

**Una exploración a la incorporación de la batería dentro de la práctica común del folclor tradicional de la región de Guanacaste y su influencia en la evolución de la música folclórica costarricense**

Elaborado por:

Nelson Briceño Peraza

Escuela de Música,

Universidad Nacional de Costa Rica

Proyecto de graduación para optar por el grado de Licenciatura en Música con Énfasis en la Enseñanza y Ejecución del Instrumento: Percusión

Tutores:

M.Ed. Juan Carlos Espinoza Mora

PhD Carlomagno Araya Morera

Heredia, Costa Rica

Diciembre, 2021

## Introducción

La batería es un instrumento musical que ha estado presente en Costa Rica desde hace casi un siglo. Desde su llegada, ha influido en la ejecución de muchos estilos musicales populares, el jazz y eventualmente en los ritmos más característicos de la música tradicional folclórica costarricense. El presente trabajo se enfoca en el proceso de incorporación de la batería en la música tradicional de la región de Guanacaste, realizando un análisis histórico de este instrumento para conocer su origen y así encontrar conexiones con el desarrollo del mismo en Guanacaste y todo Costa Rica.

Los trabajos o investigaciones acerca de esta temática en Costa Rica son muy pocos y solamente hacen breves menciones de su uso en diferentes ensambles. Un ejemplo es el trabajo de Jorge Luis Acevedo en su libro *La música de Guanacaste* (1980), en el cual se menciona el uso de la batería en conjuntos de marimbas y conjuntos populares. Así mismo, en el libro *Música y danzas tradicionales* (2003), se hace mención sobre la batería como parte de grupos musicales en las provincias de Limón y Guanacaste.

Es importante destacar el reciente trabajo publicado por el baterista costarricense Gilberto Jarquín Jiménez. Su libro de batería lleva por nombre Horizontes, fue publicado el 29 de octubre del 2021 y este incluye 14 ejemplos de diferentes maneras de ejecutar el ritmo guanacasteco conocido como *son de toros* en la batería, cada uno con su respectiva transcripción mediante el sistema de notación musical.

Aún así, publicaciones como artículos o libros que hablen sobre cómo se introdujo este instrumento en las prácticas musicales guanacastecas son prácticamente inexistentes. La iniciativa para llevar a cabo este trabajo responde precisamente a la falta de investigaciones con respecto a

esta temática en específico, por lo cual pretende ser una referencia que motive a la realización de futuras investigaciones.

Para abarcar el estudio de diferentes temas que se desarrollan a lo largo de este trabajo se recurre a fuentes como libros, artículos, grabaciones de audio y video, entrevistas a destacados folcloristas, directores de grupos e importantes exponentes de la percusión y batería dentro del ámbito musical folclórico guanacasteco.

Por otra parte, esta investigación pretende recopilar y documentar de forma audiovisual y el sistema de notación musical, demostraciones de varios ritmos considerados tradicionales en diferentes contextos musicales, para establecer una propuesta cronológica del desarrollo de este instrumento en Costa Rica, principalmente en la región del Guanacaste.

## **Historia de la batería y sus antecedentes**

La batería, instrumento de percusión múltiple cuyo desarrollo histórico ha sido resultado de la creatividad afroamericana, se origina a finales de 1890 en la ciudad de Nueva Orleans, Estados Unidos. Debido a razones económicas y logísticas los percusionistas de la época tuvieron que adaptarse para ejecutar múltiples instrumentos a la vez (Hartigan, 1995). El desarrollo del *drum set*, como se le conoce en el idioma inglés, se vio favorecido por la gran diversidad cultural que diferenciaba Nueva Orleans del resto de los Estados Unidos. Esa diversidad se dio en gran parte a la influencia europea por medio de los franceses y españoles que habían gobernado dicha ciudad desde 1718, así como de los esclavos traídos de África y Las Antillas Occidentales (Schultz, 1979).

La batería, en sus primeras configuraciones, nació como un conjunto de instrumentos de percusión provenientes de diferentes países y culturas (Jaina, 2015). El redoblante, uno de estos

instrumentos el cual es aceptado como el instrumento central en las primeras etapas del desarrollo de la batería, presenta un linaje histórico que se puede trazar desde la segunda mitad del siglo XIII con el tambor medieval, del cual hay registros desde el año 1260 aproximadamente. Este tambor era ejecutado junto con una flauta conocida en inglés como *pipe*<sup>1</sup> por la misma persona, según Gauthreaux, muchas referencias escritas indican que esto pudo deberse a razones económicas. Este formato de instrumentos eran utilizados para acompañar danzas folclóricas. Para aproximadamente 1332 se encuentran registros de una nueva combinación de instrumentos llamados tambor y pífano<sup>2</sup>, conocido en inglés como *fife and drum*, el cual adquiere un carácter militar y ayuda a formar la primera banda militar en Inglaterra durante el siglo XV, según el percusionista e historiador James Blades, inspirada en el modelo procedente de Suiza (Gauthreaux, 1989). Con el pasar de los años, el redoblante sufre constantes modificaciones en su construcción y dimensiones hasta llegar a convertirse en lo que se conoce hoy como redoblante de concierto.

Otros instrumentos fundamentales de la batería son el bombo y los platillos. Desde el siglo XVII, el ensamble típico de la música militar turca incluía instrumentos como la trompeta, triángulo, platillos y bombo. La influencia del tambor y pífano suizo junto con la música militar turca a finales del siglo XVIII dio pie a que el redoblante, el bombo y los platillos se unieran para conformar la sección de percusión que se utilizaría en las bandas militares por todo Europa y posteriormente en el continente americano (Brennan, 2020).

---

<sup>1</sup> Flauta pequeña de tres o cuatro agujeros que se ejecuta con una sola mano (Gauthreaux, 1989).

<sup>2</sup> El pífano es una pequeña flauta travesa, que requiere ser ejecutada por una persona.

### **Nueva Orleans: bandas militares y bandas estilo Nueva Orleans**

Una vez establecida esta tradición de música militar europea en Nueva Orleans, después de la Guerra Civil de Estados Unidos (1865) muchos soldados abandonaron sus instrumentos en casas de empeño, lo cual permitió que los afroamericanos tuvieran acceso a estos por un precio muy bajo, aprendiendo a ejecutarlos por su cuenta (Schultz, 1979). Según el percusionista Warren “Baby” Dodds, las bandas de desfile a principios del siglo XX estaban formadas por instrumentos como trombones, tubas, clarinetes, trompetas, redoblante y bombo. El repertorio de estas bandas comprendía estilos variados como marchas, polcas, mazurcas, pasodobles y otras danzas de salón. Con la influencia de la música ragtime durante el cambio de siglo, las piezas sincopadas comenzaron a ser ejecutadas por estas bandas cada vez con más frecuencia, desarrollando el estilo de música Nueva Orleans que llegar a tener una gran influencia durante las siguientes dos décadas (Gioia, 1998).

### **Costa Rica: bandas militares, filarmonías y cimarronas**

A finales del siglo XVIII los grupos musicales en Costa Rica estaban formados por instrumentos como tambores, chirimías<sup>3</sup>, clarines y pífanos, que eran ejecutados por los indígenas para acompañar actividades como procesiones y fiestas populares (Carazo, 2019). Estas agrupaciones existieron a lo largo de todo el país y uno de los formatos más populares fue el de tambor y chirimía<sup>4</sup>, utilizados en actividades de gran importancia histórica y cultural como La Yegüita en Nicoya de Guanacaste, mascaradas en la Puebla de los Pardos en Cartago y en las fiestas de fin y principio de año en San José. Años más tarde, Carazo (2019) menciona que: “las

---

<sup>3</sup> Instrumento aerófono perteneciente a la familia de los oboes. Fue uno de los primeros instrumentos musicales introducidos por los religiosos españoles en Costa Rica y el resto de países centroamericanos (Salazar, 1992, p. 159)

<sup>4</sup> Similar al tambor y pífano europeo del siglo XV antes mencionado.

filarmónicas reemplazan estos instrumentos llevándolos a la extinción de su uso en Costa Rica” (Carazo, 2019, p. 11).

Las bandas militares son la base sobre la cual se conforman las cimarronas. Desde antes de la década de 1840 existía un antecedente de “pequeñas bandas militares”, sin embargo, según Segura (2001):

*no producían música, solo eran conjuntos de tambores, clarines, y cornetas destinadas a disciplinar las milicias en sus diferentes marchas y movimientos, a ejecutar los toques de ordenanza y ofrecían a la vez, perfecto ritmo marcial para que los soldados pudieran marchar con toda regularidad.* (Segura, 2001, como se citó en Carazo, 2019, p. 14)

En 1845, la Cámara de Senadores realizó una importante compra de instrumentos para promover la educación de los músicos integrantes de la llamada *música marcial del Estado*, y así, mejorar la práctica musical del país. Este hecho da origen a la actual Dirección General de Bandas, la cual se encarga de administrar las siete Bandas de Concierto del Ministerio de Cultura y Juventud, una por cada cabecera de provincia (Vargas, 2004).

Según Vargas (2004), las actividades musicales de las bandas militares en la segunda mitad del siglo XIX giraban en torno a la imagen de la música romántica europea, lo que influenció los gustos musicales de la sociedad costarricense. Así mismo, Segura menciona que las bandas tocaban principalmente valsos, arias de óperas italianas, marchas militares y tonadas populares europeas (2001). El Consecutivo 387 del Ministerio de Cultura y Juventud menciona que a partir de 1868: “las bandas asumen un doble papel, participando en eventos cívicos como homenajes y ceremonias de estado, y actividades para el entretenimiento cultural de la población como dianas,

recreos y retretas” (Ministerio de Cultura y Juventud, 2020). Es importante mencionar que para esta época los conciertos que brindaban las bandas militares cumplían con una función social, que pretendía reunir al pueblo para el disfrute de la música y no como una actividad militar. Aunque el repertorio de las bandas no incluía mucha música compuesta por compositores costarricenses, permitió que las personas se sintieran atraídas y participaran activamente (Solerti, 2012).

