

# EDOSONÍA

Revista del mundo sonoro ecuatoriano

Carrera de Artes Musicales- FAUCE  
Quito-Ecuador, marzo, 2026



§ OSNE MÚSICA CONTEMPORÁNEA J. C. Panchi § BELISARIO PEÑA J. Mullo  
§ SALGADO M. Meissner § CANTOS YUMBOS Guerrero, García, Lima y Santos  
§ ARULLOS R. Ayabaca § OBRA PARA FLAUTA Y PIANO Daniel Brito

Partitura hológrafa de Serenata del compositor Juan Pablo Muñoz Sanz. Obra premiada en la Fiesta de la Lira, Cuenca, 1946.  
(Cortesía Omar Toral).

Para premiada en el Concurso musical de la Fiesta de la Lira, Cuenca (Ecuador) - Julio de 1946

*Serenata* por Juan Pablo Muñoz Sanz  
(Director del Conservatorio Nacional de Música, Pedagogía y Lectura de Quito-Ecuador)

Andante 80 = ♩

Campe de Valor 1942  
(Color de sentimiento)



Juan Pablo Muñoz Sanz.  
Carboncillo de Carlos  
Rodríguez, ca. años 40.  
(Col. AEQ).

Músicos que constan en la portada (por filas):

Juan Agustín Guerrero, Corsino Durán, Luis H. Salgado, Gerardo Obando, Pedro Echeverría, Máxima Mejía, Gerardo Guevara.

Hnas. Rivadeneira, Carlota Jaramillo, Yumbos de Imbabura, Banda Cantonal de Cotacachi, Yumbos Otavalo, Grupo de marimba esmeraldeña (s. XIX)

Indígena ecuatoriano con rondadores, Homero Hidrobo, Danzantes (s. XIX), Marimberos esmeraldeños, Julio Jaramillo.

Segundo Luis Moreno, Pedro Pablo Traversari, The London Sextett, Enrique Espín, Sixto María Durán, Banda de la Filantropía del Guayas.

Banda Mocha (s. XIX), Orquesta Sinfónica del Conservatorio Nacional de Música, Pingulleros, Teodelinda Terán, Los Nativos Andinos. (Col. AEQ).

*EDOSONÍA* N° 06

Código ISSN 2960-845

Quito - Ecuador, marzo, 2026

Publicación digital anual de la

Carrera de Artes Musicales (CAM) de la Facultad de Artes de la  
Universidad Central del Ecuador (FAUCE).

*Equipo editorial: docentes, estudiantes y colaboradores:*

Fundador y Editor General: Pablo Guerrero G.

Co-directores: Alex Alarcón y Abigail Ayala

Gestión ejecutiva: Juan Carlos Panchi

Gestión y comunicación: Gissela Ortega.

Revisión: Abigail Ayala y Juan Carlos Panchi.

Colaboradores internos:

Rocío Lima, César Santos Tejada,

Jhony García, Karina Clavijo.

Estudiantes: Kelly Cango, Álvaro Jaramillo.

Colaboradores externos: Juan Mullo Sandoval, John Walker, Jeimy Vergara, Jennifer Rivera (Facultad de Ciencias Sociales y Humanas de la Universidad Externado de Colombia), Chemary Larez (Universidad Nacional de Loja), Michael Meissner (Universidad del Azuay).

Contactos: far.edosonia@uce.edu.ec // musicaecuatoriana@yahoo.com

Esta publicación cuenta con el respaldo del Archivo Equinoccial de Música Ecuatoriana (AEQ) y de la Corporación Musicológica Ecuatoriana CONMÚSICA.

Foto de la portada: Collage con fotografías de músicos ecuatorianos colorizados con inteligencia artificial, 2026.

Publicación: Versión 1.0 a

Acceso:

Las publicaciones digitales de *Edosonia*, pueden consultarse o descargarse en:  
<https://revistasdivulgacion.uce.edu.ec/index.php/edosonia/issue/view/58>

Los contenidos de los artículos son de responsabilidad de los autores.

Contraportada: Partitura de la obra *Serenata*, del compositor quiteño Juan Pablo Muñoz Sanz.

## ÍNDICE

INTRO	5
1. CANTOS YUMBOS: POMASQUI/ P. GUERRERO, J. GARCÍA, R. LIMA	7
2. OSNE: MÚSICA CONTEMPORÁNEA / JUAN CARLOS PANCHI	27
3. PEÑA Y SU LASOS CON EL NAZISMO / JUAN MULLO	40
4. CARRANGA, VÍNCULO Y SABORCITO / JENNIFER RIVERA	53
5. MÚSICA ECUATORIANA EN AMBIENT / JEIMY VERGARA	66
6. ESCUCHAR EN EXPANSIÓN / ÁLVARO JARAMILLO	73
7. ÓPERAS DE SALGADO / MICHAEL MEISSNER	83
8. EL OBOE EN QUITO / JOHN WALKER	101
9. FUTUROS MUSICALES / RAFAEL SUBÍA	107
10. DOCUMENTOS HISTÓRICOS: ESCRITOS DE CARLOS AMABLE ORTIZ	112
11. FOTO HISTORIA: IMÁGENES DE LA MEMORIA	150
12. RECORTE HEMEROGRÁFICO	151
13. NUESTROS EVENTOS	152
14. NUESTRAS IMÁGENES	154
PARTITURAS:	
15. PARTITURAS DE LA TRADICIÓN: ARRULLO	159
16. PARTITURAS HISTÓRICAS: EL ESPINO (YARAVÍ)	164
17. PARTITURAS CONTEMPORÁNEAS / FLAUTA Y PIANO / DANIEL BRITO	169
18. CONTRAINTI / CRISTOFER SALAZAR, 2 CONTRABAJOS	173
19. RESEÑAS	181
CÁTEDRA INTEGRADORA: DIDÁCTICA MUSICAL / JUAN C. PANCHI	182
ENSUEÑOS DE AMOR / JAVIER ANDRADE	190
I ENCUENTRO DE MÚSICA EXPERIMENTAL / ANDRÉS BRACERO	203

Publicación con fines educativos e investigativos.  
Los artículos se pueden reproducir citando a sus autores y la fuente.

\*Logo CAM: María Fernanda Arias.

LA EDUCACIÓN PÚBLICA APORTANDO A LA INVESTIGACIÓN  
Y CONOCIMIENTO DE LA MÚSICA EN ECUADOR



## Intro

---

En medios académicos se ha puesto en debate el tema del neo-extractivismo y apropiamiento cultural a través de la investigación musical. Términos no muy bien escogidos o tratados superficialmente para analizar las expresiones de los pueblos originarios principalmente, que ciertamente han sido explotados, despojados y subalternizados. Con los mencionados términos parece que se quiere hacer una analogía con la minería, la cual suele ser contaminante y causante del envenenamiento de fuentes de agua y de la tierra.

Culturalmente hay que preguntarse, si los ecuatorianos podemos ser extractivistas con nosotros mismos. Cabe señalar que el conocimiento y la ciencia, incluso la que sigue protocolos, es siempre sustractiva, en marcos de información o datos y lo que estaría en discusión es la ética, integridad y transparencia con que se realiza el proceso y sus resultados. ¿Los resultados se comparten socialmente o solo son para beneficio de sectores acaparadores, de corporaciones o del comercio homogenizante?

En ese sentido la educación artística, más precisamente en la Carrera de Artes Musicales, tiene la gran posibilidad de proyectar y potencializar todos los bagajes culturales y artísticos de nuestro medio desde aspectos legítimos, pues se trata de nuestras propias expresiones que se usan como mediadores educativos y no como apropiaciones.

En contraste, cuando los conservatorios brindan formación en música europea, que se sepa, no se habla de apropiamiento cultural -máxime de “civilización”. Tampoco se habla de extractivismo o de apropiación, cuando instrumentos y sistemas musicales occidentales se incorporaron de modo obligado en la música indígena en épocas coloniales. Campesinos de las comunidades autóctonas usan arpa en el *guagua velorio*; los Saraguros usan violín y concertina en sus festividades; y no se diga la guitarra, que ha sido el canalizador de la producción popular en toda Indoamérica. En estos lares, estos instrumentos han cobrado vitalidad y han surgido variantes en varios sentidos: formas, repertorios y funciones, pero no se habla de apropiación sino de sincretismos o de refuncionalización.

La Carrera de Artes Musicales de la FAUCE tiene el gran reto de establecer marcos de interaprendizaje con las diferentes músicas originarias y con las que se han asentado en nuestro medio, esto sin olvidar que un 40% de los estudiantes son de distintas comunidades del país y que muchos de ellos retornan a sus lugares de origen, para devolver en fuentes de estudio investigativo, o como intérpretes en bandas populares o en el marco de la docencia para promulgar lo que aprendieron en mixtura con sus legados culturales.

Es preciso señalar que las expresiones culturales no son propiedad de nadie, aunque legítimamente sean originarias de los pueblos y por tanto se consideren de su pertenencia. Y que desde perspectivas educativas estas manifestaciones culturales deben ser los mediadores para la enseñanza-aprendizaje, así como para potencializarnos, sensibilizarnos y ser canales de transformación. El capitalismo patentó la macro propiedad privada y la sustracción de la plusvalía; en contraposición, los sectores populares americanos siempre han sido generosos con sus expresiones musicales, por ello muchas melodías asumidas como creaciones anónimas se cantan en muchas partes del mundo como legado a la colectividad humana.

La competitividad, también sistémica, es otra de las razones que angustia a creadores, intérpretes e investigadores que tratan de garantizar su colocación en mejores posiciones laborales por medio de estrenos, primicias y acaparamientos. No ya por razones académicas sino por posicionamiento, se obliga a entrar en el juego impuesto por la educación hegemónica, que en algunos casos solo reproduce modelos dominantes que llegan a ser cortapisas de la productividad solidaria y creatividad colectiva que debe imprimirse en las actitudes de estudiantes y docentes.

Los modelos educativos hegemónicos nos han llevado a creer que existe solo un modo de investigar o de producir expresiones culturales, ahora engarzadas a las tecnologías e inteligencias artificiales, con las cuales el sistema imperante quiere decidir el destino de la humanidad, ya no solo desde perspectivas educativas, científicas o comunicativas, sino que -los supremacistas- quieren usarlas para fines guerreristas. El gasto en las guerras y el crecimiento de las empresas armamentistas resulta obsceno frente a las necesidades de los pueblos del planeta.

La Carrera de Artes Musicales conforma la red educativa pública que estudia, divulga y crea expresiones sonoras de las culturas de las que somos parte y que constitucionalmente son un derecho que debe ser respaldado. Padecemos de falta de infraestructura, de recursos tecnológicos y políticas culturales y artísticas que garanticen una educación transformadora y seguiremos resintiendo estas problemáticas, mientras no haya cabezas inteligentes que se pronuncien radicalmente a favor de la educación, la ciencia, la salud, la equidad; hasta cuando estas condiciones vitales de desarrollo no se alcancen, las autoridades gubernamentales y las de nuestra Universidad solo habrán hecho un trabajo incompleto.

2026.

PABLO GUERRERO  
JHONY GARCÍA  
ROCÍO LIMA  
CÉSAR SANTOS

## CANTOS YUMBOS DE POMASQUI

*Edosonía*, n° 06, marzo, p. 7-26.  
Quito, 2026.

Foto: Cortesía de los autores.



# LOS CANTOS YUMBOS EN POMASQUI

PABLO GUERRERO, JHONY GARCÍA COQUE, ROCÍO LIMA, CÉSAR SANTOS\*

## Resumen

La yumbada de Pomasqui y sus expresiones vocales son el contenido de este artículo que fue elaborado conjuntamente por cuatro musicólogos a modo de crónica o diario de campo y que nos permite conocer sobre los cantos que forman parte de esta manifestación ritual de gran antigüedad y que pervive en nuestros días en zonas ciudadanas.

**Palabras clave:** Yumbada, Pomasqui, Música indígena, Pingullo.

## Abstract

The Yumbada of Pomasqui and its vocal expressions are the content of this article, which was prepared jointly by four musicologists as a chronicle or field diary and which allows us to learn about the songs that are part of this ancient ritual manifestation that survives in urban areas today.

**Keywords:** “Yumbada”, Pomasqui, Indigenous music, Pingullo.

Ángel Tenelanda (Guiador) de la Yumbada de Pomasqui. Foto P. Guerrero. Pomasqui, 2025,



\* Investigadores musicales ecuatorianos, quienes colaboran en este número de manera externa e independiente, pues el presente trabajo no tuvo filiación con la Universidad Central del Ecuador. Correo: [musicaecuatoriana@yahoo.com](mailto:musicaecuatoriana@yahoo.com)

## **Antecedentes**

Recibimos en el mes de agosto del 2026 en el Centro Cultural Pumamaki, la visita de una comitiva de la Yumbada de Pomasqui, liderada por el señor Mesías Cabezas, quien nos solicitó preparar un equipo investigativo que se encargara de grabar en audio a esta agrupación como parte de un proyecto al habían denominado “Cantos yumbos”. Fruto de esa propuesta en convenio con la comunidad de la yumbada se logró desarrollar varios productos, entre los que se incluye un video, un artículo y el registro en audio de sus expresiones sonoras.

El presente artículo se ha realizado de manera conjunta por los investigadores musicales Jhony García, Rocío Lima y Pablo Guerrero, quienes el domingo 21 de septiembre del 2025 efectuaron la grabación en audio y audiovisual de los cantos de los Yumbos de Pomasqui, acción llevada a cabo en el Centro Cultural Pumamaki de Pomasqui. Posteriormente, con las grabaciones realizadas, César Santos contribuyó en la transcripción musical, que se hizo con una aproximación al sistema pentagramado, con la finalidad de que los estudiantes de música tengan un acercamiento a estas expresiones culturales. Así también se contó con información personal proporcionada por Mesías Cabezas Collaguazo, líder de la yumbada de Pomasqui, así como con revisión documental sobre el tema.

## **Aspectos previos a la grabación**

Por pedido de los integrantes de la Yumbada de Pomasqui, la grabación debía procurar reflejar el festejo, lo más fielmente posible, para que no resulte artificial. No se hicieron ensayos ni prácticas previas. Los integrantes de la yumbada se convocaron a la 9 de la mañana del domingo 21 de septiembre del 2025, pues la mayoría disponía solo ese día, debido a sus faenas laborales. Fueron llegando y se empezó el registro a las 11h30. Algunos de los miembros llegaron más tarde, incluso ya empezada la grabación.

Para efectos de la grabación de audio, se trasladó un estudio móvil con dos micrófonos de condensador y una computadora con un programa propio para el registro y edición digital, así como una grabadora digital de mano. Frente a esta actividad estuvo Jhony García y se contrató como asistente a Emerson Campaña, estudiante del último semestre de producción musical de la Carrera de Artes Musicales, quien vive en Pomasqui. Además, se contó con tres cámaras con las que se filmaron varios segmentos de los cantos y danzas, que dio paso a entregar de manera colaborativa un audiovisual de 20 minutos que será proyectado en las redes de los yumbos.

Dieciséis personas conformaron la yumbada para el propósito de efectuar el registro realizado para el proyecto Cantos de sabiduría: la herencia musical de los Yumbos de Pomasqui, el mismo que fuera presentado a la Secretaría de Cultura del Municipio Metropolitano de Quito por Mesías Cabezas Collaguazo.

Nuestra responsabilidad era realizar los registros de audio y efectuar las transcripciones de estos al sistema pautado.

Previamente, hubo una reunión de planificación con lineamientos generales, de cuándo y cómo se realizaría el registro; en un local de la casa barrial del barrio San José, Mesías Cabezas el líder de la yumbada nos presentó y permitió conocer a varios de los participantes y se llegaron a acuerdos de la manera de realizar el registro.

### **Localización e historia**

Algunos investigadores han escrito en torno al ritual de la yumbada, el cual simula una cacería de un cerdo salvaje (*cuchi*) al que, tras persecución y caza, se da muerte y luego se revive. Alfredo Costales, Frank Salomon, Eduardo Almeida, Mauricio Ushiña, desde la antropología, y Mesías Carrera, Carlos Coba, Jhony García, Segundo Luis Moreno, desde la música, nos entregan informaciones al respecto. Los yumbos en este ritual bailan piezas instrumentales al son del pingullo y el tambor.

Además de la celebración ritual mencionada, existe entre los yumbos de Pomasqui una manifestación complementaria, más festiva, que incluye coplas que los integrantes de la yumbada van hilvanando en una especie de dedicatoria y agradecimiento a los sacerdotes, familiares, amigos o a personas que se congregan como audiencia, aspectos que procuraremos describir en este escrito.

### **Pomasqui y la yumbada**

En la población de Pomasqui, parroquia cercana a la ciudad de Quito, se mantiene la tradición de la “yumbada”, expresión de los pobladores nativos, quienes procuran mantenerla como un orgullo de identidad histórica.

Las yumbadas existen en varias localidades de la provincia de Pichincha; cerca de Pomasqui está la yumbada de Rumicucho y la de Tanlahua. En el sur de la ciudad de Quito, tenemos a los yumbos de la Magdalena, y al norte está la yumbada de El Inca y la de Cotocollao; en otras parroquias constan las yumbadas de Conocoto y la de Tumbaco. En el pasado también existió la yumbada de Zámiza y la que décadas atrás, fuera prohibida por autoridades religiosas, en Imbabura, la de Cumbas Conde.

En la mayoría de los casos, las expresiones culturales yumbas se mantenían de modo marginal a través de la tradición por actividad familiar o barrial, que se desarrollaba principalmente en las fiestas de *Corpus Cristi* en el mes de junio. La asistencia e interés que se alcanzó con el respaldo municipal y del Consejo Provincial permitió que estas celebraciones tengan una divulgación y presencia mayor. Esas instituciones han realizado algunos encuentros de yumbos.

Históricamente, se considera que la yumbada es de raíz indígena y de gran



La población de Pomasqui en una foto histórica, quizá de inicios del siglo XX. El terreno central es ahora es ocupado por un parque. Archivo Histórico Ministerio de Cultura del Ecuador. Digitalización: PGG.

antigüedad. Existe documentación que menciona a los yumbos, de manera fehaciente, al menos desde el siglo XIX, pero es probable que esta celebración se remonte a mucho tiempo atrás.

Al músico y pintor quiteño Juan Agustín Guerrero (ca. 1816-1886), se debe una de las acuarelas que muestra a un yumbo en actitud danzante, con su traje, su lanza y sus cascabeles en los tobillos. Varios de esos elementos se mantienen en la vestimenta de los actuales yumbos. Cabe señalar que tanto las plumas de papagayo como la “chonta” o lanza son insumos que no se consiguen en la zona Sierra sino en la región oriental .

También a Juan Agustín Guerrero se debe una de las transcripciones más antiguas que se tiene sobre la música del yumbo, la cual se presentó en el seno del Congreso de Americanistas que se llevó a cabo en Madrid en 1881 y se publicó en 1883. Según cuenta Guerrero, esa transcripción la hizo a pedido del naturalista Marcos Jiménez de la Espada, allá por el año de 1865<sup>1</sup>.

---

1 Guerrero, Juan Agustín. *La música ecuatoriana desde su origen hasta 1875*. Quito, 1876. p. 13.



"El yumbo". Colección de yaravíes antiguos y modernos del Ecuador, incluso las melodías de los indios. Recopilados por Jn. Agustín Guerrero. Quito, ca. 1865.

Se dispone también con alguna transcripción de un "yumbito" de 1840, y otras de fines del siglo XIX. Más adelante se pueden encontrar partituras bajo los nominativos de yumbo o yumbito.

En las primeras décadas del siglo XX, el musicólogo Segundo Luis Moreno y más tarde, Carlos Coba y Mesías Carrera transcribieron "tonos" relacionados a la yumbada. Documentos que sirven de testimonio de la presencia de este tipo de manifestaciones que se mantiene a lo largo de los tiempos y que ha llamado la atención de los estudiosos que se sorprenden de que, incluso en medios urbanos e industrializados del siglo XXI, la yumbada persista. En otras palabras, se impactan porque esta manifestación "prehistórica" sea una manifestación viva y, por tanto, sea parte de la historia presente y que no haya sido borrada por el sistema contemporáneo.

A mediados del siglo XX, cuando ya se había asentado el nacionalismo musical entre los compositores de formación académica, también es posible encontrar obras con el titular de yumbo o dentro de ese género, tal el caso de Luis Humberto Salgado (*El yumbito*), Gerardo Guevara, Alberto Moreno Andrade o el *Yumbo* de Pedro Echeverría Terán. Los mencionados compositores, tomando modelos melódicos indígenas y populares, los escribieron en el pentagrama en compás binario compuesto y con un sustrato rítmico constituido por una nota corta y una larga (corcha-negra).

En la actualidad, la yumbada de Pomasqui tiene más de 30 miembros, y por ella han pasado muchos otros. La estructura social y de estatus de sus integrantes está basada principalmente en lazos consanguíneos, de ahí que la yumbada transmite su información y roles de padres a hijos, así como las jerarquías y legados a sus miembros familiares.

Fuimos testigos del traspaso generacional, en una ceremonia constituida por un discurso del líder de la yumbada, Mesías Cabezas, quien recibió el cargo de su padre y, por

## El Yumbo

Yaraví antiguo de los indios y que lo usan hasta hoy en el baile de los *Danzantes*, en el pito y acompañamiento del tamboril.  
*Colección de Yaravíes antiguos y modernos del Ecuador, incluso las melodías de los Indios Recojidos [sic.] por Jn. Agustín Guerrero [manuscrito].*

Anónimo (Ecuador)

Compilador: Juan Agustín Guerrero (Quito, ca. 1818- Quito, 1886)

Fecha compilación: ca. 1865

Moderato      B $\flat$       F      Dm

Pingullo

Tambora

Ping.

Tbra.

Ping.

Tbra.

Transcripción de “El yumbo” de la *Colección de yaravíes antiguos y modernos del Ecuador, incluso las melodías de los indios. Recopilados por Jn. Agustín Guerrero.*

su parte, dejó de heredero para que continúe con la tradición de la yumbada a su hijo Jhonny Cabezas. Así mismo, el hijo del anterior “mama”, denominación que recibe el pingullero o “tambonero” de la yumbada, es también un cargo por herencia. Su padre fue el anterior *mama* de la yumbada. Fallecido aquel, su hijo Steven Quilumba es ahora el músico que con su bombo y pingullo entona la música para la danza de los yumbos.

Los trajes y demás insumos de cada miembro también son heredados a las nuevas generaciones. Los yumbos se tratan entre sí como “hermanos”, aspecto que es mencionado en una de las coplas de despedida (véase transcripción). En otras yumbadas el cabecilla llama a los integrantes como sus *wawas* (niños, hijos), lo que ratifica la condición de parentesco.

## LA MATANZA DEL YUMBO

Segundo Luis Moreno describe la danza de los yumbos del siguiente modo:

### LA MATANZA

La “matanza” es la simulación de un verdadero asesinato. Un a ser suya por herencia de sus antecesores. Un indígena - de tribu extraña y muy lejana, al parecer quiere adueñarse del tesoro y, al efecto, se vale de todos los medios de seducción: abraza al heredero, lo trata de “hermano” y hace lo posible por atraerse su confianza y simpatía.

En el desarrollo de esta danza, que, probablemente, tiene origen en algún baile guerrero, actúan los mismos yumbos y diablitos del primer número de este Festival. Hacen la entrada, “la calle de honor”, “la culebrilla” y alguna otra figura de las ya conocidas y entonces se forman en línea y de frente al público.

El dueño del tesoro y su contrincante se sitúan en los dos extremos de la línea, éste armado de lanza; los demás desarmados.

El de la danza atrae al otro con su pañuelo, lo trata de “hermano”, o se pasean abrazados, ya por delante de la línea de yumbos, ya por detrás de ella. El seductor quiere infundir confianza al otro, que no le tenga miedo. Este, que comprende las intenciones malignas de “su hermano” se evade y, al hacerlo va preguntando cuántas jornadas le faltan para llegar a cierto lugar, en el que cree estaría libre de peligro. Cosa idéntica hace el de la lanza averiguando las jornadas que aún le faltan para dar con el dueño del tesoro, y el detalle lo realizan en esta forma: cada uno de los contendores aparece en el respectivo extremo de la línea de bailarines; saluda al primero y con la mano derecha en alto coge la del danzante, bailando giran en redondo.

Se colocan otra vez frente a frente y entonces aquel hace la pregunta consabida, que el otro contesta indicando cuantas jornadas le faltan para llegar a su meta.

En esta forma continúan uno y otro de los contendientes, haciendo cosa similar con cada bailarín. Vuelven a encontrarse los “hermanos”, y se pasean juntos, se separan y comienzan al fin la persecución de manera franca. Recorren los dos, en sentido contrario, por entre la línea de bailarines, formando, en conjunto, la figura de una madeja. De modo que también esta danza es heliolátrica como lo indica la figura de cada uno de sus números.

En este recorrido, cada uno de los contendores va seguido de un diablito, y ambos, a lo que parece, tratan de defender o amparar, por lo menos, al dueño y al pretendiente del tesoro, respectivamente.

Al fin, el persecutor logra inferir una lanzada mortal a su víctima, y huye. Les yumbos lo persiguen, mientras los diablitos quedan lamentando junto al cadáver.

Apresado por los yumbos vuelve el asesino, a quien los danzantes denominan verdugo: viene encadenado, pero haciendo conducir ciertas yerbas maravillosas que las coloca esparcidas sobre el muerto; enciende un cigarrillo cuyo humo sopla a los aires y sobre el cadáver; toma un mate de chicha, que también sopla sobre el muerto y en diversas direcciones del espacio, mientras hace invocaciones a los volcanes demandándoles su ayuda. Luego con su lanza, va tocando los órganos inertes del fallecido, hasta que, mediante sus artes de brujo, consigue devolver la vida a aquel que poco antes habíale quitado de una lanzada.

Ya en pie el resucitado, los yumbos forman una plataforma con sus lanzas y lo colocan sobre ella. Una vez en alto, apoyado en una lanza saluda tres veces en nombre del Santísimo Sacramento y se expresa en quichua, más o menos, en esta forma: “Yo vengo de las puertas del Infierno, viendo y sabiendo todo. Yo vi a un Administrador, a un Mayordomo y a muchos mayores: los mayores llevaban por látigo una serpiente a las espaldas”.

“Después de haber visto esto, me fui al cielo. Una vez llegado, el señor San Pedro salió a encontrarme y me dijo: por qué vienes tan temprano. Todavía no estás maduro para llegar acá, y me hizo regresar dándome para fiambre un chancho camuscado”.

“Ahora que otra vez he vuelto a esta vida, ando buscando una bola de oro, y no la encuentro: seguramente se la llevó el verdugo. Esta bola era regalo de mi abuelito Atahualpa. Hace ya 444 años de la muerte de mi abuelito, y desde entonces vivo pobre. Mi madre tenía por nombre Isabela Tungurahua Inga Palla. Ellos en vida supieron hacer grandes fiestas al Sol y a la Luna; y allí danzaban diciendo estos estribillos: sapo tamborero, cóndor pifanero, gallinazo cocinero, mono chichero, huirachuro cantor y mirlo rezador”.

Con lo dicho y un ¡Viva el Ecuador! dado por el resucitado y repetido por la comparsa, termina este número.

Moreno, Segundo Luis. *Historia de la música en el Ecuador. Prehistoria*, vol. I. Quito: Editorial Casa de la Cultura Ecuatoriana, 1972. p. 221-224.

La música de la yumbada es ejecutada por una persona que toca a la vez el pingullo, flauta vertical de pico de tres agujeros (dos en la parte superior y uno en la posterior), hecho de caña y un tambor o tambora de medianas proporciones, membranófono de doble parche, golpeado con un mazo o baqueta.

El *mama* no viste un traje especial como tienen los yumbos y demás personajes de la yumbada: santopadres, monos, *cuchi* (cerdo), santa muerte, etc., que tienen trajes brillantes y coloridos. Su tambora de tronco ahuecado tiene doble parche de piel de animal (menciona que de chivo), que se ajusta con sogas para conseguir el temple y el sonido que se requiere. El pingullo no lo construyen ellos, es proveído por artesanos a quienes compran el instrumento.

Las coplas que cantan son parte más bien festiva y esta actividad no siempre forma parte directa del ritual de la yumbada, sino que parece ser una acción tangencial al ritual. La estructura de los cantos está constituida por un saludo, seguido del desarrollo de coplas y despedida. En su parte textual obedece a cuartetos en versos octosílabos. Las temáticas son variadas, aunque muchas giran en torno a sentimientos y afectos. No registramos ninguna copla de características religiosas católicas, cuyos símbolos, en cambio, se encuentran bordados y presentes en la vestimenta de los santopadres.

Todos los miembros de la yumbada cantan las coplas y cada yumbo o personaje puede tener o aportar con su propia copla. En nuestro registro, fue el líder de la yumbada quien principió con un saludo y dedicatoria previa para cantar las coplas iniciales, las que se cantan en coro a una voz, a la par que todos danzan; incluso el *mama* canta.



Acuarela del músico y pintor Juan Agustín Guerrero. Quito, s. XIX. Colección Hallo.

Antes de empezar los cantos, se señala que se van a cantar “canciones” como agradecimiento al recibimiento de la población o de las personas que los reciben. Es una dedicatoria a los sacerdotes, comadres, compadres o a los dueños de casa o de algún recinto o localidad. Este primer segmento está constituido por coplas de saludo, a través de las cuales se avisa de la llegada de los yumbos, monos y demás personajes.

-“Vamos a cantar nuestras canciones como agradecimiento al recibimiento, que nos hacen, al traguito, a la comidita que nos darán en esta casa...”.

Las primeras coplas de aviso se cantan con la melodía 2 (véase partitura):

/Ya bajaron los monitos  
bajados de la montaña, / (bis)  
/cabecita de congona,  
corona de Cotopaxi. / (bis)

/Todavía no me muero  
por eso te vengo a ver; / (bis)  
/qué alhaja corazoncito,  
comprando nomás se tiene. / (bis)

Algunas de las coplas deben ser muy antiguas, y seguramente fueron traspasadas en el tiempo por tradición oral, lo que a lo mejor supuso cambios, adaptaciones e incluso el desliz de algunas incongruencias en los versos. Un estudio más detenido también puede



Pintura que se guarda en la colección de la Iglesia de Pomasqui. Foto PGG. Pomasqui, 2010.



Yumbos de Pomasqui. Foto: Jhony García / Pablo Guerrero. Pomasqui, 2025.

permitir encontrar algunas similitudes con los versos colectados por Juan León Mera (1832-1894) en sus *Cantares del pueblo ecuatoriano* en el siglo XIX.

De esta calle para arriba  
me han jurado a mí matar,  
cuál será ese valeroso  
que me deje confesar.

Pudiera ser que en el pasado las coplas se cantaran en quichua (como sucede con algunas coplas en la yumbada de El Inca), lo que posiblemente trajo el cambio de acentuación que a veces reporta contradicción entre el acento musical y el prosódico. Se puede especular además que, a una melodía instrumental, se le hizo calzar un texto en español con adecuaciones en las acentuaciones, como se podrá apreciar en algunas de las transcripciones. La palabra grave “yumbito” termina sonando “yumbitó”.

