



UNIVERSIDAD DE
COSTA RICA

IIArte

Instituto de
Investigaciones en Arte

ISSN 2215-4906
Volumen 85, Número CA4, 2025

CUADERNOS DE LAS ARTES



Roberto Cantillano Vindas:
Sobre la transformación de su música en
cuartetos para bronces graves

Roberto Cantillano Vindas:
Sobre la transformación de su música en
cuartetos para bronces graves

Ivan Chinchilla Meza

ESCENA

Revista de las artes

IIArte

Instituto de
Investigaciones
en Arte



UNIVERSIDAD DE
COSTA RICA

IIArte

Instituto de
Investigaciones en Arte

Editor

M.L. Marco A. Arroyo-Mata

Asistencia editorial

Bach. Isaac Marín Maroto

Diagramación y retoque

Bach. Amanda Nájera Martínez

792.05

E74e ESCENA: Revista de las artes / Teatro Universitario,
Compañía Nacional de Teatro.- Año 1,
No. 1 (jul.1979)- .- San José, C.R.: Oficina
de Publicaciones de la Universidad de Costa Rica,
1979 -
v.

Semestral

Subtítulo varía

Publicado por: Teatro Universitario, Compañía
Nacional de Teatro, 1979-1987: Universidad de Costa
Rica, Vicerrectoría de Acción Social, Extensión Cultural
1988-2013; por Universidad de Costa Rica, Instituto de
Investigaciones en Arte, 2014-

La numeración cambia de: Año 36, No. 72-73 (2013)
a Vol. 74, No. 1 (2014)

ISSN 1409-2522

1. TEATRO COSTARRICENSE – PUBLICACIONES
SERIADAS. 2. ARTES – PUBLICACIONES SERIADAS.
CIP/3024
CC/SIBDI.UCR

ESCENA

Revista de las artes

ESCENA. Revista de las artes es una publicación semestral del Instituto de Investigaciones en Arte (IIArte) de la Facultad de Artes de la Universidad de Costa Rica. Su propósito fundamental es publicar y divulgar resultados de investigaciones académicas del ámbito de las artes en general, así como documentos inéditos relacionados, con la finalidad de generar y promover el conocimiento en esta área específica. La Revista publica, asimismo, testimonios personales de creadores artísticos, producciones artísticas, tales como obras de arte visual, partituras, dramaturgia y fuentes inéditas, para hacerlas disponibles de ese modo a los diversos investigadores en el campo de las artes.

Director

Dr. Bértold Salas Murillo

Consejo editorial

Dra. Tania Camacho Azofeifa

M.A. Judith Cambronero Bonilla

M.Sc. Roberto Guerrero Miranda

Dra. Andrea Mata Benavides

Dra. Rocío Zamora Sauma

Consejo Asesor Internacional

Ph.D. Bradley S. Epps

Universidad de Cambridge, Reino Unido

Dra. Claudia Ferman

University of Richmond, EUA

Dr. José Luis García Barrientos

Consejo Superior de Investigaciones Científicas, España

Dra. Elizabeth Harvey

University of Westminster, Reino Unido

Dr. Rafael Lara-Martínez

New Mexico Tech, EUA

Dr. Rubén López-Cano

Universidad de Barcelona, España

Dra. Elaine Miller

Christopher Newport University, EUA

Dra. Ahtziri Molina Roldán

Universidad Veracruzana, México

Dr. Iván César Morales Flores

Universidad de Oviedo, España

Dr. Cristián Noemí

Universidad de la Serena, Chile

Dra. Carmen Cecilia Piñero Gil

Universidad Autónoma de Madrid, España

Dr. Pedro Poyato Sánchez,

Universidad de Córdoba, España

Dra. Silvia Quezada Camberos

Universidad de Guadalajara, México

Dr. Luciano Ramírez Hurtado

Universidad de Aguascalientes, México

Dr. Eduardo Restrepo

Universidad Javeriana, Colombia

Miguel Ángel Santagada, Ph. D.

Universidad del Centro de la Provincia de Buenos Aires, Argentina

Mag. Laura Carolina Torres Enk

Tecnológico de Artes Débora Arango - Institución Redefinida, Antioquia, Colombia

Editor

M.L. Marco A. Arroyo-Mata

Asistencia editorial

Bach. Isaac Marín Maroto

Diseño y diagramación

Bach. Amanda Nájera Martínez

Las opiniones expresadas en estos cuadernos son responsabilidad exclusiva de las personas autoras y no reflejan necesariamente la posición de la revista.

Revista indizada en SciELO, LATINDEX, HAPI, BASE, MIAR, DOAJ, DIALNET, Red Iberoamericana de Innovación y REDIB, CLASE, BIBLAT, Actualidad Iberoamericana, Redalyc, PXP Index, Ulrich's web.

Índice

Editorial	V
------------------------	----------

Seis marchas de Roberto Cantillano Vindas arregladas para ensamble de bronces graves. Colección 1A	7
---	----------

Introducción	9
Reseña biográfica de Roberto Cantillano Vindas	19
Anotaciones sobre los documentos musicales revisados	22
Aspectos técnico-musicales de las composiciones originales y sus arreglos	26
Conclusiones	33

Diez piezas de Roberto Cantillano Vindas arregladas para ensamble de bronces graves. Colección 1B	36
--	-----------

Introducción	38
Apuntes sobre los documentos de las composiciones originales.....	40
Observaciones técnicas relativas a las nuevas versiones musicales.....	50
Conclusiones	60
Referencias	62

Ocho composiciones de Roberto Cantillano Vindas arregladas para ensamble de bronces graves. Colección 1C	64
---	-----------

Notas sobre los documentos originales de las piezas.....	71
Características técnicas de las obras originales y sus nuevas versiones	76
15 de Setiembre	80
Conclusiones	83

Editorial

Bértold Salas Murillo¹
Universidad de Costa Rica
San José, Costa Rica

Durante una parte significativa de la historia costarricense, la música nacional se gestó en el seno de las bandas militares, no solamente en términos de formación de intérpretes, perfeccionamiento de destrezas y popularización de una cultura musical, sino también de la creación. Composiciones al servicio de las figuras políticas, instituciones y elementos de la cultura popular constituyeron, poco a poco, nuestro acervo musical, ese que el Archivo Histórico Musical de la Escuela de Artes Musicales conserva, estudia y revive, y que los Cuadernos de las Artes ahora presentan en esta serie de estudios de Iván Chinchilla Meza.

Este cuarto Cuaderno de las Artes es evidencia de tal labor de rescate de nuestro patrimonio musical, en este caso, dedicado a la obra del compositor Roberto Cantillano Vindas (1887-1955), quien fuera flautista de las bandas militares de Alajuela y San José, así como director de la Banda Militar de San José (1919-1936) y director general de Bandas de Costa Rica (1936-1948). Fue en su etapa como director que explotó su faceta de compositor, que ahora es recuperada, estudiada y traída al presente para su aprovechamiento por parte de las nuevas generaciones.

Chinchilla Meza trabaja con los materiales que se conservan en el Archivo Histórico Musical; específicamente, 24 composiciones estrenadas en un período que va de 1904 a 1954. El investigador organiza las obras en tres grupos, que son los tres artículos que componen el volumen. El primero, titulado “Seis marchas de Roberto Cantillano Vindas arregladas para ensamble de bronce graves”, recupera cinco marchas militares (como *Ricardo Jiménez, Sí!* [1932], *Himno Picadista* [1944]), y una marcha fúnebre (*A la memoria del Benemérito Ldo. Don Cleto González Víquez*). El segundo incluye diez piezas, también arregladas para ensamble de bronce graves; estas son, entre otras, *Ausencia* (1904), *En invierno* (c. 1910), *Pilarica* (1931), *Noche de luna* (1941), *Amanecer Guanacasteco* (c. 1950), *Odilie* (s. f.) y *Ojitos Piadosos* (s. f.). Finalmente, el tercer artículo recupera y arregla para ensamble

¹ Director del Instituto de Investigaciones en Arte (IIArte) de la Universidad de Costa Rica. ORCID: 0000-0003-1624-5320. Correo electrónico: bertold.salas@ucr.ac.cr

de bronce otras ocho composiciones, dedicadas a instituciones, como son *Bomberos Voluntarios* (c. 1930) y *Ferrocarril al Pacífico* (c. 1937), o a las relaciones internacionales, como *Costa Rica y Norteamérica* (c. 1941), *Gran Bretaña y Costa Rica* (1944), entre otras.

Debe destacarse la doble función de esta investigación de Chinchilla Meza: además del trabajo de recuperación, este Cuaderno de las Artes viene a incrementar el repertorio costarricense para grupos de música de cámara conformados por trombón bajo, eufonio y tuba. En nuestro país, como en otras latitudes, el repertorio compuesto o arreglado específicamente para los bronce graves es limitado. De esta manera, el patrimonio musical costarricense no solamente es resguardado, sino que también se actualiza para las nuevas generaciones de intérpretes.

Seis marchas de Roberto Cantillano Vindas arregladas para ensamble de bronce graves. Colección 1A

Six Marches by Roberto Cantillano Vindas Arranged for Low Brass Ensemble. Collection 1A

Iván Chinchilla Meza²
Universidad de Costa Rica
San José, Costa Rica

Recibido: 28 de febrero de 2022

Aprobado: 23 de diciembre de 2022

Resumen

Introducción: Este documento introduce la Colección 1 de la serie “Música costarricense para ensamble de bronce graves”. **Objetivo:** Su propósito es incentivar la creación del repertorio costarricense para grupos de música de cámara³ conformados por trombón bajo, eufonio y tuba. **Métodos:** Se estudian seis marchas para banda de Roberto Cantillano Vindas con el fin de valorar la posibilidad de crear arreglos⁴ o adaptaciones⁵ de ellas para ensamble de bronce graves. Además, incluye una reseña del compositor y anotaciones sobre los documentos originales. **Resultados:** Se registran aspectos técnico-musicales de las composiciones originales para plasmar la propuesta del autor y obtener nuevas versiones musicales. **Conclusiones:** Se estableció que generar nuevas partituras⁶ para grupos

² Profesor de trombón bajo, tuba y música de cámara de la Universidad de Costa Rica, Costa Rica. Máster en Música por la Universidad de Costa Rica, Costa Rica. Miembro fundador de Trombones de Costa Rica. ORCID: 0000-0002-0073-0367. Correo electrónico: ivan.chinchilla@ucr.ac.cr

³ Pequeños grupos de música clásica occidental que no usan director para su trabajo de preparación ni sus conciertos.

⁴ Nuevas versiones de una pieza que pueden transformar el material original, agregar nuevo y cambiar el formato.

⁵ Consisten en tomar el material original de una obra y distribuirlo en un nuevo formato instrumental sin mayores cambios.

⁶ Documento que contiene todo el material musical de una pieza y su distribución entre

de bronces graves a partir de guiones⁷ originales de banda es una opción técnica viable que podría motivar la creación de material costarricense para estos grupos.

Palabras clave: música clásica; músico; compositor; instrumento musical; interpretación musical

Abstract

Introduction: This document introduces Collection 1 of the series “Costa Rican music for brass ensemble”. **Objective:** It aims to encourage the creation of a Costa Rican repertoire for chamber music groups made up of brass trombone, euphonium, and tuba. **Methods:** Six band marches by Roberto Cantillano Vindas are studied to assess the possibility of creating arrangements or adaptations of them for low brass ensemble. Moreover, it includes a composer’s review and annotations on the revised original documents. **Results:** Technical-musical aspects of the original compositions are recorded to capture the author’s proposal to obtain new musical versions. **Conclusions:** It was established that working from original military band condensed scores to generate new scores for low brass groups is a viable technical option that could motivate the creation of Costa Rican material for these groups.

Keywords: classical music; musician; composer; musical instrument; musical performance

los instrumentos de un grupo.

⁷ Una guía que contiene un resumen general del material musical de una pieza.

Introducción

La familia de los instrumentos de bronce incluye básicamente el corno, la trompeta, el trombón, el eufonio y la tuba. Sin embargo, por su construcción, sus características tímbricas más oscuras y el rango más grave que producen, se puede desprender una subfamilia: los bronce graves o *low brass*, como se les conoce mejor internacionalmente. Esta subcategoría la conformarían la tuba, el eufonio y el trombón. En este trabajo, sobre el caso específico de los arreglos, se hace referencia puntual al trombón bajo⁸.

En lo referente al repertorio de cámara para bronce graves, [Schulz \(2006\)](#) acota: “*There just simply is not a great wealth of high-quality music written for low brass quartet*” [Simplemente no hay una gran cantidad de música de alta calidad escrita para cuarteto de bronce graves] (p. 1)⁹. Costa Rica no es la excepción, pues el repertorio de cámara costarricense compuesto o arreglado específicamente para los bronce graves es limitado y, para efectos de este escrito, aquel dedicado a grupos con tuba, eufonio y trombón bajo, es aún menor. Para este trabajo se ha consultado a docentes de bronce graves y bases de datos de instituciones costarricenses con programas de formación instrumental universitaria con el fin de conocer si tienen en su poder algún material específico¹⁰.

El cuerpo docente ha indicado la ausencia de dicho material. La Biblioteca del Instituto Nacional de la Música no registra obras y la Biblioteca de Artes del Sistema de Información para las Artes (SIPA) de la Universidad Nacional tampoco tiene piezas en su catálogo. Únicamente la Biblioteca de la Escuela de Artes Musicales de la Universidad de Costa Rica reporta la obra *Cuarteto Luniático*¹¹ para dos eufonios y dos tubas del compositor costarricense Sebastián Quesada Ruiz¹².

⁸ Instrumento con extensiones y ancho de tubería mayor a la del trombón tenor.

⁹ Traducción de [Schulz \(2006\)](#) propuesta por el autor.

¹⁰ Consulta actualizada al 9 de marzo del 2023.

¹¹ Obra compuesta en el año 2015 para el cuarteto de tubas de Costa Rica.

¹² Información sobre el compositor en [Bio \(s. f.\)](#).

Debe aclararse que, si bien el fin de este trabajo no estriba en levantar un catálogo de obras en existencia¹³, sí busca mostrar que es posible adaptar o arreglar exitosamente obras costarricenses del siglo XX para ensamble de bronce graves y que el material resultante puede ser utilizado en instituciones de enseñanza musical y, a la vez, contribuir en la promoción de la música costarricense a nivel nacional e internacional.

Las obras para ensamble de música de cámara de bronce graves, especialmente para su implementación como herramienta de trabajo en la enseñanza instrumental, son pocas y más bien se utiliza repertorio de otras latitudes y arreglos del repertorio sinfónico orquestal más tradicional¹⁴. Según el trabajo de [Bradley B. Boone \(2011\)](#), gran parte de las obras originales o arreglos para cuarteto de tubas y eufonios son de un nivel muy avanzado y profesional, lo cual deja un vacío importante de repertorio para ensambles de bronce graves conformados por estudiantes de nivel básico e intermedio.

Una de las posibles causas de la escasez de repertorio es que los ensambles de su tipo, en comparación con otros ensambles de bronce como el trío de bronce¹⁵, el quinteto de bronce¹⁶ e incluso el cuarteto de trombones, presentan una variedad tímbrica menor, es decir, la variedad de sonidos que produce el ensamble no es tan abundante y contrastante. Otro atenuante para la presencia de estas agrupaciones es que existe la noción de que la función principal de los bronce graves es acompañar las melodías que ejecutan instrumentos de rango más agudo¹⁷. Como afirma [Schulz \(2006\)](#), “*it is necessary to create new compositions and arrangements in order to help fill the voids*” [es necesario crear nuevas composiciones y arreglos para ayudar a llenar el vacío] (p. 1).

¹³ Pese a que la catalogación no es el fin de esta investigación, abre un espacio para que sea llevada a cabo.

¹⁴ Obras de compositores como Mozart, Beethoven, Wagner y otros.

¹⁵ Conformado por corno, trompeta y trombón.

¹⁶ Tal vez el formato de música de cámara de bronce más popular con dos trompetas, corno, trombón y tuba.

¹⁷ Es decir, los que producen notas más altas debido a su construcción; por ejemplo, la trompeta o la flauta travesa.

Teniendo en cuenta el contexto anterior, este trabajo presenta por primera vez en Costa Rica una iniciativa concreta encauzada a aumentar el caudal de repertorio de música de cámara para ensamble de bronce graves con sello costarricense que, además de fungir como herramienta pedagógica, aporte al esfuerzo de promoción de las composiciones de nuestro país. Este es el primer paso hacia la publicación de varios arreglos y adaptaciones a cuatro voces para bronce graves de Iván Chinchilla Meza, a partir de obras costarricenses inicialmente creadas para ensambles como banda militar, orquesta sinfónica y otros.

La intención es crear arreglos de obras de una variedad de artistas costarricenses y de ahí obtener una serie de publicaciones que llevarían por nombre “Música costarricense para ensamble de bronce graves”. Para ello, se toma como base los documentos encontrados en el Archivo Histórico Musical de la Escuela de Artes Musicales de la Universidad de Costa Rica (AHM-UCR). En esta entrega solo se habla de las seis creaciones musicales enumeradas más adelante, pero en posteriores trabajos (incluyendo los capítulos siguientes) podrán ser agregadas más obras del mismo autor o de otras personas.

El primer material vendrá de obras escritas para banda militar, ensambles musicales que en Costa Rica iniciaron como pequeñas agrupaciones de tambores con algún instrumento de viento como los clarines, y que padecen un largo y accidentado proceso de consolidación desde la época colonial. Posterior a la independencia de España en 1821, se consolida la estructura militar y se mantienen en funcionamiento las agrupaciones que la acompañaban. Para mediados de 1840, se efectúan algunas mejoras en la cantidad de instrumental y en la preparación musical de los miembros de las agrupaciones gracias al decreto LXIII, en el cual el Estado contrata al músico de origen español José Martínez como encargado de las bandas militares.

No fue sino hasta la década de 1860 que se aumenta el número de integrantes. En esa época, dichos grupos se mantienen funcionando de manera un tanto más regular en las provincias de San José, Alajuela, Heredia y Cartago, razón por la cual se crea la posición del director general de bandas. Durante la primera mitad del siglo XX, los problemas presupuestarios, el exceso de trabajo y los recortes severos de personal son comunes; no obstante, se cuenta con una banda militar en cada cabecera de las siete provincias de Costa Rica que, además de atender los servicios propios del Estado, también sirve al entretenimiento de la población ([Vargas, 2004](#)).

A partir de la abolición del ejército en Costa Rica a finales de 1948, se cambia el nombre a bandas nacionales y pasan a formar parte del Ministerio de Cultura, Juventud y Deportes (nombrado luego Ministerio de Cultura y Juventud). Actualmente, se llaman bandas de concierto y se mantienen en funcionamiento siete de ellas, una por cada provincia del país.

Para elaborar los arreglos, se ha escogido la obra del compositor Roberto Cantillano Vindas (1887-1955). Varias razones apoyan esta selección; primero, este conoce de primera mano la banda militar como ensamble al haber sido flautista de la Banda Militar de Alajuela (1903-1906) y la Banda Militar de San José (1906-1919). También acumula experiencia y conocimiento musical que le son de utilidad para su faceta como compositor al haber fungido como director de la Banda Militar de San José (1919-1936) y director general de Bandas de Costa Rica (1936-1948). El estudio de partituras de obras de otros compositores le permite conocer mejor el manejo de la distribución de voces en una composición para banda militar, así como aspectos técnicos de la ejecución de los instrumentos que la conforman.

El número de obras de don Roberto encontradas en el AHM-UCR llega a 24 y se muestran en la [Tabla 1](#)¹⁸. Aunque no todas indican el año de creación, se pueden ubicar en un periodo de 50 años, que va de 1904 a 1954. Como se muestra más adelante, ese es el espacio de tiempo en el que desarrolló su labor musical más destacada.

Tabla 1. Obras de Roberto Cantillano Vindas encontradas en el Archivo Histórico Musical

Obra	Fecha de composición	Género/Formato	Documentos del AHM-UCR
Ausencia	1904	Mazurca / Voz sin definir y piano	Serie Partituras (P1-0109)
En invierno	<i>circa</i> 1910	Canción / Tenor y piano, barítono y piano	Serie Partituras (P1-2092, P1-2093)
El Cholo Lizano	1929	Marcha / Banda	Serie Partituras (P1-2087)

¹⁸ Esta tabla solo muestra las obras encontradas en el AHM-UCR durante el año 2019 y posteriormente revisadas entre el 2020 y 2021.

Obra	Fecha de composición	Género/Formato	Documentos del AHM-UCR
Bomberos Voluntarios	<i>circa</i> 1930	Marcha con letra / Banda, ensamble variado	Serie Partituras (P1-2073, P1-2189-01, P1-2189-02, P1-2189-03)
Pilarica	1931	Marcha / Banda	Serie Partituras (P1-2067)
Venga Cerveza Traube	<i>circa</i> 1931	Danzón con letra / Banda	Serie Partituras (P1-2072)
Ricardo Jiménez, Sí!	1932	Marcha / Banda	Serie Partituras (P1-0114, P1-1562, P1-2080)
León Cortés	1936	Marcha / Banda	Serie Partituras (P1-2173)
Ferrocarril al Pacífico	<i>circa</i> 1937	Marcha / Banda	Serie Partituras (P1-2212)
Momento musical	1941	Sin especificar / Flauta y piano	Serie Partituras (P1-2078)
Noche de luna	1941	Serenata / Voz sin definir y piano	Serie Partituras (P1-0115)
Costa Rica y Norteamérica	<i>circa</i> 1941	Marcha / Banda	Serie Partituras (P1-2079)
Gran Bretaña y Costa Rica	1944	Marcha / Banda	Serie Partituras (P1-0111, P1-2186)
Himno Picadista	1944	Marcha / Banda	Serie Partituras (P1-2065, P1-2071, P1-2207, P1-2208)

Obra	Fecha de composición	Género/Formato	Documentos del AHM-UCR
A la memoria del Benemérito Ldo. Don Cleto González Viquez	1947	Marcha / Banda	Serie Partituras (P1-2099)
15 de Setiembre	1949	Canción escolar / Orquesta	Serie Partituras (P1-0110, P1-2183, P1-2184, P1-2185)
Presbítero Ricardo Acuña	1950	Marcha / Banda	Serie Partituras (P1-2088)
Amanecer Guanacasteco	<i>circa</i> 1950	Poema / Banda, orquesta, flauta y piano	Serie Partituras (P1-0108, P1-0927, P1-1463, P1-2222, P1-2550)
Himno a la ciudad de Santo Domingo	1952	Himno / Voz sin definir y piano	Serie Partituras (P1-2202)
Amanecer en la desembocadura del Tempisque	1954	Canción / Voz sin definir y piano	Serie Partituras (P1-0107, P1-2153, P1-2154)
Liberia	Sin fechar	Contradanza / Banda	Serie Partituras (P1-2175)
Odilie	Sin fechar	Mazurca / Flauta y piano	Serie Partituras (P1-0112)
Ojitos Piadosos	Sin fechar	Canción / Ensamble variado	Serie Partituras (P1-2095)
Sociedad Gimnástica Española	Sin fechar	Marcha / Ensamble variado	Serie Partituras (P1-2176)

Fuente: Elaboración propia.

