

EL SURGIMIENTO DE LA CANCIÓN FOLKLÓRICA EN COSTA RICA (1930-1960)

THE EMERGENCE OF FOLK SONG IN COSTA RICA (1930-1960)

Javier Alvarado Vargas / jalvaradov@uned.ac.cr

Universidad Estatal a Distancia, Costa Rica

Recibido: 03/06/2025
Aceptado: 09/07/2025

RESUMEN

El presente artículo analiza cómo se da la configuración de un repertorio de música típica-folklórica nacional en el periodo de 1930 a 1960 en Costa Rica. Este repertorio se difundió a través de cancioneros escolares que recogieron repertorios e idearios de la región central y de la provincia de Guanacaste. Asimismo, su estética se define y difunde gracias al radioteatro, los concursos radiales y ciertas músicas extranjeras que alimentaron la configuración de lo que hoy se conoce como música típica costarricense, de corte nacionalista. A partir de datos anotados en ciertas investigaciones clave realizadas en el primer cuarto del siglo XXI, analizaremos cómo se gestó en Costa Rica esta canción popular de tintes folklóricos en el periodo mencionado.

PALABRAS CLAVE

canción folklórica; cancioneros escolares; concursos radiales; radioteatro; Costa Rica

ABSTRACT

This essay analyzes the development of a national folk/traditional music repertoire in Costa Rica between the decades of 1930 and 1960. This repertoire was disseminated through school songbooks that compiled songs and traditions from the central region of Costa Rica and the province of Guanacaste. The characteristics of this music was defined and disseminated through radio drama, radio contests, and certain foreign musical influences that contributed to the formation of what is now known today as Costa Rican folk music, characterized by its nationalistic style. Based on research conducted on this first quarter of the 21st century, we will analyze how this popular, folk-influenced song developed in Costa Rica during the aforementioned period.

KEYWORDS

folk song; school songbooks; radio contests; radio drama; Costa Rica



Esta obra está bajo una Licencia Creative Commons Atribución-NonCommercial-CompartirIgual 4.0 Internacional

«EL FOLKLORE ES UN REGISTRO POLÍTICO DE LA HISTORIA»

DIONISIO CABAL ANTILLÓN (1981)

En los proyectos liberales que se llevaron adelante en Latinoamérica a finales del siglo XIX y principios del XX para la construcción de una identidad nacional, se tomó como base ciertas músicas tradicionales, siendo procesadas como folklor. En estos procesos, el poder se reafirmó mediante la invención de una cultura hegemónica envasada para representar la idea de Patria. A lo largo del siglo XX, musicólogos y recopiladores jugarán un rol clave para la conformación de un corpus musical más o menos homogéneo, al realizar un recorte que integrará algunas prácticas musicales y dejará por otras que no entrarían dentro del paradigma de la música folklórica. Como bien señala Alejandro Madrid:

El desarrollo de proyectos esencialistas de investigación musicológica que validaran esas músicas como emblemas de la nación, se dieron la mano con la construcción de los mismos Estados nacionales y con los discursos nacionalistas que pretendían naturalizarlos (2010, p. 228).

Costa Rica no se vio exenta de estas intenciones. En el presente artículo, a partir de una investigación hermenéutica y bajo un enfoque cualitativo, analizaremos algunas coyunturas que incidieron en la configuración de lo que en el país hoy se entiende como música folklórica o típica nacional. Hemos tomado diversas fuentes referidas a la historia de la música académica y popular y al desarrollo de la industria cultural en el país, analizando las pretensiones nacionalistas en la construcción de la canción folklórica costarricense.

Diversas investigaciones han comprendido el rol fundacional que tuvo un grupo de músicos académicos en la génesis de un cancionero típico/nacional costarricense (Vargas, 2008), así como el papel que jugaron los cancioneros escolares recopilados y elaborados por este mismo grupo para la difusión de dicho repertorio (Villalobos, 2016; Carmona, 2016). Sin embargo, nos parece importante reflexionar más a fondo sobre este proceso, en particular con lo ocurrido en ámbitos musicales no académicos, así como en la expansión de la radio con sus emisoras, programas, concursos, grabaciones en vivo bajo patrocinio tanto estatal como privado.¹

¹ Cabe mencionar como otro antecedente importante, sobre esta línea, el trabajo del historiador Juan José Marín Hernández (2009), titulado *Melodías de Perversión y Subversión: una aproximación a la música popular en Costa Rica. 1932-1960*, el cual destaca la fuerte influencia —y censura estatal— que tuvo en Costa Rica la música que ingresaba a través de la radio y el disco desde México —boleros— y Argentina —tangos—.

