



Universidad
Internacional
de Andalucía

TÍTULO

JOSÉ CAMPABADAL Y CALVET (1849-1905)
SU VIDA Y OBRA PARA EL SALÓN MUSICAL

AUTORA

Daniela Arce Moreno

	Esta edición electrónica ha sido realizada en 2025
Tutora	Dra. María Belén Vargas Liñán
Instituciones	Universidad Internacional de Andalucía; Universidad de Granada; Universidad de Oviedo
Curso	<i>Máster Universitario en Patrimonio Musical (2023/24)</i>
©	Daniela Arce Moreno
©	De esta edición: Universidad Internacional de Andalucía
Fecha documento	2024



Universidad
Internacional
de Andalucía



**Atribución-NoComercial-SinDerivadas
4.0 Internacional (CC BY-NC-ND 4.0)**

Para más información:

<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/deed.es>

<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/deed.en>



Máster en Patrimonio Musical
***José Campabadal y Calvet (1849-1905): Su vida y
obra para el salón musical.***

Autora:

Daniela Arce Moreno

Tutora:

Dra. María Belén Vargas Liñán

ÁMBITOS DE CONOCIMIENTO: 620306 MUSICOLOGÍA
550638 HISTORIA DE LA MÚSICA

MÁSTER UNIVERSITARIO EN PATRIMONIO MUSICAL (2023/2024)

UNIA

UGR

UNIOVI

Convocatoria Extraordinaria

2024



Universidad de Oviedo



UNIVERSIDAD
DE GRANADA

Máster en Patrimonio Musical

***José Campabadal y Calvet (1849-1905): Su vida y
obra para el salón musical.***

DANIELA ARCE

DRA. BELEN VARGAS

Agradecimientos.

Primeramente a las instituciones académicas involucradas por permitirme realizar mis estudios de máster en instituciones tan prestigiosas.

A mi tutora, la Dra. Belén Vargas, le agradezco por la paciencia, la iniciativa y por su sabiduría. Cada acierto de esta investigación es debido a usted.

Un profundo reconocimiento a don Bernardo R.R por su apertura al compartir su colección privada y por nutrir esta investigación con sus historias.

Al Archivo Histórico Musical de la Universidad de Costa Rica, liderado por la Dra. Susan Campos, gracias por la disposición y eficiencia de sus servicios.

A mi aquelarre, gracias por el apoyo y amor transatlántico.

Lidia, Javi y Domi, gracias por ser mi familia andaluza.

Mami, papi y Alita, gracias por ser y estar. Esto es de ustedes.

ÍNDICE GENERAL

INTRODUCCIÓN	
a. Justificación de la elección del tema	9
b. Antecedentes y estado de la cuestión	10
c. Objetivos científicos	14
d. Fuentes y metodología	15
CAPÍTULO 1. José Campabadal y Calvet (1849-1905)	
1.1. De Balaguer a Cartago (1849-1876)	19
1.2. Nueva vida en Costa Rica (1876-1905)	23
CAPÍTULO 2. La incipiente República de Costa Rica	
2.1. En víspera de la independencia (1821)	29
2.2. Fundación de la República de Costa Rica y construcción de lo Nacional	30
2.3. Referentes extranjeros para la construcción del imaginario costarricense.....	34
CAPÍTULO 3. Maestro de capilla, compositor y docente: la pluralidad de su obra y su presencia en la prensa	
3.1. «Música digna del culto católico»	37
3.2. Intervenciones en el campo educativo y cívico costarricense	41
3.3. La Sociedad Euterpe y su obra secular	48
CAPÍTULO 4. Campabadal y el salón musical	
4.1. Caracterizando su estilo compositivo	54

4.1.1. Contextos y temáticas	54
4.1.2. Géneros y formas musicales	58
4.2. De casas editoras, formatos y dedicatorias	75
CONCLUSIONES	78
FUENTES Y BIBLIOGRAFÍA	
A. Fuentes primarias	111
A.1. Hemerográficas	111
A.2. Partituras musicales de salón, métodos y cancioneros	112
A.3. Diario personal	114
B. Fuentes secundarias	115
B.1. Referencias bibliográficas	115
B. 2. Bibliografía	118
ANEXOS	
ANEXO 1. Elementos relacionados con la vida de José Campabadal	
1. Retrato de José Campabadal	83
2. Fotografía de José Campabadal con músicos y estudiantes de la Sociedad Euterpe	84
3. <i>Genealogía de las familias Campabadal Calvet y Gorro Paretas</i>	85
4. Primera página del Diario personal de José Campabadal	86
5. Portada de <i>Ilustración Musical Hispanoamericana</i> , año VIII. n. 184 (15-09-1895).....	87
ANEXO 2. Análisis formal de la producción profana de José Campabadal:	

2.1. Análisis de <i>La bella costaricense</i> [sic]	88
2.2. Análisis de <i>Raquel</i>	89
2.3. Análisis de <i>Adagio de la Sonata en Re</i>	90
2.4. Análisis de <i>Poquita cosa</i>	91
2.5. Análisis de <i>La cautiva</i>	92
2.6. Análisis de <i>Mis querellas</i>	93
2.7. Análisis de <i>Mamita</i>	94
2.8. Análisis de <i>Mazurka</i>	95
2.9. Análisis de <i>El cometa</i>	96
2.10. Análisis de <i>Ana María</i>	97
2.11. Análisis de <i>Amor jurado en Troya</i>	98
2.12. Análisis de <i>Brisas de mayo</i>	100
2.13. Análisis de <i>La Sultana</i>	102
2.14. Análisis de <i>La equitativa</i>	103
2.15. Análisis de <i>El capitán</i>	104

ANEXO 3. EL aspecto gráfico y estético de partituras y publicaciones de José Campabadal

3.1. <i>La bella costaricense</i> [sic] (vals).....	105
3.2. <i>Raquel</i> (polka)	106
3.3. <i>Amor jurado en Troya</i> (vals).....	107
3.4. <i>Ana María</i> (vals).....	108
3.5. Portada del <i>A.B.C. Musical</i>	109

ÍNDICE DE FIGURAS

Figura 1. Retrato de José Campabadal. Archivo Histórico Musical.....	22
Figura 2. Portada de la <i>Marcha Inaugural</i> de la Exposición Nacional de 1886. SINABI.....	26
Figura 3. Obituario en catalán de José Campabadal. <i>Revista Musical Catalana</i> . Febrero de 1906, Año III n. 26, p.38.....	28
Figura 4. Diploma otorgado a José Campabadal. <i>Páginas Ilustradas</i> . 25 de febrero de 1906. Año 3, n. 87, p.24.....	40
Figura 5. Anuncio del concurso. <i>Diario Costarricense</i> . 20 de noviembre de 1888. Año I. n. 138. p.3.....	53
Figura 6. Detalle del manuscrito de la marcha <i>United Fruit C</i> . Biblioteca personal de Bernardo Ramírez.....	57
Figura 7. Programa de la audición de la catedral. <i>El Imparcial</i> . Año II. n. 409 (10-09-1916), p.2	71
Figura 8. Publicidad de La Equitativa. Fuente: <i>Otro Diario</i> . 1885, Año 1. n. 17. p.4.....	74
Figura 9. Portada de <i>La Cautiva</i> . BNE.....	77

ÍNDICE DE TABLAS

Tabla 1. Listado de obras de corte religioso.	38
Tabla 2. Lista de Capítulos y contenidos del <i>A.B.C Musical</i> .	44
Tabla 3. Forma, tonalidad y dinámicas de las Mazurkas de salón de José Campabadal.	61
Tabla 4. Forma, tonalidades y dinámicas de los valsos individuales de José Campabadal.	64
Tabla 5. Forma, Tonalidades y Dinámicas de los Valsos de título colectivo de José Campabadal.	65
Tabla 6. Forma, tonalidades y dinámicas de <i>Raquel</i> .	68
Tabla 7. Chotis de José Campabadal.	70
Tabla 8. Forma, tonalidades y dinámicas de <i>Adagio</i> .	72

Tabla 9. Aspectos musicales y líricos de <i>La Equitativa</i> : monólogo para mezzosoprano o barítono.	74
--------------------------------------------------------------------------------------------------------	----

ÍNDICE DE EJEMPLOS MUSICALES

Ejemplo 1. Compases 1-5 de <i>Mazurka</i> .	59
Ejemplo 2. Compases 95-98 de <i>La Cautiva</i> .	59
Ejemplo 3. Compases 1-5 de <i>Mis Querellas</i> . <i>Costa Rica Ilustrada</i> . Segunda época. n. 13. (10/11/1890), p.5.	60
Ejemplo 4. Compases 1-4 de <i>Ana María</i> .	60
Ejemplo 5. Compases 59-62 de <i>La Bella Costaricense</i> [sic]	63
Ejemplo 6. Compases 1-5 del <i>Vals No.2</i> en <i>Brisas de Mayo</i> .	63
Ejemplo 7. Compases 10-14 de <i>Raquel</i> .	66
Ejemplo 8. Compases 41-43 de <i>Raquel</i> .	66
Ejemplo 9. Compases 117-119 de <i>Raquel</i> .	67
Ejemplo 10. Compás 65 de <i>Raquel</i> .	67
Ejemplo 11. Patrón A de <i>Polka de las piedras</i> .	68
Ejemplo 12. Patrón B de <i>Polka de las piedras</i> .	68
Ejemplo 13. Compás 1 de <i>El Capitán</i> .	69
Ejemplo 14. Compás 1 de <i>Poquita Cosa</i> .	69

ÍNDICE DE SIGLAS Y ABREVIATURAS

AHM: Archivo Histórico Musical de la Escuela de Artes Musicales de la Universidad de Costa Rica

BNE: Biblioteca Nacional de España

BC: Biblioteca de Cataluña

BNCR: Biblioteca Nacional de Costa Rica

BRR: Bernardo Ramírez Redondo

Cc: Compases

coord.: Coordinador / Coordinadora

dir.: Director / Directora

ed.: Editor / Editora

EAM: Escuela de Artes Musicales de la Universidad de Costa Rica

inv.: Inventario

JCC: José Campabadal y Calvet

n.: Número

p. / pp.: Página / páginas

SINABI: Sistema nacional de Bibliotecas de Costa Rica

S.A.: Sin autor

S.f.: Sin fecha

s.n.: Sin número

vol. / vols: Volumen / volúmenes

INTRODUCCIÓN

A. Justificación

Esta investigación tiene como eje central al pianista, compositor, docente y maestro de capilla José Campabadal y Calvet (1849-1905), cuya creatividad y disciplina por lo musical tuvo frutos en España y especialmente en Costa Rica, país al que emigró en 1876. Ergo, el axioma central de esta investigación será la vida y obra de Campabadal, especialmente, prestando atención a su producción de música de salón, la cual responde a un contexto temporal, social y geográfico específicos. José Campabadal nació en Barcelona el 16 de julio de 1849. Sus estudios en música iniciaron cuando él era un niño; más adelante complementó su formación con órgano, contrapunto, armonía y composición. Al inicio de su carrera fue docente de música en varias escuelas de Barcelona.

Las motivaciones para estudiar la figura de José Campabadal y Calvet se germinan desde un interés personal por entender y analizar los alcances del compositor y docente por medio de su obra musical. Además de esto, existe una motivación desde la reconstrucción histórica, ya que Campabadal es mencionado frecuentemente en escritos históricos que explican el desarrollo de la cultura y docencia artística en Costa Rica. Además, sus obras forman parte del espíritu cívico costarricense y, en general, su presencia, aportes y obras son reconocidos en la prensa española y costarricense de la época, más no se precisa de un documento que unifique toda esta información ya que dentro del campo de la investigación musicológica destinada a recopilar la vida y obra de figuras influyentes dentro del desarrollo musical, educativo y cultural en Costa Rica durante los siglos XIX y XX, se encuentran muy pocas fuentes específicas que ayuden a explicar este período en la historia.

Existe una necesidad por la búsqueda, recopilación y unificación del trabajo musical de diversos artistas, en cuenta, José Campabadal. Es por esto que este escrito pretende recopilar y sustentar la información ya existente del compositor, valiéndose de nuevas fuentes primarias y secundarias que permiten conocer más de la vida y obra para el salón musical de Campabadal. Se pretende realizar un recuento biográfico e histórico el cual se complementará con la creación de un inventario detallado de su obra de salón para que esta sea más accesible a aquellos quienes deseen estudiar su música y vida. Sin embargo, este escrito no se limita a una semblanza biográfica y a un inventario de la producción musical

de Campabadal. Uno de los objetivos es contextualizar la figura del compositor español en su época, incluyendo las circunstancias políticas, económicas, sociales y culturales del momento, y, por otra parte, realizar una aproximación analítica a una muestra representativa de su música de salón. Además del interés personal por ahondar en la figura de Campabadal, esta investigación permite conectarlo con líneas de investigación musicológica de gran interés, como las redes de contacto entre músicos y con el fenómeno de la migración de artistas y las conexiones entre músicos de España y América.

A manera de síntesis, José Campabadal y Calvet es una figura que resuena en los pasillos de la historia costarricense pero esto no ha asegurado el estudio de su vida y obra de manera rigurosa para la posteridad, por lo que es del mayor interés de esta investigación reconstruir su vida desde las diversas fuentes consultadas y además, proveer información de sus obras para el salón musical y su estilo compositivo para la difusión de estas.

B. Estado de la cuestión.

Para la realización del estado de la cuestión de este escrito se toman en cuenta las fuentes primarias y secundarias que tratan algún aspecto de la vida y / u obra del compositor José Campabadal y Calvet.

Dicho esto, gran parte de la información acerca de José Campabadal Y Calvet recuenta la vida del compositor como el talentoso barcelonés que arribó a Costa Rica en 1876 para tomar la plaza de maestro de capilla y organista de la Basílica de los Ángeles en Cartago. Estos recuentos biográficos resaltan que Campabadal, junto a otros músicos extranjeros, arribaron a Costa Rica para nutrir el campo cultural y musical del país. Campabadal es el compositor de importantes himnos para la construcción de la identidad costarricense por medio de símbolos, como lo son el *Himno al primero de mayo*¹ y el *Himno al 15 de septiembre*², como lo señala Luis Felipe González en su libro *Historia de la influencia extranjera en el desenvolvimiento educacional y científico de Costa Rica*³.

¹ CAMPABADAL, José (1888). *Himno al Primero de Mayo* [Partitura para piano y voz]. SINABI.

² CAMPABADAL, José (1883). *Himno al 15 de Septiembre* [Partitura para piano y voz]. SINABI

³ GONZÁLEZ FLORES, Luis Felipe (1976) , *Historia de la influencia extranjera en el desenvolvimiento educacional y científico de Costa Rica*, San José, Editorial Costa Rica.

Como punto de partida contextual, es pertinente comentar la entrada de Emilio Casares Rodicio en el *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*⁴ la cual es un recuento más extenso y detallado de José Campabadal. En ella se destaca que, anterior a su papel como maestro de capilla y organista en Cartago, había sido el pianista del Gran Café de España (situado en Barcelona) y que además su formación musical había iniciado tan temprano como a los siete años con el maestro Francisco Comas en la ciudad de Balaguer. Además del elemento biográfico detallado por Casares, se destaca la vasta labor compositiva de Campabadal: desde música religiosa hasta la música de salón derivada de sus funciones pedagógicas, las cuales huyen del virtuosismo. Previo a esta aparición, Felipe Pedrell⁵ incluye a José Campabadal en su *Diccionario biográfico y bibliográfico de músicos y escritores de música españoles, portugueses e hispano americanos antiguos y modernos*⁶, con información muy similar a la mencionada en otros textos. Esta mención realizada por Pedrell constituye la más antigua aparición biográfica de Campabadal en alguna monografía.

Dentro del contexto costarricense, la entrada más antigua en mencionar a Campabadal es *Monografía de Cartago*⁷, de Mata Gamboa. Es un recuento más anecdótico y describe cómo el español es el responsable del progreso musical en Cartago. Además de esto, describe la relación de Campabadal con familias de renombre como los Troyo y su relación cercana con políticos cartagineses de la época. Es necesario mencionar la monografía *La Música en Costa Rica*⁸ de Bernal Flores. Como su título indica, el contenido del texto hace un recorrido histórico desde la época precolombina hasta mediados del siglo XX, aproximadamente. El texto describe ámbitos de socialización, políticos y educativos donde la música es protagonista y Campabadal resalta por sus aportes como un docente extranjero con gran ímpetu por mejorar e incentivar la educación musical de la Costa Rica de la época.

⁴ CASARES RODICIO, Emilio (1999), «Campabadal Calvet, José», en Casares Rodicio, Emilio (dir.), *Diccionario de la música española e hispanoamericana*, 10 vols., Madrid, SGAE, vol. 3, págs. 512-513.

⁵ Felipe Pedrell (1841-1822) compositor, músico y musicólogo, vocación que lo llevó a la recopilación realizada para su diccionario.

⁶ PEDRELL, Felipe (1897). *Diccionario biográfico y bibliográfico de músicos y escritores de música españoles, portugueses e hispano americanos antiguos y modernos*. Barcelona: Imprenta de Víctor Berdós y Feliu.

⁷ MATA GAMBOA, Jesús (1930). *Monografía de Cartago*. Imprenta El Heraldito.

⁸ FLORES, Bernal (1978). *La Música en Costa Rica*. San José: Editorial Costa Rica.

Por su distinguida labor en Costa Rica desde 1876 como maestro de capilla, compositor y docente se pueden encontrar fuentes secundarias, como artículos y trabajos académicos que describen su presencia en suelo costarricense. En este contexto, la Universidad de Costa Rica, por medio de sus investigadores y revistas académicas, es el ente que más provee información y referencias acerca del compositor José Campabadal. Dentro de los escritos con mayor recopilación de la vida y obra de José Campabadal está el artículo homónimo realizado por Roy Loza Varela. En «José Campabadal»⁹ se resume de manera bastante precisa la llegada del compositor a Costa Rica, su papel en ámbitos religiosos como maestro de capilla, difusor de las artes y como docente empedernido con la formación musical de los jóvenes. Además de toda esta valiosa información, el artículo de Loza Varela cita una serie de fuentes primarias, las cuales representan una oportunidad para indagar más a fondo la percepción y labor de José Campabadal en el ámbito musical y cultural costarricense por medio de la prensa.

Añadiendo a la lista de escritos relevantes para esta investigación se considera necesaria la mención del libro *De las fanfarrias a las salas de concierto. Música en Costa Rica (1840-1940)*¹⁰ de María Clara Vargas Cullel¹¹, obra que, como lo indica su nombre, repasa la historia y el desarrollo de la música en una incipiente República de Costa Rica. En este libro se repasa brevemente la vida de Campabadal y las situaciones que lo llevaron a desempeñar tantas labores en suelo costarricense. Se describe la preferencia del compositor por la «severidad y majestuosidad» en las ejecuciones musicales dentro de los templos católicos costarricenses, elementos considerados ausentes antes de laborar como maestro de capilla en Cartago. Fuera del ámbito religioso, el libro incluye la cronología de diversos momentos importantes de Campabadal en Costa Rica: en 1883 fundó la sociedad Euterpe (destinada a la práctica y difusión musical); en 1888, junto a Juan Fernández Ferraz, edita y publica el libro *Cantos Escolares* para uso en currículo de educación pública y en 1894 edita su libro *El A.B.C Musical*, libro de música dedicado específicamente al solfeo y el entrenamiento auditivo.

⁹ LOZA VARELA, Roy (2013). *José Campabadal*, Blog de Música [Entrada de blog] 3 de abril. <https://ti2xe.blogspot.com/2013/04/jose-campabadal.html> [Consultado el 14 de agosto de 2024].

¹⁰ VARGAS, CULLEL, María Clara (2004). *De las Fanfarrias a las salas de concierto. Música en Costa Rica (1840-1940)*. San José: Editorial de la Universidad de Costa Rica.

¹¹ Pianista, profesora, investigadora y catedrática de la Facultad de Artes, Universidad de Costa Rica.

Dentro de los artículos e investigaciones oportunos para este escrito, es imperativo comentar los dos artículos académicos publicados por Liliana Chacón Solís¹² dónde se comenta la relevancia de Campabadal en el desarrollo del currículo de la asignatura música en Costa Rica. Estos artículos son: «Inclusión-afianzamiento de la asignatura música en el currículo de la educación pública primaria y secundaria, actores determinantes y visiones sobre su importancia. Costa Rica, 1849-1925»¹³ y «Recorrido de la asignatura “música” en el currículo de la educación pública»¹⁴. Dentro de estos artículos se relata que José Campabadal fue nombrado Inspector de Música en 1886, cuyos informes evidencian la nueva visión curricular otorgada a la música por medio de la función tripartita y científica del canto. Gracias a esto y a los Programas oficiales de Instrucción Primaria de la República de Costa Rica¹⁵, la asignatura se ve consolidada dentro del currículo educativo costarricense.

Además de los escritos por Liliana Chacón Solís, el artículo «Aplicación teórica en el desarrollo del campo musical de Costa Rica (Segunda mitad del siglo XIX)»¹⁶ de Erasmo Solerti Aguilar¹⁷ abona al acervo de información acerca de Campabadal y su labor. En este artículo se menciona que la Sociedad Euterpe, fundada por Campabadal, tuvo un impacto significativo en el crecimiento de la música, ya que se llevaban a cabo conciertos con instrumentos diferentes a los utilizados en las bandas militares, como el violín y el violonchelo, la voz y el piano y *ensambles* corales. También se resalta su prolífica obra como compositor de música de salón y no sólo de música religiosa o ligada al campo didáctico. Solerti hace hincapié en que el legado del músico barcelonés se ajustó a las demandas de un período histórico específico, lo que fue impulsado por la política de alfabetización musical en la educación de la sociedad costarricense a finales del siglo XIX. Las escuelas y los colegios incluyeron la producción musical enfocada en la enseñanza en

¹² Profesora e investigadora de la Escuela de Artes Musicales, Universidad de Costa Rica

¹³ CHACÓN SOLÍS, Liliana (2010) , «Inclusión-afianzamiento de la asignatura música en el currículo de la educación pública primaria y secundaria, actores determinantes y visiones sobre su importancia. Costa Rica, 1849-1925» *Káñina, Rev. Artes y Letras*, XXXIV (2), págs. 183-189.

¹⁴ CHACÓN SOLÍS, Liliana (2012) , «Recorrido de la asignatura “música” en el currículo de la educación pública» *Káñina, Rev. Artes y Letras*, XXXVI (extraordinario), págs. 153-159.

¹⁵ República de Costa Rica. 1909. *Programas oficiales de Instrucción Primaria de la República de Costa Rica*. San José, Tipografía Nacional.

¹⁶ SOLERTI AGUILAR, Erasmo (2012), «Aplicación teórica en el desarrollo del campo musical de Costa Rica (Segunda mitad del siglo XIX)» *Káñina, Rev. Artes y Letras*, XXXVI (extraordinario), págs. 51-56.

¹⁷ Docente en la Escuela de Artes Musicales, Universidad de Costa Rica

sus políticas educativas, lo que constituyó una estructura vital para la construcción del campo musical y educativo en Costa Rica.

Aparte de los artículos y demás fuentes mencionadas, a José Campabadal se le menciona como el compositor de obras importantes, esto en los artículos de María Isabel Carvajal¹⁸, quién hurga en los símbolos, motivos y discursos del *Himno al 15 de setiembre* e *Himno al Primero de Mayo*. Estos artículos son: «Discursos y símbolos del Himno Patriótico al 15 de Setiembre»¹⁹ e «Himno Patriótico El Primero de Mayo»²⁰. Si bien estos artículos contextualizan la realidad en la que se compuso la música, no hay una revisión profunda del papel del compositor, ya que este no es el objetivo de los mismos.

En vista de lo expuesto, es seguro establecer que no existe ninguna investigación académica plasmada por escrito que encierre y unifique los elementos perseguidos por este estudio, los cuáles son: un recorrido biográfico de José Campabadal que se nutra del vaciado de hemerotecas y de su valioso diario personal, un análisis del contexto político y social que ameritaba la presencia de Campabadal en Costa Rica, además de un repaso de su obra, analizando sus preferencias de composición en el ámbito de la música de salón.

C. Objetivos científicos

Objetivos científicos:

- El objetivo general de este trabajo es estudiar la vida y obra musical de José Campabadal Y Calvet, en particular, su producción de música de salón.

Objetivos específicos:

- Elaborar una biografía detallada de José Campabadal (1849-1905) que repase tanto su vida en España como en Costa Rica.
- Detallar su labor y obra como músico, maestro de capilla y docente en Costa Rica (1876-1905).

¹⁸ Docente en la Escuela de Artes Musicales, Universidad de Costa Rica.

¹⁹ CARVAJAL ARAYA, María Isabel (2009), Discursos y símbolos del Himno Patriótico al 15 de Setiembre. *Revista Estudios*, 22, págs. 155-168.

²⁰ CARVAJAL ARAYA, María Isabel (2014), Himno Patriótico El Primero de Mayo. *ESCENA. Revista De Las Artes*, 74(1), págs. 43-56.

- Retratar y describir el contexto cultural, social y musical del Estado Liberal costarricense (1870-1905).
- Realizar un vaciado de la información relacionada a José Campabadal contenida en la prensa costarricense y española de la época para dimensionar el impacto del compositor y docente en ambas latitudes.
- Caracterizar las obras de salón de José Campabadal por medio de un análisis detallado de sus obras y contexto.

D. Fuentes y Metodología

Metodología de investigación

Para llevar a cabo esta investigación fue necesario recurrir a las partituras de José Campabadal, las cuales se encuentran tanto en formato de manuscrito como en partituras editadas y hasta publicadas. Dentro de este aspecto, el Archivo Histórico Musical de la Universidad de Costa Rica, liderado por la Dra. Susan Campos y acompañada por la archivista Anette Seas, son un punto de partida y de acompañamiento esencial para este escrito gracias a la documentación previamente realizada por este ente. Aún cuando no existen documentos académicos que unifiquen una reconstrucción biográfica y de su obra que además incluya presencia en la prensa de José Campabadal, se cuenta con una gran cantidad de información en calidad de fuentes primarias. En cuanto a la disponibilidad de material musical de José Campabadal, existen varios sitios en diferentes latitudes donde se puede encontrar parte del repertorio. El Archivo Histórico Musical de la Universidad de Costa Rica (San Pedro de Montes de Oca), el Sistema Nacional de Bibliotecas de Costa Rica, la Biblioteca de Catalunya y la Biblioteca Nacional de España disponen de partituras para el uso digital y físico. Para este trabajo se utilizarán todas las obras del compositor que estén a disposición, esto incluye piezas de corte pedagógico, religioso, popular y aquellas publicadas en suplementos de revistas y periódicos.

Asimismo, el vaciado de hemerotecas históricas es de suma importancia para ubicar noticias, comentarios y anuncios relacionados a José Campabadal, como lo son la Sociedad Euterpe, reseñas sobre conciertos, música publicada y referencias a sus trabajos. Dentro de los periódicos y revistas que mencionan a Campabadal en Costa Rica se pueden mencionar *Arte y Vida*, *Athenea*, *Páginas Ilustradas*, *La Gaceta*, *El Ferrocarril*, *La Palanca* y *Costa*

Rica ilustrada. En el caso de España, se pueden mencionar las revistas *Ilustración Musical Hispanoamericana*, *La Ilustración Artística*, *Unión Ibero-Americana* y *Crónica de la Música*.

Sus partituras y métodos para diversos tipos de instrumentación se encuentran dispersos en diferentes repositorios, archivos y bibliotecas, los cuales suman cerca de 55 documentos. Una fuente muy importante para este trabajo es la figura de don Bernardo Ramírez Redondo²¹, músico cartaginés cuya biblioteca personal conserva manuscritos, ediciones y métodos de José Campabadal, ya que le fueron heredados por don Luis Valle (1885-1968), alumno de Campabadal en la Sociedad Euterpe. Además, preserva el diario personal de José Campabadal, en el cual el compositor redacta un recuento de su vida desde su nacimiento hasta 1895.

De las partituras disponibles para analizar, cuatro son manuscritos que se han transcrito para facilitar su lectura (*El Cometa*, *El Capitán*, *La Equitativa*, *La Sultana*), esto se realizó por medio del software Finale 2014, en su versión para Macintosh. Aquellas partituras editadas pero no digitalizadas (*Ana María* y *Amor Jurado en Troya*) se escanearon con escaner Epson L3250 y se exportaron en formato .png para una mejor resolución, posteriormente las páginas de cada partitura se recopilaron en un archivo de documento portable (.pdf).

Las obras a analizar son aquellas de las que se cuenta con una partitura completa y legible. Estas son 15: *Amor Jurado en Troya*, *Ana María*, *Adagio*, *Brisas de Mayo*, *Mamita*, *Mazurka*, *Mis Querellas*, *El Capitán*, *El Cometa*, *La Bella Costarricense*²², *La Cautiva*, *La Equitativa*, *La Sultana*, *Poquita Cosa* y *Raquel*. En primer lugar, como paso primordial, se interpretaron las obras al piano para identificar sus generalidades y particularidades. Gracias a este primer acercamiento musical, se pueden identificar elementos que no saltan a la vista con un análisis que se limita a la observación de la partitura. Para proceder con el análisis de estas obras se dispone de una tabla (la cual se incluye en el anexo 2) que incluye los siguientes aspectos: fecha, autor, nombre de la obra, dedicatoria, plantilla, tonalidad, editor, métrica, género, forma (esto incluye ilustrar sus secciones y temas con sus tonalidades y compases), dinámicas e indicaciones, localización física, enlace web e

²¹ Músico costarricense dedicado a la enseñanza musical y la actividad religiosa en Cartago, Costa Rica.

²² Se respeta la ortografía original mostrada en la portada de la obra.

incipit. Estas tablas de análisis, junto a la partitura correspondiente, se incluyen en el Anexo n. 2 de este TFM. Este paso es esencial para caracterizar el estilo compositivo de José Campabadal en el ámbito de la música de salón.

