

MÚSICA Y ESTADO EN COSTA RICA (1845-1942)

*María Clara Vargas Cullell**

La seducción que ha ejercido la música en la humanidad desde tiempos inmemoriales es difícil de precisar. La altura de los sonidos, la intensidad, el timbre y el ritmo son características propias del lenguaje sonoro que, inmersas dentro de la vida en sociedad, han permitido que la música asuma funciones muy diversas. Una de las más importantes es servir de apoyo a ceremonias solemnes, tanto políticas como sociales y religiosas. Otro de sus cometidos es amenizar actividades educativas o de entretenimiento. En este capítulo se analiza la función que el Estado costarricense otorgó a la música en la segunda mitad del siglo XIX y la primera del XX.

* Docente de la Escuela de Música de la Universidad de Costa Rica. Egresada de la Maestría Centroamericana en Historia.

A. Situación histórica

Debido a la incorporación del país al mercado mundial, gracias al cultivo del café, se produjeron cambios importantes en la estructura económica, política y social de Costa Rica. Esas transformaciones se aceleraron conforme se acercaba el fin de siglo, y provocaron modificaciones en la infraestructura de las ciudades, así como en la mentalidad de sus habitantes. Al aumentar la población y diversificarse las actividades de los habitantes, los pequeños cuadrantes coloniales se transformaron y paulatinamente, se realizaron mejoras en los servicios básicos. La ciudad que iba a la vanguardia en los cambios era San José.

A partir de 1914, el país vivió un período de agitación. A las crisis internas, tanto políticas como económicas y sociales, se sumaron las externas, como la primera y la segunda guerras mundiales y el colapso de la economía mundial después de 1929.¹

Si la inserción en el mercado capitalista que caracterizó la segunda mitad del siglo XIX produjo cambios importantes en los aspectos económicos y sociales, también tuvo repercusiones en la distribución del tiempo de los habitantes del país. Las posibilidades de ocio y de diversión se ampliaron, al multiplicarse los espacios para consumir el tiempo libre, y estos, a su vez, se convirtieron en nuevos centros de sociabilidad.² El pasatiempo más importante era el teatro,³ pero un elemento esencial en muchas actividades de diversión, aunque no tan evidente, fue la música. Las notas musicales se podían escuchar en actividades tan diversas como ceremonias públicas, misas, veladas lírico-musicales, conciertos, "pic-nics", turnos, recreos, retretas, serenatas, bailes, actividades escolares y hasta en actividades cotidianas como el trabajo. Estas mismas actividades, y otras nuevas, como las proyecciones cinematográficas y las audiciones fonográficas, fueron parte de la vida de los costarricenses en la primera mitad del siglo XX.

En general, las ocasiones en que la música estaba presente no eran momentos esencialmente musicales, sino que casi siempre la música tenía un papel funcional.

B. La función de la música

El estudio de la práctica musical en diversas culturas y épocas revela que esta se halla presente en la mayoría de las actividades. Desde la cuna hasta la muerte, la música acompaña al ser humano en circunstancias tan diversas como celebraciones religiosas y rituales mágicos, así como en el trabajo, en acontecimientos relacionados con las diversas etapas de la vida y en actividades de entretenimiento. Mientras que algunos usos de la música se dan en todo tipo de sociedades, otros aparecen a medida que las sociedades se vuelven más complejas.

Uno de los usos funcionales más antiguos ha sido el ceremonial. Cierta música ha sido utilizada para despertar o intensificar emociones en gran cantidad de individuos, y para hacerlos sentir solidaridad grupal. Con este propósito se ha utilizado tanto en ceremonias religiosas como seculares. Matrimonios, funerales, guerras y celebraciones políticas son ocasiones en que la música adquiere un carácter ritual.

En otras ocasiones, la música desempeña un papel importante como apoyo a actividades de entretenimiento y, por ende, a diversas situaciones socializadoras. Tal es el caso de la música para danzar, la utilizada en actividades sociales como banquetes y veladas, y la que forma parte de espectáculos escénicos, como el teatro, la ópera, la zarzuela y, más adelante, las proyecciones cinematográficas. En estos casos la música se convierte, además, en otro elemento de diferenciación social, puesto que la ejecutada en espacios públicos, cuya asistencia es más heterogénea, no es la misma que se interpreta en espacios privados, propios de la elite intelectual. Como comenta Pierre Bourdieu, “nada afirma más claramente la ‘clase’, nada clasifica más infaliblemente que el gusto en la música”.⁴

Así como la música ha contribuido en alguna medida a marcar la estratificación social, también es parte del proceso civilizatorio. Este se caracteriza por “una modificación de la sensibilidad y del comportamiento humano”,⁵ para lo cual se produce una serie de cambios en las costumbres de los individuos. La asistencia a actividades escénicas –entre ellas la música– implica la adopción de una serie de reglas de

ramiento muy codificadas, que pasan de ser un consciente a un autocontrol automático.

Las múltiples posibilidades que ofrece el lenguaje son hábilmente señaladas por un cronista de La Prensa el 1895:

“Según sea la combinación que escuchemos y la índole de los instrumentos que se ejerciten y el estado de nuestro ánimo al recibir la presión, esta será de apasibilidad⁶ de alegría, de ternura, ó bien á viva y enérgica ó profunda y de admiración; ó nos exaltará al éxtasis religioso ó nos inflamará con entusiasmo bélico.”⁷

Durante el período en estudio (1845-1942), el empleo del Estado dio a la música fue muy variado. Por medio de las bandas militares, la música tuvo un papel importante en las ceremonias políticas. Como apoyo a actividades educativas se le atribuyó la capacidad de mostrar la cultura y el orgullo del país, y, en otros casos, se la consideró un elemento moralizante. Todas estas posibilidades han sido explotadas en mayor o menor grado por el Estado costarricense durante el período con la época.

música como estimulante patriótico

Aunque en los documentos oficiales no aparece ninguna mención explícita de lo que el Estado esperaba de la música por la cantidad de documentos oficiales dedicados a promover la música militar, y posteriormente la Escuela Nacional de Música, se deduce que sí le atribuía cierta importancia. Las bandas, las filarmonías, las ceremonias públicas y los himnos patrióticos formaron parte del discurso ideológico de los gobiernos liberales costarricenses, y, a medida que avanza la segunda mitad del siglo XIX, se fortalecieron y adquirieron prestigio como elementos importantes en la consolidación de la identidad nacional.

bandas militares

Los orígenes de las bandas militares se remontan a los tiempos primitivos, los cuales desde épocas lejanas utilizaban

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 su mecánica –ocurrida durante la primera mitad del siglo XIX– hizo que los instrumentos de madera y de bronce fueran más cómodos de tocar y permitió que produjeran un sonido más potente. A raíz de estas mejoras, gran cantidad de instrumentos se integró a esos desfiles, lo que mejoró en gran medida la capacidad musical de las agrupaciones, y también su impacto sonoro y visual.⁸ A mediados del siglo XIX, las bandas militares eran agrupaciones de gran popularidad en Europa. La marcialidad que evocan y la alegría que transmiten en los desfiles y ceremonias les ayudan a atraer a las masas y les permiten amenizar paseos y fiestas populares al aire libre.

En Costa Rica hubo músicos que pertenecieron a la milicia en la década de 1830.⁹ Estos formaban agrupaciones pequeñas, poco organizadas e integradas básicamente por tambores y clarines.¹⁰ Este tipo de instrumentos solo les permitían ejecutar toques de ordenanza y marcar el ritmo en ejercicios y marchas. Todavía en 1842 clarines, pifanos, cornetas y tambores se distribuían de manera desigual entre las tres compañías existentes: la de Caballería, la de Infantería y la de Artillería.¹¹ No fue hasta en 1845 cuando la Cámara de Senadores 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 instrumentos.¹²

La emisión del Decreto LXIII en 1845, por medio del cual el Estado contrató al músico español José Martínez como profesor de música marcial, pareciera indicar un súbito interés por la música. La discusión previa a la emisión de ese decreto, sin embargo, es esclarecedora en cuanto al verdadero significado de ese interés.

Inicialmente se contrató a Martínez por 300 pesos al año. 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". El senador que expuso el asunto opinó, sin embargo, que era una situación "desagradable" tener que cumplir con ese contrato, en un asunto considerado "de poca consecuencia". El expositor mostró claramente las diversas posiciones de sus contemporáneos. Por un lado habló de "las personas sensatas, ilustradas y entusiastas por los progresos del País", para las cuales la música era importante. También manifestó que se escuchaba "un susurro de desafinadas invectivas que sugiere el mal gusto, la ignorancia y la miseria para probar la ninguna necesidad que tenemos de música y de las demás artes liberales". Por último, señaló que, aunque un grupo de personas aceptaba la utilidad de aquellas, "no pueden convenir en que un profesor de música, un artista, pueda exigir por enseñar su ciencia á arte, mas sueldo que un jornalero". Y, según aseguraba el expositor, la mayoría opinaba así. En todo caso, opinó que era importante cumplir con el contrato, "no ya con la mira de difundir en el Estado el conocimiento perfecto de la música, sino con el de cumplir con la ley que crea las fuerzas militares del Estado", la cual establecía que cada batallón debía tener su banda correspondiente.¹³

Las bandas empezaron a adquirir un papel importante al participar en muchos tipos de actividades. Su trabajo consistía en participar en homenajes a diversas personalidades, como el paseo que realizaron en 1852, los vecinos del cantón del sur de la capital, entonando un canto de agradecimiento al Presidente de la República.¹⁴ Las bandas también participaban 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".¹⁵ Su presencia era requerida, además, en actividades religiosas como la fiesta de 1862 por el día de San José, patrono de la ciudad, en la cual "la música militar contribuyó a hacer más agradables las horas de la mañana".¹⁶ Otras referencias de las bandas militares las encontramos en las crónicas de representaciones escénicas, en las que se menciona que antes de la obra teatral ejecutaban una obertura.¹⁷

Por más de veinte años no se promulgó otro decreto o acuerdo que permita afirmar que el Estado tenía gran interés por la música, pero por medio del presupuesto de la Cartera de Guerra y Marina se evidencia un crecimiento de los grupos de música militar y una complejidad 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 integrado por dos pífanos,¹⁸ dos clarines,¹⁹ dos cornetas²⁰ y algunos tambores, solo permitía toques muy rudimentarios, ya que esos instrumentos, sin pistones, no permitían la producción de melodías, sino solo de sonidos en secuencia armónica.²¹ En la década de 1860, en cambio, ya se puede hablar de una verdadera banda. La banda de la Plaza de San José estaba integrada por un grupo de 68 músicos, la de Cartago tenía 22, la de Alajuela 17 y la de Heredia 18. Probablemente, con instrumentos de pistones los grupos de música militar se convirtieron en agrupaciones ágiles, con grandes 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.