Las coplas de burla, picarescas y en algunos casos de directa connotación sexual, integran el manajo que se va presentando. Éstas algunas veces se improvisan sobre un patrón, según la persona a la que se dedique, a modo de piropo y de reclamo, teniendo una finalidad más bien humorística; por ejemplo:

Rociíto, Rociíto [se cambia el nombre de la persona según el requerimiento]  
que bonito nombre tienes,  
de qué sirve de tu nombre [pudo haber sido: de qué me sirve tu nombre]  
si tú no nos das nada.

Ya me vengo confesando  
con el padre de Riobamba,  
de penitencia me dice:  
que duerma con otra guambra.



Yumbos de Pomasqui. Foto: Jhony García. Pomasqui, junio, 2018.

Para chicha, para trago  
vos mismo te andas tomando,  
aguántate gaznatiquito  
quizá te convidarán.

Sanjuanito *cai ka* gallo  
de cabeza colorada,  
tendrán cuidado señoras  
que aquí llevo colgado.

Hay un segmento que marca una especie de recuerdo póstumo a los que se fueron o fallecieron. La emoción y las lágrimas por el dolor de la pérdida están presentes en este segmento. Una copla dedicada al anterior *mama* de la yumbada, ya fallecido:

Marcelito, Marcelito,  
que falta me estás haciendo,  
para bailar de yumbito  
cantando estas canciones.

Cuando los yumbos quieren marcar su presencia festiva y fuerza en la danza, tras las coplas, a modo de imprecación, gritan: ¡aguanta,! aguanta! Y si quieren que se les sirva licor: ¡menta!, ¡menta! (licor preparado); y cuando quieren realizar un círculo más mientras danzan: ¡vuelta!, ¡vuelta!

La danza de los integrantes de la yumbada (monos, *cuchi*, santopadres, etc.), así como el movimiento cadencioso de las lanzas de chonta que portan los yumbos, no se detiene mientras van cantando sus coplas; en cada finalización del canto alguien dice: “fucuri mano”, que es la disposición para que los yumbos efectúen un silbido que se realiza soplando en una de sus manos. El “silbo yumbo” tiene su dificultad: la mano crea una especie de concavidad con los dedos que se cierran hacia la palma y se sopla en la parte superior en una especie de bisel que se conforma con el dedo índice.

Para la despedida cantan:

Dios le pague mi señora  
dios le pague mama Viqui,  
te agradece este yumbito  
bajado de las montañas.

Vámonos , vámonos hermanos,  
que aquí no se gana nada,  
yo soy el de la mala noche,  
y otros se llevan la polla.

Los yumbos van saliendo en fila del espacio donde se ha realizado la danza y los cantos.

Los miembros, mientras bailan y cantan, procuran mantener la dinámica y la fuerza de sus expresiones, incentivando a los participantes con gritos de ánimo e interrelacionándose con la audiencia, les hacen bromas y los santopadres tienen un implemento dispensador para poner un producto picante en los labios de los descuidados.

### **La música de las coplas**

Antes de ingresar al local donde se realizó la grabación de las coplas, los yumbos realizaron unas vueltas danzando al son del pingullo y tambor con la siguiente melodía, la misma que se repite, mientras evoluciona la danza, con mínimas variantes melódicas. (Véase pieza 1).

Respecto a los cantos, solo tres modelos melódicos hemos podido documentar en las coplas de los yumbos pomasqueños. Sobre ese esquema melódico se van cantando las coplas. Aunque los yumbos consideran tener más de 20 “canciones”, de las cuales dicen muchas se han perdido, en realidad se trata de más de una veintena de coplas que son cantadas o improvisadas sobre una misma melodía, sobre la que cada uno va cantando o creando coplas.

La melodía pudiera ser algún antiguo danzante (*thusug*) u otro género enérgico al que se fueron adaptando las coplas, lo cierto es que al transcribir los cánticos se los puede

# Pieza N° 1

Yumbos de Pomasqui

Ejecutado por la *mama* de la Yumbada, Steveen Quilumba  
Pomasqui, 21 septiembre, 2025.

Transcripción:  
César Santos Tejada

♩. = 84

Pingullo

Tambora

Ping.

Tbra.

Ping.

Tbra.

hacer en compás binario compuesto de 6/8. En el caso de los yumbos de Pomasqui, se presenta una particularidad en el acompañamiento de la tambora. Existe una contradicción rítmica, como si el golpe de la tambora estuviera cruzado con la línea melódica. La tambora mantiene un patrón figurativo de corchea y negra, con un acento en esta última nota, mientras la línea melódica del canto tiene el acento propio que corresponde al compás de 6/8, la primera corchea acentuada. Resulta difícil cantar y tocar el bombo este patrón mezclado -ritmo y melodía- al mismo tiempo.

El “dueño” de la copla da inicio al canto que se lo sabe de memoria y no habiendo un instrumento armónico o melódico de acompañamiento que marque un centro tonal, es el cantor el que establece la altura y tonalidad de su copla y a partir de ahí los demás lo toman como referencia. En nuestro caso, tras escuchar la grabación, se pudo escribir la música de las coplas en tonalidad de *fa menor*. Aquí cabe señalar que aspectos de tonalidad o modalidad, más propios de la música occidental, solo los usamos con fines didácticos para la comprensión de otros sectores que manejan estos códigos semiográficos. Sabemos que las alturas y la rítmica difieren de las posibilidades de un pentagrama, pero no habiendo

Miembros de la Yumbada de Pomasqui que participaron en la grabación de los cantos yumbos. Contan también varias fotografías de la yumbada realizadas el día de la grabación. (Además se han incluido materiales gráficos de los archivos de Jhony Garcia Coque, de Pablo y Mireya Guerrero, quienes han hecho un seguimiento de las yumbadas desde hace varios años atrás).

Yumbada de Pomasqui del Barrio San José  
Pomasqui, domingo 21 de septiembre, 2025.

Mesías Cabezas (Yumbo, líder),  
Guillermo Guachamín (Santopadre)  
Jorge Pallo (Padre confesor),  
Nelly Cabezas (Yumba),  
Jhonny Cabezas Tasipanta (Yumbo)  
Manuel Antonio Lara (Yumbo),  
José Ricardo Pilca (Puerco, Cuchi),  
Piedad Cabezas (Monito bajado de las montañas),  
Jorge Pallo (Padre confesor),  
Vicente Pallo (Padrecito confesor),  
Manuelita Tenelanda (comadre y cantora),  
Fausto Pilca (Monito),  
Steven Quilumba (Mama, pingullero)  
Ángel Tenelanda (Guiador),  
Robin Pilca (Padre Santo),  
Paola Cabezas, asistente.

transcripciones definitivas o puras, estas suelen servir para comprender aspectos de forma y para que puedan ser interpretadas por otras personas.

Es sabido que la transcripción de música de tradición oral indígena, al sistema divisionario occidental, presenta sus dificultades y restricciones. La interpretación depende de la emotividad de los cantores y no se la hace con la rigurosidad del sistema divisionario, sino, más bien, en forma libre.

Como elementos particulares, podríamos decir que los yumbos disfrutaban de su canto, gracias y acciones propios de este segmento de la yumbada, en los cuales el humor,

**Pieza N° 2**  
 Cantos de los Yumbos de Pomasqui  
 Pomasqui, 21 septiembre, 2025.

Transcripción César Santos y  
 Pablo Guerrero

♩. = 85

Voces

To - da - ví - a no me mue - ro,  
 Ya lle - ga - ron los mo - ni - tos  
 Qué bo - ni - ta es - ta ca - sa  
 For - tu - na que me tra - jis - te  
 Va - mos, va - mos her - ma - nos

Tambora

Vcs.

por e - so te ven - go, a ver, qué, a - lha - ja co - ra - zon - ci - to  
 ba - ja - dos de la mon - ta - ña ca - be - ci - ta de con - go - na  
 qué bo - ni - to, el ar - ma - zón qué bo - ni - ta la de, a - den - tro  
 de mi tie - rra pa - ra, a cá a - sí co - mo me tra - jis - te  
 que, a - qui no se ga - na na - da te, a - gra - de - ce, es - te yum - bi - to

Tbra.

Vcs.

com - pran - do no más se tie - ne.  
 co - ro - na de Co - to - pa - xi  
 due - ña de mi co - ra - zón.  
 vól - ve - me, a de - jar a - llá.  
 ba - ja - do de las mon - ta - ñas.

Tbra.

el doble sentido, las invitaciones sensuales son parte del repertorio coplero; la emoción con que se canta va aumentando en intensidad mientras se realiza el festejo y la “menta” va haciendo su efecto. En el transcurso, mientras bailan y toman, al aviso de ¡menta!, ¡menta!, los bailarines procuran mantener su dinámica, sin embargo, algunas coplas, aquellas dedicadas a un difunto, hacen que su voz se quiebre y su emocionalidad aflore por la nostalgia o el dolor.

Así como la ausencia de personas queridas, también el desentrañamiento tiene su parte en las coplas:

**Pieza N° 3**  
Canto de los Yumbos de Pomasqui  
Pomasqui, 21 septiembre, 2025

Transcripción:  
César Santos y Pablo Guerrero

Voces

De - cí - as que me que - rí - as, de - cí - as que me que -  
dí - a que tú te va - yas, el dí a que tú te

Tambora

Vcs.

5  
rí - as, hoy llo - ro, hoy llo - ro con to - dí - toel co - ra -  
va - yas, te ma - to, te ma - to, te ma - to, y me ma - to

Tbra.

Vcs.

9  
zón. yo A - ya - ya - yay El

Tbra.

Fortuna que me trajiste,  
de mi tierra para acá,  
así como me trajiste  
volveme a dejar allá. [Se canta con la melodía 2]

De esta casa buena casa  
con pilares de seroche,  
disculpe no más señora  
la voz de la mala noche.

Con otra melodía (N° 3) se cantan otras coplas:

Decías que me querías,  
decías que me querías,  
hoy lloro, hoy lloro

**Pajarito** Nº 4  
Coplas de los Yumbos de Pomasqui  
Pomasqui, 17 octubre, 2025

Cantado por Mesías Cabezas  
Transcripción César Santos y  
Pablo Guerrero

♩. = 85

Voces

Pa - ja - ri - to so - li - ta - rio, pa - ja ri - to so - li - ta - rio, sá - ca -  
pa - go car - ce - la - je, yo te pa - go car - ce - la - je, san - gre

Tambora

Vcs.

me de\_es - ta pri - sión, sá - ca - me de\_es - ta pri - sión yo te - sión  
de mi co - ra - zón, san - gre de mi co - ra - zón

Tbra.

con todito el corazón.  
Ayayayay.

El día que tú te vayas,  
el día que tú te vayas,  
te mato, te mato,  
te mato y me mato yo.  
Ayayayay.

Cabe apuntar que Mesías Cabezas nos envió una melodía cantada, denominada Pajarito, que señala que se canta cuando el *cuchi* es hecho prisionero. Su melodía y su copla dice así:

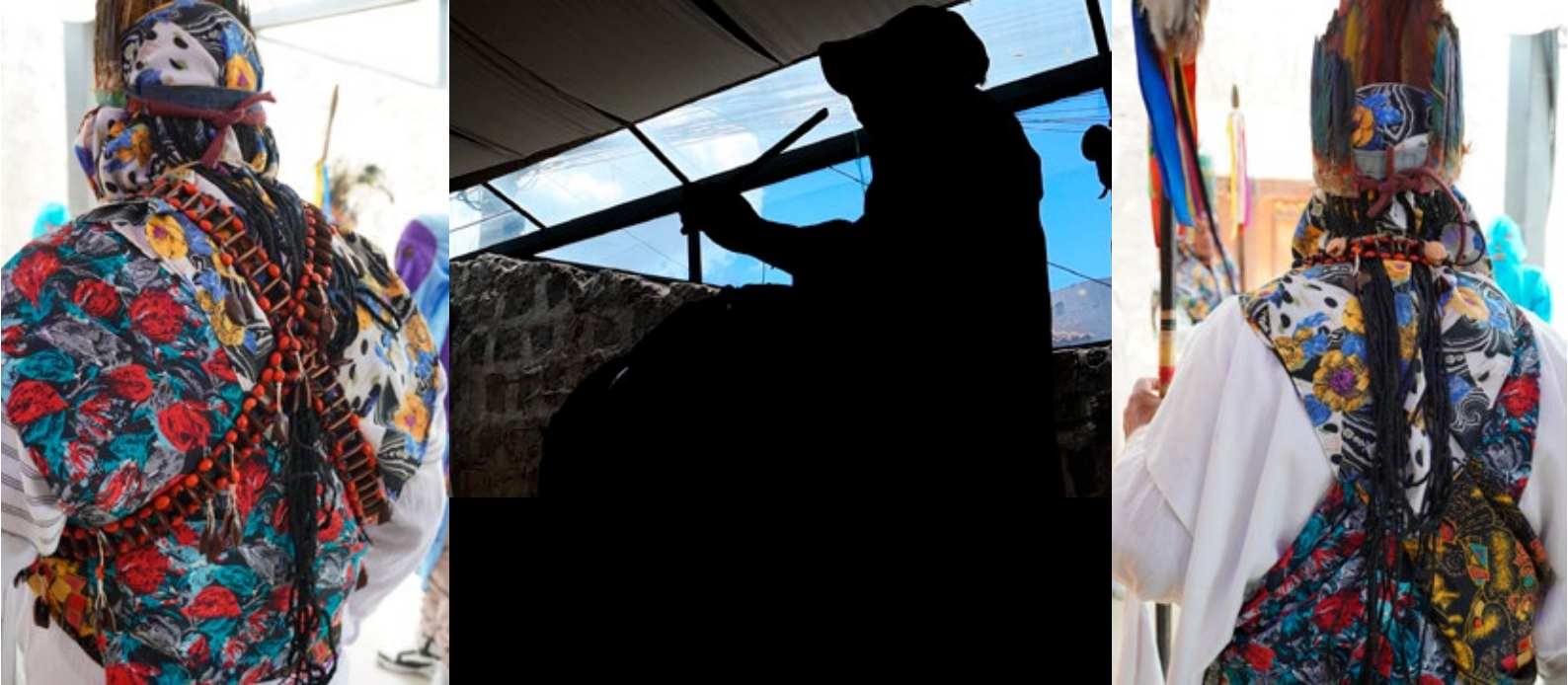
Pajarito solitario  
sácame de esta prisión,  
yo te pago carcelaje,  
sangre de mi corazón. [Se canta con la melodía 4]

Es pertinente apuntar que hay una preocupación de la yumbada porque sus descendientes sigan manteniendo la tradición, tanto del ritual de la yumbada como de los cantos. En este aspecto han contado con la ayuda del antropólogo Mauricio Ushiña, quien ha llevado adelante talleres con los hijos y nietos de los yumbos, impulsando a las nuevas generaciones a que vayan creando nuevas y propias coplas. En adición, en los últimos



1. Santopadres con el dispensador para sorprender a los incautos y mirones. 2. Marcelo Tenelanda. Fotos: Jhony García. Pomasqui, junio, 2018. 3. Componentes de la Yumbada actual, Pomasqui 2025.





Detalles de los pañolones de los yumbos y al centro el bombonero. Fotos Jhony García y P. Guerrero. Pomasqui, 2025.

años se evidencian transformaciones que responden tanto a dinámicas internas como a procesos sociales más amplios. En este contexto destaca la presencia de Nelly Cabezas, reconocida desde 2024 como una de las primeras yumbas de Pomasqui. Hija del exlíder yumbo Francisco Cabezas y hermana del actual líder Mesías Cabezas, su incorporación constituye un hito dentro de la tradición local. Según su propio testimonio, desde temprana edad manifestó el deseo de formar parte activa de la yumbada; sin embargo, en años anteriores no le fue permitido asumir un rol dentro del grupo, debido a concepciones tradicionales que restringían la participación femenina en determinados cargos. Fue su hermano, Mesías Cabezas, quien inicialmente posibilitó su participación en el personaje de “monita”, abriendo así un espacio progresivo de integración. Posteriormente, desde el año 2024, Nelly Cabezas asumió formalmente el rol de yumba, convirtiéndose en una de las primeras mujeres en ocupar este lugar dentro de la yumbada de Pomasqui.

Ella misma interpreta este proceso como parte de un cambio social más amplio, señalando que en la actualidad las mujeres ya no son excluidas como en el pasado y pueden formar parte integral de la tradición. Su presencia no solo amplía la configuración simbólica del grupo, sino que se inscribe en los esfuerzos contemporáneos de revitalización cultural, en los que la continuidad de la yumbada depende también de la apertura a nuevas formas de participación intergeneracional y de género.

Las coplas populares y los tonos con que se acompañan, en las comunidades de tradición oral, no tienen una intencionalidad de propiedad personal; ésta se va perdiendo con el paso del tiempo y se convierte en anónima, pasando a ser de propiedad comunitaria; en eso radica la visión colectiva y la herencia cultural que generosamente comparten los pueblos nativos.

## JUAN CARLOS PANCHI



Foto: Cortesía del autor.

TIEMPOS PARA MEDITAR:  
REGISTRO DEL REPERTORIO DE MÚSICA  
CONTEMPORÁNEA ECUATORIANA  
INTERPRETADA POR LA OSNE

*Edosonía*, n° 06, marzo, p. 27-39. Quito,  
2026.



## TIEMPOS PARA MEDITAR:

### REGISTRO DEL REPERTORIO DE MÚSICA CONTEMPORÁNEA ECUATORIANA INTERPRETADA POR LA OSNE

JUAN CARLOS PANCHI\*

#### Resumen

Desde el inicio de su actividad musical en 1956, la Orquesta Sinfónica Nacional del Ecuador (OSNE) ha desempeñado un papel fundamental en la difusión de composiciones nacionales, integrando en su programación obras de compositores ecuatorianos adscritas a diversas tendencias estéticas. El presente estudio propone documentar y contextualizar el repertorio de música contemporánea de compositores ecuatorianos interpretado por la OSNE durante la segunda mitad del siglo XX. Para ello, se propone, en primer lugar, identificar las obras de música contemporánea interpretadas por la orquesta y analizar los criterios que determinaron su programación. A partir de las normas técnicas de catalogación musical establecidas por el RISM (Repertoire International des Sources Musicales) se plantea un registro cronológico de obras contemporáneas ejecutadas, mediante la revisión de programas de mano y artículos de prensa. Posteriormente, se aborda la identificación de los contextos, discursos y motivaciones que rodearon la selección e interpretación de dichas obras. Finalmente, esta investigación evidenciará el papel determinante de Gerardo Guevara y Álvaro Manzano en la difusión del repertorio de música contemporánea de compositores ecuatorianos dentro de la programación de la OSNE.

**Palabras clave:** Orquesta Sinfónica Nacional del Ecuador, Compositores ecuatorianos, Música contemporánea, Gerardo Guevara, Álvaro Manzano.

#### Abstract

The National Symphony Orchestra of Ecuador, since 1956, has promoted national compositions integrating a variety of aesthetic trends in its programming by performing a variety of Ecuadorian pieces in concerts. The purpose of this study is to catalog and place the contemporary repertoire of Ecuadorian composers performed by the National Symphony Orchestra of Ecuador during the second half of the 20th century. In order to achieve this, this work aims to list the current pieces that are performed as well as explain the programming's principles for every performance. Through the technical criteria for musical cataloging of RISM (Repertoire International des Sources Musicales), it is proposed a record of performed contemporary works by analyzing programs and press articles. Subsequently, this paper inquires on the contexts, discourses and the motivation related to its selection and performance. Finally, this research highlights the crucial role of Gerardo Guevara and Álvaro Manzano in programming the repertoire of contemporary music by Ecuadorian composers at the OSNE.

**Key words:** National Symphony Orchestra of Ecuador, Ecuadorian composers, Contemporary music, Gerardo Guevara, Álvaro Manzano.

---

\*Juan Carlos Panchi, investigador musical, profesor de contrabajo y materias teóricas de la Carrera de Artes Musicales de la Universidad Central del Ecuador. Contacto: [jcpanchi@uce.edu.ec](mailto:jcpanchi@uce.edu.ec)

## La música académica en el siglo XX

La historia de la música académica en el siglo XX evidencia una ruptura conceptual delimitada por el abandono de las reglas de la armonía tradicional y la exploración de nuevos lenguajes sonoros. En ese sentido, el modernismo afectó a las artes, y la música no estuvo exenta de esta tendencia, que dio lugar a una variedad importante de estilos.<sup>1</sup> Esta transformación estableció nuevos principios para la organización interna de la música donde la disolución de la tonalidad era evidente, y se imponía la disonancia. Esta nueva búsqueda fue evidente en las propuestas de figuras como Arnold Schoenberg en Vienna, Charles Ives en Norteamérica, Alexander Scriabin en Rusia y Bela Bartok en Hungría.<sup>2</sup> Esta corriente modernista se inscribe dentro del ámbito de la tradición clásica académica.

Durante las décadas de la posguerra, surgieron múltiples enfoques de composición musical desde las extensiones de la tradición hasta la vanguardia radical. Este espectro abarca diversas propuestas creativas como el dodecafonismo, el serialismo, el minimalismo, el nuevo virtuosismo, las aplicaciones de la indeterminación, la electroacústica y la música concreta que, en su conjunto, definieron parte del panorama musical en el siglo pasado.<sup>3</sup> En el entorno académico ecuatoriano, varios compositores han incursionado en este tipo propuesta artística que comúnmente se conocía como música contemporánea, en torno a la cual se realizaron varios festivales.

## Reconstrucción del repertorio

La sistematización del repertorio contemporáneo de compositores ecuatorianos ejecutado por la Orquesta Sinfónica Nacional del Ecuador (OSNE) parte de la revisión de los programas de manos de conciertos y artículos de prensa. La organización de los datos se basa en las normas de catalogación musical de la RISM, estableciendo estándares que son pertinentes para este estudio. Se toman en cuenta las siguientes normas para esta sistematización: *RISM 50* nombre del compositor; *RISM 100* título de la obra, adicionalmente se incluye el nombre del director que condujo la obra; *RISM 944* el lugar y año de ejecución de obra. Sobre los estándares identificados, se desarrolla una ficha de catalogación para el registro de las obras contemporáneas ecuatorianas ejecutadas por la orquesta (desde 1956 hasta 1999) donde se incluye las obras identificadas (orquestales y de cámara) y se identifica las fechas de estreno o primera audición de cada una de las composiciones.

---

1 Mark Bonds, *A History of Music in Western Culture*, (New Jersey: Pearson, 2006), 518.

2 Bryan Simms, *Music of the Twentieth Century: Style and Structure*, (New York: Schimmer Books, 1986), 3.

3 Peter Burkholder, Donal Grout y Claude Palisca, *A History of Western Music*, 9.ed (Londres: W.W. Norton & Company, 2014), 924.

Tabla 1  
Repertorio sinfónico contemporáneo ecuatoriano

Compositor	Obra	Director	Año	Lugar
Salgado, Luis H.	<i>Sinfonía 6</i> , para Orquesta de cuerdas y timbales	O'Duinn, Proinnsias	1968	TNS
Guevara, Gerardo	<i>Cuadernos de la Tierra</i>	Guevara, Gerardo	1971	TNS
Guevara, Gerardo	<i>Suite Ecuador</i>	Guevara, Gerardo	1973	TNS
Guevara, Gerardo	<i>Galería siglo XX de pintores ecuatorianos</i>	Xancó, Ernesto	1977	TNS
Estévez, Milton	<i>Campanas de bronce: Música para orquesta y percusión principal</i>	Mefano, Paul	1983	TNS
Campos, Jorge; Ruano, Marcelo	<i>Ibianchi</i> , para orquesta de cámara	Jiménez, Miguel		CM
Rodas, Arturo	<i>Clímax</i> , para orquesta mixta	Manzano, Álvaro		TNS
Rodas, Arturo	<i>Arcaica</i>	Manzano, Álvaro	1985	TNS
Luzuriaga, Diego	<i>Felipillo</i> , percusión y orquesta	Manzano, Álvaro	1986	TNS
Estévez, Milton	<i>Cinco desencuentros con episodio cualquiera</i> para orquesta y cinta magnética	Manzano, Álvaro	1986	TNS
Ruano, Marcelo	<i>Imágenes</i>	Manzano, Álvaro	1987	TNS
Estévez, Milton	<i>Apuntes con refrán</i> , para orquesta y sonidos electrónicos	Manzano, Álvaro	1987	TNS
Guevara, Gerardo	<i>Et in terra pax hominibus</i>	Manzano, Álvaro	1987	TNS
Gabela, Efraín	<i>Estructuras</i> para 2 percusiones y piano	Manzano, Álvaro	1988	TNS
Espinoza, Pablo	<i>Meditaciones</i> para orquesta	Manzano, Álvaro		TNS
Luzuriaga, Diego	<i>Incienso</i> para orquesta	Manzano, Álvaro		TNS
Rodas, Arturo	<i>Obsesiva</i> para orquesta y sonidos electrónicos	Manzano, Álvaro		TNS
Estévez, Milton	<i>Eybreves</i> , para orquesta y sonidos electrónicos	Manzano, Álvaro		TNS
Campoverde, Juan	<i>Tientos</i>	Manzano, Álvaro	1989	TNS
Ruano, Marcelo	<i>Movimientos Sonoros para orquesta</i>	Manzano, Álvaro		TNS
Patiño, Lucía	<i>Lamento Guerrero</i> , para orquesta y coro femenino con soprano, arpa y violín	Manzano, Álvaro	1990	TNS
Guevara, Gerardo	<i>Historia</i> , orquesta	Manzano, Álvaro		TNS
Campoverde, Juan	<i>Cánticos para la noche</i>	Manzano, Álvaro	1991	TNS
Panchi, Willams	<i>Tiempos para meditar</i>	Manzano, Álvaro		TNS

Elaboración propia. Fuente: OSNE. TNS= Teatro Nacional Sucre. CM= Catedral Metropolitana

## Repertorio sinfónico ecuatoriano

Durante la segunda mitad del siglo XX se institucionaliza la Orquesta Sinfónica Nacional del Ecuador, y desde 1957, se divulga la música sinfónica ecuatoriana de diversas tendencias estéticas. Directores musicales como Ernesto Xancó, George Gallandre, Víctor Burguer y Paúl Capolongo, en primera instancia, son los que proponen obras de compositores ecuatorianos dentro de la programación de conciertos de la OSNE, cumpliendo de este modo, uno de los fines por el cual fue creado esta institución: el de exaltar los valores positivos de compositores y ejecutantes nacionales.

Otra etapa de programación de la música académica ecuatoriana empieza en 1968, donde se integran obras de una corriente modernista, marcado por dos circunstancias; la primera, el encargo de Proinnsias O'Duinn para que Luis Humberto Salgado escriba una obra para la Orquesta Sinfónica Nacional; y el segundo factor, la nominación de Gerardo Guevara como director interino de la orquesta en julio de 1972.

Proinnsias O'Duinn, director titular, en los primeros días de marzo de 1968 solicita al compositor Luis Humberto Salgado, que componga una *sinfonía* para la orquesta, obra que se escribe en tres meses.

La obra ofrecida por el compositor es la *Sinfonía No.6* para orquesta de cuerdas y timbales, la misma que se estrena bajo la dirección de O'Duinn el 2 de agosto de 1968 en el Teatro Nacional Sucre. El estreno de la obra de Salgado representa un giro estético importante en la programación de la OSNE, pues en ella se distingue una expresión moderna de la creación académica ecuatoriana, que se basa sobre una estructura clásica-romántica europea; donde las melodías yacen sobre armonías complejas y cada movimiento de la *sinfonía* se construye sobre recursos compositivos del siglo XX.

Programa de Concierto, 2 de agosto de 1968. Fuente: OSNE.



Viernes 2 de Agosto de 1968 a las 9:00 P.M. TEATRO NACIONAL "SUCRE"	
PROGRAMA	
EN LAS ESTEPAS DEL ASIA CENTRAL .....	A. BORODIN
AVE MARIA (OTELLO) .....	G. VERDI
JE DIS QUE RIEN -- ARIA DE MICAELA (CARMEN) ..	G. BIZET
VISI D'ARTE VISI D'AMOR (TOSCA) .....	G. PUCCINI
BELL SONG (LAKME) .....	L. DELIBES
SOLISTA: SOPRANO, MARIA NILES	
INTERMEDIO	
* SINFONIA SEXTA, PARA ORQUESTA DE CUERDAS y TIMBALES .....	L. H. SALGADO
Maestoso -- Allegro festivo	
Adagio espressivo	
Allegretto poco mosso	
Allegro con Brío	
DIRECTOR TITULAR: PROINSIAS O DUINN	
* Primera audición mundial	

## Gerardo Guevara

Gerardo Guevara (1930 - 2024), director y compositor ecuatoriano, es invitado a dirigir la Orquesta Sinfónica Nacional del Ecuador (OSNE) el 19 de febrero de 1971, donde se incluyen obras de compositores nacionales. Así, se destaca *Cuadernos de la Tierra*, para orquesta sinfónica, coro, tres narradores y cinta magnética compuesta de cuatro movimientos: *Los orígenes*, *El enemigo y la mañana*; *Dios trajo la sombra* y *Las ocupaciones nocturnas*, obra basada en la poética de Jorge Enrique Adoum (1926 - 2009).

Para el crítico musical Manuel Stacey, esta obra puede definirse como un *collage* musical, en el que tenemos superposición de música concreta, recitados, canto y música orquestal.

16 CULTURALES el tiempo QUITO, DOMINGO 21 DE FEBRERO DE 1971

# Velada histórica para la música nacional nos dio Gerardo Guevara



El día viernes el Teatro Nacional Sucre se vistió de gala, y vivió una velada que constituye, sin duda alguna, una página dentro de nuestra música nacional. Gerardo Guevara dirigió su propia sinfonía, "Cuadernos de la Tierra"; y además la "Suite ecuatoriana" de Segundo Luis Moreno y "El oasis del Tahuantinsuyo" de Corcino Durán.

Al concluir la interpretación de su Suite, Segundo Luis Moreno salió al escenario a recibir los aplausos entusiastas y cariñosos que le dispensó el público. Aquel instante de puro encanto, que sostenido por brazos ajenos y casi abrazando los pies para sentir los intenciones de la Sinfónica a recibir el apretón de manos de Gerardo Guevara, es un momento de la música nacional que le debe la obra musical más seria que se haya hecho hasta la fecha en nuestro país. El del viernes fue un auténtico homenaje al maestro Segundo Luis Moreno.

En cuanto a Guevara, obra musical que lejos de la tierra, en uno de los centros de la música contemporánea, sigue sintiendo honda y agudamente las excrecias espirituales de la patria. Su música, de impecable modernidad, tuvo todo el sabor y la emoción de lo autóctono y telúrico. Acaso éste sea el último secreto de la grandeza de su "Cuadernos de la Tierra".

Pero la crítica del concierto la hará el lector en esta misma página, hecha por Manuel Stacey, crítico musical de EL TIEMPO.