Debido al volumen de composiciones, se decide hacer una colección de arreglos o adaptaciones de todas ellas y dividirla en partes para evitar trabajos demasiado extensos. Así, esta primera elaboración es la Colección 1, parte A, del compositor Roberto Cantillano Vindas. En ella se incluyen seis marchas de Roberto Cantillano Vindas, compuestas entre 1929 y 1950¹⁹: *El Cholo Lizano* (1929), *Ricardo Jiménez, Sí!*²⁰ (1932), *León Cortés* (1936)²¹, *Himno picadista* (1944), *A la memoria del Benemérito Ldo. Don Cleto González Víquez* (1947) y *Presbítero Ricardo Acuña* (1950). Cinco de las obras son marchas militares y una de ellas, *A la memoria del Benemérito Ldo. Don Cleto González Víquez*, es una marcha fúnebre.

A pesar de que las obras incluidas en esta primera parte de la colección llevan o mencionan en el título el nombre de personas en su mayoría del ámbito público durante el periodo de vida del compositor, este trabajo no pretende ahondar en las posibles razones de las titulaciones o dedicatorias. Los títulos de las obras únicamente han servido como un elemento para agruparlas. Este trabajo tampoco constituye una herramienta de consulta histórica, pese a que agrega datos que identifican a cada personaje en cuestión.

De este modo, el presente escrito se estructura en dos secciones. La primera expone el cuerpo teórico dividido en dos partes: una reseña biográfica del compositor Roberto Cantillano Vindas y las motivaciones que impulsan la creación de este compendio de arreglos para ensamble de bronce graves. La segunda, también en dos partes, tiene anotaciones sobre los documentos encontrados en el Archivo Histórico Musical de las obras de la Colección 1 y los aspectos técnico-musicales generales que han sido resueltos por el arreglista al convertir obras escritas para banda militar en arreglos o adaptaciones a cuatro voces para ensamble de bronce graves. Con la finalidad de elaborarlos, se han tomado en cuenta las recomendaciones de Schulz (2006) en cuanto a rango, tonalidades, variantes de volumen y distribución del material compositivo entre las voces.

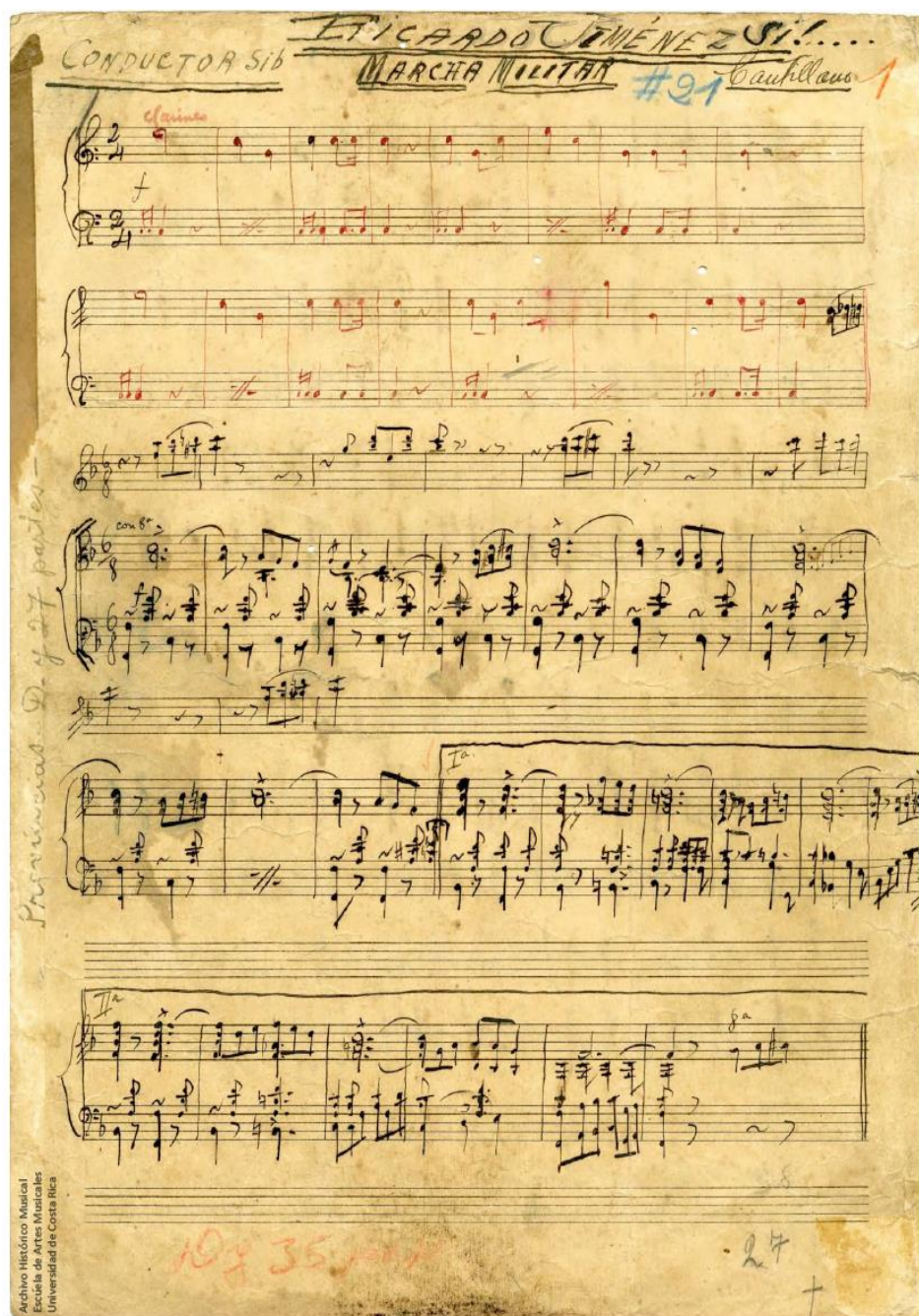
La Figura 1 muestra imágenes del guion original de la marcha *Ricardo Jiménez, Sí!* y de la nueva partitura para ilustrar el resultado obtenido en las versiones para bronce graves creadas a partir de esos documentos históricos. En otra fase de esta iniciativa se impulsa-

¹⁹ Fechas de composición extraídas de anotaciones en los manuscritos del compositor.

²⁰ En la puntuación, títulos y anotaciones extraídos de los documentos se ha respetado el manuscrito del compositor.

²¹ La fecha no fue encontrada en el guion ni en las partichelas del AHM-UCR.

Figura 1. Comparación del guion original de la obra *Ricardo Jiménez, Sí!* y de la nueva partitura para bronce graves de la Colección 1A



Ricardo Jiménez, Sí!

Homenaje al presidente don Ricardo Jiménez.

Música costarricense para ensamble de bronce graves. (Col. 1A).

Roberto Cantillano Vindas (1887- 1955)

Arr: Iván Chinchilla Meza (n. 1974)

[$\text{♩} = \text{112}$ Marcha militar]

Toque de supremos poderes

First system of the musical score. It features four staves for low brass instruments: 1 Euf/Tbn bajo, 2 Euf/Tbn bajo, 3 Tuba F/Eb, and 4 Tuba CC/BBb. The key signature is one flat (Bb) and the time signature is 2/4. The first staff begins with a forte (f) dynamic and a melodic line. The other three staves are currently silent. A first ending bracket labeled '1.' spans the final measures of the first staff.

Second system of the musical score. It continues with the same four staves. The first staff has a first ending bracket labeled '1.' and a dynamic marking of [mf]. The second staff has a dynamic marking of f and a triplet of eighth notes. The third staff has a dynamic marking of [mf] and a first ending bracket labeled '1.' with the instruction '[Sólo tocar x 2da vez]'. The fourth staff has a dynamic marking of [mf]. The system concludes with a double bar line.

The musical score is presented in three systems, each with four staves numbered 1 to 4. The key signature consists of two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is 2/4. The first system begins at measure 16, marked with a box containing the number 2. The second system starts at measure 22, marked with a first ending bracket [1.] above the staff. The third system starts at measure 29, marked with a second ending bracket [2.] above the staff. The score includes various musical notations such as eighth and sixteenth notes, rests, and slurs. A forte (*ff*) dynamic marking is present in the third system. A repeat sign is located at the end of the third system. A small number '2' is centered below the third system.

Fuente: Las imágenes del original fueron obtenidas en el Archivo Histórico Musical, Universidad de Costa Rica ([Cantillano Vindas, 1932](#)). La partitura nueva fue elaborada por el autor.

rá la publicación completa de la Colección 1 para que el material esté a la disposición de las diferentes entidades dedicadas a la enseñanza de la ejecución de los instrumentos de bronce grave, músicos en general, así como ensambles de música de cámara que deseen interpretar y difundir estas obras.

Reseña biográfica de Roberto Cantillano Vindas

Este compositor costarricense nace en Santo Domingo de Heredia en 1887. Ingres a corta edad a la escuela de la Filarmonía de Santo Domingo para iniciar sus estudios musicales y, gracias a su buen nivel en la ejecución del flautín, pronto pasa a formar parte de la Banda Militar de Alajuela entre 1903 y 1906, y de la Banda Militar de San José desde 1906 a 1919 (Araya, 1942). Su formación como instrumentista continúa luego con el flautista y director Juan Bautista Ghislain Loots Deblaes (1875-1929), músico del Teatro de la Moneda de Bruselas, quien fue traído desde Bélgica para asumir la dirección general de bandas entre 1907 y 1914 (Araya, 2016).

En 1919, con 32 años, Cantillano Vindas inicia su función como director de la Banda Militar de San José, puesto que ocupa hasta 1924 cuando parte a Nueva York para trabajar como músico por contrato. Al año siguiente, “el entonces presidente de la República Ricardo Jiménez, amigo cercano de Cantillano” (Goñi, 2008, p. 4)²², le pide que regrese para continuar su labor como director de la Banda Militar de San José. Al inicio de su segunda gestión como director de esa banda, Cantillano Vindas también es designado flautista principal de la orquesta de la Asociación Musical de Costa Rica, agrupación que había sido organizada por su profesor Juan Loots y que se mantuvo activa de 1926 a 1927 (Vargas, 2004).

Además de su destacada carrera profesional y su labor dentro de la administración de las bandas militares, Cantillano Vindas inicia en 1929, junto a José Daniel Zúñiga y Julio Fonseca, la búsqueda de la música autóctona de Costa Rica. Los tres músicos viajan a la provincia de Guanacaste por primera vez en ese año y luego en 1934 y 1935 para realizar una recopilación de música tradicional, la cual constituye una de las más importantes del país. Ese material es fundamental en el fortalecimiento de la identidad costarricense y base para el desarrollo de la educación musical y futuras organizaciones musicales de Costa

²² El artículo de Goñi (2008) ya no está disponible en línea. Se incluye en las referencias porque una copia está en archivos del autor de este trabajo.

Rica. Del total de tres viajes que hacen los artistas, resulta una colección de tres folletos de música nacional con 70 obras en total, así como publicaciones auspiciadas por la Secretaría de Educación de Costa Rica (Goñi, 2008).

Como director de banda militar, Roberto Cantillano Vindas juega un papel importante en el estreno y promoción de las nuevas composiciones costarricenses. Por ejemplo, en 1934 el maestro Cantillano, a cargo de la Banda Militar de San José, estrena la *Rapsodia Costarricense* del compositor costarricense Alejandro Monestel (Vargas, 2004); dos años más tarde haría lo mismo con las *Rapsodias Guanacastecas N. 1 y N.2* del mismo compositor. Sin duda, su apoyo fue notable en la creación de obras costarricenses para banda y, en particular, para “la importancia que, en estos cuerpos musicales, adquirió la difusión de la música costarricense, a partir de que Roberto Cantillano asumiera la dirección de la Banda de San José” (Vicente, 2013, p. 21).

Entre sus labores como director de la Banda Militar de San José, se incluye la composición de obras para ese ensamble, aunque también posee obras para flauta, piano y voz. Dentro del AHM-UCR se encuentran guiones de director y partichelas de 13 obras para banda de su autoría. Si bien es posible que existan más, al no estar en custodia del AHM-UCR, se han omitido en este trabajo.

Un dato importante que emergió de la investigación de Mauricio Araya Quesada sobre la programación de obras costarricenses en las bandas militares, especialmente la de Alajuela entre 1936 y 1938, es que autores como Jesús Bonilla, Julio Fonseca y el mismo Roberto Cantillano son los compositores nacionales más programados en los conciertos de dicha banda militar en ese periodo específico (Araya, 2016). Posteriores investigaciones podrían arrojar luz sobre la frecuencia de ejecución de las obras de Cantillano Vindas en otras bandas militares del país, incluso por lapsos más extensos.

Como resultado de los esfuerzos por mostrar la existencia de música original costarricense y construir un catálogo de esta durante el siglo XX, se dan varias iniciativas, entre las cuales destacan conciertos de música nacional de bandas militares y publicaciones como la serie de ediciones de la Secretaría de Educación Pública (Vargas, 2004). La publicación de su marcha *Ricardo Jiménez, Sí!* por parte de la Imprenta Nacional en 1933 muestra que Cantillano Vindas también se beneficia de este impulso a la música nacional.

A pesar de ello, “sus obras, como todas las obras de la época, son casi olvidadas y las que se mantienen son aquellas que se programan en las retretas de las bandas nacionales en la actualidad” (Goñi, 2008, p. 7).

Luego de varios años como director de la Banda Militar de San José, deja la posición al ser nombrado director general de Bandas Militares de Costa Rica, puesto que ocupa entre 1936 y 1948. Desde allí logra algunas mejoras en las condiciones laborales de dichas agrupaciones, especialmente las de las provincias más alejadas de la capital: Puntarenas, Guanacaste y Limón. En ellas se hace necesaria la mejora del instrumental, de los uniformes y otros insumos para el trabajo que Cantillano Vindas logra cubrir parcialmente. Deja su posición en la dirección general en 1948 al aumentar los disturbios sociales y políticos provocados por la anulación de las elecciones nacionales del 8 de febrero, que desembocan en la Guerra Civil de marzo y abril de 1948 en Costa Rica. A partir de ese momento, Cantillano Vindas continúa por algunos años su actividad privada como profesor de instrumento y fallece en su ciudad natal en el año 1955 (Goñi, 2008, p. 7).

Podemos constatar que Roberto Cantillano Vindas tiene un rol importante, tanto en el desarrollo de las bandas militares de Costa Rica como en el fortalecimiento de una identidad musical costarricense. Desde su posición como director, apoya la ejecución y divulgación de música nacional a través de las bandas y, como compositor, aporta al acervo de obras originales creadas a mediados del siglo XX con varias composiciones para banda y otros formatos musicales.

Motivaciones para la Colección 1A

Los bronces graves son instrumentos de viento y parte fundamental de las bandas en todas sus variantes. Según Carse (1925), “los registros de las ‘Bandas de Pueblo’ alemanas muestran una fuerte preponderancia de instrumentos de viento, y deben ser consideradas más como precursoras de la banda militar”²³ (p. 23). En nuestro país, las bandas de corte militar sirven no solo como una fuente de entretenimiento para la población, sino también como una herramienta para la creación de repertorio nuevo. De acuerdo con Vargas (2004), “las bandas [militares] eran efectivamente un núcleo importante para la producción musical” (p. 251). Por ello, se decide tomar como repertorio base para

²³ Traducción por el autor.

los arreglos de la Colección 1A el acervo de piezas en ese formato y, especialmente, las escritas a mediados del siglo XX por músicos costarricenses que forman parte de estas agrupaciones en algún momento. Tal es el caso de Cantillano Vindas.

Las piezas para banda militar de Roberto Cantillano Vindas se conocen bien en las bandas de concierto del Ministerio de Cultura y Juventud de Costa Rica. Muchas de sus obras son marchas, un género popular en la programación de las bandas militares. Como lo comenta Araya (2016), “los géneros musicales más escuchados por el público de los servicios de la banda [de Alajuela] entre 1938 y 1946 fueron la marcha, el vals y el bolero” (p. 94). La participación de las bandas militares en eventos de gran asistencia de público, como los desfiles patrios, las procesiones religiosas, los conciertos conocidos como retretas y los recreos que realizan en los parques de las ciudades, son muy populares, lo que posiblemente contribuye a aumentar el reconocimiento público de las personas dedicadas al arte de la composición musical.

Sin embargo, pese a la popularidad que pudieran tener las marchas militares de compositores costarricenses dentro de las bandas, la posibilidad de contar con arreglos para otros formatos musicales de música de cámara puede contribuir a extender la cantidad de personas que tienen acceso a ejecutarlas y escucharlas. Por ello, un formato más compacto y con menos requerimientos técnicos y logísticos, como el ensamble de bronces graves, es una excelente alternativa para pequeñas escuelas de música de comunidades rurales muy alejadas o con poco presupuesto que no presentan posibilidades de conformar una banda completa.

Finalmente, como se mencionó anteriormente, el arreglista ha escogido aquellas marchas que, a modo de dedicatoria, llevan por título o incluyen en él el nombre de figuras públicas o contemporáneas del compositor, como algunos presidentes de la República de Costa Rica. Aunque le brinda cierta cohesión a la colección, tal hecho no ubica este trabajo como documento histórico más allá de contener algunos datos y fechas de carácter informativo.

Anotaciones sobre los documentos musicales revisados

En esta parte del trabajo se expone información sobre los documentos de las marchas de la Colección 1A que se encuentran en el Archivo Histórico Musical de la Escuela de Artes Musicales de la Universidad de Costa Rica (AHM-UCR), y se incluyen algunas anotaciones encontradas en los manuscritos que confirman datos como fecha de composición,

títulos o dedicatorias. Las obras se ordenan de acuerdo con su fecha de composición y se inicia con la más antigua. Dichas fechas se indican según las anotaciones que se han encontrado en el guion de director o alguna de las partichelas de cada una de las obras. También se anota la cantidad de partichelas y guiones de director o de piano disponibles en el AHM-UCR para cada una de las seis marchas incluidas en la Colección 1A.

Se inicia con la marcha *El Cholo Lizano*, compuesta en 1929. De esta obra no se cuenta con las partichelas en el AHM-UCR; solo se usa el guion de director para elaborar el arreglo incluido en esta colección. En el manuscrito del guion de director se encuentra una leyenda que confirma a Cantillano Vindas como su compositor y director de la Banda de San José al momento de componer. Además, indica ser un homenaje “al Sr. Comandante de esta Plaza Coronel Dn (sic) Joaquín Lizano. Noviembre de 1929. Sn (sic) José de Costa Rica” (Cantillano Vindas, 1929, AHM-UCR, P1-2087, p. 1). Aunque no se especifica quién escribe esa leyenda, es posible que lo haya hecho el mismo compositor. Por su parte, el término “Plaza” tal vez se refiera al cuartel de la ciudad de San José, donde posiblemente se instala la Banda Militar de San José para realizar todo su trabajo. Ya desde el siglo XIX se habla de la pertenencia de las bandas militares a las plazas o cuarteles de las cabeceras de provincia (Vargas, 2004).

La marcha *Ricardo Jiménez, Sí!* fue escrita en 1932 para celebrar el tercer mandato como presidente de la República de Costa Rica de Ricardo Jiménez Oreomunoz, quien ocupa la silla presidencial en tres periodos: 1910-1914, 1924-1928 y 1932-1936. La anotación “Inst. por el Autor. Abril de 1932” (Cantillano Vindas, 1932, AHM-UCR P1-2080) en varias de las partichelas de banda del documento AHM-UCR P1-2080 indica que la instrumentación²⁴ es del mismo compositor. Otra leyenda al final del manuscrito del guion de director que dice “Compuesta e instrumentada por el Autor a fines de abril de 1932” (Cantillano Vindas, 1932, AHM-UCR P1-2080, p. 4) también lo reafirma.

Se confirma la existencia de 35 partichelas y el guion de director en el archivo. También se encuentra un guion de piano de la Imprenta Nacional con la siguiente leyenda: “homenaje del autor a Don Ricardo Jiménez al asumir por tercera vez la Presidencia de la República el 8 de Mayo de 1932” (Cantillano Vindas, 1932, AHM-UCR P1-0114, pp. 1-5).

²⁴ Escogencia de los instrumentos de una obra y del material musical asignado a cada uno de ellos.

Además, esta leyenda presenta una fotografía del presidente Jiménez Oreamuno. Esto confirma la intención del compositor de dedicarla al recién nombrado presidente, con quien, como se menciona arriba, mantiene cierta amistad.

En el caso de la obra *León Cortés*, escrita en 1936, existe el guion de director que indica que se escribieron 35 partichelas, las cuales se hallan en la base de datos del AHM-UCR. Esta obra está escrita en honor a León Cortés Castro, quien es presidente de Costa Rica entre 1936 y 1940. El título del guion dice “Marcha Himno”, debajo del cual se escribe “León Cortés” (Cantillano Vindas, 1936, p. 1). En las partichelas de banda se invierte el orden del encabezado. Se ha mantenido este último, ya que en el catálogo documentado por Randall Rodríguez y Consuelo Arce (1997) aparece como “León Cortés” (Cantillano Vindas, 1936). Además, la frase “Música de Roberto Cantillano Director de la Banda Militar”, escrita en el guion de director (Cantillano Vindas, 1936, AHM-UCR P1-2173, p. 1), confirma los datos biográficos mencionados arriba que indican el año 1936 como el final del segundo periodo en que Cantillano es director de la Banda Militar de San José.

Del *Himno Picadista*, compuesto en el año 1944, se encuentran tres guiones para piano y voz con la letra incluida y las 35 partichelas para banda. La existencia de algunas partichelas para cuerdas indica la posible existencia de una versión para orquesta además de la de banda militar, pero el guion o partitura de la versión de orquesta no se registran en el AHM-UCR. La anotación “Enero de 1944” (Cantillano Vindas, 1944), en la mayoría de las partichelas de banda (Cantillano Vindas, 1944, AHM-UCR P1-2065), indica el año de composición. También se observa la inserción de la fotografía del presidente Picado en uno de los guiones para piano de esta obra (AHM-UCR P1-2208, p. 2). Indudablemente, la obra está dedicada a Teodoro Picado Michalski, quien en mayo de ese mismo año inicia su mandato como presidente de la República de Costa Rica (1944-1948).

