baile era gente con bajo nivel cultural y de barrios marginales de la ciudad. Uno de los programas televisivos que influyó notablemente fue el programa *Fantástico* de Teletica Canal 7, el cual organizaba concursos de baile que generaban gran interés y entusiasmo tanto en los televidentes como en los participantes en este tipo de eventos (Valle, 2006: comunicación personal).

Se afirmaba que quienes bailaban *swing* eran la gente «chusma»<sup>2</sup>, poco a poco va notándose cierta tolerancia, y personas de otros estratos sociales comienzan a admirar y a interesarse por las características de lo que llegó a denominarse el *swing criollo*. Como dato curioso recuerda el autor de este artículo que, en San Joaquín de Flores, un pueblo en la ciudad de Heredia, existía un salón de baile llamado «Los Jocotes» en donde estaba dispuesta una advertencia a la entrada del salón que prohibía rotundamente: «bailar swing». Si eventualmente una pareja insistía en hacerlo, el propietario del lugar la sacaría. Como referencia, la cineasta costarricense Gabriela Hernández expone:

No se sabe quién dio el primer paso, si fueron los obreros bananeros en algún salón perdido del Pacífico Sur, o las prostitutas de los salones josefinos de «mala muerte», la cuestión es que a quienes se les ocurrió tomar algunos pasos del *swing* de las grandes bandas estadounidenses para bailar la cumbia colombiana, pertenecían a las clases bajas. Esto hizo que tanto el nuevo género como las pistas donde era bailado, quedaran estigmatizadas (Hernández, 2004).

Da la impresión de que en la segunda mitad de los años ochenta, Costa Rica vivió una reacción tendiente a reivindicar este tipo de comportamiento en el baile. Como producto de este fenómeno, en el año 1991 aparece en Costa Rica «Merecumbé», la primera academia de baile popular, vigente todavía, la cual se destaca como pionera en la enseñanza del baile de la cumbia y en la difusión de la modalidad *swing criollo*.

También ha existido un cambio de actitud hacia los músicos quienes se han dedicado, de una u otra forma, a interpretar música popular, pues hubo un momento en que se creía que la enseñanza académica y el estudio instrumental eran únicamente para aquellos que se iban a dedicar a la interpretación de música culta. Recuerdo que, durante mi época de estudiante en el Conservatorio de Castilla, cuando su director, el maestro don Arnoldo Herrera, de grata memoria, se daba cuenta de que algún estudiante tocaba música popular, este lo evidenciaba en público llamándolo con el mote de *matachivos*<sup>3</sup>.

Por lo anterior, paulatinamente, han ido naciendo otras academias de baile cuyo fin primordial es difundir el gusto por el baile popular costarricense, acogiendo a cualquier persona sin distinción de clase social. El gusto popular y el interés del pueblo de Costa Rica por el baile como fenómeno social, han cambiado radicalmente. He conocido personas con alto grado académico y con un gran bagaje cultural quienes se han interesado por llevar clases de ritmos populares con el propósito fundamental de aprender a bailar *swing criollo*. Otro tanto puede decirse de la formación de jóvenes músicos.

En la actualidad, y hablando líricamente, la temática de las cumbias abarca gran diversidad de temas: sus letras pueden ir desde el amor, la amistad y lo cotidiano, hasta los temas religiosos; encontramos canciones dedicadas a un lugar o a un pueblo, a un personaje o a una mujer en particular, en fin, las posibilidades varían de acuerdo con el criterio y con el ánimo del compositor.