Otro tipo de agrupación musical que se originó a partir de la última década del siglo XIX fueron las filarmonías o bandas municipales. Las filarmonías son bandas formadas en diferentes cantones de Costa Rica, normalmente recibían apoyo de sus respectivas municipalidades y en algunos casos por los vecinos del pueblo. A la vez, estas bandas funcionaban como escuelas de música en las pequeñas poblaciones costarricenses (Vargas, 2004). Según Carazo (2019), por mucho tiempo estas agrupaciones cumplieron la función de una cimarrona, hasta que años más tarde se forman cimarronas independientes. A principios del siglo XX se encuentran referencias en diferentes notas de prensa donde se describe el acompañamiento de las filarmonías y bandas en las mascaradas. Por otro lado, la asociación de las bandas militares con dichas actividades festivas no fue tan bien aceptado por el pueblo, ya que se manifestaba que las mascaradas no era una actividad digna para contar con la participación de dichas agrupaciones. Esto provocó que las filarmonías municipales asumieran este papel y eventualmente dar paso a la formación de las cimarronas.

A mediados del siglo XX se forman pequeñas filarmonías paralelas a las municipales y llegan a popularizarse bajo el nombre de cimarronas. Estos grupos son independientes, por lo que no se rigen bajo ninguna norma ni administración gubernamental. Las cimarronas pueden estar formadas por instrumentos como trompeta, clarinete, saxofón alto, saxofón tenor, trombón, tuba o sousáfono y la sección de percusión tradicional de banda de marcha europea, redoblante, bombo y platillo (Carazo, 2019).

El repertorio ejecutado por estos grupos se ha adaptado a los ritmos de moda de diferentes épocas, por ejemplo, las bandas militares a mediados y finales del siglo XIX interpretaban valeses, música religiosa, himnos y villancicos, más adelante se añaden otros ritmos como jota, pasodoble, contradanza, polka y mazurca. También, la llegada de la radio a finales de la década de 1920 tuvo un gran impacto porque ayudó a difundir e introducir repertorio de origen latinoamericano y aparecieron ritmos como el danzón, bolero, rumba, entre otros (Vargas, 2004). Debido a la exposición a nuevos ritmos, las cimarronas se adaptan constantemente para poder complacer los gustos musicales del público (Carazo, 2019).

### ***Double drums y double drumming***

Un acontecimiento que posiblemente adelantó el nacimiento de la batería fue la ejecución del bombo y platillo por una misma persona, práctica que era común en las orquestas europeas a mediados del siglo XIX. Acerca de esto, el compositor Hector Berlioz, citado en Brennan (2020), señala lo siguiente:

El bombo es casi siempre acompañado por los platillos, como si estos instrumentos fueran inseparables por naturaleza. En algunas orquestas ambos son ejecutados por una misma persona: con uno de los platillos sujetado al bombo, el percusionista puede tocar con el otro platillo en la mano izquierda mientras toca el bombo con la mano derecha. (p. 31)

Según el conservador de instrumentos Jayson Dobney, se pueden encontrar evidencias del uso de un platillo sujetado al bombo en las bandas militares estadounidenses durante la Guerra Civil,

por lo que muchas bandas que estaban obteniendo popularidad también optaron por utilizar este método. Esto permitió reducir la sección de percusión de las bandas a dos percusionistas: uno ejecutando el redoblante y otro el bombo y los platillos simultáneamente, técnica conocida en Nueva Orleans como *double drums*.

Otra manera con la que experimentaron los percusionistas para ejecutar varios instrumentos se llama *double drumming*<sup>5</sup>, la cual consiste en ejecutar el bombo con un platillo adaptado y el redoblante por una misma persona. William F. Ludwig atribuye al percusionista de Chicago, Frank Wagner, como el creador de esta técnica (Brennan, 2020).

### **La batería: Nueva Orleans**

El factor determinante en el desarrollo de la batería fue la invención del pedal de bombo, ya que permitía ejecutar el bombo con el pie y el redoblante (amarrado encima del bombo) con ambas manos. Los percusionistas de Nueva Orleans construían sus pedales de bombo improvisados y se cree que uno de los primeros, si no el primero, fue Edward “Dee Dee” Chandler en 1894 o 1895. A partir de este importante hecho, entre las décadas de 1900 y 1930 los percusionistas comienzan a agregar otros accesorios que habían sido traídos por inmigrantes chinos y turcos como el *gong*, *temple blocks*, campanas, *tom-toms* chinos y los platillos (Schultz, 1979). Esta diversidad de sonidos les permitía acompañar diferentes agrupaciones musicales en funciones de teatro, películas y bailes (Hartigan, 1995). Normalmente se agregaba entre uno y cuatro *tom-toms* y el parche frontal del bombo era pintado con un diseño único que lo diferenciaba de los demás (Schultz, 1979).

---

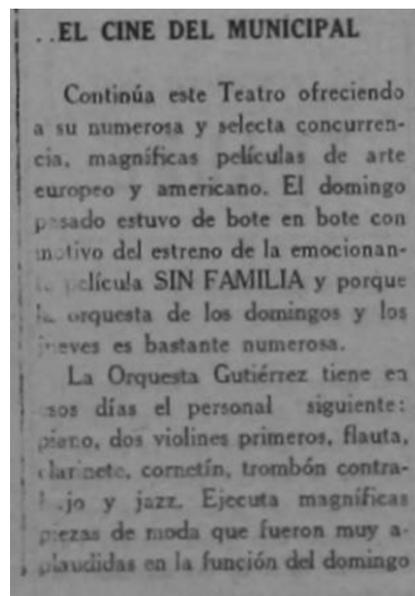
<sup>5</sup> No debe confundirse con el término *double drums* de las bandas de calle.

En la década de 1930 con la influencia de la música popular estadounidense llamada *swing*, la batería comienza a consolidarse como el instrumento que se conoce en la actualidad (King, 2014). Para la década de 1940 con la innovación de la música *bebop*, la batería ya había adquirido la configuración estándar que incluía instrumentos como bombo, redoblante, dos toms, *hi-hat*, *crash* y *ride*, la cual se mantiene hoy en día (Hartigan, 1995).

### La batería: Costa Rica

En 1925 el crucero estadounidense Rochester, con sus propias *jazz bands*, visita Costa Rica. Esto permitió que los músicos nacionales escucharan esta música y se vieran influenciados por estas bandas para modificar el formato de las orquestas con esta instrumentación.

Vargas (2004), describe una nota del diario La Nueva Prensa de 1928, donde se menciona la siguiente instrumentación de la Orquesta Gutiérrez:



La Nueva Prensa  
22 de septiembre, 1928, p. 7.

Según Vargas (2004): “El término *jazz* también se utilizó para denominar a la batería, grupo de instrumentos de percusión de sonido indeterminado, cuyo rol esencial es de sostén rítmico” (p. 120)

Desde la década de 1910, muchos grupos de marimbas guatemaltecas visitaban Costa Rica para amenizar distintas actividades. Esto se mantuvo en la década de 1920, incluso, se importaron grabaciones de grupos como la Marimba Centroamericana y la Marimba de los Hermanos Hurtado, hasta que eventualmente influyó en los marimberos nacionales. Existe una referencia del año 1933 en la cual se menciona por primera vez la Jazz Marimba Costa Rica de los hermanos Sanabria (Vargas, 2004).

También, una nota del diario costarricense La Tribuna de 1933 permite apreciar una imagen de la Marimba Costa Rica, en donde se ve una batería al estilo de Nueva Orleans, además de un contrabajo, marimba grande, marimba requinto, trompeta, saxofones y maracas.



La Tribuna. 27 de agosto, 1933, p. 3.

Por lo visto, en la década de 1930 se popularizan agrupaciones musicales con diferentes formatos, entre ellos el de *marimba orquesta*. Una de las orquestas populares más antiguas en Costa Rica fue la *Jazz Band Charleston* compuesta por saxofón, trompeta, trombón, violín, batería, guitarra y bajo, ejecutando repertorio como valeses, mazurcas, *fox trot*, *charleston* y boleros instrumentales. En esta misma década se forma la Marimba Orquesta Costa Rica, debido a que el baterista José Ángel Vázquez obtuvo una marimba que estaba empeñada y provocó un cambio en el formato de la agrupación (Zaldivar, 2011).

Curiosamente, este formato de agrupación también sucedió en otros países de Centroamérica como El Salvador a mediados de la década de 1940, en donde las orquestas de salón se transformaron en marimba orquesta, contando con marimbas, batería, contrabajo, trompetas, saxofón y trombón, e interpretando ritmos del repertorio del momento como *swing*, vals, paso doble, cha cha chá, entre otros (Chang, 2003).

Volviendo a Costa Rica, en el trabajo de Carazo se encuentra una imagen del año 1935 de la agrupación de música popular Los Murillo, compuesta por una guitarra, violín, trompeta, saxofón alto y una batería. La batería tiene un bombo de gran diámetro con unas “patas” que salen de los lados para mantenerlo firme y que este no se mueva, también se puede ver un tipo de brazo metálico que sale del bombo para sostener un platillo suspendido, y el redoblante inclinado en un ángulo de aproximadamente 45° sobre un pedestal.



Constantino Murillo 1935.  
 Colección Alejandro Murillo.  
 Foto fuente: Las Cimarronas de Santo Domingo de Heredia, p. 73.