La composición de 1947 *A la memoria del Benemérito Ldo. Don Cleto González Víquez* es la única marcha fúnebre del compositor listada en las obras resguardadas en el AHM-UCR. Una anotación en una partichela de fagot que dice “San Juan de Tibás Jueves Santo 25 de Marzo de 1948” (Cantillano Vindas, 1947, AHM-UCR P1-2099, p. 7) indica una posible fecha de ejecución durante una procesión religiosa, actividad para la cual se tocan normalmente obras de este tipo.

Cleto González Víquez, presidente de Costa Rica (de 1906 a 1910 y de 1928 a 1932), muere el 23 de setiembre de 1937. Si bien esta obra fue escrita varios años después, ella honra su partida. En una anotación en el guion de director, se indica que la obra está conformada por el guion de director y 35 partichelas, justo la cantidad revisada ([Cantillano Vindas, 1947, AHM-UCR P1-2099, p. 1](#)).

La última obra de esta Colección 1A es *Presbítero Ricardo Acuña*, de la cual solamente se encuentra registrado en el AHM-UCR un guion de piano ([Cantillano Vindas, 1950, AHM-UCR P1-2088, pp. 1-3](#)) y una partichela para violines ([Cantillano Vindas, 1950, AHM-UCR P1-2088, p. 4](#)) con el título reducido y algunas guías de entradas de cornetas, *cello* y algunos *tutti*²⁵. El guion parece más una reducción del material para la sección de cuerdas, para luego ser distribuida en partichelas. Este hallazgo indica que tal vez la obra se instrumenta para algún conjunto pequeño que incluye cuerdas, además de la versión para banda militar. Sin embargo, no se obtuvieron más documentos en el AHM-UCR que confirmen la existencia de dicha versión.

La fecha de composición indicada en el guion de director es febrero de 1950 y el subtítulo dice “Marcha Solemne” ([Cantillano Vindas, 1950](#)). De las obras que se escogen para esta Colección 1A, esta es la pieza con menos materiales disponibles para trabajar, pues no se encuentran partichelas de banda. Aunque no se encontró evidencia en los documentos musicales, es posible que la obra esté dedicada a quien fuera párroco de la iglesia de San Rafael de Heredia, Ricardo Acuña Miranda.

Finalmente, puede afirmarse que, en todas las marchas escogidas para esta colección, se ha encontrado al menos un guion que permite establecer alguna fecha de composición estimada. Cuando están presentes las partichelas instrumentales o algunas de ellas, se facilita el trabajo musical específico que se describe en la siguiente sección de este escrito.

²⁵ Es decir, cornetas, violonchelo y secciones de la obra en que todos los instrumentos del ensamble tocan al mismo tiempo.

Aspectos técnico-musicales de las composiciones originales y sus arreglos

Para cada arreglo o adaptación se toma como base el guion de director y, cuando están disponibles las partichelas, se revisan para confirmar la distribución del material musical entre los instrumentos de la banda. Algunos de los guiones no indican la tonalidad en que están escritos; por ello, también se revisan las partichelas instrumentales de la versión de banda para compararlas con el guion y así deducir su tono.

En ninguno de los guiones de director de las obras están anotadas indicaciones metronómicas²⁶ por parte del compositor. El arreglista agrega estas indicaciones en las nuevas versiones para evitar posibles dudas al momento de su ejecución. Como apoyo para esta inserción, el arreglista toma como referencia lo que indica [Daughters \(2020\)](#), quien dice que las marchas militares son de gran riqueza y precisión rítmica y que su velocidad puede oscilar entre las 112 y 144 pulsaciones por minuto, y en el caso de la marcha fúnebre, que se utiliza para funerales y servicios conmemorativos, la velocidad es menor y el promedio es de 72 pulsaciones por minuto. El arreglista también incorpora números de ensayo²⁷ porque no están presentes en los guiones o partichelas.

La distribución de voces de los arreglos musicales para ensamble de bronce graves de este trabajo está hecha de la siguiente manera: las dos primeras voces son cubiertas por eufonios o trombones bajos, tradicionalmente contruidos en si bemol²⁸; la tercera voz, por tubas bajas de tamaño medio contruidas en fa y mi bemol; y la cuarta voz más grave, por tubas contrabajas manufacturadas en do y si bemol. A pesar de las características constructivas de los instrumentos en cuestión, los arreglos están elaborados en do, es decir, la escritura musical en el pentagrama representa los sonidos reales que se escuchan al ser ejecutados²⁹.

²⁶ Referencia de pulsaciones por minuto que da un metrónomo para saber la velocidad de ejecución de una pieza.

²⁷ Números grandes ubicados cada cierta cantidad de compases como guías para mejorar la dinámica de trabajo grupal.

²⁸ La tonalidad de construcción se refiere a la nota emitida por el instrumento en su primera posición fundamental.

²⁹ Al igual que en la escritura musical para piano.

Debido a las características sonoras de los bronces graves, y en especial de las tubas contrabajas, no siempre es posible respetar las líneas trazadas en los guiones de director para cada voz en los instrumentos de la banda. Por ejemplo, al escribir las voces tercera y cuarta de las tubas bajas y contrabajas, que normalmente van a llevar escritos los sonidos más graves, se deben hacer algunos cambios para evitar que la cuarta voz no suba demasiado y la tercera voz tampoco descienda mucho. Esto evita cruces de estas voces entre sí porque causan sonoridades poco transparentes o nebulosas que le restan claridad y definición a la interpretación.

También se toma en cuenta la siguiente recomendación de [Schulz \(2006\)](#): *“Every attempt should be made to obey the rules of traditional counterpoint ... However, due to the homogenous nature of the tuba/euphonium quartet, the rules may be broken when a better voicing is the goal”* [Se debe hacer todo lo posible por obedecer las reglas del contrapunto tradicional ... Sin embargo, debido a la naturaleza homogénea del cuarteto de tuba/eufonio, las reglas pueden romperse cuando el objetivo es una mejor distribución de las voces] (p. 2)³⁰. Nuevamente se confirma el hecho de que, al ser un ensamble con limitaciones en la variedad de instrumentos, es necesario adaptar el material musical de la banda para que los arreglos mantengan una sonoridad agradable al oído y también sean técnicamente apropiados para ser ejecutados por personas de diverso nivel de dominio instrumental.

Se observa también que la estructura musical de cada una de las seis marchas, la distribución de melodías y los acompañamientos, según los instrumentos, no se componen siempre de la misma forma por Cantillano Vindas. Aunque existen variantes y opciones para esos elementos de las marchas, a continuación, se presenta una estructura típica para la marcha. Consta de seis partes y es tomada por el arreglista como la referencia estructural para el trabajo musical de los arreglos aquí mencionados.

La introducción en la marcha es de corta duración y de carácter preparatorio y llamativo; el tema A, que al repetirse incluye una segunda melodía llamada contracanto en su acompañamiento; el tema B, que contrasta con el tema A; el tema C, conocido también como trío³¹, que contrasta mucho con los temas anteriores y generalmente cambia de tonalidad y se toca a un volumen muy suave; la ruptura o llamada antiguamente “pelea de

³⁰ Traducción del autor.

³¹ Otra forma de llamar a la sección donde se introduce un tercer tema en la estructura de la marcha.

perros”, que retoma la fuerza de la marcha, es en ocasiones ejecutada por los instrumentos más graves y, por ello, en Costa Rica también es conocida como “canto de bajos”; y finalmente, la reexposición, que repite el tema del trío con mayor vigor a modo de cierre (Lawrence, 2019). Las siguientes anotaciones sobre cada obra se realizan específicamente cuando en algunos de los arreglos la estructura ha sido modificada o enriquecida por el arreglista, variantes que son parte del aporte a las nuevas versiones de bronces graves que aumentan su extensión o variedad temática en relación con los originales.

A continuación, se sigue con el mismo orden por año de composición. Para cada obra se incluye los siguientes elementos: la tonalidad inicial (de ella se desprende el posible cambio de tonalidad que se da en las secciones del trío), la estructura general de cada marcha como la concibe Cantillano Vindas y los aportes que realiza el arreglista (también autor de este artículo) en cada una de ellas para obtener las nuevas versiones para el ensamble de bronces graves.

El Cholo Lizano

Según el guion de director AHM-UCR P1-2087 (pp. 1-5), la tonalidad inicial de la obra es do mayor; sin embargo, al no contar con partichelas para confirmarlo, no se sabe si el guion está escrito en do o si bemol. En este caso, para facilitar la ejecución de la obra el arreglista ha bajado un tono a la tonalidad. El si bemol mayor es un tono más bajo que permite que las melodías escritas, especialmente el tema A, queden a una altura menos aguda y más fácil de interpretar para quien las ejecuta.

La introducción se extiende de 4 compases a 8 y se agregan motivos rítmicos en las voces para darle mayor energía al inicio. En la repetición de la primera sección (A), se crea en la tercera voz un contracanto de carácter más lírico que contrasta con las características más rítmicas del tema A. Al acompañamiento del tema B se introduce una célula rítmica sencilla que le aporta marcialidad y garbo. En el trío se agrega un motivo rítmico dentro de los dos compases iniciales para anunciar las características del tema C que se desarrolla a continuación. Como canto de bajos o ruptura, el autor repite el mismo tema C pero más fuerte. Para agregar variedad, el arreglista crea una voz de estilo más marcial que acompaña al canto de bajos porque el acompañamiento escrito originalmente, tal vez demasiado simple, no aporta el peso ni la emotividad que necesita esa ruptura. Luego de la reexposición con el tema del trío, Cantillano Vindas decide repetir los temas A y B una sola vez para terminar; el arreglista ha respetado ese final para evitar mayor interferencia en la obra.

Ricardo Jiménez, Sí!

El arreglo de esta marcha se basa en el guion de director en tonalidad de si bemol (Cantillano Vindas, 1932, AHM-UCR P1-0114, pp. 1-4) y el guion de piano también en ese tono (Cantillano Vindas, 1932, AHM-UCR P1-1562, pp. 1-4). La tonalidad inicial de la obra es si bemol mayor y termina en mi bemol mayor; el arreglo ha quedado de la misma forma.

La introducción, que originalmente hacen las trompetas, se ubica en la voz más aguda del arreglo para mantener una sonoridad brillante y llamativa igual a la versión original. El tema A se enriquece por la inserción de un contracanto en la tercera voz que se toca cuando se repite ese tema. La sección del tema B no está sujeta a variantes más allá de su distribución a cuatro voces. El tema C marca un cambio de tono a mi bemol mayor; Cantillano Vindas no le llama trío, pero el arreglista lo marca para mayor claridad estructural. Este tema originalmente presente en varios instrumentos de madera de la banda se asigna únicamente a la tercera voz del arreglo para lograr la mayor suavidad posible. La ruptura es un canto de bajos muy potente escrito por Cantillano que se mantiene en la tercera y cuarta voz del arreglo porque las tubas bajas y contrabajos le aportan gran peso. La reexposición retoma el tema C. Con el propósito de darle mayor peso, el arreglista se lo asigna a dos voces del arreglo en lugar de solo una; así, el cierre es más contundente.

León Cortés

El guion original de la obra inicia en tonalidad de do mayor con la sección del trío en la tonalidad de fa mayor. No se encuentra indicación de la tonalidad en que está escrito el guion de director AHM-UCR P1-2173 (pp. 1-4). El tono se obtiene al comparar el guion con las partituras de banda de los instrumentos que son escritos en si bemol y confirmar su coincidencia. De esto se desprende que las tonalidades originales son un tono más bajo: si bemol mayor y mi bemol mayor. El arreglo se ha confeccionado de esa manera.

La introducción ha quedado igual al original en la nueva versión para bronce graves. Para el tema A, el arreglista elabora un contracanto de características menos rítmicas que el propio tema A. Ese nuevo material es tocado por la tercera voz y luego en la repetición por la voz primera, que es más aguda para darle mayor textura y brillo a esa sección. El tema B ha sido asignado a las voces segunda y tercera para hacer un cambio de sonoridad en relación con el tema A; en la primera frase se desarrolla un acompañamiento en la primera voz con parte del material original. El trío de la versión original no inicia con un tema C suave, va directamente a un canto de bajos como melodía principal

y un acompañamiento rítmico y monótono en las demás voces agudas. El arreglista agrega mayor textura a las dos voces agudas de esa sección, primera y segunda, a partir de algunas variantes rítmicas. A modo de ruptura, Cantillano Vindas usa el mismo material del canto de bajos, pero en instrumentos agudos de la banda; en el arreglo se asigna a las dos voces más agudas del cuarteto. Luego, para la reexposición, Cantillano Vindas repite la introducción y los temas A y B. El arreglo también ha respetado ese recurso, solo se ha agregado una segunda casilla³² para finalizar la ruptura y regresar a la introducción.

Himno Picadista

A diferencia de tres de las obras anteriores, los guiones de director de esta pieza están escritos en do, no en si bemol. La tonalidad inicial es de mi bemol mayor y se mantiene así durante toda la obra; de igual forma, el arreglista ha mantenido la misma tonalidad a lo largo del arreglo. Se utilizan los tres guiones del archivo para realizar el arreglo, documentos identificados como [AHM-UCR P1-2071 \(pp. 1-4\)](#); [AHM-UCR P1-2207 \(pp. 1-5\)](#); y [AHM-UCR P1-2208 \(pp. 1-6\)](#). Prácticamente en ninguno de ellos se encuentran indicaciones de volumen o matices para ejecución, por lo cual el arreglista los ha agregado para enriquecer la interpretación.

La introducción se ha mantenido igual al original. Para la sección del tema A, el arreglista crea una voz rítmica que alterna su participación con la melodía principal, la primera vez escrita en la segunda voz y en la reiteración está distribuida entre las voces primera y tercera. Al tema B se le agrega una línea de notas largas en la tercera voz con aportes de la primera para darle mayor cuerpo sonoro.

En esta obra no se presenta un trío con cambio de material o tonalidad, sino que el autor repite el tema A y luego un tema C o coro, como lo llama el autor, para terminar la obra. Por ello, para darle más contraste al material, el arreglista primero crea un canto de bajos a manera de trío luego del tema B, para lo cual usa una simplificación del tema A con el fin de mantener cohesión con el material original de la obra. Luego, a modo de reexposición, el arreglista sí retoma el tema A y el coro que plantea el autor, pero agrega en el coro material rítmico en la tercera voz para darle mayor vivacidad. A diferencia de Cantillano Vindas, el arreglista no indica la repetición completa de la obra.

³² Recurso de la escritura musical que permite repetir una sección completa, pero con un final diferente, sin escribirlo nuevamente de forma continua.

A la memoria del Benemérito Lic. don Cleto González Víquez

Esta obra es la única marcha fúnebre del compositor encontrada en el Archivo Histórico Musical. Se incluye en esta Colección 1A y se utiliza para realizar el arreglo del guion de director [AHM-UCR P1-2099 \(pp. 1-3\)](#), que indica estar escrito en si bemol. La tonalidad original en do se ha mantenido: inicia en do menor y más adelante cambia a do mayor.

La introducción de solo dos compases bastante sencillos está escrita originalmente como un ritmo simple para el redoblante y el bombo. En el arreglo se han agregado otros dos compases y se ha convertido el material rítmico de sonido indefinido de los dos instrumentos de percusión a sonidos definidos en las cuatro voces del arreglo que, al conformar acordes de do menor, presentan la tonalidad inicial.

En la primera sección del tema A, el contracanto original se lo alternan entre un dúo de barítono y saxofón tenor y otro de clarinete y flauta travesa. Para lograr un contraste similar, en el arreglo se alterna entre tubas bajas de la tercera voz y trombón/eufonio en la primera. Originalmente, la repetición del tema A está marcada por casillas y el contracanto está escrito en un pentagrama adicional. En el arreglo, para facilitar la lectura, se eliminan las casillas y se escribe el tema A por segunda vez, ahora con el contracanto.

En el tema B también se eliminan las casillas y se escribe una segunda vez con el contracanto únicamente en las tubas bajas, originalmente asignado al dúo barítono y saxofón tenor. En las voces que acompañan se agregan partículas rítmicas imitando al redoblante para mantener el carácter de marcha fúnebre. Luego, el autor repite el tema A una vez antes de pasar al trío; en el arreglo se respetó ese elemento.

En el trío, el compositor cambia la tonalidad a do mayor y se introduce un tema suave que luego cambia a un volumen mucho más fuerte a manera de ruptura; de igual forma ha quedado en el arreglo. Ya que la melodía principal y la segunda que le acompaña están constituidas por células rítmicas cortas que se alternan, el arreglista configuró una tercera voz más constante que les da sostén a esas dos voces. De esta forma, junto con el bajo, de estilo muy frugal también, se logra una textura general más consistente y similar a la de secciones anteriores. El autor no utiliza la reexposición al retomar el tema del trío, sino que indica repetir la obra completa. En el arreglo se ha indicado lo mismo.

Presbítero Ricardo Acuña

Esta es la última marcha de la colección. Las tonalidades establecidas en el guion de piano y en una partichela para violines son iguales, por lo que se desprende que el guion está escrito en do. Por ello, el arreglo se ha elaborado en fa mayor, la tonalidad original presente en dicho guion ([Cantillano Vindas, 1950, AHM-UCR P1-2088, pp. 1-3](#)).

La introducción original asignada solo a las cornetas ha sido distribuida en las cuatro voces del arreglo. Para el tema A, en el arreglo se confecciona una tercera voz y se agregan variantes rítmicas a las voces segunda y cuarta para evitar la monotonía del acompañamiento original. El autor usa un canto de bajos como tema B, material que usualmente se encuentra más adelante en el trío; en el arreglo se ha respetado esa variante y se ha modificado rítmicamente una parte del acompañamiento. Luego, Cantillano Vindas repite el tema A antes de pasar al trío de la obra; el arreglo se mantiene de esa manera.

En el trío, el autor introduce el tema C, hace cambio de tonalidad a si bemol mayor y utiliza un volumen más suave en toda la sección sin hacer uso de la ruptura. Para el arreglo se utiliza el tema C suave en la voz más grave de las tubas contrabajo y luego se repite con volumen más fuerte y en la voz más aguda del trombón bajo para crear un tipo de ruptura; también se hacen variantes del ritmo del acompañamiento para mantener su carácter marcial. El autor indica la repetición completa de la obra sin hacer reexposición. El arreglista, en cambio, vuelve a reexponer el tema A una sola vez y concluye con el canto de bajos original del tema B, que da mayor impacto al final del arreglo.

El arreglista ha tratado de mantener el material original hasta donde ha sido posible, ya sea usando lo escrito originalmente por Cantillano Vindas o utilizando ese material como base para la creación de melodías o acompañamientos nuevos. En algunas ocasiones, cuando se introducen secciones completamente nuevas, se ha tratado de darles un tratamiento melódico y rítmico que le permitan mantener el carácter de la obra original.

En los seis arreglos se ha alcanzado un producto adecuado para el ensamble de bronces graves y especialmente se ha logrado que, sin restarles personalidad musical a las obras, la dificultad técnica final no sea tan alta. Las nuevas versiones podrán ser interpretadas de manera óptima, ya que representan de forma adecuada las versiones originales.

Conclusiones

Las marchas para banda militar de la Colección 1A del maestro Roberto Cantillano Vindas reproducen de buena manera el conocimiento de los instrumentos de la banda que tiene el compositor: manejan bien el registro o rango de notas en que cada instrumento suena mejor; combinan bien los diferentes instrumentos para crear cambios interesantes de escucha dentro de cada composición; y, aunque no siempre se apegan a la estructura típica de una marcha, presentan suficientes variables temáticas en sus marchas.

También podría decirse que sus posiciones como director de banda o director general de bandas dentro de la administración costarricense le suponen otras tareas de carácter más político que musicales. Una posible muestra de sus intenciones de lograr beneficios para las agrupaciones a su cargo y, por qué no, para su rol administrativo es titular sus marchas con el nombre de personas en posiciones destacadas y con la posibilidad de tomar decisiones influyentes sobre su ámbito de trabajo. Una investigación posterior con un ángulo más histórico puede ser reveladora de estas relaciones de poder entre la estructura de las bandas militares costarricenses de mediados del siglo XX, las personas que las integran y su rol en la política cultural y musical de la época.

Luego de elaborar los arreglos para bronce graves de las marchas para banda militar de Roberto Cantillano Vindas, es claro que realizar posteriores trabajos basados en otras obras para banda militar e incluso orquesta sinfónica es viable desde el punto de vista técnico-musical. Además, el resultado musical logrado es satisfactorio, ya que ha sido posible tomar el material musical de obras para un ensamble amplio y de gran variedad tímbrica como son las bandas, y crear nuevas partituras que, a la vez que mantienen la esencia de la sonoridad original, pueden ser ejecutadas con fluidez por instrumentistas de bronce grave de nivel intermedio e incluso básico.

El trabajo produce material óptimo para ser utilizado dentro de instituciones musicales que se abocan a la enseñanza de la ejecución del trombón bajo, el eufonio y la tuba, lo que permite no solo fortalecer esas cátedras instrumentales específicas, sino también la promoción de los instrumentos de bronce grave que tradicionalmente han sido relegados a labores de mero acompañamiento dentro de ensambles mayores.

El aumento en la cantidad de repertorio para este conjunto de bronce, debido a las nuevas composiciones originales o, como en este caso, a nuevos arreglos o adaptaciones de obras existentes para ensambles de gran tamaño, permite la formación y

consolidación de grupos de cámara que, con menos requerimientos logísticos que la banda, pueden desarrollar una labor importante en la difusión del patrimonio musical costarricense dentro y fuera de nuestras fronteras.

Referencias

Araya, J. R. (1942). *Vida musical de Costa Rica*. Imprenta Nacional.

Araya, M. (2016). La Banda Militar de Alajuela y su papel como difusora de música nacional: análisis de las bitácoras de trabajo 1938-1946. Introducción y resultados preliminares. *Revista Pensamiento Actual*, 16(27), 71-97. <https://revistas.ucr.ac.cr/index.php/pensamiento-actual/article/view/27435/27589>

Bio. (s. f.). *Sebastian Quesada*. <https://www.sebastianquesada.net/about>

Boone, B. (2011). The evolution of the tuba quartet and its repertoire [Tesis doctoral, Louisiana State University, United States]. Louisiana State University Scholarly Repository. https://repository.lsu.edu/gradschool_dissertations/377/

Cantillano Vindas, R. (1929). *El Cholo Lizano* [partituras]. Serie Partituras (P1-2087). Archivo Histórico Musical de la Escuela de Artes Musicales, Universidad de Costa Rica.

Cantillano Vindas, R. (1932). *Ricardo Jiménez, Sí!* [partituras]. Serie Partituras (P1-0114, P1-1562, P1-2080). Archivo Histórico Musical de la Escuela de Artes Musicales, Universidad de Costa Rica.