Por otro lado, la mención del puesto de Director General de Bandas se inicia a partir de 1867. El libro copiador de Manuel María Gutiérrez, Director de la Banda de San José desde 1852, y Director General de Bandas a partir de 1866, revela claramente la labor de esa persona. Copias de circulares emitidas entre 1866 y 1885 indican cómo el Director General estaba a cargo del repertorio ejecutado por todas las bandas, de coordinar los toques en conjunto que se realizaban en ocasiones especiales, de llevar un archivo ordenado de piezas, de mantener listas de instrumentistas de las diversas bandas, así como de estar al tanto del desempeño de los directores de las agrupaciones.²²

Para 1868 las bandas habían asumido ya un doble papel. Por un lado eran elementos básicos en desfiles y otras actividades políticas, y por otro, 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 cuerpos 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...”²³

A pesar de que tenían una actividad continua, parece que esta era poco deslumbrante. El apoyo estatal, manifestado básicamente en el presupuesto que se asignaba a las bandas por ser parte del ejército, no permite advertir un gran interés en estas agrupaciones. Ese presupuesto apenas era suficiente para cumplir lo establecido como labor estatal: “promover el progreso de las ciencias, artes, agricultura y comercio.”²⁴

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 Barrios.²⁵ Para las bandas, que eran parte del ejército, el panorama cambió, puesto que una serie de decretos y acuerdos reforzaron su identidad como agrupaciones. El Acuerdo N° 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 antes.²⁶ A él le correspondía la elección del repertorio y el archivo de las piezas, así como la instrucción de los músicos y su disciplina.

Por otro lado, las bandas debían ser agrupaciones grandes, ordenadas y bien uniformadas, que impactaran, no solo musicalmente, sino también visualmente. Una serie de acuerdos, órdenes generales, circulares, un detallado reglamento y un machote de contrato, establecían lo que se consideraba “el buen servicio de las músicas militares”. En esos documentos se establecía formalmente una actividad que tenía varias décadas de practicarse. Se señalaban claramente los lugares y 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 la recaudación de dineros para el “fondo de bandas”, y los “toques obligatorios.” El fondo se consolidó con un impuesto que se cobraba cada vez que los “individuos de banda con su instrumento nacional” eran utilizados en actividades particulares. Los toques de servicio 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 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 Guerra.”²⁷

En 1874 las Bandas Militares eran seis.²⁸ 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.

La Orden General del 27 de mayo de 1875 liberó a los músicos militares del servicio forzoso indefinido, y lo fijó en seis años.²⁹ En el caso de músicos cuyo aprendizaje no había corrido por cuenta del Estado, el tiempo de servicio se estipulaba por contrato.³⁰ La Orden General del 28 de agosto de 1875 era muy enfática al recordar a los comandantes de provincia que:

“...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...”³¹

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 internacional.³² Los ingresos del país se redujeron,³³ por lo que se impusieron medidas de austeridad que afectaron a las bandas, sobre todo a las de provincias. En 1881 se suprimió la banda militar de San Ramón, que había sido creada en 1878;³⁴ 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 número.³⁵ En 1883 la situación se agravó:

“Suprímase la Banda Militar de la plaza de Guanacaste, y redúzcanse las existentes en las de Cartago, Heredia y Alajuela, al número de 16 músicos y cuatro tambores-cornetas...”³⁶

La banda de Liberia reapareció en 1888,³⁷ y la de Puntarenas en 1890.³⁸

Mientras las bandas de provincia tenían problemas, en San José se regulaban las presentaciones públicas, definiendo horarios y estableciendo un elegante uniforme.³⁹ El Acuerdo N° XCVII del 18 de julio de 1882 indicaba que la banda presentaría sus conciertos en “el parque de la plaza principal, destinado á recreo de la sociedad, y con el fin de que reuna 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 Oficial.

A pesar de la crisis económica y fiscal, nuevos decretos emitidos a fines de la década de 1880, facilitaron la consolidación 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 esa época

se referían a traslados de músicos, aumento de sueldos, pensiones y supresión o creación de plazas.

Para 1890 el aparato musical militar estaba consolidado. Su presencia era evidente en gran cantidad de actividades, desde las oficiales hasta las informales, y una de sus funciones más importantes era reforzar la imagen estatal y el patriotismo. En este sentido, la presencia de las bandas en las ceremonias cívicas resultaba un elemento sumamente atractivo, el cual reforzaba la imagen de grandiosidad y poderío que el Estado necesitaba consolidar. El conjunto, formado por numerosos músicos bien uniformados, con instrumentos sonoros y brillantes⁴⁰ era un espectáculo visual y auditivo de gran impacto, que acompañaba a los habitantes de la ciudad, y les recordaba, por medio de marchas y canciones patrióticas, su pertenencia a la comunidad nacional. (Tabla Nº 1)

Tabla 1

Lista de músicos integrantes de la Banda Militar de San José, clasificados de acuerdo con el instrumento ejecutado. El instrumental que la banda poseía permite identificarla como de tipo francés

Onecífero Jiménez	Pícolo	Juan J. Gutiérrez	Segundo trombón
Ricardo Aguilar	Flauta	Juan Portal	Tercer trombón
José M. Solano	Oboe	Romilio Picado	Trombón
Juan A. Rojas	Requinto	Julián Calderón	Primer pistón
José A. Castro	Clarinete 1ª clase	Juan R. Méndez	Segundo pistón
Santiago Saravia	Primer clarinete	Abraham Guevara	Pistón
José Santos Porras	Primer clarinete	Gerardo Blanco	Pistón
Teófilo Rodríguez	Segundo clarinete	Maunilio Montero	Petit bougle mib
Hermenegildo Jiménez	Tercer clarinete	José Barrantes	Primer bougle
Manuel Arguedas	Cuarto Clarinete	Daniel Villalobos	Segundo bougle
José S. Villalobos	Clarinete	José Martínez	Soprano
Ignacio Bolaños	Clarinete	Francisco Osorio	Primer alto
Benjamín Jiménez	Clarinete bajo	Luis Barrantes	Primer alto
Ramón Roldán	Saxofón soprano	Higinio Salazar	Alto
Amadeo García	Saxofón alto	Juan Benavides	Primer barítono
Melquiades Aguilar	Saxofón tenor	Patricio Carvajal	Bajo sib
Juan Sánchez	Saxofón barítono	Ramón Montero	Bajo sib
Juan Sanabria	Primer basón	Recaredo Bogarín	Bajo sib
Abraham Madrigal	Segundo basón	Leonardo Guerrero	Contrabajo mib
Ramón Rojas	Primera trompeta	Eliás Méndez	Contrabajo sib
Juan Soto	Segunda trompeta	Leonardo Oreamuno	Bombo
Juan Herrera	Trompeta	Ramón Oreamuno	Redoblante

Fuente: Otoniel Pacheco. Directorio de la ciudad de San José, 1895. San José, Tipografía Nacional, 1895.

Las bandas estaban firmemente establecidas, aunque, pocas de ellas habían alcanzado un nivel musical alto. En la última década del siglo XIX y la primera del XX, comenzó a notarse una preocupación, no solo por mejorar su calidad musical, sino también por ampliar su repertorio. En este último punto, la opinión de los críticos y cronistas de la época es sumamente reveladora. Por medio de ella sabemos de “brillantes participaciones”, y, también, en otras ocasiones, del disgusto del público por la manera de ejecutar de los músicos o por el repertorio presentado: “El recreo del domingo comenzó á las 5:45 p.m., se tocaron las viejísimas piezas y no hubo público”.⁴¹

En 1907 llegó al país Juan Loots, flautista belga que asumió la Dirección General de Bandas y se propuso sistematizar la enseñanza musical por medio de la Escuela de Música Militar, que se estableció en San José. Esta fue fundada 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.”⁴²

Un reglamento, aunque sumamente detallado en cuanto a medidas disciplinarias, exponía de manera breve el tipo de formación musical que recibían los aprendices. 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.⁴³ Así como sucedió con las bandas, ese reglamento sistematizaba un trabajo que se venía practicando desde las décadas anteriores, pero sobre todo, 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 a 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.⁴⁴

La centralización de la enseñanza musical militar en San José permitió el mejoramiento del cuerpo de profesores,

pero encareció el proyecto, puesto que los aprendices de las provincias tenían que trasladarse a San José. Por otro lado, redujo el número de aprendices en las provincias. 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 reduce 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 aumentó a cincuenta en San José, mientras que en Cartago, Heredia y Alajuela quedaron solo cuatro aprendices en cada banda.

En 1873, muchas de las actividades de las bandas estaban relacionadas todavía con la Iglesia. Pero en 1914 se redefinieron sus obligaciones, y esas actividades, con excepción de las procesiones de Semana Santa y las misas de tropa, pasaron a manos de nuevas agrupaciones musicales que aparecieron en la década de 1890: las filarmonías municipales, de las cuales hablaremos más adelante.

Los servicios enumerados para las bandas militares corresponden esencialmente a actividades seculares, tanto políticas como de entretenimiento:

“Conciertos públicos acostumbrados. Toques de la Lotería, entierros de Generales y de Jefes que estén de alta en servicio activo. Fiestas cívicas locales, Fiestas patrióticas (1^o 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).”⁴⁵

Esas actividades de las bandas siguieron siendo válidas por varias décadas más. Dentro del clima instaurado por problemas económicos y políticos internos y un creciente malestar social, así como dos guerras mundiales y la crisis de 1929, no estaba, dentro de las preocupaciones estatales, la música militar. Prueba de ello es que, a partir de 1914, los decretos y acuerdos estatales emitidos con relación a 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, a partir de

1914 se redujo el presupuesto de la Escuela Militar de Música, por lo que de nuevo solo se contaba con el maestro de trompeta y tambores, como había sido lo usual antes de 1909. En 1920 desapareció la Dirección General de Bandas, y el Director de la Banda Militar de San José tuvo que asumir la coordinación de esos grupos musicales. Aunque en ese mismo año se restableció el presupuesto completo para la Escuela de Música Militar, la cantidad de aprendices no volvió a ser la misma que la de 1909, a pesar de que la población aumentó considerablemente en ese lapso. Las bandas de Alajuela, Cartago, Heredia, Liberia, Limón y Puntarenas tenían dos aprendices cada una, y la de San José, veintidós.

A partir de 1914, las bandas continuaron su trabajo de manera constante, pero su época de esplendor, para el Estado, ya había concluido. Durante casi treinta años, el presupuesto asignado a las bandas y el número de integrantes fue el mismo. Varios elementos se conjugaron para esa pérdida de interés estatal. El himno nacional y otros himnos patrióticos, como veremos más adelante, se habían difundido como parte del imaginario nacional a partir de la década de 1890, por medio de las ceremonias públicas. A ello contribuyó de manera eficiente el que, a partir de la reforma educativa, a finales de la década de 1880 el canto comenzó a ser parte de los programas de estudio de escuelas y colegios. Por otro lado, la aparición de nuevas agrupaciones musicales, así como el cine, el gramófono y la radio, hicieron que las bandas ya no se concibieran como la única fuente de entretenimiento, por lo menos en los centros urbanos importantes. La declinación del ejército a partir de la década de 1920 y el estancamiento del presupuesto de la Cartera de Guerra y Marina (Seguridad a partir de 1926), aunque permitían cumplir con el pago de los salarios de los músicos, no daban oportunidad para renovar el instrumental ni las partituras.⁴⁶ En resumen, a partir de la primera década del siglo XX, los decretos y acuerdos estatales relacionados con la música estaban orientados a aumentar las plazas de los maestros de música en los diferentes centros educativos, o a ofrecer subvenciones a las filarmonías y escuelas de música municipales, pero dejaban completamente de lado las bandas militares.