Gracias a esta intensa búsqueda de partituras de José Campabadal es posible localizar el *A.B.C Musical*, libro de texto mencionado en la prensa del siglo XIX así como en diversas investigaciones de la U.C.R., del cual no se contaba con un ejemplar hasta ahora. Así como el *A.B.C Musical*, el diario personal de José Campabadal está en posesión de don Bernardo Ramirez, músico y docente cartaginés, quién tuvo una excelente disposición inicial para colaborar en este escrito, cediendo una copia de ambos documentos (B.R.R posteriormente decidió no compartir más del material). Este documento constituyó una fuente primaria invaluable puesto que sustenta la recopilación biográfica realizada. Sin embargo, al ser un documento escrito desde la subjetividad, no toda la información allí contenida se puede considerar verídica y confiable en su totalidad. Dicho esto, el presente escrito se sustenta de estas fuentes primarias ya mencionadas así como del vaciado de prensa tanto española como costarricense. Por el alto volumen de ejemplares que contienen variada información, la Dra. Vargas Liñán recomendó, muy acertadamente, la utilización de su formato de tabla para el análisis y registro de búsquedas hemerográficas (el formato de tabla se extrae de la tesis doctoral de la Dra. Vargas). Para el correcto llenado de la tabla era necesario anotar el número de registro, el año, la fecha, autor, sección, título, palabras clave, contenido, onomásticos, obras, instituciones y número página. Este documento, realizado en Excel, facilitó la búsqueda de información por temáticas, años y lugar geográfico.

Como resultado se contabilizaron 70 entradas y menciones relacionadas a Campabadal. Los ejemplares de prensa recopilados y analizados son en su mayoría costarricenses, entre ellos *La Palanca*, *Otro Diario*, *El Día*, *El Ferrocarril*, *La Gaceta*, *Arte y Vida*, *Diario Costarricense*, *El Herald*o y *Costa Rica Ilustrada*, este último siendo el medio donde Campabadal publicó dos de sus mazurkas: *Mamita* y *Mis Querellas*. Por el lado de España, *La Ilustración Hispanoamericana*, *La Publicidad*, *El Diario Catalán*, *Revista Catalana Musical* y *La Hormiga de Oro* fueron los medios que cubrían el quehacer musical de Campabadal en Costa Rica.

Posterior a esto, se ha investigado el contexto histórico, político, social y cultural de Costa Rica durante la segunda mitad del siglo XIX para comprender el porqué de la contratación de José Campabadal en Costa Rica, ergo, entender la urgente necesidad de acoger referentes culturales extranjeros en el país centroamericano. Esto comprende una búsqueda bibliográfica de fuentes secundarias que relatan y explican los hechos sociales, políticos y culturales de la época. Además, fue necesario contrastar la información correspondiente a la realidad costarricense con otras latitudes hispanoamericanas para nutrir de coincidencias así como de singularidades la descripción realizada.

Con base en los hallazgos obtenidos, esta investigación se ha distribuido en capítulos que comprenden: una biografía extensa y completa de José Campabadal y Calvet (capítulo I), una descripción y análisis del contexto costarricense en la segunda mitad del siglo XIX que explica el porqué era necesario para el estado liberal contar con una figura como Campabadal (capítulo 2), se agrega también un repaso de sus aportes y obras en los diferentes ámbitos que se desempeñó: religioso, cívico-educativo y secular (capítulo III) y por último, un análisis de sus obras para salón, incluyendo su contexto, estética y lenguaje cuya catalogación completa estará en el Anexo 2 de este trabajo. Por supuesto, se incluyen las conclusiones obtenidas tras la realización de la presente investigación.

Esta metodología ha proporcionado un marco sólido para llevar a cabo una investigación exhaustiva y rigurosa sobre la vida y obra musical de José Campabadal, contribuyendo así al conocimiento y la comprensión de la música y labor del compositor de 1876 a 1905.

CAPÍTULO 1. José Campabadal y Calvet: De Balaguer a Cartago (1849-1876)

Este capítulo está dedicado a una revisión biográfica de José Campabadal y Calvet. Se abarcan diversos temas: su familia, su formación musical y juventud en España así como su nueva vida en Costa Rica, específicamente Cartago. Todo lo que respecta a su producción musical y docente se abarca de manera general, puesto que el capítulo 3 de este escrito trabaja a fondo su legado en los ámbitos religioso, educativo-cívico y de música de salón.

José Campabadal y Calvet nace el 16 de julio de 1849, hijo de José Campabadal Y Camabello y María Calvet Y Asco²³. Sus primeros años los vive en la ciudad de Balaguer²⁴ municipio a 150 kilómetros de Barcelona y caracterizado por una economía basada en la agricultura²⁵ sin mucho estímulo cultural o artístico.

Campabadal, de origen humilde como él mismo se describe²⁶, fue educado por los Reverendos Padres Escolapios y su camino en la música inició a los siete años de edad motivado por su padre, quien también era músico, específicamente organista. Su padre lo llevó con el maestro de capilla de Balaguer, Francisco Comas (s.f), quien, según relatada Campabadal en su diario, realizó una audición al joven Campabadal y lo aceptó como alumno al escuchar el timbre y extensión de su voz. Comas, originario de la ciudad de Cervera, Lérida, fue el primer docente de órgano, canto y solfeo de José Campabadal²⁷.

Se desconoce la fecha exacta pero entre los 7 y 9 años de edad de Campabadal, su padre recibió una carta del Abad del Monasterio de Monserrat donde solicitaban a José para ser tiple de capilla pero hubo dos importantes motivos que impidieron que el pequeño José tomase el puesto: primeramente, a su madre, María Calvet, le preocupaba que su hijo

²³ Esta información sólo aparece en una imagen de un árbol genealógico que alberga el Archivo Nacional de Costa Rica. FIGUEROA OREAMUNO, José María (1870), *Generalogías de las familias Campabadal Calvet y Gorro Paretas, que vinieron de España. La familia Gorro regresó a España dejando a su hija Elbira casada con José Campabadal*, Archivo Nacional de Costa Rica. CR AN CR-AN-AH-JMFIGOR-ALBUM-000001-002-2-056v.

²⁴ CASARES RODICIO, Emilio (1999). «Campabadal Calvet, José». en Casares Rodicio, Emilio (dir.), *Diccionario de la música española e hispanoamericana*, 10 vols., Madrid, SGAE, vol. 3, págs. 512-513.

²⁵ Instituto Geográfico Nacional (1994). *Gran Atlas Turístico de España y Portugal*. Asturias: Ediciones Nobel. p. 144.

²⁶ CAMPABADAL, José (1890). *Cuaderno de Apuntes Perteneciente a José Campabadal* [Diario]: 1890, Cartago [Colección Privada de Bernardo Ramírez] p.2.

²⁷ FLORES, Bernal (1978). *La Música en Costa Rica*. San José: Editorial Costa Rica, p. 54.

«muriera de tristeza» por la lejanía geográfica y segundo, ante esta situación el maestro Comas hizo firmar a Campabadal padre un contrato para asegurar la permanencia de José Campabadal en la capilla²⁸.

Al tener que permanecer en la misma ciudad, José Campabadal se convirtió en monaguillo del Santuario Sant Crist de Balaguer con nueve años de edad y pasado un año se le ascendió a monaguillo mayor, labor que desempeñó hasta los 15 años. Dentro de las tareas como monaguillo mayor, se encontraba arreglar los papeles o *particellas* para las funciones religiosas, además de pagarle a los músicos. Ser monaguillo mayor, como lo describe Campabadal en su diario, «era ser una especie de segundo maestro en la dirección de la escuela y de la enseñanza²⁹».

Uno de los grandes anhelos de los padres de Campabadal era verlo como reverendo, por esta razón lo matriculan en clases de latín durante tres años. Una vez terminados sus estudios en latín sus padres lo inscriben en el Seminario de Lérida con 15 años de edad. Además del interés vocacional y religioso detrás de esta decisión, sus padres encontraron una razón más para motivar la estadia de José en el seminario: estudiar con el célebre organista Magí Pontí Y Ferrer³⁰. De la mano del maestro Pontí aprendió contrapunto y órgano durante un lustro (1864-1869), lapso que corresponde a la estadia total de Campabadal en Lérida³¹. Paralelamente a sus estudios con el maestro Pontí, José Campabadal estudió en el Seminario de Lérida «tragando y tragando latín», como lo describe él mismo hecho que le restaba tiempo de la música, su verdadera pasión³².

Al cabo de cinco años José Campabadal quiso colgar el hábito y dedicarse plenamente a la música, a sabiendas que esta decisión era disruptiva con los anhelos de sus padres. Pese a esto, el 26 de octubre de 1869, con veinte años, arriba a Barcelona con el apoyo de sus padres con la condición de seguir estudiando la carrera eclesiástica. Aunque

²⁸ CAMPABADAL, José (1890). *Cuaderno de Apuntes Perteneciente a José Campabadal* [Diario]: 1890, Cartago [Colección Privada de Bernardo Ramírez] p.5.

²⁹ *Ibidem*, p.6.

³⁰ Magí Pontí y Ferrer (1815-1881) ejerció como organista de la Catedral de Lérida de 1881 a 1883. Fue conocido por esta labor así como por su faceta de docente y compositor. Ver: BALLÚS CASÓLIVA, Glòria (2023). «Magí Pontí y Ferrer (1815; †1881): Organista, maestro de capilla, compositor y pedagogo» *Cuadernos de Investigación Musical*, enero-junio, n. 17, pp. 100-127.

³¹ PEDRELL, Pedro (1897). *Diccionario biográfico y bibliográfico de músicos y escritores de música españoles, portugueses e hispano-americanos antiguos y modernos*. Barcelona: Imprenta de Víctor Berdós y Feliu. p. 271.

³² CAMPABADAL, José (1890). *Cuaderno de Apuntes Perteneciente a José Campabadal* [Diario]: 1890, Cartago [Colección Privada de Bernardo Ramírez] p.12.

se mudó bajo la promesa de seguir la carrera eclesiástica, Campabadal admite que esta vocación religiosa nunca existió y que «entre verdades y mentiras convencería a sus padres de dejar ir este anhelo»³³.

Una vez en la ciudad de sus aspiraciones, se presentó en la Catedral de Barcelona para solicitarle empleo a José Marraco y Ferrer³⁴, el maestro de capilla, quién le asignó el puesto como director de la escolanía del magisterio³⁵. Campabadal se refiere a este hecho en su diario y relata que el mismo día que audicionó obtuvo el puesto, el cual desempeñó al mismo tiempo que el de pianista del Gran Café de España³⁶, ubicado en la Rambla del Centro 33. La contradicción vocacional entre sus dos trabajos demuestra el desvío del camino eclesiástico que nunca fue de interés para Campabadal quien, desde joven, aspiraba a dedicarse plenamente a la música.

Al ser docente en la escalonía y, según Felipe Pedrell³⁷, en los principales colegios de Barcelona conoce a Jaime Biscarri³⁸, quien le presenta a Antonio Rius³⁹, músico experimentado y maestro de teoría musical. Con el maestro Rius aprende armonía y contrapunto desde el punto de vista de la Escuela Alemana⁴⁰, lo cual distaba mucho de lo aprendido con Pontí. Según lo escrito por José Campabadal, Pontí tenía un método anticuado y muy propio de la Escuela Italiana, describe que Pontí le enseñó primero

³³ *Ibidem*. p.15.

³⁴ José Marraco y Ferrer (1835-1913). Relevante violinista, compositor y maestro de capilla de la catedral de Barcelona de 1863 hasta 1913. Fuente: CASARES RODICIO, Emilio (1999), «Marraco Ferrer, Josep », en Casares Rodicio, Emilio (dir.), Diccionario de la música española e hispanoamericana, 10 vols., Madrid, SGAE, vol.7 , p. 219.

³⁵ PEDRELL, Pedro (1897). *Diccionario biográfico y bibliográfico de músicos y escritores de música españoles, portugueses e hispano-americanos antiguos y modernos*. Barcelona: Imprenta de Víctor Berdós y Feliu. p. 271.

³⁶ CAMPABADAL, José (1890). *Cuaderno de Apuntes Perteneciente a José Campabadal* [Diario]: 1890, Cartago [Colección Privada de Bernardo Ramírez] p.17.

³⁷ PEDRELL, Pedro (1897). *Diccionario biográfico y bibliográfico de músicos y escritores de música españoles, portugueses e hispano-americanos antiguos y modernos*. Barcelona: Imprenta de Víctor Berdós y Feliu. p. 271.

³⁸ Jaime Biscarri Bossom de Saga (1837-1878) fue un compositor, pianista y editor de partituras proveniente de la ciudad de Lérida. Fuente: Patrimonio Musical Catalá. «Jaume Biscarri Bossom de Saga». [Página Web] <<https://www.patrimoniomusical.cat/jaume-biscarri-bossom-de-saga>> [Consultado el 29 de agosto de 2024].

³⁹ Antonio Rius y Juliá (s.f.) músico. Fue el director y propietario de la Revista ilustrada Enciclopedia Musical. También fue propietario del Centro Artístico-Literario de Barcelona. Fuente: «Enciclopedia Musical» en Hemeroteca digital de la BNE. <<https://hemerotecadigital.bne.es/hd/es/card?sid=26134643>>.

⁴⁰ CAMPABADAL, José (1890). *Cuaderno de Apuntes Perteneciente a José Campabadal* [Diario]: 1890, Cartago [Colección Privada de Bernardo Ramírez] p.19.

contrapunto y después armonía y que en cambio Rius, iniciaba con la armonía y después con las especies contrapuntísticas⁴¹.

En su faceta como docente de órgano acogió a Eusebio Daniel⁴² como uno de sus estudiantes más sobresalientes, quien a la corta edad de 14 años ganó el premio ofrecido por la Diputación provincial de Barcelona, el cual galardonaba con estudiar en el Conservatorio de Música de Bruselas. Dos años después, gracias a su excelente desempeño, Eusebio Daniel fue nombrado como profesor del Conservatorio de Bruselas. Durante los tres días que se realizaban las oposiciones, José Campabadal se encontró con Francisco Peralta Alvarado⁴³, quien lo convence, ergo, lo contrata, para ejercer diferentes funciones en Cartago de Costa Rica, la cual era la segunda ciudad más importante junto a San José. Es así como el 26 de octubre de 1876 José Campabadal zarpa hacia el continente centroamericano.



Fig. 1. Retrato de José Campabadal. AHM

⁴¹ *Ibidem*, p. 14

⁴² Eusebio Daniel (1862-1950) relevante organista, compositor y docente desde temprana edad. Su ciudad natal es Corbins, Cataluña. Fuente: QUESADA SOTO, Álvaro (2017). Honores Póstumos al Maestro José Campabadal. *Escena Revista de las Artes*. 19 de abril. p. 4.

⁴³ Francisco Javier de Peralta Alvarado (1828-1913) nace en Cartago. Ejerció importantes puestos como Presidente de la Directiva del Banco de Costa Rica y Director del Banco de la Unión. Además de ser cónsul de Costa Rica en España. Fuente: MATA GAMBOA, Jesús (1930). *Monografía de Cartago*. Imprenta El Heraldo. p. 612.

Nueva vida en Costa Rica (1876-1905)

Después del encuentro de José Campabadal con Francisco Peralta en Barcelona, ambos viajan hacia Costa Rica y arriban el primero de diciembre de 1876. Ya para inicios del año siguiente, Campabadal era el maestro de la Iglesia de los Ángeles en Cartago, antigua capital de Costa Rica. Relata José Campabadal que al inicio de su estancia se le presentaron obstáculos de carácter social generados por ser extranjero, sin embargo, tiempo después se solventaron al ganarse la confianza de las personas con las cuales trabajaba⁴⁴.

Al poco tiempo de iniciar su labor como director en la capilla de los Ángeles y la capilla de San Francisco de Cartago estableció una escuela pública de música la cual es mencionada en los recuentos históricos de Vargas Cullell⁴⁵, Flores⁴⁶ y Casares⁴⁷, más no se especifica su nombre ni años de actividad.

Durante estos primeros años de actividad en suelo costarricense Campabadal se alía con otros extranjeros, lo cual impulsa su carrera en diferentes ámbitos. Para entender lo anterior es necesario mencionar al sacerdote hondureño Luis Gamero⁴⁸, quién contrató a José Campabadal como docente de música en el Colegio San Luis Gonzaga en Cartago, institución liderada por los jesuitas. El Padre Luis Gamero era un ávido practicante de la música, por lo que dentro del ámbito escolar compuso zarzuelas y comedias junto a José Campabadal. Entre Gamero y Campabadal formaron una generación de músicos costarricenses que continúa siendo relevante, entre ellos: Pedro Calderón Navarro⁴⁹,

⁴⁴ CAMPABADAL, José (1890). *Cuaderno de Apuntes Perteneciente a José Campabadal* [Diario]: 1890, Cartago [Colección Privada de Bernardo Ramírez] p.20-23.

⁴⁵ VARGAS CULLELL, María Clara (2004). *De las fanfarrias a las salas de concierto. Música en Costa Rica (1840-1940)*. Editorial de la Universidad de Costa Rica. p.53

⁴⁶ FLORES, Bernal (1978). *La Música en Costa Rica*. San José: Editorial Costa Rica, p. 54.

⁴⁷ CASARES RODICIO, Emilio(1999), «Campabadal Calvet, José», en Casares Rodicio, Emilio (dir.), *Diccionario de la música española e hispanoamericana*, 10 vols., Madrid, SGAE, vol. 3, p. 513.

⁴⁸ Luis Antonio Gamero (1841-1928) padre hondureño que trabajó en diversos países del continente americano. Compositor de varios himnos, llegó en 1878 a Costa Rica para laborar en el Colegio San Luis Gonzaga. Fuente: MARÍN GUZMÁN, Roberto (2011). *El primer intento de entrada de los jesuitas a Costa Rica (1872) y el inicio de la controversia entre el Dr. Lorenzo Montúfar y el P. León Tornero, S.I.* p.75

⁴⁹ Pedro Calderón Navarro (1864-1909). Fue un compositor cartaginés responsable de la creación del Himno a Juan Santamaría. Fuente: VARGAS CULLELL, María Clara (2004). *De las fanfarrias a las salas de concierto. Música en Costa Rica (1840-1940)*. Editorial de la Universidad de Costa Rica. p. 285

Rosendo Freer Escalante⁵⁰, Pedro Prado Gómez⁵¹, Enrique Jiménez Núñez⁵², Luis Valle⁵³, Octavio Morales Fernández⁵⁴, Alejandro Monestel Zamora⁵⁵ y Roberto Campabadal⁵⁶.

El Padre Gamero y otros 14 jesuitas son expulsados de Costa Rica en 1884 por el presidente Próspero Fernández. Se desconoce si después de este suceso el puesto de Campabadal sufrió cambios. Sin embargo, el Colegio San Luis Gonzaga, la institución de segunda enseñanza más antigua de Costa Rica, tiene como himno una obra compuesta por José Campabadal⁵⁷.

Además de Luis Gamero, otro extranjero relevante en este recuento histórico-biográfico es el filósofo y docente palmero Juan Fernández Ferraz (1849-1904) quien llegó a Costa Rica en 1871 para trabajar en el Instituto Provincial de Cartago junto a sus hermanos Víctor y Valeriano. Fernández Ferraz fue una figura significativa en el desarrollo educativo y cultural de Costa Rica en la segunda mitad del siglo XIX. Su influencia se extendió a través de diversas áreas, destacándose principalmente en el ámbito académico, periodístico y gubernamental⁵⁸. Juntos trabajaron a lo largo de su carrera de diferentes maneras, entre ellas la creación de reformas educativas alineadas al sistema liberal y además escribió las letras de obras musicalizadas por José Campabadal. En conjunto publicaron el cancionero *Cantos Escolares* en 1888, uno de los primeros materiales didácticos de la asignatura música en Costa Rica. F. Ferraz y Campabadal se convirtieron en figuras muy influyentes en la incipiente sociedad burguesa de la Costa Rica del siglo XIX. Su presencia en Cartago representó el anhelo por el progreso en diversas áreas como la educación, el periodismo, la música y la construcción identitaria de la nación.

⁵⁰ Rosendo Freer Escalante (1846-1898). Fue director de la Banda de Cartago durante 22 años. Fuente: *Ibidem*. p. 284.

⁵¹ Pedro Prado Gómez (1857-1940). Director de filarmonías cartagineses. Fuente: *Ibidem*.

⁵² Enrique Jiménez Núñez (1863-1932). Fue un pianista, maestro de capilla y compositor. Fuente: *Ibidem*. p. 284.

⁵³ Luis Valle (1885-1968). Compositor de zarzuelas y sucesor del puesto de maestro de capilla de José Campabadal. Fuente: *Ibidem*.

⁵⁴ Octavio Morales Fernández (1863-1949). Pianista y compositor. Fundador de la Sociedad Filarmonica. Fuente: *Ibidem*. p.285.

⁵⁵ Alejandro Monestel (1865-1950). Compositor y forma parte del los músicos fundadores del Conservatorio Nacional de Música. Fuente: *Ibidem*.

⁵⁶ Roberto Campabadal (1881-1931). Hijo de JCC, tuvo gran relevancia en el ámbito musical costarricense. Autor del *Himno al árbol*. Fuente: *Ibidem*

⁵⁷ MARÍN GUZMÁN, Roberto (2011). *El primer intento de entrada de los jesuitas a Costa Rica (1872) y el inicio de la controversia entre el Dr. Lorenzo Montúfar y el P. León Tornero, S.I.* p.76.

⁵⁸ «Fernández Ferraz (Juan)» (1887). en *Diccionario enciclopédico hispano americano de literatura, ciencias y artes*. Vol. 24, p.978

Además de sus labores como docente y maestro de capilla, Campabadal fundó en 1883 la Sociedad Euterpe situada en Cartago, hecho considerado un hito en su carrera musical⁵⁹. La inauguración pública, muy comentada en la prensa costarricense, se da el 10 de junio de 1883⁶⁰. Tras el éxito de convocatoria que tenían sus clases y conciertos, Campabadal formó un coro de 30 voces inicialmente, que tuvo su presentación pública el 22 de noviembre del mismo año⁶¹. Para sustentar la alta demanda de composiciones originales para ser ejecutadas por la Orquesta y el Coro de la Sociedad Euterpe, José Campabadal confiesa que dedicaba gran parte de su tiempo en crear obras, tanto así que olvidaba sus otras responsabilidades como docente del San Luis Gonzaga y maestro de capilla de la Basílica de los Ángeles⁶². La Sociedad Euterpe estuvo activa de 1883 a 1993 y cerró por inconvenientes con la Municipalidad de Cartago, el coro se había disuelto previamente por la misma razón⁶³.

Su faceta como compositor fue diversa y fructífera ya que se dedicó a tres ámbitos: el religioso, el cívico-educativo y el profano. Gracias a sus aportes al ámbito cívico-educativo es que el nombre de José Campabadal resuena con mayor fuerza los recuentos historiográficos de Costa Rica. Campabadal compuso uno de los himnos más representativos de la identidad nacional costarricense, el *Himno al 15 de septiembre*, con letra de Juan Fernández Ferraz.

Bajo este mismo contexto cívico y nacionalista, en el 65.º aniversario de la Independencia de Costa Rica se inauguró el 15 de septiembre de 1886 la Primera Exposición Nacional. El propósito de este evento era mostrar la flora y fauna, cultura y actividades del territorio centroamericano⁶⁴. Para una ocasión de tal calibre, el presidente, Bernardo Soto, solicitó a Campabadal la composición de una Marcha que sería interpretada en la inauguración del evento. La portada de este trabajo se puede apreciar en la figura 2.

⁵⁹ SOLERTI AGUILAR, Erasmo (2012). «Aplicación teórica en el desarrollo del campo musical de Costa Rica (Segunda mitad del siglo XIX)» *Káñina, Rev. Artes y Letras*, XXXVI (extraordinario), p. 53.

⁶⁰ FERNÁNDEZ FERRAZ, Juan (1883). «Inauguración Sociedad Euterpe» *La Palanca*. Trimestre III. n. 34. 15 de junio, pp. 2-3

⁶¹ FERNÁNDEZ FERRAZ, Juan (1883). «Velada Inaugural del Coro de la Sociedad Euterpe» *La Palanca*. Serie V.No. 56. 16 de noviembre. p.2

⁶² CAMPABADAL, José (1890). *Cuaderno de Apuntes Perteneciente a José Campabadal* [Diario]: 1890, Cartago [Colección Privada de Bernardo Ramírez] p.28

⁶³ MATA GAMBOA, Jesús (1930). *Monografía de Cartago*. Imprenta El Heraldo. p. 613.

⁶⁴ «Exposición Nacional» (1886) *Revista Mensual La Enseñanza*, Cartago. Tomo III, n. I, Septiembre. p. 37.

Es importante recalcar que los aportes de José Campabadal van más allá de lo que fue descrito en las recientes líneas, el capítulo 3 provee más información de su trayectoria como docente, maestro de capilla y compositor.



Fig. 2. Portada de la *Marcha Inaugural* de la Exposición Nacional de 1886. (Barcelona: Editorial R. Guardia, 1886). SINABI⁶⁵.

Acerca del aspecto familiar de José Campabadal se conoce poco y la información disponible es escasa. El balagariense llegó de Barcelona en 1876 y tres años después, el 29 de septiembre de 1879, contrajo matrimonio con la también española Elvira Gorro, cuyos padres viajaron a Costa Rica para celebrar las nupcias de su hija. Tuvieron tres hijos: Roberto Campabadal Gorro, nace el 6 de septiembre de 1881, María el 9 de julio de 1883 y,

⁶⁵ CAMPABADAL, José (1886). «Marcha Inaugural» [Partitura para banda]. Sistema Nacional de Bibliotecas de Costa Rica.

por último, su hijo menor, Francisco, el 2 de abril de 1889.⁶⁶ Roberto siguió el mismo camino musical que su padre y se convirtió en un importante músico costarricense.

Como se corrobora tanto en su diario personal como en el periódico barcelonés *La Publicidad*, en el año 1892 José Campabadal regresa a España⁶⁷. El motivo de esta visita tras quince años de migrar, era atender la salud de su hija María. Relata que estuvo fuera de Costa Rica desde junio de 1892 hasta febrero de 1893⁶⁸. Se desconoce el padecimiento sufrido por María pero es de suponer que Costa Rica carecía de la tecnología necesaria para atenderle. Dada su larga estancia en España es fácil de creer que Campabadal aprovechó su viaje para temas laborales y musicales ya que para este mismo año (1893) su método, el *A.B.C. Musical* es editado y publicado en Barcelona por la tipografía José Cunill y Sala⁶⁹.

De los últimos años de actividad de José Campabadal se cuenta con pocas fuentes de información que describan o anuncien algún evento relevante de su vida. Se recopila que el 1897 representó una etapa difícil para José Campabadal puesto que enfermó a causa de un edema cerebral, el cual lo inhabilitó de trabajar y componer durante tres meses. Además, el 2 de marzo recibió la noticia de que su padre, José Campabadal y Camabello, había fallecido el 12 de enero, para esta ocasión Campabadal compuso la marcha fúnebre *Hasta Mañana*⁷⁰, para piano solo. Ocho años después, José Campabadal y Calvet fallece en Cartago, el 22 de junio de 1905, haciéndolo merecedor de despedidas y llantos por toda la Cartago y San José⁷¹.

⁶⁶ FIGUEROA OREAMUNO, José María (1870). *Generalogías de las familias Campabadal Calvet y Gorro Paretas, que vinieron de España. La familia Gorro regresó a España dejando a su hija Elbira casada con José Campabadal*, Archivo Nacional de Costa Rica.

⁶⁷ «Procedente de la República de Costa Rica, ha llegado nuestro paisano D. José Campabadal» (1892). *La Publicidad*. Barcelona. Año XV, n. 4810. 11 de Octubre. p.3.

⁶⁸ CAMPABADAL, José (1890). *Cuaderno de Apuntes Perteneciente a José Campabadal* [Diario]: 1890, Cartago [Colección Privada de Bernardo Ramírez] p.52.

⁶⁹CAMPABADAL, José (1893). *El A.B.C Musical*. Barcelona: Tipografía de José Cunill y Sala.

⁷⁰ CAMPABADAL, José (1897). *Hasta Mañana*. [Marcha fúnebre para piano].[Colección Privada de Bernardo Ramírez]

⁷¹ QUESADA SOTO, Álvaro (2017). Honores Póstumos al Maestro José Campabadal. *Escena Revista de las Artes*. 19 de abril. pp.5-10.

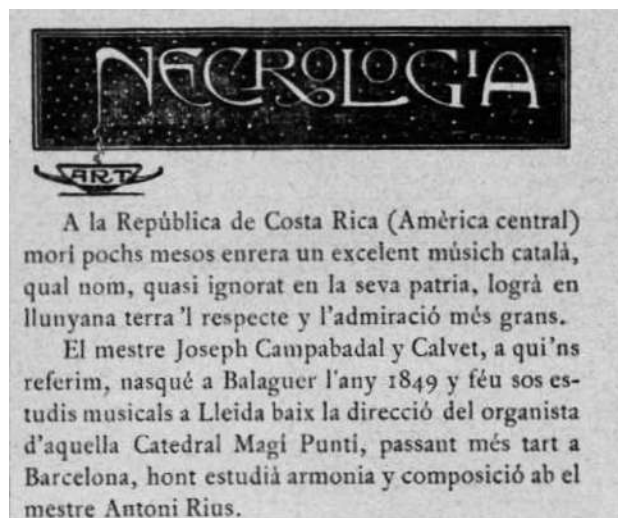


Fig. 3. Obituario en catalán de José Campabadal.
Fuente: *Revista Musical Catalana*. Año III n. 26 (1-2-1906). p.38

CAPÍTULO 2: LA INCIPIENTE COSTA RICA DEFINIENDO SU IDENTIDAD

2.1 EN VÍSPERAS DE LA INDEPENDENCIA

El calendario marca el año 1502 y Cristóbal Colón, en su último viaje a América, toca suelo actualmente costarricense. Veinte años después de este suceso empezó el proceso colonizador por parte de España en tierras centroamericanas. El período colonial en la provincia de Costa Rica duró casi 300 años, teniendo su fin en 1821, cuando se declara la independencia el 15 de septiembre de ese año⁷².