La crítica debe acabar con una nota ingratas: en noche en la que tantas instituciones pusieron su parte para escribir esa página de la historia de nuestra música, los palcos reservados a las autoridades permanecieron desoladamente vacíos. El palco de la Presidencia de la República y el del Ministerio de Educación. Resulta tan inexplicable un vacío semejante que hasta pudiera pensarse en lamentable que imperiosismo o en desprecio a lo que es nuestro nacional por la cultura. Y dejemos constancia que es la segunda o tercera vez que comentamos algo semejante desde esta misma página cultural.

## Gerardo Guevara en el Teatro Nl. Sucre

Por MANUEL STACEY

**Programa.**— Segundo Moreno: Suite ecuatoriana.— Corcino Durán: El oasis del Tahuantinsuyo.— Gerardo Guevara. Los cuadernos de la Tierra.— ORQUESTA SINFÓNICA, SUPERACIÓN EN EL RENDIMIENTO

Los miembros de la Orquesta Sinfónica han superado el bajo rendimiento que tuvieron en sus días anteriores; esto no sólo es explicable sino lógico, ya que la orquesta ha ensayado durante todo un mes para este concierto; a pesar de todo las cuerdas todavía son deficientes, su sonido es pobre. Los vientos en cambio estuvieron bien; se destacó especialmente el flautista Luciano Carreña, por la pureza y calidad de su sonido. Así pues, la orquesta rindió aceptablemente, dentro de lo que puede exigirse, aunque siempre debemos tener en cuenta que "lo que natura non dá..."

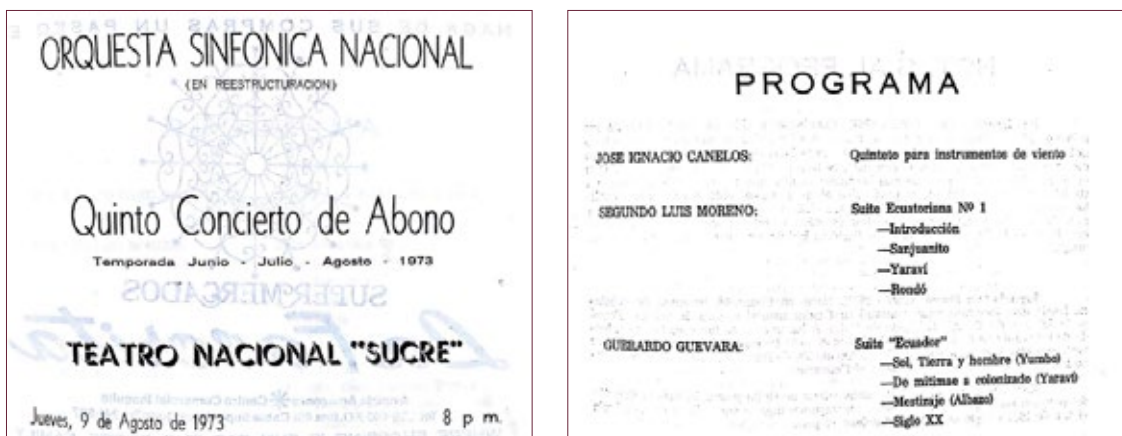
**CORO DE LA CASA DE LA CULTURA. AFICIONADOS**

—acompañamiento a las canciones, sin modificarlas en la abstracción; —las canciones se utilizan como material temático para las obras de música culta; —la canción folclórica se emplea, serva como ambiente, como clima,

Artículo de prensa. *El Tiempo*. Quito, 21 febrero, 1971, p. 16.  
Fuente: Base de datos UCEfonía.

A partir de este evento, y por el impulso de Gerardo Guevara, las obras contemporáneas empiezan a tener un espacio en la programación de la principal orquesta sinfónica del país; previo a esta fecha, existieron obras contemporáneas del mismo Guevara y de otros compositores que fueron estrenadas por la Orquesta Sinfónica del Conservatorio Nacional de Música de Quito o que en algunos casos, todavía no han sido estrenadas.

En julio de 1972 la OSNE entra en un proceso de reestructuración por circunstancias de orden técnico musical y económico. Una comisión asume la dirección administrativa de esta



Programa de mano, estreno de la obra: *Suite Ecuador* de Gerardo Guevara. Quito, 1973. Fuente: OSNE

entidad y Gerardo Guevara es nominado director interino, cargo que lo asumió hasta el año 1975.<sup>4</sup> El 9 de agosto de 1973, la orquesta estrena la obra *Suite Ecuador* de Gerardo Guevara; dando un mayor impulso al repertorio musical contemporáneo en el espacio sinfónico del Ecuador, el estreno de esta obra estuvo a cargo del mismo compositor.

En el año 1974, en un recital de cámara organizado por la OSNE el 12 de diciembre, se ejecutan *Ejercicios para violoncello y sintetizador* de Mesías Maiguashca (1938 - ) y *Cultura y civilización, para instrumentos indígenas de soplo, violoncello, piano y sintetizador* de Gerardo Guevara.

La presencia de Gerardo Guevara como director de la OSNE proporciona un espacio ideal para la difusión de obras académicas ecuatorianas de varios formatos y posturas estéticas. En este período, se ejecutan obras de Guevara que se basan sobre textos literarios de poetas ecuatorianos; así, *Cuadernos de la tierra* y *Suite Ecuador* se fundamentan en los escritos de Jorge Adoum; *Cantata a la paz* sobre un texto de Jorge Carrera Andrade; y, *Canto a Bolívar* sobre la obra de Benedetti. Estas obras, al igual que *Galería siglo XX de pintores ecuatoriano* y *Divertimento de cuerdas* demuestran un estilo compositivo que conjuga posturas armónicas diatónicas, modales y atonales; colores y sonoridades orquestales sobre intervalos específicos, todos ellos asentados o no sobre géneros ecuatorianos.

El aporte de Guevara desde la dirección de la orquesta hacia la divulgación de un repertorio ecuatoriano tuvo su mayor impulso en las obras de cámara; situación derivada

4 Pablo Guerrero, *Enciclopedia de la música ecuatoriana* (Quito: Conmúsica, 2002).

por el tamaño de la orquesta de ese entonces; en la década de 1970 la OSNE estuvo en un proceso de reestructuración de orden administrativo y musical; como resultado de ello, la planta musical de la orquesta contaba con 36 músicos.

### **Álvaro Manzano (1985-1991)**

Álvaro Manzano, director ecuatoriano, asume la dirección titular de la orquesta en 1985, cargo que lo asume hasta finales del siglo XX. El estreno de obras ecuatorianas en esta etapa está ligado a los conciertos de los festivales de música contemporánea desarrollados desde 1987 por el Departamento de Investigación, Creación y Difusión Musical (DIC) del Conservatorio Nacional de Música y por la Orquesta Sinfónica Nacional del Ecuador. El objetivo de este festival es la difusión de la música contemporánea ecuatoriana a través de conciertos que incluyen composiciones ganadoras de concurso y por encargos de obras a varios compositores ecuatorianos.

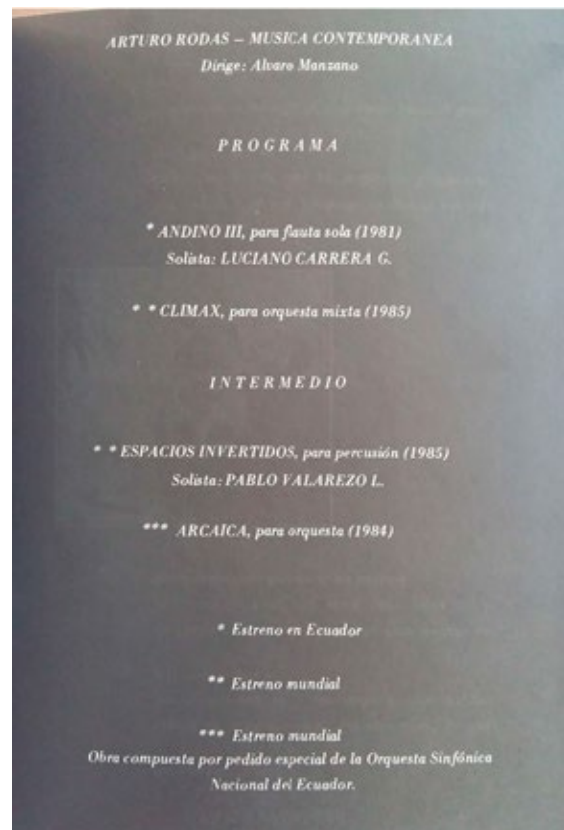
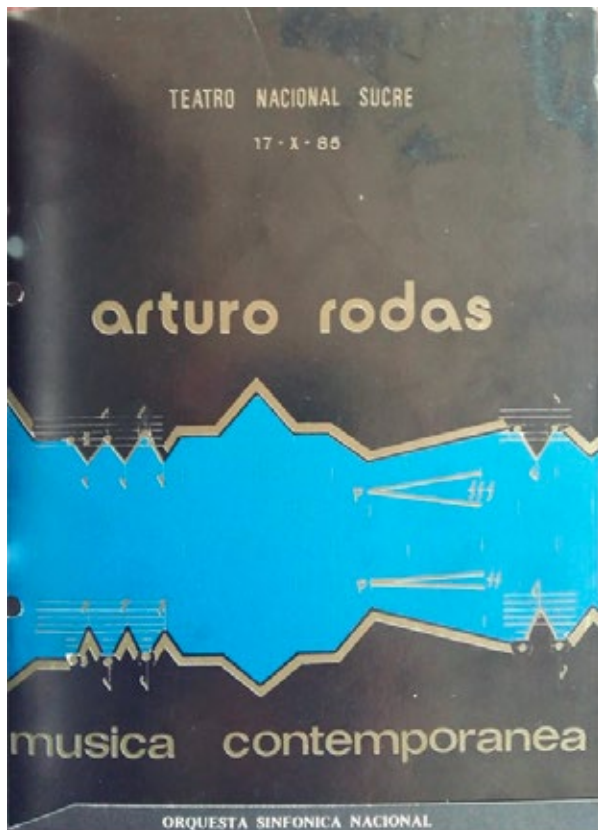
Previo a esta etapa de difusión musical, existen varios momentos en que la OSNE programa obras contemporáneas. El 3 de diciembre de 1977, bajo la dirección del español Ernesto Xancó la OSNE estrena *Galería Siglo XX de pintores ecuatorianos*, obra ganadora del concurso municipal Sixto María Durán.<sup>5</sup>; el 25 de marzo de 1983 se estrena *Campanas de bronce, música para orquesta y percusión principal* de Milton Estévez bajo la dirección del compositor y director francés Paul Mefano, en este concierto se incluyen obras de compositores franceses del siglo XX como Ravel, Debussy, Xenaquis y Milhaud; constituyéndose éste como uno de los conciertos pioneros de música contemporánea. El 22 de noviembre de 1984, se estrena *Ibianchi* de Jorge Campos y Marcelo Ruano, obra colectiva que incorpora elementos sonoros de la cultura *Shuar*;<sup>6</sup> el estreno de esta creación lo realiza Gerald Brown, director norteamericano que impulsa entre otras cosas, la programación de nuevas obras ecuatorianas en el repertorio de la OSNE, así como la promoción de jóvenes directores ecuatorianos; entre los que se destacan Miguel Jiménez, Diego Grijalva y Álvaro Manzano.

El 17 de octubre de 1985 se realiza un concierto de música contemporánea con las obras de Arturo Rodas donde se estrenan varias obras de cámara, como, *Arcaica* para percusión y orquesta, obra comisionada por la Orquesta Sinfónica Nacional del Ecuador y *Clímax* para orquesta mixta. La inclusión de esta nueva música en el repertorio de la orquesta es decisión de Álvaro Manzano, como así se manifiesta en el programa mano de este concierto: “cada vez que escucho de él nuevas ideas que pueden parecer hasta locas, pero que serán siempre apoyadas por quienes tenemos la capacidad de amar lo nuevo

---

5 Concurso anual de música académica patrocinada por el Ilustre Municipio de Quito.

6 Nacionalidad indígena de la región amazónica del Ecuador.



Concierto con música del compositor Arturo Rodas. Programa de mano, concierto 17 de octubre de 1985. Fuente: OSNE

y valioso.<sup>7</sup> Para Rodas esta obra es una visión evolutiva de los adornos renacentistas; migrando el significado del adorno a la dinámica, armonía y a la forma, esta obra encuentra polifonía de masas sonoras.<sup>8</sup>

El 14 de noviembre de 1986, se presenta un concierto titulado *Música de nuestro tiempo* donde se estrenan *Felipillo* obra para percusión y orquesta de Diego Luzuriaga que utiliza espectros armónicos generados por modulación de frecuencia a los cuales se los ha integrado perfiles rítmicos y dinámicos.<sup>9</sup> A descripción del propio compositor esta obra representa el encuentro de dos culturas y el drama de la conquista en América; la posición manifiesta del compositor sobre esta obra pone en evidencia la vigencia de elementos socio culturales del país hacia la creación musical de vanguardia. En este concierto se estrena *Cinco desencuentros con episodio cualquiera* para orquesta y cinta magnética de Milton Estévez, obra que pone en manifiesto el uso de recursos electroacústicos para su creación.

7 OSNE, "Programa de mano," Quito, 17 octubre, 1985.

8 OSNE, "Programa de mano," Quito, 1985.

9 OSNE, "Programa de mano," Quito, 14 noviembre, 1986.

CONSERVATORIO NACIONAL DE MÚSICA DE QUITO **DIC** CNMQ

DEPARTAMENTO DE INVESTIGACIÓN, CREACIÓN Y DIFUSIÓN MUSICAL **oñ** ORQUESTA SINFÓNICA NACIONAL

# I Festival ecuatoriano de música contemporánea

Quito, abril 1987

dirección general Milton Estévez - Alvaro Manzano

PRIMERA FECHA:  
Viernes 3 de abril de 1987  
Teatro Nacional Sucre  
20:00 horas

**"PASADO, PRESENTE Y FUTURO"**  
Concierto dedicado a las obras triunfadoras en el Primer Concurso Nacional de Jóvenes Compositores del Ecuador y en el Primer Concurso Nacional Abierto de Composición, convocados por el CONSERVATORIO NACIONAL DE MÚSICA DE QUITO y auspiciados por el BANCO CENTRAL DEL ECUADOR y por el BEDE (Banco de Desarrollo del Ecuador)

Música de:  
Marcelo Ruano  
Eduardo Granja  
Pablo Espinosa  
Marcelo Uzcátegui  
Jacinto Freire  
Oswaldo Galarza

ORQUESTA SINFÓNICA NACIONAL  
DIRECTOR: ALVARO MANZANO

**IBM** apoyando a los músicos ecuatorianos

CONSERVATORIO NACIONAL DE MÚSICA DE QUITO **DIC** CNMQ

DEPARTAMENTO DE INVESTIGACIÓN, CREACIÓN Y DIFUSIÓN MUSICAL **oñ** ORQUESTA SINFÓNICA NACIONAL



# II Festival ecuatoriano de música contemporánea

Quito, mayo 1988

dirección general Milton Estévez - Alvaro Manzano

1  
Viernes 20 de mayo de 1988 - Teatro Nacional Sucre - 20:00 horas  
**PASADO PRESENTE Y FUTURO**  
Música de Carlos Barral, Claudio Monteverdi, Beethoven, Liszt, Mahler, entre otros, interpretada por la Orquesta Sinfónica Nacional del Ecuador, el Conservatorio Nacional de Música de Quito y el Banco Central del Ecuador y por el CONSERVATORIO NACIONAL DE MÚSICA DE QUITO. Con auspicio simpatía por el BANCO CENTRAL DEL ECUADOR y por el CONSERVATORIO NACIONAL DE MÚSICA DE QUITO.

ORQUESTA SINFÓNICA NACIONAL  
DIRECTOR: ALVARO MANZANO

2  
Viernes 26 de mayo de 1988 - 19:00 y 21:00 horas  
**TÉCNICA Y ANCESTRO EN LA MÚSICA CONTEMPORÁNEA**  
Concierto y presentación del tema a la Orquesta Sinfónica Nacional de Quito, en colaboración con el BEDE y el Banco Central del Ecuador y con la participación de músicos ecuatorianos e internacionales.

3  
Viernes 27 de mayo de 1988 - Teatro Nacional Sucre - 20:00 horas  
**MÚSICA DE NUESTRO TIEMPO**  
Concierto dedicado a la Orquesta Sinfónica Nacional de Quito, interpretada por la Orquesta Sinfónica Nacional del Ecuador 1988. Música de Ruano y Granja, interpretada por músicos ecuatorianos y extranjeros.

ORQUESTA SINFÓNICA NACIONAL  
DIRECTOR: ALVARO MANZANO

**IBM**  
apoyando a los músicos ecuatorianos.

CONSERVATORIO NACIONAL DE MÚSICA DE QUITO **DIC** CNMQ

DEPARTAMENTO DE INVESTIGACIÓN, CREACIÓN Y DIFUSIÓN MUSICAL **oñ** ORQUESTA SINFÓNICA NACIONAL DEL ECUADOR

# III Festival ecuatoriano de música contemporánea

Quito, abril/mayo 1989

dirección general Milton Estévez - Alvaro Manzano

Auspicio:  
IBM del Ecuador  
Embajada de Francia  
Embajada Argentina  
JAMES  
Consejo Nacional de Cultura (en coordinación)

PRIMERA FECHA  
PASADO, PRESENTE Y FUTURO

Quito de:  
Luis Humberto Salgado  
Alvaro Manzano  
(Concierto de los instrumentos)  
y de las Triunfadoras en el Primer Concurso Nacional de Jóvenes Compositores:  
Auro Campoverde  
Marcelo Ruano

Viernes, 21 de abril de 1989  
20:00 horas  
Teatro Nacional Sucre

Orquesta Sinfónica Nacional del Ecuador  
Director: Alvaro Manzano

**IBM**  
apoyando a los músicos ecuatorianos

CONSERVATORIO NACIONAL DE MÚSICA DE QUITO **DIC** CNMQ

DEPARTAMENTO DE INVESTIGACIÓN, CREACIÓN Y DIFUSIÓN MUSICAL **oñ** ORQUESTA SINFÓNICA NACIONAL DEL ECUADOR

foncultura  
FUNDACIÓN FONCULTURA  
Fomento Nacional de la Cultura  
Fomento artístico y cultural del Ecuador

# IV Festival ecuatoriano de música contemporánea

Quito, junio de 1990

dirección general: Milton Estévez - Alvaro Manzano

Producción:  
**DIC**  
**OSN**  
MUSICAVIA  
ASOCIACIÓN HUMBOLDT

**IBM**  
apoyando a los músicos ecuatorianos

Conservatorio Nacional de Música 93 años **DIC** CNMQ

Orquesta Sinfónica Nacional del Ecuador **oñ**

Departamento de Investigación, Creación y Difusión Musical

# VI Festival ecuatoriano y I Encuentro andino de música contemporánea

Quito, 14 al 25 de junio de 1993

dirección artística: Milton Estévez - Alvaro Manzano

Goethe Institut

Asociación Humboldt

Impresos promocionales de los Festivales Ecuatorianos de Música Contemporánea organizados por el DIC.

1. I Festival de Música Contemporánea. Quito, 1987.
2. II Festival. Quito, 1988.
3. III Festival. Quito, 1989.
4. IV Festival. Quito, 1990.
5. VI Festival ecuatoriano y I Encuentro andino de música contemporánea. Quito 1993.

En el Primer Festival ecuatoriano de música contemporánea; el 3 de abril de 1987 se estrena *Imágenes* para declamador y orquesta de Marcelo Ruano; el 10 de abril de 1987 se realiza el estreno mundial de las obras *Apuntes con refrán*, para orquesta y sonidos electroacústicos de Milton Estévez y *Et in terra pax hominibus* para orquesta y barítono de Gerardo Guevara, obra que utiliza la poesía de Jorge Adoum.

La segunda edición del Festival ecuatoriano de Música Contemporánea con un repertorio diverso que incluye obras de posiciones estéticas nacionalistas y modernistas; el primer concierto del festival realizado el 20 de mayo de 1988 estrena *Meditaciones* de Pablo Espinosa y en la segunda parte se programa *Acuarelas* para orquesta de Claudio Aizaga, *Minisuite popular* de Carlos Bonila y *Guayas y Quil*, cuadro sinfónico de la compositora guayaquileña Blanca Layana. El segundo concierto del festival se realiza el 27 de mayo de 1988 y presenta los estrenos de *Incienso* para orquesta de Diego Luzuriaga, *Obsesiva* para orquesta y sonidos electroacústicos de Arturo Rodas y *Evbrevés* para orquesta y sonidos electroacústicos de Milton Estévez.

El 21 de abril de 1989 en el marco del tercer festival ecuatoriano de música contemporánea en la primera parte del concierto se programa *Suite Solar Nativo* del compositor nacionalista Alberto Moreno Andrade en conmemoración de su centenario de nacimiento. En la segunda parte del concierto se estrena *Tientos* para orquesta de Juan Campoverde cuya tendencia estética yace sobre fundamentos de la música aleatoria; también se interpreta *Movimientos sonoros* de Marcelo Ruano, obra concebida a la creación de movimientos giratorios instrumentales, los cuales se combinan hasta constituir una masa sonora fortalecida por la aceleración del pulso acórdico.<sup>10</sup> En el cuarto festival, el 1 de junio de 1990, se estrena *Lamento guerrero* para orquesta y coro femenino con soprano, arpa y violín de la compositora Lucía Patiño, obra que representa a una tendencia estética modernista.

El 15 de junio de 1990 en el segundo concierto del festival se estrena *Historia* para orquesta de Gerardo Guevara, composición comisionada por la IBM. Esta obra consta de dos secciones: *Orígenes* y *Encuentro*; en esta creación, el compositor plantea un acercamiento a los elementos sonoros que dan testimonio de nuestro proceso histórico-musical.<sup>11</sup> En el año de 1991 se cierra una etapa de conciertos orientados a la difusión de la música contemporánea, así el 12 de julio de 1991, se lleva a cabo el segundo concierto del Quinto Festival Ecuatoriano de Música Contemporánea donde se presentan los estrenos de las obras ganadoras del festival: *Cánticos para la noche* para orquesta de Juan Campoverde

---

10 OSNE, "Programa de mano," Quito, 21 abril, 1989.

11 OSNE, "Programa de mano," Quito, 1 junio, 1990.

y *Tiempos para meditar* para orquesta y electroacústica de Willams Panchi. La obra de Campoverde solicita la participación creativa de los músicos, ya que posee varios niveles de lectura presentados en forma sucesiva y en forma paralela. La obra de Panchi trabaja sobre un material sonoro formalizado por la modulación de frecuencia que genera una fraseología y forma, combinada con la parte temperada ejecutada por la orquesta.<sup>12</sup>

## **Conclusiones**

El trabajo creativo de los compositores ecuatorianos en el campo de la música contemporánea es diverso y está alineado en una búsqueda de un discurso sonoro personal. Las obras no están delimitadas en una técnica en particular, sino que convergen en varias de ellas. Por otra parte, el experimentalismo sonoro y el argumento de episodios históricos sociales del país son núcleos generadores de obras. Desde 1985 hasta 1991, el repertorio de la OSNE se ha enriquecido con nuevas obras provenientes de concursos de composición y encargos realizados por IBM en el marco de los festivales de música contemporánea ecuatoriana. Dichos festivales contaron con la organización y apoyo del DIC (Departamento de Investigación y Composición) y la OSNE bajo el impulso de Álvaro Manzano.

Entre las tendencias estéticas que definen el repertorio de la OSNE en este período, destacan dos vertientes principales. Por un lado, se observa una marcada inclinación hacia la música electroacústica, que incorpora recursos tecnológicos y sonoridades electrónicas como se evidencia en las obras de Milton Estévez, Diego Luzuriaga, Arturo Rodas, Willams Panchi. Por otro lado, un significativo núcleo de compositores orienta su creación hacia el atonalismo, explorando lenguajes armónicos no tradicionales, que se evidencia en las obras de Jorge Campos, Marcelo Ruano, Gerardo Guevara, Arturo Rodas, Pablo Espinoza y Juan Campoverde. Esta coexistencia de búsquedas sonoras tan diversas no solo enriqueció el perfil artístico de la orquesta, sino que también reflejaron el pluralismo estético y la vitalidad creativa que caracterizaron a la composición contemporánea ecuatoriana de la época.

---

12 OSNE, "Programa de mano," Quito, 12 julio, 1991.

## Bibliografía:

- Bonds, Mark. *A History of Music in Western Culture*. New Jersey: Pearson, 2006
- Burkholder, Peter, Donal Grout y Claude Palisca. *A History of Western Music*. 9 ed. Londres: W.W. Norton & Company, 2014
- Guerrero, Pablo. *Enciclopedia de la Música Ecuatoriana*. Tomo I. Quito: Conmusica, 2002.
- . *Enciclopedia de la música ecuatoriana*. Tomo II. Quito: Conmúsica, 2004.
- OSNE. *Programa de mano*. Quito, 2 agosto, 1968.
- . *Programa de mano*. Quito, 16 octubre, 1968.
- . *Programa de mano*. Quito, 17 octubre, 1985.
- . *Programa de mano*. Quito, 14 noviembre, 1986.
- . *Programa de mano*. Quito, 21 abril, 1989.
- . *Programa de mano*. Quito, 1 junio, 1990.
- . *Programa de mano*. Quito, 12 julio, 1991.
- . *Programa de mano*. Quito, 23 mayo, 1957.
- . *Programa de mano*. Quito, 17 diciembre, 1958.
- . *Programa de mano*. Quito, 19 febrero, 1971.
- . *Programa de mano*. Quito, 9 de agosto, 1973.
- . *Programa de mano*. Quito, 29 de septiembre, 1978.
- . *Programa de mano*. Quito, 26 de noviembre, 1996.
- OSNE. *Orquesta Sinfónica Nacional del Ecuador*. 13 de mayo de 2021. <https://sinfonicanacional.gob.ec/site/images/2015/transparencia/2014/Legal/3.NormasdeRegulacion.pdf>.
- RISM. *Normas internacionales para la catalogación de fuentes musicales históricas*. Madrid, Arco Libros, 1996.
- Simms, Bryan. *Music of the Twentieth Century: Style and Structure*. New York: Schirmer Books, 1986.
- Stacey, Manuel. Gerardo Guevara en el Teatro N. Sucre. Velada histórica para la música nacional nos dio Gerardo Guevara, *El Tiempo*. Quito, 21 febrero, 1971.
- Un estreno memorable, *El Tiempo*. Quito, 18 octubre, 1969.

# EDO

## UN COMPOSITOR QUITEÑO EN LA RADIODIFUSIÓN NAZI: BELISARIO PEÑA PONCE (1937-1942)

*Edosonía*, n° 06, de marzo, p. 40-52.  
Quito, 2026.

### JUAN MULLO SANDOVAL

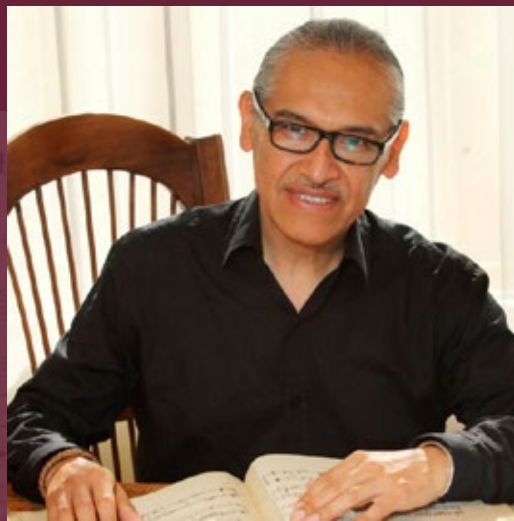


Foto: Cortesía del autor.

A musical score for the piece "Ojos de Carlota" by Belisario Peña. The score is written for piano and voice. It includes the title "Ojos de Carlota" at the top left and the composer's name "Belisario Peña" at the top right. The score is written in Spanish and includes German lyrics. The music is in a major key and 4/4 time. The score is arranged in a traditional format with a vocal line and piano accompaniment. The piano part includes chords and melodic lines. The vocal part includes lyrics in Spanish and German. The score is presented in a clear, legible font on a white background.

### Resumen:

Estudio alrededor del compositor Belisario Peña Ponce que apunta a realizar un análisis histórico implícito en su obra creativa entre 1937 y 1943, período cuando obtiene una beca de estudios en Berlín “la ciudad de la música”, en pleno régimen nazi. Los poderes ocultos de la segregación y la represión cultural que estos hechos develan, es un ejercicio a dilucidar en este trabajo, al igual que una relectura de la función del compositor académico ecuatoriano, en el contexto de la consolidación del capitalismo y el neoliberalismo tras la Segunda Guerra Mundial.

Palabras clave: Poesía mística, Totalitarismo, Lista negra, Radiodifusión, Censura, Fascismo, Fado.

### Abstract:

This study of composer Belisario Peña Ponce aims to analyze the historical implications of his creative work between 1937 and 1943, a period during which he received a scholarship to study in Berlin, “the city of music,” under the Nazi regime. The hidden powers of segregation and cultural repression revealed by these events are explored in this work, as is a reinterpretation of the role of the Ecuadorian academic composer within the context of the consolidation of capitalism and neoliberalism after World War II.

Keywords: Mystical poetry, Totalitarianism, blacklist, Broadcasting, Censorship, Fascism, Fado.

## Introducción

Las disgresiones históricas alrededor de Weber, Schönberg o Strawinsky en torno al período del III Reich (1933-1945), no han podido mermar la trascendencia de sus obras compositivas. Por otro lado, el *jazz* afronorteamericano y el sistema atonal escarnecidos como “música degenerada” por el nazismo, tuvieron su propia lucha en éste y otros conflictos en lo que restó del siglo XX. En el caso sudamericano, la presencia de músicos formándose en el espacio académico del nacionalsocialismo alemán, como es el caso del pianista quiteño Belisario Peña Ponce, creador del conocido himno *Dios de amores*,<sup>2</sup> no solo tiene implicancias estéticas sino políticas.

El presente estudio, paralelo a la catalogación de la obra mística de Peña Ponce en el archivo de la Biblioteca Aurelio Espinosa Pólit de Quito, realiza un análisis histórico implícito en su obra creativa entre 1937 y 1943, período cuando obtiene una beca de estudios en Berlín “la ciudad de la música”, en pleno régimen nazi. Los poderes ocultos de

1 Juan Mullo Sandoval. Escritor quiteño, docente universitario e investigador en proyectos de etnomusicología y archivos sonoros. Contacto: [jrmsandoval56@outlook.es](mailto:jrmsandoval56@outlook.es)

2 *Dios de amores*, es considerado uno de los himnos religiosos más representativos del Ecuador, su letra corresponde al jesuita Aurelio Espinosa Pólit. “Dios de amores, Santa Eucaristía/ mira al pueblo de tu corazón. / Todo es tuyo, lo han jurado un día, / todo es tuyo, salva al Ecuador”.



Belisario Peña Ponce (1902-1959). Fuente:  
Archivo de la Biblioteca Aurelio Espinosa  
Pólit.

la segregación y la represión cultural que estos hechos develan, es un ejercicio a dilucidar en este trabajo, al igual que una relectura de la función del compositor académico ecuatoriano, en el contexto de la consolidación del capitalismo y el neoliberalismo tras la Segunda Guerra Mundial.