1.2 Ceremonias cívicas e himnos patrióticos

A partir de mediados del siglo XIX, las fiestas cívicas eran celebraciones que adaptaban las formas rituales de las ceremonias reales de la época colonial a los principios liberales. Se dejó de lado el ceremonial religioso y se adaptó el militar. Salvas de artillería, dianas y música marcial empezaron a ser parte de esas celebraciones.⁴⁷ Otra forma de música política, sin embargo, no se integró hasta finales de siglo. Tal fue el caso de los himnos patrióticos. Los himnos patrióticos son un componente importante para la formación de la conciencia nacional, ya que permiten que un grupo de individuos desconocidos entre sí entonen al unísono una canción cuyo texto exalta a la nación, y les permite sentirse parte de la comunidad imaginada. Por medio de ellos se cumplen dos de las características básicas para formar la nación: la “unisonalidad” y, al mismo tiempo, el anonimato.⁴⁸

El caso del himno nacional costarricense puede tomarse como una “invención de tradición”⁴⁹, puesto que a un elemento antiguo –la música compuesta en 1852– se adaptó una nueva letra en 1903. Esta representa de manera adecuada los ideales liberales, cuyos principales difusores eran la educación pública y la prensa. Invención de tradiciones es también el proceso de instauración del himno y otras canciones patrióticas compuestas en esa misma época, en el ritual de las ceremonias cívicas.

Hasta la década de 1870, las bandas militares se mencionaban como un elemento más en las festividades cívicas. A partir de esa década, esta simple mención fue sustituida por frases que exaltaban la contribución de aquellas a la grandiosidad del espectáculo. En la crónica de la fiesta del 15 de setiembre de 1875 se describe el recorrido de las bandas militares por las principales calles, “tocando piezas adecuadas al entusiasmo con que un pueblo libre conmemora el día inmortal que dio principio a su independencia, á su nuevo ser político”.⁵⁰ El aspecto de los músicos contribuía a darle brillo al espectáculo y su elegancia realzaba las ceremonias. El uniforme estaba constituido por:

“...pantalón encarnado, blusa de flanela azul, cerrada de cuello recto, con botones dorados y cinto azul charolado con hebillas doradas, y vivo de paño azul con vivos encarnados...”⁵¹

En la década de 1880, los colores de la bandera nacional, así como el escudo, podían observarse hasta en los uniformes de los músicos militares.⁵² Sin embargo, en ningún programa de las retretas o los bailes efectuados hasta la década de los 80 se menciona la entonación del himno nacional. Es más, en las crónicas de acontecimientos importantes, a pesar de que hay música, no se menciona el himno. En la crónica sobre la fiesta efectuada el 16 de setiembre de 1883, en homenaje al honorable Sr. Dr. don Andrés Clemente Vázquez, Encargado de Negocios de los E.E.U.U. Mexicanos en las repúblicas de Centro América, se menciona varias veces la ejecución del himno mexicano, pero nunca el costarricense: “Las bandas militares se trasladaron[...] y allí ejecutaron el himno mexicano y otras muchas piezas escogidas”.⁵³ Nuevamente, en la inauguración de la Primera Exposición Nacional, el 15 de setiembre de 1886, se ejecutó una marcha inaugural “compuesta por el señor don José Campabadal y Calvet”,⁵⁴ así como otras obras del compositor nacional Rafael Torres.⁵⁵ Podemos asumir, entonces, que para esa época el himno no había adquirido realmente su categoría de símbolo nacional.

En 1888, el libro *Cantos Escolares*, editado por Juan Fernández Ferraz y José Campabadal, es declarado texto oficial de escuelas y colegios por el secretario de Educación Pública don Mauro Fernández, “en atención á que es de interés nacional su publicación.”⁵⁶ Entre las piezas que contiene se encuentra el himno nacional con una nueva letra (la tercera), escrita por Fernández Ferraz.

En el prólogo de *Cantos Escolares*, los autores indican que han adaptado letra adecuada a la música del Himno Nacional, combinando “en la palabra y en el estilo musical aquellos sentimientos más nobles y dignos de la juventud, que más la embellecen y elevan y que son fundamento de las más notables virtudes cívicas”.⁵⁷ En 1898, diez años después, uno de los miembros del tribunal examinador de música en las escuelas de San José, Heredia, Alajuela y Cartago

señala que los Cantos Escolares, de José Campabadal, “han sido bien estudiados e interpretados en todas las escuelas”.⁵⁸ Tomando en consideración el poder que adquirió el sistema educativo como medio de difusión ideológica a partir de esta década, es probable que mayor número de gente conociera y se identificara con el himno nacional.⁵⁹ Hacia 1890 se volvió regular la mención, en las crónicas periodísticas, de la entonación del himno en las ceremonias cívicas. En la celebración del 15 de setiembre de 1891, con motivo de la inauguración de la estatua de Juan Santamaría, se cantó el himno nacional en el momento en que la estatua es develada.⁶⁰ En 1895, los periódicos confirmaron una vez más la utilización del himno: “Después, los alumnos de las escuelas graduadas establecidas en esta ciudad cantaron los himnos nacionales de las cinco repúblicas centroamericanas”.⁶¹

A partir de 1899, por decisión del Gobierno de la República se transformó la celebración de la fiesta de la independencia. De ser una actividad militar pasó a ser una fiesta escolar. De manera que, ese 15 de setiembre, 1800 niños de ambos sexos se reunieron en el Parque Morazán y “entonaron cánticos en cuyo verbo entusiasta latía el numen de la libertad y se recordaban las glorias de Costa Rica”.⁶² En 1900, el grupo aumentó a 3000 niños, y el cronista apuntaba 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”.⁶³ Poco a poco, en el transcurso de la última década del siglo XIX, las ceremonias cívicas se fueron transformando, al pasar de un clima de alegría a uno de sacralización, donde los elementos patrios —como el escudo, la bandera y los himnos patrióticos— fueron elementos claves de representación patriótica.

Sin saberlo, quienes asistieron el domingo 21 de junio de 1903 a la ceremonia de inauguración del monumento al benemérito de la Patria Jesús Jiménez, probablemente fueron de los últimos en entonar el himno 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...”⁶⁴

A pesar de que el himno nacional ya se cantaba regularmente, la letra de Fernández Ferraz no se consideraba acorde con la manera de ser del costarricense, y su texto era considerado muy intelectual y de difícil memorización. Cuando se habló de cambiar la letra, la participación de los intelectuales y de la prensa escrita fue decisiva.⁶⁵ El 20 de junio de 1903, el presidente don Ascensión Esquivel firmó un decreto, en el que se abría un concurso para escoger la nueva letra del himno:

“...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 grabarse en el pueblo y constituya un verdadero canto nacional...”⁶⁶

Quienes proponían el cambio de letra hacían ver la necesidad de que esta fuera de fácil comprensión y memorización para las masas, que eran las que debían asimilar el discurso nacional que se pretendía instaurar. Los intelectuales costarricenses trataron de proyectar un discurso nacional “de verdadera resonancia popular”, no solo por medio de reformas institucionales, sino también por medio de otro tipo de proyectos artísticos.⁶⁷

El cambio de letra se produjo en un clima de polémicas intelectuales acerca de lo nacional en la pintura y la literatura.⁶⁸

Por fin 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”.⁶⁹ Don Cleto González Víquez opinaba que la nueva letra, escrita por José María Zeledón, “con su tono apacible y en la idea que desarrolla, interpreta bien la índole tranquila, pacífica y laboriosa del costarricense”.⁷⁰

Pero no solo el himno nacional se comenzó a utilizar sistemáticamente en las ceremonias públicas de esos años. Parte importante del actual cancionero patriótico tiene su origen en esa misma época.⁷¹ Entre las obras que adquirieron el rango de composiciones nacionales están el Duelo de la Patria (1882), marcha fúnebre compuesta por Rafael

Chaves Torres para el entierro de Tomás Guardia; el Himno al 15 de setiembre (1883), de José Campabadal, compositor español pero que asimiló perfectamente la ideología liberal imperante; y el Himno a Juan Santamaría (1891), de Pedro Calderón Navarro.

A pesar de los esfuerzos estatales por fomentar la utilización del himno, tanto por medio del proceso educativo como por medio de las ceremonias públicas, su difusión no fue, sin embargo, un proceso homogéneo. Todavía en 1910 no era conocido por todos los sectores sociales. Roberto Valladares, cronista del periódico *Cultura*, comentó que cuando el Orfeón Josefino organizó una velada de obreros, se dio cuenta de que “la mayoría de los obreros no saben la nueva letra del Himno Nacional, y no muy bien la música del mismo”.⁷² La tardanza en memorizar el himno quizás puede ser explicada al recordar, como lo apunta Gerardo Morales, que “sólo una delgada capa de ciudadanos, que oscila entre el 10% y el 20%, posee en esos años un capital escolar y cultural mínimo”.⁷³

A pesar de algunas demoras, el himno nacional y los otros himnos patrióticos contribuyeron al proceso de construcción de la nación, puesto que lograron reunir a miles de personas que entonaron con fervor frases henchidas de patriotismo. Al repetirse este hecho en múltiples ceremonias, los costarricenses tuvieron la sensación de pertenecer a una comunidad. Benedict Anderson indica:

“... 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.”⁷⁴

Parafraseando a Hobsbawm podemos indicar que la composición de los himnos patrióticos costarricenses ocurrió como parte de la propuesta estatal liberal. Los himnos nacionales reforzaron la idea de pertenencia a la comunidad nacional y, al mismo tiempo, por medio de las letras, fortalecieron sistemas de valores considerados necesarios por el Estado, formador de la nación.

II. La música como parte del proceso civilizatorio

Para los liberales de fines del siglo XIX, la cultura era un elemento indispensable para la modernización del país. Por tal motivo, se abocaron a desarrollar un proyecto cultural para lograr su propósito. Dentro de ese proyecto fueron fundamentales las reformas educativas de la década de 1880, como también lo fueron el desarrollo del periodismo y de la historiografía costarricenses, las discusiones acerca del nacionalismo en la literatura y las artes plásticas, la asistencia a representaciones teatrales o escénico-musicales, y el apoyo a diversas agrupaciones e instituciones musicales. Este último se dio porque la sola existencia de grupos musicales era considerada una señal del progreso alcanzado por el país, y también porque permitía la interacción y el despliegue social de la audiencia. Una presencia numerosa y de buen comportamiento era muestra del avance logrado en el proceso civilizatorio.