El proceso de independencia costarricense es uno con muchas variables y no fue exclusivo de esa provincia, si no, incluyó otras provincias del Reino de Guatemala como lo son Chiapas, Guatemala, El Salvador, Honduras y Nicaragua. Las ideas de independencia no se dan por generación espontánea: movimientos globales de la época como la Ilustración, las Reformas Borbónicas, la independencia de Estados Unidos y la Revolución Francesa empezaron a calar en el pensamiento centroamericano independentista.⁷³

Las motivaciones más importantes para la independencia datan de muchos años atrás. Los “costarricas”, antiguo gentilicio utilizado, aspiraban a un autogobierno separado del de León Nicaragua desde 1750. Además de esto, se solicita una Diócesis Propia en 1820 con el propósito de tener autonomía política, religiosa y económica ya que desde manera se evitaba enviar los diezmos a Nicaragua⁷⁴.

Siguiendo el ejemplo de las demás colonias, Costa Rica se convierte en un país independiente de manera súbita y sin mayor rastro de violencia. A partir de este momento se empieza a gestar la formación del Estado Costarricense, época que va de 1821 a 1849⁷⁵. Dentro de este período de tiempo se dan varios acontecimientos importantes que serán mencionados de manera general.

⁷² BARRANTES CALDERÓN, Víctor (2021). «La independencia de Costa Rica: parte de un proceso histórico y regional» *UNA COMUNICA: Oficina de comunicación*. 6 de septiembre

⁷³ *Ibidem*.

⁷⁴ NOGUERA GONZÁLEZ, Jarmón (2023). «¡Viva Costa Rica!» *Revista Pedagógica Magisterio*. 13 de septiembre

⁷⁵ QUIRÓS VARGAS, Claudia (1990). *Historia de Costa Rica*. Editorial de la Universidad de Costa Rica.

Los primeros catorce años tras la independencia significan para el país la firma del Pacto de Concordia⁷⁶ y en general, el proceso de formación del Estado costarricense empieza a tomar forma. Dentro de este mismo lapso se empieza a dar una lucha de poder entre varios grupos sociales, como lo eran los sacerdotes, militares, civiles, imperialistas y republicanos. Para 1835, mientras el país estaba a cargo de Braulio Carrillo⁷⁷, el poder se centraliza ya que los sacerdotes pierden influencia y el poder militar gana terreno⁷⁸.

De los sucesos más determinantes para el paradigma político, económico y social del país se da con la privatización de las tierras, hecho que impulsa la economía cafetalera y por ende, el fortalecimiento de la burguesía. Cerca del final de esta época, en 1848, se promulga una nueva constitución donde se declara a Costa Rica como República.⁷⁹

2.2 FUNDACIÓN DE LA REPÚBLICA Y CONSTRUCCIÓN DE LO NACIONAL

La República y sus símbolos

La declaratoria de República fue una acción explícita de Castro Madriz⁸⁰ para «impulsar el reconocimiento de Costa Rica como un país con identidad política institucional a nivel internacional». ⁸¹ Durante la celebración de la Independencia, el 15 de septiembre, se anunció el decreto que declaraba a Costa Rica como República, esto fue complementado con imágenes que representarían a Costa Rica alrededor del orbe. Una bandera, un escudo y una moneda fueron los primeros símbolos nacionales a disposición de la imaginaria de la incipiente República de Costa Rica.

⁷⁶ El Pacto de Concordia o Pacto Social Fundamental Interino de Costa Rica fue la primera Constitución Política de Costa Rica, emitida en 1821 e inspirada en la Constitución de Cádiz de 1812. Fuente: PERALTA, Hernán (1955). *El Pacto de Concordia: orígenes del derecho constitucional de Costa Rica*. San José: Imprenta Lehmann. p.24

⁷⁷ Braulio Carrillo Colina (1800-1845) fue jefe de Estado de Costa Rica en dos ocasiones: 1835-1837 y 1838-1842. Fuente: «Presidentes de Costa Rica» Asamblea Legislativa de Costa Rica [Página web]. <<https://www.asamblea.go.cr/ca/expresidentes%20de%20costa%20rica/forms/allitens.aspx>>

⁷⁸ QUIRÓS VARGAS, Claudia (1990). *Historia de Costa Rica*. Editorial de la Universidad de Costa Rica.

⁷⁹ PERALTA, Hernán (1948). *Costa Rica y la fundación de la República*. San José: Imprenta Española. p.22.

⁸⁰ José María Castro Madriz (1818-1892) fue el último jefe de estado de Costa Rica (1847-1848) y el primer presidente una vez declarada la República (1848-1849). Fuente: «Presidentes de Costa Rica» Asamblea Legislativa de Costa Rica [Página web]. <<https://www.asamblea.go.cr/ca/expresidentes%20de%20costa%20rica/forms/allitens.aspx>>

⁸¹ DÍAZ ARIAS, David (2014). *Construcción de un Estado Moderno*. San José. Editorial UCR. p. 33.

Es evidente que la declaración de República va más allá de firmar un decreto. Esta decisión conlleva una oportunidad para definir la imagen, valores y hasta estética de un país. El cambio de Estado a República, trae consigo símbolos y representaciones cívicas con la intención de crear un imaginario lo suficientemente afable para crear un sentido de identidad en la población. La celebración del 15 de septiembre ejemplifica perfectamente la función de las fiestas civiles en la construcción del Estado y la nación, puesto que antes de 1848 nunca se había celebrado esa fecha o ninguna otra que no fuera de sentido religioso⁸².

De la mano de la construcción de lo nacional está otra aspiración gubernamental, la cual era el progreso. Dentro del contexto costarricense de la segunda mitad del siglo XIX, este progreso suponía homogenizar las prácticas culturales locales con las de países desarrollados como Inglaterra y Francia. Lo urbano, lo laico y lo europeo representaban el más alto valor cultural por lo que se intentaba adoptar este *modus vivendi* extranjero como propio⁸³. Esta misma situación se repitió en muchos países Latinoamericanos: se da un proceso emancipatorio, se establece la República y los nuevos paradigmas estéticos, los cuales buscan emular lo europeo.

El progreso Liberal costarricense y la aspiración por lo Europeo

A partir de 1870, con el presidente Tomás Guardia Gutiérrez⁸⁴ al mando del país, inicia el período del Estado Liberal costarricense. Siendo el liberalismo el soporte ideológico del capitalismo, este necesita a su vez del nacionalismo para unificar a la población en una misma visión política y económica. Por contradictorio que parezca, para lograr este cometido el liberalismo utiliza paralelamente la diferenciación y la homogenización. La diferenciación, para crear una otredad entre lo rural y lo urbano, siendo el segundo lo preferible y la homogeneización para que exista un consenso de ideas acerca de la identidad costarricense⁸⁵.

⁸² DÍAZ ARIAS, David (2002). «Invención de una tradición: La fiesta de la independencia durante la construcción del Estado costarricense, 1821-1874» *Revista Historia UNA*. No. 45, enero-junio. p.109

⁸³ CUEVAS, MOLINA, Rafael (1998). «La cultura en Costa Rica: Una permanente construcción» *Revista Parlamentaria de la Asamblea Legislativa*, vol. 6, n. 2

⁸⁴ Tomás Guardia Gutiérrez (1831-1882) primer militar en llegar al poder en Costa Rica. En su primer período, 1870-1874 llegó al poder por medio de un golpe de Estado. Fuente: «Presidentes de Costa Rica» Asamblea Legislativa de Costa Rica [Página web]. <<https://www.asamblea.go.cr/ca/expresidentes%20de%20costa%20rica/forms/allitems.aspx>>

⁸⁵ CUEVAS MOLINA, Rafael (1998). «La cultura en Costa Rica: Una permanente construcción» *Revista Parlamentaria de la Asamblea Legislativa*, vol. 6, n. 2

El Estado liberal costarricense se valió de mecanismos de creación consensual para su legitimación, por ejemplo, al presentarse como un aparato institucional competente se garantizaba el cumplimiento de las leyes y el progreso material del país. Añadido a esto y de gran importancia para este escrito, el liberalismo procura la producción simbólica por medio del Estado para crear un sentido de unidad e identidad nacional. ¿Cómo lo logra? Pues por medio de avances en materia de educación, cultura e infraestructura además de la creación de instituciones que permean en la identidad costarricense⁸⁶.

Durante este lapso liberal del Estado se inicia la construcción del ferrocarril al Atlántico, con intención del repunte económico exportador del país, además se da una reforma jurídica para delimitar la interacción de los individuos con el Estado de manera consensual. De la misma manera, se da una reforma educativa con la intención de ejercer el poder por medio de mecanismos consensuales. Gracias a esto, la educación se convierte en la pieza más importante del progreso anhelado por la élite, ya que no solo contribuye al desarrollo de habilidades si no también a la reproducción de valores del imaginario estatal⁸⁷. Es por esto que el Estado establece proyectos para mejorar el sistema educativo costarricense que buscaban abrir más centros de enseñanza los cuales ofrecieran una racionalización y profesionalización del sistema, a la altura del nuevo modelo liberal.

Espacios de socialización y culturización

Dentro de la construcción republicana liberal, se da la separación de los espacios públicos y privados. Uno de los espacios privados más característicos de este contexto es el salón, el cual corresponde a la esfera doméstica y de recreación. Con esto se hace evidente que el paradigma cultural europeo permeó en Costa Rica, suceso que era un eco más de toda la América Hispánica de la época⁸⁸.

Es de relevancia para este escrito mencionar y relacionar el salón con el contexto histórico y político porque representa la materialización espacial de los ideales europeos a los que aspiró el Estado Liberal Republicano. El Salón contiene dentro de sí estatus social, música y un anhelo por el progreso en gran medida representado por el instrumento burgués

⁸⁶ VARGAS ARIAS, Claudio Antonio (2015). *Hacia la consolidación del Estado liberal en Costa Rica (1870-1890)*. San José: Editorial UCR. p.12.

⁸⁷ *Ibidem*. p.19

⁸⁸ CASAS FIGUEROA, Victoria. (2010) El piano de la música de salón. Un estudio de caso en Guadalajara de Buga, 1890-1930. *HiSTOReLo* Vol. 2, No. 3.

por excelencia: el piano. Además el salón por si sólo constituye una fuente de información invaluable, puesto que es para este espacio que se publicaron centenares de partituras, las cuales son el material principal de muchas investigaciones musicológicas.

El poseer un espacio doméstico donde se socializaba, se estudiaba y se disfrutaba del ocio era una necesidad burguesa de alto valor. Las señoritas de familias respetables contaban con este espacio para mostrarse ante la sociedad como personas educadas y con aficiones pianísticas sin pretensiones profesionales. Es entonces como el salón se puede percibir como un espacio femenino, en el sentido que era esperado que toda mujer de sociedad supiera interpretar piezas al piano sin que fueran demasiado complejas de interpretar puesto que no era usual que una señorita quisiera dedicarse profesionalmente a la música. Esta relación entre lo femenino y la existencia misma del salón del siglo XIX ha sido ampliamente descrita por Casas Figueroa⁸⁹, Piñero Gil⁹⁰, Galí Boalleda⁹¹, Armijo⁹² y Pulido⁹³ desde diferentes puntos latitudinales, que si bien no describen con exactitud la realidad del salón burgués costarricense, proveen una referencia muy cercana y unificadora del fenómeno del salón en Iberoamérica. Las autoras brindan y destacan las diferentes perspectivas del papel de la mujer en el salón, que, según Piñero Gil, tiene relevancia desde la interpretación, la demanda, reproducción y deleite de una música salonística⁹⁴.

Por su carácter social, la música interpretada y compuesta para el salón solía estar integrada por danzas importadas desde Europa: gran parte del repertorio de música de salón está compuesto en forma de mazurca, polca, chotis o vals⁹⁵.

⁸⁹ CASAS FIGUEROA, Victoria. (2010) El piano de la música de salón. Un estudio de caso en Guadalajara de Buga, 1890-1930. *HiSTOReLo* Vol. 2, No. 3.

⁹⁰ PIÑERO GIL, Carmen Cecilia (2011). «Latinoamérica y el feminismo en música: caminos recorridos». En Iniesta Masmano, Rosa (ed.) *Mujer versus Música. Itinerancias, incertidumbres y lunas*. Valencia, Rivera Editores. pp. 37-76

⁹¹ GALÍ BOALLEDA, Montserrat (2002). *Historias del bello sexo. La introducción del romanticismo en México*. México, Universidad Nacional Autónoma de México-Instituto de Investigaciones Estéticas.

⁹² ARMIJO, Leticia (2015) «Música para el bello sexo en el México independiente: El Iris» en *Cantos de Guerra y Paz. La música en las Independencias iberoamericanas (1800-1840)*. Begoña Lolo y Adela Presas (eds.). Madrid, UAM Ediciones. Música y Musicología, 2015, pp. 335-348.

⁹³ PULIDO, Esperanza (1991). «La mujer mexicana en la música» *Heterofonía*, XXII, 104-105 pp. 5-51

⁹⁴ PIÑERO GIL, Carmen Cecilia (2009). «Música, mujeres e identidad en el México decimonónico» en Marín-López, Javier *De Nueva España a México: el universo musical mexicano entre centenarios (1517-1917)*. Javier Marín-López (ed. lit.). Sevilla, Universidad Internacional de Andalucía. p.254

⁹⁵ MIRANDA, Ricardo. (1998). *A tocar señoritas. Una mirada al repertorio mexicano para piano durante el siglo XIX (México)*. Caracas: Congreso iberoamericano de musicología: la vida musical en los salones del siglo XIX.

La música para piano de salón y el salón *per se*, representan los grandes ideales de cultura europeos de progreso establecidos con gran contundencia en América Hispana. La búsqueda de una identidad nacional por medio de lo extranjero, tuvo como resultado la importación de espacios sociales y físicos como el salón, donde la construcción de lo femenino se revitaliza por medio de la publicación y la ejecución de la partitura. Este conjunto de publicaciones se convierte en un valioso acervo patrimonial que contextualiza el contexto social y político del siglo XIX y además constituye gran parte de la información consultada para realizar investigaciones musicológicas como la presente.

2.3 REFERENTES EXTRANJEROS EN LA CONSTRUCCIÓN DEL IMAGINARIO COSTARRICENSE.

El desarrollo en el comercio de importación y exportación, dado por la construcción del Ferrocarril, trajo consigo un aumento en las inmigraciones de personas europeas al país. Esto era visto con buenos ojos por los costarricenses en tanto que el ideal liberal aspiraba a lo hegemónico, a lo europeo, ergo, esa migración europea era esencial para el ambicionado progreso.⁹⁶ Esto se puede apreciar en lo publicado por *Gaceta: Diario Oficial*, periódico costarricense:

«Nuestra primera necesidad consiste en la consecuencia del extranjero porque de él lo esperamos todo, sin él vegetaríamos un siglo en el *status quo*. La educación popular, el nacimiento de la industria, el aumento de los capitales, las ideas de orden, moralidad y trabajo; el perfeccionamiento de las artes que poseemos, la iniciación del país en lo que no conoce y, sobre todo, el aumento de población, por la aclimatación de las familias, tales son los bienes que en primer lugar puede proporcionar la inmigración a un país joven, dotado de poderosos elementos de prosperidad, que nace apenas a la vida de las naciones

⁹⁶GONZÁLEZ FLORES, Luis Felipe (1976), *Historia de la influencia extranjera en el desenvolvimiento educacional y científico de Costa Rica*, San José, Editorial Costa Rica. p.53

civilizadas y busca en donde quiera el camino que debe conducirle a su objeto, y el ejemplo que ha de imitar para alcanzar el fin que se propone»⁹⁷.

El estado liberal motivaba la migración de colonos blancos como alemanes y anglófonos que terminaban acoplándose a las clases adineradas. Además de estas nacionalidades, los españoles, franceses y belgas también se asentaban en el país y no tenían ninguna dificultad en adaptarse. En el caso particular de la nacionalidad española, el presidente Tomás Guardia respaldó la inmigración española a Costa Rica. Por medio de vías diplomáticas hizo explícita su intención de traer migrantes españoles a trabajar en el país⁹⁸. Como ejemplo de estos esfuerzos y de interés muy particular para esta investigación, en 1876 el político cartaginés, Francisco Peralta Alvarado, realizó un viaje comercial hacia Cataluña con la tarea de traer un organista y un maestro de capilla para la Basílica de los Ángeles, parroquia de San Francisco y la parroquia de Cartago. José Campabadal fue el elegido para esta labor⁹⁹. Esta contratación trajo consigo un gran desarrollo cultural, educativo y musical para la provincia de Cartago y por consiguiente, para el país.

«La influencia del señor Campabadal en la educación artística es muy apreciable. Sin interrupción y por espacio de 29 años desempeñó el cargo de maestro de capilla de las principales iglesias de aquella ciudad. Fundó la sociedad musical EUTERPE a la cual ingresaron muchas personas entusiastas de Cartago. Fundó también una escuela de capilla de cuyo centro sacó muy aventajados discípulos. Fue director de bandas, profesor del colegio de Cartago, y escribió algunas obras de bastante mérito...»¹⁰⁰.

José Campabadal es uno de los tantos extranjeros que arribaron a Costa Rica y conformaron parte del desarrollo histórico y cultural del país. Al igual que Campabadal, Juan Fernández Ferraz fue un ilustre español que arribó a Cartago y sus aportes se pudieron

⁹⁷ «Nuestra primera necesidad consiste en la consecuencia del extranjero porque de él lo esperamos todo» (1852). *El Diario Oficial*. San José. 4 de setiembre. p.6

⁹⁸ GONZÁLEZ CHAVEZ, Daniel (2017). «Migración e identidad cultural en Costa Rica (1840-1940)». *Revista de Ciencias Sociales*, vol I, No. 155. p.136

⁹⁹ QUESADA SOTO, Álvaro (2017). «Honores Póstumos al Maestro José Campabadal». *Escena Revista de las Artes*. 19 de abril. p.5-10

¹⁰⁰ GONZÁLEZ FLORES, Luis Felipe (1976), *Historia de la influencia extranjera en el desenvolvimiento educacional y científico de Costa Rica*, San José, Editorial Costa Rica. p.149

notar en diferentes áreas del desarrollo del país. Campabadal y Ferraz consolidaron una amistad a tal punto que Ferraz se convertiría el presidente honorario de la Sociedad Euterpe, fundada por Campabadal¹⁰¹. Siendo consecuente con el plan liberal de brindar al sistema educativo de herramientas para su mejora, se emiten reglamentos, códigos y ordenanzas específicos. Entre estos reglamentos y documentos oficiales se resaltan: *Ley Fundamental de Instrucción Pública*¹⁰² de (1885) en la cual se establece la impartición de 5 horas semanales de canto y *Reglamento Orgánico y Disciplinario de las escuelas*, emitida en 1886¹⁰³ y elaborado por Juan Fernández Ferraz¹⁰⁴,

Junto a José Campabadal, muchos extranjeros asentados en Costa Rica surtieron al país de esa cultura blanca, hegemónica y urbana que el estado liberal tanto ansiaba. Los espacios privados, como los salones de las familias adineradas, se llenaban de su música y demás colegas extranjeros. Los grandes periódicos de circulación costarricense de la época, como *La Palanca*, *La Enseñanza* y *Costa Rica Ilustrada* fueron el lienzo para que figuras como Juan F. Ferraz y el mismo José Campabadal emitieron su opinión acerca de temas culturales y de relevancia nacional. Además, por su trayectoria y formación se les confió la redacción de programas y reformas educativas. En un caso más específico, Campabadal no era el único músico que ejerció una influencia en la educación artística del país. Alejandro Cardona, Eladio Osma y Santiago Arrillaga y Ansola son ejemplos de artistas españoles que aportaron en el ámbito cultural y educativo costarricense. Sin embargo, el caso de José Campabadal destaca sobre los demás ya que la gran mayoría de músicos-docentes del siglo XIX no fueron traídos a cumplir esa función específica, como sí lo fue Campabadal, a quién Francisco Peralta lo trajo desde Barcelona¹⁰⁵. Por esta misma razón, en el capítulo IV del presente escrito se describirán a fondo los aportes de Campabadal en los ámbitos musical, educativo y religioso de Costa Rica, además de su presencia en la prensa costarricense y española.

¹⁰¹ «Agradable Sorpresa» (1883) *La Palanca*, Serie V / No. 59. 7 de diciembre.

¹⁰² República de Costa Rica (1885). *Colección de leyes y disposiciones administrativas emitidas en el año 1885. Edición Oficial*. San José: Imprenta Nacional.

¹⁰³ República de Costa Rica (1887) . *Colección de leyes y disposiciones administrativas emitidas en el año 1886. Edición Oficial*. San José: Imprenta Nacional.

¹⁰⁴ GONZÁLEZ FLORES, Luis Felipe (1976). *Historia de la influencia extranjera en el desenvolvimiento educacional y científico de Costa Rica*, San José, Editorial Costa Rica. p. 147

¹⁰⁵ FLORES, Bernal (1978). *La Música en Costa Rica. San José, Editorial Costa Rica*. p. 42

CAPÍTULO 3. Maestro de capilla, compositor y docente: la pluralidad de su obra y su recepción en la prensa

3.1. «Música digna del culto católico»

La producción de música religiosa por parte de José Campabadal fue prolifera y sustanciosa gracias a su puesto como maestro de capilla en diferentes iglesias. Además de esto, su formación de niño y adolescente dentro del hábito religioso lo obligó a componer música para este ámbito pero, como él mismo se lamenta en su diario, no se conservan ninguna de sus obras de aquel entonces. «¡Oh, cuánto pagaría por poseer el *Coro a Santa Quiteria* y los *Rosarios de la Aurora*, así como el *Rosario Pastoril!*»¹⁰⁶

Pese a esto, aún se conserva parte del acervo de obras de ámbito religioso que produjo durante sus labores en Barcelona como en Cartago. Campabadal llegó a Barcelona procedente de Balaguer el 26 de octubre de 1869 y después de solicitar empleo en la Capilla de la Catedral de la Ciudad Condal, se le asignó el puesto de maestro y director de la Escolanía de la Catedral. Durante siete años desempeñó ese puesto hasta que zarpó hacia Costa Rica para asumir el cargo de maestro de capilla en las Iglesias de los Ángeles y San Francisco de Cartago. Durante sus años como maestro de capilla fue docente de música en el Colegio San Luis Gonzaga, institución para la cual compuso obras de corte religioso, solicitadas de esa manera por los Padres Jesuitas.

Por la naturaleza del ámbito para el cual fueron compuestas las obras, su instrumentación se compone de voz y algún instrumento armónico de acompañamiento como el piano o el órgano. La única excepción a esto es la obra *Intermedios para Rosario*¹⁰⁷ (para violín, flauta, clarinete y contrabajo), cuyo nombre explicita su función de relleno instrumental durante el rosario.

Las obras aquí mencionadas son las encontradas en la Biblioteca Nacional de España, la Biblioteca de Cataluña, el Archivo Histórico Musical de la Universidad de Costa Rica y la biblioteca personal de don Bernardo Ramírez, sin embargo la producción de música religiosa de Campabadal fue mucho mayor tal como la describe el periódico *Ilustración*

¹⁰⁶ CAMPABADAL, José (1890). *Cuaderno de Apuntes Perteneciente a José Campabadal* [Diario]: 1890, Cartago [Colección Privada de Bernardo Ramírez] p.4

¹⁰⁷CAMPABADAL, José (1895). «Intermedios para Rosario» [Partitura para violín, flauta, clarinete y contrabajo]. Archivo Histórico Musical de la Universidad de Costa Rica.

*Musical Hispanoamericana*¹⁰⁸. En un recuento biográfico del autor se afirma que existen 50 letanías, 60 rosarios, 8 villancicos, 14 salves, 32 motetes, 5 salmos, 1 *Stabat*, 23 misas de gloria y 9 misas de difuntos con autoría de José Campabadal.

Dentro de las obras religiosas disponibles de José Campabadal se pueden mencionar las siguientes:

Tabla 1. Listado de obras de corte religioso. Elaboración propia

Título	Plantilla	Tonalidad	Ubicación
<i>Salve Regina</i>	Piano y Canto	Do M	AHMUCR
<i>Oficio: Misa Ordinaria</i>	Reducción a teclado y texto de diferentes partes de la Misa.	Varias	AHMUCR
<i>O Salutaris</i>	Solo de Tenor y Órgano	Fa M	BNE
<i>Benedictus</i>	Solo de Bajo y órgano	Sol M	BNE / BC
<i>Intermedios para Rosario</i>	Órgano, clarinete, violín y contrabajo	Varias	Biblioteca personal BRR
<i>Gozos a San José</i>	Tres voces y órgano	Re M	BNE
<i>Ave María</i>	Solo de barítono o contra alto y órgano	Fa M	Biblioteca personal BRR
<i>Misa en Fa “De San Luis”</i>	Dos voces y órgano	Fa M	Biblioteca personal BRR
<i>Gloria: Canto al Santísimo Sacramento</i>	Dos voces y órgano	Sol M	Biblioteca personal BRR
<i>Kirie</i>	Dos voces y acompañamiento	Fa M	Biblioteca personal BRR
<i>Vamos (canción para la Virgen)</i>	Dos tenores, bajo y acompañamiento	Mi bemol M	Biblioteca personal BRR
<i>Letanías</i>	Tres voces: Violín, flauta, clarinete, contrabajo y órgano	Fa M	Biblioteca personal BRR

Como es evidente, Campabadal tenía una preferencia por las tonalidades que no excedieran las tres alteraciones, esto para facilitar la lectura y ejecución a primera vista de los músicos.

¹⁰⁸ «Nuestros grabados: José Campabadal y Calvet». *Ilustración Musical Hispanoamericana*, año VII, n. 184 (15-09-1895), p. 323.

Si bien es importante conocer las obras compuestas por José Campabadal dentro del ámbito religioso, su legado en este ámbito va más allá de las partituras que aún se conservan. Una vez llegado a Costa Rica, Campabadal insistió en la importancia de dos cosas: la creación de escalonias y la labor del organista. Campabadal, no impresionado con las prácticas musicales religiosas costarricenses, se expresó de la siguiente manera en el periódico *La Gaceta*: «Es imperativo reemplazar musiquilla con verdadera música de carácter serio, severo y profundo, digna del culto católico»¹⁰⁹. La carencia en este ámbito se debía a diferentes razones pese a que existían acuerdos de pago hacia los músicos por parte de la Iglesia y las municipalidades. Vargas lo explica:

«A pesar de este tipo de acuerdos, los resultados no siempre fueron los mejores. A ello contribuía no solo al escasa formación de los músicos sino, también, los pagos, que eran muy bajos. Por esta razón, los músicos no siempre se sentían comprometidos a cumplir con su responsabilidad¹¹⁰».

Es por esto que el compositor abogaba por la creación de Escolanías en las colegiadas y catedrales para desaparecer el vacío en las solemnidades religiosas ya que esto representaba una ventaja para el desarrollo artístico del país, para así educar a niños que en el futuro serán profesores, músicos y compositores dignos del rito católico.

Bajo esta misma línea, Campabadal continúa en un número posterior de *La Gaceta* explicando las habilidades que debe tener un organista, las cuales distan de las de un pianista. Señala que un pianista puede ser organista pero con mucho estudio previo, ya que debe saber acerca del correcto uso de sus pedales afinados cromáticamente, del canto llano y sus ocho tonos, de los modos de acompañar los salmos e himnos además de ser compositor y saber improvisar en el instrumento. Dicho esto, insiste en la creación de una escuela de música perteneciente a la capilla de la Basílica de los Ángeles. Pese a que tome tiempo recalca que «si las cosas no se principian nunca se acaban»¹¹¹.

¹⁰⁹ CAMPABADAL, José (1878) «El Maestro de capilla» *La Gaceta*. Año 1, Trimestre 1, n. 27, 28 de marzo, p. 5

¹¹⁰ VARGAS CULLELL, María Clara (2004). De las fanfarrias a las salas de concierto. Música en Costa Rica (1840-1940). Editorial de la Universidad de Costa Rica. p. 29

¹¹¹ CAMPABADAL, José (1878) «El Maestro de capilla (continuación)» *La Gaceta*. Año 1, Trimestre 1, n. 36 07 de abril, p. 3

Para el año 1894, en Barcelona, tres de sus obras religiosas fueron publicadas por la Gran Casa Editorial Hijos de Andrés Vidal y Roger en el folleto musical *Música Religiosa para canto y piano u órgano y piano u órgano solo*. En este se incluían *Benedictus*, *Cantos a San José* y *O Salutaris*.

Dentro de este ámbito religioso es necesario destacar la participación de José Campabadal en la Exposición Mariana Internacional del 1904, cuya recepción abierta de documentos fue anunciada por la revista católica *La Hormiga de Oro* en su número 36 de 1904¹¹². Este concurso, auspiciado por Pío X y con motivo de celebración del 50 aniversario de la proclamación del Dogma de la Inmaculada Concepción, tenía como objeto la recopilación de obras musicales dedicadas a la Virgen María. Para esta ocasión, Campabadal envió las obras *Salve* a tres voces, *Ave María Gracia Plena* para contralto y, además, cuatro tonos de letanías. Esta participación le valió a Campabadal la obtención de un Diploma de Benemérito emitido desde Roma, donde, en el Palacio Lateranense, se expuso su trabajo. El Diploma contaba con los retratos de los Papas Pío IX, León XIII y Pío X, los escudos del Vaticano y la Virgen, hecho de cartulina y decorado con una fina orla¹¹³.



Fig. 4. Diploma otorgado a José Campabadal. *Páginas Ilustradas*. Año 3, n. 87 (25-2-1906), p.23

No cabe duda que la facilidad y soltura de José Campabadal para la composición de música religiosa va de la mano de su formación que inició desde edad temprana. El

¹¹² «Congreso Mariano Internacional» (1904). *La Hormiga de Oro*. Año XXI, n. 26. 3 de septiembre. p.4.

¹¹³ OROZCO, Ángel (1906) «Honores Póstumos al maestro Campabadal» *Páginas Ilustradas*. Año 3, n. 87, 25 de febrero, p.23

compositor se formó desde niño con los Padres Reverendos Escolapios, con el maestro de capilla Francisco Comas, hechos que le garantizaron de adolescente el puesto de monaguillo del Santuario Santo Cristo. Es por esto que no es sorpresa que haya sido fácilmente asignado en los puestos que ejerció tanto en Barcelona como en Costa Rica; José Campabadal tenía gran experiencia con el rito católico y con la música requerida en los espacios de este corte.