Muchos compositores han escrito cumbias, sin que ello represente un fenómeno infrecuente, ya que es un ritmo cómodo, agradable y su estructura formal no es muy compleja. Algunas de esas cumbias han trascendido las barreras del tiempo y he seleccionado, a modo de ejemplo, la «Cumbia morena» del compositor costarricense Hugo Lino Salas (2006). El texto de la canción es el siguiente:

*Con sonido de acordeón  
viene la brisa de la montaña  
Oliendo a tabaco y ron  
los negros salen de su cabaña.*

*El eco de un tambó,  
que de la noche rompe la calma.  
Bailando al compás del son,  
los negros salen pa' la cumbiamba.*

*En la noche se rompió el silencio  
Y las notas de una cumbia suenan ya  
La fiesta en la playa da comienzo  
Y los negros rodean a Soledad.*

*La luna besa su piel morena  
Y también besa sus pies el mar  
Contoneando suave la cadera  
La negra bailando está.*

Esta cumbia morena  
Que yo bailo contento

Con la cumbia mi pena  
Se marcha con el viento.

El compositor hizo los siguientes comentarios acerca de su «Cumbia morena»:

El tema básico de la canción es totalmente descriptivo de un baile, en éste los hombres se dirigen hacia una fiesta donde se va a bailar una cumbia. La mujer de piel morena es el personaje central de esta reunión que se lleva a cabo en una noche de luna y en alguna playa, sin embargo el tema dominante de esta cumbia es el baile que va a ayudar a disipar las penas (Salas, 2006: comunicación personal).

La instrumentación original, con la que se grabó este tema, fue la que mantuvo el grupo musical «Sus Diamantes» durante mucho tiempo, y la constituían: dos trompetas, un saxofón alto, un trombón, piano, bajo, timbales con cencerro, tumbadoras, güiro y tres cantantes, uno de los cuales es el encargado de la voz principal y los otros hacen el coro correspondiente.

En este caso, los versos del texto están escritos en forma irregular, unas veces los mismos son de siete sílabas y otros de diez. Este tema es anacrúsico, es decir, la melodía empieza antes del tiempo fuerte del compás, y presenta la siguiente estructura musical:

- \* Introducción: es una parte instrumental que da inicio a la pieza. Aquí destacan los instrumentos de viento, trompetas, saxofón y trombón. Consta de dieciséis compases e inicia en anacrusa. La tonalidad, utilizada para toda la pieza es la menor.
- \* Frase A: la voz principal canta la primera estrofa. Tiene ocho compases.
- \* Frase A1: corresponde a la segunda estrofa. También tiene ocho compases completos.
- \* Frase B: viene a ser la cuarta estrofa. Tiene ocho compases y su línea presenta una serie de variaciones melódicas.
- \* Frase C: es la quinta estrofa. También tiene ocho compases.
- \* Coro: en este episodio melódico la voz canta un verso y el coro le contesta. También tiene ocho compases.

A continuación encontramos el texto y la línea melódica de toda la canción con sus elementos más representativos.

## Cumbia morena

Autor y Compositor  
Hugo Lino Salas

Con so\_\_ ni do dea cor deón vie ne la bri\_\_ sa de la mon ta

\_\_ ña O lien dea ta ba coy ron - los ne gros sa\_\_ len de su cu ba

\_\_ ña El e co deun tam bó que de la no\_\_ che rom pe la cal

\_\_ ma Bai lan dea com pás del son los ne gros sa\_\_ len pa la cum biam

\_\_ ba En la no che se rom\_\_ pióel si len cio y las no tas dea na

\_\_ cum bia sue nan ya la fies tagn la pla\_\_ ya da co mien zo y los ne gros ro dea

\_\_ a So le dad, la lu na be sa su piel mo re na y tam bien be sa

sus pies el mar Con to nean do sua ve\_\_ la ca de ra la ne gra bai lan dea tá

**coro**  
Es ta cum bia mo re - na\_\_ Que yo bai lo con ten to

**coro**  
Con la cum bia mi pe\_\_ na\_\_ Se mar cha con el vien to

También he querido incluir, como aporte personal didáctico, y a manera de conclusión, lo que representaría en notación musical el acompañamiento usual de una cumbia. Acá tomo en cuenta los instrumentos correspondientes: timbales con cencerro, tumbadoras y güiro, además, el acompañamiento del bajo y del piano.