Segregación, marginación, propaganda y censura, se configuraron bajo los esquemas de dominación y los totalitarismos que experimentó Belisario Peña. Siendo un intelectual y artista prominente, estuvo al tanto de la quema de libros en 1933, acción abominable que dio inicio a la represión cultural del III Reich en Alemania. Haciendo una analogía con tiempos más actuales, con similar violencia la dictadura argentina declaró “música subversiva” al Nuevo Cancionero dentro el «Operativo Claridad», momento cuando se prohibieron obras de compositores académicos como Astor Piazzola, por su participación en un prestigioso disco de César Isella «Juanito Laguna».

En este sentido, es posible deconstruir las obras musicales desde las formas culturales e ideológicas controladas por el poder estatal e incluso clerical; las contradicciones sociales y las percepciones de historias vivas respecto al proceso creativo, como menciona el musicólogo español Rafael Fernández de Larrinoa: “Lo que sí es exigible –no ya a los compositores, sino a la Musicología–, es la obligación de reescribir un pasado musical reciente que soporta como ningún otro el peso de una voluntariosa mistificación” (2010).

## Obra ecuatoriana en la programación radial del III Reich

El nueve y diez de noviembre de 1938, la ciudad de Berlín fue asediada por militantes del partido nazi en la fatídica «Noche de los cristales rotos». El hecho fue advertido por un artista quiteño, el compositor Belisario Peña Ponce (1902-1959), quien se había establecido en dicha ciudad desde 1937 tras una beca otorgada en el contexto de las relaciones bilaterales entre Alemania y Ecuador. El objetivo de Peña habría sido perfeccionar su técnica pianística. Allí permanecería con su esposa hasta 1942 a poco tiempo de la caída de Adolfo Hitler. En la Navidad del 38 un poema del libro *Alma adentro* de un intelectual jesuita de la Compañía de Jesús, Aurelio Espinosa Pólit, con quien mantenía gran amistad, le habría inspirado una composición navideña en ritmo de *fado* y de similar título:

### *Fado*

Texto: Aurelio Espinosa Pólit

Música: Belisario Peña Ponce

Fecha: diciembre de 1938

Esta noche es Noche buena y no es noche de llorar;  
¿qué será que mi alma llora sin poderlo remediar?...

Llora lágrimas tan quedas que nadie las ha de oír:  
bien fino será quien logre sus secreto descubrir...

Sin alzar mis tristes ojos verterlas quiero a tus pies, que es consuelo a mi  
amargura el pensar que Tú las ves... (1938: 41)

*Fado*, Berlín 6 de diciembre de 1938.  
Música: Belisario Peña Ponce.  
Texto: Aurelio Espinosa Pólit.  
Fuente: Biblioteca Aurelio Espinosa Pólit.

**FADO**

Texto de "Alma adentro"  
P. AURELIO ESPINOSA PÓLIT, S.J.

Música: BELISARIO PEÑA PONCE  
Oct. 4-11-1938

**Allegro**

**NIÑOS**  
Esta noche es noche buena y no es noche de llorar;  
y no es noche de llorar;  
y no es noche de llorar;

**TENORES**  
Esta noche es noche buena y no es noche de llorar;  
y no es noche de llorar;  
y no es noche de llorar;

**BAJOS**  
Esta noche es noche buena y no es noche de llorar;  
y no es noche de llorar;  
y no es noche de llorar;

Esta noche es noche buena y no es noche de llorar;  
¿qué será que mi alma llora sin poderlo remediar?  
Llora lágrimas tan quedas que nadie las ha de oír;  
bien fino será quien logre sus secreto descubrir...

**Meno Mosso molto legato**

sin poderlo remediar re no diar Lloras lágrimas tan  
der lo re no diar sin poderlo remediar Lloras lágrimas tan  
der lo re no diar re no diar Lloras

El *fado* portugués, no fue un género practicado en Ecuador, aunque existen opiniones relacionándolo con nuestro *pasillo*. Si bien nace a mediados del siglo XIX en la marginalidad de Lisboa, es en 1933 con la dictadura de Antonio de Olivera Salazar cuando coincide su auge junto al ultranacionalismo. El Estado Novo fue una de las dictaduras más largas de Europa (1933-1974), utilizó la música y la religión como el recurso ideológico y cultural para la resignación y el control político. El “saudade” del *fado*, sentimiento y melancolía, se entiende fue impuesto en estas circunstancias históricas del Portugal conservador.

El *fado* que compone Peña en estilo navideño, establece la coexistencia de dos culturas religiosas, la católica celebrando el nacimiento decembrino y la judía siendo exterminada, es un hecho controvertido que confluye en la actitud creativa de Peña para esos años. En la tesis de grado: *Belisario Peña distinguido músico ecuatoriano* del año 1979 escrito por una alumna del Instituto de Música Sacra de Quito, Inés Romero Plaza, en el acápite “Su permanencia en Alemania”, ofrece un dato de la participación del ecuatoriano en la radio del III Reich. Asevera de fuente familiar que, las composiciones de Belisario Peña fueron difundidas e incluso elogiadas en dicha programación: “Sus obras fueron muy conocidas, ya que las radiodifusoras alemanas se encargaron de hacerlo. Algunas de dichas creaciones merecieron los honores de la edición” (Romero Plaza, I., 1979: 3).<sup>3</sup>

Los medios estaban bajo el control del poder nazi, la radio especialmente, quienes participaban debían alinearse al régimen y no tener “sangre judía”. La Reichs-Rundfunk-Gesellschaft (RRG) o Sociedad de Radiodifusión del Reich, fue el recurso más eficaz de la propaganda nazi para la difusión masiva de su ideología. La Red Nacional de la Radiodifusión Pública o Radio de la Gran Alemania, estuvo vigente hasta 1945. En la parte final de esta etapa colaboraría el compositor quiteño Belisario Peña Ponce.

... únicamente dos hechos reales se reconocen con certidumbre, el primero de los cuales fue que para poder obtener su cartilla de racionamiento, única forma de sobrevivir, debió desempeñarse como locutor en idioma español de Radio Berlín comprometida en el gigantesco esfuerzo de la guerra propagandística instrumentada por el genio del ministro Goebbels,... (*Microbiografía de Belisario Peña Ponce*, 1994: 26-27).

Contrastando la realidad de los músicos alemanes con origen judío, Arnold Schoenberg por ejemplo, tuvo que huir a Estados Unidos en 1933 debido a la persecución fascista. Es conocida su obra *Un sobreviviente en Varsovia* escrita en 1947, narrativa que denunciaría el horror de los guetos. Un compositor coideario Anton Weber, su caso llegó más

---

3 Romero Plaza, I., *Belisario Peña distinguido músico ecuatoriano*, Quito, mecanografiado, Instituto Interamericano de música sacra, 1979-80. Documento dedicado a la esposa del compositor, Laura Almeida de Peña, se infiere que los datos de esta tesis son de fuente directa.

lejos: “Los nazis habían manifestado de forma inequívoca su repulsa hacia Webern cuando incluyeron un retrato suyo en la infausta exposición *Entartete Kunst* (arte degenerado)” (Fernández de Larrinoa, R., 2010: 100). En el otro costado Igor Stravinsky manifestaba abiertamente una postura pro-fascista y complaciente al III Reich, propugnando su antisemitismo, anticomunismo y la repulsa al Estado Soviético.

La masiva fabricación de los receptores Telefunken, Philips y otras marcas codiciadas por el consumo latinoamericano, jugó un papel fundamental en la difusión hogareña de la propaganda y cultura germana dirigida por Joseph Goebbels, sus discursos y los del mismo Hitler. Alcance cuyo objetivo era extensiva a países como Ecuador:

...Propaganda, la que tenía por misión supervisar la actividad de las estaciones de radio y de la agencia noticiosa alemana Transocean, encargada de informar a la población ecuatoriana sobre los principales sucesos del gobierno hitleriano, en su propósito por sumar voluntades y apoyos. (Lauderbaugh, 2010: 267, en: Kersffeld, D., 2015: 7-8).

Francisco Núñez del Arco Proaño, en su escrito *El Ecuador y la Alemania nazi*, cita lo siguiente: “Belisario Peña Ponce, la voz de Joseph Goebbels en español; destacado músico y compositor quiteño, su prolija obra incluye música clásica y sacra fue un autor de élite, selectivo, aparte, solo en contadas ocasiones tentó la música vernácula y casi nunca la popular” (2013: 75-76).<sup>4</sup>

### **De familia conservadora**

Belisario Peña Gómez nacido en Zipaquirá el año de 1832, fue el progenitor del compositor quiteño del mismo nombre. Según el historiador Julio Tobar Donoso, fue considerado “el mayor poeta religioso del Continente” (1977: 6)<sup>5</sup> y tras esta aseveración se guarda una profunda intrígulis católica entre eminentes prelados e intelectuales laicos conservadores en pleno auge del liberalismo radical. Los hechos se suceden en el marco de la revolución liberal que culminó con el gobierno del General Eloy Alfaro en 1895. En ese período las pugnas ideológicas se manifestaron en sendos escritos literarios místicos, a través de ello Belisario Peña (padre) se convirtió en uno de los mayores detractores del proyecto revolucionario. Entrañable amigo del Hermano Miguel por cuarenta y cinco años, Peña Gómez llega al país contratado como profesor para la fundación del Colegio la Unión de la ciudad de Loja, en su estancia en el sur del país, se hospeda en Cuenca en la casa de una tía del mencionado religioso, que en años posteriores fue elevado a los altares.

---

4 En el archivo de la Biblioteca Aurelio Espinosa Pólit, se pudo ubicar una partitura con un título algo extraño: “2 y ½ minutos” - “Sanjuanito”.

5 Tobar Donoso, J., (Editor), *Cartas del Hermano Miguel de las escuelas cristianas (Francisco Febres Cordero). Se publican con oportunidad de su Beatificación por S. S. Paulo VI el 30 de octubre de 1977*, Quito, Ediciones Corporación de Estudios y Publicaciones, 1977.

La cercanía del poeta con el santo, establece una época influyente para las artes literarias de corte místico, a Belisario Peña Gómez se le denominó “poeta mariano”. Es quien crea la primera poesía ecuatoriana sobre el milagro de La Dolorosa del Colegio en 1906.

El poeta colombiano José María Belisario Peña Gómez (1832-1906), radicado en Quito desde su juventud, intelectual y maestro neogranadino, creó infinidad de estrofas patrióticas y religiosas. A los pocos meses de haber escrito lo que se considera la primera poesía del milagro “Plegaria a la Dolorosa del Colegio”, fallece el 7 de septiembre de 1906, tiempo atrás, habría sido expulsado del país por el gobierno liberal.<sup>6</sup> Un documento publicado en ese mismo año, indica que esta plegaria se declamó por primera vez delante de la misma imagen, a las tres semanas de ocurrido el hecho, el 11 de mayo de 1906. La música que acompañó la poesía, fue ejecutada por el organista y compositor vasco José María Beobide de Goiburu (1882-1967). Beobide llegó a Quito cuando tenía dieciocho años, los religiosos jesuitas le había contratado como profesor de su Colegio. (Mullo Sandoval, J., 2020).<sup>7</sup>

### **La beca de estudios**

De la descendencia del poeta zipaquireño Belisario Peña Gómez y Carmen Bueno Landázuri, su hijo el guitarrista César Peña Bueno, se casó con la quiteña María Cristina Ponce Borja procreando tres hijos entre ellos el compositor Belisario Peña Ponce, casado a su vez con Laura Almeida Borja. En la genealogía tanto de los Ponce como de los Borja, destaca la figura de Alejandro Ponce Borja, abogado y diplomático, hermano de la madre de Belisario y por consecuencia tío de éste.

En 1934 José María Velasco Ibarra en su primera administración, nombra a Ponce Borja en el cargo de canciller de la república y al año siguiente presidente de la Junta Consultiva de Relaciones Exteriores. Su actividad diplomática tiene notabilidad hasta el año de 1942 cuando en la Tercera Reunión de Consulta de Cancilleres de América, fue el encargado de firmar la validez del Protocolo de Río de Janeiro luego de la invasión peruana de 1941. Revalidando estos hechos es muy posible que la beca de estudios musicales otorgada a Belisario Peña Ponce en 1937, tenga relación con el grado de influencia diplomática de parientes como su tío, puesto que se conocía que la edad de Belisario sobrepasaba lo reglamentario. En un manuscrito anónimo del archivo de la Biblioteca Aurelio Epinosa Pólit, se puede leer lo siguiente: “Deseoso pues de beber en las propias fuentes, con el apoyo incondicional de los miembros de la Representación Diplomática Alemana acreditada en la ciudad de Quito, conocedores y admiradores de su capacidad artística, Belisario Peña obtuvo del Instituto Humbolt de Berlín una beca para especialización en la Hochschule Für Musik de la mencionada Capital” (*Microbiografía de*

6 Esta poesía se publicó en la revista *Mi Colegio*, en abril de 1931, al conmemorarse los 25 años.

7 Mullo Sandoval, J., Dolorosa. *Memoria y devoción sonora*, Archivo pdf, Quito, 16 de enero, 2020.

*Belisario Peña Ponce*, 1994: 21). En la biografía publicada por el cronista Guayaquileño Rodolfo Pérez Pimentel sobre este acontecimiento igualmente se menciona:

En 1937... el día de la admisión porque según los rígidos reglamentos no podían ser becarios los estudiantes mayores de 30 años y el ecuatoriano tenía 34, de manera que en un raptó de inspiración solicitó al tribunal que le permita interpretar al piano una sonata de Beethoven obteniendo una corta enhonrabuena, pero volvió a sentarse, se inspiró y tocó los coros de su Edipo en Colona logrando la aceptación en la especialidad de música sacra y tuvo que desplazarse a Charlottenburg donde se encontraba la sede de dicha Escuela de especialidad (Archivo bibliográfico de Rodolfo Pérez Pimentel).<sup>8</sup>

Charlottenburg era un antiguo y elegante distrito del oeste de Berlín y durante esa época fue considerado un lugar de la resistencia.<sup>9</sup> Su estancia tuvo las facilidades colaborativas de la oficialidad alemana, no puede pensarse de otra manera que, este modus vivendi, estaba relacionado a las actividades culturales controladas por el poder gubernamental. Trabajaría como locutor en idioma español para el sistema de radiodifusión nazi en plena Segunda Guerra Mundial. Sus referencias biográficas mencionan que Peña fue la voz oficial de los discursos del mismo Joseph Goebbels, ministro de propaganda del Tercer Reich, ideólogo ultranacionalista en medios como el cine, la radio y la prensa.

Es evidente que, tanto la beca cuanto las labores extracurriculares de Peña Ponce, tenían la venia de las autoridades nazis, cualquier persona que no pudiera deslindar su genealogía judía era simplemente eliminada. En medios como la radio la “depuración” de funcionarios era una norma, tanto la colaboración cuanto la difusión de la música del ecuatoriano en la radio alemana, encajaban y compartían la propaganda gubernamental.

De esta etapa se puede conocer la obra *Kohlschwarze Augen* (tango canción), su traducción es *Ojos negros carbón* u *Ojos de carbón*, composición para voz y piano, el texto corresponde a Raúl María de la Leiva - Alexander Th Renzi. Los datos de la impresión constan al final de la partitura: “Berliner Merkantile- und Musikalien-Druckerel Hannes Helm, Berlin SW 68”. Igualmente los derechos de autor: Copyright 1941 by Heinrich Hiob-Verlag Eigentum des Verlegers für alle Länder Heinrich Hiob Verlage, Berlin-Lankwitz. Es bastante probable que estas y otras obras del período del III Reich, fuesen difundidas en la radio donde colaboraba, esto se afirma en la tesis biográfica de Inés Romero Plaza (Ob. Cit., 1979: 3), en la *Microbiografía* anónima de 1994 y en las crónicas de Rodolfo Pérez Pimentel.

---

8 Se hace referencia a la obra coral «Edipo en Colono» de Sofocles traducida por Aurelio Espinoza Polit y presentada en Quito en 1936. Recuperado desde: <https://rodolfoperezpimentel.com/pena-ponce-belisario/>

9 En los días finales de la Segunda Guerra Mundial, fue una zona de intensos combates en la batalla final de Berlín en 1945.

**Ojos de carbón — Kohlschwarze Augen**  
Tango-Canción

Text: Raúl María de la Leiva — Alexander Th Renzi  
Música: Belisario Peña

PIANO

1. He visto unos ojos negros son más ne-gros que el car-bón, — que co-mo el car-bón se en-cien-den — y que-man el co-ra-zón —  
 2. Yo sé de unas manos blancas son más blan-cas que el mar-fil — que cuan-do aca-ri-cian — las llagas del co-ra-zón —  
 3. Yo sé de unos labios rojos son más ro-jos que un cla-vel — no so-lo tie-nen per-fu-me, — que tie-nen fue-go tam-bién —

1. Jenseit' sah ich zwei Augen - sterben, wie Kohlschwarze Kohle und Nacht! Sie sprechen Feuer aus  
 2. Auch weiß ich zwei Hände - weißer, als Schnee, weiß wie Elfenbein - durch sie ich wohl alle - lung  
 3. Zwei Lippen sah ich rot - rot, wie Rosen und Nelken so rot! — ihr Duft hielt an all den Ge-  
 cünden — y queman el co-ra-zón, — que como el carbon se encienden — y queman el co-ra-zón —  
 curan, — las llagas del co-ra-zón, — que cuando acarician en ran, — las llagas del co-ra-zón — A.  
 fu-me, — que tie-nen fue-go tam-bién, — no so-lo tie-nen per-fu-me, — que tie-nen fue-go tam-bién — O.  
 fer-se — und ha-ben wie ein Feuer, — Sie sprechen Feuer aus — und haben wie ein Feuer —  
 für die Wunde im Her-zen — durch sie ich wohl alle - lung für die Wunde im Her-zen —  
 man-nen, — ihr Duft hielt an allen Ge-nissen, — ihr Duft hielt an allen Ge-nissen —

1. Amor — A. amor, — no sabes lo que es sufrir! — A. amor, — A. amor, — no sabes lo que es llorar, — A. amor, — A.  
 1. 2. Lieb, — o Lieb, — ich weiß dich, dich es weißt! — O Lieb, — o Lieb, — was ist dein und was ist dein heilig, — was dich, — mein

Copyright 1941 by Heinrich Heib-Verlag  
 Eigentum des Verlegers für alle Länder  
 Heinrich Heib Verlag, Berlin-Lankwitz  
 H. H. V. 153  
 Aufführungsrecht vorbehalten

*Ojos de carbón - Kohlschwarze Augen* (tango canción), 1941. Música: Belisario Peña. Texto: Raúl María de la Leiva-Alexander Th Renzi. Copyright 1941 by Heinrich Heib-Verlag Eigentum des Verlegers für alle Länder Heinrich Heib Verlage, Berlin-Lankwitz.

*Ojos de carbón - Kohlschwarze Augen*

(tango canción)

Música: Belisario Peña

Texto: Raúl María de la Leiva-

Alexander Th Renzi

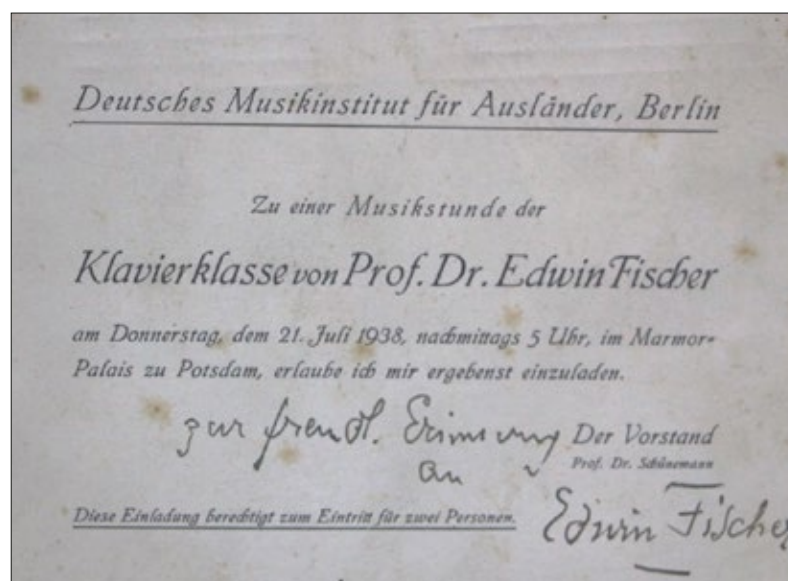
Lugar y fecha: Berlín, 1941

He visto unos ojos negros  
 son más negros que el carbón  
 que como el carbón se encienden  
 y queman el corazón.

Yo sé de unas manos blancas  
 son más blancas que el marfil  
 que cuando acarician,  
 las llagas del corazón.

Conozco unos labios rojos  
 son más rojos que un clavel  
 no solo tienen perfume,  
 que tienen fuego también.  
 Amor, amor, no sabes lo que es sufrir  
 amor, amor, no sabes lo que es llorar.  
 amor, amor, no sabes que vida vivo  
 no sabes que vida muero  
 por tus ojos de carbón  
 por tus manos de marfil  
 por tus labios de clavel.

Instituto Alemán de Música para Extranjeros de Berlín. Invitación para dos personas a la clase de piano del profesor Edwin Fischer el jueves 21 de julio de 1938 a las 5 de la tarde en el Palacio de Mármol de Potsdam, Alemania. Documento de la bitácora de Belisario Peña. Biblioteca Aurelio Espinosa Pólit.



### **Psicosis de guerra**

Peña debido al eminente colapso tuvo que abandonar Alemania en 1942 y a partir de este período, varias de sus obras se inspiran en los textos religiosos del poeta jesuita Aurelio Espinosa Pólit. Una vez llegado al Ecuador y tras las acusaciones de las que fue objeto, el apoyo de la jerarquía eclesiástica fue importante en su accionar creativo, la mayoría de sus composiciones son de estilo místico especialmente las creadas para los Congresos Eucarísticos desde 1949 a 1958.-

... sus desesperados esfuerzos por conseguir los dos cupos que necesitaba para poder retornar a su lejana patria ecuatoriana, utilizando para ello todas las influencias a su alcance, especialmente las de autoridades religiosas y diplomáticas, dieron finalmente resultado positivo al obtener primero los permisos de salida y casi simultáneamente los tan ansiados cupos, justamente en el último avión que estaba autorizado para transportar civiles en un vuelo internacional, la ruta fue Berlín-Lisboa; este último suceso tuvo lugar el mes de julio de 1942... Muy pocos días después consiguieron pasajes en uno de los barcos que derivando hacia el norte por el peligro de los submarinos corsarios alemanes, se atrevían a desafiar la peligrosa ruta para el cruce del Atlántico,... Apenas una noche pernoctaron en el puerto de Guayaquil, todavía envueltos en el angustioso hálito de la guerra y del permanente temor de que el barco en que realizaban el viaje de retorno fuera torpedeado, sensación que acompañó el resto de sus vidas... (Ob. Cit. 1994: 27).

La cita es muy persuasiva, Belisario Peña y su esposa deben abandonar Berlín y Europa presionados por las circunstancias. Un año después que ellos pudieron huir de la guerra y tras una tortuosa travesía para llegar a Ecuador, el mundo se enteraba que, el 10 de julio de 1943 las tropas estadounidenses, británicas y canadienses habrían desembarcado en Sicilia; el bombardeo sobre Hamburgo en ese mismo mes destruye gran parte de

la ciudad donde mueren miles de ciudadanos. En estas circunstancias el haber obtenido los dos últimos permisos de salida del país y sus correspondientes cupos para volar a Lisboa, debió haber sido una penosa odisea.

Belisario Peña debido a las circunstancias fue acusado de haber colaborado con el nazismo. En los años cuarenta era común ese tipo de conjeturas a los adversarios políticos. Tuvo que soportar el asedio de varios sectores que lo restringieron de los medios culturales y artísticos, a tal punto de ser incluido en la denominada "Lista negra". Fue grave esta determinación oficial, el gobierno de Estados Unidos la habría elaborado: "Así fue como el jefe del Estado pudo disponer la inmovilización y congelamiento de los fondos, depósitos o créditos pertenecientes a las personas naturales y jurídicas no solo nacionales de los países del Eje, sino que también en contra de todas aquellas "cuyos nombres consten entre los proclamados en la 'Lista Negra' oficial del Gobierno de los Estados Unidos de Norte América" (*Decreto Ejecutivo no 171*; R.O. no 438, 09-II-42). (Peralta Díaz, F., 2017: 190).<sup>10</sup>

... el impacto de una nueva contrariedad producto de la psicosis de guerra que alienaba a toda la humanidad: su actividad como locutor en español de la Radio Berlin que le fuera impuesta sin la menor posibilidad de negativa por su parte, dio ocasión para que acusado de simpatizante nazi fuera incluido en la denominada "Lista negra", lo que convertía en los que estaban en ella en potenciales enemigos de la democracia y en sujetos mal vistos por la sociedad, llegando inclusive a la dificultad para la consecución de empleo,... (Microbiografía de Belisario Peña Ponce, 1994: 28).

Todas las biografías de Peña concuerdan en afirmar que, debido a ello se refugia en la música sacra, fueron las instituciones religiosas las que mayormente le acogen en su seno, a más de su propia academia. Definitivamente, una de las historias de amor más interesantes de la música ecuatoriana, la representa Belisario y su esposa Laura, ella participaría en su compleja travesías hasta el final de su vida. Él fallece en sus brazos debido a un ataque cardíaco, su afición al cigarrillo con alta nicotina habría sido el detonante.

### **Epílogo: un músico judío antinazi en Quito**

Contrastando la figura del compositor místico Belisario Peña Ponce con la música popular occidental, en sus años ocurrieron los hechos más singulares de la libertad creativa. En 1938 fueron memorables los conciertos de jazz en el Carnegie Hall de Manhattan con las orquestas de Benny Goodman y Glen Miller. En Berlin de los años treinta pese a que el jazz norteamericano fue proscrito por el régimen nazi, se crearon bandas locales que mezclaban el *swing* con mensajes antisemitas, sea para las bandas sonoras de películas

---

10 Peralta Díaz, F., "La lista negra", Guayaquil, Revista *IURIS*, No. 16 Volumen No 2, Bianual, 2017: 183- Universidad Católica de Santiago de Guayaquil, 2017: 183-198).

o los baile de salón inspirados en el *swing berlinés* o el *foxtrot*. Este dato es importante en la medida que, un músico judío alemán escapando del nazismo llegó en 1938 a la ciudad de Quito, Heinz Alfred Stern (1908-1988), instrumentista de jazz, director de orquesta y militante comunista.<sup>11</sup> Una vez en nuestro medio puso un restaurante-bar denominado “Boby Astor”, su nombre artístico, ubicado entre las calles Amazonas y Colón, donde asistía la élite quiteña. Allí se podía escuchar su acordeón junto a sketches cómicos tipo cabaret y las piezas más novedosas del jazz global, una clara difusión que aporta al surgimiento del género en la capital.<sup>12</sup>

Daniel Kersffeld en un informe de investigación (2015), pone en evidencia las vinculaciones históricas de los nazis en el país entre los últimos años de la década del treinta y la mitad del cuarenta. El autor sostiene que hacia 1937 se registraban en Ecuador unos quinientos alemanes, de los cuales menos de sesenta pertenecían a las filiales del partido nazi. Comenta que, operaban incluso miembros de la temible SS: “...se dividía en el *Hilfsverein* (Asociación de Voluntarios), el Frente del Trabajo, la Juventud de Hitler, el Colegio Alemán, el Club Alemán y la Unidad de Prensa y Propaganda, la que tenía por misión supervisar la actividad de las estaciones de radio y de la agencia noticiosa alemana Transocean, encargada de informar a la población ecuatoriana sobre los principales sucesos del gobierno hitleriano, en su propósito por sumar voluntades y apoyos” (Lauderbaugh, 2010: 267, en: Kersffeld, D., 2015: 7-8).

La contraparte no se hizo esperar, el movimiento antifascista ecuatoriano surge ligado a las agrupaciones políticas de la izquierda socialista y comunista, en donde Bobby Astor fue dirigente del Movimiento Antifascista de Ecuador. El músico judío alemán, desarrolló su actividad artística y política en pleno conflicto de La Gloriosa del 28 de mayo de 1944, que posibilitó el ascenso de José María Velasco Ibarra ante el defenestrado Arroyo del Río. En ese mismo año se une al Partido Comunista para formar la asociación Mundo Libre ligado al antecesor Movimiento Antifascista Ecuatoriano. Tras una vida de once años en el país, Bobby Astor regresó en 1949 a la ciudad de Berlín.

Belisario Peña Ponce representa en esta coyuntura el contrapeso ideológico-artístico del comunismo desde su llegada a Quito, debieron haberse cruzado musicalmente las dos tendencias en algún punto y por su vena familiar tradicional, Peña representaba al conservadurismo ultramontano. Estas dos visiones polarizadas, abrieron en nuestra cultura la diversidad musical posmoderna del capitalismo.

---

11 Se conoce que se hizo popular en Alemania componiendo de manera clandestina, canciones antifascistas en pleno ascenso de Adolf Hitler en 1933.

12 Mullo Sandoval, J. “Jazz en Ecuador”, en: Ruesga, J., *Jazz en español. Derivas hispanoamericanas*, Valencia, España, CulturArts, Generalitat Valenciana, 2015.

## Bibliografía

- Flackler, G. *Music in Concentration Camps 1933–1945*, Pdf, Translated from the German by Peter Logan (Würzburg), Michigan.
- Kerssfield, D. “Antinazi”: *Ecuador y el movimiento de lucha contra el nazismo durante la Segunda Guerra Mundial*, Archivo pdf, Quito, Universidad Andina Simón Bolívar, 2015.
- Microbiografía de Belisario Peña Ponce*, mecanografiado, 1994.
- Mullo Sandoval, Juan, *Dolorosa. Memoria y devoción sonora*, Archivo pdf, Quito, 16 de enero, 2020.
- Mullo Sandoval, Juan, *Jazz en Ecuador*, en: Ruesga, J., *Jazz en español. Derivas hispanoamericanas*, Valencia, España, CulturArts, Generalitat Valenciana, 2015.
- Núñez del Arco Proaño, F. *El Ecuador y la Alemania nazi, los secretos de una relación ocultada*, Archivo pdf, 2013.
- Peralta Díaz, F. *La lista negra*, Guayaquil, Revista IURIS, No. 16 Volumen No 2, Bianual, 2017: 183- Universidad Católica de Santiago de Guayaquil, 2017.
- Romero Plaza, I. *Belisario Peña distinguido músico ecuatoriano*, Quito, Instituto Interamericano de música sacra, mecanografiado, 1979-80.
- Salvador Lara, Jorge. *Aurelio Espinosa Pólit, s.j., Poesía completa*, Quito, Comisión Nacional Permanente de Conmemoraciones Cívicas, 1996.
- Tobar Donoso, Julio. (Editor), *Cartas del Hermano Miguel de las escuelas cristianas (Francisco Febres Cordero). Se publican con oportunidad de su Beatificación por S. S. Paulo VI el 30 de octubre de 1977*, Quito, Ediciones Corporación de Estudios y Publicaciones, 1977.