En Costa Rica, más allá de sus composiciones, la figura de Campabadal significó un hito en la música religiosa de la época. Su presencia y legado son descritos con mucha admiración en varias publicaciones periódicas. En el periódico *Costa Rica Ilustrada* de San José se puede leer «Insigne organista es también Campabadal; no debemos callarlo: él, no sólo se deja notar en la Iglesia con el instrumento, sino también para ser comprendido por los sacerdotes del canto llano.»¹¹⁴ Además, su presencia en las Parroquias de Cartago y de San Francisco como organista motivó la compra del órgano de la Basílica de Los Ángeles, que actualmente continúa siendo de los mejores del país¹¹⁵.

Gracias a sus aportes como maestro de capilla de la parroquia de Nuestra Señora de los Ángeles y la parroquia de San Francisco, a Campabadal se le considera como una figura que contribuyó al enriquecimiento del cultivo de la música religiosa en Costa Rica¹¹⁶.

3.2 Intervenciones en el campo educativo y cívico costarricense

Al arribar a Costa Rica en 1876, José Campabadal no sólo se desempeñó en el ámbito religioso. Como se hizo evidente en el apartado anterior, para el compositor era importante la instauración de escuelas de música dentro de las capillas para impulsar la formación musical en niños y jóvenes. Además de esto, José Campabadal se desempeñó como docente de música en el Colegio San Luis Gonzaga en Cartago, institución para la cual compuso su himno.

Si se quiere describir y dimensionar el impacto del compositor catalán en los ámbitos educativo y cívico de Costa Rica, es necesario recordar el ámbito social y político

¹¹⁴ Alvaro (1890). «Un Elogio Merecido». *Costa Rica Ilustrada*. Segunda Época, No. 6. 30 de Agosto. p.47.

¹¹⁵ MATA GAMBOA, Jesús (1930). *Monografía de Cartago*. Imprenta El Heraldo. p.368

¹¹⁶ *Ibidem*.

de la misma. Campabadal llega y vive durante el período liberal de la recién instaurada República de Costa Rica, la cual contaba con un proyecto país caracterizado por el progreso y la construcción de una identidad nacional. La mejora de sistema educativo, motivada en la Constitución Política de 1869, es una forma de alcanzar los ideales académicos y culturales del liberalismo, así como los valores del imaginario nacional.

Como lo establece Solerti¹¹⁷, Campabadal se vuelve relevante en este ámbito gracias a la necesidad política y educativa de la Costa Rica del siglo XIX. Ergo, su producción en este ámbito está estrechamente ligada con la formación musical utilizada como política. En esta época se utiliza la música y su enseñanza como un medio de formación cultural y más importante aún, como un medio de construcción de identidad nacional. Esto es evidente con la publicación del libro de texto *Cantos Escolares*, el cual contiene 31 canciones con música de José Campabadal y letras de Fernández Ferraz. Tras emitir leyes como la *Ley Fundamental de Instrucción Pública* y el *Reglamento Orgánico y Disciplinario de las escuelas*, que hacían de la enseñanza musical una materia imperativa en las escuelas y colegios, el Estado costarricense publica e incorpora en 1888 el primer tomo de *Cantos Escolares* como parte del currículo musical del país.

En este folleto se incluyen obras con temáticas diversas pero siempre relacionadas a la religión, la Patria y los buenos valores. Entre ellas se encuentran: *El deber, A Dios, Credo, ¡Salud, oh patria!, La limpieza y Al entrar a clase*. Además el folleto incluye el *Himno al Primero de Mayo*, dedicado al presidente Bernardo Soto.

Con la implementación del libro *Cantos Escolares* en las aulas se pretendía abarcar la enseñanza musical desde tres aristas importantes las cuales son señaladas por Chacón¹¹⁸. Estas son el carácter teórico, el carácter técnico y el carácter moralizante. El primero incluye los aspectos de alfabetización musical necesarios para la ejecución de las obras, es decir, conocimiento del pentagrama, figuras musicales, reconocimiento de métricas e intervalos. El segundo carácter se enfocaba en la metodología correcta para enseñar y ejecutar los cantos escolares, así como de las rúbricas aptas para evaluar a los estudiantes.

¹¹⁷SOLERTI AGUILAR, Erasmo (2012), «Aplicación teórica en el desarrollo del campo musical de Costa Rica (Segunda mitad del siglo XIX)»*Káñina, Rev. Artes y Letras*, XXXVI (extraordinario), p. 53.

¹¹⁸ CHACÓN SOLÍS, Liliana (2010), «Inclusión-afianzamiento de la asignatura música en el currículo de la educación pública primaria y secundaria, actores determinantes y visiones sobre su importancia. Costa Rica, 1849-1925». *Káñina, Rev. Artes y Letras*, XXXIV (2), p. 186.

Y por último, el carácter moralizante, el cual velaba por la interpretación y comprensión del contenido ético y moral de las letras¹¹⁹.

El libro de texto fue aplaudido por colegas como Alejandro Monestel, Alberto Brenes y Manuel Jiménez Núñez quienes abogaron por la aprobación del material ante el Ministro de Instrucción Pública de la siguiente manera: «Si hubiésemos de expresar en breve concepto cuál es el espíritu que anima estas composiciones, no vacilaríamos en ponerles por epígrafe: Belleza, Deber y Patriotismo.»¹²⁰

Es evidente que la obra significó uno de los primeros intentos de instrumentalizar a la asignatura musical de un modo normativo a lo largo del país. Sin embargo, esta no fue la única obra teórico-didáctica escrita por Campabadal. Según diversas fuentes hemerográficas que corroboran lo escrito en su diario personal, José Campabadal también publicó dos métodos de solfeo, un tratado de teoría crítico-musical¹²¹ y el *A.B.C Musical*, este último ampliamente celebrado en diferentes publicaciones. Hasta la presente investigación, ningún ejemplar del método y libro de texto del *A.B.C Musical* había sido localizado para su estudio y análisis. Si bien es mencionado en diversos artículos académicos de autoría costarricense, al consultarle a los autores estos desconocían su posible ubicación. En efecto, el método no aparece registrado en ninguna biblioteca o archivo de España ni de Costa Rica, por lo que representa una grata experiencia haber topado con un ejemplar en la biblioteca personal de don Bernardo Ramírez en Cartago. El libro de texto, que al igual que *Cantos Escolares* fue aprobado por el Estado costarricense como material didáctico en las escuelas y colegios, cuenta con siete capítulos, los cuales abarcan del grado preliminar hasta el sexto grado.

El *A.B.C Musical*, dirigido a las escuelas primarias y colegios de segunda enseñanza, es una guía de enseñanza para el docente de música, es decir, no es un libro de texto para uso de los estudiantes. Sugiere y delimita los temas a enseñar, así como la metodología recomendada para corroborar los conocimientos adquiridos por los estudiantes. Cada capítulo contiene diverso número de lecciones para practicar los contenidos y un

¹¹⁹ *Ibidem*.

¹²⁰ CAMPABADAL Y CALVET, José. FERNÁNDEZ FERÁZ, Juan (1888). *Cantos Escolares*. Cartago de Costa Rica. p. 5.

¹²¹ Tanto los métodos de solfeo como el Tratado crítico-musical no se han localizado en ninguna biblioteca, archivo o repositorio. Son mencionados por el propio Campabadal en su diario y en varios recuentos biográficos del mismo.

cuestionario para realizarlo con los pupilos. A continuación, se enlistan los siete capítulos del *A.B.C Musical* y sus contenidos.

Tabla 2. Lista de Capítulos y contenidos del *A.B.C Musical*. Elaboración propia

Nombre del Capítulo	Contenidos	Ejercicios
Grado Preliminar	El pentagrama La clave sol El compás	Ejercicios 1-9
Primer Grado	Del compás de compasillo (4/4) La escala	Ejercicios 10-15
Segundo Grado	La semibreve y su pausa La mínima y su pausa Intervalos de tercera sin preparar Intervalos de tercera preparados Intervalos de cuarta preparados. Intervalos de 4 sin preparar La semiminima Las partes del compás De la síncopa De la Ligadura Quintas preparadas Quintas sin preparar y con síncopa Del puntillo Sextas preparadas Sextas sin preparar Octavas preparadas Octavas sin preparar	Ejercicios 16-33
Tercer Grado	Del contratiempo De los signos de alteración De la corchea De la pausa de la corchea Del puntillo en la semiminima De la respiración	Ejercicios 34-51
Cuarto Grado	De la escala diatónica natural modelo Compás tres por cuatro Del tresillo Cánones sin fin Del intervalo y su inversión Del tono De la semicorchea	Ejercicios 52-71

Quinto Grado	De las escalas artificiales por sostenidos Tono de sol. Escala de bemoles Tono de Fa Del seisillo Clave de Fa en cuarta línea De los compases compuestos Compás 3 por 8 Compás 6 por 8 De la escala menor. Tono de La m relativo de Do M Compás de 9 por 8 Tono de Re M Tono de Si bemol M Tono de Sol M Compás de 12 por 8	Ejercicios 72-110
Sexto Grado	De la fusa y semifusa Doble puntillo Tono de Mi m Abreviaturas y signos de repetición Tono de Re m Del modo De la escala cromática De las articulaciones Del calderón De la letra del canto Notas de adorno, apoyatura y mordente Signos y palabras que tienen relación con la fuerza y dulzura o suavidad de los sonidos	Ejercicios 111-133

Esta obra didáctica desprende los contenidos de un modo progresivo, concreto y sencillo para formar a los estudiantes en materia de solfeo y teoría musical, principalmente. Sobre el objetivo de la obra Campabadal indica: «No se trata de que el niño al salir de la escuela reúna los conocimientos de un perfecto solfista, cantor o músico, pero si que tenga los necesarios para continuarlos de un modo serio, siempre que se sienta inclinado al cultivo del arte »¹²². La publicación de la obra fue anunciada por el periódico Ilustración Musical Hispanoamericana en 1893 de la siguiente manera:

«El distinguido profesor D. José Campabadal ha dado a luz un método elemental de solfeo, titulado *A.B.C. Musical* aprobado y adoptado como obra de texto en Costa Rica. Es una obrita muy recomendable escrita expresamente para la instrucción

¹²² CAMPABADAL, José (1893). *El A.B.C Musical*. Barcelona: Tipografía de José Cunill y Sala.

musical de los niños de ambos sexos que concurren a las Escuelas primarias y Colegios de segunda enseñanza. »¹²³

En la edición posterior del periódico se comenta el almuerzo organizado para el distinguido compositor y maestro Campabadal en el restaurante Miramar con motivo de su publicación más reciente. Por medio de estas menciones en periódicos españoles y costarricenses es indudable la alta estima e influencia de la figura y obra de José Campabadal como docente.

Con la publicación y utilización de sus métodos musicales así como con el nombramiento como Inspector de Música en 1886, José Campabadal se convirtió en una pieza esencial en el fortalecimiento y estructuración de la enseñanza musical en Costa Rica¹²⁴. Se podría decir que el Estado costarricense y las figuras políticas que lo representaban, confiaban en la trayectoria y labor del compositor español. Además de lo ya mencionado, a José Campabadal se le otorgó en diversas ocasiones la responsabilidad de componer marchas e himnos para las celebraciones y efemérides más relevantes de Costa Rica. Entre las composiciones con mayor significado cívico e identitario está el *Himno Patriótico al 15 de septiembre*, día en el que se conmemora la independencia de Costa Rica, cuya letra fue escrita por el también español Juan Fernández Ferraz y su música por José Campabadal. El himno, de carácter marcial y en Do M, retrata la libertad alcanzada tras la independencia de España en 1821. Parece irónico que dos españoles fueran los encargados de elaborar un himno con tal temática pero, como lo acota acertadamente Carvajal, ambos «supieron amalgamar de manera precisa el discurso musical con el discurso literario, creando un canto de libertad que trascendió y trasciende en el tiempo»¹²⁵. El himno, desde su letra y música, es una respuesta a las necesidades identitarias y políticas de la época liberal. Su carácter vívido y enérgico realza la narrativa de un imaginario nacional cuyo pueblo se defiende y se dignifica al luchar por su libertad.

¹²³«Boletín Musical: Bibliografía» (1893). *Ilustración Musical Hispanoamericana*. Año VI, No. 122. 30 de enero. p.14 No hay espacio entre el punto de la página y el número. REVISAR EN LOS DEMÁS CASOS

¹²⁴ CHACÓN SOLÍS, Liliana (2010), «Inclusión-afianzamiento de la asignatura música en el currículo de la educación pública primaria y secundaria, actores determinantes y visiones sobre su importancia. Costa Rica, 1849-1925». *Káñina, Rev. Artes y Letras*, XXXIV (2), p. 185.

¹²⁵ CARVAJAL, María Isabel (2007). «Himno Patriótico al 15 de septiembre: un canto de libertad» *Revista Herencia* Vol. 20 (1 y 2). p.132

Resulta relevante para este escrito la publicación en el periódico cartaginés *La Palanca*, la cual describe el concierto celebrado por la inauguración del Coro Popular de la Sociedad Euterpe, fundada por Campabadal. Ahí se destacaban los esfuerzos del «conocido y hábil profesor Don José Campabadal, por generalizar el cultivo del divino arte»¹²⁶ y además, registra la primera interpretación del *Himno Patriótico de la Sociedad Euterpe* en el Palacio Municipal de Cartago, obra que tiempo después el Gobierno costarricense adoptaría como el *Himno Patriótico al 15 de septiembre*.

Añadidos al *Himno Patriótico al 15 de septiembre*, el *Himno al Primero de Mayo* y la *Marcha Inaugural* sustentan el caudal de composiciones cívicas de José Campabadal. Estas dos obras fueron dedicadas al presidente Bernardo Soto.

El Himno Patriótico al Primero de Mayo enaltece la gesta heroica realizada a mediados del siglo XIX en contra del estadounidense William Walker y sus filibusteros, quienes planeaban conquistar las cinco naciones centroamericanas (Guatemala, Honduras, El Salvador, Nicaragua y Costa Rica) en pro de facilitar su movilización hacia California durante la fiebre del oro¹²⁷. Tras ser derrotado en varias ocasiones por las fuerzas armadas costarricenses, siendo las batallas de Santa Rosa (25 de marzo 1856) y la de Rivas (11 de abril 1856) las más relevantes, William Walker se rinde el primero de mayo de 1857. Con el pasar del tiempo, estos hechos perdieron su espacio en la memoria histórica pero gracias al proyecto liberal que buscaba edificar y solidificar un imaginario nacional costarricense, ganan nuevamente relevancia como parte del discurso nacionalista y patriótico de Costa Rica. El himno se publica dentro de Cantos Escolares y señala una dedicatoria al presidente Bernardo Soto. Actualmente, muchos de los conceptos de soberanía, libertad y nacionalismo presentes en el imaginario costarricense se sustentan del mensaje inscrito en estos himnos, evidenciando que su creación alcanzó su cometido: calar en la construcción de la identidad nacional de los individuos.

Campabadal no solo compuso los tan conocidos himnos patrióticos ya mencionados, la *Cantata a Juan Mora* para coro y orquesta de 1883 también forma parte de las obras de corte cívico y político del compositor. La creación de esta obra sucede en un contexto

¹²⁶«La Inauguración del Coro Popular de Euterpe» (1883). *La Palanca*, Serie V / No. 58. 30 de noviembre.

¹²⁷ CARVAJAL, María Isabel (2014). «Himno Patriótico El Primero de Mayo» *Revista Escena*. Volumen 74, Número 1. p. 44

particular: se abrió un certamen artístico-literario con motivo del centenario del nacimiento del primer jefe de estado costarricense, Juan Mora Fernández (1824-1833), en el cual José Campabadal participó con su cantata. Al concursar se le indicó que ya no había certamen puesto que no se habían presentado opositores suficientes. Dada esta situación, Campabadal le ofreció a don Bernardo Soto, Ministro General de Gobierno de Costa Rica, que la Sociedad Euterpe se presentaría en tal festividad nacional. Emocionado por tal gesto, desde la perspectiva de Campabadal, Bernardo Soto le concedió a la Sociedad Euterpe y a su director el derecho de organizar una velada para ese día, que resultó en aplausos y agradecimientos para José Campabadal y la Sociedad¹²⁸.

Dedicada también al presidente Bernardo Soto y creada para cohesionar diferentes manifestaciones del ser costarricense, se estrena la *Marcha Inaugural* en 1886 con motivo de la primera Exposición Nacional, evento donde se celebró el 65.º aniversario de la Independencia de Costa Rica de España. En esa ocasión Campabadal interpretó la obra junto a la orquesta de la Sociedad Euterpe. La obra, editada por Rafael Guardia en Barcelona, fue publicada en formato de marcha para piano, la cual es descrita en la prensa como «con un motivo pausado y solemne, produciendo en algunos pasajes un magnífico efecto con la bien entendida combinación de tiempos y la armonía majestuosa y robusta del acompañamiento.»¹²⁹ Esta participación le valió un diploma y una medalla de plata conferida por el Gobierno. Gracias a sus diferentes aportes como docente y compositor de obras de corte cívico y patriótico, Campabadal y sus composiciones ganaron un importante lugar en la construcción simbólica de la incipiente república costarricense.

3.3. La Sociedad Euterpe y su obra secular

Las diferentes fuentes que describen la vida y obra de José Campabadal resaltan la creación de la Sociedad Euterpe en 1883, institución que se convirtió en sinónimo de música y cultura en el Cartago de finales del siglo XIX. Su celebrada inauguración fue sólo el inicio de una serie de conciertos, concursos y estrenos que llenarían a Cartago del tan anhelado progreso artístico. Tras el mismo objetivo de democratizar el arte y la música, se

¹²⁸CAMPABADAL, José (1890). *Cuaderno de Apuntes Perteneciente a José Campabadal* [Diario]: 1890, Cartago [Colección Privada de Bernardo Ramírez] p.20

¹²⁹ (1888). «Barcelona» *Ilustración Musical Hispanoamericana*. Año 1, No. 13. 30 de julio. p.103

fundó en 1890 la Escuela Nacional de Música como esfuerzo estatal¹³⁰, esta institución estuvo vigente durante 36 años, para convertirse tiempo después en el Conservatorio Nacional de la Música. También se puede mencionar la Escuela de Música Santa Cecilia de Cartago, fue una iniciativa colaborativa entre Rosendo Freer y Campabadal, proyecto que no perduró por disputas personales. Como es evidente, la Sociedad Euterpe era un reflejo del despertar artístico del Valle Central costarricense.

La Sociedad Euterpe representó un espacio para la formación musical de aficionados que estaban interesados en el arte musical, ya fuera como instrumentistas o coristas. Su impacto en la sociedad cartaginesa de la época se vuelve evidente con la pluralidad de menciones en la prensa así como con las contribuciones económicas y felicitaciones por parte de figuras relevantes del ámbito político y económico. Por ejemplo, a beneficio de la Sociedad Euterpe se firmó un Acuerdo Municipal respecto al uso del Salón Municipal. En el segundo artículo de este acuerdo se establecía subvencionar a José Campabadal con 15 pesos mensuales cuando diera una clase de canto para 15 o más alumnos en el Salón municipal¹³¹. Este acuerdo fue impulsado por Manuel de Jesús Jiménez, presidente de la Municipalidad de Cartago, quién declaró que «este acuerdo estaba motivado por aquellos quienes profesaban culto al desarrollo cultural y material de Costa Rica, con la esperanza de que las sombras vagas de ignorancia y retroceso desaparecieran»¹³².

El domingo diez de junio de 1883 fue la primera exposición de los trabajos de la Sociedad Euterpe. Dicha exposición fue dedicada a Señoras y señoritas pianistas, entre ellas Doña Rosa E. de Sáenz, Doña Mercedes E. de Werner, Teodora Espinach, Adela Giménez, Laura Peralta y Zoila Rojas¹³³, miembros de familias adineradas cartaginesas de origen criollo. Por ejemplo, las señoritas Adela Giménez y Laura Peralta eran las hijas de Francisco Peralta (político que contrató a Campabadal) y de Manuel Giménez (presidente municipal), respectivamente. La señorita Teodora Espinach, fue hija de Buenaventura Espinach, fundador de la Sociedad Filarmónica¹³⁴. Este evento es una muestra de la estima y admiración que Campabadal recibía de la burguesía cartaginesa. Figuras políticas

¹³⁰ VARGAS CULLELL, María Clara (2004). *De las fanfarrias a las salas de concierto. Música en Costa Rica (1840-1940)*. Editorial de la Universidad de Costa Rica.

¹³¹ JIMÉNEZ, Jose María (1883). «Artículo 2» *La Palanca*. Trimestre IV / n. 44. 24 de agosto. p.2

¹³² *Ibidem*.

¹³³ FERNÁNDEZ FERRAZ, Juan (1883). «Inauguración de la Sociedad Euterpe». *La Palanca*. Trimestre III / n. 34. 15 de junio. p.2

¹³⁴ MATA GAMBOA, Jesús (1930). *Monografía de Cartago*. Imprenta El Heraldo. p.365

relevantes como el diplomático Francisco Peralta y el presidente municipal Manuel Jiménez estuvieron presentes en el evento y además, corrieron con los gastos de las bebidas y el buffet de aquella velada. La familia Troyo, representada por Juan Rojas, le regaló a Campabadal una suma de dinero con la que reembolsó los gastos de la función. Como contexto, la familia Troyo organizaba bailes en el Palacio Municipal de Cartago y eran ávidos aficionados del arte, razón por la cual don José Ramón, líder de la familia, fue el principal patrocinador de la Sociedad Euterpe, donando todos los instrumentos necesarios para la orquesta. Esta orquesta estaba conformada por los músicos Juan Sánchez como flautista, José Meneses, clarinete, Pablo Torres en el violín, Evaristo Quesada y Rafael trejos en las guitarras y José Campabadal, su director, ejecutaba el contrabajo¹³⁵.

Es incuestionable que José Campabadal, con menos de una década de haber llegado, había cultivado suficientes méritos para ser una figura representativa del progreso cultural y educativo de Cartago, ganándose el favor personalidades influyentes. La Sociedad Euterpe, cuya fundación tenía como objetivo la interpretación, enseñanza y difusión musical, interpretaba obras de compositores como Schubert, Wagner, Urgellés Granell¹³⁶ y por supuesto, obras de José Campabadal. Una vez inaugurada la Sociedad Euterpe, su fundador considera importante afirmar que la Sociedad no tiene intereses políticos ni religiosos, su único interés es la promulgación del arte musical en Costa Rica.¹³⁷ Consecuente con su declaratoria, Campabadal componía e interpretaba obras de corte secular junto a la orquesta y coro de la Sociedad Euterpe. Dentro de las obras enlistadas en los programas de la época se pueden encontrar¹³⁸⁻¹³⁹: *El Regente*, chotis, *Los Palanqueos*, dedicada el periódico *La Palanca*, *La Euterpense*, mazurka, *El Contrabandista*, vals de carácter andaluz, *Baco*, chotis coreado, *Vals Jota Coreado*, *La Espigadera*, mazurka, *¡A la Siria!*, para coro con orquesta, *Polka Coreada*, *Danza Coreada*, *Gran Vals de Cartago* y la danza coreada *La Hamaca*.

Tras una búsqueda en hemerotecas, el SINABI, el AHM, la BNE, BC y el ANCR, no se logró localizar una sola de las obras, probablemente porque no fueron obras editadas y

¹³⁵MATA GAMBOA, Jesús (1930). *Monografía de Cartago*. Imprenta El Heraldo. p.367

¹³⁶ URGELLÉS GRANELL, Antoni (1845-1897). Compositor, pianista y director catalán. Fuente: CUSCÓ Y CLARASÓ, Joan (2000). *Los gozos en San Félix. Música, fiesta y tradición*. Publicacions de l'Abadia de Montserrat. p.63

¹³⁷ «Discurso Señor Campabadal» (1883) *La Palanca*. Trimestre III / n. 36. 29 de junio. p.4

¹³⁸ FERNÁNDEZ FERRAZ, Juan (1883). «Inauguración Sociedad Euterpe» *La Palanca*. Trimestre III. n. 34. 15 de junio. pp. 2-3

¹³⁹ FERNÁNDEZ FERRAZ, Juan (1883). «Velada Inaugural del Coro de la Sociedad Euterpe» *La Palanca*. Serie V.No. 56. 16 de noviembre. p.2

publicadas, lo que facilitaría la reproducción de ejemplares y por ende, su conservación. Pese a que no se cuente con las partituras, es evidente que las temáticas de las obras presentadas en repetidas ocasiones por la Sociedad Euterpe son, en su mayoría, danzas de corte secular.

En el capítulo siguiente de este escrito se analizará más a fondo la obra para Salón de Campabadal, la cual pareciera ser sinónimo de su obra secular dada la naturaleza dancística e instrumental de esta. Además de las obras ya mencionadas, el acervo secular de Campabadal se amplía con las siguientes obras disponibles: *La Bella Costaricense* [sic], *Raquel*, *Adagio de la Sonata en Re*, *Poquita Cosa*, *La Cautiva*, *Mis Querellas*, *Mamita*, *Mazurka*, *El Cometa*, *Ana María*, *Amor Jurado En Troya*, *Brisas de Mayo*, *El Capitán*, *United Fruit Company*, *La Equitativa*, *La Sultana*, *Jota Típica Aragonesa*, *La Violeta*, *La Desposada*, *El Fuego*, *Hasta Mañana*, *Polka de las Piedra*, *El Herald*, *La Dulcinea*, *La Sífide*, *La Mariposa*, *Amaya*, *Amorosa*, *El Limosnero*, *Ella...* y *La Masicla*.

A excepción de las obras *United Fruit Company* y *Adagio*, el listado anterior corresponde a danzas, muchas siendo mazurkas. Esto refleja la gran influencia de tradiciones del salón europeo en las obras de Campabadal. Es importante recalcar que la mayoría de las obras se conservan como manuscritos en la biblioteca personal de don Bernardo Ramírez en Cartago. Las demás bibliotecas y archivos contienen partituras editadas y publicadas en menor proporción.

La producción secular de Campabadal, al igual que en el ámbito religioso y educativo, fue prolífica y celebrada en todo Cartago. Sus vínculos con Fernández Ferraz también le aseguraban espacios de opinión en los periódicos de su autoría y columnas dedicadas a los frutos de su trabajo en suelo costarricense. En este periódico, dirigido por Ferraz, se publicaban notas describiendo las veladas artísticas de la Sociedad Euterpe y además anuncios previos de las mismas conteniendo el programa a interpretar.

En la prensa, como en *Costa Rica Ilustrada*, Campabadal publicó dos de sus Mazurkas, *Mamita*¹⁴⁰ y *Mis Querellas*¹⁴¹, esta última como parte de un concurso dirigido a

¹⁴⁰ CAMPABADAL Y CALVET, José (1888). «Mamita» [Partitura para piano] *Costa Rica Ilustrada*. Año II. Tomo II. n. 5. 13 de octubre.

¹⁴¹ CAMPABADAL Y CALVET, José (1890). «Mis Querellas» [Partitura para piano] *Costa Rica Ilustrada*. Segunda Época. n. 13. 10 de noviembre. pp.99-102

las Señoras y señoritas quiénes quisieran interpretar la obra. Además, cada tanto se podían leer comentarios como el siguiente:

«En sus composiciones, Campabadal llena dignamente su misión de artista tanto por que sus creaciones son repetidas cuanto porque éstas, hermanadas con una poesía sonora, sólo ofrecen esas armonías propias de los grandes carnavales del arte que se sellan siempre con la sonrisa de la satisfacción»¹⁴²

La Sociedad Euterpe, como ente promovedor del arte musical, auspició dos concursos. En 1884, con motivo del día de Santa Cecilia, abrió un concurso para compositores de Europa y América con especificaciones muy detalladas. Había tres categorías y premios correspondientes: Medalla de Oro para la mejor sinfonía, Medalla de Plata para la mejor obra para coro y orquesta y otra medalla de plata para el mejor Coro a voces solas¹⁴³. En búsquedas posteriores en la prensa, casi un año después, aparece en el periódico *Otro Diario*¹⁴⁴ de 1885 una nota anunciando a los ganadores de lo que fue el primer concurso artístico de Costa Rica. José Braña Muiños, músico militar barcelonés, ganó el premio a la mejor sinfonía con *Cecilia*, así como el premio al mejor coro a voces solas con *Noche de amor*. Por su parte, Artur Baratta, director barcelonés, ganó la medalla de plata por su poema sinfónico *Brisas de mar*. La Sociedad Euterpe fue un ente cultural trascendental en Costa Rica, por lo que recibió ayuda de la familia Troyo para pagar las medallas, además el presidente de la República, Bernardo Soto, firmó los diplomas que serían enviados a España. Pese a que ningún costarricense salió ganador, el organizar un concurso que resonara tanto en ambos lados del Atlántico evidencia la proyección internacional y nacional que Campabadal pretendía tener con la Sociedad Euterpe.

En un contexto más local y limitado, en 1888 es anunciado por Francisco Cabezas en el *Diario Costarricense* el premio ofrecido por la Sociedad Euterpe a sus estudiantes:

¹⁴²Alvaro (1890). «Un Elogio Merecido». *Costa Rica Ilustrada*. Segunda Época, No. 6. 30 de Agosto. p.47

¹⁴³ CAMPABADAL Y CALVET, José (1884) «Concurso Artístico Instrumental y Vocal» *La Palanca*. Serie VII, n. 82. p.2

¹⁴⁴ «Una Sociedad Artística» (1885). *Otro Diario*. Año I. n. 57. 20 de noviembre. p.1

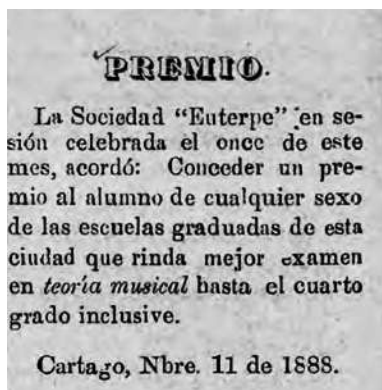


Fig. 5. Anuncio del concurso auspiciado por la Sociedad Euterpe.
Diario Costarricense. Año I. n. 138. (20-11-1888), p.3.