Cantillano Vindas, R. (1936). *León Cortés* [partituras]. Serie Partituras (P1-2173). Archivo Histórico Musical de la Escuela de Artes Musicales, Universidad de Costa Rica.

Cantillano Vindas, R. (1944). *Himno Picadista* [partituras]. Serie Partituras (P1-2065, P1-2071, P1-2207, P1-2208). Archivo Histórico Musical de la Escuela de Artes Musicales, Universidad de Costa Rica.

Cantillano Vindas, R. (1947). *A la memoria del Benemérito Ldo. Don Cleto González Víquez* [partituras]. Serie Partituras (P1-2099). Archivo Histórico Musical de la Escuela de Artes Musicales, Universidad de Costa Rica.

Cantillano Vindas, R. (1950). *Presbítero Ricardo Acuña* [partituras]. Serie Partituras (P1-2088). Archivo Histórico Musical de la Escuela de Artes Musicales, Universidad de Costa Rica.

- Carse, A. (1925). *The History of Orchestration (introduction)*. Dover Publications, Inc.
- Daughters, J. (2020). *Tips for a Better March Performance. An Overview of Interpretation, Performance Guide and Historical practices*. Arkansas Tech University. <https://www.atu.edu/bands/docs/vda/VDA-%20Daughters%20Handout.pdf>
- Goñi, G. (2008). Roberto Cantillano Vindas: compositor, director y flautista domingueño. *La Retreta*, 1(3), 1-8.
- Lawrence, R. (2019). *What is the Musical Form of a Typical March?* StudioNotesOnline. <https://studionotesonline.com/what-is-the-musical-form-of-a-typical-march/>
- Rodríguez, R. & Arce, C. (1997). *El quehacer musical en Santo Domingo* [tesis de licenciatura no publicada]. Universidad Nacional, Costa Rica.
- Schulz, P. (2006). *Inspiring your Low Brass Section through Composition and Arranging*. https://www.midwestclinic.org/user_files_1/pdfs/clinicianmaterials/2006/sotto_voce.pdf
- Vargas, M. C. (2004). *De las fanfarrias a las salas de concierto: música en Costa Rica (1840-1940)*. Editorial Universidad de Costa Rica.
- Vicente, T. (2013). *Hurtándole tiempo al tiempo. La música académica del Valle Central: de oficio a profesión (1940-1972)*. Editorial Universidad de Costa Rica.

Diez piezas de Roberto Cantillano Vindas arregladas para ensamble de bronce graves. Colección 1B

Ten Pieces by Roberto Cantillano Vindas Arranged for Low Brass Ensemble. Collection 1B

Iván Chinchilla Meza
Universidad de Costa Rica
San José, Costa Rica

Resumen

Introducción: La Colección 1B es la segunda entrega de la serie “Música costarricense para ensamble de bronce graves”. **Objetivo:** Su propósito es mostrar una posible ruta para obtener arreglos o adaptaciones para dichos grupos, basados en composiciones originales de Roberto Cantillano Vindas. **Métodos:** Se trabajan diez piezas más de dicho compositor escritas en diversos géneros musicales y para agrupaciones de diferentes tamaños. Se realizan apuntes sobre los documentos de las composiciones originales de Cantillano. **Resultados:** Se experimenta con posibilidades técnicas que permitan obtener versiones completas para cuarteto de bronce graves, incluso generadas desde obras para grupos muy reducidos. **Conclusiones:** Si bien las obras escritas para formatos pequeños presentan retos técnicos mayores para obtener arreglos³³ o adaptaciones³⁴ para cuatro instrumentos de bronce, esta propuesta establece opciones y posibilidades para abordar dicha tarea y pasar de un guion original³⁵ a una nueva partitura³⁶ para cuarteto.

Palabras clave: música clásica; músico; compositor; instrumento musical; interpretación musical

³³ Obra creada a partir del original que agrega cambios, material nuevo y usa otro formato instrumental.

³⁴ Se adapta el material original sin cambios mayores a un formato instrumental nuevo.

³⁵ Notación musical resumida en bloques de dos pentagramas para el director de un grupo; solo muestra el material primordial de la obra, sin especificar consistentemente su distribución entre los instrumentos del grupo.

³⁶ Documento que muestra al detalle el material musical que ejecuta cada instrumento en una composición.

Abstract

Introduction: Collection 1B is the second installment of the series “Costa Rican music for low brass ensemble”. **Objective:** It aims to show a possible route to obtain arrangements or adaptations for these groups, based on original compositions by Roberto Cantillano Vindas. **Methods:** Ten more pieces by this composer written in various musical genres and for groups of different sizes are worked on. Notes are made on the documents of Cantillano’s original compositions. **Results:** Experimentation is carried out with technical possibilities that allow obtaining complete versions for low brass quartets, even generated from works for very small groups. **Conclusions:** Although works written for small formats present greater technical challenges to obtain arrangements or adaptations for four brass instruments, this proposal establishes options and possibilities to address this task and go from an original score to a new score for quartet.

Keywords: classical music; musician; composer; musical instruments; musical performance

Introducción

La iniciativa del autor llamada “Música costarricense para ensamble de bronce graves” comienza con la Colección 1, dedicada al compositor de la provincia de Heredia, Roberto Cantillano Vindas (1887-1955), por su conocimiento de los instrumentos de viento obtenido gracias a su carrera como flautista y director de banda a mediados del siglo XX en Costa Rica³⁷. Esa experiencia profesional de Cantillano Vindas le permite escribir de forma fluida y técnicamente acertada, pues maneja bien las tesituras, tonos y características de los diferentes instrumentos de viento. A pesar de no contar con el registro preciso del año de composición de algunas de las obras, las 24 piezas que se utilizan en esta serie de tres artículos se pueden ubicar entre 1904 y 1954, un periodo de 50 años que comprende prácticamente por completo su carrera musical.

A diferencia de la parte 1A, que solo incluye seis marchas militares dedicadas a personas del ámbito público, esta sección 1B agrega diez obras compuestas en diversas formas musicales y escritas para diferentes tipos de agrupaciones. Las diez obras son: *Ausencia* (1904), *En invierno* (c. 1910)³⁸, *Pilarica* (1931), *Momento musical* (1941a), *Noche de luna* (1941b), *Amanecer Guanacasteco* (c. 1950)³⁹, *Amanecer en la desembocadura del Tempisque* (1954), *Liberia* (s. f.a), *Odilie* (s. f.b) y *Ojitos Piadosos* (s. f.c). Posteriormente, la sección 1C incluye ocho obras más que completan las 24 de su autoría, resguardadas en el Archivo Histórico Musical de la Escuela de Artes Musicales de la Universidad de Costa Rica (AHM-UCR)⁴⁰.

En este trabajo, el autor no ahonda en las razones que llevan a Cantillano a cada titulación de las obras incluidas aquí, pues no es su objetivo; otras personas especialistas en temas históricos pueden desarrollar este asunto con mayor fluidez. El objetivo primordial del escritor es continuar con la ampliación del repertorio para agrupaciones de cámara de instrumentos que son contruidos para ejecutar registros musicales graves y muy graves

³⁷ Véase la reseña biográfica en el primer artículo de esta serie “Seis marchas de Roberto Cantillano Vindas arregladas para ensamble de bronce graves. Colección 1A”.

³⁸ Adelante se explica por qué se incluye un año aproximado de composición en algunas obras.

³⁹ Se muestran los títulos como fueron escritos por Cantillano en las partituras originales.

⁴⁰ Para este artículo y los arreglos musicales se utilizan las imágenes digitalizadas de los documentos originales obtenidos en esa entidad en el año 2019 y revisados entre el 2020 y 2021.

de la familia de los bronces, que en Costa Rica y otras latitudes sufren de cierta carencia de arreglos o composiciones originales para trío, cuarteto o formatos similares (Schulz, 2006).

Aunque la catalogación de dicho repertorio no es el objetivo de esta serie de artículos, para verificar obras costarricenses en existencia, se acude a las instituciones que han mantenido por muchos años programas universitarios de formación instrumental en Costa Rica⁴¹. Luego de la consulta realizada a la Biblioteca del Instituto Nacional de la Música de Costa Rica, a la Biblioteca de Artes del Sistema de Información para las Artes (SIPA) de la Universidad Nacional y a la Biblioteca de la Escuela de Artes Musicales de la Universidad de Costa Rica, solo en la última entidad se encuentra la obra *Cuarteto Luniático*⁴² para cuarteto de eufonios y tubas, pieza escrita por el compositor costarricense Sebastián Quesada Ruiz⁴³. También se contacta a docentes de bronces graves de dichas instituciones e indican no tener material a su disposición.

La poca variedad instrumental en comparación con el quinteto de bronces o el coro de bronces que incluyen trompetas y cornos puede ser parte de las razones para la falta de mayor repertorio para ensambles con bronces graves. Por ello, los arreglos o adaptaciones de esta colección elaborados por el autor (Chinchilla Meza) están dirigidos al segmento más grave de la familia de los bronces constituido por el trombón bajo⁴⁴, el eufonio⁴⁵, las tubas bajas afinadas en fa y mi bemol y las tubas contrabajos afinadas en do y si bemol.

De la misma forma que en los arreglos de la Colección 1A, en la 1B se desea lograr creaciones que mantengan la esencia de la obra original a pesar de que se haya cambiado el formato musical; se ha variado la distribución del material musical y también se ha agregado material nuevo. También se han hecho las nuevas versiones tratando de que el nivel técnico requerido por los instrumentistas a los que va dirigido no sea demasiado alto; así se facilita su uso por una mayor cantidad de personas, sean profesionales de alto nivel,

⁴¹ Dicha consulta se realizó por última vez entre el 9 de febrero y 9 de marzo del 2023.

⁴² Obra del año 2015 compuesta para el Cuarteto de Tubas de Costa Rica.

⁴³ Información sobre el compositor en [Bio \(s. f.\)](https://www.sebastianquesada.net/about): <https://www.sebastianquesada.net/about>

⁴⁴ Similar al trombón tenor, pero de cilindro más ancho y tubería extra para mayor facilidad al tocar registro grave.

⁴⁵ Con diseño y sonoridad similar a la tuba, pero más pequeño y con un rango de sonidos parecido al trombón.

estudiantes avanzados o de nivel intermedio y básico. Esto es primordial, pues gran parte del repertorio original o adaptado para ensambles de cámara de *low brass*⁴⁶ es de dificultad muy alta y no puede ser aprovechado por estudiantes o docentes del ramo (Boone, 2011). Los diez trabajos musicales son escritos a cuatro voces: las dos primeras voces pueden ser ejecutadas por eufonios o trombones bajos, la tercera voz está pensada para las tubas bajas y la cuarta voz más grave para ser tocada con tubas contrabajos.

Este trabajo escrito se divide en dos partes: la primera sección incluye apuntes generales sobre los documentos originales de la Colección 1B encontrados en el AHM-UCR; la segunda contiene observaciones técnicas de las obras que el arreglista desea destacar a partir de su interacción con las piezas originales para crear nuevos arreglos para ensamble de bronce graves. Similar a lo observado en la primera parte de la Colección 1A y para unificar los resultados, los lineamientos de Schulz (2006) sirven como base para el tratamiento técnico de aspectos como la adaptación de la tonalidad y los registros de cada instrumento, variantes en la estructura de las piezas y la construcción de las diferentes voces del ensamblaje final.

Como en la entrega anterior y para mostrar el resultado del trabajo musical, el artículo es acompañado por la Figura 2, la cual contiene imágenes del guion original de director, resguardado en el AHM-UCR, de la pieza *Amanecer Guanacasteco* y de la partitura de la versión final para bronce graves. Posteriormente, se publicará la colección de arreglos completa para habilitar el acceso adecuado del público general.

Apuntes sobre los documentos de las composiciones originales

A continuación, se exponen datos que incluyen los años de composición registrados en los manuscritos de cada pieza, la cantidad y tipo de documentos encontrados en el AHM-UCR, así como guiones de director, guiones de piano⁴⁷ y partichelas. Cuando sea posible, se agregan algunos detalles sobre sus títulos o dedicatorias si están presentes. Se sigue un orden cronológico por año de composición, comenzando por la obra de mayor antigüedad y en un formato similar al de la Colección 1A para mayor cohesión entre ambas entregas.

⁴⁶ Denominación en inglés y de uso internacional para los instrumentos de metal grave.

⁴⁷ Similar al guion de director, pero menos cargado de material para facilitar su ejecución al piano.

Una mazurca⁴⁸, compuesta por Cantillano Vindas, de nombre *Ausencia* inicia la colección. Esta pieza podría ser la primera de las composiciones de don Roberto, pero la falta de fechado en algunas de sus piezas evita tal designación. Cuando la escribe en 1904 solo cuenta con 17 años y recientemente se daba su incorporación a la Banda Militar⁴⁹ de la provincia de Alajuela, su primer trabajo en el aparato estatal como flautista entre 1903 y 1906.

Únicamente un documento con dos copias del guion de director y una página con la letra se encuentra en el AHM-UCR, identificado con la serie P1-0109; no se localiza partichela para voz y el guion tampoco incluye una línea específica para ser cantada. El subtítulo nombra el género de la composición y esta frase manuscrita en la portada del guion indica el año de composición: “escrita en el año 1904” (Cantillano Vindas, 1904, p. 1). Otro dato escrito en la misma portada, “Letra de Luis R. Flores (originalmente) sustitución por Odilie Cantillano” (Cantillano Vindas, 1904, p. 1), brinda información sobre el autor inicial de la letra, la que tal vez ha sido retocada de alguna manera o cambiada al parecer por la hija del compositor⁵⁰ Cantillano Vindas. De hecho, una página con la letra registrada en el AHM-UCR atribuye el texto a Odilie Cantillano.

La primera canción⁵¹ de esta colección lleva por nombre *En invierno*. Dos documentos fueron revisados: el primero (AHM-UCR P1-2092) contiene dos guiones para piano y voz con la letra y, el segundo (AHM-UCR P1-2093), un guion para piano y voz también con la letra. La diferencia entre los documentos radica en que el primero especifica que se trata de una canción para tenor y el segundo que es una canción para barítono (Cantillano Vindas, c. 1910). Ambos términos son denominaciones para especificar los rangos vocales⁵² de dos de las voces masculinas usadas en la composición, dado que la última es más grave que la de tenor, pero no tanto como la voz de bajo. La diferencia también se muestra a nivel

⁴⁸ Baile de salón de origen polaco popularizado en Europa a finales del siglo XIX.

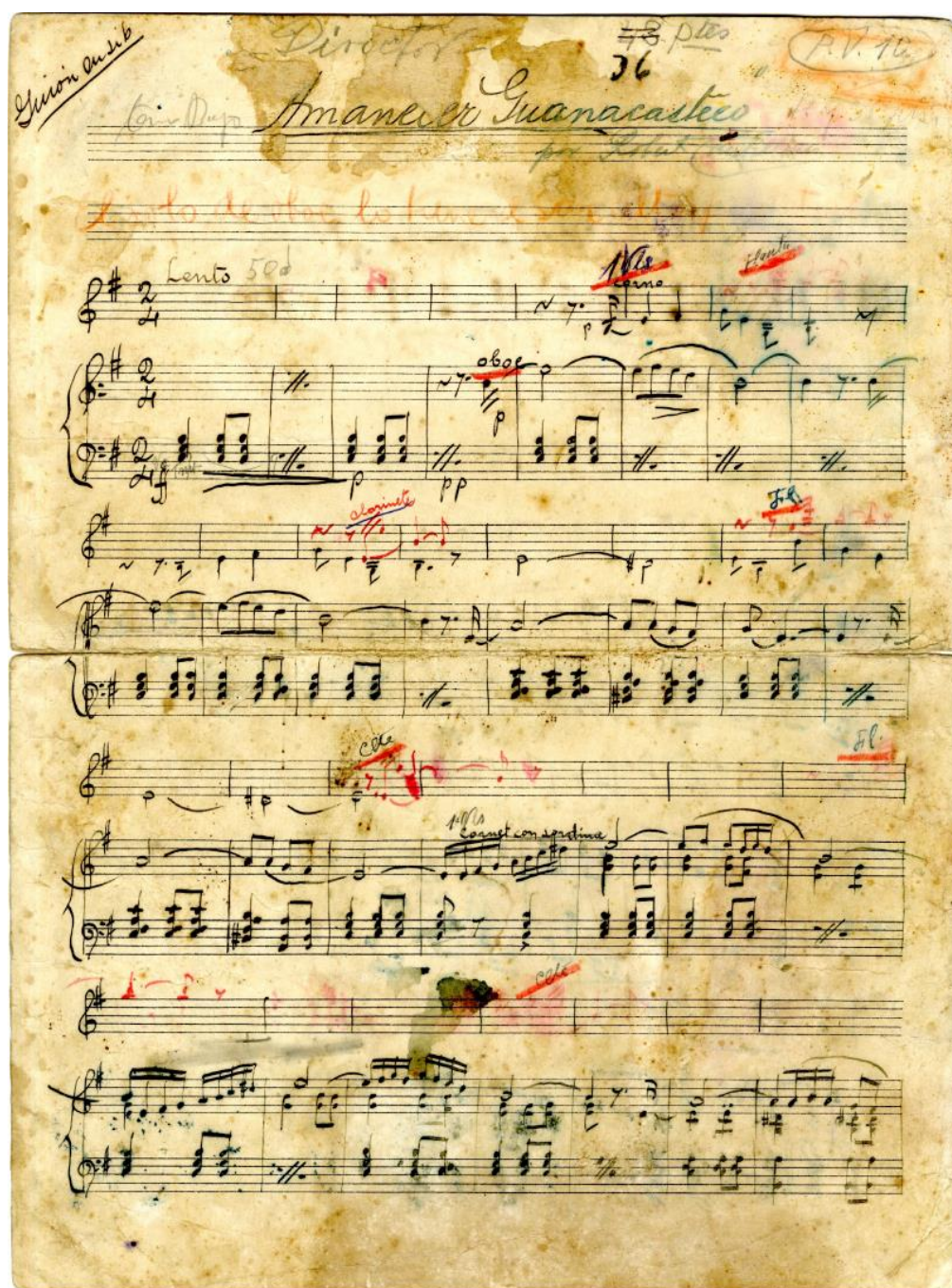
⁴⁹ Para la época, aunque con cierta inestabilidad, se cuenta con una en cada cabecera de provincia en Costa Rica.

⁵⁰ No es tema de este trabajo ahondar en la autoría de las letras, solo se incluye los datos de los documentos.

⁵¹ Obra casi siempre hecha para voz humana. Su forma, como la de las demás piezas, se verá más adelante.

⁵² Extensión total de sonidos que una voz humana puede reproducir, de allí su clasificación.

Figura 2. Muestra del paso del guion original de la pieza *Amanecer Guanacasteco* a la nueva partitura para ensamble de bronce graves. Colección 1B



Amanecer guanacasteco

Pequeño poema

Música costarricense para ensamble de bronce graves. (Col. 1B).

Roberto Cantillano Vindas (1887-1955)

Adap: Iván Chinchilla Meza (n. 1974)

[♩ = 55]

Lento

[Solo] **1** [Tema A]

1 Euf/Tbn bajo

2 Euf/Tbn bajo

3 F/Eb Tuba

4 CC/BBb Tuba

1

2

3

4

14

1

2

3

4

[*mp*]

p

This musical score segment covers measures 14 through 18. It consists of four staves, each with a bass clef and a key signature of one flat. Staff 1 features a melodic line with eighth and sixteenth notes, including a trill in measure 18. Staff 2 provides a harmonic accompaniment with eighth notes. Staff 3 has a melodic line with eighth notes and a dynamic marking of [*mp*] in measure 15, followed by *p* in measure 16. Staff 4 plays a steady eighth-note accompaniment. A repeat sign is present at the end of measure 18.

19

3

1

2

3

4

[*mf*]

mf

mf

mf

This musical score segment covers measures 19 through 23. It consists of four staves, each with a bass clef and a key signature of one flat. A rehearsal mark '3' is placed above measure 20. Staff 1 has a melodic line with eighth notes and a dynamic marking of *mf* in measure 20. Staff 2 has a melodic line with eighth notes and a dynamic marking of *mf* in measure 20. Staff 3 has a melodic line with eighth notes and a dynamic marking of [*mf*] in measure 19. Staff 4 has a melodic line with eighth notes and a dynamic marking of *mf* in measure 20. A repeat sign is present at the end of measure 23.

Fuente: Las imágenes del original fueron obtenidas en el Archivo Histórico Musical, Universidad de Costa Rica ([Cantillano Vindas, c. 1950](#)). La partitura nueva fue elaborada por el autor.

musical, pues la versión para barítono está compuesta para sonar más grave que la versión para tenor. Más adelante se detallan estas diferencias musicales.

La autoría de la letra en ambas versiones se otorga a Manuel Medrano Espinoza, sin que se incluyan más datos en los documentos sobre su trayectoria o relación con el compositor. Inicia la letra diciendo “Del norte soplan fríos, los vientos de la tarde, abrígame en tus brazos, amada de mi vida” ([Cantillano Vindas, c. 1910, p. 1](#)), y así introduce el carácter nostálgico y a la vez romántico de esta canción. Al final del guion AHM-UCR P1-2093, se encuentra la firma del copista: ‘Copista V. M. Monge R 9/3/19?’ ([Cantillano Vindas, c. 1910](#)). El tercer número del año es parcialmente legible, parece un 1, y el último está cortado. Aunque aventurado, puede especularse que la obra data de la década de 1910, pero se requiere de estudios posteriores para confirmar la fecha exacta.

En esta segunda parte de la colección (1B), se incluye una marcha que, a diferencia de las presentadas en la Colección 1A, no es claro si está dedicada a una figura pública llamada Pilar o la Virgen del Pilar, patrona de la comunidad de Zaragoza en España, cuyos habitantes llaman de cariño *Pilarica*, nombre que lleva esta obra⁵³. La portada del guion tiene varias anotaciones, pero ninguna brinda detalles contundentes de la titulación. El subtítulo “Pequeña marcha Española” ([Cantillano Vindas, 1931, p. 1](#)) sí sugiere cuál es el estilo de la obra.

Entre la información de la portada resaltan las leyendas “Octubre 1931” ([Cantillano Vindas, 1931, p. 1](#)) como fecha de composición y “Conductor en Si bemol y Conductor y 36 pts” ([Cantillano Vindas, 1931, p. 1](#)), la cual informa que, además del guion para el director escrito en la tonalidad de si bemol, existen 36 partichelas para banda. En el documento AHM-UCR P1-2067 se encuentra el guion y partichelas enumeradas del 1 al 35. Sin embargo, no se encuentra la número 8, posiblemente escrita como clarinete 1°B, pues le antecede la parte de Clte 1°A⁵⁴ y continúa la parte de Clte 2°. Algunas de las partichelas indican

⁵³ Más información disponible en [A. P. I. \(2022, 11 de octubre\)](#).