## Enlaces del internet

- Rafael Fernández de Larrinoa. *Los cantos de sirena del fascismo. Webern, Stravinsky y Schönberg frente al III Reich*. 20/7/10. Recuperado desde:  
<https://bustena.wordpress.com/wp-content/uploads/2019/09/los-cantos-de-sirena-del-fascismo.pdf>
- Daniel Martín Duarte Loza – Magali Francia. *Entre la manipulación y la resistencia. Tango y folclore: sobrevivientes de la dictadura cívico-militar*, Repositorio de la Universidad Nacional de La Plata. Recuperado desde:  
[https://sedici.unlp.edu.ar/bitstream/handle/10915/148012/Documento\\_completo.%20La%20representaci%C3%B3n%20de%20lo%20indecible-10.pdf-PDFA.pdf?sequence=1&isAllowed=y](https://sedici.unlp.edu.ar/bitstream/handle/10915/148012/Documento_completo.%20La%20representaci%C3%B3n%20de%20lo%20indecible-10.pdf-PDFA.pdf?sequence=1&isAllowed=y)
- Rodolfo Pérez Pimental. *Peña Ponce Belisario*.  
Recuperado desde: <https://rodolfoperezpimentel.com/pena-ponce-belisario/>

Quito, 10 de febrero de 2026

**JENNIFER RIVERA**

[Y OTROS]



Foto: Cortesía del autor.

CARRANGA, VÍNCULO Y  
SABORCITO: LECCIONES  
CARRANGUERAS DE UNA  
ESTADÍA POR EL ECUADOR

*Edosonía*, n° 06, marzo, p. 53-65. Quito,  
2026.

# CARRANGA, VÍNCULO Y SABORCITO:

## LECCIONES CARRANGUERAS DE UNA ESTADÍA POR EL ECUADOR<sup>1</sup>

JENNIFER ANDREA RIVERA ZAMBRANO<sup>2</sup>

FABRIZIO PINEDA REPIZO<sup>3</sup>

MAURICIO RIVERA ABRIL<sup>4</sup>

### Resumen

Este artículo de reflexión es resultado de la estadía de investigación que la investigadora principal pudo realizar en la Carrera de Artes Musicales en la Universidad Central del Ecuador. El texto plantea la necesidad de reconocer el saber oral transmitido desde la cotidianidad familiar cundiboyacence en los procesos de aprendizaje en las músicas tradicionales campesinas, con especial énfasis en la música carranguera. Se reconocen tres elementos fundamentales: el vínculo con la tradición familiar que se revela como una forma de socialización a través de la música, la identidad del “sabor” como un rasgo de la interpretación musical y la defensa del vínculo con el territorio como un llamado a la soberanía cultural.

### Palabras claves

Música carranguera, Territorio, Educación musical, Soberanía cultural.

### Abstract

This reflective article is the result of the research stay that the principal investigator was able to carry out in the Music Arts Department at the Central University of Ecuador. The text argues for the need to recognize the oral knowledge transmitted from the daily lives of families in the Cundinamarca and Boyacá regions in the learning processes of traditional rural music, with special emphasis on carranguera music. Three fundamental elements are identified: the link with family tradition, which is revealed as a form of socialization through music; the identity of “flavor” as a characteristic of musical interpretation; and the defense of the connection to the territory as a call to cultural sovereignty.

### Keywords

Carranguera music, Territory, Music education, Cultural sovereignty.

### Introducción

Son las 10:00 de la mañana y los rayos del sol se reflejan en la cabeza de “mamá Glo”, mi abuela, quien bajo el marco de la puerta de su habitación, que da al patio interior de una casa colonial, da unos rasgueos al tiple. Yo, una niña de 6 años, ve desde adentro cómo circula la luz y escucho su tonada con alegría.

En la sala, una grabadora casetera con botones rectangulares grandes y uno naranja, graba la interpretación de canciones colombianas. La abuela Gloria Abril, su hermano y su

1 Este artículo se inscribe en el proyecto de investigación Memorias carrangueras. Tradición musical y cultura, adscrito a la línea Comunidades, saberes y poder del área de investigación Cultura y Sociedad, Facultad de Ciencias Sociales y Humanas, Universidad Externado de Colombia.

2 Docente de tiempo completo del Programa de Filosofía, investigadora en el Área de Cultura y Sociedad Facultad de Ciencias Sociales y Humanas, Universidad Externado de Colombia. Candidata a Doctora en el Doctorado en Estudios Sociales de la Universidad Externado de Colombia. [jennifer.rivera@uexternado.edu.co](mailto:jennifer.rivera@uexternado.edu.co)

3 Docente de tiempo completo en la Maestría Arte, educación y Cultura. Universidad Pedagógica Nacional de Colombia. Doctor en Arte y Arquitectura. Universidad Nacional de Colombia. [afpinedar@upn.edu.co](mailto:afpinedar@upn.edu.co)

4 Director de la Escuela de formación de músicas populares, Casa de la Cultura Luis Antonio Orjuela. Municipio de Nemocón Cundinamarca, Colombia. Licenciado en Educación Artística. Universidad del Tolima. [hansmau77@gmail.com](mailto:hansmau77@gmail.com) [casadelacultura@nemocon-cundinamarca.gov.co](mailto:casadelacultura@nemocon-cundinamarca.gov.co)



Fotografía de la abuela de Jennifer Rivera. Colombia, 1950. Cortesía de la autora.

hijo menor, Mauricio, ensayan los ritmos de *bambucos*, *pasillos* y *torbellinos*, transmitidos voz a voz, de generación en generación y por la radio: interpretan *Esteros del camajuan*, *La loca margarita*, *La gata golosa*, etc. Se escuchan uno al otro, conversan, se ríen y repiten. La abuela dice: “¡umm, umm, eeee, vea, es así!”.

En el ejercicio de ensayo y error interpretaron músicas cotidianamente, mientras mi prima y yo jugábamos al ritmo de *Las Diabluras* de Jorge Velosa, saltando y correteando alrededor de los sofás. Este recuerdo connota una memoria entrañable, no solo de mi propia infancia, sino de la historia de la vida familiar. Hoy, a sus pasados 94 años, mi abuela ya no toca, su hermano ya no está con nosotr@s y su hijo ha procurado pasar su amor por la música colombiana a sus 4 hij@s. No solo se trató de aprender a tocar el instrumento, sino de dar continuidad a un amor, un sentir, una memoria y un legado.

La abuelita aprendió de su padre a tocar el tiple colombiano y con ello aprendió de un legado de su tierra y sus costumbres, de las anécdotas y valores culturales que cada canción transmite y también de la importancia, el goce, el albur que ronda la oportunidad de hacer de la vida un festejo permanente. Asimismo, la abuela quiso que sus hij@s recibieran esta axiología. Si bien solo uno de tres se animó a ser un intérprete comprometido y virtuoso del requinto, su hija y su otro hijo crecieron entre la misma música, asistieron a los mismos eventos, participaron de los mismos acontecimientos del pueblo y atendieron las mismas alegrías y mensajes con los ritmos y silencios.

Un panorama así no es difícil de encontrar, habida cuenta de las diferencias, en diversas familias de las zonas rurales de Cundinamarca y Boyacá. La vida misma es la que marca las oportunidades de tocar y cantar, son los vínculos familiares los que, en

muchos casos, constituyen el campo nutricional de consolidación y transmisión del saber musical. Por supuesto, los espacios de enseñanza municipales son esenciales para que los y las más jóvenes tengan oportunidad de acercarse a los instrumentos. Sin embargo, estos últimos son recientes con relación a la experiencia descrita arriba. Justo las experiencias familiares han marcado en el pasado lejano y en el reciente, tanto para quienes se terminan dedicando a la música como para quienes no, un acercamiento a la sensibilidad musical, al saber y a la cultura regional, a la vez que establecen posibilidades de unión y construcción del tejido social, todo ello en torno a la música.

Si lo anterior tiene resonancia, el asunto se hace álgido, pues entonces comprender cómo funciona la relación entre músicas, saberes, educación musical y familia no es un asunto menor, sino que es base para entender las relaciones entre la reproducción social, la memoria y el territorio. Por ello podemos preguntarnos ¿cómo es posible que la música llegue a establecerse como un vector constitutivo de la identidad y la soberanía sobre el propio territorio? Soberanía justamente es un concepto necesario al estudio musical, en tanto es aquel que da cuenta de la libertad de un pueblo para salvaguardar su libertad de expresión, sus costumbres y sus valores. Para que aquello que alimenta su sentir pueda seguir siendo fruto de la propia inventiva y tradición -esta, como producción dinámica. Allí se vislumbra el vínculo que deseamos anotar brevemente en estas páginas entre la educación musical y el campo familiar: el saber y el sentir musical heredado y transmitido desde el campo familiar no solo es relevante para la continuidad del repertorio musical, sino que es fundamental para la soberanía cultural y la gobernanza de los pueblos. Difícilmente podremos desarrollar lo que se acaba de leer en el alcance de la presente reflexión y se trata más de una hipótesis que ha surgido del cariño que Ecuador ha mostrado a la investigadora principal por sus tradiciones musicales. Lo que sigue a continuación son algunos puntos que podrían obtener un mayor desarrollo en el proceso de investigación.

### **Entre técnica y vínculo**

Colombia es un caso a destacar de diversidad de tradiciones, pero también, y tristemente, de conflictos. La música no es la excepción. Paralelamente a la música de piano y los instrumentos de cuerdas frotadas, que entre zarzuelas y piezas barrocas y clásicas eran valoradas por las clases pudientes de la sociedad capitalina de la primera mitad de siglo XX, las músicas campesinas y populares fueron vistas como reprochables y vulgares, justamente por emerger del vulgo, la mixtura y la tierra (Wade, 2023). Hubo incluso voces que exigían la exclusión de estas músicas del panorama nacional.

Sin embargo, las familias campesinas labriegas, artesanas, pescadoras, etc., que se desplazaron por todo el territorio nacional fueron llevando experiencias y sonoridades de un lado para otro, haciendo fiestas en mitad de sus arraigos y desarraigos, preservando memorias y sentires. En todo ello, la música jugó un papel central, pues la creatividad e inventiva popular ha conjugado en las prácticas musicales tanto la comunicación de experiencias compartidas que juglares, cantaores y cantaoras compartían en sus andanzas a través de sus letras, como la consolidación y perfeccionamiento de formatos, estilos y géneros musicales. Entre encuentros y parrandas, se abrieron distinciones y se afinaron

virtudes. Las personas se unían para cantar y tocar y así generar un vínculo social en torno a la música.

No sería extraño que ese vínculo hallara cimiento en el centro del encuentro familiar. Canciones se recordaban y se incorporaban a la rutina familiar. Se hicieron costumbre, se hicieron ambiente y más aún se hicieron signo del lugar de vida de las familias: el vallenato para el caribe, el joropo para el llano, la guasca para la zona cafetera, la carrilera y la carranga para el campo cundiboyacence. Ciertamente la radio fue uno de los móviles de difusión más importantes desde la segunda mitad del siglo XX. Pero fue en muchos casos la experiencia cotidiana familiar en torno a la música la que constituyó la posibilidad del vínculo entre las personas mientras la inexistencia de la electricidad daba el tiempo a los encuentros de las tardes para reunir a las familias después del trabajo.

Como ya mencionamos arriba, no se trataba solamente de tocar, sino de un estar juntos que es mediado por el estar (casi que jugando) con los instrumentos y unas pedagogías familiares de enseñanza de la música como valor imprescindible. En el caso de Nemocón, dice el maestro Mauricio, el abuelo, después de la jornada de siembra, llegaba a su casa y descolgaba el tiple de la pared y descargaba tonadas que atraían a los demás miembros de la familia, quienes se sentaban a escucharle e incorporar un nuevo instrumento. El instrumento que llegaba, así como la persona misma, debía adecuarse a la ocasión afinando al tono en curso. Una afinación en la que tanto tiple como requinto quedaban iguales. La limpieza de las notas era la clave del bambuco, el torbellino, o el merengue. Rozar la pierna o pisar fuerte o suave se usaba para indicar los cambios del acorde. El requinto se aprendía después de aprender a acompañar. La clave era aprender a estar juntos, la afinación era una sincronización de sonidos y sentires, de vínculos en el acto de tocar.

De hecho, el momento de la afinación es un ejemplo que, aunque puede parecer anodino, es sumamente esclarecedor. Ese abuelo, esa abuela que invita a su familia a cantar y tocar, antes invita a afinar. No se trata solo del propio instrumento. Es una época y un contexto en el que en muchas ocasiones no se contaba con un teclado o un afinador para garantizar la “nota correcta”. No existía la nota correcta, sino **la sincronía de lo sonoro**, la armonización de los participantes, el estar juntos en un mismo registro y de una manera tal que el encuentro musical fuera posible. Lo correcto no era más que eso y eso era suficiente para tocar una buena carranga o rumba. Carol Mora, tiplista y requintista de *El Son del Frailejón*, una de las nuevas agrupaciones femeninas en la carranga, recuerda ese momento junto a su abuelo, su primer maestro de tiple en la entrada de su casa rural, como un instante entrañable que avivó su cariño por la música carranguera, pues justo desde ese momento se sentía cerca de su abuelo y de su tierra.

### **El saborcito**

Mi abuela ha tenido sus molestias con varios grupos de música andina colombiana y carranguera. Había algo que no le gustaba en su forma de interpretar, demasiado rápido, poco sentido. El golpe del merengue carranguero era un “chicuchicun”, parejo, alegre y

sabroso. Ponía cara de enojo cuando se perdía el sabor del acompañamiento, pues, decía, así las melodías del requinto no pueden “llorar”. Por eso, bajo la vigilia de la abuela, su hermano y su hijo montaron su propio grupo, *Sentimiento carranguero*. Para mí, las versiones alegres, dulces y emblemáticas de *Sentimiento carranguero* fueron las que realmente conocí de la carranga, incluso antes de tener noticia del maestro Velosa. Las mismas que tocaban en el pueblo y en ferias y fiestas de los alrededores.

El maestro Mauricio nos dice que recuerda también a la abuela enseñándole en las tardes de sol en la sala de la casa a tocar las “escalitas” en el requinto (intervalos de tercera mayor entre primer y segundo o segundo y tercer grupo de cuerdas que se ajustaban al tono de cada canción). Como revela la experiencia de la mayoría de los músicos empíricos de la música colombiana, las escalitas no son un mero asunto tonal, sino que son el corazón de la versatilidad en la interpretación del requinto. Si el tiple marca el acompañamiento de una canción en un tono, una posición del acorde dominante, el requinto ajusta la escalita al son que le ponga el tiple (aunque puede pasar al contrario). En ocasiones, el encuentro entre un académico y un maestro “empírico” de la música carranguera llevaba a que el segundo pudiera tocar la pieza por cualquier escala, mientras que eso era un reto para el primero. Pero lo importante aquí, nuevamente, es que el saber musical se adapta al encuentro, al “por dónde le hacemos” y lo importante es a qué llega: sea cual sea el resultado, la interpretación de la canción debería guardar su saborcito.

El caso aquí no es establecer un juicio de valor entre la profesionalización y el saber popular, sino destacar la vivencia social y cultural. En Colombia, el tiple y el requinto han entrado en procesos de educación musical, ya en el ámbito no formal con la red de escuelas de música ganando también un lugar las músicas campesinas, la academia Luis A Calvo o ya en el ámbito formal universitario, particularmente en el caso de la ASAB. Y como todo inicio, ello ha traído consigo sus propios dilemas. ¿Cómo enseñar un instrumento marcado por el saborcito cuando no existe un método que capture el saborcito?

En el último par de décadas del siglo pasado se publicaron varias cartillas para el estudio del tiple, pero ninguno con suficiente aprobación o apertura; en parte porque dedicaba mayor énfasis a un género. En el *bambuco*, en el caso de Pérez (1993), en parte porque priorizaba esquemas que no daban espacio a la improvisación, o en parte porque aplicaban una traslación de los métodos de guitarra clásica al tiple que terminaba entorpeciendo su función colectiva como menciona el Maestro Santafé (2024). Al mismo tiempo que se ha perdido el poder de la improvisación, el maestro Ricardo Martínez (2022), en su tesis de maestría, nos muestra un viaje en el que él como guitarrista clásico debe recomponerse para lograr integrarse en el **convite** familiar de los barrios periféricos de Bogotá y del municipio de Suesca. Su sentimiento de frustración resultó un motivo para reconfigurar su práctica musical y educativa.

Por otra parte, recientemente los vibratos propios del llorar del requinto, como esa voz extraordinaria que le caracteriza a este palito, a menudo han ido desapareciendo con la digitación sobrecargada, tal y como se reclama por la audiencia en las últimas versiones

del festival Rey del Requinto. Encuentros y desencuentros han abierto varias reflexiones y posibilidades, una de ellas es la apertura al tiple solista, hoy representado por importantes maestros como el Luis “El Negro” Parra y Oriol Caro; otra, la incorporación de lo melódico en la interpretación del tiple con maestros como Pedro Nel Martínez; y finalmente, la recuperación de los saberes tradicionales en la interpretación y su implementación en tríos de cuerdas y agrupaciones carrangueras emergentes, que han procurado combinar una formación musical profesional con las herencias, buscando nuevas expresiones del saborcito, como con los *Carrangomelos*, los *Rolling Ruanas*, *El Son del Frailejón* y *Monte Violeta*, entre otros.

En estos casos, el saborcito aparece como una defensa de la sonoridad de estos instrumentos frente al exceso de la destreza. Pero la disputa no es clara, pues, los maestros y maestras reconocen la importancia de la destreza, pero a su vez no pueden aceptar la desaparición del saborcito y la improvisación. Lo cierto es que el saborcito es un signo de identidad cultural transmitido en la interpretación de los instrumentos y que preocupaba en la transmisión familiar. Y este aspecto es más inclusivo de lo que se puede apreciar: si bien la interpretación de los instrumentos es el medio, el efecto, esto es, la identificación de este signo, no depende solo del oído de los artistas, sino también de la **audiencia**. Es el efecto *Heredero*, como dice este artista; el éxito está en cómo la gente canta sus canciones. *Heredero* mantiene los instrumentos base del formato carranguero, pero incluye el bajo, la percusión y algunos instrumentos de la música caribeña. El resultado es una carranga festiva y coqueta de aires santandereanos que ha puesto a bailar al país. Aunque para muchos tal incorporación se sale del formato, la verdad es que el saborcito se mantiene y la audiencia lo valida. El efecto *Heredero* ha puesto de moda la carranga otra vez y ha unificado un gusto y sentir por su poética y alegría. Así, el saborcito se muestra como un signo que unifica la propuesta musical con la tradición del género y la recepción que la valida y la disfruta. Es el propio sentir de la audiencia el que se ratifica y legitima en su respuesta.

### **Herencias quiteñas y educación**

El maestro Julio Andrade, ejecutante de guitarra quiteña, indica que su acercamiento a la música fue por su familia. Su padre tocaba bandola y se reunía con sus hermanos cada semana a tocar música de fiesta. Para él, el aprendizaje ocurrió viendo a sus mayores tocar de manera aficionada. Resulta muy interesante que su padre haya sido de Cotacachi, pues, para él, en esta ciudad manejaban repertorios muy antiguos, además de ser una ciudad activa de compositores y músicos populares. Al ver tocar a sus tíos sintió que era fácil y que lo podía imitar. Esta posibilidad del ver y el imitar le encamina a tocar la música ecuatoriana.

Yo no me adaptaba fácilmente a la enseñanza militar (se ríe) (...) la enseñanza clásica, no sé por qué razón; la música ha estado conectada con la enseñanza un poco militar, es de una obediencia así jerárquica, y a mí me llamaron mucho la atención, y en cambio a mí me ha gustado mucho las relaciones horizontales. Yo con mis alumnos siempre he sido una persona absolutamente horizontal; es un riesgo, lo reconozco, pero he corrido ese riesgo y no me arrepiento porque he encontrado en



El guitarrista Julio Andrade Acurio. Quito, 2020. Foto: Cortesía de Julio Andrade.

seguida sintonía. Me alegro de haber hecho eso. Por eso yo no encajaba en el sistema educativo típico, que hay unas relaciones verticales y no podía con eso. De ahí que mi aprendizaje siempre haya sido oral, estar en contacto con gente que guardaba los conocimientos de la música desde la oralidad. Ese ha sido mi contacto con la música (...) siempre he sido músico popular (entrevista a Julio Andrade, Quito, enero, 2026).

El maestro comenta que la rigidez le impedía disfrutar la música, y que la música permite disfrutar, pero que hay formas de enseñanza que limitan la posibilidad del disfrute. Al mismo tiempo, valora la enseñanza de las músicas populares en la Universidad. Es así que, al maestro, menciona, le buscaban porque tenía conocimientos de la oralidad, el lenguaje de la música popular, los repertorios ecuatorianos:

...los conocía perfectamente, sabía quizás esos detalles que no muchos ya conocen, que se han ido diluyendo ... las características, los colores de este lenguaje, cómo diría, rasgos identitarios. Nuestras músicas tienen su manera de sonar, ya de una provincia a otra no más, peor de país a otro. Entonces yo he estado en contacto con un poco de gente de la música de raíz bien profunda, (...) de hecho la música me ha cautivado cuando he encontrado una conexión directa con la gente (...) me gusta que haya esa conexión con los pueblos. (entrevista a Julio Andrade)

El maestro ha hecho un gran trabajo de traducción de la música con la memoria oral de las músicas ecuatorianas que solo eran cantadas y este plus lo aporta en sus asignaturas. El trabajo con los portadores de saberes le permitió entender otras maneras de interpretar los repertorios ecuatorianos, un estilo mucho más autóctono del que él conocía, como indica en una anécdota de infancia en la que le invitan a una fiesta familiar:

...no me moví toda la noche viendo como él tocaba, este maestro antiguo tocaba con plectro y esto me llamó mucho la atención, como le daba otro carácter a todo lo que él tocaba. Ahí hice un *break*,

dejé de usar la técnica clásica, yo decía no me conmueve la técnica clásica como me conmovía este viejito ahí tocando en la casa de un amigo. Entonces me busqué la púa y ya no la volví a soltar. Este viejito es un personaje clave en la música y en la cultura quiteña; él ya murió en el 2012.

**Respecto a la temática de la afinación que ya hemos mencionado arriba indica que:**

En cuanto a la afinación, pasaron algunos años, yo le iba a visitar en la casa de él y a tocar, esto, tú sabes, es tocando como se aprende. Entonces ahí hubo una invitación a un concierto de guitarristas, me pidió a que le acompañe. Este veterano era no vidente y tenía un oído increíble y eso era un tesoro que él tenía. Entonces todos los otros guitarristas de otros países, hacían fila para que él les dé afinando la guitarra. ¡Sí! Él tenía como cuatro, cinco guitarristas para que él les dé afinando. Tenía una oreja, pero impresionante. Así es que esa anécdota me acordé hoy también en cuanto a las afinaciones. Pero él afinaba un poquito más alto, no sé, ahora que ya tenemos los afinadores yo creo que él estaba en 4,42 si es que le hubiésemos puesto un afinador. (entrevista a Julio Andrade).

**Toda su familia emigró en los años 1950, el maestro nació en Quito y se vinculó a un proyecto formal que requirió de aprendizajes más académicos de la música. Pero lo que queda claro es que él aprendió a tocar con mayores los repertorios ecuatorianos desde el aprendizaje de la mirada y la oralidad. Varios de sus estudiantes le reconocen su saber:**

... a pesar de que tiene esta oralidad, el maestro Julio le dio una nueva voz a la guitarra ecuatoriana. Hablando de la guitarra popular, él le ha hecho aportes vitales. Él tiene una propia voz, una propia impronta, tiene una propia forma de hablar en la guitarra ecuatoriana, y tú le escuchas y tiene elementos del *jazz*, de la guitarra clásica, técnicas de orquestación, usa contrapuntos, en los arreglos, sonidos, tímbricas, un montón de aspectos que son generales de la guitarra general, pero no ha perdido la esencia popular, entonces tú puedes escuchar que él toca un albazo y hace contrapuntos, usa muchas dinámicas tímbricas que se usa en la guitarra clásica, una armonía más contemporánea, sin que deje de sonar a lo popular, sin solo sonar o solo a *jazz* o a lo clásico, a eso me refiero, él tiene una impronta para fraguar un nuevo lenguaje, una nueva forma de articular la guitarra ecuatoriana". (entrevista a Paul Marcillo. Quito, enero, 2026).

...el Julito decía que cuando era niño, según él, él ya sabía tocar, 15 años, como todo pelado así presuntuoso, y un amigo lo invita a una fiesta de la familia, y en esa época la gente tocaba, antes en Quito tocaban, los abuelos de acá tocaban la guitarra o el bandolín, eso era muy común, ahora ya no se toca casi, pero antes eso era normal, o sea la gente tocaba a pesar de tener otros trabajos y otros oficios, la gente tocaba, por eso las estudiantinas y todo, era una cultura bien bohemia. Él dice que va a la fiesta, y le ve al Segundo Guña y ahí se da cuenta de que él no sabía tocar (jajajaja), es que tocaba de una forma dice. Y la verdad es que yo le vi al Segundo Guña cuando estaba mayor (...) era increíble. Guña tenía una técnica bien particular, ahí yo caché, dije, no somos nada, él era invidente y era como de los guitarristas vivos más importantes. (entrevista a Paul Marcillo).

**Algunos maestros hoy reconocen que no tuvieron la posibilidad de tocar músicas**

más populares y estudiaron por sí mismos las armonías menores de las músicas tradicionales. Los maestros Barreiro y Marcillo entienden que es muy valioso que se estudie la música tradicional ecuatoriana desde su originalidad, como objeto de estudio válido en la Universidad, de manera que la apuesta de la Universidad es imprescindible, pues, validar a un marimbero de los colorados, tener el espacio a personas de tradición oral se vuelve inclusivo. De manera que se pone en importancia hacer reales esos ejes de tradición oral que solo suceden en la convivencia, en las mimesis de estar en comunidad, en los pueblos, la academia sí debería tratar de validar que el conocimiento de tradición oral sea igual de respetado que el pensamiento académico. La carrera de artes musicales se propone que tengan la misma importancia las cosmovisiones y el tocar las músicas para que los estudiantes tengan la posibilidad de contar con esa herramienta como parte de su cultura y que a futuro tengan la posibilidad de incluirlo en sus apuestas estéticas.

Edgar sabe, cuando estudiamos guitarra yo no podía tocar música ecuatoriana, no podíamos, de inicio no teníamos esa cercanía con la música ecuatoriana, nos tocó aprender por impulso, mis alumnos de la Central toditos te acompañan, saben los temas, te pueden acompañar de oreja música ecuatoriana (...) claro y eso es una lucha decolonial y es un logro que la U pueda hacer eso, porque antes para estudiar cualquier músico aquí, incluido los compadres de la Mala Maña teníamos que endeudarnos de una universidad privada para poder acceder, cachas, o como en el conservatorio, te dicen examen de lectura a primera vista, examen de entrenamiento auditivo, pero los demás conocimientos, de lo popular no eran validados. A mí me tocó estudiar bastante para poder aprender ritmos que son muy complejos como el alza, que son ritmos más sincopados, son difíciles, pero mis alumnos de guitarra clásica, toditos saben música popular, eso es lindazo (...) muchos profes no tuvieron oportunidad de estudiar música ecuatoriana, pero tuvieron que aprender de manera personal los albazos, los yumbos, aprender la parte rítmica y armónica por cuenta propia cuenta. (conversación con Barreiro, Marcillo y Granda. Quito, enero, 2026).

Y es que, como plantea el maestro Julio Andrade:

El músico popular aprende de alguien, aprende de una herencia que viene detrás de sí. En mi caso yo pude aprender de mayores, de gente super ancianita que resultó ser la custodia de unos lenguajes y repertorios que fueron despreciados por la educación más formal, por los conservatorios y demás. Esa es la diferencia entre lo oral y lo formal, lo formal está en los libros, en la academia, pero la música popular, al menos antes, ahora ya empieza a estar, antes no había donde encontrarla, sino que había que buscar a las personas que te pueden acercar a sus saberes. Entonces ese fue mi caminar por los saberes, con las personas, de contacto oral, ahí aprendí algunas cosas. Esa es la diferencia que yo empiezo a sentir básicamente. (entrevista a Julio Andrade).

### **La enseñanza**

Lo anterior nos plantea un tema final de difícil solución: ¿Es posible enseñar el vínculo y el saborcito? ¿La enseñanza de las músicas puede suplir lo que otros factores tienden a hacer desaparecer? Algunos maestros se refieren al desarraigo familiar como un

síntoma importante para cursar los aires europeos y dejar atrás las tradiciones musicales familiares. No es de extrañar que en diversos campos de la cultura se haya establecido un conflicto entre la apropiación y el olvido. Muchos estudiantes de música manifiestan un nivel significativo de apatía que pone en tensión la relación con los saberes tradicionales y las formas de aprender, dando prelación a las tendencias de la industria musical. Entonces, ¿cómo identificar el impacto para el aprendizaje de las músicas carrangueras en un contexto en el que se pone en tensión la oralidad y la academia, porque ni la academia se ha impuesto con el fin de sobreponerse en la enseñanza, ni la oralidad ha desaparecido? Lamentablemente mucho de la percepción académica en música, como en los diferentes campos del saber, se centra en desplazar los saberes de la oralidad. Pero con ello se olvida que muchas músicas y su enseñanza nacen del territorio, del vínculo familiar y social, y es en esa relación con el lugar y en esa transmisión familiar y oral que se ha sostenido la esencia de la música campesina, su sabor, una cualidad difícil, si no imposible, de formalizar en una partitura.

Sin embargo, la formalización ya no requiere de la gente y su herencia familiar y el vínculo se pierde también probablemente porque puede que no haya mucha gente que ya enseñe. De ahí que consideramos que necesitamos sostener un reconocimiento mutuo. Pero la formalización de la enseñanza nos ha mostrado en todos los niveles y campos de formación que adolece de cercanía; los métodos más tradicionales de la educación están basados en lo que cada “alumno” (el sin luz) debería saber y debería poder hacer; repetición, serialización, rendimiento, competencia y resultados, son los indicadores de calidad educativa con los que funciona el sistema y que competen casi exclusivamente al individuo a formar. Sin embargo, dejan de lado lo que cada individuo es en la comunidad y cómo aprende de ella. Las facetas del vínculo y el sentir compartido se desplazan por lo técnico, lo colectivo por lo individual.

Pero, como muchos músicos saben, la música se goza en lo colectivo. Los cambios han traído otras formas de afinar, de comprender y tocar los instrumentos. La versatilidad de las nuevas llaves, los afinadores electrónicos, las nuevas enseñanzas, entre otros han hecho del requinto un instrumento para concursos. Y sin embargo, hay una experiencia del intérprete de músicas tradicionales y regionales que es compartida por todo aquel que ama y valora estas músicas. El maestro Pablo Fonseca, de la escuela de música campesina de Chocontá, afirma que la música que enseña es la que guarda la tradición y esa es la convicción de su docencia. Asimismo, el maestro Fabián Pachón, de la escuela de música carranguera de Lenguazaque, afirma que la música carranguera es ya una opción para los jóvenes azotados por los medios y los vicios. Aunque las generaciones están cambiando, la educación tiene la posibilidad de brindar un reconocimiento de cómo vivir y valorar desde el propio territorio los cambios.