A continuación se muestran algunas imágenes de distintos diarios nacionales, que evidencia el uso de la batería en la década de 1930.



Grupo: Jazz Marimba Costa Rica.  
 Diario de Costa Rica, 4 de diciembre, 1936, p. 5.



Grupo: Jazz Marimba Costa Rica.  
Diario de Costa Rica, 2 de abril de 1937, p. 2.



Grupo: Marimba Costa Rica  
La Tribuna. 27 de diciembre, 1939, p. 9.

Por otro lado, un documento personal del investigador Raziel Acevedo permite apreciar una imagen de la Marimba Chorotega<sup>6</sup>, conformada por músicos guanacastecos radicados en Puntarenas. En esta foto se logra ver una marimba en escuadra<sup>7</sup>, saxofón tenor, clarinete, bongó, timbales y la batería con *hi hat* y un set de *temple blocks* adaptados encima del bombo, pero también se utiliza para ejecutar música popular bailable.



Grupo: Marimba Chorotega.<sup>8</sup>  
Puntarenas. 1936.

Según Acevedo, el músico Sacramento Villegas<sup>9</sup> afirma que en la década de 1940 se utilizaba la batería para eventos bailables, tal es el caso de la Marimba de los Hermanos Pomares<sup>10</sup>, de Filadelfia, Guanacaste. Además, en un extracto de una reseña publicada por Héctor y Noel Pomares en 2007, se menciona: “La marimba se convirtió entonces en la primera Marimba

---

<sup>6</sup> Agrupación de formato marimba orquesta muy importante en la década de 1930

<sup>7</sup> Conjunto de una marimba grande de 78 teclas cromáticas y una marimba tenor de 57 teclas cromáticas (Salazar, 1988, 1992, como se citó en Chang, 2003)

<sup>8</sup> Dueño del grupo: Manuel Acevedo, Pablo Carmona y Antonio Medina. Foto fuente: documentos personales del Dr. Raziel Acevedo Álvarez.

<sup>9</sup> Músico que llegó a ser un gran maestro y compositor nacional. Se incorporó a la Marimba de los Hermanos Pomares en la década de 1940.

<sup>10</sup> Grupo que existió desde el año 1925 hasta 1957.

Orquesta de Guanacaste, pues le agregaron saxo y trombón, tocado por Sacramento Villegas, además de batería y güiro para llevar el ritmo.”

Desde la década de 1930 el formato de marimba orquesta ha contribuido a la incorporación de la batería en las prácticas musicales guanacastecas, aunque no ejecutando música tradicional.

Según el músico guanacasteco Pedro Héctor Golobio:

para aproximadamente 1975 la Marimba Orquesta Unión Cartagena<sup>11</sup> a menudo tocaba en diferentes salones de baile en San José, y como intermedio tocaban piezas como *El punto guanacasteco* y *Juanita* únicamente con marimba, estas solicitadas por el mismo público josefino. Luego de este intermedio folclórico el conjunto continuaba amenizando el baile popular, siendo las cumbias y boleros los principales ritmos. (comunicación personal, 16 de junio de 2021)



Marimba Orquesta Unión Cartagena, década de 1980<sup>12</sup>.

---

<sup>11</sup> Compuesta por marimba grande, vibráfono, guitarra eléctrica, saxofón, batería, tumbas y cantantes.

<sup>12</sup> Información brindada por Pedro Héctor Golobio

## La incorporación de la batería en la música tradicional guanacasteca

Aunque es difícil determinar el momento preciso en que se incorpora la batería en la música tradicional, es posible abordar este tema a partir de relatos y testimonios de varios directores de grupos, investigadores y percusionistas.

Edwin Caravaca Hernández<sup>13</sup>, es un baterista y cantante reconocido de Nicoya, Guanacaste. Cuando era niño, armó una batería con los tambores de la banda de la escuela e inventó un pedal de bombo improvisado con el molde de una suela de zapato y ligas. Durante su adolescencia formó parte de un grupo musical llamado Pampa Brava, el cual amenizaba bailes en salones con música popular. Edwin “Metabala”, como se le conoce en su comunidad, comenta que en muchas ocasiones antes del baile popular había una hora de danza folclórica presentado por el grupo de baile Adyericó y el mismo conjunto (Pampa Brava) acompañaba con música en vivo ejecutando temas tradicionales como *El punto guanacasteco*, *Espíritu guanacasteco*, *Pampa*, *Nayuribe* y otros temas a ritmo de pasillo y danzón. Es decir, para 1977 o 1978 ya se ejecutaba música tradicional guanacasteca con batería, acompañado del bajo eléctrico, piano<sup>14</sup>, congas e instrumentos de viento. Al finalizar la sección de baile y música tradicional, el conjunto procedía a iniciar con el baile popular. Por otra parte, era común la contratación de un conjunto musical para amenizar el baile popular y también como banda de cimarrona para amenizar eventos previos al baile realizado en los salones. En este caso, los mismos músicos del conjunto acompañaban con instrumentos de viento y para la percusión se adaptaba un platillo sobre el bombo de la batería para poder tocar con más facilidad durante estos eventos, o bien, utilizando los platillos de choque (tomados del *hi hat* de la batería) adaptados con unos pañuelos. Según Caravaca, para esta época no había nadie más

---

<sup>13</sup> Nacido el 14 de enero de 1959.

<sup>14</sup> A veces con el sonido de piano o bien, un sonido similar al de una marimba.

tocando música tradicional guanacasteca con batería, era toda una novedad y para él fue algo que surgió a partir de la necesidad y curiosidad por inventar cosas (E. Caravaca, comunicación personal, 10 de mayo de 2021).

Con el pasar de los años, la ejecución de música tradicional en batería se vuelve más recurrente en los conjuntos de música popular, tal es el caso del baterista y percusionista José Canales Castañeda, oriundo de Filadelfia, Guanacaste. En su juventud formó parte de bandas de música *chiqui chiqui*<sup>15</sup> como La Pandylla, La Mafia y Pimienta Negra en la década de 1990. Durante distintas giras realizadas por diferentes regiones del país, incluyendo Guanacaste, al final del baile popular tocaban *El punto guanacasteco*, también con batería (J. Canales, comunicación personal, 16 de junio de 2021).

La forma en que Caravaca y Canales adaptaron ritmos como parrandera y pasillo era muy particular en esta época, debido a que eran adaptaciones que buscaban asemejarse al sonido tradicional de la sección de percusión de las cimarronas, pero en la batería.

Es importante notar que *tradicional* no necesariamente quiere decir antiguo, sino que un hecho o material ha sido transmitido y aceptado por una comunidad. Por consiguiente, una vez que ha sido aceptado, este queda sujeto a las leyes de transmisión y transformación (Pratt, 2006).

Según Raziel Acevedo<sup>16</sup>, alrededor de 1994 se utilizaba la batería en distintos ensambles o bandas de la Etapa Básica de Música de la Universidad de Costa Rica de Santa Cruz, puesto que a veces no podían tocar los cuatro percusionistas, entonces era necesario resolver estas presentaciones con una sola persona (comunicación personal, 11 de mayo de 2021).

---

<sup>15</sup> Ritmo que se origina en el ambiente musical costarricense en 1979. (González, Á., Ballesteros, P., 2018)

<sup>16</sup> Actual director de la Etapa Básica de Música de la Universidad de Costa Rica, Sede Santa Cruz.

Una referencia donde se menciona la batería para ejecutar el ritmo parrandera es la siguiente: “Las parranderas se tocan con diversos ensambles que combinan marimba, guitarra y batería y con cimarronas” (Chang, 2003, p. 36).

## **Ritmos tradicionales de la región de Guanacaste**

Guanacaste posee una gran variedad de danzas y ritmos musicales que reflejan su origen cultural en el mestizaje étnico indígena-africano-español. Debido a su ubicación geográfica, muchos estilos musicales han pasado por esta región, pero no todos se han mantenido debido a que no se ajustaron a las necesidades cambiantes de la sociedad guanacasteca. Guanacaste cuenta con elementos muy particulares que demuestran la cultura y forma de ser de los habitantes de esta región. Muchos de estos elementos como la estructura musical y la métrica se encuentran fundamentados en lo europeo; también se percibe la fuerza de la influencia africana con su complejidad rítmica; el aporte indígena, aunque lamentablemente es muy escaso, se pueden encontrar algunas referencias de este (Acevedo y Guevara, 2007).

Aunque desde los tiempos más remotos han existido muchos ritmos considerados tradicionales, este trabajo se enfoca principalmente en los ritmos: parrandera o son guanacasteco, danza o contradanza, pasillo, vals y jota.

*La parrandera o son guanacasteco* es el ritmo más representativo de Guanacaste. También se le conoce como *callejera, punto, son, son suelto, saltaterrones, levantapolvos y espantaperros*, no obstante, desde finales del siglo XX y principios del siglo XXI, el calificativo de más aceptación ha sido parrandera. La parrandera se interpreta en todo Guanacaste, con características completamente ajenas a la tradición europea, por eso no se puede encasillar su forma particular interpretativa dentro de los patrones de esa cultura. Para comprender el vigor y fuerza de su

interpretación, es necesario escucharla y conocerla dentro de su contexto social, en su ambiente, en la función cumplida dentro de la sociedad (Acevedo y Guevara, 2007).

### Ejemplo N° 1: parrandera

**Garroba** SACRAMENTO VILLEGAS V.

Parrandera

Tomado de: La música tradicional de Guanacaste, ejemplo N.º 32, p. 32.