Con este tipo de iniciativas Campabadal extendía los alcances de la Sociedad Euterpe. Lejos de sólo ser un ensamble musical enfocado en el agasajo social, la Sociedad Euterpe era un centro de enseñanza que buscaba fomentar la disciplina y formación completa de sus músicos, en pro del progreso cultural de Cartago y por ende, de Costa Rica.

La Sociedad Euterpe estuvo activa durante diez años (1883-1893) y cesó sus actividades debido a que la Municipalidad de Cartago retiró la subvención que recibía José Campabadal con la cual suplía el gasto de alquiler de la casa sede de la Sociedad Euterpe.

CAPÍTULO 4. CAMPABADAL Y EL SALÓN MUSICAL

4.1 Caracterizando su estilo compositivo en sus obras para piano de salón.

4.1.1 Contexto y temáticas

Como se pudo apreciar en el capítulo anterior, la producción musical y didáctica de José Campabadal fue vasta y variada. Dentro del ámbito secular compuso obras para diferentes tipos de agrupaciones pero la mayoría de obras que se conservan son para piano y específicamente el género “piano de salón”.

Gracias a la exportación cafetalera, bananera y por supuesto, la construcción del ferrocarril hacia el atlántico, Costa Rica establece un modelo agro exportador que facilita el intercambio económico y cultural, dada esta situación, parte de la población experimenta cambios en los hábitos de consumo¹⁴⁵. Siendo Campabadal español, no pudo eximirse del fenómeno cultural burgués, el cual se dio tanto en España como Costa Rica. Al surgir la burguesía como un nuevo ente regulador del ambiente cultural y musical de la época, nace la necesidad de producir material y espacios para los músicos aficionados burgueses¹⁴⁶. Esta necesidad se ve suplida por el piano y la industria de las partituras, las cuales proveen la oportunidad de interpretar la música, anteriormente exclusiva de los espacios públicos, en el espacio doméstico y privado.

La Costa Rica liberal no fue excepción a esta modalidad musical. La clase adinerada necesitaba una forma de entretenimiento doméstico y además, una actividad de esparcimiento que significaba también un enriquecimiento cultural. Las clases de piano y pequeñas interpretaciones toman lugar en los hogares burgueses costarricenses, donde las protagonistas suelen ser las señoritas.

Esta situación es descrita por Apuy Medrano y Méndez Alfaro: «La importación y comercialización de pianos verticales y de cola, la multiplicación de aficionados a este género musical y la creciente oferta de servicios asociados con este tipo de instrumentos, como las lecciones privadas y la venta de partituras, va a revelar la reproducción de

¹⁴⁵ APUY MEDRANO, Marcia. MÉNDEZ ALFARO, Rafael (2014). Historia, Sociedad y Cultura en el ocaso del Siglo XIX. Ediciones Litográficas, E.M. p.90

¹⁴⁶ VÁZQUEZ TUR, Mariano (1991). «Piano de salón y piano de concierto en la España del XIX». *Revista de Musicología*, Vol. 14, No. 1/2, p. 2.

patrones de consumo europeizantes que se van a entronizar en la sociedad costarricense de entonces»¹⁴⁷. Las señoritas aprendían piano como actividad recreativa, nunca esperando la profesionalización en el ámbito musical o cualquier otro que no fuese ser ama de casa. Dicho esto, las obras de Campabadal reflejan este elemento femenino de la práctica pianística de salón.

Primeramente, son obras de una complejidad moderada, no exigen virtuosismo en el piano (los aspectos técnicos musicales se explicarán ampliamente después), son escritas en forma de alguna danza característica de la época y además, su título delatan su relación directa con esta temática. De las once obras de piano de salón que se analizarán en este escrito, siete tienen un título relacionado a lo femenino. *Exempli gratia: La Sultana, La bella costaricense, Raquel, La Cautiva, Ana María*. Hay otras obras de Campabadal como la *Desposada, Amaya, Amorosa y Ella*, de las cuales no se dispone un ejemplar, pero que de igual manera explicitan su temática de lo femenino en su título. Además de la obviedad en los títulos, las dedicatorias revelan mucho del contexto de las obras. Si bien no todas las obras llevan una dedicatoria, aquellas que sí, suelen ser para señoritas como lo vemos a continuación.

«A las señoritas Rafaela y Adela de Pereira » en *La Cautiva*

«A la Srta. Ana María Jurado en el día de su boda » en *Ana María*

«A mi discípula, Señorita, Adela Gíménez » en *Brisas de Mayo*

Otro hecho que comprueba esta relación de las señoritas y la música de salón es el concurso anunciado por el periódico *Costa Rica Ilustrada* en su edición del 10 de noviembre¹⁴⁸. En este concurso, ofrecido para las señoras y señoritas, se galardonó a la ganadora con la dedicatoria de la mazurka *Mis Querellas*, publicada en ese mismo ejemplar del periódico. El premio incluía la dedicatoria y 25 ejemplares de la obra.

Es evidente que, desde el modo de composición, lo mediático, el título y la dedicatoria, gran parte del público meta de las obras son las señoritas de la alta sociedad.

Además de esta temática, presente en gran parte del repertorio pianístico del siglo XIX en Hispanoamérica, resaltan las obras relacionadas a alguna temática local. Por ejemplo, la obra *La Bella Costaricense* [sic], idealiza el fenotipo del ya llamado bello sexo,

¹⁴⁷ APUY MEDRANO, Marcia. MÉNDEZ ALFARO, Rafael (2014). Historia, Sociedad y Cultura en el ocaso del Siglo XIX. Ediciones Litográficas, E.M. p.90.

¹⁴⁸ «CERTAMEN» (1890). *Costa Rica Ilustrada*. Segunda Época, No. 13. 10 de noviembre. p.104.

relacionándolo como algo inherente a la nacionalidad costarricense, convergiendo lo femenino con lo nacionalista. Para crear patria no sólo se necesita una bandera, himnos y héroes nacionales, si no también, se necesita crear un imaginario de cómo son el y la costarricense. Por ejemplo, desde mediados del siglo XIX, es posible encontrar documentos donde se describe a los costarricenses como personas pacíficas y cultas y es una creencia que se mantiene vigente¹⁴⁹. En este caso particular, atribuir el adjetivo belleza como parte del imaginario de la mujer costarricense es una muestra de cómo por medio del discurso nacionalista se pueden mediatizar las construcciones de feminidad. Añadido a esto, es evidente como la mujer decimonónica es a su vez, sujeto y objeto del salón. No sólo interpreta las obras al piano, si no también forma parte de las portadas, títulos y narrativas, las cuales se ven reforzadas por su más importante atributo: su belleza.

Dentro de la temática local, *Amor Jurado en Troya*, obra dedicada a Juan de Dios Troyo y Ana María Jurado en el día de su boda, el 18 de abril de 1898¹⁵⁰. Esto resulta relevante ya que la familia Troyo, liderada por don José Ramón Rojas Troyo, era la más importante familia cafetalera de Cartago, propietaria de grandes y numerosos terrenos, una planta eléctrica y por consiguiente, un gran capital¹⁵¹. La familia Troyo organizaba bailes en el Palacio Municipal de Cartago y eran ávidos aficionados del arte, razón por la cual don José Ramón fue el principal patrocinador de la Sociedad Euterpe, donando todos los instrumentos necesarios para la orquesta. Es claro que al ser considerado una figura incentivadora del arte, Campabadal se rodeaba de los círculos sociales más exclusivos de Cartago, posición que le brindaba la cercanía suficiente para componer y dedicar obras a miembros de estas familias.

Una de las obras más llamativas por su nombre y la disposición de los datos de la obra es la Marcha *United Fruit C.* Vale aclarar que para este escrito no se cuenta con un ejemplar completo puesto que sólo existe en forma de manuscrito original en la biblioteca personal de don Bernardo Ramírez, en Cartago.

¹⁴⁹ GUENDELL, Hermann (2009). «Dialéctica del imaginario nacional costarricense, orígenes y alcances sobre el sentido de nuestra identidad cultural contemporánea» *Revista de Filosofía de la Universidad de Costa Rica*. XLVII, Septiembre-diciembre, p. 31

¹⁵⁰ Academia Costarricense de Ciencias Genealógicas (2015). «Fotografías que hablan: Doña Ana María Jurado Acosta de Troyo» *Boletín de la Academia Costarricense de Ciencias Genealógicas*. Tercera época. No.111 Octubre-Diciembre. p.7

¹⁵¹ MATA GAMBOA, Jesús (1930). *Monografía de Cartago*. Imprenta El Heraldo. p.260

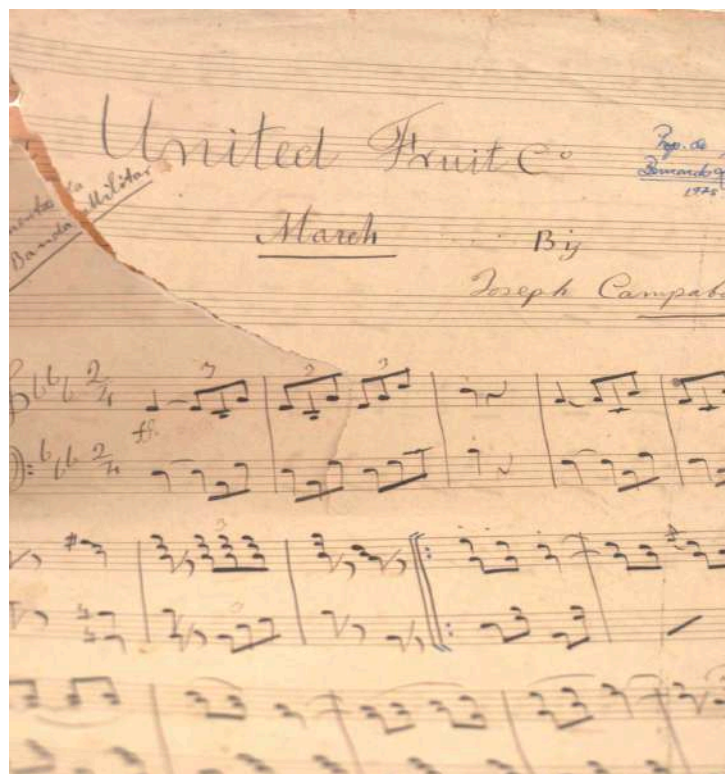


Fig. 6. Detalle del manuscrito dañado de la marcha *United Fruit C.*
Biblioteca personal de Bernardo Ramírez.

Como se mencionó anteriormente, José Campabadal fue llamado a trabajar a Costa Rica bajo la visión progresista liberal de la época. Bajo este mismo pensamiento del Estado Liberal Costarricense, se firma en 1879 un contrato entre el empresario Minor Keith y el gobierno de Tomás Guardia para la reactivación y la construcción del Ferrocarril al Atlántico. A Minor Keith, estadounidense asentado en Costa Rica para el cultivo del banano y fundador de la multinacional United Fruit Company, se le concesionaron cerca de 800 hectáreas iniciales, que aumentaron a más de 250.000, para la agricultura. Con el pasar de los años la multinacional UFCO, convertiría a Costa Rica en una República Bananera, dada la gran incidencia y poder que tenía en las decisiones políticas y económicas del país¹⁵². No se tiene certeza si la obra era dedicada a Keith o si fue compuesta para ser presentada en algún evento de la multinacional, más esto no la exime de ser una obra y partitura dirigida a algún público angloparlante, probablemente estadounidense, ya que al señalar su autoría se indica «March By Joseph Campabadal». Nuevamente, por medio del

¹⁵² CASEY GASPARG, Jeffrey. (2012). «El ferrocarril al Atlántico en Costa Rica, 1871-1874». *Anuario De Estudios Centroamericanos*, 2(1) p. 291-344.

título de la obra y en este caso, la manera de señalar su autoría, se revela que José Campabadal estaba lo suficientemente inmerso en la realidad costarricense de la época para crear y dedicar obras referentes a estas temáticas muy relacionadas a las élites burguesas de la Costa Rica de finales del siglo XIX e inicios del siglo XX.

Otra obra con una temática particular es *La Equitativa*, un monólogo para Mezzosoprano o barítono con acompañamiento de piano. En esta obra confluyen la mujer como objeto mediático y protagonista de una narrativa específica con la venta de pólizas de vida por medio de la Sociedad de Seguros Mutuos de Vida, La Equitativa. Aquí también se evidencia la presencia de Campabadal en diferentes espacios de la esfera social y económica de Costa Rica, donde, gracias a su música forma parte de la mercadotecnia de una empresa que se publicitaba en periódicos y tenía sede en los Estados Unidos.

4.1.2. Géneros y formas musicales

Apegado a la estética normativa de la música de salón, José Campabadal compuso obras cortas, usualmente danzas, de moderada complejidad interpretativa donde el acompañamiento en la mano izquierda se encarga del patrón rítmico distintivo de cada danza. Para el caso particular de este escrito se identificaron cinco géneros bailables entre las quince obras a analizar. Las obras *La bella Costarricense [sic]*, *El Cometa*, *Amor Jurado en Troya* y *Brisas de Mayo* son valsos. Por su parte, *Ana María*, *La Cautiva*, *Mis Querellas*, *Mamita*, la obra *Mazurka* y *La Sultana* son mazurkas. En una menor proporción también compuso polkas y chotis, como en el caso de *Raquel* (polka para piano), *Poquita Cosa* (chotis para piano) y *El Capitán*, (chotis para piano, flauta, violín y contrabajo) respectivamente. La obra *Adagio*, de la Sonata en Re, se considerará como una pieza de concierto. Y la obra *La Equitativa* es la única canción a analizar, la cual corresponde a un monólogo publicitario para la Aseguradora La Equitativa. Es claro que al ser el salón un lugar doméstico, la música allí presente estaba conceptualizada como un hecho cultural que se prestaba para la socialización. Esto, por supuesto, no es un caso exclusivo del contexto

costarricense, como se puede apreciar tanto en Miranda¹⁵³ y en Casas¹⁵⁴, el fenómeno de los salones europeos se extendió a los salones de Hispanoamérica, que si bien cada caso presenta sus particularidades, sus similitudes permiten unificar las preferencias estilísticas y contextuales del piano de salón.

A) Mazurka

Las mazurkas compuestas por Campabadal reflejan las características esperadas en las obras de este género. Están compuestas en $\frac{3}{4}$ y Campabadal las depura de características de otros géneros como el vals por medio del desplazamiento de acento, ergo, procura acentuar el segundo y tercer pulso, técnica empleada en las mazurkas.

Esto se puede apreciar en *Ana María*, *La Sultana*, *Mazurka*, *La Cautiva*, *Mamita* y *Mis Querellas*, donde el compositor, por medio de diferentes herramientas compositivas, marca este cambio de acento tan característico en este género.

En *Mazurka* y *La Cautiva* esto resulta muy evidente gracias a la señalización obvia del acento con acentos sobre las notas.



Ejemplo musical 1. Cc. 1-5 de *Mazurka*. BC.

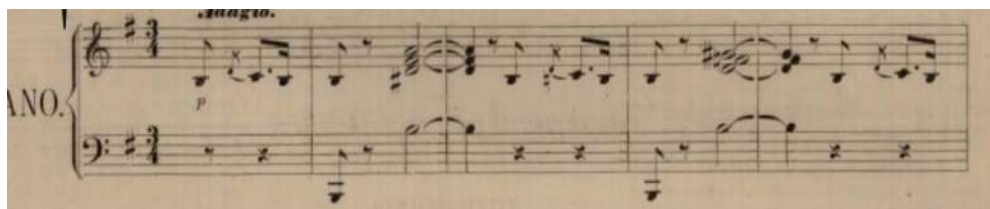


Ejemplo musical 2. Cc. 95-98 de *La Cautiva*. BNE

¹⁵³ MIRANDA, Ricardo. (1998). *A tocar señoritas. Una mirada al repertorio mexicano para piano durante el siglo XIX (México)*. Caracas: Congreso iberoamericano de musicología: la vida musical en los salones del siglo.

¹⁵⁴ CASAS FIGUEROA, Victoria. (2010) El piano de la música de salón. Un estudio de caso en Guadalajara de Buga, 1890-1930. *HiSTOReLo* Vol. 2, No. 3.

Otra manera de enfatizar este desplazamiento del acento es por medio de los cambios armónicos dentro de la obra. Por ejemplo, en *Mis Querellas*, Campabadal utiliza una anacrusa para desplazar rítmicamente el tema inicial y, añadido a esto, cada cambio armónico lo introduce en el pulso dos de cada compás, lo que fortalece esta sensación de desplazamiento rítmico.



Ejemplo musical 3. Cc. 1-5 de *Mis Querellas*. *Costa Rica Ilustrada*. Segunda época. n. 13, 10 de noviembre.

En *Ana María* Campabadal construye el desplazamiento desde el primer motivo melódico, el cual aparece en la última semicorchea del segundo pulso, esto le resta fuerza al primer pulso, rasgo indispensable en una Mazurka.



Ejemplo musical 4. Cc. 1-4 de *Ana María*. Biblioteca personal Bernardo Ramírez.

Respecto a la forma musical empleada en las mazurkas, se puede definir de manera general que la preferida por Campabadal es la ternaria, es decir, expone un contenido característico al inicio, seguido de un intermedio que usualmente contrasta tonalmente y regresa al contenido inicial, regresando a la tonalidad original. Además de esto, es usual encontrar una introducción temática que va desde los 5 hasta los 12 compases de longitud. Siendo las excepciones para las generalidades descritas anteriormente, la obra *Mazurka* no posee introducción y la obra *La Cautiva* es binaria. Por su parte, *La Sultana* es una buena

representación de la generalidad, ya que cuenta con introducción y con una estructura ABA' pero su excepcionalidad reside en su instrumentación: es la única mazurka que cuenta con una voz para otro instrumento, en este caso el violín.

En la siguiente tabla se extraen las estructuras y tonalidades de cada mazurka estudiada:

Tabla 3. Forma, tonalidad y dinámicas de las Mazurkas de salón de José Campabadal. Elaboración propia

Forma Ternaria				
Mazurka	Introducción	A	B	A'
Compases	No aplica	cc.1-19 (Sol M)	cc.20-31 (Si bemol M)	cc.32-51 (Sol M)
Tonalidad		Sol M	Si bemol M	Sol M
Dinámicas e indicaciones		Expresivo, molto rallentando	p, staccato, mf	ped, mancando
Mis Querellas	Introducción	A	B	A'
Compases	1-10	11-73	74-119	11-73
Tonalidad	Mi m	Mi m	Mi M	Mi M
Dinámicas e indicaciones	<i>Adagio, p.</i>	<i>mf</i>		
Mamita	Introducción	A	B	A'
Compases	1-5	6-33	34-74	6-33
Tonalidad	Sol M	Sol M	Do M	Sol M
Dinámicas e indicaciones	<i>f</i>		Dolce	
Ana María	Introducción	A	B	A'
Compases	1-5	6-61	62-109	cc.6-61
Tonalidad	Mi bemol M	Mi bemol M	La bemol M	Mi bemol M
Dinámicas e indicaciones	<i>Allegretto, f</i>	<i>Airoso, mf, f, con gracia, pedal</i>	<i>Mf, ff, rit</i>	<i>Airoso, mf, f, con gracia, pedal</i>
La Sultana (violín y piano)	Introducción	A	B	A'
Compases	1-9	1-62	63-111	1-62 (D.C)

Tonalidad	Re M	Sol M	Re M	Sol M
Dinámica e indicaciones	<i>p</i>	<i>Sf, ped, ff</i>	<i>pp, staccato</i>	<i>Sf, ped, ff</i>
Forma Binaria				
La Cautiva	Introducción	A	B	
Compases	1-4	5-63	64-101	
Tonalidad	Mi bemol M	Mi bemol M	La bemol M	
Dinámicas e indicaciones	<i>f, p</i>	<i>Dolce, p, sf, mf</i>	<i>p, dolce, rall. A tempo.</i>	

Además de las cinco mazurkas analizadas en esta investigación, se registra la existencia de siete mazurkas más en posesión de don Bernardo Ramírez. Estas son *Amaya*, *La Sífide*, *La Mariposa*, *Amorosa*, *El Limosnero*, *Ella...* y *La Masicla*. Al realizar una contabilización con los demás géneros musicales, el género mazurka es el preferido por Campabadal, al haber 13 obras en total. Esto no es sorpresa ya que la mazurka, siendo una danza social, había conquistado los salones europeos e hispanoamericanos durante el siglo XIX. Las mazurkas de José Campabadal no son extensas y gracias a sus motivos repetitivos, tonalidades de no más de tres alteraciones y estructuras predecibles, hacen de este acervo uno accesible y lejos del virtuosismo pianístico, ergo, se encuentran en un nivel de ejecución apto para el y la pianista en nivel intermedio.

Respecto a dinámicas y tempos, no todas las mazurkas de Campabadal incluyen esta indicación. Dentro de las que sí, están *Mis Querellas*, que sugiere interpretarse Adagio, *Mazurka*, expresivo y por su parte, *Ana María*, Allegretto. Las indicaciones de dinámicas se caracterizan por *fortes* o *fortísimos* en pasajes con acordes y octavas en corcheas, donde la música toma una dimensión más vertical. Dinámicas como *piano* o *pianísimos* aparecen en las partes B de las obras y además en resoluciones cadenciales, ya sean en el V7 o en el I, a modo de reforzar la sensación de reposo.

B) Vals

La danza escrita en $\frac{3}{4}$ tiene presencia en la obra de Campabadal con cuatro títulos para piano solo. *La Bella Costarricense*, *El Cometa*, *Amor Jurado en Troya* y *Brisas de Mayo*

constituyen las obras disponibles para analizar en el presente escrito. Se constata la existencia *El Fuego*, otro vals para piano, cuyo manuscrito yace en Cartago, en la biblioteca personal de Bernardo Ramírez. Para analizar los valeses del compositor catalán, es necesario dividirlos en dos grupos: obras individuales y obras de título colectivo. En la primera categoría están *La Bella Costarricense* y *El Cometa*, títulos cortos constituidos por una sola obra. *Amor Jurado en Troya* y *Brisas de Mayo*, en cambio, son títulos que contienen dentro de sí una introducción, cuatro valeses y una coda, todos explícitamente separados y diferenciados. Ergo, su estructura interna es más compleja y está constituida por obras individuales.

Lejos de ser obras para concierto, los valeses de José Campabadal se valen de un acompañamiento de acorde roto para enfatizar en el carácter dancístico, y por ende, social de su obra. El patrón rítmico base de tres negras, compaginado con un lenguaje armónico sencillo, constituyen parte de la asequibilidad de las obras. A continuación se presentan ejemplos de esto en los diferentes valeses.



Ejemplo musical 5. Cc. 59-62 de *La Bella Costarricense*. BNE



Ejemplo musical 6. Cc. 1-5 del *Vals No.2* en *Brisas de Mayo*. AHM

Como resulta evidente, la función melódica y motivica recae en mano derecha, siendo esta construida a base de escalas, subdivisiones binarias y secuencias.

Los vales de Campabadal resultan similares a los de Schubert, compositor también presente en los programas¹⁵⁵ de la Sociedad Euterpe, por lo que no sería difícil de pensar que su parte de su inspiración venga de allí para alcanzar la estética decimonónica. Por ejemplo el Vals n. 6 en Si M, del Opus 18 y el Vals n. 7 Sol m son obras que presentan un lenguaje muy similar al de Campabadal, armónicamente muy tonales y acompañados de melodías constituidas por anacrusas, corcheas y escalas que no permean en los rangos más extremos del piano.

La preferencia por la forma ternaria en las mazurkas, así como en los vales es notable. En tres de sus cuatro vales a analizar esta es la forma elegida, inclusive en los vales internos de *Amor Jurado En Troya*. En cambio, *Brisas de Mayo*, contiene en su totalidad cuatro vales binarios. A continuación se presenta una tabla con las estructuras completas de cada obra, incluyendo las diferentes áreas tonales.

Tabla 4. Forma, tonalidades y dinámicas de los vales individuales de José Campabadal. Elaboración propia

Forma Ternaria					
<i>El Cometa</i>	A	B	A'		
Compases	1-86	87-136	1-86		
Tonalidad	Re M	Sol M	Re M		
Dinámicas e indicaciones	<i>ff, mf, ff</i>	<i>mf, ff, mf, D. C al signo</i>	<i>ff, mf, ff</i>		
<i>La Bella Constaricense</i>	Intro	A	B	A' (D.C)	Coda
Compases	1-17	18-102	103-157	18-102	158-198
Tonalidad	Re M	Re M	Fa M	Re M	Re M
Dinámicas e indicaciones	<i>p</i>	<i>f, ff</i>	<i>Brillante, sf, f, El canto bien marcado, crescendo</i>	<i>f, ff</i>	<i>P, piu mosso, ff</i>

¹⁵⁵ FERNÁNDEZ FERRAZ, Juan (1883). «Velada Inaugural del Coro de la Sociedad Euterpe» *La Palanca*. Serie V.No. 56. 16 de noviembre. p.2

Tabla 5. Forma, Tonalidades y Dinámicas de los Valses de título colectivo de José Campabadal. Elaboración propia

<i>Brisas de Mayo</i>	Intro	Vals. n. 1	Vals. n. 2	Vals. n. 3	Vals. n. 4	Coda
Tonalidad	Mi bemol M	Mi bemol M	Mi bemol M	Si bemol M	La bemol M	Mi bemol M
Estructura interna	A-B	A-B	A-B	A-B	A-B-A-B	A-B-C
Compases	A=1-6 B=7-16	A=1-17 B=18-34	A=1-18 B=19-34	A=1-40 B=41-71	A=1-32 B=33-64	A=1-23 B=24-39 C=40-101
Dinámicas	<i>Andante maestoso, ff, mf, dolce, a piacere, ped</i>	<i>Mf, f</i>	<i>mf, f</i>	<i>Scherzo mf</i>	<i>P, dolce expresivo, sf</i>	<i>p, f, crescendo, ff</i>
<i>Amor Jurado en Troya</i>	Intro	Vals. n. 1	Vals. n. 2	Vals. n. 3	Vals. n. 4	Coda
Tonalidad	Do M	Do M	Sol M	Sol M	Do m	Do M
Estructura interna		A-B-A	A-B-A	A-B-A	A-B-A	
Compases	1-19	A=1-33 B=34-50 A=1-33	A=1-22 B=23-54 A=1-22	A=1-22 B=23-38 C=39-58	A=1-17 B=18-33 C=37-44	1-39
Dinámicas	<i>p</i>	<i>mf, f</i>	<i>P, pp, mf</i>	<i>Mf, p, expresivo</i>	<i>mf, f</i>	<i>p, dolce</i>

C) Polka

La obra *Raquel* es la única polka a analizar en este escrito, la cual está conservada en la BNE. Junto a esta polka, están también *La Mariposa*, *La Dulcinea* y la muy interesante *Polka de las piedras*, las cuales se encuentran en Cartago, salvaguardadas por don Bernardo Ramírez.

Esta obra que por su nombre y portada evocan lo femenino y lo etéreo, fue dedicada a Guillermo López, amigo de Campabadal. A diferencia del resto de sus obras, esta polka presenta elementos que le diferencian y elevan, por mucho, su dificultad de ejecución. Su extensión, las tonalidades y modulaciones utilizadas, un uso amplio del rango del piano, empleo de arpeggios en fusas y presencia de diecillos ascendentes hacen de esta obra una mucho más compleja que el resto.

No hay certeza de lo siguiente, pero si la hubiese, peligraría de ser incómoda. La obra, dedicada a Guillermo López, es más compleja ya que estaba pensada para un hombre.

Mucho se habla de las obras de salón sencillas y depuradas para las señoritas, por lo que una pieza dedicada a un hombre, quién si podía dedicarse profesionalmente a la música, supondría un nivel de dificultad M.

La obra, de forma ternaria con coda, está en La bemol M y modula a Re bemol M en la sección B. La métrica en 2/4, añadida al acompañamiento en corcheas con bajos predominantes en el primer y tercer pulso, no dejan espacio a la duda: *Raquel* es una polka. En términos más específicos, esta es una obra extensa, consta de nueve páginas, o bien 185 compases. Si bien su extensión o áreas tonales no constituyen en sí una mayor dificultad, al desmenuzar la obra sobresalen detalles importantes de mencionar. A diferencia del resto de sus obras de salón, *Raquel* es una obra muy detallada con diferentes indicaciones de cambios de octava y de clave, utilización de varias voces además de dinámicas y articulaciones.

Al interpretar la obra sobresalen articulaciones como *martillato* y *staccato*, esta última a realizarse en octavas simultáneas en la mano derecha, lo cual requiere una destreza más allá del pasatiempo (ver ejemplo musical 8).



Ejemplo musical 7. Cc. 10-14 de *Raquel*. BNE



Ejemplo musical 8. Cc. 41-43 de *Raquel*. BNE

Otro elemento que compone la dificultad de ejecución de la obra son las figuras y subdivisiones como los diecillos y cinquillos presentes en la obra. Estos aparecen en pasajes ascendentes o en patrones interválicos de segundas. Además se le solicita al intérprete tocar con dinámicas y velocidades específicas:



Ejemplo musical 9. Cc. 117-119 de *Raquel*. BNE



Ejemplo musical 10. Compás 65 de *Raquel*. BNE

Raquel finaliza con una progresión armónica entre la predominante y la tónica, un final sencillo a comparación de lo que le antecede. Para ejecutar la obra se requiere un léxico musical y nivel de interpretación lejanos de lo básico puesto que se utilizan términos como *poco riten.*, *il canto ben marcato*, *piu vivo*. Para su profundo entendimiento y por ende, correcta ejecución, es necesario el conocimiento sobre subdivisiones rítmicas complejas, grupillos, acentuaciones, articulaciones y hasta el uso del pedal, tan predominante en esta obra. A continuación se presenta la forma, tonalidades y dinámicas con sus compases correspondientes.