Ha resultado sumamente refrescante y esclarecedor el encuentro con las músicas del Ecuador y sus procesos de enseñanza. Es toda una fortaleza, particularmente en el caso de la Universidad Central del Ecuador, encontrar el fuerte vínculo existente entre la

educación musical y el reconocimiento de su propio territorio. Pues cuando las personas reconocen que las músicas corresponden a las manifestaciones propias de cada región del territorio, de sus antepasados y sus distintos momentos vitales, la educación se convierte en un medio de reivindicación en la convicción de lo aprendido, en un acto de defensa del propio territorio y la soberanía de la propia cultura. A veces se requiere ver la acción de un pueblo hermano para aprender a valorar lo que se da por sentado en el propio terruño. Resulta curioso, de hecho, que ya el maestro Velosa lo había declarado en el merengue carranguero *Usted es mi país* del álbum *Con Alma, Vida y Sombrero* de 1985:

Óigame hermano,  
que cosa más bonita es hacer un soncito que llegue a conquistar  
los corazones de todos mis amigos,  
de todos mis paisanos,  
del pueblo en general.  
Óigame, hermano,  
cuando canto un merengue  
como este que ahoritica me está saliendo aquí,  
siento que por mi cuerpo destila a paso largo un ser a quien adoro,  
llamado mi país.

Podemos pensar entonces el vínculo, el sabor y el reconocimiento del propio territorio como tres posibles condiciones que puede defender la educación musical y cuyo efecto es el fomento de la soberanía cultural. Mas aun, esta noción por desarrollar de la soberanía cultural es algo que también se ilustra en los principios plurinacionales de las constituciones de países latinoamericanos, entre ellos Ecuador y Bolivia. Si bien la noción circula como resultado de perspectivas poscoloniales atinentes a todo el sur global, en los que se ha declarado el derecho fundamental de un pueblo o comunidad a mantener su identidad, sus tradiciones y sus prácticas culturales como parte de la autodeterminación de los pueblos, estimamos que la experiencia de países como Ecuador ha adelantado la posibilidad de pasar de una fundamentación del Estado según el uso de la fuerza (principio decimonónico) a una fundamentación centrada en el poder e interés del pueblo, particularmente a partir del momento en que se reconoce la diferencia cultural como un factor determinante de su constitución política (también es un eje central de la constitución política del 91 en Colombia).

Esto significa que en los países de los sures las instituciones están llamadas a garantizar la pervivencia de las diversas prácticas y valoraciones de mundo, de un modo tal que incluya la preservación de las tradiciones y la asimilación de las transformaciones. Se trata de una responsabilidad de transmisión de los valores fundamentales y constitutivos de la cultura, abriendo paso a que la ciudadanía pueda determinar quién puede transmitir lo cultural, a quién le corresponde y qué hacer con esos saberes. Como es sabido, lo cultural es algo en constante transformación. Pero dicha transformación no es equivalente

a imposición o colonización cultural; por el contrario, la descolonización nace de como un pueblo se re-apropia, transmite y transforma su propia herencia cultural.

De ahí que no sea difícil cerrar esta reflexión afirmando que la educación musical tiene un rol protagónico en validar aquella oralidad que ha sido fundamental en la transferencia de los ritmos, las cantas y las enseñanzas, tanto melódicas como simbólicas. A la vez que puede encontrar en esa tradición oral la cantera para generar nuevos aportes a la cultura. Claramente el llamado a la soberanía cultural no es un asunto meramente de educadores musicales, sino de un reconocimiento de la cultura general y de un fomento amplio, consciente, políticamente activo y popularmente defendido y orientado a hacer vital el vínculo con la tradición y el territorio, afinado desde el sentir compartido y valorado e institucionalmente reconocido desde los procesos más básicos de la educación. Con ello, la música tradicional y regional se convierte en signo de soberanía cultural como correlato de **una “vida debida”**, de una vida en común que valga la pena ser vivida y defendida en medio de los conflictos y confines del propio territorio. Ha sido un placer encontrar esta lección entre maestros, maestras y estudiantes de la carrera de artes musicales de la UCE, a quienes dedico con cariño estas coplas finales del maestro Velosa en *Plegaria Radiofónica* del álbum *Marcando Calavera* (1996)

Amalaya, quién pudiera ser dueño de una emisora  
Pa' poner a toda hora musiquita del país  
Amalaya, quién pudiera ser dueño de una emisora

Dicen que en otros lugares su música es lo primero  
Y la suenan con esmero, con orgullo nacional  
Y hasta debe ser por eso que se quiere más la gente  
Que la vida es más hermosa, que la tierrita se siente  
Que el amor no se abandona ni el derecho a la palabra  
Que vale más la persona que la mejor propaganda

Amalaya, quién pudiera ser dueño de una emisora  
Pa' poner a toda hora musiquita del país  
Amalaya, quién pudiera ser dueño de una emisora.

#### **Bibliografía:**

- Martínez, R. *Músicas al borde*. Bogotá: Repositorio Universidad Nacional de Colombia, 2022.  
Pérez, E. *Método de tiple*. Medellín: Secretaría de Cultura, 1993.  
Santafé, O. *La escuela del tiple en Colombia*. Bogotá: Universidad Pedagógica Nacional, 2024.  
Wade, P. *Música, raza y nación*. Bogotá: Uniandes, 2023.

**JEIMY VERGARA**



**PRODUCCIÓN MUSICAL DEL  
EP *ALINEACIONES SONORAS*:  
ADAPTACIÓN DE MÚSICA  
TRADICIONAL ECUATORIANA AL  
GÉNERO *AMBIENT***

*Edosonía*, n° 06, marzo, p. 66-72. Quito,  
2026.

# PRODUCCIÓN MUSICAL DEL EP *ALINEACIONES SONORAS*: ADAPTACIÓN DE MÚSICA TRADICIONAL ECUATORIANA AL GÉNERO AMBIENT

JEIMY ELENA VERGARA ESPINOZA\*

---

## Resumen:

Sobre música tradicional ecuatoriana dentro del tratamiento del género *Ambient*. Es uno de los primeros intentos de engarzar estas vertientes en nuestro medio, como una posibilidad de generar un diálogo de estilos y culturas musicales y aperturar posibilidades experimentales entre la tradición y la contemporaneidad.

## Abstract:

This project explores traditional Ecuadorian music within the context of the ambient genre. It represents one of the first attempts to integrate these musical styles in our country, fostering a dialogue between musical styles and cultures and opening up experimental possibilities between tradition and contemporary music.

## Palabras Clave:

*Ambient*, Géneros tradicionales ecuatorianos, Experimentación sonora, Técnicas de producción.

## Keyword:

Ambient, Traditional Ecuadorian genres, Sound experimentation, Production techniques.

---

## Introducción

El presente artículo expone el proyecto artístico *Alineaciones sonoras*, el cual consiste en la producción musical de un *EP (Extended Play)* que adapta tres temas musicales ecuatorianos al género *Ambient* mediante procesos de producción musical contemporánea. El trabajo surge del interés personal de explorar y experimentar nuevas sonoridades dentro del panorama musical ecuatoriano, permitiendo buscar un diálogo entre la música tradicional y las estéticas electrónicas actuales. En este sentido, se propone una revisión del proceso creativo y sonoro del *EP*, poniendo énfasis en la adaptación musical y en la experiencia de escucha que surge del encuentro entre tradición y contemporaneidad.

---

\* Lic. en Artes Musicales. Estudió Producción Musical en la CAM con el profesor Nicolás Aráuz; guitarrista en la agrupación Lllamarada. Colaboradora externa. Contacto: [jeimyelena28@gmail.com](mailto:jeimyelena28@gmail.com)



Jeimy Vergara. Producción desde la sala de control en EarWorm Studio, 11 de octubre de 2023. Foto del archivo de la autora.

## Fundamentos

El proyecto se fundamenta en el análisis de características musicales propias del género *Ambient*, tales como la repetición, la exploración tímbrica y la construcción de atmósferas sonoras. A partir de estos elementos, se seleccionan tres obras representativas de la música tradicional ecuatoriana —*Andarele*, *Pajarillo* y *Vasija de barro*— abordando su análisis estructural y armónico como punto de partida para el proceso de adaptación. La propuesta busca alinear elementos musicales característicos de estos temas con recursos estéticos del *Ambient*, mediante la exploración de texturas sonoras, el uso de efectos, técnicas de *sampling*, automatizaciones, sintetizadores, instrumentos virtuales y la grabación de instrumentos tradicionales. A través de un proceso integral de producción musical, que incluye las etapas de preproducción, grabación, edición, mezcla y masterización, se construye una experiencia auditiva inmersiva e introspectiva en la que cada obra preserva sus rasgos identitarios esenciales, y a su vez abre nuevas posibilidades expresivas.

Para comprender el enfoque estético del proyecto y las decisiones sonoras implementadas, resulta necesario contextualizar brevemente al *Ambient* y sus principios conceptuales. Este es un género que adquiere relevancia a partir de los planteamientos de Brian Eno<sup>1</sup> en la década de

---

1 Brian Peter George Eno (1948-), compositor, activista y cantante británico; pionero de la música *ambient*.

1970, como una respuesta crítica a la música funcional de fondo asociada a fines comerciales. En sus palabras, Eno propone una música capaz de admitir distintos niveles de atención de escucha, que pueden ser tan ignorables como interesantes, y que a su vez se construyen a partir de texturas, timbres y procesos minimalistas<sup>2</sup>. Adentrándose en este tipo de música, como resultado de su experimentación, y con la intención de crear piezas originales, Eno buscaba proporcionar una atmósfera que acompañe un entorno mediante estímulos sonoros. De esta manera, mediante el desarrollo de texturas sonoras, es posible alivianar la monotonía de las tareas rutinarias a través de entornos virtuales o espacios acústicos impropios de la naturaleza, así como también equilibrar estados de ánimo que inducen tanto a la calma como a la reflexión<sup>3</sup>.

Como parte esencial de la producción de géneros musicales electrónicos tales como el Ambient, a través de nuevas tecnologías de grabación vinculadas a la experimentación, es posible manipular el sonido y obtener diversas características estéticas de él, tales como áspero, brillante, delgado, suave, líquido o contundente<sup>4</sup>. Según Brian Eno, dentro de su trabajo experimental, y al incursionar en la música Ambient, destaca que la manipulación del sonido no está ligada únicamente a la parte técnica, sino también a lo creativo: jugar con el sonido se convierte en una de las características distintivas de la nueva música<sup>5</sup>.

### **Proceso creativo y adaptación sonora**

El abordaje de las obras parte de un análisis musical y conceptual previo, en el que se consideran aspectos como la estructura, la armonía, el contenido expresivo, así como las particularidades rítmicas e instrumentales de cada tema. Esta aproximación permite comprender la identidad y el carácter de las composiciones antes de su adaptación, definiendo una dirección sonora, sin perder la identidad de cada pieza. Durante la etapa de preproducción, este análisis permite el desarrollo de demos y consolida la propuesta sonora del *EP*.

En el proceso de adaptación se incorporaron recursos propios del minimalismo, característicos del género Ambient, como el alargue de notas, la repetición de patrones melódicos y rítmicos, y una atención especial al timbre y la claridad de los sonidos. Estos elementos se complementan con una exploración sutil de efectos sonoros que aportan profundidad y atmósfera, sin desplazar el material musical original. El proceso se orienta a construir un lenguaje sonoro coherente, realizando ajustes puntuales en la armonía tradicional

---

2 Christoph Cox y Daniel Warner, *Audio Culture Readings in modern music, Revised Edition*. (New York: Bloomsbury Academic, 2017), 152.

3 Christoph Cox y Daniel Warner, *Audio Culture Readings in modern music, Revised Edition*. (New York: Bloomsbury Academic, 2017), 150-153.

4 Javier Blánquez Gómez, Omar Morera, *Loops 1* (España: Penguin Random House Grupo Editorial, 2018), 113.

5 *Ibid*, 113.



Varios de los registros instrumentales se realizaron en el Aula 302 de la FAUCE. David Torres grabando la parte de las zampoñas. Quito, octubre, 2023. Foto proporcionada por la autora.

y buscando un acercamiento al género desde el concepto y las sensaciones que se desean generar en el oyente. Para ello, los procesos de edición, diseño sonoro y mezcla cumplen un rol fundamental en la definición de atmósferas, dinámicas y espacialidad, permitiendo integrar instrumentos tradicionales y recursos digitales de manera orgánica. De este modo, se conservan las melodías, los instrumentos y los ritmos propios de los temas tradicionales, a la vez que se manifiestan desde otras posibilidades sonoras.

Desde este enfoque, el proceso creativo de adaptación se trabaja de manera individual en cada tema, tomando como punto de partida su concepto lírico, su carácter expresivo y su instrumentación original. A partir de esta lectura, se definen distintas estrategias creativas que orientan la producción de cada obra.

En el caso de *Andarele: Ambient I*, el gesto rítmico e instrumental es el eje principal de la adaptación. Desde una lógica minimalista basada en la repetición por proceso aditivo, se construyen capas sonoras a partir de samples vocales, notas de la marimba tradicional, cununos, bombo, guasá, y pads; esto permite que el ritmo dialogue con las texturas propias del Ambient.

Posteriormente, en *Pajarillo: Ambient II*, originalmente un albazo en el que la letra tiene un rol protagónico, el contenido lírico y su carga emocional llevan a enfatizar atmósferas más introspectivas, mediante la expansión de materiales melódicos, el uso expresivo del requinto y la implementación de texturas sostenidas y envolventes.

Por último, en *Vasija de barro: Ambient III*, originalmente un *danzante*, se prioriza el carácter melódico y simbólico del tema, trabajando con la voz y la instrumentación tradicional

A la izquierda: Jeimy Vergara; a la derecha: Javier Collaguazo. Grabación de marimba en el aula 302, Facultad de Artes. Quito, 14 de julio de 2023. Foto del archivo de la autora.



como elementos centrales. La zampoña y la percusión andina, junto a pads y recursos electrónicos, son transformados mediante tratamientos espaciales y el uso de efectos, de modo que funcionan como parte de una atmósfera envolvente. Estas decisiones, desarrolladas a lo largo del proceso de producción, permiten que cada pieza conserve su identidad particular, al mismo tiempo que se integra a un lenguaje sonoro común dentro del EP.

Respecto a la duración de cada tema, el proceso de adaptación implica una expansión del tiempo musical como recurso expresivo. Las estructuras originales son extendidas mediante la repetición y el alargue de notas en secciones específicas, permitiendo que el material sonoro se desarrolle de manera gradual. Este tratamiento temporal responde a una lógica propia del género *Ambient*, en la que el transcurso del tiempo adquiere un rol central en la experiencia de escucha, favoreciendo una percepción más contemplativa e inmersiva de las obras.

En conjunto con lo anterior, las decisiones desarrolladas a lo largo del proceso de adaptación no se plantearon únicamente desde lo técnico, sino como parte de una búsqueda artística que dio forma a la experiencia de escucha del EP.

## Conclusiones

A lo largo del desarrollo del EP, se atravesaron distintos procesos de producción musical que estuvieron guiados, principalmente, por decisiones estéticas y conceptuales. A pesar de ciertas limitaciones técnicas relacionadas con los espacios de grabación y la disponibilidad de instrumentos, el proyecto pudo llevarse a cabo de manera sólida gracias a la organización del trabajo, el seguimiento del cronograma, el compromiso de los músicos involucrados y, sobre todo, una clara dirección artística construida por las decisiones de producción.

El análisis musical previo de los temas tradicionales y del género *Ambient* fue una parte fundamental del proceso, ya que permitió comprender las características propias de cada uno y encontrar puntos de encuentro entre ambos lenguajes. Este acercamiento hizo posible



Jeimy Vergara realizando el registro vocal para su proyecto. Aula de la FAUCE. Quito, octubre de 2023. Foto del archivo de la autora.

DAR CLICK PARA ESCUCHAR.



Obra: *Andarele*, del proyecto de música ambient / Jeimy Vergara.

construir un equilibrio entre tradición y contemporaneidad, conservando las esencias de cada género sin que uno se imponga sobre el otro.

Por la naturaleza artística del proyecto, se decidió trabajar con instrumentación tradicional, lo que implicó enfrentar ciertos desafíos relacionados con la afinación, al combinar estos instrumentos con recursos digitales. Este proceso llevó a tomar decisiones de producción orientadas a preservar la musicalidad y el carácter de los instrumentos tradicionales, adaptándolos de manera cuidadosa al contexto sonoro del *EP*.

Finalmente, *Alineaciones sonoras* no busca ubicarse completamente dentro de un solo género, sino plantearse como un punto intermedio, donde la música tradicional ecuatoriana y el Ambient dialogan y se complementan. El *EP* propone una experiencia de escucha que permite reconocer elementos propios de ambos lenguajes, explorando nuevas posibilidades expresivas dentro del panorama musical ecuatoriano actual. En este sentido, *Alineaciones sonoras* se plantea como un espacio de exploración que abre la posibilidad de que la música tradicional ecuatoriana pueda habitar nuevos contextos musicales y formas de escucha.

#### **Bibliografía:**

Cox, Christoph, y Daniel Warner. *Audio Culture*, Revised Edition: Readings in Modern Music. New York: Bloomsbury Publishing USA, 2017.

Blánquez, Javier y Omar Morera. *Loops 1: Una historia de la música electrónica en el siglo XX*. España: Penguin Random House Grupo Editorial, 2018.

# EDO

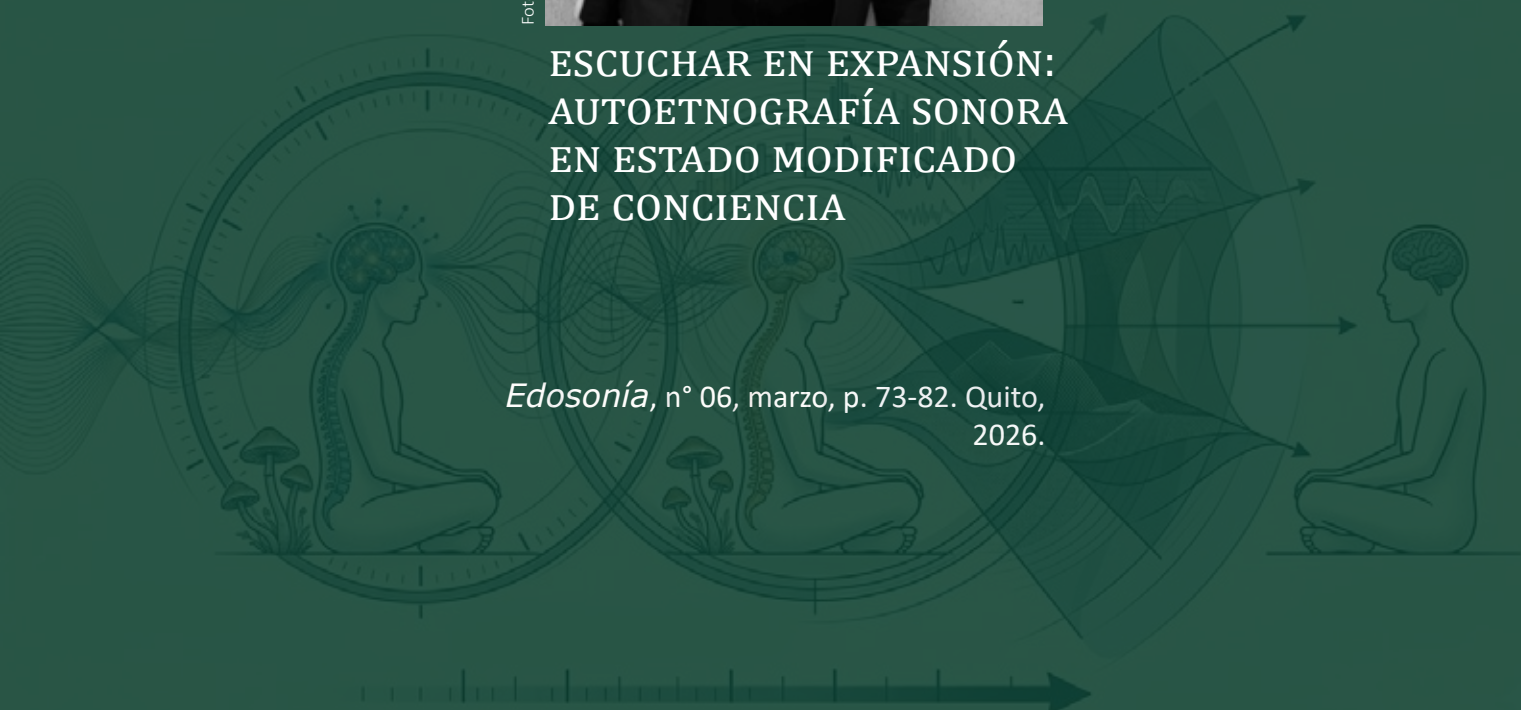
ÁLVARO JARAMILLO



Foto: Cortesía del autor.

ESCUCHAR EN EXPANSIÓN:  
AUTOETNOGRAFÍA SONORA  
EN ESTADO MODIFICADO  
DE CONCIENCIA

*Edosonía*, n° 06, marzo, p. 73-82. Quito,  
2026.



# ESCUCHAR EN EXPANSIÓN:

## AUTOETNOGRAFÍA SONORA EN ESTADO MODIFICADO DE CONCIENCIA

ÁLVARO JARAMILLO<sup>1</sup>

---

### Resumen

Este artículo explora, desde una perspectiva autoetnográfica fenomenológica, cómo se transforma la percepción del sonido y la escucha durante un estado expandido de conciencia inducido por psilocibina. Se documenta una experiencia desarrollada en un entorno controlado con curaduría sonora específica, en la que el autor del estudio ingirió *Psilocybe Cubensis* "Blue Monaco" (3,5g en total) y un segundo se mantuvo sobrio como cuidador. El estudio analiza cómo la música y el silencio son vividos sensorial y emocionalmente, y qué relaciones emergen entre el sonido, el cuerpo y el yo.

### Abstract

This article explores, from a phenomenological autoethnographic perspective, how sound perception and listening are transformed during an expanded state of consciousness induced by psilocybin. An experience conducted in a controlled environment with specific sound curation is documented, in which the study author ingested *Psilocybe Cubensis* "Blue Monaco" (3.5g total) and a second person remained sober as a caregiver. The study analyzes how music and silence are experienced sensorially and emotionally, and what relationships emerge between sound, the body, and the self.

### Palabras Clave:

Fenomenología, Estados modificados de conciencia, Experimentación sonora.

### Keyword:

Phenomenology, Altered states of consciousness, Sound experimentation.

---

### Introducción

La relación entre el sonido y los estados modificados de conciencia ha sido objeto de estudio en diversas culturas, disciplinas y prácticas, desde rituales chamánicos hasta composiciones experimentales. Sin embargo, la documentación cualitativa, sensible y encarnada de estas experiencias sigue siendo limitada. Este trabajo se inscribe en ese vacío, proponiendo una autoetnografía que indaga cómo se transforma la escucha y la vivencia sonora en un entorno expandido por psilocibina.

---

1 Compositor, multinstrumentista y director musical. En la actualidad es estudiante del Itinerario de Musicología de la CAM. Su trabajo explora la creación, el análisis y la reflexión estética del sonido. Contacto: alvaro\_2-a@hotmail.com

El autor del artículo haciendo una exposición para estudiantes y profesores en la Biblioteca de la FAUCE. Quito, 2025.



## Marco teórico

El análisis se sustenta en perspectivas provenientes de la psicoacústica<sup>2</sup>, con el fin de observar cómo se modifica la percepción del timbre, la espacialidad y la textura sonora en contextos de estados no ordinarios de conciencia.

Desde la etnografía sensorial, se asume al cuerpo como mediador fundamental del conocimiento y la experiencia.<sup>3</sup> La filosofía de la percepción contribuye a la comprensión de la vivencia pre-reflexiva del fenómeno sonoro,<sup>4</sup> mientras que los estudios sobre psicodélicos ofrecen claves sobre los posibles mecanismos neurocognitivos involucrados, tales como la disolución del ego o la flexibilización funcional de las redes cerebrales.<sup>5</sup> En particular, la disolución del ego<sup>6</sup> entendida como la atenuación o desintegración temporal del sentido de identidad individual, frecuentemente asociada a una disminución de la actividad en la red de modo por defecto.<sup>7</sup> Esta se ha descrito como un estado en el que

2 McAdams, Stephen, y Bruno L. Giordano. "The Perception of Musical Timbre." En *The Oxford Handbook of Music Psychology*, editado por Susan Hallam, Ian Cross y Michael Thaut, 72–80. Oxford: Oxford University Press, 2008.

3 Howes, David. *Sensual Relations: Engaging the Senses in Culture and Social Theory*. Ann Arbor: University of Michigan Press, 2003.

4 Maurice Merleau-Ponty, *Fenomenología de la percepción*, trans. Jorge Gaos (Buenos Aires: Planeta Agostini, 2005).

5 Robin L. Carhart-Harris and Karl J. Friston, "REBUS and the Anarchic Brain: Toward a Unified Model of the Brain Action of Psychedelics," *Pharmacological Reviews* 71, no. 3 (2019): 316–344.

6 Idem.

7 (Default Mode Network)

se suspenden las funciones autorreferenciales del yo, lo cual da lugar a experiencias de unidad, expansión perceptual y receptividad sensorial radical.<sup>8</sup>

Por su parte, la flexibilización funcional de las redes cerebrales alude a un incremento en la entropía neural y en la variabilidad dinámica de la conectividad entre sistemas cerebrales, que se traduce en una mayor apertura a patrones cognitivos y sensoriales no habituales.<sup>9</sup> Este tipo de reorganización transitoria de la arquitectura cerebral facilita la emergencia de experiencias perceptivas novedosas, sin la mediación constante de filtros predictivos y estructuras jerárquicas de procesamiento. En este marco, la música no se concibe únicamente como objeto de escucha, sino como agente activo en la transformación de la experiencia subjetiva.<sup>10</sup>

Así pues, la autoetnografía que sustenta este análisis fue elaborada por un sujeto con formación académica en interpretación musical, composición, dirección y estudiante de musicología, cuya trayectoria especializada informa una escucha situada, tanto desde la práctica artística como desde la reflexión teórica.

### **Metodología**

El diseño fue cualitativo, narrativo y fenomenológico. Se registraron relatos en primera persona, descripciones sensoriales y análisis subjetivos de la experiencia auditiva. En términos metodológicos, la articulación entre estos procesos neurocognitivos y la experiencia subjetiva puede abordarse a través de la triangulación entre datos neurocientíficos y registros cualitativos provenientes de la autoetnografía y la etnografía sensorial<sup>11</sup>. Por ejemplo, la descripción detallada de cambios en la percepción del timbre, espacialidad y textura sonora durante estados alterados de conciencia puede correlacionarse con patrones observados en neuroimagen funcional, que reflejan la disolución del ego y la flexibilización de las redes cerebrales. Así, las narrativas autoetnográficas —en las que el sujeto documenta sensaciones corporales, estados emocionales y transformaciones en la escucha— permiten enriquecer la comprensión del fenómeno desde un punto de vista experiencial y situar las alteraciones perceptivas dentro de un marco dinámico de reconfiguración cerebral.<sup>12</sup>

Esta integración metodológica contribuye a superar la dicotomía entre la subjetividad y la objetividad, posicionando la música no solo como un estímulo externo, sino como un agente activo en la co-creación de estados conscientes y experiencias estéticas.

---

8 Carhart-Harris and Friston, *REBUS and the Anarchic Brain: Toward a Unified Model of the Brain Action of Psychedelics*, 316–344.

9 Enzo Tagliazucchi et al., “Increased Global Functional Connectivity Correlates with LSD-Induced Ego Dissolution,” *Current Biology* 26, no. 8 (2016): 1043–1050

10 Gilbert Rouget, *La musique et la transe* (Paris: Gallimard, 1980).

11 Idem.

12 Tony E. Adams, Stacy Holman Jones, y Carolyn Ellis, *Autoethnography* (New York: Oxford University Press, 2015).

## a) Preparación del entorno

Se habilitaron dos habitaciones: una para la ingesta de los hongos y otra, con luces cálidas y un sistema de sonido de alta fidelidad, donde se desarrolló la experiencia auditiva. Se seleccionó una curaduría musical diversa que incluyó obras contemporáneas, académicas y populares, así como fragmentos de silencio. Las piezas incluyeron:

- Alexander Scriabin – Piano *Concerto in F sharp minor*, Op. 20<sup>13</sup>
- Pescado Rabioso – *Artaud* (1973)<sup>14</sup>
- Trencito de los Andes – *Zigzag*<sup>15</sup>
- John Cage – *4'33"* / Petrenko · Berliner Philharmoniker<sup>16</sup>
- Guardarraya – *Zamba Surreal*<sup>17</sup>
- Steve Vai – *For the Love of God* (2021 Upscaled Version)<sup>18</sup>
- Myrkur – *Live at Wacken Open Air 2016*<sup>19</sup>

## b) Participantes

Dos personas estuvieron presentes durante la experiencia: la primera, un hombre que ingirió 2 gramos de psilocibina, y la segunda, que no participó en el consumo, sino que cumplió una función de cuidado. No obstante, es importante aclarar que solo uno de los dos sujetos que consumieron la sustancia fue objeto de observación principal y reflexión autoetnográfica: el sujeto masculino que además es el autor de este estudio.

## c) Diario Previo

Además del *set* y el *setting*,<sup>20</sup> es importante considerar las fases de intención previa<sup>21</sup> y integración posterior<sup>22</sup> para que la experiencia sea significativa. La fase de intención implica una reflexión consciente sobre el propósito de la vivencia, que orienta

13 [https://www.youtube.com/watch?v=F734PyD3NAw&list=RDF734PyD3NAw&start\\_radio=1&ab\\_channel=ola-vogala](https://www.youtube.com/watch?v=F734PyD3NAw&list=RDF734PyD3NAw&start_radio=1&ab_channel=ola-vogala)

14 [https://www.youtube.com/watch?v=LXYZQTt-Kuo&list=RDLXYZQTt-Kuo&start\\_radio=1&t=3s&ab\\_channel=Capit%C3%A1nFugitivo](https://www.youtube.com/watch?v=LXYZQTt-Kuo&list=RDLXYZQTt-Kuo&start_radio=1&t=3s&ab_channel=Capit%C3%A1nFugitivo)

15 [https://www.youtube.com/watch?v=skmsub8NMUk&list=RDskmsub8NMUk&start\\_radio=1&ab\\_channel=TrencitodelosAndes-Topic](https://www.youtube.com/watch?v=skmsub8NMUk&list=RDskmsub8NMUk&start_radio=1&ab_channel=TrencitodelosAndes-Topic)

16 [https://www.youtube.com/watch?v=AWVUp12XPpU&list=RDAWVUp12XPpU&start\\_radio=1&ab\\_channel=BerlinerPhilharmoniker](https://www.youtube.com/watch?v=AWVUp12XPpU&list=RDAWVUp12XPpU&start_radio=1&ab_channel=BerlinerPhilharmoniker)

17 [https://www.youtube.com/watch?v=oeHm8gMSTSY&list=RDoeHm8gMSTSY&start\\_radio=1&ab\\_channel=Se-sionesAlParque](https://www.youtube.com/watch?v=oeHm8gMSTSY&list=RDoeHm8gMSTSY&start_radio=1&ab_channel=Se-sionesAlParque)

18 [https://www.youtube.com/watch?v=F2V9yqfXIf4&list=RDF2V9yqfXIf4&start\\_radio=1&ab\\_channel=SteveVai-Himself](https://www.youtube.com/watch?v=F2V9yqfXIf4&list=RDF2V9yqfXIf4&start_radio=1&ab_channel=SteveVai-Himself)

19 [https://www.youtube.com/watch?v=8IF1CJNUxG4&list=RD8IF1CJNUxG4&start\\_radio=1&ab\\_channel=WackenTV](https://www.youtube.com/watch?v=8IF1CJNUxG4&list=RD8IF1CJNUxG4&start_radio=1&ab_channel=WackenTV)

20 Leary, Timothy, Ralph Metzner, and Richard Alpert. *The Psychedelic Experience: A Manual Based on the Tibetan Book of the Dead*. New York: Citadel Press, 1964.