GUANACASTE

Las investigaciones de María Clara Vargas Cullell (1996, 2004, 2008) nos dejan claro que la intención de inventar una música nacional fue plenamente consciente, cuando en 1927 el secretario de Educación Pública Luis Dobles Segreda convocó a una reunión de unos 40 músicos, en la cual se acordó, luego de una acalorada discusión, que había que encontrar un ritmo que representase el alma nacional (Vargas, 2008). A raíz de esta discusión, Julio Fonseca Gutiérrez —docente, pianista y compositor— y José Daniel Zúñiga Zeledón —docente, violinista y compositor— proponen a Dobles Segreda emprender una misión de recopilación de canciones «a las regiones más apartadas del país, como la provincia de Guanacaste o el cantón de Osa, para encontrar un folklore más puro» (Fonseca, 1950, p. 75).

Al año siguiente, Dobles Segreda pone en marcha el proyecto para recolectar esa música tradicional y convoca a los mencionados Zúñiga y Fonseca, además de Roberto Cantillano Vindas —músico militar, flautista y director de bandas—. Este grupo viajan a una de las provincias más aisladas de la región central,² Guanacaste, concretamente a los pueblos de San Pablo de Nicoya, Nicoya, Santa Cruz, Filadelfia y Liberia para realizar un trabajo de recopilación de música de la zona (Zúñiga et al., 1929, p. 3). Como resultado, se publican en 1929 el *Primer folleto de música nacional. Colección de Bailes Típicos de la Provincia de Guanacaste* (Villalobos, 2016, p. 47), el cual incluye callejeras, pasillos, patrióticas y danzas (Zúñiga et al., 1929, p. 3). En palabras del propio Dobles Segreda:

En enero se envió una comisión de músicos distinguidos al Guanacaste, para recoger alguna música regional. La poca que sobrevivía y quede a flote sobre el diluvio de fox-trots y one steps que el jazz band del negro José nos ha echado encima, desde su cafetín de Chicago, para regalo de la vulgaridad y vergüenza del arte (Zúñiga et al., 1929, p. 3).

Lo anterior revela el discurso nacionalista que la élite gobernante deseaba instalar, en el cual se buscaba diferenciar las músicas costarricenses de las foráneas «[...] ya algunos se alzan de hombros suponiendo que bien pudiera estarse dando gato por liebre y hacer pasar por tico [costarricense] lo que es pinolero [nicaragüense] o chapín [guatemalteco]» (Zúñiga et al., 1929, p. 3). A su vez, revelan la fuerte influencia de músicas norteamericanas como el jazz y el fox-trot, incluso en Guanacaste.

² La región central de Costa Rica comprende las ciudades más densamente pobladas de las provincias de San José, Heredia, Alajuela y Cartago.

Una vez recolectada la música nacional, el Estado apoyó la edición de partituras, cancioneros y estimuló la presentación de conciertos de música nacional (Vargas, 2008). En 1934, Fonseca arregló y presentó en el Teatro Nacional el pasillo He Guardado, con letra del guanacasteco Aristides Baltodano Guillén y música del nicaragüense Manuel Rodríguez Caracas, recopilado en aquellos viajes a Guanacaste (La Nación, 2002, s. p.). Zúñiga, por su parte, publica *Canciones Escolares para uso de las Escuelas Oficiales de la República de Costa Rica* (1933a), *Lo que se Canta en Costa Rica* (1933b), libro de texto de la Secretaría de Educación Pública, y más adelante la colección *Cuatro Canciones Nacionales* (1935), así como el *Tercer Folleto de Música Criolla: Colección de Canciones y Danzas Típicas* (1935), en coautoría con Fonseca y Cantillano (Rodríguez, 2014, s. p.). Al mismo tiempo, estas experiencias reforzaron un vínculo que se venía forjando desde la década de 1920, entre compositores de la región central y de la provincia de Guanacaste, quienes comienzan a encontrarse en ámbitos de educación formal.