Un elemento importante en la noción de civilización, según Norbert Elias, es la asimilación de las reglas de *savoir-vivre*, en conjunto con el grado de evolución técnica, y el desarrollo de los conocimientos científicos, ideas y usos religiosos. En general, civilización es una expresión que resume el avance de la sociedad. En este sentido, tanto las obras de arte como la literatura y la música son expresiones del avance de ese proceso civilizatorio, y la asistencia decorosa a ellos, una muestra del grado cultural alcanzado.⁷⁵

De acuerdo con este punto de vista, el gusto por las manifestaciones musicales permitía mostrar de manera clara el avance del país, y evidenciar que San José estaba a la altura de las grandes capitales europeas. En nombre del progreso, las comunidades solicitaron apoyo para sus filarmónicas. En nombre del progreso, se estableció la Escuela Nacional de Música, institución necesaria para poder formar una orquesta, grupo considerado lo máximo dentro del escalafón musical. En nombre también 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, 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.

2.1 Las filarmonías y las escuelas de música municipales

Las filarmonías son agrupaciones musicales integradas por instrumentistas de viento, cuyo número es bastante variable. El prestigio que tenían a fines del siglo XIX las bandas militares contribuyó grandemente a la organización de esas nuevas agrupaciones. Dentro de ellas, tanto los uniformes como la disciplina eran de corte militar, aunque sus integrantes no lo eran. Las filarmonías fueron apoyadas por las municipalidades de cantones y distritos, tanto para la compra de instrumentos y uniformes como para el pago del director. Las actividades de esos grupos civiles eran muy parecidas a las de las bandas militares, pues participaban en desfiles, actividades religiosas y actividades de entretenimiento. Su origen, sin embargo, fue diferente. Las bandas en su inicio estuvieron relacionadas con el prestigio estatal y militar, y más adelante, con el ceremonial necesario para consolidar la nación. Las filarmonías, en cambio, nacieron en las pequeñas poblaciones, por el deseo de mostrar que el progreso había llegado también a ellas. Fue la necesidad de consolidar la identidad local la que va permitir que esas agrupaciones sobrevivieran por muchas décadas, aun sin apoyo estatal.

Las primeras menciones de filarmonías y escuelas de música municipales aparecen en la década de 1890. 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 en 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 el maestro de la escuela de música. La actividad de las filarmonías era muy grande, pero grandes eran también sus problemas. Por medio de las continuas peticiones de apoyo 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. (Tabla N° 2) Esas peticiones se basaban en la necesidad de mantener un grupo que era 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.”⁷⁶

Los vecinos de cantones y distritos de la provincia de San José, como El Zapote,⁷⁷ Escazú,⁷⁸ Desamparados,⁷⁹ Puriscal,⁸⁰ Aserrí,⁸¹ Pacaca,⁸² Goicoechea,⁸³ Guadalupe,⁸⁴ Alajuelita,⁸⁵ San Vicente,⁸⁶ San Jerónimo,⁸⁷ San Pedro del Mojón⁸⁸ y Curridabat,⁸⁹ 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: Naranjo,⁹⁰ San Mateo,⁹¹ San Ramón,⁹² Atenas,⁹³ Palmares,⁹⁴ Grecia,⁹⁵ Santa Bárbara,⁹⁶ San Isidro,⁹⁷ Santo Domingo,⁹⁸ San Rafael,⁹⁹ Barva,¹⁰⁰ San Antonio,¹⁰¹ La Unión¹⁰² y Paraíso,¹⁰³ no solo solicitaron apoyo, sino que también informaron acerca de la marcha de las filarmonías y escuelas, y de las “lucidas” participaciones en diferentes actividades. No menos interesados estaban los pueblos más alejados de la capital como Esparza¹⁰⁴ y Santa Cruz.¹⁰⁵ (Mapa N° 1 y N° 2)

A pesar de esa argumentación, en 1898 las pequeñas subvenciones fueron eliminadas. Tratando de solucionar un problema presuntamente transitorio, los municipios

Tabla 2

Filarmonías y escuelas municipales de música en Costa Rica (1885-1903)

Cantón, distrito o Barrio	Primera referencia	Integrantes Instr.	Solfeo	Director	Subvención mensual	Instrumentos
Goicoechea	1894	20		Jesús Vega (1894) Inés Caravaca/ Pilar Jiménez (1897)	30 pesos *Escuela de Cuerdas	2 bombardinos sib, 1 sax alto mib, 2 sax soprano sib, 2 clarinetes sib, 1 flauta do, 1 petit flauta do, 2 pistones sib, 1 clarinete petit mib, 2 trombones sib y do, bombo
San Vicente	1894	11	4	Jesús Vega (1894) Juan Benavides (1898)	alumnos (1 peso c/u)	2 bajos, 1 barítono, 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)		

Cantón, distrito o Barrio	Primera referencia	Integrantes Instr.	Solfeo	Director	Subvención mensual	Instrumentos
El Zapote	1897					
Escazú	1897			José Saturnino Porras (1897/98)		
Curridabat	1897			Ml. Matamoros (1894) José Barrantes (1897)		
Guadalupe	1897	20		Enrique Jiménez	30 pesos Escuela Cuerdas, Dir: Pilar Jiménez (1898)	
Alajuelita	1897	6				
San Jerónimo	1897			Jesús Vega (1897)	20 pesos	
San Pedro del Mojón	1897			Manuel Matamoros (1897) Alejandro Rojas (1898)	30 pesos *Escuela de Cuerdas (11, entre ellos cuatro mujeres)	5 guitarras, 5 bandurrias, 1 violín,
San Juan	1897	10		Ricardo Aguilar/ Jesús Murillo (1898)	20 pesos	

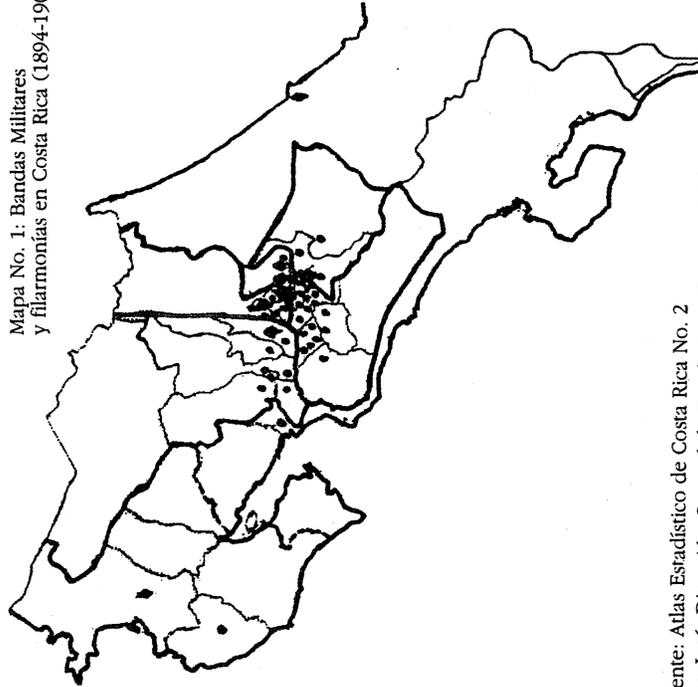
Cantón, distrito o Barrio	Primera referencia	Integrantes Instr.	Solfeco	Director	Subvención mensual	Instrumentos
San Isidro	1891			Jesús Vega (1897)		
Desamparados	1898			Ml. Matamoros (1900)	30 pesos	
Santiago	1898				30 pesos	
Hospicio de Huérfanos	1899				30 pesos	
Alajuela	1897	11	7	Miguel Vargas/ Lorenzo Fernández (1897)	30 pesos	
Naranjo	1897			José Cardalda (1900)	20 pesos	dos armonías de 5 instrumentos cada una
San Mateo	1897				*Reglamento (1897)	
San Ramón	1891			San Ramón (1891)	50 pesos	
Atenas	1897				30 pesos	

Cantón, distrito o Barrio	Primera referencia	Integrantes Instr. Solfeco	Director	Subvención mensual	Instrumentos
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 30 pesos
Heredia	1896				
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)	No es municipal apoyo 10 pesos *Reglamento
San Rafael	1897			Rafael Soto (1898)	40 pesos
Barva	1897			Luis Gutiérrez (1897)	30 pesos

Cantón, distrito o Barrio	Primera referencia	Integrantes Instr.	Solfeco	Director	Subvención mensual	Instrumentos
San Antonio Belén	1897				40 pesos	
La Unión	1897				*Reglamento (1897)	
Tejar	1903					
Paraiso	1898	12		Lorenzo Bejarano	40 pesos	
Esparza	1897	11	5	José Cardalda/ Artisto Peñalva (1897) Rafael Caravaca (1898)	30 pesos	2 altos, 2 pistones, sax alto, 2 sax soprano mib, barítono, 1 requinto, 1 elicón sib, 1 bombo, platillos, caja
Santa Cruz	1894		10	Inés Caravaca (1897)		requinto, bajo sib, sax soprano, sax alto, 2 pistones, 2 trombones, 2 barítonos

Fuente: Archivo Nacional de Costa Rica. Serie Fomento N° 778-796, 834-839, 3680, 4340, 4597,

Mapa No. 1: Bandas Militares
y filarmonías en Costa Rica (1894-1903)



Fuente: Atlas Estadístico de Costa Rica No. 2
(San José, Dirección General de Estadística y Censos, 1981).

Provincia San José

- Banda Cuartel Principal
- Banda Cuartel Artillería
- Filarmonía San José
- Goicoechea
- San Vicente
- Puriscal
- Aserrí
- Pacaca
- Mora
- El Zapote
- Escazú
- Curridabat
- Guadalupe
- Alajuelita
- San Jerónimo
- San Pedro del Mojón
- San Juan
- San Isidro
- Desamparados
- Santiago
- Hospicio de Huérfanos

Provincia Alajuela

- Banda Alajuela
- Alajuela
- San Ramón
- Grecia
- San Mateo
- Atenas
- Naranjo
- Palmares

Provincia Heredia

- Banda Heredia
- Heredia
- Barva
- Santo Domingo
- Santa Bárbara
- San Rafael
- San Isidro
- San Ant. Belén

Provincia Cartago

- Banda Cartago
- La Unión
- Tejar
- Paraiso

Comarca Puntarenas

- Banda Puntarenas
- Esparta

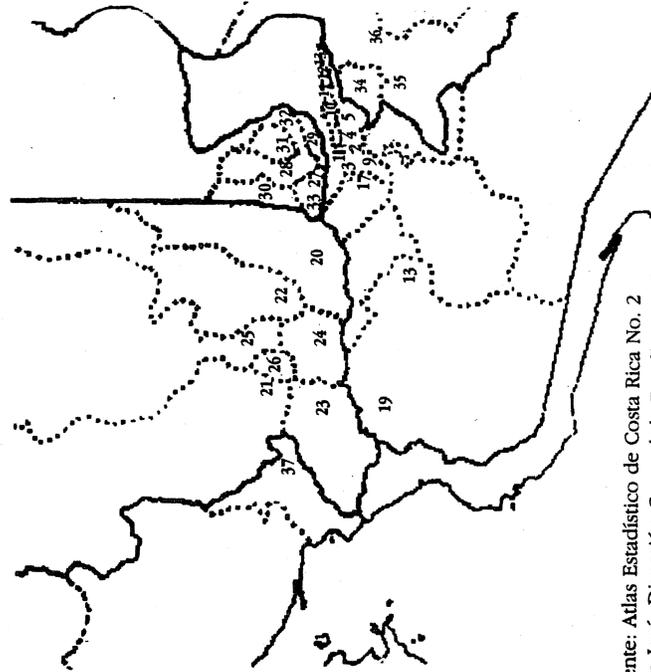
Provincia Guanacaste

- Banda de Liberia
- San Cruz

Comarca de Limón

- Banda Limón

Mapa No.2.: Filarmonías en San José, Heredia, Alajuela y Cartago (1894-1903)