The musical score is arranged in five staves, all in 4/4 time. The top staff, labeled 'Timbales', shows a rhythmic pattern of eighth notes with accents. The second staff, 'Tumbadoras', uses 'x' marks to indicate specific drum hits. The third staff, 'Güiro', shows a steady eighth-note accompaniment. The fourth staff, 'Piano', is split into two parts: the right hand plays chords (Am, Am, E7, Am) and the left hand plays a bass line. The fifth staff, 'Bajo', shows a simple bass line with quarter notes.

## Conclusión

El ritmo de la cumbia está asociado con dos palabras: alegría y movimiento. Hablar, analizar y conocer una cumbia hecha en Costa Rica ha sido la razón fundamental de este artículo.

Por lo anterior, hemos visto que al costarricense le gusta el baile y se interesa por aprender. Los músicos, orquestas, grupos musicales y diversos conjuntos han sido fieles testigos de la efervescencia musical de nuestra gente y de la pasión, tan particular, que se genera en un salón de baile y, específicamente, la que suscita el *swing criollo*. Esto lleva a establecer que la base rítmica de este género bailable, expresada en notación musical, es el legado y la enseñanza para las generaciones venideras de una forma musical que pocas veces ha sido estudiado, fundamentalmente el marco de una investigación académica.

Así las cosas, hemos visto, *grosso modo*, que el espacio de la música ciertamente es universal y, para nuestros pueblos latinoamericanos, vital.

---

## Notas

- 1 Esta forma léxica pudo entrar al Caribe americano con la llegada de los negros. Es posible que, al no encontrar una definición en la lengua española de la voz *cumbé*, se le haya asignado una definición de acuerdo con su representación, es decir, su práctica, en este caso: danzar.
- 2 Chusma: es un mexicanismo que entra a Costa Rica, por el programa de televisión «El chavo del ocho», durante los años setenta y ochenta. Paulatinamente, pasó al habla coloquial costarricense y se quedó como una forma léxica que determina a la persona de baja ralea o de costumbres poco prestigiosas: sin educación o de bajo nivel social.
- 3 La forma léxica «matachivos», en Costa Rica, está relacionada con la manera despectiva con que se refiere al músico que se dedica a tocar a cambio de una remuneración económica casual. Es común, entre la gente joven, escuchar la forma «chivo» para denominar así a un concierto. Para definiciones precisas sobre estos y otros términos, conviene consultar con ELEXHICÓS. Facultad de Letras, Universidad de Costa Rica.

---

## Bibliografía

ARETZ, ISABEL

- 1993 *La música como tradición*. En: **América Latina en su música**. Isabel Aretz, relatora. Séptima edición. México: Siglo Veintiuno Editores. S.A, de C.V.

HERNÁNDEZ, GABRIELA

- 2004 *El swing vivido*. Disponible en: <http://www.istmo.edu> o [istmo@acs.wooster.edu](mailto:istmo@acs.wooster.edu)  
Última actualización: veintidós de julio de dos mil cuatro.

LOCATELLI DE PERGAMO, ANA MARÍA

- 1993 *Raíces musicales*. En: **América Latina y en su música**. Isabel Aretz, relatora. Séptima edición, México: Siglo Veintiuno Editores. S.A, de C.V

MARÍN H., JUAN JOSÉ

199. **Melodías de perversión y subversión: una aproximación a la música popular en Costa Rica, 1932-1949**. Tercer Congreso Centroamericano de Historiadores. San José: 16, 17, 18 de julio.

MAYA R., LUZ ADRIANA

- 2003 **Movimiento y ritmo. Atlas de las culturas afrocolombianas**. Ministerio de Educación Nacional de la República de Colombia. Bogotá, Colombia. Disponible en:  
<http://www.colombiaaprende.edu.co/html/etnias/1604/article-83213.html> Última actualización: enero de dos mil tres.