LOS CANCIONEROS ESCOLARES

El espíritu nacionalista que marca la década de 1930 también impregna la educación musical costarricense y refleja la intención de formar una conciencia nacional por parte de la élite gobernante, cuando los cancioneros de música nacional antes mencionados empiezan difundidos a través del aparato escolar, sentando las bases de una incipiente música folklórica (Villalobos, 2016). Estos cancioneros incluyeron, además de temas tradicionales guanacastecos —anotados como «anónimos»—, composiciones de músicos académicos de la región central, compuestos con una marcada intención estética escolar-moralizante. También se incluye un amplio compilado de himnos de países latinoamericanos, el Himno Nacional con letra de José María Zeledón Brenes y otros himnos costarricenses (Zúñiga, 1933b). Muchas canciones incluidas en estos cancioneros, paradigmático de la música nacional,³ fueron compuestas por el mismo Zúñiga, a veces en colaboración con otros letristas. A la vez, en los cancioneros escolares se repiten nombres como Julio Fonseca, Roberto Arce Vargas y José Joaquín Vargas Calvo, entre otros, quienes pasarán a formar parte del canon de compositores nacionales.

Siguiendo a Marín (2011-2012, p. 151), el análisis de los cancioneros escolares «nos permite entender e interpretar las pretensiones que tuvo la sociedad para que sus niños y niñas asumieran y aceptaran las

³ *Lo que se canta en Costa Rica* fue impreso once veces más hasta la muerte del autor en 1981 (Carmona, 2016, p. 27).

normas sociales imperantes». En Costa Rica, estos cancioneros fueron una herramienta legitimadora de valores hegemónicos que dictaban patrones culturales, formas de relacionarse, de entender la autoridad (Molina, 2007, p. 250), a través de los cuales se transmitieron conceptos, valores morales y cívicos, de acuerdo con «las políticas educativas y valores socioculturales predominantes» (Villalobos, 2016, p. 15).

La figura de Zúñiga como editor, compositor y recopilador fue fundamental. Además, del total de su producción —326 obras registradas— 185 fueron canciones infantiles escolares (Rodríguez, 2014, s. p.). En 1947, Zúñiga expresaba que el folklor es «lo nacional, lo nacido en el solar, lo que en pueblo se canta, lo que en el pueblo se dice, lo que sabe a tradición, herencia de los abuelos» (Zúñiga, 1947). Esta concepción subyace en el recorte editorial de los temas que se incluían en los cancioneros escolares, donde la identidad musical nacional quedó fuertemente anclada a concepciones biológico-telúricas —la tierra, lo ancestral, el pasado remoto e idealizado— las cuales, como veremos a continuación, se refuerzan en las narrativas cancionísticas de 1950 que reproducen un folklor pintoresco de sustrato campesino/rural.

LA RADIO

Junto a los cancioneros escolares, las emisoras de radio, con sus radioteatros y sus concursos musicales, terminan de sentar las bases para la construcción de la música folklórica costarricense. Las formas de representación de lo campesino/tradicional en el radioteatro de las décadas de 1930-1940, constituye una continuidad de la veta costumbrista de la Generación del Olimpo (Hidalgo, 2018, p. 101): aquel grupo de escritores que, a través de la literatura, contribuyó a la elaboración un modelo de cultura nacional liberal, oligárquico y patriarcal (Quesada, 1989, p. 9). Esta narrativa literaria se trasladó al radioteatro, reforzando el ideario folklórico/nacional. Importantes personalidades de la radio entre 1940 y 1960, como Carmen Granados Soto, (MCJD, 2002, s. p.), expresaban un profundo aprecio por obras destacadas de la Generación Olimpo como las *Concherías* (1905), la serie de cuadros de costumbres escritos por Aquileo J. Echeverría Zeledón, obra que se llevó al radioteatro (Morales, 1975, s. p.).

Así, en la década de 1940, una vertiente radial humorístico-costumbrista toma fuerza a través de la creación de personajes que calaron profundamente en la cultura costarricense, como la *Rafela* de Granados, el *Zoilo Peñaranda* de Fernando Fernández Sagot o el *Concho Vindas* de Evangelista Fonseca Rivas, estereotipos del campesino blanco, honesto, pícaro y trabajador de la Generación del Olimpo (Urbina, 2000, s. p.).