Fuente: Atlas Estadístico de Costa Rica No. 2
(San José, Dirección General de Estadística y Censos, 1981)

Provincia San José

1. San José
2. Hospicio Huérfanos
3. El Zapote
4. San Pedro del Mojón
5. Curridabat
6. Aserri
7. Pacaca
8. Mora
9. Escazú
10. Goicoechea
11. Guadalupe
12. San Vicente
13. San Jerónimo
14. San Juan
15. San Isidro
16. Desamparados
17. Alajuelita
18. Santiago
19. Puriscal

Provincia Alajuela

20. Alajuela
21. San Ramón
22. Grecia
23. San Mateo
24. Atenas
25. Naranjo
26. Palmares

Provincia Heredia

27. Heredia
28. Barva
29. Santo Domingo
30. Santa Bárbara
31. San Rafael
32. San Isidro
33. San Ant. Belén

Provincia Cartago

34. La Unión
35. Tejar
36. Paraiso

Provincia Puntarenas

37. Esparta

Provincia Guanacaste

38. Santa Cruz

asumieron, en la mayoría de los casos, la responsabilidad económica, mientras la Cartera de Fomento no mantuviera la subvención. Esta situación continuó hasta en 1906, cuando 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".¹⁰⁶ En 1910 este apoyo 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."¹⁰⁷

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. En este caso, los contratos se hacían no solo con el maestro, sino también con los alumnos. En el primer caso era por dos años, y, en el segundo, por cuatro, con lo cual 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.¹⁰⁸

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: la buena marcha de la filarmonía dejaba satisfechos tanto al director "como a todo el vecindario".

Cada filarmonía estaba a su vez relacionada con una escuela de música, 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 donde la juventud podía entretenerse sanamente. Los vecinos de El Zapote, al elevar su petición de apoyo en 1897, lo señalan 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 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.”¹⁰⁹

Los reglamentos internos de esas escuelas, publicados a partir de 1897 y todavía hasta en 1932, reflejan su importancia como centros de cultura y urbanidad para la juventud local. 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 de Goicoechea.

La proliferación de filarmonías y de escuelas de música y su supervivencia, a pesar de la falta de apoyo estatal, son muestras de la importancia que aquellas tenían para las comunidades. Por un lado servían para apoyar el ceremonial, tanto religioso como secular, de las poblaciones. Por otro, eran fuente importante de entretenimiento en lugares donde no había grandes posibilidades en ese sentido. Por último, ofrecían la oportunidad de sociabilizar tanto al público como a sus integrantes: trabajadores, artesanos o jóvenes que se reunían al caer la tarde a ensayar o efectuar alguna presentación pública. Las filarmonías se convirtieron en el principal atractivo en lugares que no contaban con ningún tipo de distracción.

2.2 La Escuela Nacional de Música

No todos los proyectos musicales apoyados por el Gobierno en aras de la patria y el progreso fueron tan exitosos como el de las bandas militares, el himno nacional y las filarmonías. La Escuela Nacional de Música es una muestra de una empresa que, a pesar de haber tenido un inicio prometedor, fracasó.

En 1890 se estableció, a expensas del Estado la Escuela Nacional de Música, cuyo objetivo principal era formar

músicos para integrar una orquesta sinfónica. Tanto en Europa como en Estados Unidos, las sinfónicas eran consideradas la muestra por excelencia de la música artística. En Costa Rica ya se había iniciado, en 1891, la construcción del Teatro Nacional. 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,”¹¹⁰ 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 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”.¹¹¹ Dentro de este contexto, una orquesta sinfónica era realmente una obligación para cualquier país que se sintiera culto y refinado.

La Escuela Nacional de Música inició sus labores en 1890. Su primer director, el maestro puertorriqueño Eduardo Cuevas, muy optimista, aseguraba: “No dudo que con el entusiasmo de mis compañeros, en no lejano tiempo formaremos un grupo artístico que hará feliz al país y al actual gobierno”.¹¹²

La escuela recibía dos clases de alumnos: los “efectivos”, que querían hacer de la música su profesión, y los “asistentes”, cuyo fin era complementar su educación.¹¹³ Durante tres años se emitieron acuerdos para organizar el personal docente,¹¹⁴ y para crear nuevas plazas de profesores, debido al aumento del alumnado.¹¹⁵ Se publicó también un reglamento sumamente detallado con respecto a su funcionamiento.¹¹⁶ A pesar del aparente interés del Estado, la escuela desapareció a finales de 1894. ¿Cuál fue la causa de su desaparición?

Una vez más, como en el caso del cambio de letra del himno, los comentarios publicados en la prensa son esclarecedores. Cinco artículos de página completa cada

uno aparecieron entre mayo y setiembre de 1894 en La República. Por medio de ellos nos enteramos de lo que no dicen las fuentes oficiales.

El primer artículo, firmado por “un aficionado”, apoya al gobierno en su decisión de ayudar económicamente a la Sociedad La Lira Josefina, en lugar de seguir sosteniendo solo a la Escuela Nacional de Música. La Lira Josefina era una escuela particular de música, fundada por el antiguo director de la Escuela Nacional de Música, Eduardo Cuevas y por Giordano Morales; El autor del artículo presenta un recuento detallado del presupuesto empleado en la escuela nacional, tanto en compra de instrumentos como en sueldos de profesores. Tanto detalle hace descartar la posibilidad de que quien escribe sea cualquier aficionado, como firma él. Más bien parece ser una persona cercana al Ministerio de Fomento, lo que le da cierta oficialidad al comentario. Básicamente lo que preocupa al comentarista es que la escuela es un proyecto muy costoso, que no produce los resultados requeridos:

“...los resultados obtenidos en la escuela no corresponden, ni con mucho, á la enorme suma invertida en ella [...] este establecimiento fue fundado por el gobierno del Dr. Durán para con él proveer al país de una buena orquesta en la Capital”.¹¹⁷

Comentaba, además, que con las reformas aplicadas por su director se convirtió más bien en una escuela complementaria de la educación de señoritas de clase alta, y que con ello no se lograría la tan ansiada orquesta:

“...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.”¹¹⁸

El crítico del diario, al reseñar una velada de la escuela expone su posición con respecto a este tema, y argumenta que las jóvenes que asisten al plantel son “señoritas pobres a quienes un día puede servirles el arte para ganarse la subsistencia”.¹¹⁹

De acuerdo con el 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, concluye, "el gobierno progresista" debe 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."¹²⁰

El comentario muestra un gran desconocimiento acerca del proceso necesario para crear una orquesta de calidad media, que podría ser de por lo menos siete u ocho años. En todo caso, el artículo fue de mucho impacto, puesto que alertó al gobierno del cambio de rumbo de 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 costarricense 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, se otorgó una subvención de 200 pesos a *La Lira Josefina*.¹²¹ 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, aquella desapareció y sus profesores formaron otra escuela privada con el nombre de Escuela Santa Cecilia:

"...continuará sus tareas el plantel de enseñanza musical que dirige don Alejandro Monestel; pero ahora será por cuenta particular según convenio habido entre profesores y alumnos."¹²²

La Escuela Nacional al no cumplir con el ansiado sueño de formar rápidamente una orquesta sinfónica, perdió el derecho a ser considerada escuela oficial. Como escuela privada, el Estado continuó otorgándole una subvención pero mucho más pequeña. La nueva escuela además de estar conformada por los mismos profesores de la Escuela Nacional, aprovechó también el instrumental. Estuvo primero a cargo de Monestel y luego de José Joaquín Vargas Calvo.

2.3 La asistencia a espectáculos musicales como muestra de progreso

Acorde con la idea de que la asistencia numerosa a actividades culturales es una muestra del grado de cultura y progreso de un país, desde la segunda mitad del siglo XIX, la prensa estimuló al Estado a respaldar las diferentes iniciativas de representaciones artísticas, y al público a apoyarlas. 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 material.¹²³

Pero la música no solo civiliza a la sociedad, sino que se convierte en un elemento importante de autoimagen, así como de percepción para los extranjeros. De acuerdo con el mismo autor, era necesario cambiar la imagen que tenían de Costa Rica los otros países:

“...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 Pizarro...”¹²⁴

En opinión del mismo comentarista, este cambio de imagen, de país “incivilizado” a país “culto y progresista”, era importante para atraer inmigrantes, necesarios para que este pudiera desarrollarse en varios campos. En este sentido, 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.”¹²⁵

En otras ocasiones, la música y el periodismo se equipararon como dos maneras eficaces de difundir y valorar la cultura: “Y baste decir que hoy se valúa la cultura de un país por el adelanto que en él tengan la música y el periodismo”.¹²⁶

Al ser consideradas como parámetro de la cultura y el avance del país, en los periódicos se solicitaba a los lectores apoyar actividades musicales, sobre todo la ópera, asistiendo a las presentaciones: “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.”¹²⁷ Esta asistencia estaba condicionada, además, a un comportamiento correcto.

Según Patricia Fumero en su libro *Teatro Público y Estado en San José*. 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”.¹²⁸ Esta modificación del comportamiento no se lograba solamente a través del 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 debe aplaudir, a quién aplaudir y la necesidad de mantener un silencio reverente:

“...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: 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 Dios.”¹²⁹

Esta sacralización de las actividades musicales no fue tan fácil. Todavía en 1901 el crítico de *La Prensa Libre* comentaba la actitud poco reverente del público:

“En el concierto de antenoche, cuando faltaba el número [...] la mayor parte del público comenzó a salir de las lunetas, palcos y galerías impidiendo así por largo rato que los demás que queríamos oír [...] nos quedáramos [...] sin oír ni jota.”¹³⁰

2.4 La música como símbolo moral

Si para los intelectuales liberales de fines del siglo XIX la música era sinónimo de progreso y adelanto, también se consideró un medio intangible, divino e indispensable para moldear las costumbres de los habitantes:

“...indudablemente la música contribuye poderosamente á la morigeración de las costumbres públicas, al despertar en el ser humano sentimientos nobles.”¹³¹

Si la asistencia a representaciones teatrales y escénico-musicales se promovía en nombre del entretenimiento, la asistencia a actividades musicales se fomentaba en nombre de la música por sí misma, considerada un “divino arte”.