La *jota* es un ritmo de origen español que se adapta en los instrumentos de las cimarronas en Costa Rica, se escribe en métrica de 3/4 o 3/8. Es un ritmo rápido y alegre, y según sugiere Carazo (2019), este ritmo es una especie de “burla” al vals europeo de las clases altas, donde se invierten los patrones de la percusión y el bombo golpea en el segundo y tercer tiempo mientras que el redoblante acentúa el primer tiempo. Aún así, la jota suele mezclarse con el ritmo de vals, ya sea a inicio o mitad de una composición, ofreciendo un contrastante por los cambios de velocidad (Acevedo y Guevara, 2007).

### Ejemplo N° 2: jota

**Paquita** AGUSTÍN RODRÍGUEZ

Jota

Tomado de: La música tradicional de Guanacaste, ejemplo N.º 28, p. 30.

El *vals* es un ritmo que está presente en Costa Rica desde el siglo XVIII y XIX, se desarrolla primeramente en el ámbito de la música clásica u orquestal y más tarde en la música folclórica (Carazo, 2019). Aunque es posible encontrar obras de vals como una forma musical independiente, es muy poco común, ya que suele combinarse con el ritmo de jota. Este ritmo se puede encontrar escrito en métrica de 3/4 o 3/8 (Acevedo y Guevara, 2007).

#### Ejemplo N° 3: vals

Vals

The musical notation for 'Vals' consists of two staves. The top staff is labeled 'Redob' and the bottom staff is labeled 'Bombo'. Both staves are in 3/4 time. The Redob part features a series of eighth notes with stems pointing up, while the Bombo part features a series of eighth notes with stems pointing down. The notation is simple and rhythmic, typical of a vals.

Tomado de: La música tradicional de Guanacaste,  
ejemplo N.º 9, p. 19.

El *pasillo* es un ritmo proveniente de Suramérica que llegó a Costa Rica en el transcurso del siglo XIX. En Guanacaste, este ritmo es asimilado rápidamente y adquiere características singulares de la provincia. Normalmente se escribe en métrica de 3/4 o 6/8 y se conocen dos formas musicales, la vocal e instrumental (Acevedo y Guevara, 2007).

#### Ejemplo N° 4: pasillo

Pasillo

The musical notation for 'Pasillo' consists of two staves. The top staff is labeled 'Redob' and the bottom staff is labeled 'Bombo'. Both staves are in 3/4 time. The Redob part features a series of eighth notes with stems pointing up, and the Bombo part features a series of eighth notes with stems pointing down. The notation is more complex than the vals, with some notes having accents or slurs.

Recopilación: Raziel Acevedo Álvarez

Tomado de: La música tradicional de Guanacaste,  
ejemplo N.º 42, p. 36.

## Ejemplo N° 5: pasillo

Pasillo

Redob

Bombo

Recopilación: Raziel Acevedo Álvarez

Detailed description: The musical notation for 'Pasillo' consists of two staves. The top staff is for the Redob (snare drum) and the bottom staff is for the Bombo (bass drum). Both are in 3/4 time. The Redob part features a repeating rhythmic pattern of eighth notes and quarter notes, often with accents. The Bombo part provides a steady accompaniment with quarter notes.

Tomado de: La música tradicional de Guanacaste,  
ejemplo N.º 43, p. 36.

*La danza* o *contradanza* es un ritmo de origen europeo, el cual empezó a modificarse mediante el contacto entre los pobladores europeos, indígenas y africanos en actividades en salones de baile, las calles y “parrandas”. Acevedo y Guevara (2007) sugieren que la ejecución de la contradanza en las actividades guanacastecas pudo haber sido alrededor del siglo XIX. Este ritmo se desarrolla en las métricas de 2/4 y 6/8. En Guanacaste, la danza no es una forma musical independiente, sino que suele combinarse con ritmos como jota o parrandera. Según el percusionista Alonso Ramos, en Santa Cruz es común llamarle al ritmo de contradanza en 6/8 como *sobaqueado* (comunicación personal, 16 de junio de 2021).

## Ejemplo N° 6: danza

Danza

Redob

Bombo

Detailed description: The musical notation for 'Danza' consists of two staves. The top staff is for the Redob (snare drum) and the bottom staff is for the Bombo (bass drum). Both are in 2/4 time. The Redob part features a repeating rhythmic pattern of eighth notes and quarter notes. The Bombo part provides a steady accompaniment with quarter notes.

Tomado de: La música tradicional de Guanacaste,  
ejemplo N.º 10, p. 21.

## Ejemplo N° 7: danza

Danza

Redob

Bombo

Recopilación: Raziel Acevedo Álvarez

Tomado de: La música tradicional de Guanacaste,  
ejemplo N.º 39, p. 35.

Cabe resaltar que los ejemplos anteriormente mostrados son la base rítmica de cada ritmo, y sobre esta base, los percusionistas normalmente introducen otros patrones novedosos e incluso improvisan en función de la obra que se ejecuta, lo cual brinda una mayor interacción entre el elemento rítmico y melódico (Acevedo y Guevara, 2007).

### Elementos interpretativos estilísticos y notación musical

Cuando nos referimos a música tradicional es importante considerar que la notación occidental<sup>17</sup> es solamente una aproximación gráfica, es decir, no se puede confiar en que el papel escrito responda a todas las necesidades sociales y musicales de una obra determinada. A su vez, la ejecución musical tampoco permanece ligada a la partitura, debido a que hay elementos extra musicales que interfieren e influyen en la interpretación de las obras (Acevedo y Guevara, 2007). Pratt (2006) menciona: “Existen además hechos folklóricos de naturaleza no verbal, como la música, los gestos o la artesanía; la comunicación y el aprendizaje de ellos no son necesariamente verbales; la observación atenta y más o menos repetida basta” (p. 244). Esta idea

---

<sup>17</sup> Partitura

es reforzada por Acevedo (1980), quien comenta que para los músicos guanacastecos con gran experiencia musical en la región, no es necesaria la escritura musical, y que el montaje del repertorio lo hacen a oído<sup>18</sup>.

Al respecto, Monge (2017) anota: “Al estudiar la herencia afro en las culturas musicales de América Central, no se puede pasar por alto la presencia africana y su aporte a la cultura musical desde periodos históricos anteriores a las inmigraciones afrocaribeñas” (p. 110). Por lo tanto, en muchos ritmos, este aporte cultural da pie a la flexibilización de la distribución de los espacios entre las notas que, debido a la notación europea, no es posible representar con exactitud. Otros elementos de influencia africana son el desplazamiento constante de acentos, la poli rítmica y la polimétrica (Acevedo y Guevara, 2007).

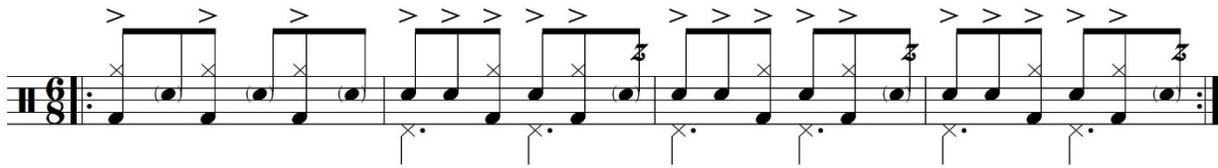
### **Transcripción de adaptaciones en batería con un abordaje tradicional**

En relación a lo anteriormente mencionado, las siguientes transcripciones son una aproximación escrita de las variantes recopiladas de distintos bateristas y percusionistas entrevistados para este trabajo, específicamente de los cantones: Nicoya, Santa Cruz y Filadelfia. A continuación se muestran ejemplos de cada uno de los ritmos acompañados de breves descripciones.

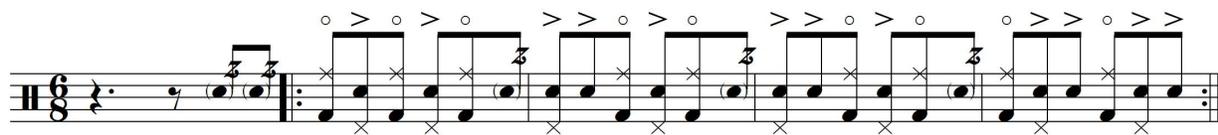
**Parrandera:** un elemento rítmico que se mantiene en la reducción de parrandera a la batería, es la continuidad de la corchea. Caravaca mantiene las figuras de corchea en métrica de 6/8 en el redoblante, realizando desplazamientos hacia el *ride* o *hi hat* (semi abierto) que coinciden con los golpes del bombo, de la siguiente manera:

---

<sup>18</sup> Método de aprendizaje de la música por medio de la escucha y repetición o imitación.

Transcripción N° 1: variante con *ride*

Demostración por: Edwin Caravaca

Transcripción N° 2: variante con *hi hat*:

Demostración por: Edwin Caravaca

Una observación muy importante que realizan Acevedo y Guevara (2007) es que: “la parrandera se desarrolla a partir de uno o dos patrones rítmicos, que normalmente se repiten en frases de dos o cuatro compases” (p. 31), tal y como se demostró en los ejemplos anteriores.

Por otro lado, el percusionista y baterista santacruceño Jorge Sandoval ejecuta este ritmo en la batería manteniendo el patrón rítmico base. Algo muy importante de notar, es el uso del redoble presionado o cerrado en los pulsos 5 y 6, ya que al igual que los acentos, estos surgen en el momento de ejecutar una pieza específica, de manera que se mantiene una constante interacción entre la percusión y la melodía de los instrumentos de viento.

## Transcripción N° 3:

The image shows four staves of musical notation for Transcripción N° 3. The notation is written on a single-line staff with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The music consists of a series of rhythmic patterns, primarily eighth and sixteenth notes, with various accents and dynamic markings. The patterns are repeated across the four staves, showing different variations of the same rhythmic motif.