De esta manera, el país va definiendo un folklor musical no sólo en torno a un cierto tipo de música y a una cierta región, sino también en torno a un cierto tipo de personaje campesino, estereotipado. La búsqueda de esa pureza nacional quedó reflejada en la proclama del popular personaje acampesinado de Granados: «Yo soy Rafela, el Alma Nacional».

Por otro lado, durante las décadas de 1930 y 1940, numerosas emisoras de radio organizaron concursos patrocinados por empresas nacionales de cigarrillos y licores —Tabacalera Costarricense, Fábrica Nacional de Licores— (Urbina, 2000, s. p.), para dar a conocer músicos que deseaban iniciar su carrera. Muchas emisoras tenían un escenario con butacas, donde se presentaban cantantes, guitarristas y pequeños grupos (Barrantes et al, 2013, s. p.). Tal era el éxito de estos concursos, que las finales se llevaban a cabo en sitios más amplios y algunos culminaban en giras de los ganadores por las provincias⁴ (Zaldívar, 2010, s. p.). Los programas radiales con actuaciones en vivo fueron foco de entretenimiento, ocupando los horarios centrales de las principales emisoras del país, generando ingresos publicitarios y repercusión cultural.

Asimismo, a través del cine, la radio, el disco y la vitrola, se expanden otras músicas menos decentes. Siguiendo a Marín (2009, p. 63) entre las décadas del 1930 y 1940 comienzan a aparecer gran cantidad de editores de cancioneros de música popular. Estos cancioneros difunden ampliamente ciertas músicas que se tocaban y escuchaban en la radio de las pulperías, provenientes de Colombia —pasillos y bambucos—, Argentina —tangos, milongas y zambas—, España —pasodobles—, México —rancheras y corridos—, músicas provenientes del Caribe —danzones, mambos, rumbas, sones, calypsos, boleros— y Estados Unidos —blues, foxtrot—. Esta música extranjera «antes de ser aceptadas por la buena sociedad fueron escuchadas en los arrabales y burdeles josefinos y como tales censuradas» (Marín, 2009, p. 93).

La expansión de las emisoras de radio continuó y a partir de la década de 1950 ve nacer una nueva generación de músicos: aquella que fue educada bajo el régimen de los cancioneros escolares y que creció escuchando radioteatro costumbrista, además de música nacional y extranjera. Esta generación de mitad de siglo se caracterizó por el formato de trío y cuartetos —cuando el el trío mexicano Los Panchos

⁴ Cabe mencionar el concurso que la Fábrica Nacional de Licores llevó a cabo en 1939, en el cual se exigía que el tema de las canciones tenía que ser nacional. El dúo Los Talolingas decidió participar (Salguero, 2010, p. 142) y compusieron un vals lento titulado La Guaría Morada, alzándose con el primer premio. La Voz de la Víctor contrató al dúo para que todos los sábados participara en un programa de humor, lo cual los terminó de catapultar a la fama, con giras dentro y fuera del país. Ese mismo año, la flor de la guaría morada fue declarada símbolo nacional (Cervantes, 2003, p. 32).

causaba furor en toda Latinoamérica—, que en la región central fueron numerosos. Uno de los más paradigmáticos fue el Trío Los Ticos, fundado en 1949 por Mario Chacón Segura (Rico, 1978, p. 37), el cual retomó aquella estrecha relación entre la región central y la provincia de Guanacaste, al grabar canciones de inspiración o composición guanacasteca.⁵ También sobresalió el Trío San Carlos, activo entre 1947 y 1950 y que en 1953 se transformaría en el Trío Costa Rica (Zúñiga, 2015, s. p.). Estos músicos también se darán a conocer a través de la radio, la cual sigue siendo un trampolín.

El radioteatro verá su declive a medida que avance la televisión en la década de 1960. Los radioteatros ya venían siendo importados —principalmente de México—, pues era más barato que producirlos localmente (Barrantes et al, 2013, s. p.). Con la televisión, la música típica/folklorica de carácter nacional comienza una nueva etapa marcada por el éxito de los programas televisivos producidos por Miguel Zúñiga Díaz, alias Salguero, quien creó una compañía de actores *amateurs* que encarnaban personajes campesinos y un estilo audiovisual costumbrista que se consolida con la serie *El Fogón de Doña Chinda* (1976). Esta narrativa televisiva da continuidad a los cancioneros nacionales, a la estética de la Generación del Olimpo y a los personajes del radioteatro humorístico (Solano, 2016, s. p.). Lorenzo Salazar Morales, uno de los recopiladores y compositores folkloristas más importantes de esta nueva etapa (Salazar, 1965, s. p.) apunta en la contratapa de su primer disco en 1965: «hay en esta grabación gracia, ingenuidad, pureza, que al fin y al cabo son las notas que componen la música típica de nuestros campesinos».