El teatro, como demuestra Patricia Fumero, al utilizar un lenguaje comprensible para todos los sectores sociales, fue un medio ideal para educar a la sociedad costarricense. Por tal motivo, las representaciones teatrales fueron causa de conflicto entre los intereses del Estado y los de la Iglesia.¹³² En el caso de la música, ese conflicto de intereses no se produjo. Para el Estado, las actividades musicales eran una manera ideal de mostrar el progreso del país, y para la Iglesia no ofrecían ningún peligro, puesto que más bien la música se consideraba un arte de origen divino, cuya génesis se remontaba a la creación del hombre:

“...éste que podríamos llamar Divino Arte [...] la música, no es un producto de la civilización, no es hija del cálculo; su esencia está misteriosamente encarnada en el humano espíritu; puede ser efecto y causa á la vez de todos los sentimientos en que se agita el corazón y constituye el lenguaje más general y elocuente para expresar los estados de ánimo.”¹³³

El carácter divino que se atribuía a la música se aplicaba también a sus intérpretes:

“...la música debe ser el lenguaje celestial empleado por los ángeles para con nuestro Dios, y que por un exceso de su misericordia transmite a los mortales por medio de sus criaturas privilegiadas...”¹³⁴

También se le atribuyó un poder beneficioso para el espíritu:

“...(la música) [...] 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.”¹³⁵

Por sus características, la música ejerce una influencia notable sobre los individuos, no solo desde el punto de vista estético, sino también en lo moral y en lo físico. Por eso, en 1893 Fernando Pons afirmaba:

“...la música debe formar parte de nuestra educación y de nuestros hábitos, tanto más cuanto que ella rectifica nuestros juicios, nos conduce á las regiones de lo honesto y forma nuestras costumbres mediante el deleite.”¹³⁶

El Estado demostró su interés por la música apoyando la edición de obras que ayudaran a la educación musical. En 1888 publicaron la *Cartilla Musical*, de Mateo Fournier, el libro *Cantos Escolares*, de Ferraz y Campabadal, y la *Teoría Musical*, de Manuel Jesús Núñez. En 1894 se editó el *A.B.C. Musical*, de Campabadal, libro de teoría con el que se enseñaban los rudimentos de la lecto-escritura musical.

También se emitieron decretos y acuerdos para favorecer el desarrollo de las clases de música en escuelas y colegios. Mediante el Acuerdo N° XLVIII (1887) se aumentó el sueldo de los profesores de canto en las escuelas graduadas de Alajuela, Cartago y Heredia. En el Acuerdo CXCI (1891) se comentaba que un solo profesor “no da abasto para atender adecuadamente las clases de música y canto de las escuelas públicas de esta capital”, por lo que se distribuyeron esas labores entre Alejandro Monestel y Alejandro Cardona.

A pesar de esos nombramientos, en la Memoria de Instrucción Pública de 1897 el Inspector General de Enseñanza

defendía acaloradamente la necesidad de mejorar la educación musical entre niños y adolescentes:

“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.”¹³⁷

En 1906, por medio de varios acuerdos se nombraron nuevos profesores: Luis Gutiérrez, en escuelas elementales, Alvise Castegnaró, 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.

En 1913, José Joaquín Vargas Calvo, Inspector Escolar de Música, en su informe de 1912, expuso minuciosamente la situación del canto en las escuelas del país. De su visita a la mayoría de escuelas en donde se impartía, llegó a la conclusión de que la situación era “muy halagadora”, gracias a que, por la comprensión estatal, se habían creado catorce plazas nuevas.¹³⁸ (Tabla Nº 3)

Otro apoyo importante para la educación musical escolar se dio en la década de 1930, con la edición de varias antologías musicales. En 1929, se publicó el primer folleto de música nacional titulado *Colección de bailes típicos de la provincia de Guanacaste*. Esa música fue recopilada por los maestros José Daniel Zúñiga, Director Técnico de Música de la Secretaría de Educación, Julio Fonseca, director de la Escuela Santa Cecilia, y Roberto Cantillano, director de la banda militar de San José. En 1934 y 1935, aparecieron dos nuevos folletos, esta vez titulados *Colección de canciones y danzas típicas*, cuyo contenido era, en su mayoría, música guanacasteca. Asimismo, José Daniel Zúñiga editó el folleto

Tabla 3

Leyes, decretos y acuerdos relacionados con la práctica musical, emitidos entre 1845 y 1943

Año	Leyes, Decretos y Acuerdos	Bandas militares	Educación musical	Música en educación primaria y secundaria
1845	Decreto 63	Prof. música y compra instrumentos		
1867	Decreto 29	Calcografía musical		
1873	Acuerdo 34	Funciones Director General de Bandas		
1873		Reglamento de Bandas		
1873	Orden General (27 de mayo)	Exime a músicos de servicio forzoso indefinido.		
1874	Decreto	No embargo		
1875	Circular (28 de agosto)	Facilitar labor de Dirección General de Bandas y de los directores		
1876	Acuerdo 142	Obligaciones de los músicos		

Año	Leyes, Decretos y Acuerdos	Bandas militares	Educación musical	Música en educación primaria y secundaria
1878	Orden General 93	Dormida músicos fuera cuartel		
1881	Acuerdo 80	Suprime Banda San Ramón		
1882	Acuerdo 194	Suprime Banda San Ramón, Puntarenas; reduce Banda Alajuela y Heredia		
1885	Acuerdo 97	Toques de la banda		
1885	Decreto 55	Uniforme		
1887	Acuerdo 69		Beca Marcelina González	
1887	Acuerdo 48			Aumento sueldo maestros de Canto de escuelas Alajuela, Cartago y Heredia
1888	Decreto 4	Adiciona Código Militar con respecto a bandas		
1888	Acuerdo 151			Edición <i>Cantos Escolares</i> (J. Campabadal-F. Ferraz)

Año	Leyes, Decretos y Acuerdos	Bandas militares	Educación musical	Música en educación primaria y secundaria
1888	Decreto 56			Edición <i>Cartilla Histórica</i> (Fournier)
1888	Decreto 4			
1889	Decreto 71	Nuevo uniforme		
1890	Decreto 10		Escuela Nacional Música	
1890	Acuerdo 187		Organiza personal docente Escuela Nacional Música (ENM)	
1890	Acuerdo 441		Crea dos plazas más ENM	
1890	Acuerdo 281		Crea dos plazas más ENM	
1890	Acuerdo 79			Crea plaza violín Liceo C R
1891	Acuerdo 415		Crea plaza ENM	
1891	Acuerdo 416		Subvención Sociedad Filarmónica Cartago	

Año	Leyes, Decretos y Acuerdos	Bandas militares	Educación musical	Música en educación primaria y secundaria
1891	Acuerdo 191			Aumenta a dos plazas de Canto escuelas de San José
1891	Acuerdo 213		Subvención escuela música San Isidro (50 pesos)	
1892	Acuerdo 167		Reorganiza personal ENM	
1893	Acuerdo 1	Crea 5 plazas de aprendiz en Banda Liberia		
1893	Acuerdo 12		Reglamento ENM	
1893	Acuerdo 161		Crea plaza maestro Canto en San Ramón	
1894	Acuerdo 1598			Adopta el ABC (Campabadal) como texto
1903	Acuerdo 82		Beca Julio Fonseca	
1903	Acuerdo 24			Crea plaza maestro canto Esc. Los Angeles, Cartago

Año	Leyes, Decretos y Acuerdos	Bandas militares	Educación musical	Música en educación primaria y secundaria
1903	Acuerdo 71			Cambia letra Himno Nacional
1903	Acuerdo 14			Plaza maestro canto San Ramón
1903	Acuerdo 16			Plaza maestro canto Colegio Señoritas
1905	Acuerdo 52			Dos plazas maestro canto Liceo C R
1906	Acuerdo 336			Crea plaza maestro canto escuelas elementales Heredia
1906	Acuerdo 354			Crea plaza maestro canto Escuela Modelo, Párvulos N°1
1906	Acuerdo 340			Crea plaza maestro canto escuelas superiores y de párvulos Alajuela

Año	Leyes, Decretos y Acuerdos	Bandas militares	Educación musical	Música en educación primaria y secundaria
1906	Acuerdo 210		Subvención escuelas música Barva, Puriscal, San Isidro de Heredia, Esparta, San Mateo, Poás, Paraiso	
1907	Acuerdo 249	Establece tres categorías de músicos		
1907				Edición <i>Cantos Escolares</i> (J. J. Vargas Calvo)
1907	Acuerdo 600			Crea 6 plazas maestro de canto en San José
1909		Reglamento Escuela Música Militar		
1909	Acuerdo 1409			Crea plaza maestro canto en Alajuela
1910	Acuerdo 59		Suprime subvención filarmonías	
1914	Acuerdo 96			Crea plaza maestro canto en Instituto Alajuela

Año	Leyes, Decretos y Acuerdos	Bandas militares	Educación musical	Música en educación primaria y secundaria
1914	Acuerdo 443	Redefine servicios de bandas en San José y provincias		
1914	Acuerdo 37		Beca Carlos Durán Salazar	
1916				Crea dos plazas maestro canto, en San José y en Cartago
1920	Ley General de Presupuesto	Elimina plaza de Director General de Bandas		
1924	Acuerdo 1	Da de alta del servicio activo a los músicos		
1925	Ley General de Presupuesto	Restablece plaza de Director General de Bandas		
1926			Beca Guillermo Aguilar Machado	
1926	Acuerdo 67		Subvención filarmonía Machado	

Año	Leyes, Decretos y Acuerdos	Bandas militares	Educación musical	Música en educación primaria y secundaria
1927	Acuerdo 39			Crea concurso anual de composiciones "con el fin de crear cancionero nacional" (no escolar)
1929				Edición <i>Bailes típicos de la provincia de Guanacaste</i> (Zúñiga, Fonseca, Cantillano)
1932			Reglamento filarmonía Nicoya, Filadelfia, Santa Ana, Aserri, San Mateo.	
1933	Acuerdo 299			Edición <i>Cantos escolares</i> (Zúñiga)
1933	Decreto 126		Subvención filarmonía Curridabat	Establece <i>Lo que se canta en Costa Rica</i> como texto
1934				Edición <i>Canctones y danzas típicas</i> (Zúñiga, Fonseca, Cantillano)

Año	Leyes, Decretos y Acuerdos	Bandas militares	Educación musical	Música en educación primaria y secundaria
1934			Reglamento filarmonía Acosta	
1935			Reglamento filarmonía Naranjo, Montes de Oro	
1935	Decreto 15	Ley de Pensiones de Músicos de Banda Militar		
1938				Edición <i>Canciones nuestras</i> (Colegio Superior de Señoritas)
1939	Decreto 124		Subvención filarmonía San Rafael Heredia, Pococí	
1941	Decreto 10		Conservatorio Nacional de Música	
1942				Edición <i>Chico Compositores Nacionales</i> (Instituto de Alajuela)
1943	Decreto 3102		Subvención Orquesta Sinfónica Nacional	

Fuente: Archivo Nacional de Costa Rica. Colección de Leyes y Decretos 1845-1943.