Demostración por: Jorge Sandoval

Las adaptaciones tradicionales también son utilizadas por bateristas contemporáneos, y es común que cada uno las ejecute a su propio estilo. A continuación se presentan algunos ejemplos.

## Transcripción N° 4:

The image shows a single staff of musical notation for Transcripción N° 4. The notation is written on a single-line staff with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The time signature is 6/8. The music consists of a series of rhythmic patterns, primarily eighth and sixteenth notes, with various accents and dynamic markings. The patterns are repeated across the staff, showing different variations of the same rhythmic motif.

Demostración por: Víctor Guevara

## Transcripción N° 5:

The image shows a single staff of musical notation for Transcripción N° 5. The notation is written on a single-line staff with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The time signature is 6/8. The music consists of a series of rhythmic patterns, primarily eighth and sixteenth notes, with various accents and dynamic markings. The patterns are repeated across the staff, showing different variations of the same rhythmic motif.

Demostración por: José Víctor Castillo

## Transcripción N° 6:



Demostración por: Alonso Ramos

**Jota:** al igual que la parrandera, se mantiene la continuidad de la corchea (métrica de 3/4) o semicorchea (métrica de 3/8) en el redoblante, mientras que el bombo y *hi hat* tocan golpes unísonos.

## Transcripción N° 7:



Demostración por: Víctor Guevara

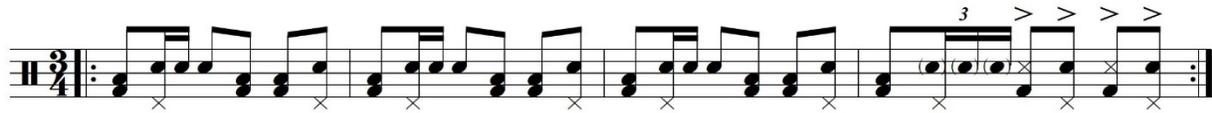
## Transcripción N° 8:



Demostraciones por: Jorge Sandoval

**Pasillo**

Transcripción N° 9:



Demostración por: Edwin Caravaca

Transcripción N° 10:

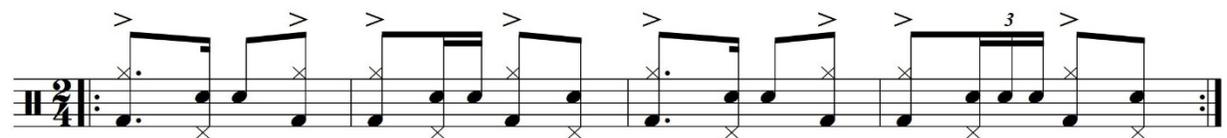


Demostración por: Víctor Guevara

**Danza o contradanza**

En métrica 2/4:

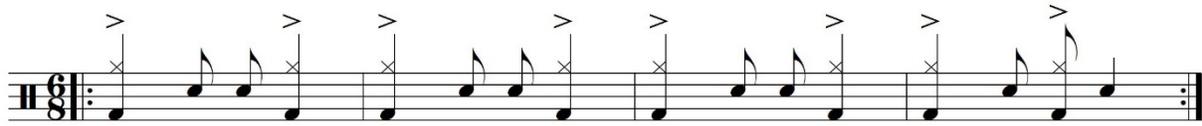
Transcripción N° 11:



Demostración por: Edwin Caravaca

En métrica 6/8 (también conocido como sobaqueado):

Transcripción N° 12:



Demostración por: Erick Sandoval

## **Incorporación de otros instrumentos de percusión y su influencia en la batería moderna**

Desde la década de 1980 y 90 sucede un cambio muy importante en algunas agrupaciones de música folclórica en Guanacaste, y es la incorporación de otros instrumentos de percusión como el bombo legüero, el cajón peruano y el bongó.

### **El bombo legüero**

Entre las primeras agrupaciones guanacastecas en incluir bombo legüero se encuentra Haciendo Caminos, ensamble liderado por el cantautor Carlos Rodríguez Santana en la década de 1980, dedicado a la interpretación de música de influencia andina (J. Cubillo, comunicación personal, 17 de noviembre de 2021).



Grupo: Haciendo Caminos de Santa Bárbara de Santa Cruz<sup>19</sup>.

Uno de los primeros grupos en utilizar el bombo legüero en un contexto de música tradicional guanacasteca fue el Grupo Nacazcolo<sup>20</sup>. La primera presentación que realizó Nacazcolo fue en la Semana Cultural de Santa Cruz en 1991, y el bombo legüero fue ejecutado por Carlos Mena. A finales de 1992 y principios de 1993 se incorpora Jorge Jaén Villareal, cantante y ejecutante del bombo legüero. Normalmente este tambor era ejecutado con un mazo para tocar los golpes en el parche de cuero y con la otra mano, un par de vainas de malinche adaptadas para simular el sonido como el de la quijada de burro. La iniciativa de utilizar la vaina de malinche fue impulsada por la influencia del Grupo Cantares. Según Cubillo, recuerda haber visto el bombo legüero solo con el Grupo Cantares, grupo del valle central, y posteriormente en Grupo Nacazcolo (comunicación personal, 17 de noviembre de 2021).

---

<sup>19</sup> Imagen tomada de la nota “Caliche: Un canto eterno por las tradiciones, la vida y la esperanza” por Saúl Quirós, 2016.

<sup>20</sup> Fundado a finales del año 1990 por Carlos Rodríguez Santana y José Cubillo Moraga (J. Cubillo, comunicación personal, 17 de noviembre de 2021).



Grupo Nacazcolo  
Cañas Guanacaste, 1995<sup>21</sup>.

De acuerdo con Cubillo, en 1996 el Grupo Nacazcolo incorporó otros instrumentos de percusión como la batería y posteriormente las congas, esto debido a que muchas veces ejecutaban ritmos como boleros con arreglos más complejos, por lo que el bombo legüero no era suficiente para cumplir con las necesidades sonoras que buscaban. La batería era ejecutada por Alfonso Herrera. Unos años después, el grupo regresó al formato con bombo legüero y percusión menor. Actualmente, los patrones rítmicos del bombo legüero que provienen del Grupo Nacazcolo han sido adaptados a la batería por músicos nicoyanos como Andy Martínez Zúñiga y Luis Carlos Martínez Rodríguez.

Nacazcolo nunca utilizó el cajón peruano como un instrumento regular en el ensamble, según recuerda Cubillo, se usó solo una vez para una presentación porque el cuero del bombo legüero

---

<sup>21</sup> Datos brindados por José Cubillo Moraga, xilofonista de Nacazcolo.

estaba húmedo y no pudo secarse a tiempo. Pero, ¿cómo llegó y cuándo se incorporó el cajón peruano en Guanacaste?

### **El cajón peruano**

Según la información recopilada para esta investigación, el cajón peruano<sup>22</sup> es traído a Santa Cruz en 1997 por el percusionista santacruceño Randall Alexis Leal Hernández<sup>23</sup>, quien realizó una gira a Perú como parte del Grupo de Danza y Proyección Folclórica Flor de Caña<sup>24</sup>. En esta gira, conoce el cajón peruano y un ritmo llamado *festejo*<sup>25</sup>, al ver esto, decide comprar un cajón, bombo legüero y un bongó para traerlo a Costa Rica. Una vez de vuelta en Santa Cruz, el cajón peruano no era tomado muy en serio por algunos ingenieros de sonido locales ya que decían que era una simple “caja de pájaros” y por lo tanto no querían amplificarlo, pero cuando escuchan que el sonido es muy similar al de una batería comienzan a cambiar de parecer. Después del primer viaje a Perú en 1997 y otro en 1998, Leal aprende por cuenta propia y adapta en este instrumento algunos ritmos como la parrandera y el pasillo, para así ejecutar canciones como *El torito* y *Amores de Laco*.

En un principio, la adaptación del ritmo parrandera en el cajón tenía mucha influencia del patrón rítmico del bombo legüero que ejecutaba Jorge Jaén en Grupo Nacazcolo, pero también otras influencias como las cimarronas guanacastecas y otros ritmos que había escuchado en Perú. Poco a poco, Leal comienza a agregar más instrumentos como el bongó, bombo legüero, congas, *toms*,

---

<sup>22</sup> Instrumento musical declarado Patrimonio Cultural de la Nación de Perú, considerado uno de los elementos culturales más representativos de la música y la cultura afroperuana (Chocano y Rospigliosi, 2016).

<sup>23</sup> Percusionista del Grupo Los de la Bajura. Importante exponente en el uso del cajón peruano en Guanacaste.

<sup>24</sup> Agrupación folclórica fundada en 1971.

<sup>25</sup> El festejo es un género musical costeño de carácter festivo, que sigue una métrica de 6/8 e involucra música y danza (Chocano y Rospigliosi, 2016). Este ritmo es muy similar a la parrandera guanacasteca.

platillos<sup>26</sup>, redoblante y de último el tom de piso, y para el año 2005 se consolida el set de percusión múltiple que utiliza aún en la actualidad con el grupo musical Los de la Bajura<sup>27</sup>. Según Leal, en Guanacaste no había alguien más ejecutando música tradicional con un set de percusión múltiple, solamente se veía en la música popular ejecutada por distintas agrupaciones que se presentaban en lugares como Melia Playa Conchal en Santa Cruz (comunicación personal, 12 de mayo de 2021).

A pesar de que Leal no utiliza una batería completa si no un set de percusión múltiple, su aporte e influencia ha sido muy importante en gran parte de los bateristas guanacastecos desde la primera década del 2000.



Cajón set de Randall Leal.  
Foto tomada el 12 de mayo de 2021.