⁵⁴ Es común que en las partichelas se usen abreviaturas del nombre del instrumento; “Clte” es la de clarinete.

ser confeccionadas en 1947, por lo que es muy probable que existan aún otros juegos de copias hechas a mano por los músicos o copistas⁵⁵ de alguna banda con fechas anteriores más cercanas a la fecha de composición.

Roberto Cantillano Vindas inicia su carrera musical como flautista, por lo que no es extraño que una vez que emprenda su faceta de compositor escriba obras para ese instrumento. Una de ellas es *Momento musical*, obra para flauta sola con acompañamiento de piano escrita en mayo de 1941, según la anotación encontrada al final de la partitura. Esa partitura ([AHM-UCR P1-2078](#)) es el único documento de la obra en archivo de la que, pese a presentar algunos daños en sus laterales, ha sido posible obtener la información musical requerida para elaborar el arreglo correspondiente.

Los trozos desprendidos han afectado el compás⁵⁶ inicial o el final de algunos pentagramas⁵⁷ de la partitura; sin embargo, no comprometen la integridad de la escritura musical. Afortunadamente, cuando hace falta un trozo de algún compás, justamente allí, el autor marca la repetición del material presente en un compás anterior, o más adelante se encuentra un compás idéntico al desfigurado. Por otra parte, el subtítulo solo indica que es para flauta y piano. A diferencia de las obras hasta ahora descritas en esta colección, no hace referencia al género o estilo de composición al inicio de la partitura. Más adelante, en la segunda parte, se describe la estructura que usa el compositor para esta pieza.

Por su parte, *Noche de luna*, compuesta en 1941, tiene como subtítulo la palabra “Serenata”⁵⁸ ([Cantillano Vindas, 1941b](#)) y la portada del guion de piano y voz también incluye la letra. Solo ese guion ([AHM-UCR P1-0115](#)) está disponible en el archivo. A pesar del subtítulo y aunque no indica el tipo de voz para el que está escrita, se infiere por la tesitura que es para un tenor. Algunas frases de la letra como “y en las noches de luna... un suspiro te

⁵⁵ Personas encargadas de elaborar a mano nuevos guiones o series de partichelas cuando fuera necesario.

⁵⁶ Unidad espacial de la escritura musical que ordena y contiene una cantidad específica de figuras musicales.

⁵⁷ Conjunto de cinco líneas (y los espacios entre ellas) que define la altura de los sonidos al escribir la música.

⁵⁸ Parece más relacionada con el *lied* (canción lírica germánica) o la serenata romántica latinoamericana que con la forma musical de varios movimientos para ensambles instrumentales diversos.

envía mi corazón” ([Cantillano Vindas, 1941b, AHM-UCR P1-0115, p. 1](#)) dan una clara idea de que la intención de la pieza es reproducir una canción como las que, en Latinoamérica, forman parte de las serenatas que se ofrecen al pie de la ventana de la persona querida. No se indica quién escribe la letra; posiblemente fue escrita por el mismo compositor.

La fecha de composición está acompañada por la anotación “Escrita durante las Olimpiadas de Liberia” ([Cantillano Vindas, 1941b, p. 1](#)). A pesar de estar fechada por el compositor como 1941, la composición de esta pieza se origina, de acuerdo con esa inscripción de la portada, durante las justas deportivas que se llevan a cabo en Liberia, capital de la provincia de Guanacaste, durante el mes de enero de 1940 ([Pérez González, 1939, 5 de octubre](#)).

De la obra *Amanecer Guanacasteco* se encuentran varios documentos. El [AHM-UCR P1-0108](#) incluye la partitura completa para orquesta ([pp. 30-45](#)), partichelas de orquesta y una versión para flauta y piano; ninguno de los documentos contiene fechas de composición. Otro juego de partichelas para orquesta identificado como AHM-UCR P1-0927 indica debajo del nombre del autor “Arreglo: Jesús Bonilla”⁵⁹ ([Cantillano Vindas, c. 1950](#)) y tiene anotaciones al pie que marcan los meses de septiembre u octubre de 1958 como fecha de creación de estas. Al cotejar diversas partichelas de un mismo instrumento, se pudo constatar que ambos juegos de partichelas corresponden a diferentes arreglos o versiones para orquesta. Es posible que la primera fuera creada por Cantillano en su totalidad.

También se encuentra una partichela de violonchelo en el documento AHM-UCR P1-2222, una parte de saxofón tenor en el documento AHM-UCR P1-1463 y un guion en si bemol de la versión para banda en el AHM-UCR P1-2550. Otro documento ([AHM-UCR P1-0108, Música de Cámara, p. 1](#)) contiene las leyendas “Transcripción para Flauta y piano por su Autor” y “Marzo de 1950” ([Cantillano Vindas, c. 1950, p. 1](#)); esta última indica la fecha en que fue terminada dicha transcripción⁶⁰. Por ser esa la fecha más antigua encontrada en los documentos del AHM-UCR, se ha anotado el año 1950 como la referencia más cercana a su creación.

⁵⁹ Jesús Bonilla Chavarría (1911-1999) es un prolífico músico y compositor costarricense del siglo XX.

⁶⁰ Versión obtenida al pasar el material musical original a un grupo o formato distinto del original de la obra.

Guanacaste es una de las provincias de Costa Rica, situada al extremo noroccidental del país con una costa extensa y una sabana de gran belleza natural. En este pequeño poema –como lo llama Cantillano en la partitura de orquesta–⁶¹ (Cantillano Vindas, c. 1950), el autor busca representar el inicio del día que sin duda presencié en sus viajes a esa provincia para recopilar material musical de la zona al inicio de la década de 1930⁶².

La pieza *Amanecer en la desembocadura del Tempisque* de 1954, como lo indica el compositor en sus guiones, también es una canción de la que él mismo ha escrito la letra. En todos los guiones esta se encuentra escrita y, a continuación, se ilustra con un par de sus frases la titulación dada por el autor: “Campesinita, campesinita, que en rauda lancha cruzas el mar... El bello golfo, es un espejo que ya muy pronto, mirará el sol” (Cantillano Vindas, 1954, AHM-UCR P1-0107, p. 1). El Tempisque es el tercer río más extenso de Costa Rica, situado en la provincia de Guanacaste, y desemboca en el Golfo de Nicoya⁶³.

El AHM-UCR también alberga tres guiones de piano y voz; en el documento AHM-UCR P1-0107 se encuentra anotada la fecha de composición y el título “Amanecer frente al Tempisque” (Cantillano Vindas, 1954); en el guion AHM-UCR P1-2154, el autor usa el título “Amanecer frente a la desembocadura del Tempisque” (Cantillano Vindas, 1954); y el AHM-UCR P1-2153 está titulado “Amanecer en la desembocadura del Tempisque” (Cantillano Vindas, 1954). Se ha usado el último, pues, según la letra, la joven campesina se encuentra presenciando el amanecer mientras navega por el río en una lancha.

La composición *Liberia* lleva el nombre del primer cantón de la provincia de Guanacaste en Costa Rica y, como subtítulo, la leyenda “Contra Danza”⁶⁴ (Cantillano Vindas, s. f. a), en el que indica un género relacionado con sus antecesoras francesa, inglesa y española, adoptadas ampliamente en América y que influyó de manera importante en el desarrollo de músicaailable latinoamericana (Gómez & Eli, 1995). Nuevamente la titulación hace

⁶¹ Tal vez alude al poema sinfónico, obra musical que busca describir sentimientos, imágenes o un texto particular.

⁶² Más detalle de estos viajes en el primer artículo de esta serie, “Seis marchas de Roberto Cantillano Vindas arregladas para ensamble de bronce graves. Colección 1A”.

⁶³ Nicoya es el segundo cantón de la provincia de Guanacaste en Costa Rica.

⁶⁴ “Del fr. *contredanse*, y este del ingl. *country dance* ‘danza campestre’. 1.f. Baile de figuras, que ejecutan muchas parejas a un tiempo” (Real Academia Española, s. f., definición 1).

referencia a una ciudad relacionada con la provincia que se citó previamente y a la que Cantillano realiza tres viajes para recopilar melodías o música tradicional en conjunto con los compositores, también costarricenses, José Daniel Zúñiga y Julio Fonseca (Goñi, 2008)⁶⁵.

En el AHM-UCR solamente se mantiene un documento que contiene un guion en si bemol, las partichelas para banda y otro juego de copias de esas partichelas. El guion indica “Conductor y 23 pts” (Cantillano Vindas, s. f.a), es decir, la obra está integrada por el guion que usa el director del ensamble y las 23 partichelas escritas para la banda; esa misma cantidad de elementos está presente en el documento AHM-UCR P1-2175. En el guion o en las partichelas no se ha encontrado alguna fecha de composición o de estreno de la obra.

Otra mazurca forma parte de esta Colección 1B, esta vez escrita para flauta traversa sola y piano, otra obra dedicada al instrumento que ejecuta profesionalmente el compositor. *Odilie* es el nombre de la pieza y, como se mencionó, es muy posible que sea dedicada a la hija del compositor Odilie Cantillano, quien también parece ser la creadora del texto sustituto de la pieza *Ausencia*, la otra mazurca de esta colección.

No se encontró indicio del año de composición en los dos documentos revisados. Uno es una copia de un guion completo para flauta y piano, que corresponde al documento AHM-UCR P1-0112 (Cantillano Vindas, s. f.b). Por otro lado, el AHM-UCR P1-2069 contiene la imagen de un original completo en extensión, pero que en algunos compases del acompañamiento musical solo indica la repetición de material que se ha escrito antes.

La búsqueda por Odilie Cantillano remite a Odilie Alicia Cantillano Vives, hija del compositor y de Sofía Vives Orozco, como se ha mencionado anteriormente. Odilie nace en 1916 y realiza estudios de doctorado en la Universidad de Arizona: allí cursó la especialidad de Lenguas Romances. El título de su disertación es *Carmen Lira y ‘Los cuentos de mi Tía Panchita’: aspectos folklóricos, literarios y lingüísticos* (Cantillano Vives, 1972). Debido a ese dato, se infiere que es la autora de la letra de la pieza *Ausencia*, citada anteriormente y también escrita para flauta y piano. Estudios futuros podrían confirmar esta hipótesis.

⁶⁵ Este documento ya no está disponible debido a que la revista discontinuó el uso del dominio de internet. Se referencia abajo porque una copia está en archivos del autor de este trabajo.

Finalmente, la cuarta canción, de nombre *Ojitos Piadosos*, cierra la Colección 1B dedicada a diez de las obras del compositor Roberto Cantillano Vindas. No se visualiza en el guion ni en ninguna de las partituras encontradas anotación alguna sobre el año de composición ni del número de partituras escritas de esta pieza. Además, al revisar las partes del único documento del archivo ([AHM-UCR P1-2095](#)), se encuentra el guion de director y las partituras para violines, viola, violonchelo y contrabajo; también flauta, oboe, clarinete, corneta y trombón. Es posible que la obra sea destinada a un ensamble pequeño conformado por esos instrumentos; la falta de la indicación de un número específico de partituras hace difícil determinar si existe, por ejemplo, una versión para otro formato instrumental como la banda.

La letra no se encuentra en la portada del guion como en las otras tres canciones de esta colección, solo se halla escrita en la parte de voz del guion de director. Al extraer algunas frases del texto como “Ojitos piadosos de Santa Lucía poned vuestra luz en la senda mía” o “Un milagro haréis en mi corazón” ([AHM-UCR P1-2095, p. 1](#)), se puede considerar que la canción es de corte religioso, pero no se encontró información de peso sobre la intención del compositor.

En suma, la Colección 1B está conformada por obras de varios géneros musicales y escrita para diversos formatos, como banda, voz o flauta solista con acompañamiento de piano e, incluso, un pequeño ensamble de cuerdas y vientos. En la siguiente sección se describen algunos de los cambios o incorporaciones realizadas por el arreglista para las nuevas versiones para cuarteto de bronce graves.

Observaciones técnicas relativas a las nuevas versiones musicales

La revisión de los guiones y las partituras cuando se encontraron en el AHM-UCR confirma algunos datos como la tonalidad original de la obra, formato instrumental para el que fue compuesta una pieza determinada y el género o la estructura musical básicas que escogió el compositor para desarrollar su trabajo. El arreglista también recoge aspectos técnicos que han surgido de su trabajo con los documentos originales y de su elaboración de los nuevos arreglos o adaptaciones para ensambles de bronce graves a cuatro voces. Se indican los cambios y adiciones en las nuevas versiones para bronce y algunas consideraciones que le llevaron a realizarlas con el fin de obtener el resultado musical, así como arreglos musicales accesibles a varios niveles de ejecutantes y que mantengan en cierta medida la identidad sonora original.

Para facilitar la interpretación de las obras, el arreglista incorpora números de ensayo y, ocasionalmente, indicaciones sobre la velocidad de ejecución que por lo general no se encontraban en los originales. Se mantiene el formato de la colección de arreglos a cuatro voces, donde las dos voces superiores son asignadas a trombones bajos o eufonios, la tercera a tubas bajas en fa o mi bemol y, para la voz más grave, se recomiendan las tubas contrabajos construidas en do y si bemol. Todos los arreglos están elaborados en do⁶⁶ para facilitar el trabajo del director o docente y de los mismos ejecutantes.

Con el fin de resolver posibles retos al arreglar obras para banda, orquesta u otros formatos instrumentales de gran variedad para cuatro voces de instrumentos muy parecidos en sonoridad, como tubas y eufonios, se toman algunas recomendaciones de [Schulz \(2006\)](#) en cuanto a la asignación del material musical a voces particulares, así como para evitar la sobrecarga de pasajes de dificultad notable a una sola voz y otras.

Ausencia

Para empezar, conviene abordar el concepto de ‘mazurca’, que, según el *Nuevo Diccionario de Música de Harvard*, es una danza folclórica polaca, escrita en compás ternario⁶⁷, la cual comparte rasgos rítmicos comunes con otras danzas polacas, como los acentos fuertes sobre el segundo o tercer pulso y la tendencia a terminar en el tono dominante de la tonalidad⁶⁸. Puede estar estructurada en dos o cuatro secciones o temas con seis u ocho compases, cada uno que suele repetirse ([Randel, 1969](#)).

El guion de piano de *Ausencia* está escrito en do e indica que la obra se encuentra en el tono de re menor. Está estructurada en tres secciones principales que presentan temas de ocho compases que se repiten: la sección uno con el tema A en re menor, la sección dos con el tema B en re menor, que el compositor marca como trío⁶⁹,

⁶⁶ Es decir, las notas escritas representan los sonidos reales por escuchar como en el piano.

⁶⁷ Compás que contiene tres pulsos.

⁶⁸ Es el tono del quinto grado a partir del que se define la tonalidad. Si está en do, terminaría en sol. Si está en la, termina en mi. Eso según la escala musical occidental (do, re, mi, fa, sol, la, si).

⁶⁹ El término “trío” en este caso designa la sección central de esa composición.

y la tercera sección con un tema C en re mayor⁷⁰. El compositor incluye una introducción corta de cuatro compases, pero en compás binario⁷¹ de 2/4 para luego pasar a compás ternario de 3/4 en sus secciones principales. Para concluir, el compositor indica interpretar una vez más el tema A sin repetición.

Para el arreglo se mantiene la tonalidad original y la introducción corta en compás de 2/4. A partir de la sección uno se elabora una línea sencilla y menos rítmica en la voz dos que agrega textura y sostén armónico al tema A. La melodía principal, en lugar de ubicarse en la voz más aguda como en el original, se ha dispuesto en la voz más grave, la tuba contrabajo, para lograr un color más oscuro y darle profundidad a esa sección en tonalidad menor.

En la sección dos, con el tema B o trío, el material armónico de los pulsos dos y tres de cada compás ha sido reordenado y distribuido entre las voces dos, tres y cuatro del arreglo, con la intención de darle un contorno más melódico, no tan estático como se presenta originalmente. También se ha duplicado su extensión al repetir la melodía, pero en diferentes voces del arreglo para agregar un cambio de color y mayor extensión a la pieza.

En la última sección, donde el tema C cambia de tono a re mayor, se mantiene la ubicación del material similar al original, con la melodía principal en las voces superiores, un tema secundario simple en la voz media y el bajo con la base armónica y algún movimiento rítmico que alterna con la melodía. Su extensión también ha quedado igual al original.

En invierno

La primera canción de esta colección es *En invierno*, una obra escrita para barítono, una de las voces graves masculinas, y acompañamiento de piano. Originalmente está escrita en tono de re menor y su estructura comprende una introducción y tres secciones de dieciséis compases cada una: tema A, tema B y nuevamente tema A.

⁷⁰ Es común que se intercalen los modos menor y mayor de la tonalidad como variante en una composición. El modo menor podría evocar una sensación más triste o melancólica y el mayor, una más alegre o vivaz.

⁷¹ Este compás tiene dos pulsos por compás a diferencia del ternario.

Aquí el compositor usa una introducción de cinco compases, algo un tanto inusual para obras que, como se menciona arriba, tienen secciones conformadas por cantidades de compases que son múltiplos de cuatro; lo usual sería hacerla de cuatro, ocho o dieciséis compases. Sin embargo, la canción es muy variada en su estructura, métrica, armonía y temática, de modo que es más bien una mezcla indivisible de música, texto e idea estética su principal característica (Gómez & Eli, 1995). Adicionalmente, en la adaptación se ha cambiado la tonalidad de la obra debido a que, si se mantuviera en re menor, la voz de la tuba contrabaja o baja serían un poco graves y dificultaría la ejecución para las personas estudiantes de nivel básico e incluso intermedio. El tono del arreglo se modificó en una tercera ascendente⁷² y ha quedado en fa menor.

La introducción se deja de cinco compases para mantener esa particular característica asignada por el compositor. De igual manera, las restantes secciones de la estructura de los temas (A-B-A) mantienen su longitud, pues responden a un texto de tres estrofas que son representadas de esa misma manera en la escritura musical. La melodía principal de las secciones se ha distribuido entre las voces primera, segunda y tercera, respectivamente, para lograr cambios de color y textura; de no hacerlo, podría causar cierta monotonía dada la reducida variedad tímbrica del ensamble de bronce graves.

La parte grave del acompañamiento de piano presenta algunos acordes que se deben tocar de forma arpegiada⁷³ en la mano derecha; en la versión para bronce se ha escrito el ritmo explícito en el que se debe tocar para facilitar dicha interpretación; de igual manera, se ha distribuido el material entre las voces baja y contrabaja de las tubas. Asimismo, en la última sección hay una voz ornamental con ritmos más complejos que el compositor ubica en el registro más agudo; esta ha sido repartida entre las voces primera y segunda para evitar trozos extensos de complejidad rítmica recargada en solo una voz o ejecutante.

⁷² Basado en la escala musical académica en orden ascendente (do, re, mi, fa, sol, la y si), la distancia se mide contando desde la nota de partida hasta la de llegada; de re a fa se tiene re, mi y fa, por lo cual es una tercera.

⁷³ Las notas del acorde no se tocan de forma simultánea, sino consecutiva.

Pilarica

La siguiente obra es una marcha. En este caso, se utiliza la referencia de [Lawrence \(2019\)](#) sobre la estructura de las marchas, que indica que estas regularmente tienen la introducción, el tema A –que en ocasiones incluye una melodía subordinada a la primera, llamada contracanto–, el tema B, el tema C o trío⁷⁴, que circunstancialmente cambia de tono y es de volumen suave. Luego, tiene lugar la ruptura, que vuelve a tomar fuerza con el material principal a cargo de los instrumentos graves, y termina con una reexposición, que repite el material del trío a un volumen mayor para cerrar la obra.

El subtítulo “Pequeña marcha española” ([Cantillano Vindas, 1931, p. 1](#)) refleja que es una marcha corta con un cierto aire español. A pesar de su escasa extensión, presenta casi todas las partes enumeradas arriba; además, indica repetirla de forma completa, quizá por su misma brevedad. El tono original de la marcha es fa menor; únicamente pasa a fa mayor en la sección del tema C. El arreglo se mantiene en la misma tonalidad, pues es adecuado en términos de registros extremos para las personas ejecutantes.

La introducción de cuatro compases se repite mediante una casilla⁷⁵; así se presenta también en el arreglo. En la versión para bronces graves sí se han omitido las casillas del tema A y tema B para distribuir de manera diferente el material de la composición al repetir y darle mayor variedad a la sonoridad. El arreglista ha creado una ruptura o canto de bajos⁷⁶ en las voces de tuba baja y tuba contrabajo luego del tema B, porque originalmente solo presenta una transición rítmica muy corta y sin melodía; esta ruptura funcionará como cierre de la obra al repetirla desde el principio. Luego, se retoma la estructura original con un tema C al que se le ha agregado una segunda melodía o contracanto. Como lo marca el compositor, la pieza vuelve al principio; no obstante, la nueva versión termina en el final marcado por la ruptura que ha escrito el arreglista.

⁷⁴ Otro nombre para la parte de la marcha que presenta un tercer tema.

⁷⁵ Estructura de la escritura musical que permite repetir material sin escribirlo nuevamente de forma continua, pero con un final diferente.

⁷⁶ Nombre utilizado tradicionalmente en Costa Rica para la sección de la ruptura.

Momento musical

Es la primera obra de la Colección 1B que está escrita para instrumento solista con acompañamiento. Don Roberto Cantillano Vindas dedica esta pieza a la flauta travesera, instrumento musical que él mismo ejecuta por muchos años como miembro de las bandas militares de las provincias de Alajuela y San José. El acompañamiento del instrumento solista es de piano y la partitura está escrita en do.

La obra presenta una pequeña introducción de cuatro compases, un tema A rítmico e intrincado que se repite siempre en la tonalidad de re mayor. El tema B es más lírico⁷⁷ y cambia a la tonalidad de fa sostenido menor. Vuelve a tomar el tema A en re mayor y salta a la coda⁷⁸, escrita en el tono de fa sostenido, pero esta vez en modo mayor para finalizar la pieza. La estructura original se ha respetado en el arreglo. El trabajo más delicado ha sido distribuir el material de la parte de la flauta solista entre las cuatro voces de bronce graves del arreglo para evitar la recarga técnica en alguna de ellas y así facilitar su ejecución.

La introducción se mantiene similar al original. El material principal del tema A es alternado entre un dúo de voces agudas de eufonio y trombón bajo y un dúo de voces graves con la tuba baja y la tuba contrabajo. También se creó una línea simple de acompañamiento que se alterna entre las voces uno y tres cuando no llevan el material principal para agregar textura y cuerpo a esa sección del arreglo. El tema B lo ejecuta primero la cuarta voz de la tuba contrabajo y luego la primera voz aguda por un eufonio o trombón bajo. Luego de retomar el tema A, pasa a la coda; es allí donde la segunda voz toma el material principal de la flauta solista. Tanto en el tema B como en la coda, donde el acompañamiento tiene mayor dificultad técnica, la labor se ha distribuido de forma alterna entre las voces secundarias.