21 Idem.

22 Idem.

y sostiene al sujeto durante momentos de intensidad o confusión emocional. En esta autoetnografía, el autor abordó la experiencia con una disposición abierta a explorar la percepción sonora, sin expectativas rígidas, en términos físicos, se respetó un estado de ayuno voluntario desde el mediodía, práctica habitual en contextos enteogénicos y que suele favorecer una mayor receptividad corporal y emocional. El cuerpo, así, fue preparado tanto fisiológicamente como simbólicamente para la experiencia.

Posteriormente, la fase de integración permitió procesar emocional y simbólicamente lo vivido, facilitando la traducción de las experiencias sensoriales y emocionales en reflexiones y cambios concretos en la vida cotidiana. Este proceso posterior es esencial para dar continuidad a la experiencia y evitar que se disuelva en el olvido o la confusión.

Estas fases, junto con el *set* y el *setting*, conforman un marco integral que influye directamente en la forma en que el sonido, el cuerpo y la conciencia se entrelazan en estados no ordinarios.

### **Desarrollo de la sesión: relatos y observaciones**

La sesión inició con la escucha del *Concierto para piano en fa sostenido menor*, Op. 20 de Alexander Scriabin.<sup>23</sup> En esta primera obra, el autor manifestó una profunda confusión emocional, la risa desbordada sin un estímulo externo claro. Esta risa fue interpretada, en retrospectiva, como una manifestación de disolución del yo, expresó haber sentido la necesidad de liberar algo reprimido: “Tenía ganas de llorar pero no lo conseguía, solo podía reír y no paraba de hacerlo”. Este sujeto no conocía previamente la obra de Scriabin. En el material videográfico grabado se observa cómo reacciona a los cambios tímbricos, realiza gestos que responden a las texturas sonoras y a las variaciones de carácter musical. Durante esta parte de la sesión, el sujeto manifestó sentir frío, por lo que fue asistido con una cobija. Más adelante añadió: “Sentí que dejé de escuchar la música y mis pensamientos fueron hacia mi interior. Quería llorar pero al momento de hacerlo solo salían risas, y no podía dejar de reír”. En el video se observan risas incontrolables, en correspondencia con esta descripción.

Posteriormente, la escucha continuó con el disco *Artaud* de Pescado Rabioso.<sup>24</sup> El sujeto relató haber sentido un aumento de temperatura corporal en comparación con la obra anterior. Además, expresó una sensación de mayor comodidad al escuchar una voz familiar. Esta sensación fue acompañada de una marcada comodidad subjetiva, la cual fue atribuida a la familiaridad con la voz del intérprete, lo que podría interpretarse como

---

23 El *Concierto para piano en fa sostenido menor*, Op. 20 de Alexander Scriabin pertenece al romanticismo tardío ruso. Fue compuesto en 1896 en Rusia, cuando Scriabin aún se encontraba inmerso en una estética romántica, antes de desarrollar su estilo místico y simbolista característico de su madurez.

24 *Artaud* es un álbum de Luis Alberto Spinetta, grabado bajo el nombre de su banda Pescado Rabioso, publicada en Argentina en 1973. Su estilo combina el *rock* progresivo, el *folk* psicodélico y la poesía surrealista.

un anclaje afectivo que amortigua la incertidumbre sensorial generada por la sustancia. Esta respuesta sugiere que la familiaridad vocal —ligada a experiencias previas y a la construcción de una identidad auditiva— desempeña un rol regulador en la vivencia psicodélica, tal como han señalado Pink. (2009). Posteriormente el estado de ánimo cambió visiblemente: en esta parte del video se lo ve llorando. El propio sujeto comentó: “Escuchar Artaud no fue buena idea”. Pese a ello, se lo observa más calmado que durante la obra de Scriabin.

La siguiente obra escuchada fue *Zigzag* de Trencito de los Andes<sup>25</sup>, obra con la cual el sujeto tenía mayor familiaridad, tanto sonora como contextual. En este caso, manifestó haber sentido “calor en el cuerpo” de forma más evidente. Luego se escuchó *4'33"* de John Cage,<sup>26</sup> interpretada por la Filarmónica de Berlín. Sobre esta obra, el sujeto expresó: “Es hermosa, triste pero tranquila”. Sin embargo, también reconoció que tal vez se dejó llevar por la parte visual del video. Posteriormente se escuchó *Zamba surreal* de Guardarraya, sobre la cual el sujeto manifestó haber encontrado elementos interesantes que antes no había notado. Finalmente, se escuchó el concierto en vivo de Myrkur en Wacken (2016),<sup>27</sup> obra que el sujeto conocía. Señaló: “Siento que me transporta a otros lugares o diferentes paisajes”. Posteriormente a la escucha el sujeto experimentó una superposición emocional: nostalgia, ternura, culpa, belleza y tristeza. El efecto se asemeja a lo que Carhart-Harris denomina “hiperconectividad emocional”, resultado de la relajación de estructuras jerárquicas en la red de modo por defecto (DMN).

## Interpretaciones posibles de las sensaciones registradas

### 1. Risa incontrolable

Una explicación plausible se encuentra en la acción de la psilocibina sobre los circuitos de serotonina, especialmente en la corteza prefrontal y el sistema límbico, alterando el procesamiento emocional y reduciendo los filtros sociales.<sup>28</sup> La risa puede surgir como una forma de liberación emocional o una respuesta a la incapacidad del cuerpo para clasificar lo que está sintiendo.<sup>29</sup> Aunque se asemeja a la “risa patológica”, en este contexto tiene un origen psicodélico.<sup>30</sup> La música puede haber potenciado esta respuesta emocional.<sup>31</sup>

---

25 *Zig-Zag* canción de Trencito de los Andes (Il Trenino Delle Ande), Grupo musical y una asociación cultural italiana dedicada al estudio y ejecución de la música andina.

26 *4'33"* es una obra de la música experimental y *avant-garde* del siglo XX, compuesta por John Cage en 1952.

27 *Myrkur* es un proyecto musical liderado por la artista danesa Amalie Bruun, que fusiona elementos del *black metal* con influencias de la música folklórica nórdica y el neofolk.

28 Robin L. Carhart-Harris et al., “The Entropic Brain: A Theory of Conscious States Informed by Neuroimaging Research with Psychedelic Drugs,” *Frontiers in Human Neuroscience* 8 (2014): 20.

29 Idem.

30 Mendel Kaelen et al., “LSD Enhances the Emotional Response to Music,” *Psychopharmacology* 232, no. 19 (2015): 3607–14.

31 Mendel Kaelen et al., “The Hidden Therapist: Evidence for a Central Role of Music in Psychedelic Therapy,” *Psychopharmacology* 235, no. 2 (2018): 505–19,



La tutora del trabajo, Abigail Ayala. Derecha: estudiantes escuchando la ponencia sobre el experimento autoetnográfico. Quito, 2025.



## 2. Confusión de sentimientos

La desactivación de la Red de Modo por Defecto genera hiperconectividad emocional y sensorial, lo que permite experimentar emociones aparentemente contradictorias al mismo tiempo. Esto explicaría la simultaneidad de risa, llanto, temor, ternura y belleza. La música, al activar zonas como la amígdala, el hipocampo y la corteza auditiva, puede haber amplificado esta densidad emocional.<sup>32</sup>

## 3. Ganas de llorar y llanto efectivo

El llanto puede responder a un proceso catártico facilitado por la psilocibina. Esta sustancia permite la emergencia de emociones reprimidas, reconexiones profundas con la memoria o con aspectos olvidados del yo.<sup>33</sup> En este estado, el ego se disuelve parcialmente, generando una reconfiguración emocional caótica, en la que la música actúa como catalizador y contenedor del proceso interno.<sup>34</sup>

## Reflexión final: la música como puente entre lo físico y lo metafísico

Una semana después de la experiencia, el autor reflexionó sobre la naturaleza de la música desde una nueva perspectiva atravesada por lo vivido en estado expandido de conciencia. Esta vivencia lo llevó a formular una concepción profundamente fenomenológica y filosófica del fenómeno sonoro:

32 Robin L. Carhart-Harris et al., "The Entropic Brain: A Theory of Conscious States Informed by Neuroimaging Research with Psychedelic Drugs," *Frontiers in Human Neuroscience* 8 (2014): 20.

33 Idem.

34 Idem.

La música —o más ampliamente, el sistema sonoro— es un lenguaje abstracto, sensorial y perceptivo, cuyo sentido no es objetivo ni funcional, sino subjetivo y contingente. No responde necesariamente a una finalidad, ni a una estructura de utilidad, sino a una experiencia interior que trasciende categorías como lo sociológico o lo antropológico. Pertenece a dos ámbitos simultáneamente: el físico, por ser un fenómeno medible y vibratorio, y el sensorial o ideacional, por ser interpretado a través de la percepción y el pensamiento. En esa intersección, se vuelve indefinible: es puente entre lo que existe y lo que no, entre lo que creemos que es y lo que intuimos que podría ser. Así, el sonido se manifiesta y existen en todas las formas posibles —físicas y metafísicas—, siendo múltiples para cada oyente, en cada instante.

#### Bibliografía:

- Adams, Tony E., Stacy Holman Jones, y Carolyn Ellis. *Autoethnography*. New York: Oxford University Press, 2015.
- Alvarado López, Fernando. *Hongos psilocibínicos: un análisis farmacológico, toxicológico y su consecuencia legal*. Tesis de licenciatura, Universidad Nacional Autónoma de México, Facultad de Estudios Superiores Zaragoza, 2005.
- Barrett, Frederick S., Mendel Kaelen, y Matthew W. Johnson. "Music Programming for Psilocybin-Assisted Therapy: Guided Imagery and Music-Informed Perspectives." *Frontiers in Psychology* 13 (2022). <https://doi.org/10.3389/fpsyg.2022.813448>.
- Carhart-Harris, Robin L., y Karl J. Friston. "REBUS and the Anarchic Brain: Toward a Unified Model of the Brain Action of Psychedelics." *Pharmacological Reviews* 71, no. 3 (2019): 316–44. <https://doi.org/10.1124/pr.118.017160>.
- Carhart-Harris, Robin L., Leor Roseman, Mendel Kaelen, et al. "The Entropic Brain: A Theory of Conscious States Informed by Neuroimaging Research with Psychedelic Drugs." *Frontiers in Human Neuroscience* 8 (2014): 20. <https://doi.org/10.3389/fnhum.2014.00020>.
- Grof, Stanislav. *The Ultimate Journey: Consciousness and the Mystery of Death*. Ben Lomond, CA: Multidisciplinary Association for Psychedelic Studies (MAPS), 2008.
- Hernández Heiras, José Luis. "Revisando los 'fundamentos' del método histórico en la historiografía musical: El caso de la música precolombina en México." *AAM* 12, no. 2 (2004).
- Howes, David. *Sensual Relations: Engaging the Senses in Culture and Social Theory*. Ann Arbor: University of Michigan Press, 2003.
- Jerotic, K., Peter Vuust, y Morten L. Kringelbach. "Psychedelia: The Interplay of Music and Psychedelics." *Annals of the New York Academy of Sciences* 1531, no. 1 (2024): 12–28. <https://doi.org/10.1111/nyas.15163>.
- Lebedev, Alexander V., Robin L. Carhart-Harris, Mendel Kaelen, et al. "Finding the Self by Losing the Self: Neural Correlates of Ego Dissolution under Psilocybin." *Human Brain Mapping* 36, no. 8 (2015): 3137–53. <https://doi.org/10.1002/hbm.22833>.
- López-Cano, Rubén, y Úrsula San Cristóbal Opazo. *Investigación artística en música*. 1ª ed. Barcelona: Ediciones Eufonía, 2014.
- Lord, Lucas-Dominic, Suresh Muthukumaraswamy, Robin Carhart-Harris, et al. "Dynamical Exploration

- of the Network Reconfiguration Hypothesis of Psychedelic Brain Action.” *NeuroImage* 199 (2019): 480–94. <https://doi.org/10.1016/j.neuroimage.2019.06.024>.
- Madison, D. Soyini. *Etnografía crítica: método, ética y performance*. 3ª ed. Los Ángeles: SAGE, 2019.
- Merleau-Ponty, Maurice. *Fenomenología de la percepción*. Buenos Aires: Planeta Agostini, 2005.
- Millière, Raphaël. “Looking for the Self: Phenomenology, Neurophysiology and Philosophical Significance of Drug-Induced Ego Dissolution.” *Frontiers in Human Neuroscience* 11 (2017): 245. <https://doi.org/10.3389/fnhum.2017.00245>.
- Miyara, Federico. *Acústica y Sistemas de Sonido*. Argentina: Universidad Nacional de Rosario, 2000.
- Pink, Sarah. *Doing Sensory Ethnography*. London: SAGE, 2009.
- Pollan, Michael. *How to Change Your Mind*. Dirigida por Lucy Walker. Estados Unidos: Netflix, 2022. Serie documental, 4 episodios. <https://www.netflix.com/title/80229847>.
- Rouget, Gilbert. *La musique et la transe*. Paris: Gallimard, 1980.
- Tagliazucchi, Enzo, Robin L. Carhart-Harris, Robert Leech, et al. “Enhanced Repertoire of Brain Dynamical States during the Psychedelic Experience.” *Human Brain Mapping* 35, no. 11 (2014): 5442–56. <https://doi.org/10.1002/hbm.22562>.

# EDO

**MICHAEL MEISSNER**

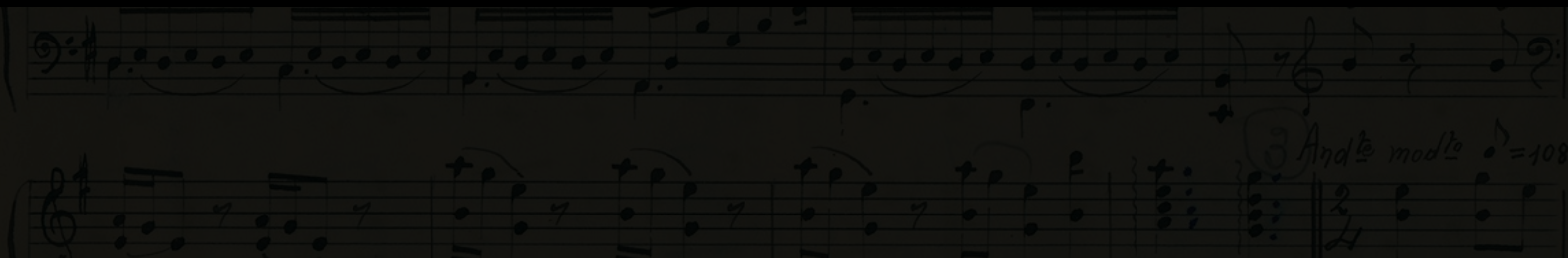


<https://www.echorrhea.com/interviews/2021/11/26/meissner-on-salgado-don-quixote>

**EUNICE, EL CENTURIÓN,  
EL TRIBUNO**

**ESTUDIO DE LA TRILOGÍA  
OPERÍSTICA DEL COMPOSITOR LUIS  
HUMBERTO SALGADO SOBRE EL  
SURGIMIENTO DEL CRISTIANISMO  
EN EL DECADENTE IMPERIO  
ROMANO DEL SIGLO I**

*Edosonía*, n° 06, marzo, p. 83-100. Quito,  
2023.



# EUNICE, EL CENTURIÓN, EL TRIBUNO

ESTUDIO DE LA TRILOGÍA OPERÍSTICA DEL COMPOSITOR LUIS HUMBERTO SALGADO  
SOBRE EL SURGIMIENTO DEL CRISTIANISMO EN EL DECADENTE IMPERIO ROMANO  
DEL SIGLO I

MICHAEL MEISSNER\*

**Resumen:** Este estudio analiza de manera pionera los manuscritos de la ópera inédita *El Centurión* de Luis H. Salgado para determinar su cronología compositiva y sus posibles relaciones con su contexto histórico, y clarificar la revisión que el compositor hace de la macro estructura dramaturgica luego de finalizada la composición. La indagación de estos materiales patrimoniales toma como referencia análisis previos realizados por el autor de este artículo y sus experiencias en la ejecución de obra escénico-musical del compositor. El estudio tiene un carácter heurístico, pues produce algunas interrogantes relevantes: ¿responde Salgado con su obra a rasgos de su contexto histórico?; ¿qué plan estructural tiene al inicio del proceso y cómo lo revisa? Esta búsqueda genera orientaciones para la poética de diseño de una puesta en escena de la obra, que constituye una deuda histórica de la cultura del país desde 1997, año en que los documentos ingresaron a los fondos públicos.

**Palabras clave:** Luis H. Salgado, Ópera ecuatoriana, Diseño de puesta en escena, Análisis dramaturgico-musical, Patrimonio musical ecuatoriano.

**Abstract:** This study analyzes in a pioneering way the manuscripts of the unpublished opera *El Centurión* by Luis H. Salgado to determine its compositional chronology and its possible relationships with its historical context, and clarify the revision that the composer makes of the dramaturgical macrostructure after completing the composition. The investigation of these heritage materials takes as a reference previous analyses carried out by the author of this article and his experiences in the execution of the composer's music theater work. This study has a heuristic character, since it produces some relevant questions: does Salgado's work respond to features of his historical context? What structural plan does the composer have at the beginning of the process and how does he review it? This research generates orientations for the poetics of the design of a staging of the work, which constitutes a historical debt of the country's culture since 1997, the year in which the documents entered public funds.

**Keywords:** Luis H. Salgado, Ecuadorian opera, Staging design, Dramaturgical-musical analysis, Ecuadorian musical heritage.

---

## Introducción

Es ciertamente sorprendente para la mayoría de los lectores de esta investigación conocer una trilogía de óperas ecuatorianas, compuestas a mediados del siglo XX, con Roma como escenario en el primer siglo de nuestra era. Esto es así incluso para los músicos y musicólogos de Ecuador, dado que hasta ahora solo se ha representado en Cuenca (Ecuador) la primera de las tres óperas, *Eunice*, en 2018, mientras que el silencio sigue envolviendo los otros dos títulos, *El Centurión* y *El Tribuno*. El siglo XIX produjo muchas óperas de contenido histórico, religioso y político, no solo de Verdi y Wagner, que también

---

\*Michael Meissner, alemán, reside en Cuenca desde 2016; fue director de la Orquesta Sinfónica de Cuenca con la que estrenó varias obras del compositor Luis H. Salgado; así también el productor de la colección de discos compactos: *Luis Humberto Salgado: the 9 Symphonies*, grabadas bajo su conducción. Colaborador externo. mmeissnerj@gmail.com

se convirtieron en modelos para el compositor ecuatoriano Luis Humberto Salgado (1903-1977), cuya trilogía “Romana” está ambientada en un entorno político-religioso.

Antes de las cuatro óperas que compuso Salgado, pocas obras escénicas se escribieron en Ecuador, además no se presentaron: *Salinara* (1900, perdida) de Domingo Brescia<sup>1</sup>, *Cumandá* (antes de 1916) de Sixto María Duran<sup>2</sup>, inspirada en la novela homónima de Juan León Mera (1832-1894): *Cumandá: un drama entre salvajes*<sup>3</sup>; *Cumandá* (sin fecha) de Pedro Pablo Traversari Salazar<sup>4</sup>, sobre el mismo material. La primera ópera de Luis Humberto Salgado, de 1949, también lleva el mismo título.

La preocupación de tres compositores por un mismo tema es sorprendente; recuerda al tiempo barroco y preclásico, cuando hubo preferencias similares por un mismo sujeto de ópera, que ha sido retomado por varios compositores debido a su éxito inicial. Así, por ejemplo, el poema *Orlando furioso* de Ludovico Ariosto<sup>5</sup> fue musicalizado por Lully, Steffani, Vivaldi (tres veces), Hasse, Haendel y Haydn. Se puede suponer que Salgado tenía cierto conocimiento de las óperas compuestas en Ecuador antes de que él incursionó en este género. Al fin y al cabo, su padre (y maestro) Francisco Salgado<sup>6</sup> había sido alumno de Brescia desde 1907 y tenía contacto con Traversari y Durán. También conoció algunas zarzuelas, operetas y óperas, ya que se emprendió de joven como pianista acompañante para varias compañías operísticas que visitaron Quito en sus giras por América del Sur. En este contexto no sorprende que su primera obra para la escena fue una opereta titulada *Ensueños de amor*, que escribió en 1934 a los 31 años y que se representó en Quito.

Su vasto conocimiento general de la ópera en el mundo y de la ópera contemporánea a mitades del siglo XX consta en más de 30 artículos que publicó en diversos periódicos y revistas, sobre todo en *El Comercio* en Quito, que testifican que era un compositor pensante, con conocimientos amplios del género y conceptos claros antes de comenzar cada composición<sup>7</sup>.

## La trilogía de óperas “romanas” de Luis Humberto Salgado

Como se ha mencionado, Luis Humberto Salgado escribió para los escenarios cuatro óperas: *Cumandá*, *Eunice*, *El Centurión*, *El Tribuno*, así como el ópera-ballet *Día de Corpus* y la opereta *Ensueños de amor*. Mientras que *Cumandá* está ambientada en la selva amazónica al inicio de los movimientos de liberación del siglo XIX y *Día de Corpus* recoge

---

1 Domingo Brescia (siglo XIX-1937), compositor y profesor, director del Conservatorio Nacional de Música de 1903 a 1911, pionero del nacionalismo musical en Ecuador.

2 Sixto María Duran (1875-1947), compositor ecuatoriano. La partitura es incompleta.

3 Juan León Mera Martínez (1832-1894): *Cumandá: Un drama entre los salvajes*.

4 Pedro Pablo Traversari Salazar (1874-1956), compositor y musicólogo ecuatoriano.

5 Ariosto, Ludovico, (1474-1533), poeta italiano.

6 Francisco Salgado Ayala (1880-1970), compositor ecuatoriano.

7 Vea: Michael Meissner: *Luis Humberto Salgado – Escritos sobre música*, UCuencaPress, ISBN:978-9978-14-540-1

escenas comunes a la fiesta de Corpus Cristi, las tres óperas restantes *Eunice*, *El Centurión* y *El Tribuno* forman una trilogía ambientada en la antigua Roma, entre el año 66 y el final del primer siglo de nuestra era; el tema central es el auge del cristianismo en tiempos del decadente Imperio Romano.

En una entrevista con Hernán Rodríguez Castelo en 1970, Luis Humberto Salgado habla de su obra operística<sup>8</sup>. Este breve relato es la única declaración conocida de Salgado sobre el tema. Dice Salgado en la entrevista:

...muy problemático. Sólo el quijotismo puede permitirnos trabajar en ello.... La trilogía (op. cit.) abarca unos cincuenta años<sup>9</sup>. Desde la época de Nerón hasta la de Domiciano. Los dos Césares de Suetonio<sup>10</sup> y los Anales de Tácito<sup>11</sup> me ayudaron mucho.... El tema de los romanos me ha interesado desde muy joven. Antes de ir a la escuela secundaria, había leído „Quo Vadis“<sup>12</sup>. Tuve la oportunidad de leer las óperas de Wagner, *Die Nibelungen*, *Parsifal*. Todo eso me entusiasmó. Cuando la compañía (de ópera) Bracale llegó <a Quito> en 1921, surgió en mí la idea de escribir una ópera. ... Empecé a redactar un libreto sobre una trama mitológica, que guardé más bien como recuerdo. Luego compuse una opereta “Ensueños de amor”, que tuve el placer de estrenar bajo mi dirección con una compañía de zarzuela mexicana... “Sánchez”, si no recuerdo mal. Se presentó en funciones nocturnas y vespertinas. Mi éxito me impulsó a dedicarme más seriamente al teatro musical. Empecé a leer la novela *Cumandá* una y otra vez hasta que tuve en mente un boceto exacto de las escenas para la ópera.

## La génesis de la trilogía

Este breve extracto de una larga entrevista es una de las pocas fuentes que dan pistas sobre el trabajo de Salgado para el teatro musical. La mencionada opereta *Ensueños de amor* (1930-1934) y la ópera *Cumandá* (1943-1954) sobre el material de la novela homónima de Juan León Mera, así como la ópera ballet *Día de Corpus* (1944-1949), todas ellas escritas antes de 1956, son composiciones independientes, pero también tienen una función de preparación del gran proyecto de la trilogía. Como dice Salgado en la misma entrevista, conocía al menos el *Anillo de los Nibelungos* y *Parsifal* de Wagner, no se sabe si este conocimiento se refiere sólo a los libretos o también a las partituras; la formulación de que los “leyó” habla más del conocimiento de los libretos que de las partituras. La afinidad adicional con Wagner radica en la unión personal de este último como libretista, o poeta, y compositor, ya que Salgado también utilizó únicamente sus propios libretos. Al igual que los de Wagner, tienen un estilo muy poético, en su respectiva lengua materna,

8 Rodríguez Castelo, Hernán, (1933- 2017) , escritor ecuatoriano, miembro de la Real Academia Española. “Luis Humberto Salgado, por el mismo” en *El Tiempo*, Quito, 1970.

9 Nota del autor: en sentido estricto, son 32 años, del 66 al 98 de la era cristiana.

10 Cayo Suetonio Tranquilo (c. 70-122), Ocho libros sobre los emperadores romanos. Al parecer, Salgado disponía de la edición en dos volúmenes, de ahí su mención... *los dos Césares*.

11 Publio Cornelio Tácito (c. 58-120), historiador y senador romano. En sus *Anales*, describe el declive del Principado, la forma de monarquía romana fundada por Augusto.

12 Novela de Henryk Sienkiewicz (1846-1916), escritor polaco, por la que recibió el Premio Nobel de Literatura en 1905.



Luis Humberto Salgado. Quito. Foto Col.  
AEQ, colorizada con IA.

aunque alejado de la lengua vernácula, y dan la impresión de que muchas ideas musicales ya estaban en la mente del compositor cuando escribió los textos; hay ritmos y melodías que ya contienen el resultado final musical, al menos en un indicio, en la disposición de los versos.

Ambos compositores se caracterizan por el flujo libre del lenguaje, sin rimas finales -o incluso, como en el caso de *Los Nibelungos*, rimas de puñalada-. La frase acuñada para los libretos de Wagner<sup>13</sup>: “En sus versos musicalmente sentidos, la estructura oracional lógica y gramaticalmente habitual pierde su sentido” se aplica también sin reservas a la trilogía de Salgado. Probablemente, Salgado también habría estado de acuerdo con la frase de Wagner: “Os digo que las frases musicales salen solas de estos versos y periodos sin que yo tenga que hacer ningún esfuerzo; todo crece de la tierra como si fuera salvaje...”<sup>14</sup>. Probablemente Salgado ya tenía en mente la música cuando escribió su poesía. Las leyes

---

13 Peter A. Faessler: *Richard Wagner - Werke*, Von der Stauffacher-Verlag, Zürich, 1966, S. 13

14 op. cit. , S. 13

musicales fueron decisivas para la creación del texto; creó obras de arte completas cuyo componente musical guiaba la poesía y determinaba su progreso.

La tetralogía de los “Nibelungos” de Wagner fue posiblemente un acicate para que Salgado desarrollara también el tema romano en varios capítulos; tal vez así surgió el plan de tratar la antigua Roma desde tres perspectivas diferentes, la religiosa, la militar y la política, incluso antes de comenzar o durante la composición de “Eunice”, la primera de las tres óperas. Los temas: el autosacrificio, la redención a través del bautismo y la religión se acercan a las ideas de *Parsival*; en la escena final de *Eunice*, Salgado mezcla la muerte trágica de la protagonista, que recuerda el final de *Traviata*, con el ambiente intensamente religioso de *Parsival*, elementos que recorren como un hilo la trilogía y se ciernen como una sombra sobre los diversos acontecimientos de las tres óperas.

Salgado llamó a las tres óperas *Eunice*, *El Centurión* y *El Tribuno* su trilogía operística, análoga a la tetralogía de Wagner *Der Ring des Nibelungen*. Esta denominación se justifica porque la acción de las tres óperas se desarrolla en los mismos lugares y algunos de los personajes aparecen repetidamente, como *Fulvia*, *Decuriones* y un coro cristiano en las tres óperas, *Fabrizio* y *Lino* en *Eunice* y *El Centurión*. La trama de *Eunice*, está tomada casi en su totalidad de la novela *Quo vadis?* citada por Salgado y ya leída por él como estudiante, con algunos artificios de Salgado que propician el dramatismo operístico; sobre todo, la idea del autosacrificio de Eunice en favor de Ligia no se da en la novela de Sienkiewicz de esta manera. El breve epílogo de *¿Quo vadis?* introduce también elementos esenciales de la segunda ópera *El Centurión*, la revuelta contra Nerón y el anuncio de Galba como nuevo emperador tras el suicidio forzado de Nerón.

Aquí Salgado se encontró con un problema que se hace visible en el libreto de *Eunice*, pero que ya había sido resuelto antes de escribir la reducción para piano y la partitura orquestal. La mención de Galba, gobernador romano en la Galia, su avance contra Roma y los múltiples gritos de los soldados romanos ¡Ave Galba, Imperator!, que lo anuncian como nuevo emperador y así provocan el pánico en la corte de Nerón, se incluye en el libreto de *Eunice*, pero ya no aparecen en la reducción para piano y en la partitura orquestal; habría anticipado demasiado la segunda ópera *El Centurión*. Asimismo, Salgado suprimió una escena del segundo acto del libreto, en la que una guardia pretoriana y una compañía de gladiadores celebran un desfile de honor para el emperador Nerón; esta escena militar pertenece también al escenario de *El Centurión*, que es primordialmente militar, por lo que Salgado la excluyó sabiamente de la trama de *Eunice* para no violar su unidad estilística, predominantemente religiosa.