Tabla 6. Forma, tonalidades y dinámicas de *Raquel*. Elaboración propia

Forma Ternaria					
	Introducción	A	B	(D.C)A	Coda
Tonalidad	La bemol M	La bemol M	Re bemol M	La bemol M	La bemol M
Compases	1-30	31-83	84-152	31-83	153-185
Dinámicas e indicaciones	<i>f</i>	<i>f, p, ff, mf</i>	<i>P, dolce, il canto ben marcato</i>	<i>ff, crescendo, rapido</i>	<i>mf, crescendo, vivo, piu vivo</i>

La Polka de las Piedras no forma parte de las obras a analizar en los anexos en esta investigación puesto que está incompleta, sin embargo se considera su mención dada su interesante plantilla: piano y piedras. Al poder apreciar al menos las primeras páginas de este manuscrito destaca que fue compuesta en 1890, está en Sol M, con una métrica de 2/4 y el piano acompaña un patrón rítmico realizado por las piedras. Se pueden distinguir dos patrones:



Ejemplo musical 11. Patrón A de *Polka de las piedras*. Elaboración propia



Ejemplo musical 12. Patrón B de *Polka de las piedras*. Elaboración propia.

La molécula rítmica sincopada aparece en los dos patrones y a lo largo de la obra (de las páginas disponibles). Se desconoce el contexto para el cual esta obra podría haber sido interpretada, probablemente representa un intento por la innovación con los recursos naturales que la provincia de Cartago le proveía a Campabadal.

D) Chotis

Como buen reflejo de lo que acontecía en los salones del siglo XIX en España, José Campabadal también compuso chotis, los cuales son *Poquita cosa*, para piano solo y *El Capitán* para piano, flauta, violín y contrabajo. Ambas obras presentan una métrica en 4/4 y un acompañamiento en la mano izquierda que se presenta en modo de acorde roto en negras, intercalando en bajo entre el pulso 1 y 3, lo característico en esta danza.

Pese a presentar una plantilla distinta, las obras presentan muchas similitudes. Ambas están en Do M y modulan a Fa M. Son obras cortas de poca complejidad y además, utilizan rasgos melódicos muy similares. Por ejemplo, ambas inician en anacrusa y con una dinámica *forte*, seguidas de un motivo inicial que se proyecta más hacia lo vertical que a lo horizontal y además en su segundo pulso se presenta una alteración cromática.



Ejemplo musical 13. Compás 1 de *El Capitán*.AHM



Ejemplo musical 14. Compás 1 de *Poquita Cosa*. BNE

Además de estas semejanzas, ambas obras oscilan entre las dinámicas *mf* y *f*, con cambios en los inicios de frase, probablemente para indicar de una manera explícita a las personas danzantes el cambio de dirección en su ejecución.

El chotis *El Capitán*, con su plantilla multi-instrumental, es una obra sencilla cuya melodía principal es ejecutada por el violín, instrumento que contiene la mayoría de

ornamentos y pasajes protagónicos. Por su parte, la flauta y el contrabajo, representan el sustento armónico de la obra.

El Capitán y Poquita Cosa no coinciden su forma, la primera es un rondó y la segunda es binaria.

Tabla 7. Chotis de José Campabadal. Elaboración propia

Forma Binaria					
Poquita Cosa (piano solo)	Introducción	A	B	A	B
Compases	1-5	6-30	31-56	6-30	31-56
Tonalidad	Do M	Do M	Fa M	Do M	Fa M
Dinámicas e indicaciones	<i>f</i>	<i>f, mf</i>	<i>f, sf</i>	<i>f, mf</i>	<i>f, sf</i>
Forma Rondó.					
El Capitán (piano, flauta, violín y contrabajo)	A	B	A	C	A (D.C al fine)
Compases	1-8	9-18	19-26	27-52	1-8
Tonalidad	Do M	Sol M	Do M	Fa M	Do M
Dinámicas e indicaciones	<i>f</i>		<i>f</i>	<i>mf</i>	<i>f</i>

Adagio, segundo movimiento de la *Sonata en Re*.

La obra *Adagio* la cual corresponde al segundo movimiento de la *Sonata en Re* de Campabadal es una obra corta, con forma ternaria. Fue publicada en el Álbum de la *Ilustración Musical*¹⁵⁶, en 1896. El resto de la Sonata no es comentada ni encontrada en ninguna otra fuente hasta 11 años después de la muerte de Campabadal, donde la obra completa toma lugar como parte del programa de la audición del órgano de la Catedral de San José. Como se espera de una sonata, esta consta de tres movimientos: *Andante*, *Adagio* y *Allegro*¹⁵⁷.

¹⁵⁶CAMPABADAL Y CALVET, José (1896). «Adagio» [Partitura para piano]. *Álbum de la Ilustración Musical*. 15 de enero. Año 9, No. 192

¹⁵⁷ «La Audición de hoy en la Catedral» (1916). *El Imparcial*. Año II. n. 409. p.2



Fig. 7. Programa de la audición de la catedral.
El Imparcial. Año II. n. 409 (10-09-1916), p.2.

Como es usual en una obra con forma ternaria, hay una sección A, la cual está en la tónica (Re M) y una sección B, la cual se puede considerar como un interludio contrastante en otra área tonal. En *Adagio*, las secciones A y A' presentan un tema estructurado y conciso en forma de un período, prolongando la armonía de tónica. En cambio, la sección B tiene un desarrollo en torno a la armonía de dominante, es decir, La M. Respecto a términos formales, la organización del interludio contrastante o B, es evidentemente más dispersa que las partes A y A'. La dificultad de la obra yace en las subdivisiones rítmicas y la polirritmia presente en la sección B, donde el ritmo tres contra dos aparece en varios pasajes. Más allá de los aspectos rítmicos y teóricos necesarios, por su naturaleza de concierto, *Adagio* exige un gran control sobre la musicalidad y el fraseo, para evitar una interpretación demasiado técnica y rígida. Así como se realizó con las otras obras y géneros, se presenta la tabla analizando las tonalidades, secciones y dinámicas en *Adagio*.

Tabla 8. Forma, tonalidades y dinámicas de *Adagio*. Elaboración propia

Forma Ternaria			
<i>Adagio</i>	A	B	A'

Tonalidad	Re M	La M	Re M
Compases	1-8	9-33	31-83
Dinámicas e indicaciones	<i>Adagio expresivo, mf</i>	<i>Sf, con fuoco, mf, f, ad lib, rall</i>	<i>A tempo, p.</i>

La Equitativa, Canción monólogo para mezzosoprano o barítono y piano.

La obra, en Fa M, tiene como temática central la Sociedad de Seguros Mutuos de Vida, llamada La Equitativa. El documento a analizar es la copia digital del manuscrito proporcionado por el AHM, lo que hace surgir la duda de sí la obra fue utilizada por la aseguradora en algún evento, o sí solo fue una obra ofrecida por Campabadal que no fue acogida por la aseguradora. Pese a no tener una respuesta concreta a eso, es interesante analizarla como parte del acervo para piano y voz de Campabadal.

Para este caso particular es esencial contar con la letra de la obra.

No me arrebates la calma, triste pensamiento, no.

Pobre la hija de mi alma, el día que falte yo.

No me arrebates la calma, triste pensamiento, no.

Pobre la hija de mi alma, el día que falte yo.

Tal vez vaya cual mendiga pidiendo de puerta en puerta,

Y la infeliz consiga encontrar alguna abierta.

Tal vez vaya cual mendiga pidiendo de puerta en puerta,

Tal vez vaya cual mendiga pidiendo de puerta en puerta,

Y la infeliz consiga encontrar alguna abierta.

Quizás carezca de un techo que resguarde en su afán

De noche le falta un techo, de día le falta un pan.

Quizás carezca de un techo que resguarde en su afán

De noche le falta un techo, de día le falta un pan

Quiero borrar de mi mente tan funesta perspectiva

Tomaré inmediatamente Póliza en La Equitativa.

Quiero borrar de mi mente tan funesta perspectiva

Quiero borrar de mi mente tan funesta perspectiva

Tomaré inmediatamente Póliza en La Equitativa.

No vacilo,
 Todo lo debo a mi hija
 Y así moriré tranquilo
 Sin que su suerte me aflija
 Sin que su suerte me aflija¹⁵⁸

Puesto que no se trata de un poema de temática romántica, nacionalista o militar y además, en ninguna parte del documento se indica lo contrario, es seguro suponer que la letra fue escrita por José Campabadal. La letra, con objetivo de reflejar un futuro hipotético y catastrófico para la hija del yo literario, resulta en un discurso publicitario similar al empleado por las aseguradoras en la actualidad. La narración, centrada en una indefensa mujer, evoca sentimientos como la impotencia, zozobra y angustia ante la carencia económica. ¿La mejor manera de evitar esto? Adquirir una póliza en La Equitativa. La empresa, con sede en Broadway New York, se publicitaba constantemente en el periódico *La Palanca*, medio cartaginés fundado y dirigido por F. Ferraz, amigo y colaborador de Campabadal. Los anuncios de La Equitativa también tenían lugar en *Otro Diario*, diario josefino.

La Equitativa.
 SOCIEDAD DE SEGUROS MUTUOS DE VIDA.

H. B. HYDE. PRESIDENTE. W. ALEXANDER. SECRETARIO.

120 Broadway, New-York.

Activo en Enero 1 ^o de 1885.....	\$58,161,925
Nuevos riesgos en 1884.....	\$84,877,057
<i>Una suma jamás alcanzada en su año por ninguna otra compañía.</i>	
Total de seguros vigentes.....	\$309,409,171
Pagado á tenedores de pólizas en 1884.....	\$ 7,194,787

LA EQUITATIVA se caracteriza por la sencillez de sus contratos, y por ser la *UNICA* compañía que expide Pólizas *SEMI-TONTINAS* que no caducan, y son *INDISPONIBLES* como todas las Pólizas de *LA EQUITATIVA* que cuentan tres años.

James Thomas, Agente General en Centro-América. Cecil Sharp, Agente en Oculia-It.

2 v. s.—4.

Fig. 8. Publicidad de La Equitativa. *Otro Diario*. Año 1. n. 17. (20-11-1885), p. 4.

¹⁵⁸ CAMPABADAL Y CALVET, José (s.f). «La Equitativa» [Partitura de Piano] Archivo Histórico Musical UCR.

Respecto a términos musicales, la obra es simple. Hay intermedios instrumentales los cuales son los momentos donde el piano adquiere más una textura armónica más relevante y una mayor complejidad de ejecución. Cuando acompaña a la voz, el piano se vuelve más depurado, promoviendo el protagónico a la mezzosoprano o barítono y la trágica historia relatada. Es hasta al final, con la última estrofa, donde el yo lírico, triunfante y tranquilo de que su hija no morirá desamparada, que la textura armónica del piano se vuelve mucho más densa y compleja. La obra, escrita en 9/8, presenta cuatro temas distintos, los cuales van intercalando entre Fa M y Do M. La obra cambia de un tema a otro y modula en medio de las estrofas de número par, esto quiere decir que hay versos de una misma estrofa que se encuentran en temas y tonalidades distintas. Para visualizar de una mejor manera este aspecto, se ha creado una tabla señalando los temas, versos y estrofas correspondientes, así como las tonalidades y dinámicas.

Tabla 9. Aspectos musicales y líricos de La Equitativa: monólogo para mezzosoprano o barítono. Elaboración propia.

Temas	Compases	Tonalidad	Verso	Estrofa	Dinámicas e indicaciones
Tema A	1-20	Fa M	No me arrebatas la calma, triste pensamiento, no. Pobre la hija de mi alma, el día que falte yo.	1	<i>mf, ped, sf</i>
Tema B	21-32	Do M	Tal vez vaya cual mendiga pidiendo de puerta en puerta, Y la infeliz consiga encontrar alguna abierta.	2	<i>f</i>
Tema C	33-40	Fa M	Tal vez vaya cual mendiga pidiendo de puerta en puerta, Y la infeliz consiga encontrar alguna abierta.	2	<i>mf, p</i>
Tema A	41-60	Fa M	Quizás carezca de un techo que resguarde en su afán De noche le falta un techo, de día le falta un pan.	3	<i>p, sf</i>

Tema B	61-72	Do M	Quiero borrar de mi mente tan funesta perspectiva Tomaré inmediatamente Póliza en La Equitativa.	4	<i>sf, f, mf</i>
Tema C	73-80	Fa M	Quiero borrar de mi mente tan funesta perspectiva Tomaré inmediatamente Póliza en La Equitativa.	4	<i>Mf, p, f, calderón</i>
Tema D	81-93	Fa M	No vacilo, Todo lo debo a mi hija Y así moriré tranquilo Sin que su suerte me aflija	5	<i>s.f, p, morendo</i>

5.2. De casas editoras, formatos y dedicatorias.

Las obras analizadas en este escrito forman parte de la producción musical de Campabadal que fue escrita en Costa Rica. Esto se corrobora gracias a las fechas de publicación y a menciones en la prensa. Sin embargo, no todas las quince obras fueron publicadas por alguna casa editora, *El Cometa*, *La Equitativa*, *La Sultana* y *El capitán* son manuscritos que se conservan en el AHM o en la biblioteca de Bernardo Ramírez. Gracias a la BNE se poseen partituras publicadas por Faustino Bernareggi, Andrés Vidal y Roger y Rafael Guardia, todos en España ya que en Costa Rica no existían casas editoras de partituras en la época.

Las obras analizadas que si fueron publicadas por casas editoras son *La Bella Costaricense*, publicada por Faustino Bernareggi, *Raquel* y *Mazurka* publicadas por Andrés Vidal y Roger y *La Cautiva* y *Poquita Cosa* publicadas por Rafael Guardia. Puesto que en Costa Rica no existían casas editoras de partituras, Campabadal recurría a estos tres importantes editores en Barcelona para su publicación y distribución. Como se ha constatado en otros capítulos, en Costa Rica calaron los patrones de consumo burgueses europeos, por lo que la importación y venta de pianos así como la distribución y venta de

partituras eran actividades económicas que tomaron fuerza a partir de la segunda mitad del siglo XIX¹⁵⁹.

Estas obras, publicadas con vistosas portadas, utilizan tipografía que se vale de ornamentos en su escritura para volverse más llamativas, característica innegable de la comunicación gráfica del siglo XIX. *Ana María y Amor Jurado en Troya* son obras que no fueron publicadas por una casa editora, sin embargo, cuentan con portadas con su título igualmente decoradas que las ya mencionadas. En su totalidad, las seis obras con portadas cuentan con motivos orgánicos y naturales que interactúan con el título de la obra y abunda el uso del fleuron¹⁶⁰ para adornar el diseño y separar los diferentes elementos de la portada. En su búsqueda por ser llamativa en medio de decenas de partituras, las tipografías utilizadas son particulares por el uso de remates alargados que entrelazan a otras letras aledañas. En *La Cautiva*, el remate superior de la letra L se convierte en la barra central de la A. Así como la A en piano, que se entrelaza con el resto de la palabra.

¹⁵⁹ APUY MEDRANO, Marcia y MÉNDEZ ALFARO, Rafael(2014). *Historia sociedad y cultura en el ocaso del Siglo XIX*. Guatemala: Ediciones Litográficas. p.89.

¹⁶⁰ Fleuron: Un elemento decorativo utilizado en tipografía, que consiste en trazo inspirado en una flor u hoja.

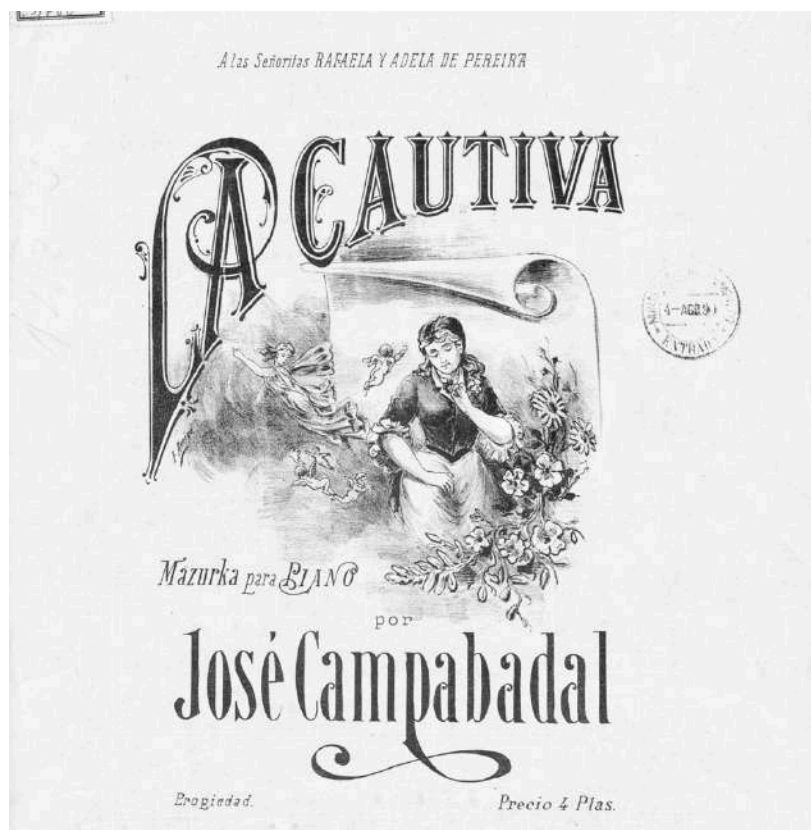


Fig. 9. Portada de *La Cautiva*. Fuente: BNE

Pese a que cuentan con portadas más depuradas, *Ana María*, *La Bella Costaricense* [sic] y *Amor Jurado en Troya* presentan elementos tipográficos ornamentales que realzan sus títulos y dedicatorias esto sumado al hecho que son las únicas partituras que en su versión original tienen color.

Como generalidad, las portadas de Campabadal se pueden caracterizar por medio de los siguientes elementos: una preferencia por trazos curvos tanto en la tipografía como en las ilustraciones, utilización de remates en las letras así como astas, ápices y apófige a modo ornamental, los motivos con ilustraciones son figuras hiperbolizando lo femenino siendo figuras delicadas y hechas con un trazo suave.

Las portadas, elaboradas en España, son un reflejo de la estética gráfica y de mercadotecnia empleadas para la distribución y venta de las partituras en el siglo XIX, donde el elemento femenino sigue siendo la principal de las temáticas.

CONCLUSIONES

El *Himno Patriótico al 15 de septiembre* (1883) resulta la contribución más conocida del compositor español José Campabadal por su valor cívico y nacionalista dentro del imaginario costarricense. Gracias a esta limitada generalidad acerca de Campabadal es que nace la insistencia por saber más de su repertorio, su vida y su papel como maestro de capilla y docente de música, roles para los que fue contratado en Costa Rica.

En esta dichosa experiencia de poder realizar una investigación que se nutre de registros históricos españoles y costarricenses, se alcanzaron los objetivos planteados para estudiar la vida y obra de José Campabadal y Calvet. En primer lugar, para dar contexto a su formación e interés por la música, se exploró por medio de nuevas fuentes de información su vida y carrera en España y Costa Rica, permitiendo comprender cómo su migración en 1876 marcó un punto de inflexión en su trayectoria profesional. Como parte del segundo objetivo que se desarrolla en el tercer capítulo, se retrató el contexto cultural, social y musical del Estado Liberal costarricense (1870-1905), proporcionando un marco histórico que permite situar la obra y la influencia de Campabadal dentro de un período clave para el desarrollo cultural de Costa Rica.

En lo concerniente a la labor del español en Costa Rica, en el capítulo 3 se detalla su labor como músico, maestro de capilla y docente en Costa Rica durante el periodo de 1876 a 1905, subrayando su impacto en la formación musical del país y su contribución a la consolidación del entorno cultural costarricense en la época del Estado Liberal, esta información se sustenta y se afianza en la certeza gracias al vaciado de la información relacionada con José Campabadal contenida en la prensa costarricense y española de la época, lo que permite dimensionar de manera precisa el impacto del compositor en ambas latitudes. Por último, y conteniendo una faceta más analítica musical de esta investigación, se caracteriza el estilo compositivo de las obras de salón de José Campabadal mediante un análisis detallado de sus composiciones y del contexto en el que fueron creadas, revelando cómo sus obras reflejan las influencias del salón burgués del siglo XIX y cómo contribuyeron a la vida cultural de la Costa Rica de su tiempo.

Una vez examinadas cada una de las secciones, se obtienen las siguientes conclusiones.

José Campabadal y Calvet, representa una figura crucial en la historia musical de Costa Rica. Desde temprana edad, su vida estuvo marcada por la música, influenciado profundamente por su padre, quien también era músico. Este inicio temprano en el mundo de la música forjó un camino que Campabadal seguiría con devoción a lo largo de su vida. El traslado de Campabadal a Costa Rica en 1876 marcó el inicio de una nueva etapa en su vida y carrera. En un país con una escena musical en desarrollo, Campabadal se convirtió en un pilar de la educación musical y de la vida cultural. Estableció una escuela pública de música y enseñó en diversas instituciones, contribuyendo significativamente al desarrollo musical de la nación. La fundación de la Sociedad Euterpe en 1883 fue un hito en su carrera, no solo por el impacto inmediato que tuvo en la comunidad, sino también por el legado duradero que dejó en la cultura costarricense. Añadido a esto, el impacto de José Campabadal en la educación musical en Costa Rica es quizás uno de sus legados más duraderos. Su obra *A.B.C Musical* y su influencia en el currículo escolar del país establecieron una base sólida para la enseñanza de la música en las escuelas, asegurando que su influencia se sintiera mucho después de su muerte. Campabadal no solo fue un compositor talentoso y un maestro dedicado, sino también un pionero en la educación musical, cuya obra y legado continúan resonando en la historia de la música en Costa Rica.

Uno de los puntos más importantes de esta investigación es demostrar relación entre la llegada de José Campabadal y la instauración del Estado Liberal costarricense, hecho que implicó un proceso de transformación de Costa Rica marcado por una serie de cambios políticos, sociales y culturales que buscaron establecer una identidad nacional y promover el progreso del país. El liberalismo utilizó la educación, la cultura y la infraestructura como herramientas para legitimar el Estado y crear un sentido de unidad e identidad nacional. Para lograr estos objetivos, el Estado liberal costarricense no solo se enfocó en desarrollar infraestructura y mejorar el sistema educativo, sino también en atraer a profesionales europeos que pudieran contribuir con su conocimiento y experiencia al progreso del país. En este contexto, se promovió la inmigración de europeos, considerados portadores de la cultura y los valores que se deseaban implantar en Costa Rica. Gracias a esto, en 1876, llega José Campabadal a Cartago traído por Francisco Peralta Alvarado, un político costarricense que, en línea con las políticas del Estado liberal, estaba interesado en traer a un músico europeo para mejorar la educación musical y cultural en Cartago. La llegada de

Campabadal se enmarca dentro de los esfuerzos del Estado liberal por dotar al país de una élite cultural que pudiera servir como modelo para la sociedad costarricense.

Como se ha podido apreciar, la llegada de José Campabadal a Costa Rica fue el resultado de las políticas del Estado liberal que buscaban modernizar el país mediante la importación de cultura europea. Su trabajo en el ámbito musical y educativo reflejó los esfuerzos del Estado por crear una élite cultural que contribuye al progreso y a la consolidación de una identidad nacional acorde con los ideales liberales de la época.

En el capítulo 3 se repasa la obra de Campabadal en diferentes ámbitos con el objetivo de indagar y demostrar su impacto en el rito católico, la educación y la vida secular costarricense, además de esto se realizó un vaciado de prensa. Estas acciones contribuyeron a la construcción de las siguientes conclusiones. Como maestro de capilla de la Basílica de los Ángeles y la parroquia de San Francisco, Campabadal demostró que su formación religiosa desde temprana edad le permitió componer una vasta cantidad de obras de corte religioso y además, conocer las exigencias de los ritos de la Iglesia Católica le brindó la experiencia necesaria para ser una figura fundamental en el Cartago del siglo XIX. En el ámbito religioso Campabadal no solo se limitó a la composición; también impulsó la creación de escolanías y la formación de organistas, elementos cruciales para elevar el nivel de la música religiosa en Costa Rica. Sus críticas hacia la práctica musical religiosa en el país y sus recomendaciones para mejorarla reflejan un compromiso profundo con el desarrollo artístico del culto católico. Este enfoque se materializó en la creación de una Escuela de Música dentro de las capillas y en la formación de músicos competentes que pudieran contribuir a la dignificación del culto.

Es imperativo destacar la influencia de Campabadal en el ámbito educativo y cívico costarricense, el cual es igualmente destacable. Su participación en la educación musical, tanto en el Colegio San Luis Gonzaga como en la elaboración del libro de texto *Cantos Escolares*, subraya su papel en la formación de una identidad nacional a través de la música. Este libro, aprobado por el Estado costarricense y adoptado en las escuelas, no sólo proporcionó una base teórica y técnica para la enseñanza musical, sino que también promovió valores cívicos y patrióticos por medio de sus letras, escritas por F. Ferraz.

El ámbito secular también recibió aportes e influencia de Campabadal y es gracias a este acervo conservado de sus obras que esta investigación se centra en el análisis del

contexto y lenguaje compositivo de sus obras de salón. Actualmente se conservan cerca de 32 obras de salón compuestas por José Campabadal, cuya ubicación es variada: las obras yacen desde la BNE, la BC, el AHM hasta la prensa escrita en España y Costa Rica, pasando por la biblioteca personal de don Bernardo Ramírez. El análisis de estas obras refuerza la idea de que tanto la llegada de Campabadal como su desempeño y obra en Costa Rica, fueron un reflejo de la aspiración hegemónica burguesa. Sus obras de salón, en su mayoría danzas, se relacionan con temáticas esperables en el salón decimonónico: lo nacionalista, la clase adinerada y lo femenino son aspectos presentes en la estética de Campabadal. Gracias al título de sus obras, sus dedicatorias en sus partituras y programas de concierto, añadido a los relatos de estos en la prensa, se deduce que Campabadal era una figura activa e importante de la sociedad cartaginesa y por eso mismo muchas de sus obras se daban en contextos que lo relacionaban estrechamente con el lugar, por ejemplo, la marcha *United Fruit Company*, *Amor Jurado en Troya* y *Mis Querellas*, son reflejo de hechos y personajes históricos muy particulares de la realidad de Cartago.

Respecto a su estilo compositivo en el ámbito de salón, su producción es dirigida mayoritariamente a las danzas para piano solo, donde la mazurka es el género preferido. Es evidente la preferencia por una textura simple de melodía y un acompañamiento rítmico que evidencia la base de la danza elegida. Sus temas son en su mayoría ternarios y en una proporción menor, binarios. Estas dos características son claro ejemplo de cómo la estética decimonónica de salón permeó en el estilo de Campabadal. Siguiendo con esto, el lenguaje armónico de la obra de salón de Campabadal se mantiene en el ámbito tonal, con modulaciones entre las secciones que oscilan entre el I, el IV y/o el V. Sus obras se caracterizan por la presencia de cromatismos melódicos y la constante utilización de dominantes secundarias para agregar tensión armónica por medio de un V7 del V o un VII° del V. Sus melodías, simples y repetitivas, usualmente constan de una subdivisión binaria, que rara vez sobrepasan las semicorcheas. Las obras de salón de Campabadal son, en general, accesibles para los músicos con un conocimiento y bagaje intermedio de interpretación y teoría musical. Esta simpleza y accesibilidad en la mayoría de sus obras se relaciona a algo anteriormente mencionado: lo femenino. Gran parte de la estética de sus obras (desde la portada, géneros y dificultad) va de la mano de su público meta: las señoritas del salón.

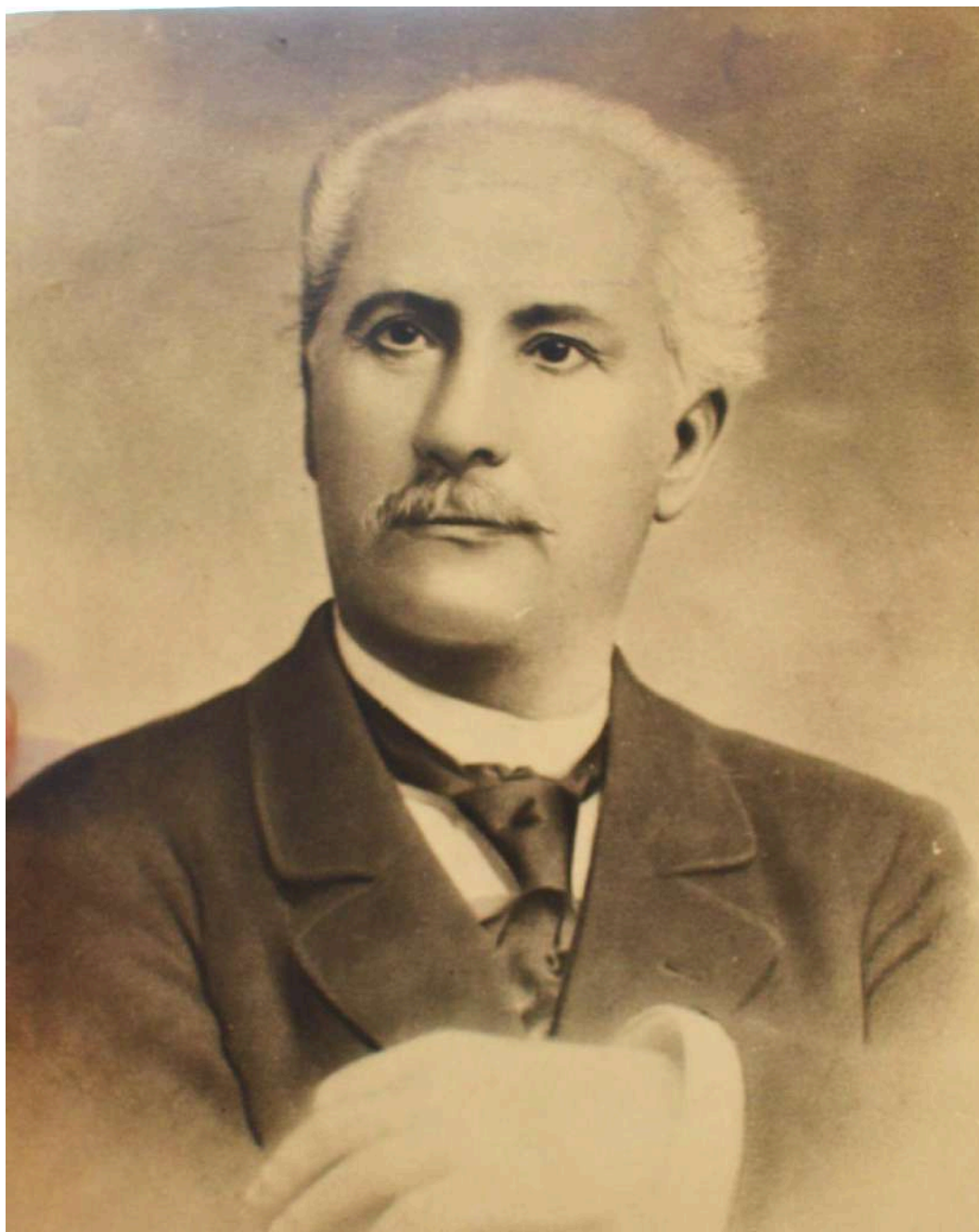
El recabar información del compositor español ha traído consigo descubrimientos muy gratos. El repertorio disponible de Campabadal es mucho mayor de lo que se constataba en otras fuentes y es realmente una alegría saber que hay mucho material para futuras investigaciones y análisis. Gracias a la investigación realizada se comprobó que su acervo musical es mucho más vasto de lo preconcebido en todas las áreas en las que se desempeñó, sustentando así el argumento de la gran influencia que tuvo Campabadal en el ámbito religioso, educativo y cultural costarricense. Esto también es confirmado por la prensa de la época, la cual describe a Campabadal y sus iniciativas como bastión del progreso musical en Cartago. La cobertura detallada de los eventos, concursos y conciertos organizados por la Sociedad Euterpe resaltaba su importante papel en la promoción y enseñanza de la música en la región. Es gracias a la prensa, tanto española como costarricense, que se conoce la relación de Campabadal con figuras políticas y la comunidad local, como el presidente Bernardo Soto o la familia Troyo. Su capacidad para ganar el apoyo de importantes personalidades y su influencia en la política cultural y educativa de Costa Rica fueron temas recurrentes en los artículos periodísticos de la época. Su legado fue documentado y celebrado a través de diversos medios, reflejando su impacto en la historia de Costa Rica, lo que ha motivado la realización y ahora, finalización de esta investigación.