⁷⁷ De características menos rítmicas y de cierta suavidad.

⁷⁸ La palabra italiana *coda* ('cola' en español) se utiliza para designar un trozo final presente en una obra o movimiento de algunas piezas.

Noche de luna

Esta canción para tenor tiene una introducción muy corta de solamente dos compases y pasa inmediatamente a la sección A de carácter instrumental, que se toca dos veces, pese a que aún no se presenta el material que debe ser cantado por el tenor. En otras variantes estructurales de una canción también puede aparecer una sección instrumental, pero en el medio o al final.

Continúa la sección B, donde se expone el tema cantado por la voz. El texto consta de dos estrofas que difieren únicamente en sus dos versos finales y la melodía se comporta de forma similar. Es un tema con una ligera variante al final de la última frase, por lo cual se propone que se divida en A1 y A2. La primera vez que en esta adaptación se expone la melodía de la canción (A1) se presenta en la voz más aguda del primer eufonio y la voz secundaria que le acompaña es tocada por el segundo eufonio. Para darle variedad, cuando repite el tema (A2), se invierten los roles para que sea la segunda voz la que tenga el tema principal y el primer eufonio, la voz secundaria. Continúa repitiendo la sección instrumental del inicio y pasa a la sección B sin repetir. Para terminar, hace una pequeña coda de tres compases semejante a la corta introducción de la pieza.

El tono original de esta canción es de fa mayor y se mantiene por gran parte de la canción; solamente en la sección B se presenta el tono de do mayor sin que se consolide un cambio de tono de forma clara. La adaptación se ha mantenido en el tono original por razones de facilidad técnica para los instrumentos de bronce grave.

Amanecer Guanacasteco

El pequeño poema⁷⁹ (Cantillano Vindas, c. 1950) para orquesta *Amanecer Guanacasteco* es posiblemente una de las obras más conocidas del autor. Está escrito en la tonalidad de re menor con una última sección que pasa por la tonalidad de re mayor antes de regresar al tono menor para finalizar. Se utilizó un guion de director y la partitura de orquesta para realizar la adaptación para bronces.

⁷⁹ Así llamado por su compositor Cantillano Vindas.

Inicia con una introducción de cuatro compases que prepara el ambiente para la primera aparición del tema A de carácter apacible que, en la versión orquestal, es tocada por el corno inglés⁸⁰; en la adaptación es la primera voz más aguda la que presenta ese tema. El acompañamiento es muy simple, por lo que las otras tres voces cubren bien ese rol, incluso cuando en la repetición se introduce una voz secundaria más lírica que interactúa con el tema A. Continúa una sección central más enérgica, a modo de desarrollo, que utiliza fragmentos del tema A, con la participación de casi todos los instrumentos de la orquesta. Aun así, la adaptación logra la textura requerida.

El tema B es un solo de corno francés⁸¹ y de carácter similar al tema A. En la adaptación, el contraste y la suavidad se logran al adjudicar este material a la tuba contrabajo. Regresa el tema A en una reexposición en tono de re mayor y con toda la orquesta participando; nuevamente el tema lo ejecuta la voz más aguda del ensamble de bronce y las demás voces son exigidas al máximo volumen para darle la fuerza y densidad requeridas por la partitura original. Finalmente, una corta coda va disminuyendo el volumen y la textura instrumental de la partitura original, la cual cierra con sorpresiva firmeza en una cadencia perfecta⁸² a re menor.

Amanecer en la desembocadura del Tempisque

Al igual que en la canción anterior (*Noche de luna*), su tonalidad original es fa mayor y, de igual modo, se mantiene en el arreglo para bronce graves. La pieza tiene una introducción de cuatro compases y luego presenta dos temas principales contrastantes. El tema A es rítmico y más rápido, marcado por el autor como *Allegro moderato*⁸³, y el tema B, indicado por Cantillano como *Barcarola-Lento*⁸⁴, es más suave y del doble de extensión que el tema A. Para terminar, el autor indica la repetición del tema A, con lo cual deviene una estructura básica ABA.

⁸⁰ Instrumento similar al oboe de sonido más pastoso y de rango amplio, pero más grave que el oboe.

⁸¹ Instrumento de la familia de los bronce.

⁸² El paso del quinto grado (dominante) al primer grado de la tonalidad (tónica) da una sensación de cierre.

⁸³ Es decir, animado con una velocidad moderada.

⁸⁴ Canción sentimental interpretada por los gondoleros venecianos o de estilo similar.

Originalmente, el guion de piano y voz mantiene tres líneas de material musical. Se ha tomado ese material y se ha arreglado para obtener cuatro voces distintas. El tema A original lleva una segunda voz acompañante y un bajo muy rítmico; en el arreglo se toman las dos voces acompañantes y se distribuye y combina ese material para mantener una segunda voz y crear dos voces de tuba nuevas que interactúan entre sí y enriquecen el carácter vivaz de esa sección.

El tema B se repite dos veces en la versión original. El arreglo se escribe por primera vez en la voz de la tuba baja y posteriormente pasa a la segunda voz del eufonio o trombón bajo con el fin de cambiar el timbre de la melodía⁸⁵. También se trabaja el reducido material del acompañamiento con la finalidad de completar el arreglo a cuatro partes distintas y acentuar el característico balanceo de una barca o góndola. Para concluir, se repite el tema A, como lo indica el compositor en el guion original.

Liberia

La siguiente pieza es una contradanza que aparece escrita en do mayor. Sin embargo, dado que el guion indica estar escrito en si bemol, la tonalidad de la pieza realmente es si bemol mayor; así se mantiene el arreglo aquí descrito. Esta composición sin introducción formal presenta solamente dos temas: el A con la indicación “Jota”⁸⁶ y el B marcado en el guion como “Danza”⁸⁷ ([Cantillano Vindas, s. f.a, p. 1](#)): la primera en el tono de si bemol mayor y la segunda en mi bemol mayor.

Comúnmente, la contradanza consta de dos secciones de 16 compases que se repiten. La primera se caracteriza por ser más tranquila y la segunda por ser más viva en la métrica de 2/4. No obstante, hay que aclarar que tuvo variantes anteriores en compases ternarios ([Gómez & Eli, 1995](#)). En esta obra la primera sección solo consta de ocho compases que se repiten y está escrita en métrica de 6/8. En el tema A se mantiene la melodía original en la primera voz del arreglo. El material musical que acompaña se reutiliza para

⁸⁵ El timbre es la caracterización particular del sonido de un instrumento musical que lo diferencia de otros.

⁸⁶ Un tipo de danza con presencia en España desde el siglo XIV hasta el XVIII.

⁸⁷ Posiblemente un baile más lento y de corte más popular derivado de la contradanza ([Madrid & Moore, 2013](#)).

mantener una segunda voz que interactúa con la melodía, una tercera voz nueva y más lírica en la tuba contrabajo, y una cuarta voz en la tuba contrabajo que mantiene el estilo rítmico que se muestra en la parte grave del guion original.

La extensión de la obra es reducida y ambos temas son rítmicos; por este motivo, el arreglo incorpora a continuación un nuevo tema usando parte del material del tema A, pero de carácter más simple y de sonoridad más llena y tranquila, de ahí que se denomina A2. Esta nueva parte central conecta con el tema B –más rítmico–, donde se mantiene la melodía y el bajo originales. En esta sección el arreglista incorpora otras dos voces de acompañamiento basadas en el material del guion que son asignadas a la primera y segunda voz del arreglo. Para finalizar, la pieza repite el tema A de forma completa.

Odilie

Es una composición hecha también para flauta traversa solista con acompañamiento de piano. Esta mazurca está escrita en la tonalidad de re mayor y así se ha mantenido el arreglo. Al igual que con la obra *Momento musical*, la dificultad de la nueva versión radica en la ubicación del material musical escrito para la flauta solista en las diferentes voces del cuarteto de bronce graves sin que pierda prominencia por el cambio de registro y no recargue demasiado alguna de las voces.

La obra inicia en el tono de re mayor y directamente en el tema A, sin introducción, por lo que el arreglista agrega cuatro compases iniciales de preparación para la entrada de la voz solista. Se asigna la parte de flauta sola de forma alterna a la tuba en fa y al primer eufonio, y el acompañamiento se mantiene simple en las otras voces para no opacar los pasajes técnicos de la melodía principal. El tema B pasa a la tonalidad de la mayor y la parte solista se mezcla rítmicamente con la voz superior del piano, con el fin de mantener claridad y diferenciar ambas líneas musicales. Se asigna lo escrito al piano a la tuba contrabajo para que la distancia entre esta y la del eufonio solista evite una textura nebulosa en el arreglo.

Cantillano indica repetir el tema A antes de avanzar al tema C; así ha quedado el arreglo. Aunque es más común verlo en las marchas, el tema C está marcado como trío: allí cambia al tono de mi menor y la melodía es menos rítmica. El primer eufonio toma la melodía principal con una segunda voz en el segundo eufonio y las dos voces graves de las tubas

acompañan de forma sencilla. El tema D es para la tuba contrabajo y las otras tres voces mantienen algunas interacciones simples con la voz solista, al igual que está presente en la parte original de piano. Luego, se repite el trío y el tema A para terminar la obra.

Ojitos Piadosos

La última obra de la Colección 1B es una canción que, dado el material encontrado y descrito en la sección anterior de este artículo, posiblemente fue escrita para soprano con acompañamiento de piano o ensamble instrumental. El tono original de la canción es fa menor y presenta dos temas principales; en el arreglo se mantiene la tonalidad y la estructura básica de la composición con algunas variantes para agregarle duración, pues es una canción bastante corta. La introducción de cuatro compases ha quedado igual en el arreglo; luego, el tema A, que originalmente es de 16 compases, se ha extendido al doble mediante la distribución de melodía en voces diferentes para darle variedad, primero con el tema expuesto casi en solitario por la tuba baja y luego se repite en la primera voz del eufonio con acompañamiento completo.

El tema B se mantiene con la misma extensión y la segunda voz del arreglo es la que desarrolla la melodía principal. Aunque en esta sección el compositor se acerca a la tonalidad de la bemol mayor en algunas frases, siempre finaliza en fa menor para dar paso a la última parte. El compositor retoma a manera de coda solamente la primera frase del tema A; no obstante, debido a su corta duración y tratamiento musical, no resulta en un final muy claro, por lo cual el arreglista ha extendido un poco más la coda para disipar cualquier duda de su finalización.

Es así como se completa la segunda entrega de la Colección 1, que contiene arreglos y adaptaciones de obras de Roberto Cantillano Vindas para ensamble de bronce graves. Originalmente son diez composiciones en distintos géneros y para diferentes formatos instrumentales que representan la versatilidad del compositor; las nuevas versiones conforman un compendio variado y atractivo para el trabajo de música de cámara de bronce.

Conclusiones

En la primera entrega de esta colección (1A), se trabaja exclusivamente con obras escritas para un ensamble mediano como la banda militar; en esta segunda etapa (1B), las diez obras cubren un mayor espectro de formatos musicales como orquesta, banda, voz y piano

e instrumento solista con piano. Ha sido particularmente delicado realizar los arreglos de las obras para flauta traversa solista con acompañamiento de piano porque este tipo de composiciones buscan mostrar las posibilidades técnicas del instrumento solista en cuestión, así como las capacidades musicales de la persona que lo ejecuta. Por ello, la distribución del material correspondiente a la parte solista en las voces del arreglo es vital para lograr una ejecución fluida, consistente y clara por parte de un ensamble de cámara de cuatro voces, con un alto grado de homogeneidad sonora. Pese a ello, el ejercicio ha sido exitoso y las versiones para cuarteto de bronce graves son accesibles y presentan un reto de trabajo de cámara adecuado para ejecutantes jóvenes de varios niveles o personas profesionales.

Las composiciones para banda en las que se encontraron algunas o todas las partichelas permiten, al igual que en la parte A con la que inicia la Colección 1, contrastar lo que se encuentra en el guion con partes individuales y así entender mejor el desarrollo del material musical, lo que facilita la obtención de un cuarteto balanceado desde el punto de vista melódico, armónico y técnico. En el caso de las obras para voz e instrumento solista con piano, se ha visto que los guiones son bastante simples en su parte de acompañamiento; el ritmo es igual para todas las voces y no hay una intención de que cada línea también sea musicalmente interesante más allá de mantener una sonoridad base para darle sostén a la parte cantante. Si se traslada ese material que acompaña, tal cual, a las partes de instrumento de bronce, se obtienen partes individuales con poco sentido musical y algunas falencias en su dimensión armónica. El arreglista debe tomar la materia existente para transformarla de manera que, sin perder la identidad sonora original, se obtengan cuatro partes musicales agradables de escuchar e interpretar, también con la finalidad de que se mantenga un mayor apego a las reglas básicas de la armonía tradicional.

Cuando se realiza la transformación de las composiciones originales a versiones de cámara para instrumentos tan graves como el trombón bajo y las tubas, es primordial obtener partichelas con atractivo musical y técnico que motiven a ejecutantes jóvenes a trabajarlas y tocarlas. Además, es perentorio que el resultado total de la obra de cámara sea agradable y entretenido para el público frente al que se presentan estas versiones con instrumentos que han tenido poca promoción en nuestro entorno musical y necesitan ser más apreciados. A pesar de la variedad de composiciones presentadas en esta Colección 1B del maestro Roberto Cantillano Vindas, ambos cometidos, un adecuado tratamiento del material musical y versiones musicalmente agradables, pueden lograrse de forma satisfactoria.

Referencias

- A. P. I. (2022, 11 de octubre). Por ver a la Pilarica, vengo de Calatarao. *Heraldo*. <https://www.heraldo.es/noticias/aragon/zaragoza/fiestas-del-pilar/2022/10/11/dia-pilar- Virgen-calatarao-ofrenda-flores-fiestas-zaragoza-1605184.html>
- Boone, B. (2011). *The Evolution of the Tuba Quartet and Its Repertoire* [tesis doctoral, Louisiana State University, United States]. Louisiana State University Scholarly Repository. https://repository.lsu.edu/gradschool_dissertations/377/
- Cantillano Vindas, R. (1904). *Ausencia* [partituras]. Serie Partituras (P1-0109). Archivo Histórico Musical de la Escuela de Artes Musicales, Universidad de Costa Rica.
- Cantillano Vindas, R. (c. 1910). *En invierno* [partituras]. Serie Partituras (P1-2092, P1-2093). Archivo Histórico Musical de la Escuela de Artes Musicales, Universidad de Costa Rica.
- Cantillano Vindas, R. (1931). *Pilarica* [partituras]. Serie Partituras (P1-2067). Archivo Histórico Musical de la Escuela de Artes Musicales, Universidad de Costa Rica.
- Cantillano Vindas, R. (1941a). *Momento musical* [partituras]. Serie Partituras (P1-2078). Archivo Histórico Musical de la Escuela de Artes Musicales, Universidad de Costa Rica.
- Cantillano Vindas, R. (1941b). *Noche de luna* [partituras]. Serie Partituras (P1-0115). Archivo Histórico Musical de la Escuela de Artes Musicales, Universidad de Costa Rica.
- Cantillano Vindas, R. (c. 1950). *Amanecer Guanacasteco* [partituras]. Serie Partituras (P1-0108, P1-0927, P1-1463, P1-2222, P1-2550). Archivo Histórico Musical de la Escuela de Artes Musicales, Universidad de Costa Rica.
- Cantillano Vindas, R. (1954). *Amanecer en la desembocadura del Tempisque* [partituras]. Serie Partituras (P1-0107, P1-2153, P1-2154). Archivo Histórico Musical de la Escuela de Artes Musicales, Universidad de Costa Rica.
- Cantillano Vindas, R. (s. f.a). *Liberia* [partituras]. Serie Partituras (P1-2175). Archivo Histórico Musical de la Escuela de Artes Musicales, Universidad de Costa Rica.
- Cantillano Vindas, R. (s. f.b). *Odilie* [partituras]. Serie Partituras (P1-0112, P1-2069). Archivo Histórico Musical de la Escuela de Artes Musicales, Universidad de Costa Rica.

- Cantillano Vindas, R. (s. f.c). *Ojitos Piadosos* [partituras]. Serie Partituras (P1-2095). Archivo Histórico Musical de la Escuela de Artes Musicales, Universidad de Costa Rica.
- Cantillano Vives, O. A. (1972). *Carmen Lira y “Los cuentos de mi Tía Panchita”: aspectos folklóricos, literarios y lingüísticos* [tesis doctoral, The University of Arizona, United States]. The University of Arizona Repository. <https://repository.arizona.edu/handle/10150/290304>
- Gómez, Z., & Eli, V. (1995). *Música latinoamericana y caribeña*. Editorial Pueblo y Educación.
- Goñi, G. (2008). Roberto Cantillano Vindas: compositor, director y flautista domingueño. *La Retreta*, 1(3), 1-8.
- Lawrence, R. (2019). *What is the Musical Form of a Typical March?* StudioNotesOnline. <https://studioonline.com/what-is-the-musical-form-of-a-typical-march/>
- Madrid, A., & Moore, R. (2013). *Danzón. Circum-Caribbean Dialogues in Music and Dance*. Oxford University Press.
- Pérez González, V. (1939, 5 de octubre). En Liberia se llevarán a efecto las Olimpiadas guanacastecas de 1940. *La Voz del Puerto, Año I*(1). <https://www.sinabi.go.cr/biblioteca%20digital/periodicos/La%20voz%20del%20puerto/La%20voz%20del%20puerto%201939/je-5%20de%20octubre.pdf>
- Randel, D. (1969). Mazurka. En *The New Harvard Dictionary of Music* (2a ed., p. 447). <https://archive.org/details/newharvarddictio00rand/mode/2up?ref=ol&q=mazurka&view=theater>
- Real Academia Española. (s. f.). *Contradanza*. Diccionario de la lengua española. <https://dle.rae.es/contradanza>
- Schulz, P. (2006). *Inspiring your Low Brass Section through Composition and Arranging*. Midwest Clinic. https://www.midwestclinic.org/user_files_1/pdfs/clinicianmaterials/2006/sotto_voce.pdf

Ocho composiciones de Roberto Cantillano Vindas arregladas para ensamble de bronce graves. Colección 1C

Eight Compositions of Roberto Cantillano Vindas Arranged for Low Brass Ensemble. Collection 1C

Iván Chinchilla Meza
Universidad de Costa Rica
San José, Costa Rica

Resumen

Introducción: Este tercer artículo completa la Colección 1 del proyecto “Música costarricense para ensamble de bronce graves”, alcanzando un total de 24 composiciones de Roberto Cantillano Vindas. **Objetivo:** Se persigue motivar a los artistas musicales para que incursionen en la generación de repertorio de música de cámara⁸⁸ para grupos de bronce graves. **Métodos:** Se hace una revisión de los documentos originales de ocho obras más del compositor. Se recaba información sobre las dedicatorias a entes públicos o privados, ciudades o países, que este agrega en los títulos de estos trabajos. **Resultados:** Se aplican diversas estrategias técnico-musicales en los arreglos⁸⁹ o adaptaciones⁹⁰ a cuatro voces para mantener parte de la personalidad artística del autor original. **Conclusiones:** Se constata la viabilidad de crear nuevas partituras⁹¹ desde un guion⁹² original con el fin de convertir grupos de bronce poco explorados en vehículos artísticos para el rescate y divulgación de repertorio del siglo pasado.

Palabras clave: música clásica; músico; compositor; instrumento musical; interpretación musical

⁸⁸ Música escrita para grupos pequeños que no utilizan director.

⁸⁹ Nueva versión de una pieza que agrega material musical nuevo y transforma el original.

⁹⁰ Versión de una pieza que utiliza el material de la original y lo adapta a un nuevo formato instrumental.

⁹¹ Contiene el material detallado de la composición y su distribución entre los instrumentos del grupo.

⁹² Documento musical para el director de un ensamble que contiene el material de una composición, pero sin la especificidad completa de su distribución entre los diferentes instrumentos.

Abstract

Introduction: This third paper completes Collection 1 of the project “Costa Rican music for brass ensemble”, reaching a total of 24 compositions by Roberto Cantillano Vindas. **Objective:** It seeks to motivate musical artists to venture into the creation of chamber music repertoire for low brass groups. **Methods:** A review of the original documents of eight more works by the composer is made. Data is collected about the dedications to public or private entities, cities, or countries, which the composer adds to the titles of these works. **Results:** Various technical-musical strategies are applied in the arrangements or adaptations for four voices to maintain part of the artistic personality of the original author. **Conclusions:** It is confirmed there is viability in creating new scores from an original one to convert little explored brass groups into artistic vehicles for the rescue and dissemination of repertoire from the past century.

Keywords: classical music; musician; composer; musical instruments; musical performance

Introducción

La primera colección de la serie “Música costarricense para ensamble de bronce graves” se completa con esta última recopilación de ocho composiciones del músico, director y compositor Roberto Cantillano Vindas (1887-1955). Aunque algunas de sus obras no están fechadas en los documentos originales, se puede decir que las obras de la Colección 1 están enmarcadas entre 1904 y 1954, un periodo que inicia casi al mismo tiempo que su incorporación a la banda militar de Alajuela en 1903 y que va más allá de su salida del servicio público en 1948. La última composición incluida justamente en esta parte 1C es del año previo a su muerte en 1955⁹³. Un total de 24 piezas de su autoría han sido revisadas para elaborar la misma cantidad de arreglos o adaptaciones musicales dirigidos a una agrupación de cámara⁹⁴, a cuatro voces, conformada por instrumentos graves de la familia de los bronce: eufonio, trombón bajo y tuba.

Dicho ensamble cuenta con muy poco material de creación costarricense, pues, luego de contactar a bibliotecas y docentes de bronce graves de instituciones costarricenses con programas universitarios para la formación instrumental, la cantidad de obras en su poder es mínima⁹⁵. Al ser consultado, el cuerpo docente indica no contar con arreglos ni obras originales de este tipo a su disposición. La Biblioteca del Instituto Nacional de la Música de Costa Rica y la Biblioteca de Artes del Sistema de Información para las Artes (SIPA) de la Universidad Nacional no cuentan con dicho repertorio. Solamente la Biblioteca de la Escuela de Artes Musicales de la Universidad de Costa Rica registra el *Cuarteto Luniático*⁹⁶ del compositor costarricense Sebastián Quesada Ruiz⁹⁷. La catalogación de repertorio de cámara para bronce graves no es el objetivo de esta serie de artículos. Sin embargo, el dato anterior y las 24 creaciones descritas en esta Colección 1 pueden constituir un punto de partida para personas que deseen realizarla.