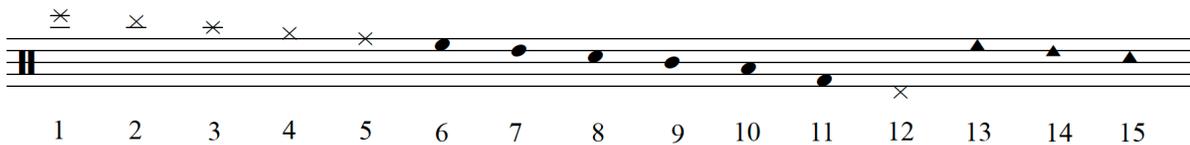
---

<sup>26</sup> *Hi hat, crash, ride y splash.*

<sup>27</sup> Grupo musical de Santa Cruz, Guanacaste, fundado en noviembre de 1990. Actualmente integrado por: Eduardo “Balo” Gómez (director), Abel Guadamuz, Leiner Gómez, Rigoberto Tablada y Randall Leal (Sicultura, 2018).

## Adaptación de ritmos tradicionales con set de percusión múltiple

### Notación para cajón set



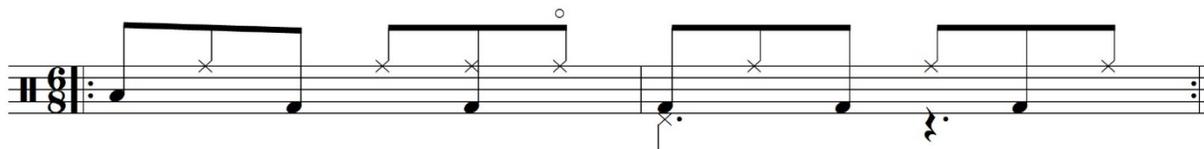
- |                              |                        |
|------------------------------|------------------------|
| 1. Splash 12" (hacia arriba) | 9. Tom 3 (tom de piso) |
| 2. Crash 16"                 | 10. Cajón (agudo)      |
| 3. Splash 8" (hacia arriba)  | 11. Cajón (grave)      |
| 4. Ride 20"                  | 12. Hi-hat (pie)       |
| 5. Hi-hat                    | 13. Tribell (agudo)    |
| 6. Tom 1                     | 14. Tribell (medio)    |
| 7. Tom 2                     | 15. Tribell (grave)    |
| 8. Redoblante                |                        |

Las variantes que se presentan a continuación fueron recopiladas del percusionista Randall Leal, ejecutadas por él mismo.

### Parrandera:

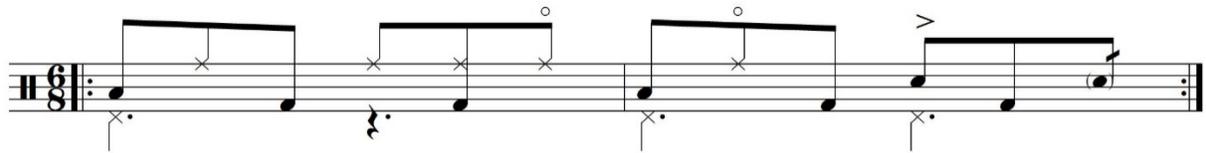
Uso del cajón y *hi hat*

Transcripción N°13:



Seguidamente se puede apreciar el uso de acentos en el redoblante<sup>28</sup> y aperturas del *hi hat* en las partes débiles de la figura.

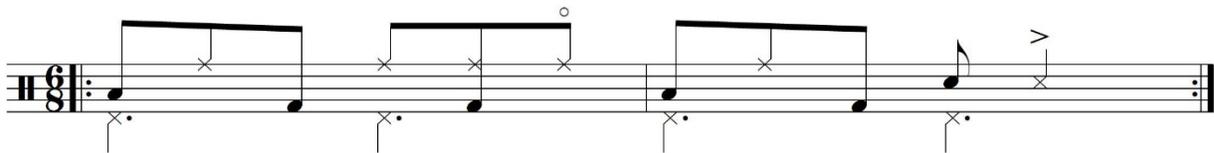
Transcripción N°14:



Transcripción N°15:



Transcripción N°16:



Sin duda, un elemento que marcó una gran pauta en la ejecución del cajón set y eventualmente en la batería fue la implementación de los *toms* para ejecutar *fills* o *breaks*<sup>29</sup> al final de las frases, lo cual ayuda a delinear los cambios de sección (introducción, verso, coro, etc.). Gran parte de los *fills* que utiliza Leal están basados en un mismo patrón rítmico, pero con distintas orquestaciones<sup>30</sup> en el cajón set.

<sup>28</sup> Conocido en inglés como *backbeat*.

<sup>29</sup> Ejecutar un patrón diferente el ritmo principal de una canción.

<sup>30</sup> Distintas posibilidades para distribuir los golpes de un ritmo determinado en el cajón set.

Ejemplo del patrón rítmico utilizado para los *fills*:



Transcripción N°17:



Transcripción N°18:



Transcripción N°19:



Algunos de estos *fills* también son lineales<sup>31</sup>.

Transcripción N°20:



<sup>31</sup> El concepto "lineal" se refiere a que no presenta contrapunto rítmico.

Transcripción N°21: en este ejemplo se mantiene la mano izquierda con un bolillo, y la mano derecha pasa de tocar el cajón al redoblante y los toms.



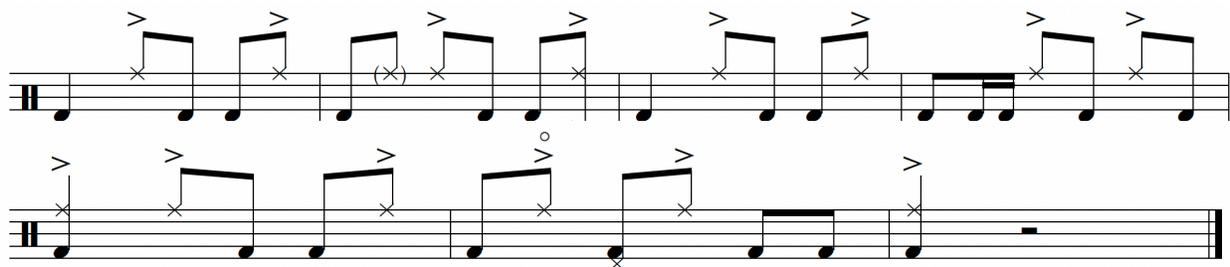
Además, Leal utiliza instrumentos de percusión menor como la campana *tri-bell*, debido al uso de campanas en muchos ritmos afroperuanos que había escuchado en sus giras a este país a finales de la década de 1990.

Transcripción N°22:



## Pasillo

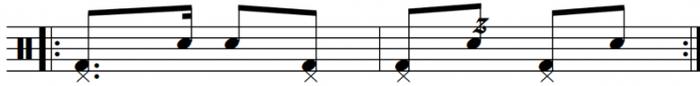
Transcripción N°23:



### Danza o contradanza

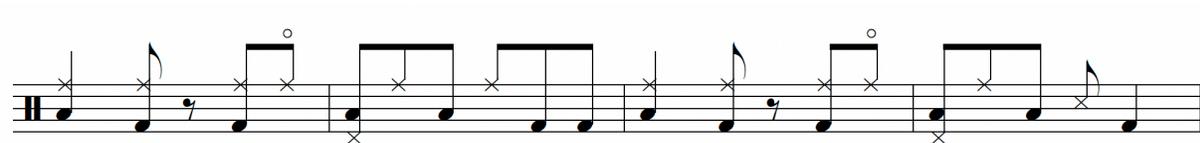
Contradanza en 2/4:

Transcripción N°24:



Contradanza en 6/8:

Transcripción N°25:



En la actualidad, muchos percusionistas utilizan el formato de set con cajón. Tal es el caso del santacruceño Marvin Carranza Rodríguez, quien adoptó esta manera de tocar durante su paso por el grupo Los de la Bajura. O bien, otros utilizan la batería completa y un cajón, lo cual les da mayor flexibilidad para ejecutar en un ensamble determinado, un ejemplo de este caso es el percusionista nicoyano, Andy Martínez Zúñiga.

### Batería moderna

Según Pratt (2006): “la producción folklórica siempre vive en variantes o versiones diferentes, que pueden surgir por adaptación a nuevas necesidades, debido a la creatividad que impone la actuación, a improvisaciones, o al olvido”. (p. 242)

La llegada de otros estilos musicales a Guanacaste como el rock inglés y otros ritmos afrocubanos provocó un cambio significativo en la ejecución de muchos ritmos guanacastecos en

métrica de 6/8, siendo la parrandera el más influenciado. Estas influencias se pueden reflejar en el estilo de ejecución de muchos bateristas de la región guanacasteca.

Uno de los primeros bateristas guanacastecos en hacer esta transición y abordar los estilos con un concepto más “baterístico” es el santacruceño Jorge Sandoval Sánchez, quien inicia su labor de docente en percusión en 1997 en la Etapa Básica de Música de la Universidad de Costa Rica, Sede Santa Cruz. En este año, surge la iniciativa de formar un grupo de música folclórica con profesores de la institución<sup>32</sup> y Sandoval decide utilizar la batería ya que, a diferencia de un set múltiple con cajón, podía utilizar las cuatro extremidades (comunicación personal, 23 de junio de 2021). Aún así, el cajón set utilizado por Leal influyó grandemente a muchos percusionistas, pero de acuerdo con Anthony Obando, no todos tenían acceso a un cajón ya que este instrumento era nuevo en la región de Guanacaste, por lo que muchos adaptaban los ritmos en la batería con un concepto más moderno (comunicación personal, 10 de mayo de 2021).