Ahora, es necesaria la autocrítica. Esta investigación se realizó con mucho esfuerzo mas eso no la exime de no aprovechar todas sus potencialidades. Este escrito representó una oportunidad de explorar la figura de Campabadal desde nuevos entes de información sin ser una versión absoluta de los hechos. Dicho esto, es verdaderamente emocionante encontrarse con fuentes e información que no se contemplaban y proyectar futuras investigaciones que nutran el recuento histórico y analítico alrededor de Campabadal y su contexto. Primeramente, el método A.B.C. Musical, el cual ha sido mencionado en la prensa de la época y en investigaciones contemporáneas más no se tenía un registro físico que comprobara su existencia, así como el diario personal de José Campabadal, el cual contiene valiosa información biográfica, anecdótica y laboral tanto en Barcelona como en Cartago. Ambos documentos se recuperaron en medio del proceso de investigación y sustentaron el caudal de información de este escrito, por lo que se espera que, junto a este TFM, sean nuevos insumos para futuras investigaciones.

ANEXOS

ANEXO 1. Elementos relacionados a la vida de José Campabadal.

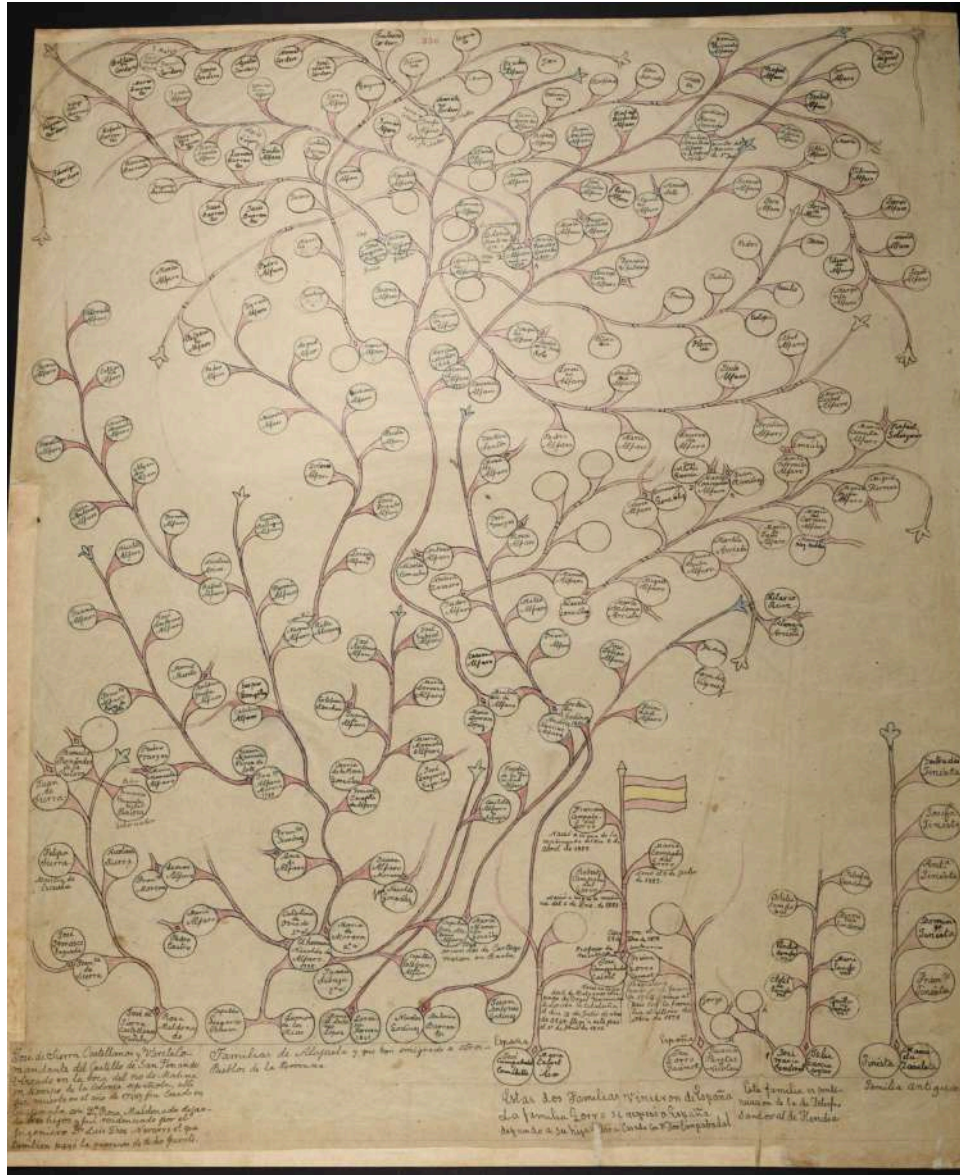
1.1 Retrato de José Campabadal. Biblioteca personal de Bernardo Ramírez



1.2. Fotografía de José Campabadal (al centro) con músicos y estudiantes de la Sociedad Euterpe. Biblioteca personal de Bernardo Ramírez.



1.3 Generalogías de las familias Campabadal Calvet y Gorro Paretas. Archivo Nacional -de Costa Rica. Signatura: CR ANCR-AN-AH-JMFIGOR-ALBUM-000001-002-2-056v.



1.4. Primera página del Diario personal de José Campabadal. Biblioteca personal de Bernardo Ramírez.

1

Hoy a los 18 de Enero de 1890 y a la 40 de mi edad, poco mas o menos, no sé porque capricho me vino la idea de escribir algo sobre mi vida pasada y presente relacionada con el arte que profeso: la música.

Talvez mis hijos se entretendrán en leer estas memorias cuando yo ya esté fuera de este imbecil mundo, que para mí no es mas que un mundo de equivo-
caciones; pero adelante, y adviérte, que nunca he soñado ser de la Real Academia: y por tanto espero se me dispensarán todas las faltas que académicamente comete en estos apuntes; por que, hoy día, he visto que se discute tanto por un acento ó por una coma en la escritura, como si se tratara de indagar quien fué el primero que conis hubo duers: pero vamos al asunto como diria Sr. Francisco O'Higgins.

El año en que yo nací (y esto que no me lo consultaron antes) creo me viene al asunto el aclararlo, pues la Fé de Bautismo que poseo se encargará

1.5. Portada de *Ilustración Musical Hispanoamericana*, N.º 184, año VIII (15-09-1895) donde aparece un grabado de José Campabadal. BNE

ILUSTRACIÓN MUSICAL

Hispano-Americana

DIRECTOR:
FELIPE PEDRELL

SE PUBLICA LOS DÍAS 15 Y 20 DE CADA MES
PRECIO DE SUSCRIPCIÓN
En año 12 pesetas en toda España. — Extranjero: Un año 16 pesetas.
Número suelto: 1 peseta.

PROPIETARIO: VICTOR BARDÓS

ADMINISTRACIÓN Y REDACCIÓN:
MOLAS, 31

Insértese á un céntimo cada línea los originales

NÚM. 184. BARCELONA 15 SEPTIEMBRE DE 1895. AÑO VIII.

SUMARIO

TEXTO	GRABADOS	MÚSICA
<p>LA CANCIÓN POPULAR Y LAS NUEVAS NACIONALIDADES, por D. Antonio Novuera. (Continuación). DOS SUCESOS PARA LA HERALDICA MUNICIPAL ITALIANA, por Felipe Pedrell. En Clave, (sonata), por Francisco Gran y Elias. NUESTRO MÉRITO. DICCIONARIO GEOGRAFICO, por Felipe Pedrell. (He-</p>	<p>partes al tripletes pliego de ocho páginas de esta obra. BOQUETA MUSICAL DE LA QUINCENA.—Varia.—Extra-jero.—España. ANÉCDOTAS</p> <p style="text-align: center;">GRABADOS</p> <p>JOSE CAMPABADAL Y CALVERT. UN GRABADO PARA MI RÍO.</p>	<p>Terminación de la <i>Gracia</i>, por E. Camó. <i>Aus Maria</i> á solo de Baritone á contralto con acompañamiento de órgano, por José Campabadal. <i>Maverley</i> por Arsenio G. del Valle. <i>La Frenobalida</i> Arh. de G. Frenobalida.</p>

LA CANCIÓN POPULAR

LAS NUEVAS NACIONALIDADES

Traducida de D. ANTONIO NOVUERA
presentada por
el Sr. Cecilio Malloquis

(Continuación)

Mo que ha pasado desde aquella fecha hasta nuestros días es de todos conocido. Apenas si podemos hacer mención de algunas figuras salientes; la de Barbieri en primer lugar. En efecto, Barbieri, el maestro más genuinamente español entre los contemporáneos contribuyó grandemente á desearnos, á liberarnos de la pegajosa Italia, ya componiendo lo más delicado y distinguido que hasta hoy se conoce en el género zarzuela, de moderna creación, tomando por base la música popular, ya importando á guisa de contrapeso los clásicos alemanes en 1859 para interpretarlos en la que había de ser, andando el tiempo, famosa Sociedad de Conciertos, dirigida por él cuando su fundación en 1867; ya renunciando á costa de sacrificios y paciencia la Biblioteca musical española más rica de cuantas se conocen.

La Sociedad de Conciertos juntamente con la de Cuartetos, no menos famosa, fundada por el ilustre Monasterio, en 1883, han realizado á maravilla la noble misión de modificar y reinar extraordinariamente el gusto del público y el de los compositores.

La zarzuela, por otra parte, fué el primer síntoma de posible redención que apa-



JOSE CAMPABADAL Y CALVERT


ción un estudio formal así de la esencia y caracteres peculiares de los cantos populares antiguos y modernos, como de toda otra materia folklórica.

Si Francia ha pedido extrañarse á la dominación extranjera lo debo, más que á otra cosa, á su exagerado chauvinismo gracias al cual ha contando siempre desde hace siglos con hombres de talento que no se han desafiado en emplear sus aptitudes en estudios aparentemente fútiles pero que constituyen la fuerza vital, el alma de la patria. Las colecciones de cantos y bailes populares en Francia, autorizadas todas con firmas indiscutibles en el mundo artístico y literario se cuentan por centenares, no siendo los gobiernos de aquella nación los que menos han contribuido á que no se perdieran para siempre esos interesantes recuerdos de las pasadas generaciones, ya ordenando la recopilación de cantos por provincias, ya premiando espléndidamente los trabajos particulares que con el mismo objeto se han realizado. En estas colecciones han podido los músicos franceses saturarse del ambiente nacional y por ellas la escuela francesa ha podido ostentar un sello individual y mantener su envidiable independencia. (1).


(1) Los franceses no se han limitado á estudiar el folclor de su nación. Asimismo podría citar muchos nombres, me contentaré con hacer mención de Bourgault-Ducoudray de cuya hermosa é interesante colección de *Musiques de Grèce y de Orient*, formada en aquellos países por el sabio francés, encargó unos temas griegos el músico ruso Glazounow para componer sus cuartetos op. 2 y 6 (*Alexandra Russekow*, por Pablo Gilson).

Anexo 2. Obras seculares analizadas


2.1. *La Bella Costaricense*

No. de Inventario: 001												
Para piano solo.												
Año:	1876	Título:	<i>La Bella Costaricense</i>		Autor:	JCC						
Género:	Vals	Tonalidad	Re M		Compás:	3/4						
Editorial:	Centro de Publicaciones musicales. Editada por Faustino Bernareggi				Dedicatoria:							
Localización:	BNE	https://shorturl.at/r74Zi			Categoría:	Partitura editada Música digitalizada						
Estructura Ternaria												
	Introducción	A				B		(D.C)A				Coda
Tonalidad	Re M	Re M				Fa M		Re M				Re M
Compases	1-17	18-102				103-157		18-102				158-198
Estructura Interna		A	B	A	C	A	B	A	B	A	C	Tema A de A
Compases		18-3 4	35-6 6	67-8 2	83-102	103-11 8	120-157	18-3 4	35-66	67-82	83-102	158-198
Dinámicas e indicaciones	Andante, p	p, f	ff	mf	p	Brillante	El canto bien marcado, <i>f, ff</i>	p, f	ff	mf	p	<i>P, f, piu mosso, ff</i>
Tonalidad de cada sección	Re M	ReM	ReM	ReM	LaM	FaM	FaM	ReM	ReM	ReM	LaM	Re M
Observaciones	Portada cromolitografiada											
Incipit:												


2.2. Raquel

No. de Inventario: 002												
Para piano solo.												
Año:	1876	Título:	<i>Raquel</i>	Autor:	JCC							
Género:	Polka de Salón	Tonalidad	La b M	Compás:	2/4							
Editorial:	Gran Almacén de Música y Fábrica de Instrumentos de Andrés Vidal y Roger			Dedicatoria:	A mi amigo Guillermo López							
Localización:	BNE	https://shorturl.at/y70n7	Categoría:	Partitura Editada Música digitalizada								
Estructura Ternaria												
	Introducción	A			B			(D.C)A			Coda	
Compases	La b M	La b M			Re b M			La b M			La b M	
Tonalidad	1-30	31-86			87-157			31-86			158-190	
Estructura Interna	Introducción	A	B	A	A	B	A	C	A	B	A	Tema A
Compases	1-30	31-40	41-75	76-86	87-119	120-130	131-146	147-157	31-40	41-75	76-86	158-190
Dinámicas e indicaciones	Allegro, <i>f</i> , martillato	ped	Stacc, Crescendo, <i>f</i>	Mf, ped, <i>f</i>	<i>P</i> Dolce, Il canto ben marcato	<i>Ff</i> , crescendo	rit	mf, ff, <i>p</i>	ped	Stacc, Crescendo, <i>f</i>	Mf, ped, ff	Mf, ped, <i>f</i> , piu vivo, crescendo
Tonalidad de cada sección		La b M	Mi b M	La b M	Re b M	F#m	Re b M	La b M	La b M	Mi b M	La b M	La b M
Observaciones												
Incipit:												

2.3. Adagio de la Sonata en Re (Segundo Movimiento)

No. de Inventario: 003					
Para piano solo.					
Año:	1896	Título:	<i>Adagio de la Sonata en Re</i>	Autor:	JCC
Género:	Adagio	Tonalidad	Re M	Compás:	3/4
Editorial:			Dedicatoria:		
Localización:	BC	https://shorturl.at/5O1D2	Categoría:	Partitura editada Música digitalizada	
Estructura Ternaria					
Forma Ternaria	A		B	A'	
Compases	1-8		9-33	34-44	
Tonalidad	Re M		La M	Re M	
Dinámicas e indicaciones	Adagio expresivo, <i>mf</i>		<i>Sf</i> , con fuoco, <i>mf</i> , <i>f</i> , <i>rall</i>	A tempo, <i>mf</i> , <i>p</i>	
Observaciones	Publicado en <i>Álbum de la Ilustración Musical</i> . 15 de enero de 1896 Año 9, No. 192				
Incipit:	 <p>Adagio expresivo.</p>				


2.4. Poquita Cosa

No. de Inventario: 004								
Para piano solo.								
Año:	1889	Título:	<i>Poquita Cosa</i>			Autor:	JCC	
Género:	Schotisc	Tonalidad	Do M			Compás:	4/4	
Editorial:	R. Guardia Editor			Dedicatoria:				
Localización:	BC	https://shorturl.at/ltLCr	Categoría:		Partitura editada Música digitalizada			
Estructura Binaria								
	Introducción	A			B			D.C
Compases	1-5	6-30			31-56			
Tonalidad	Do M	Do M			Fa M			
Estructura Interna	Introducción	A	B	C	A	B	A	D.C
Compases	1-5	6-14	15-22	23-30	31-40	41-48	49-56	
Dinámicas e indicaciones	<i>f</i>	<i>mf</i>	<i>f, mf</i>	<i>mf</i>	<i>f</i>	<i>sf, f</i>	<i>p</i>	
Tonalidad de cada sección	DoM	DoM	DoM	DoM	FaM	FaM	FaM	
Observaciones								
Incipit:								


2.5. La Cautiva

No. de Inventario: 005								
Para piano solo.								
Año:	1889	Título:	<i>La Cautiva</i>			Autor:	JCC	
Género:	Mazurka	Tonalidad	Mi b M			Compás:	3/4	
Editorial:	Almacén de música R. Guardia Editor			Dedicatoria:		A las señoritas Rafaela y Adela de Pereira		
Localización:	BC	https://shorturl.at/sahgh		Categoría:		Partitura editada Música digitalizada		
Estructura Binaria								
	Introducción	A			B		D.C	
Tonalidad	1-4	5-63			64-101			
Compases	Mi b M	Mi b M			La b M			
Estructura Interna	Introducción	A	B	A	A	B	A	D.C
Compases	1-4	5-14	15-54	54-64	64-73	74-85	86-101	
Dinámicas e indicaciones	<i>f, p</i>	<i>Dolce, sf</i>	<i>p, sf, mf, ff, st acatto, pp</i>	<i>p, Dolce, sf</i>	<i>p, ligado</i>	<i>ff, mf, rall, a tempo</i>	<i>p, dolce</i>	
Tonalidad de cada sección		Mi b M	Mi b M	Mi b M	La b M	Fam	La b M	
Observaciones								
Incipit:	 <p>The image shows the beginning of the musical score for 'La Cautiva'. It features a treble and bass clef, a key signature of one flat (B-flat major), and a 3/4 time signature. The melody is in the treble clef, starting with a quarter note G4, followed by eighth notes A4, B4, and C5. The bass line consists of a steady eighth-note accompaniment. Dynamics include <i>f</i>, <i>p</i>, and <i>sf</i>. There are also accents and slurs over the melody.</p>							


2.6. *Mis Querellas*

No. de Inventario: 006								
Para piano solo.								
Año:	1890	Título:	<i>Mis Querellas</i>			Autor:	JCC	
Género:	Mazurka	Tonalidad	Mi M			Compás:	3/4	
Editorial:				Dedicatoria:				
Localización:	SINABI	https://www.sinabi.go.cr/ver/biblioteca%20digital/revistas/costa%20rica%20ilustrada/costa%20rica%20ilustrada%201890/01m-Costa%20Rica%20ilustrada%2010%20Nov%201890.pdf			Categoría:	Partitura editada Música digitalizada incluida en la prensa		
Estructura ternaria								
	Introducción	A			B		D.C al fin (A)	
Tonalidad	1-10	11-73			74-199			
Compases	Mi m	Mi M			Mi M			
Estructura Interna	Introducción	A	B	A	A	B	A	D.C al fin (A)
Compases	1-10	11-27	28-57	58-73	74-89	90-103	104-119	
Dinámicas e indicaciones	<i>Adagio, p</i>	<i>mf</i>	<i>f</i>					
Tonalidad de cada sección		Mim	SolM	Mim	MiM	Mim	MiM	
Observaciones	Publicada en <i>Costa Rica Ilustrada</i> . Época 2, No. 13 San José 10 de noviembre de 1890 El autor indica que las dinámicas e interpretación quedaban a discreción de las señoras y señoritas pianistas.							
Incipit:								


2.7. Mamita

No. de Inventario: 007								
Para piano solo.								
Año:	1888	Título:			<i>Mamita</i>	Autor:	JCC	
Género:	Mazurka	Tonalidad			Sol M	Compás:	3/4	
Editorial:					Dedicatoria:			
Localización:	SINABI	https://www.sinabi.go.cr/ver/biblioteca%20digital/revistas/costa%20rica%20ilustrada/costa%20rica%20ilustrada%201890/01m-Costa%20Rica%20Ilustrada%2010%20Nov%201890.pdf			Categoría:	Partitura editada Música digitalizada incluida en la prensa		
Estructura Ternaria								
	Introducción	A			B	Del signo al fin (A)		
Compases	1-5	6-33			34-74			
Tonalidad	Sol M	Sol M			Do M			
Estructura Interna	Introducción	A	B	A	A	B	A	Del signo al fin (A)
Compases	1-5	6-16	17-25	26-33	34-49	50-58	59-74	
Dinámicas e indicaciones	<i>f, mf</i>				Dolce	8ª alta	8ª alta	
Tonalidad de cada sección		SolM	ReM	SolM	DoM	Lam	DoM	
Observaciones	Publicada en <i>Costa Rica Ilustrada</i> . Año II, Tomo II, No. 5 San José 13 de octubre de 1888.							
Incipit:								


2.8. Mazurka

No. de Inventario: 008					
Para piano solo.					
Año:	S.f	Título:	<i>Mazurka</i>	Autor:	JCC
Género:	Mazurka	Tonalidad	Sol M	Compás:	3/4
Editorial:	Andrés Vidal y Roger: Editor		Dedicatoria:	Jaime Biscarri	
Localización:	Biblioteca de Cataluña	https://explora.bnc.cat/permalink/34CSUC_BC/1fpar4/alma991010569229706717	Categoría:	Partitura editada	
Estructura Ternaria					
	A		B	A'	
Compases	1-19		20-31	32-51	
Tonalidad	Sol m		Si b M	Sol m	
Estructura Interna	A	B	Período	A	B
Compases	1-12	13-19	20-31	32-43	44-53
Dinámicos e indicaciones	Espressivo Molto rallentando	A tempo	P, stac, mf, p. perendosi	Espressivo Mancando	
Tonalidad de cada sección	Solm	Sol M	Si b M	Solm	Sol M
Incipit:					

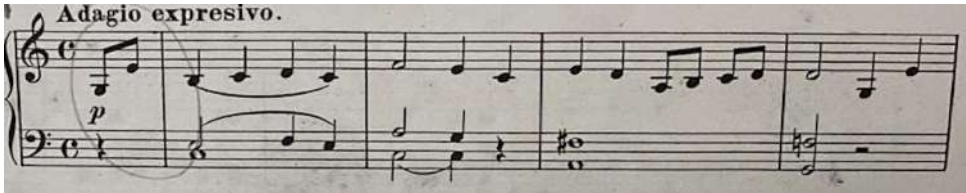
2.9. El Cometa

No. de Inventario: 009						
Para piano solo.						
Año:	S.f	Titulo: <i>El Cometa</i>			Autor:	JCC
Género:	Vals	Tonalidad			Re M	Compás: 3/4
Editorial:				Dedicatoria:		
Localización:	Biblioteca personal Bernardo Ramírez				Categoría:	Manuscrito (Copia en físico)
Estructura Ternaria						
	A		B			D.C al signo (A')
Compases	1-86		87-136			
Tonalidad	Re M		Sol M			
Estructura Interna	A	B	A	B	A	D.C al signo (A')
Compases	1-49	50-86	87-103	104-123	124-136	
Dinámicas e indicaciones	<i>ff, f</i>	<i>ff</i>	<i>mf</i>	<i>ff</i>		
Tonalidad de cada sección	ReM	ReM	SolM	SolM	SolM	
Observaciones						
Incipit:						

2.10. Ana María


No. de Inventario: 010									
Para piano solo.									
Año:	1898	Título:	Ana María			Autor:	JCC		
Género:	Mazurka	Tonalidad	Mi b M			Compás:	3/4		
Editorial:						Dedicatoria:	A la Srta. Ana María Jurado en el día de su boda		
Localización:	Biblioteca personal Bernardo Ramírez					Categoría:	Partitura Editada (Copia en físico)		
Estructura Ternaria									
	Introducción	A				B			D.C al signo (A')
Compases	1-5	6-61				62-109			
Tonalidad	Mi b M	Mi b M				La b M			
Estructura Interna	Introducción	A	B	Tema de la introducción temática	A	A	B	A	D.C al signo (A')
Compases	1-5	6-25	26-41	42-45	46-61	62-77	78-93	94-109	
Dinámicas e indicaciones	Airoso	<i>f, mf</i>	Con gracia, ped		Airoso, <i>f, mf</i>	<i>mf</i>	<i>ff</i>	<i>mf</i>	
Tonalidad de cada sección	Mi b M	Mi b M	Mi b M	Mi b M	Mi b M	La b M	Re b M	La b M	
Observaciones									
Incipit:									

2.11. Amor Jurado en Troya

No. de Inventario: 011						
Para piano solo.						
Año:	1898	Título:	<i>Amor Jurado en troya</i>	Autor:	JCC	
Género:	Vals	Tonalidad	Do M	Compás	3/4	
Editorial:		Dedicatoria:	Para mis amigos, Don Juan de Dios Troyo y Doña María Jurado en el día de su boda.			
Localización:	Biblioteca personal Bernardo Ramírez		Categoría:	Partitura editada (Copia en físico)		
Estructura general						
	Introducción	Vals 1	Vals 2	Vals 3	Vals 4	Coda
Compases	1-19	1-50	1-54	1-39	1-33	1-39
Tonalidad	Do M	Do M	Sol M	Sol M	Do m	Do M
Estructura		Ternaria	Ternaria	Ternaria	Ternaria	
Observaciones	Se elabora una tabla adicional para detallar la estructura y características de cada vals individual.					
Incipit:						


No. de inventario: 011								Amor Jurado en Troya						
	Introducción	Vals 1			Vals 2			Vals 3			Vals 4			Coda
Estructura interna		A	B	A	A	B	A	A	B	C	A	B	A	Tema A del Vals 1
Compases	1-19	1-33	34-50	1-33	1-22	23-54	1-22	1-22	23-38	39-59	1-17	18-33	1-17	1-39
Tonalidad	Do M	Do M	Sol M	Do M	Sol M	Sol M	Sol M	Sol M	Sol M	Do m	Mi b M	Mi b M	Mi b M	Do M
Dinámicas e indicaciones	<i>Adagio</i> <i>expresivo</i> <i>P, sf</i>	<i>mf.</i> <i>expresivo</i>	<i>f.</i> <i>con brio</i>	<i>mf.</i> <i>expresivo</i>		<i>ff.</i> <i>armónico</i> <i>p</i>		<i>mf</i>	<i>p</i>	<i>ff</i>	<i>poco rall.</i> <i>a tempo</i>			<i>p, pesante</i>
Compás	4/4	3/4			3/4			3/4			3/4			3/4

2.12. Brisas de Mayo

No. de Inventario: 012						
Para piano solo.						
Año:	1898	Título:	<i>Brisas de Mayo</i>	Autor:	JCC	
Género:	Vals	Tonalidad	Mi b M	Compás:	3/4	
Editorial:				Dedicatoria:	A mi discípula Señorita, Adela Giménez	
Localización:	AHM	https://archivomusical.ucr.ac.cr/catalogo/obras/brisas-de-mayo-vals		Categoría:	Partitura editada (copia en físico)	
Estructura						
	Introducción	Vals 1	Vals 2	Vals 3	Vals 4	Coda
Compases	1-16	1-34	1-34	1-70	1-33	1-101
Estructura		Binaria	Binaria	Binaria	Binaria	
Tonalidad	Mi b M	Mi b M	Mi b M	Si b M	La b M	Mi b M
Observaciones	Se elabora una tabla adicional para detallar la estructura y características de cada vals individual.					
Incipit:						

No. de inventario: 012							Brisas de Mayo						
	Introducción		Vals 1		Vals 2		Vals 3		Vals 4		Coda		
Estructura interna	A	B	A	B	A	B	A	B	A	B	A	B	C
Compases	1-6	7-1 6	1-17	18-34	1-18	19-34	1-40	41-71	1-32	33-64	1-2 3	24- 39	40- 101
Tonalidad	Mi b M		Mi b M	Mi b M	Mi b M	Mi b M	Si b M	Mi b M	La b M	La b M	Mi b M		
Dinámicas e indicaciones	<i>Andate maestoso</i>		<i>mf</i>	<i>f</i>		<i>f</i>	<i>Scherzo mf</i>	<i>mf</i>	<i>p, dolce espresivo</i>	<i>Sf, crescendo, f</i>	<i>p, f, crescendo, ff</i>		
	<i>ff</i>	<i>Dolce A piacere</i>											
Compás	4/4	6/8	3/4		3/4		3/4		3/4		3/4		


213. *La Sultana*

No. de Inventario: 013								
Para piano y violín.								
Año:	s.f	Título:	<i>La Sultana</i>		Autor:	JCC		
Género:	Mazurka	Tonalidad	Re M		Compás:	3/4		
Editorial:					Dedicatoria:			
Localización:	AHM	Por solicitud previa al AHM		Categoría:	Copia de Manuscrito.			
Estructura								
	Introducción	A			B			D.C al fine (A')
Compases	1-9	10-63			64-112			
Tonalidad	ReM							
Estructura interna		A	B	A	A	B	A	D.C al fine (A')
Compases	1-9	10-33	34-47	49-63	64-80	80-96	97-112	
Tonalidad	ReM	ReM	La M	ReM	SolM	Mim	SolM	
Dinámicas e indicaciones	p	<i>sf</i> , ped	<i>ff</i>	ped	Con gusto, pp, staccato	<i>f</i>	pp	
Observaciones								
Incipit:								

2.14. *La Equitativa*

No. de Inventario: 014					
Canción Monólogo para piano y mezzosoprano o barítono.					
Año:	s.f	Título:	<i>La Equitativa</i>	Autor	JCC
Género:	Canción-monólogo publicitario	Tonalidad	Fa M	Compás	9/8
Editorial:			Dedicatoria:		
Localización:	AHM	Por solicitud previa al AHM	Categoría:	Copia de manuscrito.	
Estructura					
Temas	Compases	Tonalidad	Verso	Estrofa	Dinámicas e indicaciones
Tema A	1-20	Fa M	No me arrebates la calma, triste pensamiento, no. Pobre la hija de mi alma, el día que falte yo.	1	<i>mf, ped, sf</i>
Tema B	21-32	Do M	Tal vez vaya cual mendiga pidiendo de puerta en puerta, Y la infeliz consiga encontrar alguna abierta	2	<i>f</i>
Tema C	33-40	Fa M	Tal vez vaya cual mendiga pidiendo de puerta en puerta, Y la infeliz consiga encontrar alguna abierta.	2	<i>mf, p</i>
Tema A	41-60	Fa M	Quizás carezca de un techo que resguarde en su afán De noche le falta un techo, de día le falta un pan.	3	<i>p, sf</i>
Tema B	61-72	Do M	Quiero borrar de mi mente tan funesta perspectiva Tomaré inmediatamente Póliza en La Equitativa.	4	<i>s.f, mf</i>
Tema C	73-80	Fa M	Quiero borrar de mi mente tan funesta perspectiva Tomaré inmediatamente Póliza en La Equitativa.	4	<i>Mf, p, f</i>
Tema D	81-93	Fa M	No vacilo, Todo lo debo a mi hija Y así moriré tranquilo Sin que su suerte me aflija	5	<i>S.f, p, morendo</i>
Incipit:					

2.15. El Capitán

No. de Inventario: 015						
Para flauta, violín y contrabajo.						
Año:	s.f	Título:	<i>El Capitán</i>	Autor:	JCC	
Género:	Chotis	Tonalidad	Do M	Compás	9/8	
Editorial:				Dedicatoria:		
Localización:	AHM	Por solicitud previa al AHM		Categoría:	Copia de Manuscrito.	
Forma Rondó						
Estructura	A	B	A	C	D.C al fine (A')	
Compases	1-8	9-18	19-26	27-52	1-8	
Tonalidad	Do M	Sol M	Do M	Fa M	Do M	
Dinámicas e indicaciones	<i>f</i>		<i>f</i>	<i>mf</i>	<i>f</i>	
Observaciones						
Incipit:						

Anexo 3. El aspecto gráfico y estético de su obra. Portadas de sus partituras y libros.