⁹³ Detalles biográficos se encuentran en “Seis marchas de Roberto Cantillano Vindas arregladas para ensamble de bronce graves. Colección 1A”, primer artículo de esta serie.

⁹⁴ Grupo musical pequeño y sin director, circunscrito normalmente al ámbito de la música académica o clásica.

⁹⁵ Última consulta realizada entre el 9 de febrero y el 9 de marzo del año 2023.

⁹⁶ Obra para cuarteto de eufonios y tubas, escrita en el 2015 para el Cuarteto de Tubas de Costa Rica.

⁹⁷ Información sobre el compositor en [Bio \(s. f.\)](#).

Figura 3. Comparación del guion original del *Himno a la ciudad de Santo Domingo* y de la partitura para grupo de bronce graves de la Colección 1C

brave

Santo do min go, cada hi go tu yo te ha ce ho me
 per hil tie ma lo ga na pu e sa las

na fe de su real tad, pues sien te el pe cho ple no de or qu il lo de ha ber na
 al mas ca zo de a mor, con sus ca fe to ras de fru to ras ga na na, con el re ce

ci do en tu ciu dad. Es que tu dor. le lo re bla ti en ra de las mu
 er do da tu es per

je res de a i no so por te due ra mi ran al de so ra a res a tar de ce res en el san tu

ant ludo

Archivo Histórico Musical
 Escuela de Artes Musicales
 Universidad de Costa Rica

Himno a la ciudad de Santo Domingo

Música costarricense para ensamble de bronce graves. (Col. 1C).

Roberto Cantillano Vindas (1887-1955)

Arr: Iván Chinchilla Meza (n. 1974)

[$\text{♩} = 90$] [Matices editados por el arreglista]

Grave

1 Euf/Tbn bajo

2 Euf/Tbn bajo

3 F/Eb Tuba

4 CC/BBb Tuba

[Solo] [Tema A]

1

2

3

4

ff

ff

ff

ff

f

mf

mf

mf

The musical score is presented in three systems, each with four staves (1-4) in bass clef. The key signature has one flat (B-flat).

- System 1 (Measures 12-16):**
 - Staff 1: Measure 12 starts with a forte (*f*) dynamic. Measures 13-15 feature a melodic line with triplets and a slur. Measure 16 has a forte (*f*) dynamic.
 - Staff 2: Measure 12 has a forte (*f*) dynamic. Measures 13-15 feature a melodic line with triplets and a slur. Measure 16 has a forte (*f*) dynamic.
 - Staff 3: Measures 12-15 feature a rhythmic line with triplets. Measure 16 has a forte (*f*) dynamic.
 - Staff 4: Measures 12-15 feature a rhythmic line with triplets. Measure 16 has a forte (*f*) dynamic.
- System 2 (Measures 17-21):**
 - Staff 1: Measure 17 starts with a mezzo-forte (*mf*) dynamic. Measures 18-20 feature a melodic line with triplets and a slur. Measure 21 has a mezzo-forte (*mf*) dynamic.
 - Staff 2: Measure 17 has a mezzo-forte (*mf*) dynamic. Measures 18-20 feature a melodic line with triplets and a slur. Measure 21 has a mezzo-forte (*mf*) dynamic.
 - Staff 3: Measures 17-20 feature a rhythmic line with triplets. Measure 21 has a mezzo-forte (*mf*) dynamic.
 - Staff 4: Measures 17-20 feature a rhythmic line with triplets. Measure 21 has a mezzo-forte (*mf*) dynamic.
- System 3 (Measures 22-26):**
 - Staff 1: Measure 22 starts with a mezzo-forte (*mf*) dynamic. Measures 23-25 feature a melodic line with triplets and a slur. Measure 26 has a mezzo-forte (*mf*) dynamic.
 - Staff 2: Measure 22 has a mezzo-forte (*mf*) dynamic. Measures 23-25 feature a melodic line with triplets and a slur. Measure 26 has a mezzo-forte (*mf*) dynamic.
 - Staff 3: Measures 22-25 feature a rhythmic line with triplets. Measure 26 has a mezzo-forte (*mf*) dynamic.
 - Staff 4: Measures 22-25 feature a rhythmic line with triplets. Measure 26 has a mezzo-forte (*mf*) dynamic.

Performance instructions include *[Solo]* above measures 12, 17, and 22, and *[Tema B]* above measure 22. Dynamic markings include *f*, *mf*, and *pp*.

Fuente: Las imágenes del original fueron obtenidas del Archivo Histórico Musical, Universidad de Costa Rica ([Cantillano Vindas, 1952](#)). La partitura nueva fue elaborada por el autor.

La Colección 1A da inicio a la serie con seis marchas: *El Cholo Lizano* (1929)⁹⁸, *Ricardo Jiménez, Sí!* (1932), *León Cortés* (1936), *Himno Picadista* (1944b), *A la memoria del Benemérito Ldo. Don Cleto González Víquez* (1947) y *Presbítero Ricardo Acuña* (1950b). En la Colección 1B se encuentran diez piezas: *Ausencia* (1904), *En invierno* (c. 1910), *Pilarica* (1931a), *Momento musical* (1941b), *Noche de luna* (1941c), *Amanecer Guanacasteco* (c. 1950a), *Amanecer en la desembocadura del Tempisque* (1954), *Liberia* (s. f.a), *Odilie* (s. f.b) y *Ojitos Piadosos* (s. f.c). En total, son dieciséis obras.

Culmina esta serie de tres artículos la presentación de esta Colección 1C, que incorpora ocho composiciones más: *Bomberos Voluntarios* (c. 1930), *Venga Cerveza Traube* (c. 1931b)⁹⁹, *Ferrocarril al Pacífico* (c. 1937), *Costa Rica y Norteamérica* (c. 1941a), *Gran Bretaña y Costa Rica* (1944a), *15 de Setiembre* (1949), *Himno a la ciudad de Santo Domingo* (1952) y *Sociedad Gimnástica Española* (s. f.d).

Este escrito se divide en dos partes principales y un anexo. La primera contiene notas sobre los documentos musicales originales presentes en el Archivo Histórico Musical de la Escuela de Artes Musicales de la Universidad de Costa Rica (AHM-UCR). La segunda abarca algunas características técnicas de las obras que el arreglista desea resaltar luego de realizar las nuevas versiones para cuarteto de bronce graves. La [Figura 3](#) ilustra el paso del guion de director a la nueva partitura para ensamble de cámara de bronce graves. La obra mostrada es *Himno a la ciudad de Santo Domingo*.

Desde el inicio de la serie, algunos parámetros técnico-musicales tomados en consideración para confeccionar los arreglos se fundamentan en lo estipulado por [Schulz \(2006\)](#). Esto incluye aspectos como la distribución del material musical entre las cuatro voces de bronce graves, el cuidado de los registros extremos¹⁰⁰ de los instrumentos musicales utilizados y el uso de variantes de matices musicales¹⁰¹ para lograr mayor contraste, entre otros.

⁹⁸ Se respeta la escritura usada por el compositor en la titulación de las partituras originales.

⁹⁹ Se toma la fecha de la única anotación con año encontrada en una partichela de banda, pues el guion no lo indica.

¹⁰⁰ Notas musicales muy agudas o graves que puedan constituir un problema de ejecución para los músicos.

¹⁰¹ Los diferentes niveles de volumen usados en la ejecución de un instrumento.

Notas sobre los documentos originales de las piezas

Ahora, se presentan algunos datos importantes de los documentos revisados para este trabajo. Se incluye el recuento de documentos de cada obra conservados en el AHM-UCR, el año de composición o el más aproximado de acuerdo con lo anotado en las partituras y, finalmente, cuando sea posible, se agregan algunos detalles sobre los títulos o dedicatorias. Inicia por la obra más antigua del grupo hasta la más reciente; esta estructura mantiene concordancia con los dos artículos anteriores de esta serie.

Inicia *Bomberos Voluntarios*, una marcha para banda militar, como lo indica el guion para conductor AHM-UCR P1-2189-01. Ese documento contiene 37 partichelas para banda además del guion, de las cuales algunas tienen leyendas escritas a mano que señalan posibles años de composición, cuya versión más antigua corresponde a la leyenda “Alfredo Ordeñana a junio 1930” (*Cantillano Vindas, c. 1930, AHM-UCR P1-2189-01, p. 30*), la cual se halla en la parte de cornetín solo. El mismo año está anotado en la parte de trompas¹⁰², pero indica el mes de diciembre.

En el documento AHM-UCR P1-2189-02 se encuentra otro guion y partichelas para banda. Algunas de las partichelas dicen “Bombero Voluntario” y, como subtítulo, “Marcha Himno” (*Cantillano Vindas, c. 1930*). El guion indica el año 1942 y en su portada tiene la letra de la obra que se adjudica a J. Fernando Barrientos; puede ser que la letra se agregara años después y se hiciera una copia nueva de la partitura con ella incluida. Entre sus frases se lee: “BOMBERO! Tu bella misión hoy te enaltece” (*Cantillano Vindas, c. 1930, AHM-UCR P1-2189-02, p. 1*). Sin duda, se trata de un reconocimiento a la valerosa labor de estos servidores.

En la carpeta 03 del documento AHM-UCR P1-2189, se encuentra otro guion de director sin fechar y partichelas para un grupo pequeño que incluye clarinete, saxofón alto, cornetín, trombón, violonchelo, contrabajo y batería. Una copia de este mismo guion está en el documento AHM-UCR P1-2073. La mayoría de los documentos revisados tienen por título “Bomberos Voluntarios”; por ello, se registra ese nombre en este trabajo.

¹⁰² Otro nombre usado para los cornos franceses.

Seguidamente, la obra titulada *Venga Cerveza Traube* es identificada por el compositor como un danzón, un término que aparece en la década de 1840 en Cuba para distinguir un baile derivado de la contradanza europea que se popularizó en América Latina a finales del siglo XIX e inicios del XX (Madrid & Moore, 2013, p. 3). La única fecha registrada se encuentra en una leyenda de la partichela de bugle primero¹⁰³ que dice “Diciembre 18 de 1931, Alfredo Ordeñana” (Cantillano Vindas, c. 1931b, p. 1), músico de banda¹⁰⁴ que posiblemente ejecutó esa parte o hizo el trabajo de copista¹⁰⁵ y firmó el trabajo. Otra leyenda incompleta en la partichela de ‘Barítono II’ no es de mucha ayuda en la verificación del año de composición.

El documento revisado AHM-UCR P1-2072 contiene una parte para piano con letra identificada como “Conductor 1”¹⁰⁶, un guion en do llamado “Conductor 2” y otra carpeta con 41 partichelas para banda (Cantillano Vindas, c. 1931b). Por su parte, las razones de la dedicatoria no están claras: posiblemente la empresa productora de la bebida patrocinó a la Banda Militar de San José que Cantillano Vindas dirigía desde 1919 y hasta 1936. Otros trabajos podrían comprobar esta suposición.

La composición *Ferrocarril al Pacífico*, en su guion y sus partichelas, indica que es una marcha con clarines¹⁰⁷ (Cantillano Vindas, c. 1937), por lo que cabe la posibilidad de que las bandas militares de la época tuvieran los instrumentos o las tocaran con trompeta, ya que están construidas también en si bemol, el mismo tono de la pieza. Aunque el nombre de la pieza ya nos indica parte o la razón de su creación, otra leyenda encontrada en los documentos también dice que la marcha está dedicada a Claudio Cortés (Cantillano Vindas, c. 1937). Claudio Cortés Castro fungía en ese momento como administrador del ferrocarril al Pacífico (Anónimo, 1938), medio de transporte que

¹⁰³ Clarín en español. Instrumento similar a la corneta, pero sin pistones.

¹⁰⁴ Consta en el Acuerdo número 50 de una Memoria de Guerra y Marina de 1920, presentada por Aquiles Acosta en 1921, que Ordeñana forma parte de la Banda Militar de San José (Acosta, 1920)..

¹⁰⁵ Persona con instrucción musical que copia o elabora partichelas o partituras a mano.

¹⁰⁶ Otra manera de referirse al director de una banda u otro ensamble musical, tal vez tomado del idioma inglés.

¹⁰⁷ Instrumento similar a una corneta, pero sin pistones o válvulas. Regularmente construido en si bemol.

había iniciado su funcionamiento en 1910 y que comunicaría la provincia de Puntarenas, situada en la costa pacífica del país, con la ciudad de San José, capital de Costa Rica ([Ferrocarril al Pacífico \(Costa Rica\), 2024, 18 de enero](#)).

Además del guion, el documento AHM-UCR P1-2212 incluye 35 partichelas para banda. En varias de ellas se encuentran firmas fechadas. Las dos más antiguas son de “Rodrigo Monge 1-XII-1937” y otra que dice “Diciembre 7-1937-Ordeñana” ([Cantillano Vindas, c. 1937](#)). Este es el año que se toma como referencia de composición para este escrito debido a que es el más antiguo que se ha encontrado en la documentación.

Compuesta posiblemente en 1941, la obra *Costa Rica y Norteamérica* es una marcha, como lo indica el guion de director en la leyenda “Marcha por Roberto Cantillano Director Gral de las Bandas Militares de Costa Rica” ([Cantillano Vindas, c. 1941a, p. 1](#)). Aunque el guion no indica la fecha de composición, la mayoría de las partichelas de banda tiene manuscrita la frase “Marzo del 941” ([Cantillano Vindas, c. 1941a](#)), por lo que se toma esa referencia que alude al año de 1941 como fecha aproximada de su autoría. El maestro Cantillano Vindas estuvo en la posición de director general de bandas militares de Costa Rica entre los años 1936 y 1948, dato que coincide con esta fecha.

El documento AHM-UCR P1-2079 indica que, además del guion, existen 35 partichelas; esa cantidad fue la encontrada en la revisión para este artículo. No se observa ninguna otra indicación del compositor o algún músico que brinde más información sobre la titulación de la obra. Al ser un trabajo encauzado a la revisión de las obras para realizar los arreglos musicales correspondientes, no se profundiza en este tema para dejarlo a futuras investigaciones.

La marcha *Gran Bretaña y Costa Rica* tiene la siguiente dedicatoria: “Dedicada al Attaché de Prensa de la Legación Británica Mr. R. O. Bruce”. Esta se encuentra en un guion en si bemol del documento AHM-UCR P1-0111, fechado “nov. 1944” ([Cantillano Vindas, 1944a, AHM-UCR P1-011, p. 1](#)). El documento AHM-UCR P1-2186 incluye un guion de director en si bemol y 33 partichelas para banda, pero esta versión no incluye la dedicatoria ni la fecha en el guion. Solo se encuentra en algunas partichelas la anotación “Octubre 1944” ([Cantillano Vindas, 1944a](#)), información que puede confirmar el año de composición. En algunas partichelas, y escrita a máquina de escribir, también se encuentra una dedicatoria similar a la anotada arriba, pero las iniciales del personaje en cuestión se observan invertidas: O. R. Bruce ([Cantillano Vindas, 1944a](#)).

La revisión de los documentos musicales específicos de esta obra resguardados en el AHM-UCR no ha arrojado más datos sobre la motivación del compositor para hacer esta pieza. Si fue para una ocasión especial o específica, como el recibimiento o partida del personaje diplomático inglés de la dedicatoria o algún evento similar, no es un dato claro que pueda extraerse de las partituras. Se recalca que el objetivo de este trabajo se centra en la creación musical como elemento clave del rescate del patrimonio legado por artistas costarricenses y su difusión a través de ensambles de cámara de bronce. Por ello, y de forma deliberada, no se ha profundizado ni extendido la búsqueda de ese dato en particular.

En seguida, conviene referir el documento AHM-UCR P1-0110, donde se encuentra un manuscrito del guion en do de la obra *15 de Setiembre*. La portada de ese guion incluye la letra y está fechado en junio de 1949. También contiene dos copias de otro original con la misma fecha (Fotocopia I y Fotocopia II) y otra copia con fecha de 1954 (Fotocopia III). Todas las portadas tienen la leyenda “Letra y música del Mtro. Roberto Cantillano” ([Cantillano Vindas, 1949](#)) o alguna similar que confirma la autoría.

Un quinto guion con letra y sin fechar y el manuscrito original de la Fotocopia I de 1949, arriba mencionada, están en el documento AHM-UCR P1-2183. También, se encuentra un guion de director en do y 23 partichelas (AHM-UCR P1-2184), y un guion en do con partichelas de flauta, corneta, dos partes para violines y contrabajo en el documento AHM-UCR P1-2185. El subtítulo de la obra es “Canción escolar” ([Cantillano Vindas, 1949](#)), claramente escrita para conmemorar en las escuelas la fecha de la independencia de Costa Rica del reino de España, en el año 1821, y así lo indica una de sus frases: “Es la fiesta de la Patria, que debemos celebrar” ([AHM-UCR P1-0110, p. 1](#)).

Teniendo en cuenta que don Roberto Cantillano Vindas nació en la ciudad de Santo Domingo en la provincia de Heredia en Costa Rica, no extraña que haya dedicado una obra a su ciudad natal. En la portada del guion del *Himno a la ciudad de Santo Domingo* aparece la letra del himno y, al final, la leyenda “San José 21 de Abril de 1952” ([Cantillano Vindas, 1952, p. 1](#)), que indica su fecha de creación. En el Archivo Histórico Musical de la Escuela de Artes Musicales de la Universidad de Costa Rica solo se encuentra un guion de la obra AHM-UCR P1-2202; no se obtiene ninguna partichela para instrumento de viento o cuerda que indique la instrumentación original. Dicho guion es

para piano; además, presenta un pentagrama¹⁰⁸ extra para la parte de voz con la letra respectiva. Una de las estrofas de la letra dice “Santo Domingo, cada hijo tuyo... siente el pecho pleno de orgullo de haber nacido en tu ciudad” ([AHM-UCR P1-2202, p. 1](#)). El texto se adjudica a Asdrúbal Villalobos.

Finalmente, con la identificación AHM-UCR P1-2176, se encuentra la última obra de la Colección 1C, la marcha *Sociedad Gimnástica Española*. En algunas de las partichelas se lee Marcha-Foxtrot¹⁰⁹ o Marcha Fox ([Cantillano Vindas, s. f.d](#)); sin embargo, se ha dejado el registro como marcha, pues así lo indica el guion y otra parte de las partichelas. Las partichelas existentes de esta obra son de algunos instrumentos de viento y cuerda, ya que el guion no indica cuál fue la instrumentación¹¹⁰ o la cantidad de partes instrumentales escritas; no se sabe si la obra está completa o cuál fue el formato original. Ni en el guion ni en las partichelas se encuentra anotación que indique el año de composición o algún otro dato que pueda tomarse como indicio de su creación.

Alguna información sobre la institución a la que se dedica la marcha se encuentra en el internet: allí se indica que la Sociedad Gimnástica Española fue un club de fútbol fundado en San José, Costa Rica, en el año 1911. En otros enlaces aparece también el año 1912. Aparentemente, este club logró ganar varios subcampeonatos en Costa Rica entre 1921 y 1949. Es posible que la pieza se haya escrito en conmemoración de alguno de esos logros deportivos ([Sociedad Gimnástica Española de San José, 2024, 5 de enero](#)).

Hemos repasado algunos datos relevantes sobre los documentos musicales encontrados en el AHM-UCR pertenecientes a las obras que se encuentran en esta tercera entrega de la Colección 1. Aunque la sección anterior no es una revisión histórica, sí incluye la identificación de los documentos musicales en existencia y un breve comentario que brinda un poco de contexto sobre cada composición como aporte para posteriores trabajos sobre estas obras o su compositor.

¹⁰⁸ Herramienta de escritura musical que consta de cinco líneas horizontales separadas de forma paralela.

¹⁰⁹ El foxtrot es un baile de origen estadounidense que alcanzó gran popularidad en la década de 1930.

¹¹⁰ Cantidad y tipo de instrumentos utilizados en una composición o arreglo.

Características técnicas de las obras originales y sus nuevas versiones

Se muestran aquí algunos elementos estructurales de las obras como la cantidad de temas o secciones que las conforman y alguna variante del arreglista, la tonalidad en que fueron compuestas y si fue la misma usada para los arreglos, variantes importantes y aportes que el arreglista pudo considerar y realizar con el fin de obtener una nueva versión, pero sin perder totalmente la identidad musical del compositor original.

La recomendación del arreglista es que tanto la primera como la segunda voz sean tocadas por trombones bajos o eufonios; una variante válida podría ser usar solo trombones bajos en la primera voz y solo eufonios en la segunda. Para la tercera voz, las tubas bajas de construcción más pequeña –como las tubas en fa o las tubas en mi bemol– serían lo más adecuado; por otro lado, las tubas más grandes o contrabajos aportarán una base sonora sólida en la cuarta voz más grave. Podría darse el caso de utilizar trombones bajos en la tercera y cuarta voz cuando el nivel de la persona ejecutante lo permita. Además, ya que ninguno de los documentos originales trabajados tiene números de compás o números de ensayo, el arreglista los ha incluido en las nuevas versiones para mejorar el trabajo diario en el aula o en los ensayos de agrupaciones de cámara profesionales.

Al igual que en las partes A y B de esta Colección 1, aquí también se incluyen varias marchas. Una de ellas inicia esta sección, por lo que es oportuno enumerar la estructura básica de la marcha según [Lawrence \(2019\)](#). Esta comprende la introducción, el tema A con su contracanto¹¹¹ en la repetición, el tema B, el tema C o trío¹¹², que regularmente es suave y modifica la tonalidad, la ruptura donde retoma volumen y en ocasiones utiliza la fortaleza de los instrumentos graves y una reexposición del tema C para terminar.

Bomberos Voluntarios

Ahora podemos empezar con la marcha para banda militar *Bomberos Voluntarios*. En ella, la introducción originalmente solo la tocan las trompetas, por lo que se ha conservado la misma en las dos voces más agudas del arreglo. El tema A se toca dos veces, solo

¹¹¹ Melodía secundaria que contrasta y acompaña a la principal al repetir el tema A de una marcha.

¹¹² Un nombre alterno para designar la entrada del tercer tema de la marcha.

que al repetir no contempla un contracanto, por lo que se ha agregado uno en la tercera voz para darle variedad a esa sección. El material del tema B se ha distribuido en las cuatro voces y no ha sido modificado de forma importante.

La siguiente sección, aunque no está marcada así por el autor, reúne las características del trío, por lo que el arreglista así lo ha marcado en la nueva partitura. Más adelante, Cantillano Vindas omite la ruptura, de ahí que el arreglista haya creado una con material de la misma obra para darle mayor extensión a la estructura. Finalmente, hay una reexposición del tema del trío y el autor indica volver a tocar toda la pieza sin repeticiones. En el arreglo se ha dejado la opción de terminar con la reexposición para evitar repetir todo el material.