Una generación de bateristas muy importante en la primera década del 2000 está compuesta por músicos como: Anthony Obando Hernández, Guillermo Manzanares Torres, Luis Carlos Martínez Rodríguez, Marvin Carranza Rodríguez y Joseph Alonso Ramos Arrieta. Según Obando, Nicoya ha sido un puerto en donde han llegado muchos músicos del país a ofrecer conciertos, esto ha permitido un importante intercambio de información e influencias entre los músicos de la zona con otros provenientes del Gran Área Metropolitana.

---

<sup>32</sup> Entre ellos, algunos músicos del Grupo Los de la bajura como Abel Guadamuz y Rigo Tablada.

Durante este período se comienza a utilizar con más frecuencia los acentos<sup>33</sup> y también golpes con el bolillo cruzado en el redoblante<sup>34</sup>, esto impulsa el surgimiento de nuevos sonidos y patrones rítmicos que normalmente no se escucharían en una banda de cimarrona.

A partir de la década del 2010 hasta la actualidad se encuentra otra generación sobresaliente de bateristas de música tradicional en Guanacaste como: Andy Martínez Zúñiga, Víctor Guevara Martínez, José Víctor Castillo Guevara, Breiner Acevedo Rosales, José Andrés Hernández Zúñiga y Erick Sandoval Zúñiga.

## Transcripciones de variantes modernas en batería

### Parrandera:

A continuación se presenta una demostración con el uso del *crossstick*

Transcripción N°26:



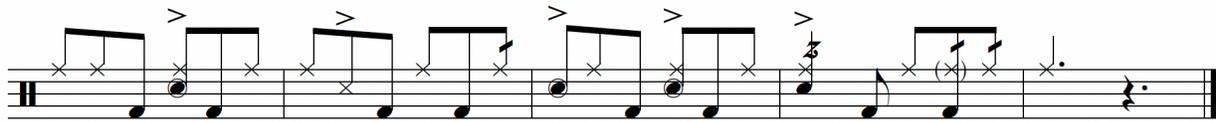
Demostración: Jorge Sandoval

<sup>33</sup> Conocido en inglés como *backbeat*. Consiste en golpear con la punta del bolillo en el parche, mientras que el cuello del bolillo toca el aro, con una misma mano.

<sup>34</sup> Conocido en inglés como *crossstick*. Consiste en mantener el extremo trasero del bolillo en el parche del tambor, mientras que el cuerpo del bolillo toca el aro.

Variante con el uso de crosstick, acentos en el redoblante y redobles

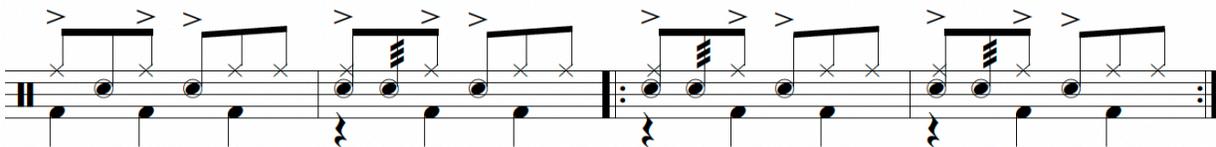
Transcripción N°27:



Demostración: Anthony Obando

Una variante que también utiliza el *crosstick* pero aún mantiene una relación con la variante de redoblante tradicional es la siguiente:

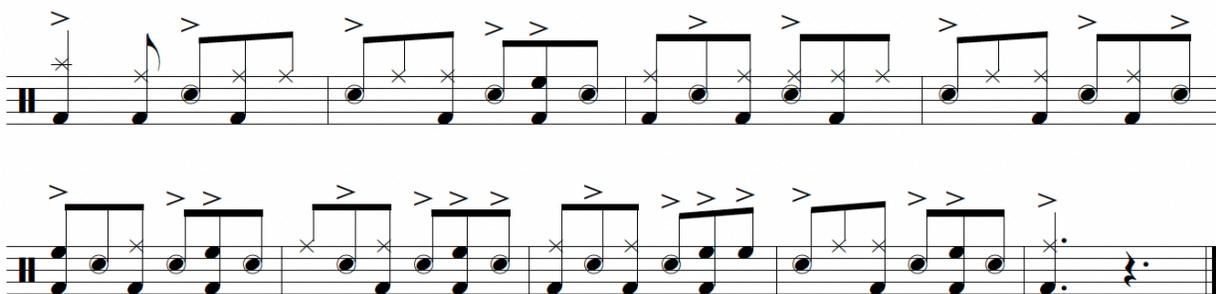
Transcripción N°28:



Demostración: Guillermo Manzanares

Bateristas como Jorge Sandoval, Víctor Guevara y José Víctor Castillo utilizan con frecuencia los toms como un complemento, ya sea en la sección del verso o coro de una canción.

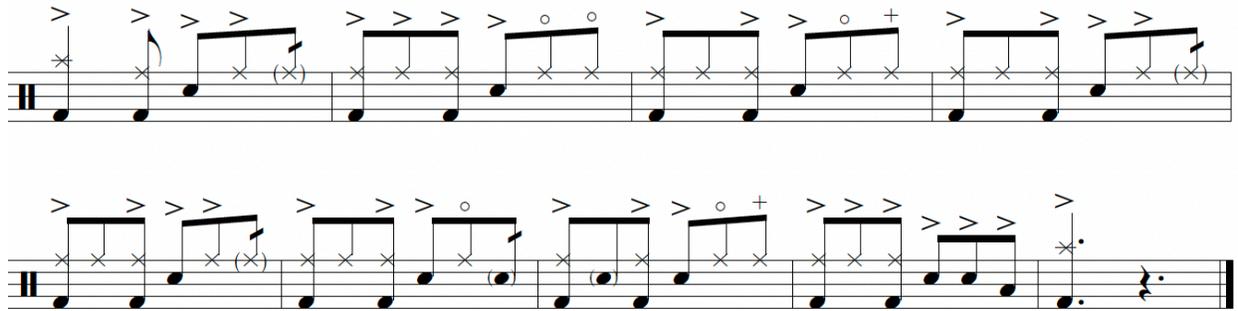
Transcripción N°29:



Demostración: Jorge Sandoval

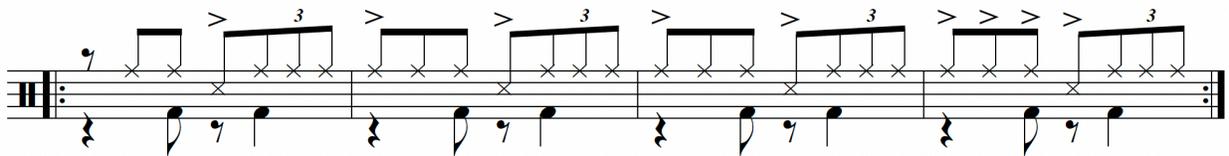
Desde principios de los 2000 se comenzó a popularizar una variante con influencia de la música rock. A continuación se muestran algunos ejemplos de la variante que normalmente se utiliza para acompañar la sección del verso de una canción.

Transcripción N°30:



Demostración: Marvin Carranza

Transcripción N°31:



Demostración: Anthony Obando

Para la sección del coro de una canción, es común cambiar del *hi hat* al *ride*, de la siguiente manera:

Transcripción N°32:

The image shows three staves of musical notation for Transcripción N°32. Each staff begins with a double bar line and a key signature of one sharp (F#). The notation consists of rhythmic patterns on a five-line staff. The first staff contains 12 measures, the second 12 measures, and the third 12 measures. The notation includes various symbols: 'x' for specific notes, '>' for accents, and 'o' for a specific note. The rhythm is complex, involving eighth and sixteenth notes.

Demostración: José Víctor Castillo

Transcripción N°33:

The image shows musical notation for Transcripción N°33. It consists of a single staff with rhythmic notation. Below the staff, there are two rows of letters: 'D I D I D I' and 'D I D I D I'. The notation includes various symbols: '>' for accents, 'o' for a specific note, and 'x' for specific notes. The rhythm is complex, involving eighth and sixteenth notes.

Demostración: Tony Obando

**Jota:**

Transcripción N°34:

The image shows musical notation for Transcripción N°34. It consists of a single staff with rhythmic notation. The notation includes various symbols: '>' for accents and 'x' for specific notes. The rhythm is complex, involving eighth and sixteenth notes.

Demostración por: José Andrés Hernández

El siguiente ejemplo muestra otras variaciones incluyendo aperturas de *hi hat* y golpes en la campana del mismo, así como redobles y golpes con bolillo cruzado en el redoblante. La batería brinda muchas posibilidades sonoras, y al mezclar esto con los conceptos de los ritmos tradicionales, producen nuevos patrones que aportan al vocabulario de estos estilos musicales.

Transcripción N°35:

The image displays four staves of musical notation for a drum set. The notation uses various symbols to represent different drum sounds: solid circles for the snare drum, 'x' marks for the hi-hat, and triangles for the cymbal. The notation includes accents (>), slurs, and specific rhythmic patterns such as eighth and sixteenth notes. The first staff begins with a double bar line and a key signature of one sharp (F#). The notation is arranged in four horizontal staves, each containing a sequence of rhythmic patterns.

Demostración por: Tony Obando

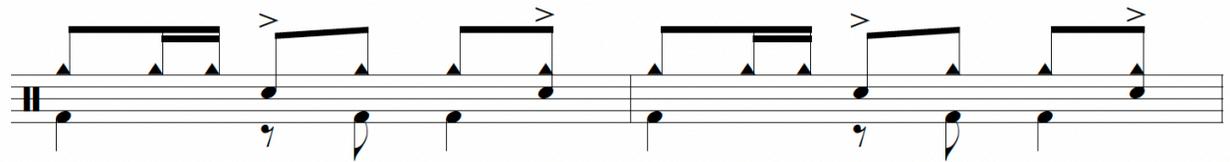
**Pasillo:**

Transcripción N°36:

The image shows a single staff of musical notation for a drum set. The notation uses solid circles for the snare drum, 'x' marks for the hi-hat, and triangles for the cymbal. The pattern consists of a repeating sequence of eighth and sixteenth notes, with accents (>) and slurs. The notation is arranged in a single horizontal staff, starting with a double bar line and a key signature of one sharp (F#).