Canciones escolares para uso de las escuelas oficiales de la República de Costa Rica, en 1933; el Colegio de Señoritas publicó *Canciones nuestras*, en 1938; el Instituto de Alajuela editó *Cinco composiciones nacionales*, en 1942; y en ese mismo año, Alcides Prado, nuevo Director Técnico de Música dio a conocer *Cantos y canciones nacionales*.

C. Conclusión

La música ha estado siempre presente en la vida social de los costarricenses. Sin embargo, el apoyo que ha recibido del Estado ha sido diferente de una época a otra. Entre 1845 y 1870, la música se interpretó de manera constante en actividades políticas por medio de las bandas militares. No obstante, aunque su presencia fue continua, en ningún momento alcanzó un papel protagónico. Entre 1870 y 1914, esta situación cambió. Si antes de la década de 1870 los músicos militares eran un elemento más de los batallones, las bandas poco a poco se definieron como unidades en sí mismas, dentro del aparato militar. Esto se percibe claramente en los presupuestos de la cartera, en los cuales inicialmente los tambores y clarines se entremezclaban con los soldados en la lista de gastos, mientras que, hacia la década de los setenta, los músicos formaban un grupo aparte y, en 1890, las bandas constituían un rubro por separado. Esta consolidación de la identidad de las bandas coincidió con el momento en que el Estado las utilizaba, de manera cada vez más consciente en las ceremonias públicas, con un repertorio de danzas de salón, fragmentos de zarzuelas, operetas y óperas, y, sobre todo, de marchas e himnos patrióticos.

Es necesario resaltar dos particularidades del papel de las bandas hasta ese momento: su carácter multclasista y su capacidad conciliatoria con la Iglesia. La potencia sonora de las agrupaciones de instrumentos de viento las hacía apropiadas para actividades que se realizaban en recintos de gran tamaño o al aire libre. Esta característica facilitó que los recreos y retretas se efectuaran en parques y plazas, lo que, a su vez, permitió que asistieran personas de

muy diversa clase social. Las bandas eran ideales, por lo tanto, para transmitir mensajes que necesitaban gran difusión, como los que se emitían por medio de los 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,¹³⁹ las bandas siguieron presentándose en las celebraciones de Semana Santa y 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”.¹⁴⁰ A pesar de un importante proceso de secularización del Estado, las bandas militares participaban igualmente en ceremonias religiosas y en actividades seculares.

Otro papel asignado a la música en ese mismo período fue el de reforzar la imagen de Costa Rica como país civilizado. Dentro de este concepto, el progreso y la morigeración de las costumbres fueron dos elementos claves, para los que la música, por medio de diversas instituciones como filarmonías y escuelas de música, era un apoyo importante.

A partir de la última década del siglo XIX, el Estado desplazó su interés en el campo de la música. (Tabla Nº 4) Si hasta entonces el apoyo a las bandas militares había sido prioritario, de ahí en adelante fue la música escolar la que acaparó la atención del Estado. Numerosos nombramientos de maestros de música, así como ediciones de folletos con música apropiada para niños y adolescentes, son indicadores de este nuevo interés. No fue sino hasta en la década de 1940, que de nuevo el Estado se preocupó por las manifestaciones musicales institucionalizadas, con la creación de la Orquesta Sinfónica Nacional y el Conservatorio de Música, actual Escuela de Artes Musicales de la Universidad de Costa Rica. Papel protagónico tuvo de nuevo la música en la década de 1970, cuando el lema “Para qué tractores sin violines” del mandatario José Figueres Ferrer sirvió de apoyo a todo un proyecto musical revolucionario. Pero esta ya es otra historia.¹⁴¹

Tabla 4

Profesores de canto en escuelas y colegios (1887-1916)

Año	Lugar	Maestro	Escuela/Colegio
1887	San José	• Manuel Jesús Núñez	
	Alajuela	• Pilar Jiménez	
	Heredia Cartago	• José Campabadal	
1890	San José	• Manuel Jesús Núñez	• Liceo Costa Rica: Sección Normal (violín)
1891	San José	• Alejandro Monestel	• Alejandro Cardona • Escuela Graduada Varones, Escuela Graduada Niñas Nº 1
			• Escuela Graduada Niñas Nº 2, Escuela Párvulos
	Cartago	• Gustavo Campos	• Escuela Los Angeles
1903	San José	• J. J. Vargas Calvo	• Colegio de Señoritas
	Alajuela	• Emilio León	
1905	San José	• Alvise Castagnaro	• Liceo C R (cursos superiores)
		• Eduardo Cuevas	• Liceo C R (cursos inferiores)

Año	Lugar	Maestro	Escuela/Colegio
1906	San José	<ul style="list-style-type: none"> • Manuel Alberto Coto • J. J. Vargas Calvo 	<ul style="list-style-type: none"> • Escuela Anexa (Liceo CR), Párvulos Nº 1 • Escuela Anexa (Colegio Señoritas) recargo • Escuelas elementales • Escuelas superiores y Escuela Mixta Párvulos
1907	Heredia Alajuela San José	<ul style="list-style-type: none"> • Luis Gutiérrez • Eduardo Cuevas • Pedro Calderón • Alfredo Morales • Luisa Montero • Angelina Castro • Ángela Bustamante • Marita O'Lear 	<ul style="list-style-type: none"> • Superior Varones Nº 1 • Superior Varones Nº 2 • Superior Niñas y Párvulos Nº 2 • Párvulos Nº 3 y Mata Redonda • Párvulos Nº 1 y Párvulos Nº 2 • Párvulos Nº 3 y Párvulos Nº 2
1909	Alajuela	<ul style="list-style-type: none"> • Emilio León 	<ul style="list-style-type: none"> • Instituto Alajuela
1910	San José		<ul style="list-style-type: none"> • San Pedro • Curridabat • San Isidro (Coronado) • Guadalupe • San Vicente • San Juan • Desamparados • Alajuelita • Escazú

Año	Lugar	Maestro	Escuela/Colegio
1912	Cartago		Tres Ríos
			Paraiso
	Heredia		San Joaquín
	Alajuela		Naranjo
			Palmares
	San José	Roberto Campabadal	Varones Nº 1
		Zelmira Capella	Niñas Nº 2
		Raúl León	Mata Redonda
		Marta Montes de Oca	San José
		Julio Osma	San José
		Clemencia Quirós	Párvulos
		Consuelo Mata	
		Isaac Barahona	Santo Domingo
1916	Cartago	Sofía Casal	Varones Nº 1 Alajuela
	Heredia	Crisanto Murillo	Grecia
	Alajuela	José Daniel Zúñiga	
	Puntarenas	Gerardo Zamora	Santa Cruz
	Guanacaste	Urbino Barboza Castro	Aserri, San Juan de Dios, San Rafael de Desamparados
	San José	Alfonso Padilla	Cervantes
	Cartago		

Fuente: Archivo Nacional de Costa Rica. Colección de Leyes y Decretos 1887-1916.

Notas

1. La trayectoria de Costa Rica en este período es analizada por: Víctor Hugo Acuña e Iván Molina, *Historia económica y social de Costa Rica (1750-1950)*. (San José: Porvenir, 1991). Héctor Pérez Brignoli, *Historia de Costa Rica, 1840-1940. Una síntesis interpretativa*, (San José: Universidad Estatal a Distancia, 1942). Jorge Mario Salazar, *Crisis Liberal y Estado Reformista Análisis político-electoral. 1914-1949*, (San José: Universidad de Costa Rica, 1995). Iván Molina y Steven Palmer, *Costa Rica 1930-1996. Historia de una sociedad*. (San José: Porvenir, 1997).
2. Para una exposición detallada acerca de las transformaciones urbanas ocurridas en San José, véase: Patricia Fumero, "La ciudad en la aldea. Actividades y diversiones urbanas en San José a mediados del siglo XIX." En Iván Molina y Steven Palmer, eds. *Héroes al gusto y libros de moda. Sociedad y cambio cultural en Costa Rica (1750-1900)*, (San José: Porvenir, 1992), pp. 77-107. Juan Bernal Ponce, *Ciudades del Caribe y Centroamérica del siglo XV al siglo XIX* (Cartago: Tecnológica de Costa Rica, 1993), pp. 268-281.
3. Fumero "La ciudad en la aldea", p. 99.
4. Citado en Peter Martin, *Sounds and society. Themes in the sociology of music*, (New York: Manchester University Press, 1995), p. 229.
5. Norbert Elias, *La dynamique de l'Occident*, (Paris: Ed. Calmann-Lévy, 1975).
6. En las citas textuales se respetó la ortografía original.
7. *La Prensa Libre* (8-1-1895).
8. Los antecedentes de las bandas musicales son esencialmente militares. Los cuernos, de origen animal, pronto fueron construidos en metal. 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, con secciones de instrumentos cantantes y secciones de acompañantes, y con la adición de la llamada "música turca", compuesta por instrumentos de percusión (bombo, platillos y triángulo). La invención del sistema de llaves a inicios del XIX dio inicio a nuevas familias de instrumentos: los bugles y los figles. Pronto estos instrumentos fueron desplazados por los de pistones, y con ellos aparecieron los

cornetines, los sax hornos, los fliscornos, las tubas y los saxofones. Gracias a esta mejora técnica también se perfeccionó la afinación. El cuerpo básico de las bandas se establece de la siguiente manera, aunque varía ligeramente de país a país:

- un grupo de instrumentos de madera (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 (fliscornos y tubas)
 - un grupo de instrumentos de percusión (tambores, bombos y platillos).
9. En el Decreto IV, (marzo de 1837) se estipula el sueldo de los militares, entre ellos "los tambores y demás músicos".
 10. A.N.C.R., Serie Congreso Nº 1579 (1-1-1832). Una descripción detallada de la aparición de las bandas militares en cada una de las provincias se encuentra en: 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).
 11. *Colección de Leyes y Decretos*, Decreto XLI (3-3-1842).
 12. *Colección de Leyes y Decretos*, Decreto LXIII (24-12-1845).
 13. A.N.C.R., Serie Congreso Nº 4984 (12-1845), f. 1-7.
 14. *Gaceta del Gobierno de Costa Rica* (12-5-1852).
 15. *La Gaceta* (14-9-1852).
 16. *Gaceta Oficial* (23-5-1862).
 17. *La Gaceta* (14-6-1851), *La Gaceta* (1-5-1852).
 18. Flautín de tono muy agudo.
 19. Instrumento parecido a la trompeta, pero más pequeño y de sonido más agudo.
 20. Instrumento parecido a la trompeta pero sin pistones, lo cual le permite producir solamente sonidos armónicos.
 21. *Colección de Leyes y Decretos*, Decreto XLI (marzo de 1842).
 22. A.N.C.R., Serie Guerra y Marina 10.557 Libro "copiador" del Director General de Bandas Manuel María Gutiérrez (1866-1885).