VALLE, LILLIANA

- 2006 **Merecumbé**. San Pedro de Montes de Oca, Costa Rica: propietaria y directora general de las academias de baile popular “Merecumbé”. 13 de setiembre de 2006. (Comunicación personal).

VARGAS C., MARÍA CLARA

- 2004 **De las fanfarrias a las salas de concierto, música en Costa Rica**. San José: Editorial de la Universidad de Costa Rica.

SALAS, Hugo Lino

- 2006 **Cumbia morena**. Guadalupe de Goicoechea, San José. Autor y compositor costarricense. 29 de setiembre de 2006. (Comunicación personal).

# Normas para la presentación de artículos

La revista HERENCIA es una publicación semestral de la Vicerrectoría de Acción Social de la Universidad de Costa Rica. Su propósito fundamental es la difusión de artículos sobre el rescate y la revitalización del patrimonio cultural.

Las normas del consejo editorial para la publicación de los artículos son las siguientes:

1. Los trabajos deben ser inéditos.
2. Debe evitarse el despliegue teórico y, en su lugar, presentar los resultados mediante el análisis del objeto propuesto.
3. El lenguaje debe ser accesible, sin que esto signifique desdeñar el rigor académico.
4. Se debe procurar una lógica estructural del discurso en la cual se tome en cuenta el destinatario y la función didáctica y divulgativa del texto.
5. La extensión de los artículos tendrá un máximo de 12 páginas tamaño carta, a doble espacio, en letra Times New Roman, 12 puntos.
6. Se presentará un impreso sin borrones ni tachaduras a la Vicerrectoría de Acción Social, dirigido al Consejo editorial de HERENCIA, grabado en un disquete o disco compacto etiquetado con el nombre del autor, teléfono, correo electrónico y procesador de texto utilizado.
7. El autor o autora deberá, en lo posible, suministrar las ilustraciones de su artículo.
8. Las notas y citas deben seguir la normativa de la APA, es decir, incorporarse al texto, entre paréntesis e indicando: apellido del autor o autora, fecha de edición y número de página. Ejemplo: (Chang, 2004:37), es decir, que la cita es tomada del trabajo de Chang, editado en el 2004, página 37.

9. La bibliografía debe organizarse por orden alfabético de los o las autores (as) y por año de edición.
- ❖ *Para libros*: autor, año de edición, título del libro en letra negrita, edición, ciudad, editorial.
  - ❖ *Para publicaciones periódicas*: autor, año de edición, título del artículo entre comillas, nombre de la revista en letra negrita, ciudad, volumen, número, páginas.
  - ❖ *Para documentos consultados en internet*: indicar sitio y fecha de consulta.
10. El autor o la autora deberá adjuntar a su artículo la siguiente información:
- ❖ Un currículum resumido en seis líneas.
  - ❖ Un resumen del artículo de seis líneas en español e inglés.
  - ❖ Un máximo de cuatro palabras claves en español e inglés.

# Evaluación de artículos

El consejo editorial de HERENCIA asigna la evaluación de los artículos a diferentes lectores o lectoras especializados(as). Si se requiere criterio externo, se solicita la colaboración de una persona evaluadora externa. Esta tarea se basa en las siguientes pautas editoriales:

1. Comprobación de que el texto propuesto corresponde a la temática de la revista.
2. Comprobación de que el texto cumpla con las normas para la presentación de artículos.
3. Dictamen para recomendar la publicación del texto, o no, basándose en las siguientes consideraciones:
  - a. Originalidad del texto.
  - b. Pertinencia de la temática.
  - c. Escritura adecuada a las normas de corrección.
  - d. Lógica estructural del discurso.
  - e. Tipo de destinatarios y función didáctica del texto.
  - f. Aporte a la docencia, a la investigación y a la acción social.