RUTAS ALTERNATIVAS

Como contrapeso a este proceso estatal-liberal de pretensiones nacionalistas y folklorizantes, en el cual, como ya hemos visto, colaboraron el aparato escolar y la incipiente industria cultural costarricense, en la década de 1930 otros artistas, simpatizantes del partido comunista, advierten la necesidad de estudiar la cultura popular costarricense bajo una militancia disidente a la oficial. Y aunque también entenderán a la cultura bajo la idea de folklor, lo harán con una lupa más crítica, reivindicando la cultura popular en la construcción de lo nacional bajo un marco de compromiso social (Margarit, 1993, s. p.). En el campo musical, la pionera en esta línea fue Emilia Prieto Tugores. Educadora, escritora y cantora, Prieto emprendió una ardua labor de recopilación

⁵ Mario Chacón Segura compuso el célebre tambito Caballito Nicoyano, dedicada al cantón de Nicoya (Guanacaste). En 1958, el Trío Los Ticos grabó el bolero guanacasteco *Luna Liberiana* de Jesús Bonilla Chavarría y el pasillo guanacasteco *He Guardado* de Héctor Zúñiga Rovira (Luna Liberiana, 2016, s.p.).

de música campesina de tradición oral de la región central y de la zona sur (Prieto, 1978).⁶ Fue, además, una de las primeras en plantear la creación de un marco institucional para dar seguimiento sistemático a los esfuerzos de promoción de la cultura popular (CIESPAL, 2019, s. p.). Su decidido compromiso social le valió ser «encarcelada y vigilada durante los hechos del 48 [cacería anticomunista]. Se decía que era una mujer peligrosa» (Prieto, 1978, p.35).

Sin embargo, el profesor Alejandro Cardona (1993, s. p.) sostiene que ya en la época en que Prieto recopilaba música del folklor meseteño, ella era la única que cantaba dichas canciones y «ya no constituían una manifestación viva dentro del ámbito popular de donde habían surgido y en donde, antaño, se habían recreado a través de la tradición oral». Por otra parte, el músico y sociólogo Manuel Monestel (2000, s. p.) señala que en la década de 1970 había «un folklora desgastado y con poco prestigio social, pero con una vigente función ideológica reproductiva» y «una orfandad sensible de música popular original, contextualizada en Costa Rica e impulsora de nuevos enfoques sobre la identidad».

CONCLUSIONES

La construcción del folklora musical costarricense, hoy conocido como *música típica*, guardó una íntima relación con la integración de la música de la provincia de Guanacaste en la conformación de un cancionero criollo/tradicional. Para tal fin, se recopilaron y crearon canciones que respondieran a la ideología oficial, bajo la bandera de un alma nacional, única, pura y solapadamente blanca. El nacionalismo, como mecanismo unificador, encarnó esas músicas a la tradición inmaculada de la Patria, del ser nacional. Las músicas recopiladas quedaron entrampadas en este proceso, transmitidas a través del aparato escolar y la radio. A su vez, la radiodifusión tuvo una enorme importancia en la construcción del imaginario nacional, así como en el reconocimiento de intérpretes, agrupaciones y canciones, a la vez que se motorizaban grandes recursos económicos.

Todo este proceso se vio transversalizado por la construcción del arquetipo del campesino costarricense y por el paradigma liberal que impregnó la literatura costumbrista desde finales del siglo XIX. La estética narrativa y visual de la literatura de la Generación del Olimpo impregnó al teatro costumbrista en la década de 1920, llegó al radioteatro en la década de 1930 y continuó vigente hasta la llegada de la televisión en la década de 1960, siempre con apoyo oficial.

⁶ Para algunos autores, Prieto y otros artistas de izquierda continuaron con «la misma lógica de recolección, considerando al pueblo como un sagrario de tradiciones antiquísimas» (Hidalgo, 2018, p. 101).