23. A.N.C.R., Serie Congreso Nº 20.978 *Memoria de Guerra*, 1868.
24. A.N.C.R., Serie Congreso Nº 4984 (1845).
25. Mercedes Muñoz, *El Estado y la abolición del ejército*, 1914-1949, (San José: Porvenir, 1990), p. 23-33.
26. A.N.C.R., Serie Guerra y Marina Nº 5600 (30-2-1873), f. 1.
27. A.N.C.R., Serie Guerra y Marina Nº 5600 Reglamento de las Bandas Militares (30-10-1873) f. 10.
28. La de Limón no se consolida hasta en 1901.
29. A.N.C.R., Serie Guerra y Marina Nº 5600 Orden General (27-5-1875) f. 2.
30. A.N.C.R., Serie Guerra y Marina Nº 5600 Orden General (20-7-1876) f. 3.
31. A.N.C.R., Serie Guerra y Marina Nº 5600 Orden General (28-8-1875) f. 4.
32. Acuña y Molina, *Historia económica y social*, p. 134.
33. Ana Cecilia Román Trigo, *Las finanzas públicas de Costa Rica: Metodología y Fuentes (1870-1948)*, (San José: Universidad de Costa Rica, 1995), p. 87.
34. *Colección de Leyes y Decretos*, Acuerdo LXXX (19-7-1881).
35. *Colección de Leyes y Decretos*, Acuerdo CXCV (17-10-1882).
36. *Colección de Leyes y Decretos*, Acuerdo CXLIII (18-5-1883).
37. *Colección de Leyes y Decretos*, Acuerdo CCCLXIX (7-12-1893).
38. *Colección de Leyes y Decretos*, Acuerdo CXLIII (18-5-1883).
39. *Colección de Leyes y Decretos*, Decreto LV (6-8-1885).
40. El artículo 6º del Contrato de Trabajo menciona que los músicos son los encargados del mantenimiento de los instrumentos.
41. *La Prensa Libre* (16-7-1901).
42. *Colección de Leyes y Decretos*, Decreto Poder Ejecutivo Nº 1 (24-2-1909) Reglamento Orgánico de la Escuela de Música Militar.

43. *Colección de Leyes y Decretos*, Reglamento Orgánico de la Escuela de Música Militar, Capítulo IX, p. 70.
44. *Colección de Leyes y Decretos*, Acuerdo N° 118 (30-7-1906).
45. *Colección de Leyes y Decretos*, Acuerdo N° 443 (10-11-1914).
46. Mercedes Muñoz, *El Estado y la abolición del ejército*, p. 219 y presupuestos individuales de cada banda, en los presupuestos de cada año.
47. Una exposición detallada acerca de este tipo de celebraciones se encuentra en: Margarita Silva, "Las fiestas cívico-electoral en San José y el reconocimiento de la autoridad de los elegidos (1821-1870)," *Revista de Historia N° 27*, (enero-junio 1993), pp. 31-50.
48. Benedict Anderson, *Comunidades Imaginadas*, (México: Fondo Cultura Económica, 1993).
49. "Tradición inventada se refiere al conjunto de prácticas, regidas normalmente por reglas manifiestas o aceptadas tácitamente y de naturaleza ritual o simbólica, que buscan inculcar ciertos valores y normas de comportamiento por medio de la repetición, lo que implica de manera automática una continuidad con el pasado," Hobsbawm, "Invención de tradiciones", *Historias*, (marzo-octubre de 1988), pp. 3-16.
50. *La Gaceta Oficial*, (18-9-1875).
51. *Colección de Leyes y Decretos*, Decreto N° LV (6 -8-1885).
52. De acuerdo con el Decreto LXXI (28-9-1889), el escudo de armas estaba presente en la chapa del cinto charolado que deben utilizar.
53. *La Gaceta Oficial*, (16-9-1883).
54. *La Gaceta Oficial*, (14-9-1886).
55. Un *Capriccio* y varios vales.
56. *Colección de Leyes y Decretos*, Acuerdo N° 151 (12-7-1888).
57. Meléndez, *Cincuentenario*, p. 22.
58. A.N.C.R., Serie Educación N° 5317.
59. Un análisis detallado de este tema se encuentra en: Astrid Fichel, *Consenso y Represión*, (San José: Editorial Costa Rica, 1990). María Isabel Padilla, *La educación como agente legitimador del Estado costarricense (1869-1935)*, Tesis de Licenciatura, UNA, 1995.

60. *La Gaceta*, (11-9-1891).
61. *La Gaceta*, (18-9-1895).
62. *La Gaceta*, (17-9-1899).
63. *La Gaceta*, (18-9-1900).
64. *La Gaceta*, (21-6-1903).
65. *El Día* (20-6-1903), *El Noticiero* (26-8-1903), *El Noticiero* (30-8-1903).
66. *Colección de Leyes y Decretos*, Decreto N° 71, del 20 de junio de 1903, en Comisión Nacional de Conmemoraciones Históricas, Ministerio de Cultura, Juventud y Deportes, *75 años de la letra del Himno Nacional de Costa Rica*, 1978.
67. Steven Palmer, "Sociedad Anónima, Cultura Oficial: Inventando la Nación en Costa Rica, 1848-1900.", *Héroes al gusto y libros de moda. Sociedad y cambio cultural en Costa Rica (1750/1900)*, (San José: Porvenir, 1992), p. 197.
68. Este tema es ampliamente analizado en: Alvaro Quesada, *La formación de la narrativa nacional costarricense (1890-1910)*. (San José: Editorial de la Universidad de Costa Rica, 1986). 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).
69. *La Prensa Libre* (16-9-1903).
70. *El Noticiero* (30-8-1903).
71. Estas obras se encuentran recopiladas en *Lo que se canta en Costa Rica*, editado por José Daniel Zúñiga y en *Cantemos. Album para la enseñanza media y secundaria*, editado por Alcides Prado.
72. *Cultura*, N° 16, Año 1 (8-8-1910).
73. Gerardo Morales, *Cultura Oligárquica y Nueva Intelectualidad en Costa Rica: 1880-1914*. (Heredia: Editorial Universidad Nacional, 1995), p. 99.
74. Benedict Anderson, *Comunidades Imaginadas*, (México: Fondo de Cultura Económica, 1993).

75. Norbert Elias, *La civilisation des mœurs.*, (Paris: Ed. Calmann-Lévy, 1973). Elias, Norbert, *La dynamique de l'Occident*, (Paris: Ed. Calmann-Lévy, 1975).
76. A.N.C.R., Serie Fomento Nº 782.
77. A.N.C.R., Serie Fomento Nº785.
78. A.N.C.R., Serie Fomento Nº 778, 780, La Gaceta (19-3-1897).
79. *La Gaceta* (13-6-1900).
80. A.N.C.R., Serie Fomento Nº 780, 4519.
81. *La República* (13-2-1896), Fomento Nº 778.
82. *La República* (16-2-1896).
83. A.N.C.R., Serie Fomento Nº 4519, 778, 780, 784.
84. A.N.C.R., Serie Fomento Nº 778, La Gaceta (25-3-1897).
85. A.N.C.R., Serie Fomento Nº 785.
86. A.N.C.R., Serie Fomento Nº 4519, La Prensa Libre (17-9-1903).
87. A.N.C.R., Serie Fomento Nº 789.
88. A.N.C.R., Serie Fomento Nº 788.
89. A.N.C.R., Serie Fomento Nº 778,780,784, 4519.
90. A.N.C.R., Serie Fomento 780, 783, El Día (3-4-1902).
91. A.N.C.R., Serie Fomento 780.
92. *Gaceta Oficial* (30-3-1897), Serie Fomento 778, 780.
93. *Gaceta Oficial* (15-3-1897).
94. A.N.C.R., Serie Fomento 778, 780, 784.
95. A.N.C.R., Serie Fomento 778, 783, 784.
96. *Gaceta Oficial* (7-3-1897), *El Día* (22-9-1903).
97. A.N.C.R., Serie Fomento Nº 778.
98. A.N.C.R., Serie Fomento Nº 780, 784.

99. A.N.C.R., Serie Fomento Nº 778, 780.
100. A.N.C.R., Serie Fomento Nº 778, 780.
101. A.N.C.R., Serie Fomento Nº 778, 780.
102. *La Gaceta* (25-3-1897), Fomento Nº 778.
103. A.N.C.R., Serie Fomento Nº 790.
104. A.N.C.R., Serie Fomento Nº 789.
105. A.N.C.R., Serie Fomento 4340.
106. *Colección de Leyes y Decretos*, Acuerdo Nº 210 (15-11- 1906).
107. *Colección de Leyes y Decretos*, Acuerdo Nº 59 (19-5-1910).
108. A.N.C.R., Serie Fomento Nº 45 19.
109. A.N.C.R., Serie Fomento Nº 785.
110. *Colección de Leyes y Decretos*, Decreto 17(27-5-1890).
111. Jeffrey Needell, *A Tropical Belle-Epoque. Elite, culture and society in turn-of the century Rio de Janeiro*, (New York: Cambridge University Press, 1987), p. 80.
112. A.N.C.R., Serie Fomento Nº 939, f. 4 v.
113. *Colección de Leyes y Decretos*, Decreto X (12-3-1890).
114. *Colección de Leyes y Decretos*, Acuerdo CLXXXVII (15-4-1890), Acuerdo CCLXXXI (14-7-1890), Acuerdo CDXLI (3-10-1890) , Acuerdo CCLXVII (11-8-1892).
115. *Colección de Leyes y Decretos*, Acuerdo CDXV (29-8-1891).
116. *Colección de Leyes y Decretos*, Acuerdo XII (7-1-1893).
117. *La República* (29-5-1894).
118. Idem.
119. *La República* (14-8-1894).
120. Idem.
121. *Colección de Leyes y Decretos*, Acuerdo Nº 11 (31-5-1894).

122. *La República* (26-9-1894).
123. *La Gaceta Oficial* (7-11-1863).
124. *La Gaceta Oficial* (7-11-1863).
125. *La Gaceta Oficial* (7-11-1863).
126. *La Gaceta Oficial* (5-4-1862).
127. *La Gaceta Oficial* (1-5-1867).
128. Fumero, *Teatro, público y Estado*, p. 135.
129. *Gaceta Oficial* (16-7-1864).
130. *La Prensa Libre* (30-7-1901).
131. *La República* (28-1-1887).
132. Fumero, *Teatro, público y Estado en San José*.
133. *Notas y Letras*, Año 1, Nº 1, p. 3 (15-11-1893).
134. *La Gaceta Oficial* (16-7-1864).
135. *Notas y Letras* Año 1, Nº 1, p. 3 (15-11-1893).
136. *Notas y Letras*, Año 1, Nº 1, p. 3 (15-11-1893).
137. A.N.C.R., Serie Congreso Nº 21 111 *Memoria de Instrucción Pública*, 1897, p. 49.
138. A.N.C.R., Serie Congreso Nº 21 146 *Memoria de Instrucción Pública*, 1913, p. 271-276.
139. Claudio Antonio Vargas Arias, *El liberalismo, la Iglesia y el Estado en Costa Rica*, (San José: Guayacán, 1991).
140. *La Gaceta* (21-8-1881).
141. Las políticas culturales costarricenses a partir de 1948 son estudiadas por: Rafael Cuevas Molina, *El Punto sobre la I. Políticas culturales en Costa Rica (1948-1990)*, (San José: Ministerio de Cultura, Juventud y Deportes, 1995).