Demostración por: José Víctor

Transcripción N°37:



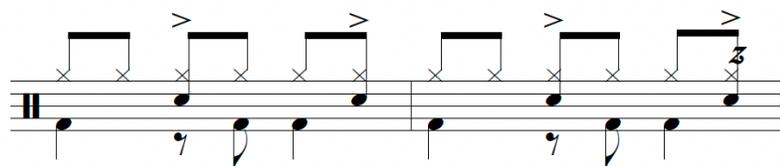
Demostración por: Erick Sandoval

Transcripción N°38



Demostración por: Marvin Carranza

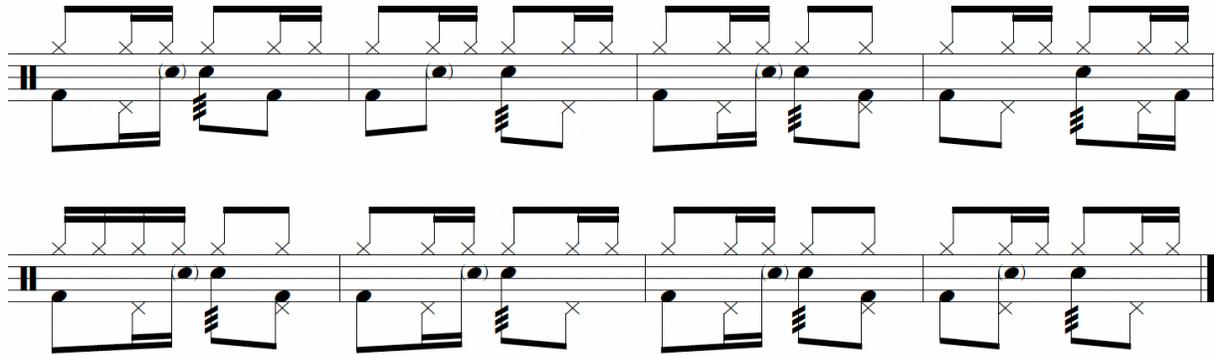
Transcripción N°39:



Demostración por: José Andrés Hernández

**Danza o contradanza:**

Transcripción N°40:



Demostración por: Tony Obando

**Conclusión**

En este trabajo se realizó un estudio acerca de la incorporación de la batería en la música tradicional de la región del Guanacaste, haciendo un breve pero detallado recorrido por la historia y evolución de este instrumento en Estados Unidos y cómo llegó este a Costa Rica. Es posible encontrar conexiones entre la formación de las bandas de Nueva Orleans y las bandas en Guanacaste, agrupaciones que eventualmente llevaron al desarrollo e incorporación de la batería en diferentes formatos musicales, siendo la necesidad de reducir personal y la creación de pedales de bombo improvisados las principales causas.

Para el análisis de las adaptaciones y variantes tradicionales en la batería fue necesario tomar en cuenta los patrones rítmicos de los ritmos utilizados en las bandas de cimarrona<sup>35</sup>, con el fin de

---

<sup>35</sup> Ejemplos: N°1, N°2, N°3, N°4, N°5, N°6 y N°7

encontrar diferencias y similitudes que permiten trazar la evolución en la ejecución de cada uno de los estilos musicales estudiados.

A través de la información recopilada he llegado a la conclusión de que la batería llega a Costa Rica durante la década de 1920 y es rápidamente incorporada en distintos ensambles de música popular de la época. Con el tiempo, se comienza a utilizar en el ámbito de la música tradicional en Guanacaste con un enfoque efectivamente, tradicional. La introducción del cajón peruano y el bombo legüero a finales del siglo XX aporta nuevos conceptos e ideas rítmicas, que junto con otros estilos musicales ajenos a nuestro país, impactan la ejecución que se populariza bajo un concepto más moderno desde finales de los 90 y principios del 2000.

Mediante las entrevistas realizadas a los bateristas mencionados, se pudo notar lo común que es actualmente en la práctica musical utilizar los términos “tradicional” y “moderno” para referirse a la forma de abordar la ejecución de los ritmos en un determinado ensamble y situación musical. De igual manera, se puede comprobar y afirmar que cada persona ejecuta los ritmos a su manera, ya que a pesar de que todos conocen profundamente la tradición, han tenido experiencias, necesidades y procesos distintos para acercarse a la música. Aún así, estas influencias se reflejan musicalmente en el estilo de ejecución en cada uno.

La evolución que ha tenido la batería en la música tradicional guanacasteca lleva pocas décadas de haber iniciado, es un proceso en el cual muchas personas han aportado, y tomando en cuenta que la música y sociedad están en constante evolución, esto brinda una base para generar nuevas formas de expresión musical en la actualidad y también proyecciones a futuro.

## Referencias

- Acevedo Álvarez, R., & Guevara Duarte, Á. (2007). *La música tradicional de Guanacaste: Una Aproximación escrita* (1. ed.). San José, C.R. : Editorial UCR.
- Acevedo, J. (1980). *La música en Guanacaste* (Primera edición). Costa Rica: Editorial de la Universidad de Costa Rica.
- Brennan, M. (2020). *Kick It: A Social History of the Drum Kit*. Oxford University Press.
- Chang, G. (2003). *Nuestra Música y Danzas Tradicionales*. Coordinación Educativa y Cultural Centroamericana. San José: CECC.
- Chocano, R., & Rospigliosi, S. (2016). *PATRIMONIO CULTURAL INMATERIAL AFROPERUANO*. Ministerio de Cultura.
- <https://centroderecursos.cultura.pe/sites/default/files/rb/pdf/PATRIMONIO%20CULTURAL%20INMATERIAL%20AFROPERUANO%20MINCU.pdf>
- Gauthreaux, G. *Orchestral Snare Drum Performance: An Historical Study*. (1989). LSU Historical Dissertations and Theses. 4715.
- Gioia, T. (1998). *The History of Jazz*. Oxford University Press.
- Hartigan, R. (1995). *The Heritage of the Drumset*. African American Review, 29(2), 234-236.  
doi:10.2307/3042298
- History of The Drumset: Part 1, 1865. Double Drumming.  
<https://vicfirth.zildjian.com/education/history-of-the-drumset-part-01.html>
- Jaina, N. (2015). *The Birth of the Drum Set*. Folkways Magazine.
- King, Z. (2014). *A Brief History of Jazz Drumming*. Honors Theses and Capstones. 210.  
<https://scholars.unh.edu/honors/210>

Zaldivar, M. (2011). *Bastión de una dinastía musical*. La Nación.

<https://www.nacion.com/archivo/bastion-de-una-dinastiamusical/6ICZSMYKPRHXJNC27SQB7AR7KE/story/>

Ministerio de Cultura y Juventud. (2020). *Dirección de Bandas celebra 175 años de trayectoria llevando música a los hogares costarricenses en Navidad y Año Nuevo*. Consecutivo 387.

Recuperado el 20 de noviembre del 2021 de

<https://mcj.go.cr/sala-de-prensa/noticias/direccion-de-bandas-celebra-175-anos-de-trayectoria-llevando-musica-los>

Núñez, R., & Marín, J. J. (RE) *Lecturas de Guanacaste: 1821-2010*. San José, CR: Sociedad Editora Alquimia 2000, 2011.

Pomares, H., & Pomares, N. *Marimba de los Hermanos Pomares*. Centro de Investigación y Conservación del Patrimonio Cultural.

[http://www.patrimonio.go.cr/patrimonio/inmaterial/certamen\\_tradiciones\\_costarricenses/guanacaste/Los%20marimberos%20hermanos%20Pomares.aspx](http://www.patrimonio.go.cr/patrimonio/inmaterial/certamen_tradiciones_costarricenses/guanacaste/Los%20marimberos%20hermanos%20Pomares.aspx)

Prat, J. (2006). *Sobre el concepto del folklore*. Oppidum: cuadernos de investigación, ISSN 1885-6292, N°. 2, 2006, págs. 229-248. [http://oppidum.es/oppidum-02-pdf/op02.10\\_prat.pdf](http://oppidum.es/oppidum-02-pdf/op02.10_prat.pdf)

Quirós, S. (2016). *Caliche: Un canto eterno por las tradiciones, la vida y la esperanza*.

Contexto. Recuperado el 18 de noviembre del 2021

<http://contexto.cr/pinata/musica/2016/12/08/caliche-canto-eterno-las-tradiciones-la-vida-la-esperanza/>

Salazar, R. (1992). *Instrumentos musicales del folclor costarricense*. Cartago: Editorial Tecnológica de Costa Rica.

Schultz, T. *A History of Jazz Drumming*. Percussive Notes 16, no.3 (1979): 106-132.

Sicultura. (2018). *Los de la Bajura*. <https://si.cultura.cr/agrupaciones-y-organizaciones/los-de-la-bajura.html>

Solerti Aguilar, E. (1). APLICACIÓN TEÓRICA EN EL DESARROLLO DEL CAMPO MUSICAL DE COSTA RICA (SEGUNDA MITAD EL SIGLO XIX). *Kañina*, 36(3).  
<https://revistas.ucr.ac.cr/index.php/kanina/article/view/2288>

Vargas, M. C. (2004). *De las fanfarrias a las salas de concierto: música en Costa Rica (1840-1940)*. San José, Costa Rica. Editorial Universidad de Costa Rica.