3.1. *La Bella Costaricense*. Fuente: BNE




3.3. Raquel. Fuente BNE

MP 23
1780

P.I n. 6527

RAQUEL

POLKA DE SALON
para
PIANO




POR
J. CAMPABADAL

PROPIEDAD

Gran Almacén de Música y Fábrica de Instrumentos de
ANDRÉS VIDAL Y ROGER
Editor
BARCELONA
Aneha, 35

MINISTERIO DE FOMENTO
15 JUN 86
ENTORNO



© Biblioteca Nacional de España

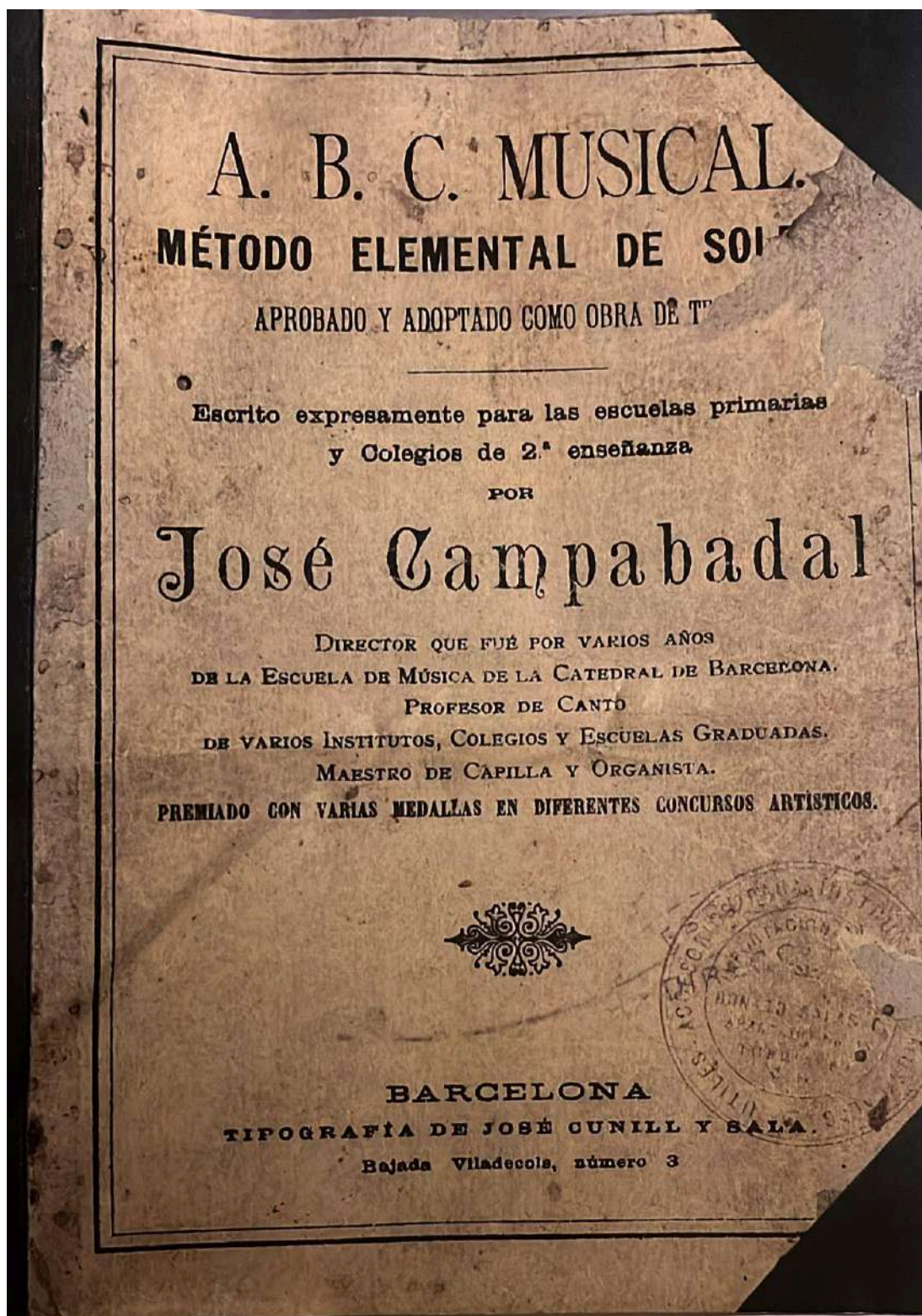
3.3. *Amor Jurado en Troya*. Fuente: Biblioteca personal de Bernardo Ramírez



3.4. *Ana María*. Fuente: Biblioteca personal de Bernardo Ramírez



3.5. Portada del *A.B.C. Musical*. Fuente: Biblioteca personal de Bernardo Ramírez



FUENTES Y BIBLIOGRAFÍA.

A. Fuentes Primarias

a.1. Hemerográficas

Prensa histórica consultada

La Palanca (Cartago, 1882-1884)

La Gaceta (San José, 1850-)

Costa Rica Ilustrada (San José, 1887-1892)

Diario Costarricense (San José, 1888-1889)

El Heraldo (San José, 1890-1905)

El Día (San José, 1900-1905)

El Ferrocarril (San José, 1872-1882)

Páginas Ilustradas (San José, 1904-1912)

Arte y vida (San José, 1909-1910)

Otro Diario (San José, 1885-1886)

La hormiga de Oro (Barcelona, 1884-1934)

Revista Catalana Musical (Barcelona, 1904-1936)

Ilustración Musical Hispanoamericana (Barcelona, 1888-1897)

Unión Ibero-Americana (Madrid, 1890-1926)

«Nuestra primera necesidad consiste en la consecuencia del extranjero porque de él lo esperamos todo», *El Diario Oficial La Gaceta*, (4-9-1852), p. 6.

CAMPABADAL, José. «El Maestro de capilla», *La Gaceta*, año 1, n. 27 (28-3-1878), p. 5.

CAMPABADAL, José (1878) «El Maestro de capilla (continuación)» *La Gaceta*, Año 1, Trimestre 1, n. 36. (07-04-1878), p. 3

FERNÁNDEZ FERRAZ, Juan (1883) «Inauguración de la Sociedad Euterpe». *La Palanca*, Trimestre III / n. 34. (15-06-1883), p. 2

«Discurso Señor Campabadal» *La Palanca*, Trimestre III / n. 36. 15 de junio. p. 4

- JIMÉNEZ, Jose María (1883). «Artículo 2» *La Palanca*, Trimestre IV/ n. 44. (24-08-1883), p. 2.
- «La Inauguración del Coro Popular de Euterpe» (1883). *La Palanca*, Serie V / n. 58. (30-11-1883).
- «Agradable Sorpresa» (1883). *La Palanca*, Serie V / No. 59. (7-12-1883), p.12.
- «Barcelona» (1888). *Ilustración Musical Hispanoamericana*, Año 1, n.13. (30-07-1890), p. 103.
- ÁLVARO (1890). «Un Elogio Merecido». *Costa Rica Ilustrad.*, Segunda Época, n.6. (30-08-1890), p. 47.
- «CERTAMEN» (1890). *Costa Rica Ilustrada*. Segunda Época, n.13. (10-11-1890), p.104
- «Procedente de la República de Costa Rica, ha llegado nuestro paisano D. José Campabadal» (1892). *La publicidad*. Barcelona. Año XV, n. 4810. (11-10-1892), p.3
- «Boletín Musical: Bibliografía» (1893). *Ilustración Musical Hispanoamericana*. Año VI, n. 122. (30-01-1893), p.14.
- «Nuestros grabados: José Campabadal y Calvet» (1895). *Ilustración Musical Hispanoamericana*. Año VII. n. 184. (15-09-1895), p. 323.
- «Congreso Mariano Internacional» (1904). *La Hormiga de Oro*. Año XXI, n. 26. (3-09-1904). p. 4
- OROZCO, Ángel (1906) «Honores Póstumos al maestro Campabadal» *Páginas Ilustradas*. Año 3, n. 87. (25-02-1906), p. 23.

a.2. Producción musical de José Campabadal

Música de salón

«La Bella Costaricense» , vals para piano (Barcelona: Centro de Publicaciones musicales Faustino Bernareggi, 1876) Biblioteca Nacional de España.

<<https://datos.bne.es/persona/XX848738.html>>

«Raquel», polca para piano (Barcelona: Gran Almacén de música y fábrica de instrumentos de Andrés Vidal y Roger, 1876)Biblioteca Nacional de España.

<<https://datos.bne.es/persona/XX848738.html>>

«Adagio de la Sonata en Re», partitura para piano, Biblioteca de Cataluña.

Por solicitud previa.

«Poquita cosa», chotis para piano (Barcelona: R. Guardia Editor, 1889)

Biblioteca de Cataluña. Por solicitud previa.

«La Cautiva», mazurka para piano (Barcelona: R. Guardia Editor, 1889)

Biblioteca de Cataluña. Por solicitud previa.

«Mis Querellas», mazurka para piano. *Costa Rica Ilustrada*. Época 2, No. 13
San José (10-11-1895).

«Mamita», mazurka para piano. *Costa Rica Ilustrada*. Año II, Tomo II, No. 5
San José (13-10-1888)

«El Cometa», vals para piano. S.f. Biblioteca personal de Bernardo Ramírez.

«Ana María», mazurka para piano. (1898). Biblioteca personal de Bernardo
Ramírez.

«Amor Jurado en Troya», vals para piano. (1898). Biblioteca personal de Bernardo
Ramírez.

«Brisas de Mayo», vals para piano (1898). Archivo Histórico Musical. Por
solicitud previa.

«Mazurka», mazurka para piano. S.f. Biblioteca de Cataluña. Por solicitud
previa.

«La Sultana», mazurka piano y violín. S.f. Archivo Histórico Musical. Por
solicitud previa.

«La Equitativa», monólogo piano y mezzosoprano o barítono. S.f. Archivo
Histórico Musical. Por solicitud previa.

«El Capitán», chotis para piano, flauta, violín y contrabajo. S.f. Archivo
Histórico Musical. Por solicitud previa.

Métodos.

CAMPABADAL, José (1893). *El A.B.C Musical*. Barcelona: Tipografía de José Cunill y
Sala.

Cancioneros.

CAMPABADAL Y CALVET, José. FERNÁNDEZ FERRAZ, Juan (1888). *Cantos Escolares*. Cartago de Costa Rica.

a.3. Diario personal

CAMPABADAL, José (1890). *Cuaderno de Apuntes Perteneciente a José Campabadal* [Diario, manuscrito]: 1890, Cartago [Colección Privada de Bernardo Ramírez].

B.Fuentes secundarias

b.1 REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Científicas

Academia Costarricense de Ciencias Genealógicas (2015). «Fotografías que hablan: Doña Ana María Jurado Acosta de Troyo». *Boletín de la Academia Costarricense de Ciencias Genealógicas*. Tercera época. No.111 Octubre-Diciembre. [Boletín Digital] p.7
<<https://genealogias.wordpress.com/wp-content/uploads/2016/03/boletc3adn-nc2b0111-academia-costarricense-de-ciencias-genealc3b3gicas.pdf>> [Consultado el 30 de abril de 2024].

APUY MEDRANO, Marcia. MÉNDEZ ALFARO, Rafael (2014). *Historia, Sociedad y Cultura en el ocaso del Siglo XIX*. Ediciones Litográficas, E.M, p.90.

BALLÚS CASÓLIVA, Glória (2023). «Magí Pontí y Ferrer (*1815; †1881):Organista, maestro de capilla, compositor y pedagogo» *Cuadernos de Investigación Musical*, enero-junio, n. 17, pp. 100-127

CARVAJAL ARAYA, María Isabel (2009). Discursos y símbolos del Himno Patriótico al 15 de Setiembre. *Revista Estudios*, 22, pp. 155-168.

CARVAJAL ARAYA, María Isabel (2014), Himno Patriótico El Primero de Mayo. *ESCENA. Revista De Las Artes*, 74(1), pp. 43-56.

CASAS FIGUEROA, Victoria. (2010) El piano de la música de salón. Un estudio de caso en Guadalajara de Buga, 1890-1930. *HiSTORELo* Vol. 2, No. 3, pp. 95-124.

CASARES RODICIO, Emilio(1999), «Campabadal Calvet, José», en Casares Rodicio, Emilio (dir.), *Diccionario de la música española e hispanoamericana*, 10 vols., Madrid, SGAE, vol. 3, pp. 512- 513.

CASARES RODICIO, Emilio (1999), «Marraco Ferrer, Josep », en Casares Rodicio, Emilio (dir.), *Diccionario de la música española e hispanoamericana*, 10 vols., Madrid, SGAE, vol.7 , p. 219.

CASEY GASPAS, Jeffrey. (2012). «El ferrocarril al Atlántico en Costa Rica, 1871-1874». *Anuario De Estudios Centroamericanos*, 2(1) p. 291–344.

- CHACÓN SOLÍS, Liliana (2010). «Inclusión-afianzamiento de la asignatura música en el currículo de la educación pública primaria y secundaria, actores determinantes y visiones sobre su importancia. Costa Rica, 1849-1925». *Káñina, Rev. Artes y Letras*, XXXIV (2), pp. 183-189.
- CUEVAS MOLINA, Rafael (1998). «La cultura en Costa Rica: Una permanente construcción». *Revista Parlamentaria* de la Asamblea Legislativa de Costa Rica, vol. 6, n. 2, p.3.
- DÍAZ ARIAS, David (2002). «Invención de una tradición: La fiesta de la independencia durante la construcción del Estado costarricense, 1821-1874». *Revista Historia UNA*. n. 45, enero-junio, p.109.
- DÍAZ ARIAS, David (2014). *Construcción de un Estado Moderno*. San José: Editorial UCR. p. 33.
- EZQUERRO ESTEBAN, Antonio (2020). «El músico barcelonés Rafael Guardia (Relaciones familiares, empresariales y profesionales en la edición musical desde la exposición Universal de 1888 hasta comienzos del siglo XX» *Cuadernos de Investigación Musical*, enero-junio 2020, 9, pp. 106-156.
- FLORES, Bernal (1978). *La Música en Costa Rica*. San José: Editorial Costa Rica.
- GONZÁLEZ CHÁVEZ, Daniel (2017). «Migración e identidad cultural en Costa Rica (1840-1940)». *Revista de Ciencias Sociales*, vol I, n. 155. p.136.
- GONZÁLEZ FLORES, Luis Felipe (1976). *Historia de la influencia extranjera en el desenvolvimiento educacional y científico de Costa Rica*, San José: Editorial Costa Rica.
- GUENDELL, Hermann (2009). «Dialéctica del imaginario nacional costarricense, orígenes y alcances sobre el sentido de nuestra identidad cultural contemporánea» *Revista de Filosofía de la Universidad de Costa Rica*. XLVII, Septiembre-diciembre, p. 31
- IGLESIAS MARTÍNEZ, Nieves, LOZANO MARTÍNEZ, Isabel (2008). *La música del siglo XIX: una herramienta para su descripción bibliográfica*. Biblioteca Nacional
- MATA GAMBOA, Jesús (1930). *Monografía de Cartago*. Imprenta El Heraldo.

- MIRANDA, Ricardo. (1998). *A tocar señoritas. Una mirada al repertorio mexicano para piano durante el siglo XIX (México)*. Caracas: Congreso iberoamericano de musicología: la vida musical en los salones del siglo.
- PEDRELL, Felipe (1897). *Diccionario biográfico y bibliográfico de músicos y escritores de música españoles, portugueses e hispano americanos antiguos y modernos*. Barcelona: Imprenta de Víctor Berdós y Feliu. p. 271.
- PEÑÍN, José (2000). *Música iberoamericana de salón : actas del Congreso Iberoamericano de Musicología 1998*. Fundación Vicente Emilio Sojo.
- PERALTA, Hernán (1948). *Costa Rica y la fundación de la República*. San José: Imprenta Española. p.22.
- PERALTA, Hernán (1955). *El Pacto de Concordia: orígenes del derecho constitucional de Costa Rica*. San José: Imprenta Lehmann. p.24.
- PIÑERO GIL, Carmen Cecilia (2020). «Música, mujeres e identidad en el México decimonónico» en Marín-López, Javier *De Nueva España a México: el universo musical mexicano entre centenarios (1517-1917)*. Javier Marín-López (ed. lit.). Sevilla, Universidad Internacional de Andalucía. p.254.
- República de Costa Rica (1887) . *Colección de leyes y disposiciones administrativas emitidas en el año 1886. Edición Oficial*. San José: Imprenta Nacional.
- QUIRÓS VARGAS, Claudia (1990). *Historia de Costa Rica*. Editorial de la Universidad de Costa Rica.
- SOLERTI AGUILAR, Erasmo (2012). «Aplicación teórica en el desarrollo del campo musical de Costa Rica (Segunda mitad del siglo XIX)». *Káñina, Rev. Artes y Letras*, XXXVI (extraordinario), pp. 51-56.
- VARGAS ARIAS, Claudio Antonio (2015). *Hacia la consolidación del Estado liberal en Costa Rica (1870-1890)*. Editorial UCR, p.12.
- VARGAS CULLELL, María Clara (2004). *De las fanfarrias a las salas de concierto. Música en Costa Rica (1840-1940)*. Editorial de la Universidad de Costa Rica.
- VÁZQUEZ TUR, Mariano (1991). *PIANO DE SALÓN Y PIANO DE CONCIERTO EN LA ESPAÑA DEL XIX*. *Revista de Musicología*, Vol. 14, n. 1/2, p. 2.

De divulgación

BARRANTES CALDERÓN, Víctor (2021). «La independencia de Costa Rica: parte de un proceso histórico y regional» *UNA COMUNICA: Oficina de comunicación*. 6 de septiembre [página web] <<https://shorturl.at/z5ZPH>> [Consultado el 16 de junio de 2024].

FIGUEROA OREAMUNO, José María (1870), *Generalogías de las familias Campabadal Calvet y Gorro Paretas, que vinieron de España. La familia Gorro regresó a España dejando a su hija Elbira casada con José Campabadal*, Archivo Nacional de Costa Rica. CR AN CR-AN-AH-JMFIGOR-ALBUM-000001-002-2-056v <<https://www.archivodigital.go.cr/index.php/generalogias-de-las-familias-campabadal-calvet-y-gorro-paretas-que-vinieron-de-espana-la-familia-gorro-regreso-a-espana-dejando-a-su-hija-elbira-casada-con-jose-campabadal>> [Consultado el 18 de abril de 2024].

LOZA VARELA, Roy (2013). *José Campabadal*, Blog de Música [Entrada de blog] 3 de abril. <<https://ti2xe.blogspot.com/2013/04/jose-campabadal.html>> [Consultado el 10 de julio de 2024].

NOGUERA GONZÁLEZ, Jarmón (2023). «¡Viva Costa Rica!» *Revista pedagógica Magisterio*. 13 de septiembre [página web] <<https://revistamagisteriocr.com/?p=4604>> [Consultado el 23 de junio de 2024].

Patrimonio Musical Catalá. «Jaume Biscarri Bossom de Saga». [Página Web] <<https://www.patrimoniomusical.cat/jaume-biscarri-bossom-de-saga>> [Consultado el 29 de agosto de 2024]

b.2 BIBLIOGRAFÍA

ACUÑA ORTEGA, Víctor Hugo (2007). *Historia e incertidumbre*. San José: Editorial Universidad de Costa Rica.

ÁLVAREZ, Cristina (2007). «La Música para piano de Felip Pedrell» *Recerca Musicologica* XVII-XVIII. pp.227-250.

ARAYA, José Rafael (1957). *Vida musical en Costa Rica*. San José: Imprenta Nacional

- BRICEÑO GONZÁLEZ, Jorge (2020). «The piano Sonata in Costa Rica». Tesis Doctoral, Alexandre Dossin (Director), Universidad de Oregon.
- CUERVO CALVO, Laura (2013). “El Piano En Madrid (1800-1830): Repertorio, Técnica Interpretativa E Instrumentos.” *Revista de Musicología* 36, n. ½. pp. 34-44.
- CAMPOS MICÓ, Oscar. (2016). «La música para piano compuesta por autores castellanenses hasta 1936: Estilos, estudio crítico y análisis musical de las obras». Tesis Doctoral, Antoni Ripollés (director), Universitat Jaume I.
- CAPLIN, William (1998). *Classical Form*. Oxford University Press.
- CHACÓN SOLÍS, Liliana (2012). «Recorrido de la asignatura “música” en el currículo de la educación pública» *Káñina, Rev. Artes y Letras*, XXXVI (extraordinario), pp. 153-159.
- CHAPA BEZANILLA, María de los Ángeles.(2019) «Portadas Musicales en la Biblioteca Nacional de México» *Boletín de la Biblioteca Nacional de México*, n.. pp.50-73
- CRUZ VALENCIANO, Jesús. (2020). «El papel de la música en la configuración de la esfera pública española durante el siglo XIX. Ideas y pautas de investigación». *Cuadernos de Música Iberoamericana*, 30, pp. 57–85.
- CYMBROM, Luisa (2018). Juan José Carreras (ed.): «Historia de la música en España e Hispanoamérica: La música en la España del siglo XIX». *Cuadernos de Música Iberoamericana*, 31, pp. 283–293.
- «Fernández Ferraz (Juan)» (1887). en *Diccionario enciclopédico hispano americano de literatura, ciencias y artes*. Vol. 24, p.978
- FRISCH, Walter, GONZÁLEZ-CASTELAO, Jesús. (2018). *La música en el siglo XIX*. Madrid: Tres Cantos Akal.
- FUKUSHIMA, Mitsumi (2017). *El piano en Barcelona entre 1880 y 1936*. Barcelona: Boileau, Editorial de Música.
- GALÍ BOALLEDA, Montserrat (2002). *Historias del bello sexo. La introducción del romanticismo en México*. México: Universidad Nacional Autónoma de México-Instituto de Investigaciones Estéticas.
- GÁMIZ FERNÁNDEZ, Esperanza (2020). «El recital de piano en España: el caso de Madrid (1885-1895)». Trabajo fin de máster, M. Belén Vargas Liñán (directora), Universidad de Granada

- GARCÍA MALLO, María Carmen (2005). «Peters y España: Edición musical y relaciones comerciales entre 1868 y 1892» *Anuario Musical*, 60.
- GÓMEZ RODRÍGUEZ, José Antonio (2015). *El piano en España entre 1830 y 1920*. Madrid: Sociedad Española de Musicología.
- IGLESIAS MARTÍNEZ, Nieves, LOZANO MARTÍNEZ, Isabel (2008). *La música del siglo XIX: una herramienta para su descripción bibliográfica*. Biblioteca Nacional.
- LIU, Qiaoni (2021). «Canción y Danza, Fetes Lointaines, Paisajes By Federico Mompou: A Stylistic Analysis». Tesis doctoral. Joseph Rackers (director), Universidad de Carolina del Sur.
- GONZALO LÓPEZ, Jesús (2020). «Fuentes para el órgano en España entre 1835 y 1936» *Nassarre*, 37. pp. 270-354.
- MARÍN GUZMÁN, Roberto (2011). *El primer intento de entrada de los jesuitas a Costa Rica (1872) y el inicio de la controversia entre el Dr. Lorenzo Montúfar y el P. León Tornero, S.I.* Editorial UCR. p.75
- MARÍN-LÓPEZ, Javier (2020). *De Nueva España a México: el universo musical mexicano entre centenarios (1517-1917)*. Sevilla: Universidad Internacional de Andalucía.
- MIRANDA, Ricardo (2010) et al. «La Música Del XIX: Un ámbar Congelado». *Artes de México* 97, pp. 44–63.
- MIRANDA, Ricardo. TELLO, Aurelio. (2011). *La música en Latinoamérica*. Secretaría de Relaciones Exteriores.
- PERALTA, Hernán (1948). *Costa Rica y la fundación de la República*. San José: Imprenta Española.
- PÉREZ, Juliana (2004). «Génesis de los estudios sobre la música colonial hispanoamericana: un esbozo historiográfico». *Fronteras de la Historia*, 9. pp. 281-231.
- PIÑERO GIL, Carmen Cecilia (2011). «Latinoamérica y el feminismo en música: caminos recorridos». En Iniesta Masmano, Rosa (ed.) *Mujer versus Música. Itinerancias, incertidumbres y lunas*. Valencia: Rivera Editores. pp. 37-76.
- PLANTINGA, León (2009). «El piano y el siglo XIX». *Quodlibet: revista de especialización musical*. n.44, p. 24-39.

- QUINTANILLA CALVI, Javier (2022). «Música y liberalismo en el s. XIX». *Revista de Musicología*, 45(1), 416.
- República de Costa Rica. (1909). *Programas oficiales de Instrucción Primaria de la República de Costa Rica*. San José, Tipografía Nacional.
- SÁNCHEZ MARTÍNEZ, Almudena (2015) «José Tragó y Arana (1856-1934), pianista y compositor español». Tesis doctoral, Ramón Sobrino(director), Universidad de Oviedo
- SANS, Juan Francisco. (2020). «Disciplinando el cuerpo, sujetando las pasiones: baile y música en la educación hispanoamericana del siglo XIX». *Ensayos (Bogotá, Colombia)*, n. 37, pp.19–58.
- TELLO, Aurelio. (2007). *Romanticismo en América Latina : la música de salón, la ópera, desarrollo del incipiente nacionalismo*.
- VARGAS CULLELL, María Clara (1999). «Práctica Musical en Costa Rica, 1845-1942» Trabajo fin de máster. Universidad de Costa Rica.
- VARGAS LIÑÁN, María Belén: *La música en la prensa española (1833-1874): fuentes y metodología, estudio a través de las publicaciones periódicas de Granada*. Granada: Editorial Universidad de Granada, 2013, 1333 páginas. <<https://digibug.ugr.es/handle/10481/23756>>
- VARGAS LIÑÁN, María Belén: «La música en la prensa femenina de México: La Semana de las Señoritas Mejicanas (1850-1852)», en María Gembero Ustárroz y Emilio Ros-Fábregas (eds.). *La música y el Atlántico. Relaciones musicales entre España y Latinoamérica*. Granada: Editorial Universidad de Granada, 2007, pp. 455-486 <<https://repositorio.ual.es/handle/10835/2743>>
- VERA MALHUE, Fernanda (2020). «La composición musical de mujeres de élite durante la segunda mitad del siglo XIX en Chile». *Revista de las Artes Escena*. Volumen 79 - Número 2, pp.126-147.
- VIRUEL ARBÁIZAR, María Jesús (2017). «Rafael Salguero (1870-1925): un maestro de capilla a escena». Trabajo fin de máster, Dr. Francisco Martínez González (director), Universidad Internacional de Andalucía.
- VILLAR, Paco (2008). *La ciudad de los cafés. Barcelona 1750-1880*. Barcelona: Ediciones la Campana.