La música nacional/folklorica *inventada* en las décadas mencionadas, así como la literatura de la Generación del Olimpo, aún conservan un lugar privilegiado en los currículos y programas escolares, siempre recurriendo al estereotipo del campesino y a la caricaturización de su música. De modo tal que el interés estatal por reproducir el imaginario que construyó este proceso continúa vigente, reforzando ideas del ser costarricense en torno a lo típico/nacional en este primer cuarto del siglo XXI. Al respecto, Mendívil indica que:

Música, danza, literatura y artes plásticas son subvencionadas desde las esferas del Estado, y de este modo, utilizadas por instituciones oficiales para propagar las redes de convenciones sociales que el historiador británico Eric Hobsbawm ha bautizado como tradiciones inventadas. Siendo una práctica colectiva por excelencia, la música ha sido y sigue siendo un espacio predilecto para impulsar y difundir discursos nacionalistas (2016, p. 93).

En todo país latinoamericano se ha instalado, desde la oficialidad, un mito de música nacional. Sin embargo, siguiendo a Monestel, «en los conceptos folklóricos que fosilizan las expresiones culturales, no es posible entender la cultura como un proceso ni sus dimensiones dinámicas en constante movimiento reconstrucción y cambio» (2005, p. 14). A la unidad y homogeneidad de una supuesta 'música nacional' se opone la amplia heterogeneidad del conjunto de músicas populares que existen en un país como Costa Rica. Pues la música popular carece de un carácter oficialmente organizador y centralizador, como sí intenta hacer parecer el concepto de música folklórica. Esto a pesar de que el mercado —a partir de la clasificación por géneros— o la oficialidad —a partir de la clasificación por regiones— intenten clasificar estas músicas. Lo cierto es que factores complejos y a veces contrapuestos inciden en el desarrollo de las músicas populares y dificultan la construcción de consideraciones unitarias sobre las mismas. O como bien señala Ticio Escobar, la impugnación en el folklor implica tanto ruptura como conservación: «a veces se resiste destruyendo los mitos, a veces conservándolos» (1987, p. 149). Es importante tener en cuenta la dimensión política de estas músicas, para entender las luchas de poder en los usos sociales y culturales que aún hoy se siguen dando en los repertorios musicales del nacionalismo folklorizante.

REFERENCIAS

Barrantes, K., Cordero, A., Corrales, N. y Spong, L. (22 de febrero de 2013) *El radioteatro: un género en peligro de extinción*. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=qkUb8m9P3b4>

Cabal Antillón, D. (1981). Coplas y cantares de Costa Rica. *Revista Letras*, 1 (8-9), 51-63.

Cardona, A. (agosto de 1993). Reinventemos a Emilia. *Suplemento Cultural del Programa Cultural, Arte y Tecnología* (8).

Carmona, J. E. (2016). Análisis sociocrítico de la construcción identitaria: el caso del libro *Lo que se canta en Costa Rica*. *Pensamiento Actual*, 16(27), pp. 27-69.

Centro Internacional de Estudios Superiores de Comunicación para América Latina (CIESPAL) (3 de agosto de 2019). *Galería Marchal presenta Emilia Prieto*. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=3D34HUnFqHY>

Cervantes, L. (2003). Música criolla hispanoamericana. En G. Álvarez et al. (Comps.), *Nuestra música y danzas tradicionales* (pp. 29-38). Coordinación Educativa y Cultural Centroamericana.

Escobar, T. (2004). El mito del arte y el mito del pueblo. En A. Colombres (Coord.) *Hacia una teoría americana del arte* (pp. 85-178). Ediciones del Sol.

Fonseca, J. (1950). Referencias sobre música costarricense. *Revista de estudios musicales* 1(3), 77-97.

Hidalgo, A. (2018). Las nociones de lo costarricense en la música folklórica de los años 80. El caso del grupo Cantares. *Káñiña*, 42, 89-117.

Luna liberiana, célebre 80 años después (14 de febrero de 2016). *La Nación*.

Quesada, A. (1989). *Antología del relato costarricense (1890-1930)*. Editorial de la Universidad de Costa Rica.