La tonalidad original de la obra es si bemol mayor y mi bemol mayor en el trío; sin embargo, debido a que mantenerlo igual haría que la cuarta voz en el trío quedase un poco más grave de lo deseado, se ha optado por subirlo un tono en toda la obra para quedar en do mayor al inicio y fa mayor en el trío. Aunque la voz superior queda un poco aguda, esto hará más fácil su ejecución general.

Venga Cerveza Traube

Este danzón está escrito en la tonalidad de mi bemol mayor, pero para el arreglo de cuarteto de bronce se decide hacerlo en un tono más alto con el fin de facilitar la ejecución de la voz de tuba contrabajo, por lo que ha quedado en fa mayor. Se mantiene en esa tonalidad general hasta el final de la obra sin ningún cambio concreto. Regularmente, el danzón presenta varias secciones que contrastan entre sí y reflejan cierta influencia de otras composiciones como las suites de danzas o las marchas militares del siglo XIX. Aunque no hay una estructura estricta, es común que se describa como una forma rondó (A-B-A-C-A-D)¹¹³ y en ocasiones se puede encontrar un montuno¹¹⁴ o sección final de carácter improvisatorio para terminar la pieza ([Madrid & Moore, 2013](#)).

En esta obra se encuentran cuatro temas, pero no se intercala el tema A entre los demás, sino que se exponen de manera continua y al final aparece una sección más rápida a manera de cierre; así se mantiene el arreglo. El tema A y el tema B son bas-

¹¹³ Aunque la cantidad de temas puede variar, se caracteriza por la alternancia de estos con el tema A.

¹¹⁴ En el son, estribillo cantado en coro que alterna con la voz solista más improvisada ([Orovio, 1992](#)).

tante rítmicos y un tanto similares entre sí: son ejecutados por la segunda y primera voz respectivamente y se repiten ambos. Luego, un pequeño y enérgico motivo antecede un tema C más suave y menos rítmico. Aquí se agrega una tercera voz que interactúa con la voz principal y la segunda subordinada para agregarle movimiento, aunque siempre mantiene la calma del contenido. Este tema sirve de transición a la última sección donde el acompañamiento deja de ser sincopado¹¹⁵, algo característico de los motivos iniciales. La sección final o tema D es corta, sencilla y más veloz. Se ha creado una línea musical nueva que intenta evocar las improvisaciones que instrumentos, como la flauta travesa, ejecutan en las versiones de salón de baile de los danzones.

Ferrocarril al Pacífico

La marcha de nombre *Ferrocarril al Pacífico* se ha conservado con una introducción de ocho compases como en la versión para banda. El tema A no presenta contracanto, por lo que en la tercera voz del arreglo se reúne y modifica cierto material rítmico escrito en el guion original y se usa como tal en la repetición. Un tema potente en las voces graves marca el inicio del tema B, que luego se repite en las voces agudas con algunas variaciones. Aparece entonces una transición encabezada por la percusión y seguida de un solo de clarín; en el arreglo, la parte de percusión se convierte en una línea musical rítmica y simple que además reafirma la tonalidad de si bemol con la que inicia la obra. El solo de clarín lo hace la segunda voz, acompañada discretamente por el resto del cuarteto.

Un cambio de tonalidad a mi bemol mayor y nuevo contenido indican la llegada del trío o tema C. Esta sección contiene la melodía, una voz secundaria muy rítmica y un acompañamiento básico. La complejidad de la voz secundaria se ha distribuido en el arreglo, de tal forma que ha creado un acompañamiento más lineal que le da sostén a la textura de la versión de cuarteto. A modo de reexposición, algunas partichelas indican el regreso al inicio y finalizan con el solo de clarín; sin embargo, por no estar marcado en el guion original, ha quedado en el arreglo la posibilidad de finalizar con la ejecución del tema C.

¹¹⁵ Cuando se traslada el acento de la melodía del pulso fuerte del compás a sus subdivisiones más débiles.

Costa Rica y Norteamérica

La siguiente pieza es también una marcha para banda: está escrita en fa mayor y en su parte media cambia a la tonalidad de si bemol mayor. Estas tonalidades originales han quedado iguales en la versión nueva para bronces graves. Empieza con una introducción en la que el compositor utiliza la parte inicial del Himno Nacional de Costa Rica, solo que en otra tonalidad y en métrica de 2/4¹¹⁶, en lugar de 4/4¹¹⁷. El tema A pasa a una métrica de 6/8¹¹⁸ y así continúa el resto de la obra; el tema principal es compartido aquí por la primera y segunda voz de la adaptación. En la siguiente sección, la melodía es un poco aguda, por lo que el tema B se ha repartido aún más entre la tercera voz para tuba baja y la segunda y primera de eufonios, para evitar cansancio excesivo.

El tema C cambia de tonalidad a si bemol mayor y vuelve a retomar el material de la introducción; la melodía de las voces uno y dos se mezcla con una línea rítmica escrita en la cuarta voz de la tuba contrabaja. Aparece entonces la ruptura que presenta las primeras frases del Himno de los Estados Unidos de Norteamérica, primero en las voces graves y luego en las agudas, como está escrito originalmente. Una reexposición del tema C y su línea rítmica ahora en las voces agudas e intermedia finalizan esa sección. Se mantiene la indicación del compositor de regresar a los temas A y B para finalizar la pieza.

Gran Bretaña y Costa Rica

Esta obra es otra marcha para banda y tiene un guion que está escrito en si bemol con una tonalidad de fa mayor, por lo que la tonalidad para la versión de bronces graves debe ser mi bemol mayor. Se ha respetado una corta introducción de cuatro compases de la obra que inicia en métrica de 6/8. En la voz del bajo, algunas notas han sido cambiadas para hacer esa línea más melodiosa y agradable.

El tema A se repite dos veces y el inicio de la melodía, al ser un poco grave, se ubica mejor en la cuarta voz de tuba contrabaja en lugar de la primera, pues en el eufonio ese registro no es tan audible dentro de la mezcla general de sonidos del cuarteto. Luego, la

¹¹⁶ Caben dos figuras de negra o su equivalente en cada compás.

¹¹⁷ En cada compás caben cuatro negras o figuras equivalentes.

¹¹⁸ Ahora son seis figuras de corchea o dos negras con punto las que caben por compás.

ubicación va ascendiendo a la tercera, segunda y primera voz con un efecto agradable y similar al desarrollo de la línea melódica. En el tema B se logra un efecto de contraste de volumen con la primera parte de la melodía muy fuerte, en la tuba contrabaja, y una respuesta muy suave en las voces superiores.

El trío pasa a métrica de 2/4, pero no cambia de tono como acontece en otras marchas. Presenta una modificación del tema inicial de la pieza *God Save the Queen*¹¹⁹ y lo une con una línea melódica del Himno Nacional de Costa Rica, lo que hace compleja la evolución de la armonía que acompaña. Esta sección originalmente se compone de dos frases de once compases, lo que es muy inusual porque quiebra la estructura de frases del resto de la pieza; por ello, el arreglista ha extendido las frases para lograr dos frases de doce compases y así quede mejor relacionada con las demás secciones de la pieza. Luego de una transición, se da la reexposición del tema del trío para terminar la pieza.

15 de Setiembre

Continúa ahora una canción escolar. Como se mencionó en la colección 1B, cada canción presenta una forma particular, pues en su sentido amplio la canción no posee rasgos generalizadores de estructura, armonía o métrica que puedan definirse aquí debido a que se encuentran en una amplia gama de variantes (Gómez & Eli, 1995). La canción titulada *15 de Setiembre* está escrita en la tonalidad de fa mayor; el arreglo también se ha dejado en ese tono por ser conveniente para los registros por utilizar, especialmente en las voces superior e inferior.

Justo en la introducción, el autor pone una casilla de repetición¹²⁰ para ahorrar tres compases en la partitura, algo inusual e incómodo de leer en las partichelas también; por ello, en el arreglo se ha omitido la casilla con la finalidad de escribir la introducción completa de manera continua. Esta canción solo tiene dos temas principales. El tema A es un ritmo sencillo de corcheas con un acompañamiento muy básico, por lo que, para darle mayor

¹¹⁹ 'Dios salve a la reina' o 'Dios salve al rey' (*God Save the King*) si un hombre ocupa el trono. Traducción del autor.

¹²⁰ Opción de la escritura musical para repetir material, pero con variantes en su parte final.

textura, se crea en la tercera voz una línea más de acompañamiento que complementa el bajo. El tema B, que se toca dos veces, cuando se repite incluye una voz muy rítmica que, por su dificultad, en el arreglo se ha distribuido entre la cuarta y tercera voz del arreglo.

El compositor indica la repetición completa de la obra; sin embargo, en el arreglo solo se retoma el tema A utilizando un acompañamiento diferente al de la primera vez que se expone. Se utiliza parte del material de Cantillano Vindas para este acompañamiento y se ubica en las voces segunda y tercera. Al igual que en el tema B, se traslada la dificultad técnica de una sola voz a varias, lo que conlleva que el trabajo grupal de cámara tenga mayor peso que la exigencia individual en la ejecución de las nuevas versiones. Para cerrar la obra con el tema A y evitar mayor extensión, el arreglista agrega una pequeña coda¹²¹ que evita pasar al tema B como en la versión original.

Himno a la ciudad de Santo Domingo

En honor a su pueblo natal, don Roberto Cantillano Vindas compone el *Himno a la ciudad de Santo Domingo*, obra en la tonalidad de fa mayor con una sección intermedia en re menor. Su introducción es de apenas dos compases, por lo que el arreglista la ha ampliado a ocho con el fin de preparar mejor la presentación de los temas de la composición y agregarle un poco de extensión, que es de muy reducida duración.

En el tema A, el material de la melodía principal, la secundaria y una nueva voz de acompañamiento hecha por el arreglista se alterna entre las dos voces agudas de eufonio y la tercera voz escrita para tubas bajas. Esto contribuye a darle variedad tímbrica¹²² a esta sección que se hace dos veces. Para el tema B, Cantillano Vindas decide utilizar la tonalidad de re menor, la relativa menor de fa mayor¹²³, y también aquí se crea una nueva voz de acompañamiento, siempre tratando de mantener el estilo de la composición original.

¹²¹ Sección que da fin a una pieza de variado tamaño y que puede usar material extraído de los temas de la obra.

¹²² El timbre es el conjunto de características sonoras propias de cada instrumento.

¹²³ En armonía musical occidental cada tonalidad mayor tiene asociada una menor de carácter menos alegre.

El compositor culmina la pieza usando el tema A una sola vez: así lo hace el arreglo, pero, antes de hacer esa reexposición, se crea una nueva sección que, al mismo tiempo que sirve como transición desde el tema B al A, agrega mayor extensión a la obra. En general, varios cambios en las dinámicas musicales han sido hechos para lograr mayor contraste entre las diferentes líneas de material musical y evitar una textura demasiado densa.

Sociedad Gimnástica Española

La obra que completa la colección 1C es una marcha en la tonalidad de fa mayor, la cual se ha conservado en el arreglo como en el documento original. La introducción de cuatro compases se mantiene también en el arreglo; allí Cantillano Vindas usa una cita musical de un trozo del conocido pasodoble español *España Cañí*¹²⁴.

El tema A se escribe en las voces agudas y se toca dos veces, en la primera voz y la segunda voz respectivamente. Para la segunda voz se hacen algunas variantes en el acompañamiento, incluida una nueva voz a modo de contracanto¹²⁵ en la tuba baja para diferenciar aún más la repetición de este tema. Para el tema B, expuesto por la segunda voz del arreglo, se crean dos voces nuevas de acompañamiento, pues, aparte del bajo y la melodía del guion original, solo se encuentra un material muy simple y las pocas partichelas encontradas no brindan más material para complementar esa sección.

El tema C se ha escrito en la voz más grave de la tuba contrabajo, pero, cuando repite ese tema final a un volumen mayor como reexposición, se asigna a la tercera voz de la tuba baja y a la primera voz de trombón bajo/eufonio para que tenga más fuerza y le otorgue un mejor cierre a la obra. Algunos cambios en la línea del bajo, especialmente cuando es asumida por la tuba baja, han sido necesarios para mejorar la sonoridad y promover una ejecución más fácil y fluida de esa parte específica. El compositor ha marcado la repetición completa de la obra y esa opción se ha mantenido en el arreglo.

¹²⁴ La primera versión instrumental fue compuesta en 1923 por Pascual Marquina Narro (1873-1948).

¹²⁵ Melodía secundaria que acompaña un tema principal en las marchas, especialmente en las repeticiones.

Con esta tercera entrega, la última de la Colección 1, se agregan ocho composiciones más de Roberto Cantillano Vindas arregladas para ensamble de bronce graves por Iván Chinchilla Meza. Así, se llega a un total de 24 piezas prontas a ser publicadas en tres colecciones de partituras nuevas, todas destinadas a una singular agrupación de cámara: cuarteto de bronce graves.

Conclusiones

Esta serie de tres trabajos conforman el recuento musical del proceso del arreglista al convertir las composiciones de Roberto Cantillano Vindas en nuevas versiones para cuarteto de bronce graves. La motivación del autor es crear un nuevo repertorio para ensambles de música de cámara conformados por instrumentos de la familia de los bronce, que regularmente desempeñan funciones principalmente de acompañamiento en los ensambles mayores, como las bandas u orquestas sinfónicas. Se trata de instrumentos contruidos para ejecutar registros graves y muy graves para los cuales se ha compuesto poco repertorio de cámara en Costa Rica.

Esta iniciativa específica, además, pretende poner el nuevo material al alcance de las instituciones educativas y de profesionales relacionados o dedicados a la enseñanza instrumental y la música de cámara de bronce, pues, paralelamente a la elaboración de los tres escritos, se realizan los 24 arreglos musicales que conforman la colección en cuestión. Se espera que su pronta publicación sea un aporte al desarrollo de las herramientas pedagógicas necesarias para el crecimiento del ámbito instrumental de los bronce.

Además de su importancia para el ámbito educativo, esta serie de arreglos contribuye a facilitar la promoción de la música costarricense dentro y fuera de las fronteras de este país. Muchas de estas obras, en especial algunas cuyo formato instrumental original es muy amplio, son difíciles de interpretar en comunidades pequeñas con poco apoyo en el terreno musical y cultural en general. Se espera que estas versiones en formatos muy reducidos tengan mayores posibilidades de montaje, ejecución y difusión.

El soporte del Archivo Histórico Musical de la Escuela de Artes Musicales de la Universidad de Costa Rica es invaluable para este servidor y para nuestro país. El rescate, la protección y catalogación del patrimonio musical que realiza esta institución permiten que, como este, muchos trabajos de diversa índole puedan ver la luz e incrementar el inmenso valor de la creación resguardada por esa entidad.

La propuesta inicial y concretada en esta serie de artículos es crear una serie de colecciones de arreglos o adaptaciones de música costarricense, compuesta por diversas personas, y en diferentes épocas de la historia musical de Costa Rica, para que puedan ser trabajadas, ejecutadas y promocionadas por cuartetos o ensambles pequeños de instrumentos de bronce graves. Esta primera colección se ha llamado “Música costarricense para ensamble de bronce graves”, con la cual se busca fortalecer el ambiente musical costarricense.

Referencias

- Acosta, A. (1920). *Memoria de Guerra y Marina presentada al congreso constitucional*. <https://www.asamblea.go.cr/sd/Memoriasgobierno/Memoria%20Seguridad%20P%C3%BAblica%201920-1.pdf>
- Anónimo. (1938). *244 Css Láminas amarillas* [fotografía]. Repositorio Centroamericano de Patrimonio Cultural. Archivo fotográfico del Museo del Colegio Superior de Señoritas entre los años de 1888 a 1948. <https://repositorio.iiarte.ucr.ac.cr/handle/123456789/9406?show=full>
- Bio. (s. f.). Sebastian Quesada. <https://www.sebastianquesada.net/about>
- Cantillano Vindas, R. (1904). *Ausencia* [partituras]. Serie Partituras (P1-0109). Archivo Histórico Musical de la Escuela de Artes Musicales, Universidad de Costa Rica.
- Cantillano Vindas, R. (c. 1910). *En invierno* [partituras]. Serie Partituras (P1-2092, P1-2093). Archivo Histórico Musical de la Escuela de Artes Musicales, Universidad de Costa Rica.
- Cantillano Vindas, R. (1929). *El Cholo Lizano* [partituras]. Serie Partituras (P1-2087). Archivo Histórico Musical de la Escuela de Artes Musicales, Universidad de Costa Rica.
- Cantillano Vindas, R. (c. 1930). *Bomberos Voluntarios* [partituras]. Serie Partituras (P1-2073, P1-2189-01, P1-2189-02, P1-2189-03). Archivo Histórico Musical de la Escuela de Artes Musicales, Universidad de Costa Rica.
- Cantillano Vindas, R. (1931a). *Pilarica* [partituras]. Serie Partituras (P1-2067). Archivo Histórico Musical de la Escuela de Artes Musicales, Universidad de Costa Rica.
- Cantillano Vindas, R. (c. 1931b). *Venga Cerveza Traube* [partituras]. Serie Partituras (P1-2072). Archivo Histórico Musical de la Escuela de Artes Musicales, Universidad de Costa Rica.
- Cantillano Vindas, R. (1932). *Ricardo Jiménez, Sí!* [partituras]. Serie Partituras (P1-0114, P1-1562, P1-2080). Archivo Histórico Musical de la Escuela de Artes Musicales, Universidad de Costa Rica.
- Cantillano Vindas, R. (1936). *León Cortés* [partituras]. Serie Partituras (P1-2173). Archivo Histórico Musical de la Escuela de Artes Musicales, Universidad de Costa Rica.
- Cantillano Vindas, R. (c. 1937). *Ferrocarril al Pacífico* [partituras]. Serie Partituras (P1-2212). Archivo Histórico Musical de la Escuela de Artes Musicales, Universidad de Costa Rica.

Cantillano Vindas, R. (c. 1941a). *Costa Rica y Norteamérica* [partituras]. Serie Partituras (P1-2079). Archivo Histórico Musical de la Escuela de Artes Musicales, Universidad de Costa Rica.

Cantillano Vindas, R. (1941b). *Momento musical* [partituras]. Serie Partituras (P1-2078). Archivo Histórico Musical de la Escuela de Artes Musicales, Universidad de Costa Rica.

Cantillano Vindas, R. (1941c). *Noche de Luna* [partituras]. Serie Partituras (P1-0115). Archivo Histórico Musical de la Escuela de Artes Musicales, Universidad de Costa Rica.

Cantillano Vindas, R. (1944a). *Gran Bretaña y Costa Rica* [partituras]. Serie Partituras (P1-0111, P1-2186). Archivo Histórico Musical de la Escuela de Artes Musicales, Universidad de Costa Rica.

Cantillano Vindas, R. (1944b). *Himno Picadista* [partituras]. Serie Partituras (P1-2065, P1-2071, P1-2207, P1-2208). Archivo Histórico Musical de la Escuela de Artes Musicales, Universidad de Costa Rica.

Cantillano Vindas, R. (1947). *A la memoria del Benemérito Ldo. Don Cleto González Víquez* [partituras]. Serie Partituras (P1-2099). Archivo Histórico Musical de la Escuela de Artes Musicales, Universidad de Costa Rica.

Cantillano Vindas, R. (1949). *15 de Setiembre* [partituras]. Serie Partituras (P1-0110, P1-2183, P1-2184, P1-2185). Archivo Histórico Musical de la Escuela de Artes Musicales, Universidad de Costa Rica.

Cantillano Vindas, R. (c. 1950a). *Amanecer Guanacasteco* [partituras]. Serie Partituras (P1-0108, P1-0927, P1-1463, P1-2222, P1-2550). Archivo Histórico Musical de la Escuela de Artes Musicales, Universidad de Costa Rica.

Cantillano Vindas, R. (1950b). *Presbítero Ricardo Acuña* [partituras]. Serie Partituras (P1-2088). Archivo Histórico Musical de la Escuela de Artes Musicales, Universidad de Costa Rica.

Cantillano Vindas, R. (1952). *Himno a la ciudad de Santo Domingo* [partituras]. Serie Partituras (P1-2202). Archivo Histórico Musical de la Escuela de Artes Musicales, Universidad de Costa Rica.

Cantillano Vindas, R. (1954). *Amanecer en la desembocadura del Tempisque* [partituras]. Serie Partituras (P1-0107, P1-2153, P1-2154). Archivo Histórico Musical de la Escuela de Artes Musicales, Universidad de Costa Rica.

- Cantillano Vindas, R. (s. f.a). *Liberia* [partituras]. Serie Partituras (P1-2175). Archivo Histórico Musical de la Escuela de Artes Musicales, Universidad de Costa Rica.
- Cantillano Vindas, R. (s. f.b). *Odilie* [partituras]. Serie Partituras (P1-0112). Archivo Histórico Musical de la Escuela de Artes Musicales, Universidad de Costa Rica.
- Cantillano Vindas, R. (s. f.c). *Ojitos Piadosos* [partituras]. Serie Partituras (P1-2095). Archivo Histórico Musical de la Escuela de Artes Musicales, Universidad de Costa Rica.
- Cantillano Vindas, R. (s. f.d). *Sociedad Gimnástica Española* [partituras]. Serie Partituras (P1-2176). Archivo Histórico Musical de la Escuela de Artes Musicales, Universidad de Costa Rica.
- Ferrocarril al Pacífico (Costa Rica)*. (2024, 18 de enero). Wikipedia. [https://es.wikipedia.org/w/index.php?title=Ferrocarril_al_Pacífico_\(Costa_Rica\)&oldid=157334786](https://es.wikipedia.org/w/index.php?title=Ferrocarril_al_Pacífico_(Costa_Rica)&oldid=157334786)
- Gómez, Z., & Eli, V. (1995). *Música latinoamericana y caribeña*. Editorial Pueblo y Educación.
- Lawrence, R. (2019). *What is the Musical Form of a Typical March?* StudioNotesOnline. <https://studionotesonline.com/what-is-the-musical-form-of-a-typical-march/>
- Madrid, A., & Moore, R. (2013). *Danzón. Circum-Caribbean Dialogues in Music and Dance*. Oxford University Press.
- Orovio, H. (1992). *Diccionario de la música cubana. Biográfico y técnico*. Editorial Letras Cubanas.
- Schulz, P. (2006). *Inspiring your Low Brass Section through Composition and Arranging*. https://www.midwestclinic.org/user_files_1/pdfs/clinicianmaterials/2006/sotto_voce.pdf
- Sociedad Gimnástica Española de San José*. (2024, 5 de enero). Wikipedia. https://es.wikipedia.org/w/index.php?title=Sociedad_Gimn%C3%A1stica_Espa%C3%B1ola_de_San_Jos%C3%A9&oldid=156723823