Madrid, A. (2010). Música y nacionalismos en Latinoamérica. En A. Recásens y C. Spenser (Eds.), *A tres bandas. Mestizaje, sincretismo e hibridación en el espacio sonoro iberoamericano* (pp. 227-235). Editorial Sociedad Estatal para la Acción Cultural Exterior de España SEACEX y Editorial Akal.

Margarit, R. (agosto de 1993). Emilia Prieto en la Cultura Costarricense. *Suplemento Cultural del Programa Cultural, Arte y Tecnología* (8).

Marín, J. J. (2009). *Melodías de perversión y subversión: la música popular en Costa Rica (1932-1960)*. Alma Máter.

Marín, J. J. (setiembre 2011 – febrero 2012). Música e infancia: de la socialización al control social. Un balance teórico metodológico. *Diálogos*, 12(2), 137-164.

Mendívil, J. (2016). *En contra de la música*. Gourmet Musical.

Ministerio de Cultura, Juventud y Deportes (MCJD) (2000). *Carmen Granados Soto (1915-1999), Biobibliografía*. Centro de Documentación y Bibliografía de la Biblioteca Nacional Miguel Obregón Lizano.

Molina, I. (agosto 2007-febrero 2008). Educación y sociedad en Costa Rica: de 1821 al presente (una historia no autorizada). *Diálogos*, 8(2) [informe especial].

Monestel, M. (mayo-agosto de 2000). Mi práctica artística y su relación con la identidad cultural costarricense en tiempos de globalización: una propuesta de identidad cultural en la música popular costarricense. *Suplemento Cultural del Programa Cultural, Arte y Tecnología* (64).

Monestel, M. (2005). *Ritmo, Canción e Identidad: una historia sociocultural del calypso limonense*. Editorial de la Universidad Estatal a Distancia.

Morales, C. (11 de setiembre de 1975). Aquileo y Carmencita conmueven. *La Nación*.

- Prieto, E. (1978). *Romanzas Tico-Meseteñas*. Ministerio de Cultura, Juventud y Deportes.
- Rodríguez, E. (2014). *José Daniel Zúñiga Zeledón: ficha biográfica*. Archivo Histórico Musical de la Escuela de Artes Musicales, Universidad de Costa Rica. <http://archivomusical.ucr.ac.cr/catalogo/autores/jose-daniel-zuniga-zeledon>
- Rico, J. (1978). *Las canciones más bellas de Costa Rica*. Centro Editorial de Estudios Musicales.
- Salazar, Lencho (1965). *Ydiay... Lencho?* [LP]. INDICA
- Salguero, M. (2010). En el año 39 nació la Guaría Morada. En A.P. Pacheco. *Costa Rica: Sus Símbolos Nacionales* (pp. 111-114). Centro de Investigación y Conservación del Patrimonio Cultural, Ministerio de Cultura y Juventud.
- Solano, A. (29 de enero de 2016). María Mayela Padilla: “es un orgullo que me digan maicera”. *La Nación*.
- Vargas, M. C. (julio-diciembre 1996). Música y Estado en Costa Rica (1845-1942). *Revista de Historia*, (34).
- Vargas, M. C. (2004). *De las fanfarrias a las salas de concierto: música en Costa Rica (1840-1940)*. Editorial de la Universidad de Costa Rica.
- Vargas, M. C. (10 de febrero de 2008). Cómo tuvimos música nacional. *La Nación*.
- Villalobos, F. (2016). *El estilo musical en las canciones escolares de Guatemala, Costa Rica y Panamá (1933 – 1982) y su incidencia en la construcción de valores hegemónicos*. Alma Máter.
- Zaldívar, M. (3 de enero de 2010). Aplausos en la radio. *La Nación*.
- Zúñiga, J.D. et al. (1929). *Primer folleto de música nacional. Colección de bailes típicos de la provincia de Guanacaste*. Secretaría de Educación, Imprenta Nacional.
- Zúñiga, J.D. (1933a). *Canciones escolares para uso de las escuelas oficiales de la República de Costa Rica*. Dirección Técnica de Música de la Secretaría de Educación.
- Zúñiga, J.D. (1933b). *Lo que se canta en Costa Rica: canciones escolares, de colegios y populares. Himnos de la América Española*. Imprenta y Librería Universal.
- Zúñiga, J.D. (1947). *Sabe ud. qué es el folklor*. Archivo de la familia de José Daniel Zúñiga.