Estas dos pinceladas en el libreto también dejan claro que Salgado debió concebir el plan de una trilogía poco después de empezar a componer *Eunice*, y decidió separar los aspectos religiosos, militares y políticos de la antigua Roma. El añadido posterior del tercer acto de *Eunice* vuelve a corroborar esta tesis, pues su contenido es casi exclusivamente religioso cristiano, lo que, tras los tumultuosos acontecimientos del segundo acto, da a la ópera un claro sello en este sentido. La tercera parte de la trilogía, *El Tribuno*, transcurre

treinta años después de las dos primeras, por lo que *Quo vadis?* ya no se consideró como modelo para ella, sino con mayor razón las obras de los clásicos romanos Suetonio *De viti Caesarum libri VIII (Ocho libros sobre las vidas de los emperadores)*<sup>15</sup> y *Los Anales* de Tácito<sup>16</sup>, también mencionados por Salgado.

A excepción de *El Centurión*, pasaron varios años entre la redacción del libreto, la composición de la reducción para piano (partitura vocal) y la orquestación de la partitura orquestal en cada caso. Cronológicamente, las cuatro óperas mencionadas fueron escritas en este orden: *Cumandá* (reducción para piano: 1943, orquestación: 1949), *Eunice* (reducción para piano: 1956, orquestación: 1962), *El Centurión* (reducción para piano: 1959, orquestación: 1960), *El Tribuno* (reducción para piano: 1963, orquestación: 1971). La siguiente tabla ofrece información sobre la génesis de la trilogía; si sólo se indica una fecha, se trata de la finalización en cada caso:

Título	Libreto	Reducción de piano	Partitura orquestal
<i>Eunice</i>	13.6.1957	24.11.1956 – 15.10.1957 (2º Acto) 9.4.1961 (3er Acto)	17.10.1957 – 6.9.1962
<i>El Centurión</i>	7.7.1959- ?	18.9.1959	22.2.1960
<i>El Tribuno</i>	28.2.1965	17.9.1963 – 4.12.63 (1er Acto) 22.12.1963 – 26.1.64 (2º Acto) 5.8.1966 – 10.9.66 (3er Acto)	26.9.1966- 25.7.1971

Llama la atención que, en el caso de *Eunice*, Salgado comenzara a componer la reducción para piano (partitura vocal) incluso antes de que el libreto estuviera terminado, lo que confirma la tesis expuesta anteriormente de que se trata de obras de *arte total (Gesamtkunstwerk)* cuyos textos se funden con la música desde un principio. También cabe destacar que el resumen de *Eunice*, escrito por Salgado a máquina, termina con el segundo acto, siendo la última línea después del segundo acto: FIN DE LA ÓPERA. La sinopsis se mantuvo tal cual, y no se hizo ninguna adición a la misma tras la finalización del tercer acto. En el libreto original se aprecian rastros de goma de borrar en este punto, el final del segundo acto; quizás Salgado borró la línea FIN DE LA ÓPERA y la sustituyó por *3er Acto*. En la partitura orquestal de *Eunice*, se observa que el tercer acto está escrito con una herramienta de escritura diferente, azul, a la de los dos primeros actos (gris).

Teniendo en cuenta el tiempo transcurrido desde el inicio de la composición de la primera ópera de la trilogía, *Eunice* (1956), hasta la finalización de la tercera, *El Tribuno* (1971), Salgado trabajó en su trilogía durante al menos 15 años, sin contar las otras muchas

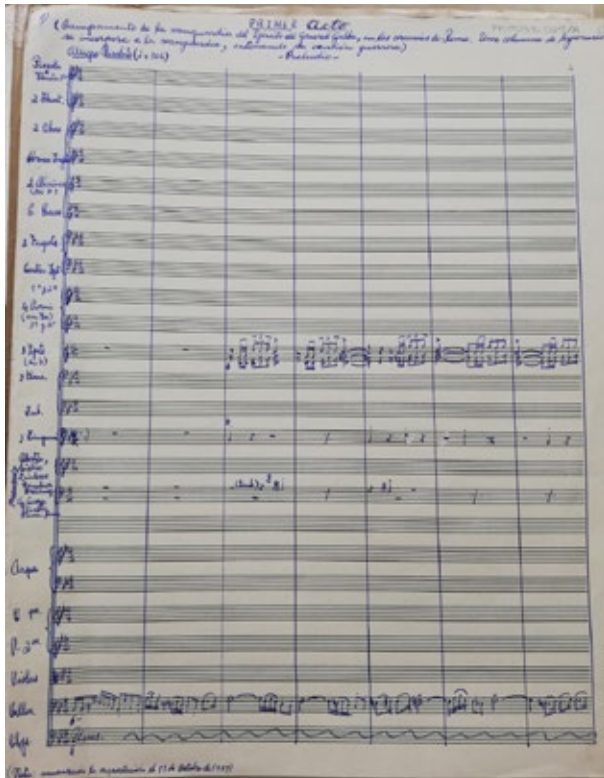
composiciones escritas al mismo tiempo de su extenso catálogo, que comprende unas 150 obras, 50 de ellas de gran formato. El propio Salgado escribió todos los libretos de sus óperas, y su talento literario también queda patente en un gran número de artículos sobre temas musicales y político-culturales que publicó en los principales periódicos de Quito a lo largo de los años. Es difícil decir por qué no compuso más óperas de contenido nacional después de *Cumandá*; tal vez le disuadió el hecho de no estar solo con este título; por otra parte, *Quo vadis?* le fascinó hasta tal punto que eligió este tema como la obra dramática musical de su vida, similar a las sagas nórdicas de Wagner en torno a *Los Nibelungos*.

### **Una mirada a los libretos**

La religión cristiana y sus virtudes teológicas: la fe, la esperanza y la caridad, están representadas en *Eunice* no sólo en el martirio de la protagonista y de sus correligionarios, sino también en varios miembros de la élite militar y política del tiránico emperador *Nerón*, personificados en el senador *Petronio* y en los oficiales militares *Marco Vinicio* y *Fabricio*, que suscriben en secreto la nueva fe. Nerón, vacilante al principio, decide finalmente matar a todos los cristianos, culpándolos falsamente del incendio de Roma. En la segunda ópera, *El Centurión*, ambientada dos años después de los sucesos de *Eunice*, hay un cambio: el nuevo emperador *Galba* rechaza a los cristianos como lo hizo *Nerón*, pero libera al oficial romano cristiano *Fabricio* porque no quiere empezar su reinado con sacrificios humanos.

Treinta años después, en *El Tribuno*, *Cocceius Nerva* llega al poder tras el asesinato del emperador *Domiciano*. *Nerva* perdona a los prisioneros religiosos y crea así una pausa en la persecución de los cristianos. Cabe destacar que en *El Tribuno* ni *Domiciano* ni *Nerva* forman parte de la multitud de cantantes, compuesta por representantes del poder y sus séquitos, algunos de ellos cristianos, otros simpatizantes, la mayoría de ellos romanos influyentes. También el emperador *Domiciano* sólo aparece como extra (!), como espectador de *Las Lupercales*. Por otra parte, el coro cristiano aparece invariablemente como una constante en todos los capítulos de la trilogía.

Como novela histórica clásica, *Quo vadis?* de Sienkiewicz no ha perdido su fascinación para generaciones de lectores. El fracaso de su protagonista, *Petronio*, patricio romano y escritor, amante de su esclava cristiana *Eunice*, sin duda impresionó al joven lector Salgado -cristiano y artista en ciernes- y pronto reconoció la idoneidad operística del argumento de la novela. Los temas religiosos y políticos siempre han estado entre los temas operísticos favoritos de los compositores, desde *La Coronación de Popea* de Monteverdi pasando por *Parsival* de Wagner hasta *Las Carmelitas* de Poulenc y *Los soldados* de Zimmermann, los dos últimos contemporáneos de Salgado.



Segmento de la partitura orquestal del primer acto de la ópera *Centurión* de Luis H. Salgado de temática romana. Fuente: Archivo Histórico del Ministerio de Cultura del Ecuador. Foto: cortesía de Alex Alarcón.

Luis Humberto Salgado tenía ya 52 años en 1956 cuando escribió el primer libreto de la trilogía. Era un compositor planificador y un agudo observador político, consciente de los males tanto de la política como de la iglesia en Ecuador y en el mundo. Si sus libretos muestran simpatía e incluso identificación con el cristianismo, probablemente se refería a la religión de los primeros cristianos de Roma, a la práctica de reuniones religiosas en las catacumbas, animadas por la fe y un ideal de amor; muy alejadas de la iglesia oficial que 300 años después proclamó la doctrina católica como universal desde el Vaticano. El último libreto de *El Tribuno* data de 1965, fecha de la que se desprende que Salgado pasó una década escribiendo textos cristianos como un predicador en el desierto, persiguiendo un ideal perdido.

Así que probablemente ha sido su instinto dramático como compositor de ópera el que explotó hábilmente el potencial dramático inherente a *Quo vadis?*. Esta novela le ofreció la oportunidad de trabajar durante casi dos décadas en un proyecto de ópera que fue concebido desde el principio como propio. Esta fidelidad filosófica a sus convicciones y al tema general de sus tres óperas es tan impresionante como su perseverancia como compositor. ¿Quién no piensa en Wagner y su tetralogía como modelo? Salgado tenía en gran estima a Wagner como compositor de ópera y “maestro de las transiciones”, un arte que queda patente tanto en sus propias óperas como en sus sinfonías.

## El estilo musical

Musicalmente, el estilo personal desarrollado por Salgado, que puede caracterizarse como una síntesis de elementos rítmicos y melódicos tradicionales ecuatorianos con técnicas compositivas avanzadas del siglo XX, incluida la *técnica de los doce tonos*, la dodecafonía, también informa sus óperas, aunque en menor medida que sus sinfonías. La trilogía está dominada por un estilo tonal extendido, seguro de sí desde las primeras notas de *Eunice*, que ilustra en composición e instrumentación las cambiantes escenas de los libretos y caracteriza con líneas suaves las voces femeninas, con dureza metálica los militares, con acordes homofónicos el coro cristiano, y con melodías e instrumentación caprichosas figuras controvertidas como *Nerón* y su esposa *Popea*. La fluidez de la música sólo se interrumpe en contadas ocasiones con eficaces finales de aria que invitan al aplauso; en general, las escenas fluyen suavemente unas con otras, como en la ópera romántica de Wagner en particular.

Los extensos episodios de danza de la trilogía ofrecen más oportunidades para el colorido del folclore antiguo nativo o imaginado que las partes cantadas: hay una danza andina (¡en la antigua Roma!) en el *Ballet pantomímico*, por ejemplo, y una danza de las esclavas egipcias en el segundo acto de *Eunice*. La armonía en *Eunice* oscila entre las arias casi tonales de la protagonista *Eunice* y frases dodecafónicas, estas últimas aplicadas al “loco” emperador *Nerón*. En su mayor parte, la música puede describirse como tonal extendida.

De Wagner, Salgado también adopta la técnica del “Leitmotiv” (motivo musical que acompaña constantemente a un personaje de la ópera a lo largo de la trama). Los *Leitmotive* pueden aparecer en la orquesta incluso sin que los personajes asociados estén presentes en el escenario, cuando son citados por otros intérpretes o están presentes sólo como una presencia mental, espiritual. Salgado recurre con frecuencia a esta presencia mental a pesar de la ausencia física, una técnica que sólo es posible en la ópera, donde los personajes invisibles pueden, sin embargo, estar audiblemente presentes en los instrumentos orquestales en sus *Leitmotive*. El final del primer acto de *Eunice* tiene las dimensiones de los finales de Verdi, con el uso de cinco solistas, coro y orquesta completa a máxima expresividad. A pesar del canto simultáneo de muchas voces, su composición polifónica permite la transparencia de las voces individuales y, por tanto, la retención de la individualidad de sus personalidades.

En el gran dúo de amor entre *Ligia* y *Marco Vinicius* en el tercer acto de *Eunice*, surgen recuerdos de la primera opereta de Salgado, *Ensueños de amor* (1934); hay una “peligrosa” cercanía del tiempo de 6/8 al vals vienés, que Salgado supo evitar en sus óperas posteriores. Los dramáticos enfrentamientos entre soldados romanos y cristianos,

ya sean disputas políticas o confesionales, están matizados por el uso de todo el aparato orquestal, incluyendo arpa, celesta y una amplia gama de instrumentos de percusión. La escena final de la muerte de *Eunice* es sutil y conmovedora como su homóloga en *La Traviata* de Verdi.

La acción de *El Centurión* se desarrolla principalmente en un entorno militar; en consecuencia, los metales de la orquesta tienen un papel protagónico en gran parte de la ópera, y Salgado utiliza este entorno para crear coros y conjuntos militares de gran intensidad y belleza, que a veces recuerdan al coro de cazadores del *Freischütz* de Weber, compuesto un siglo antes. Dado que los enfrentamientos militares en escena son verbales más que marciales, Salgado no duda en componerlos a menudo en forma de fuga, una textura musical muy popular para el diálogo entre iguales desde el Barroco<sup>17</sup>. El uso de “Leitmotive”, ya aplicado en *Eunice*, a veces reducido a un “Leitritmo”, se convierte en una constante para caracterizar musicalmente a determinados personajes o situaciones recurrentes.

De singular belleza es la Canción de cuna en *El Centurión* que *Fulvia* canta a *Priscilla* en el Acto I, de encantador lirismo en modo dodecafónico, pero casi tonal, que recuerda a Alban Berg. El final del Primer Acto vuelve a tener las dimensiones y la majestuosidad de los finales de Verdi, con siete solistas, coro y orquesta completa. No está exenta de humor la escena del segundo acto en la cueva de los cristianos, cuando dos ignorantes decuriones romanos comentan los rituales de la misa cristiana celebrada por el obispo *Lino*. La única escena de danza en *El Centurión*, la *Danza de las Vírgenes Vestales* en el tercer acto, esta vez no tiene alusiones andinas, al igual que no hay rasgos musicales ecuatorianos evidentes en el conjunto de la ópera. Salgado comenta los acontecimientos de la antigua Roma musicalmente en un lenguaje musical universal del siglo XX.

*El Tribuno* no concluye la trilogía sin sorpresas musicales. La mayor parte reside en una introducción de unos 40 minutos que consiste en un preludio y varias escenas de danzas y ceremonias antes de que los protagonistas de la ópera hagan uso de la palabra. Este largo “espectáculo” (preludio) tiene, además de modelos históricos que van desde el barroco hasta el período clásico<sup>18</sup>, un antecedente en el ballet de Salgado *Licisca: orgía romana*, que Salgado compuso en 1949 -unos años antes de la trilogía- con una trama ambientada en la antigua Roma en la época del emperador *Claudio* y su licenciosa esposa *Mesalina* (= *Licisca*). Históricamente, estas personalidades vivieron una generación antes de *Nerón*, el emperador que aparece en *Eunice*. Este ballet puede considerarse como

---

17 Alban Berg también utiliza repetidamente el canon en los diálogos de su ópera „Lulu“.

18 Incluso Mozart compuso ballets para *Idomeneo* y *Titus*.

la primera aproximación de Salgado al tema de la antigua Roma, tanto en términos de argumento como de recursos musicales, aunque sin referencia directa a la trilogía.

Volviendo a la música de *El Tribuno*: la austera apertura y el extenso catálogo de ideas del largo *Preludio* de 371 compases establecen referencias musicales al espectáculo de ballet que sigue, así como al argumento de la propia ópera. Los subtítulos de los distintos episodios de este espectáculo son una lección de mitología grecorromana; términos desconocidos hoy en día que merecen una breve explicación. El ballet se subtitula *Las Lupercales*, palabra derivada del latín *lupus* (lobo), en honor a la luperca que, según la mitología romana, amamantó a Rómulo y Remo, los fundadores de Roma. La fiesta luperca se celebraba cada año en Roma en febrero, una mezcla de ritual religioso y carnaval. Primero *Momo* y su séquito actúan en una pantomima. El rey *Momo* era un personaje de la mitología griega, de origen divino, pero que fue expulsado del Olimpo y desterrado a la tierra por sus burlas a otros dioses. En las fiestas de la antigua Roma, se lo asociaba a las orgías e incluso se le sacrificaba simbólicamente al final. Apropiadamente, Salgado compone esta escena en forma de *Scherzo*, sobre un ritmo rápido de 6/8, ligero y burlón.

Sigue la escena de las *Amadriadas* y los *Silenos*, las primeras son ninfas de los árboles y los segundos sátiros, dioses menores de la embriaguez, padres adoptivos de *Dioniso*, el dios del vino, que más tarde recibirá su propia escena de homenaje. Salgado los caracteriza con delicadas figuraciones de instrumentos de viento antes de que las distintas líneas se unan en una danza desenfadada. A continuación, se produce la procesión de las *Vestales*, sacerdotisas romanas, acompañadas por voces – por primera vez en esta ópera. Un coro alaba a *Vesta*, diosa de la tierra y del fuego sagrado eterno de Roma.

Hay grandes sorpresas en la siguiente *Fanfarria romana* y *Desfile triunfal*, cuando tres trompetas en mi bemol, una trompeta baja, dos saxofones y dos tubas (wagnerianas) aparecen adicionalmente en la partitura e invitan al público a un concierto de metales tanto noble y refinado como atrevido. El quinto capítulo del espectáculo de ballet se titula *Orfeo y Eurídice* (Pas de deux). Su transparente orquestación con vientos de madera y dos arpas proporciona el contraste perfecto con la sección anterior. Le sigue el *Ritual Dionisiaco*, que retoma los primeros temas del *Preludio* y concluye así este gran complejo de apertura en perfecta forma A-B-A.

Tras este extenso prelude sin cantantes solistas, la acción propiamente dicha de la ópera comienza finalmente con una discusión entre los protagonistas *Cayo*, *Eneo*, *Gala* y *Livio* (= El Tribuno) sobre el abuso de poder del emperador *Domiciano* y el posible futuro de Roma, discusión que luego retoman *Fulvia*, la madre de *Livio*, y *Clemente*, ambos

cristianos declarados. Estas discusiones continúan también en el segundo acto, primero entre las voces femeninas de *Fulvia*, *Gala* y *Licina*, y luego entre todos los participantes.

Un elemento cómico lo aporta el personaje del astrólogo *Askletarión*, un hombre inteligente y con perspicacia política que predice el asesinato de *Domiciano*, acompañado musicalmente nada menos que por *Ondes Martenot*, uno de los primeros instrumentos electrónicos<sup>19</sup>. Inventado por el francés Maurice Martenot en 1928, revela el íntimo conocimiento de Salgado de las últimas tendencias musicales en Europa. La ilustración del talento sobrenatural de *Askletarión* a través de un instrumento electrónico “sobrenatural” no está exenta de ironía. (La existencia histórica de este personaje la comprueba Tácito en sus *Anales*). El tercer acto tiene lugar tras el asesinato de *Domiciano*, cuando *Eneo*, *Suetano* y *Livio* anuncian las buenas noticias del nuevo gobierno de *Nerva*. La ópera termina con un gran coro cristiano y comentarios esperanzadores de los protagonistas, aunque sabemos que esta esperanza duró poco: la persecución de los cristianos estaba aún lejos de terminar<sup>20</sup>.

## Conclusiones

El extático coro jubiloso en radiante re mayor con la fanfarria de metales, poco antes del final de *El Tribuno*, habría sido la conclusión perfecta para una multitud de óperas. El repliegue que sigue en *El Tribuno* muestra el arte del dramaturgo Salgado, aunque probablemente se identificó en alto grado con el contenido religioso del coro final, pero que, sin embargo, dio prioridad a la lógica dramática y a la unidad de la trama que sitúan el final de la ópera donde había comenzado, en la conversación de importantes personalidades sobre la situación política y espiritual de Roma. En este sentido, tanto *Las Lupercales* como el enfático coro final de los cristianos en el contexto general de *El Tribuno* son declaraciones públicas extremas, espectáculos se podría decir, que, sin embargo, en el sentido operístico-dramático sólo hacen visible al exterior lo que se discutía y planeaba en un pequeño círculo político. Así, tanto el espectáculo *Las Lupercales*, que se puede clasificar políticamente oportuno como diversión popular conveniente al gobierno, de acuerdo con el lema: *pan y juegos* como política oficial del gobierno de un estado vertical dictatorial; pero, por otro lado, también es oportunista el canto jubiloso de los cristianos agradeciendo a su dios por su liberación de las cárceles, en lugar de festejar los cambios políticos logrados a través de la conspiración y el asesinato.

---

19 Las Ondes Martenot, es un instrumento electrónico monofónico, similar a un piano eléctrico, que permite hacer *glissandi* entre las notas de la melodía.

20 Nota histórica: En la Roma imperial, la persecución de los cristianos no terminó sino hasta el año 325 bajo el emperador Constantino, y en el 380 el cristianismo se convirtió en la religión oficial del Estado.

Hasta qué punto Salgado se identificó con tal o cual línea de texto en su ópera, y si lo hizo, probablemente con las cristianas, es irrelevante; su sobresaliente instinto dramático salva la ópera de una conclusión confesionalmente llamativa pero demasiado simple, sino la termina en su entorno esencial, la especulación político-filosófica y sus consecuencias. No es casualidad que el emperador *Domiciano* sólo aparece como un extra en la tribuna, y el nuevo emperador *Nerva* no aparece para nada; del asesinato del emperador sólo oímos hablar antes y después del evento, pero los detalles se omiten, aunque ciertamente podrían haber sido escenificados con gran efecto operístico. Así, Salgado cierra su trilogía de óperas romanas en *El Tribuno* con un libreto filosófico - especulativo y su ingeniosa composición musical, que confirman una vez más su rango como uno de los más importantes genios musicales del continente americano en el siglo XX.

Si se observa la trilogía como una sola obra de arte, sorprenden superficialmente las similitudes de las tramas y los personajes de sus tres partes. No obstante, existen notables diferencias entre ellas. *Eunice* muestra el enfrentamiento directo entre los cristianos y el emperador desde el punto de vista de los cristianos torturados, con sus largas profesiones de fe, las enseñanzas religiosas de *Fulvia* e incluso del obispo *Lino* (históricamente el sucesor de Pedro) como elemento fundamental, dando así a la ópera un contenido predominantemente religioso. *Eunice* también presenta violencia manifiesta en el escenario, el abuso de los cristianos por parte de los soldados romanos, un contrapunto drástico al mundo íntimo de *Eunice* y sus correligionarios.

El cristianismo en *Eunice* todavía es apolítico. Los cristianos están preocupados por la supervivencia y la difusión de la doctrina entre la población vacilante, para la que, sin embargo, el cristianismo representa también un faro político de esperanza frente a los abusos del poder imperial. Es interesante comprobar hasta qué punto el cristianismo se ha impuesto ya en la élite intelectual, política y militar del Estado, aunque aquí todavía se haga en secreto, por miedo a las brutales represalias del régimen imperial. La sombra del cruel terror de Estado planea opresivamente sobre la ópera, haciendo que los momentos de fe profesada y las relaciones amorosas entre los cristianos oprimidos sean aún más conmovedores.

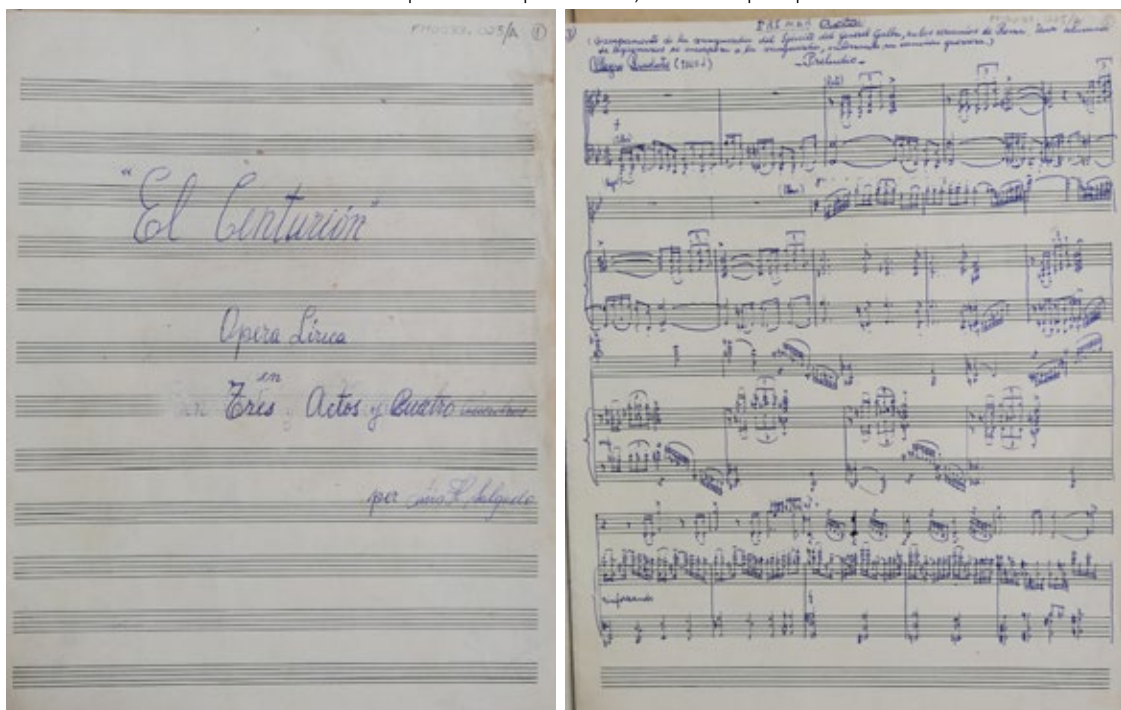
El escenario de la segunda ópera, *El Centurión*, se sitúa en las afueras de Roma, en el campamento militar de *Cotta*, la vanguardia del ejército del general *Galba* que se dirige a Roma para derrocar al emperador Nerón. Desde el principio, la acción se desarrolla en un entorno militar, con *Cotta* y *Galba* como figuras centrales. Al principio de la ópera se escuchan cantos militares en lugar de los cristianos en *Eunice*. Los personajes femeninos

también pertenecen al ámbito militar; *Priscila* es la esposa de *Cotta*, *Fulvia* su confidente, y también la prometida de *Fabricio*, el centurión romano cristiano que apoya el complot contra Nerón.

La parte cristiana de la trama se limita esencialmente a la misa clandestina en la que *Fabricio* anuncia su misión de difundir el cristianismo entre sus soldados. *Fulvia*, sin embargo, expresa en la misma ocasión (*en éxtasis arrebatador*) que: *...pronto las estatuas de los dioses paganos serán sustituidas por la imagen de Cristo; las iglesias se levantarán sobre las ruinas de los templos idólatras*. Con esta afirmación, la conciencia de los cristianos de Roma está ya un paso más allá que la de *Eunice*. El sueño de *Fulvia* ya es un sueño estatal e institucional. En resumen, en *El Centurión* predomina el componente militar de los conflictos políticos en Roma en el año 69, el componente religioso pasa a un segundo plano.

La tercera ópera de la trilogía, *El Tribuno*, se sitúa treinta años después de las dos primeras, de nuevo en Roma, en casi las mismas condiciones que antes, con un emperador *Domiciano* anticristiano, muchos cristianos detenidos y un sistema político inestable. Pero el escenario de la ópera es diferente, aparte del espectáculo público de *Las Lupercales*, la acción se desarrolla en espacios cerrados dentro de Roma, el vestíbulo del anfiteatro, la casa de *Fulvia* y *Partenio*, una biblioteca, espacios que permiten discusiones íntimas, a las que acuden los protagonistas *Cayo*, *Eneo*, *Livio*, todos ellos miembros de la élite romana. Al igual que los personajes femeninos *Gala*, *Licina*, *Fulvia* y la emperatriz *Domitila*, son

Segmentos gráficos de la ópera *Centurion* de Salgado de temática romana. *El Centurión* y segmento de la notación del preludio de primer acto, reducción para piano. Fotos cortesía Alex Alarcón.



representantes de las clases altas que jalan los hilos políticos de Roma y conspiran para asesinar a *Domiciano* e instalar al nuevo emperador *Nerva*. Tanto el ámbito militar como las asambleas de los cristianos juegan un papel secundario en el curso de la trama; la política tiene prioridad. Sin embargo, *Livio*, el tribuno, profesa la misma visión del futuro que su madre *Fulvia* en *El Centurión*, a saber, que la religión cristiana debe pertenecer al trono imperial, es decir convertirse en la religión oficial. *Fulvia* y *Clemente* se expresan en el mismo sentido cuando ya sueñan con el Papa en el Vaticano como gobernante del mundo.

En resumen, las constantes de las tres óperas son el escenario de Roma, el poder imperial y la deplorable situación de los cristianos. Cada ópera trata el tema desde un ángulo diferente, *Eunice* desde el punto de vista de los cristianos perseguidos, *El Centurión* desde una perspectiva militar y *El Tribuno* desde un ángulo político. En cuanto a la organización de los cristianos que actúan en la clandestinidad, se puede constatar una mejora temporal de su situación –su liberación de las cárceles bajo el recién nombrado emperador *Nerva* en *El Tribuno*– pero también una planificación progresiva de su futura estructura social.

La religión, el ejército y la política como determinantes de la vida pública, estatal y privada, no se limitaron a la antigua Roma, sino que son constantes que también fueron la realidad de Salgado y siguen determinando todas nuestras vidas en la actualidad. Por tanto, la trilogía operística de Salgado no es un asunto museal, sino que esta mirada a la antigua Roma puede abrirnos los ojos a la vida actual y a los factores que la determinan, que no son tan diferentes de los de hace 2000 años.

¿Cómo debe clasificarse la trilogía de Salgado en el panorama operístico internacional del siglo XX? Comparada con obras escritas en la misma época, como *Los diálogos de las carmelitas* de Poulenc y *Los soldados* de Zimmermann, que atrajeron rápidamente la atención internacional, la trilogía de Salgado sigue siendo oculta. Incluso en la enciclopedia de cinco volúmenes de Ulrich Schreiber *El arte de la ópera*, seguramente la historia de la ópera más completa jamás escrita, Sudamérica sólo se menciona con Brasil y Argentina; el autor no conoce a Salgado.

Sólo un intenso interés que emane de Ecuador por estrenar las dos óperas restantes de la trilogía después del estreno de *Eunice* en Cuenca en 2018 y que garantice representaciones regulares en el país podría provocar un cambio positivo e iniciar que la atención internacional se dirija también a Salgado como compositor de ópera. Desgraciadamente, el desinterés de las instituciones políticamente responsables de Ecuador para impulsar ejecuciones de las obras de Salgado ha persistido desde la vida

del compositor hasta nuestros días, a pesar de los aislados esfuerzos individuales de directores de orquesta, pianistas y músicos de cámara por ejecutar sus composiciones. Los musicólogos que trabajan en Ecuador también han hecho suya su causa y cada vez hay más estudios sobre su biografía y sus obras. En general, sin embargo, el renacimiento de Salgado está todavía por venir; queda mucho por hacer antes de que el escenario musical internacional le asigne el lugar que le corresponde en la historia de la música.

\*

Salgado había completado la composición de cada ópera en reducción de piano años antes de que se comenzara la partitura orquestal; sin embargo, el resultado sonoro final está anclado en la partitura orquestal, utilizando los colores de los instrumentos individuales y sus combinaciones para ilustrar los personajes y las situaciones de la trama.

El tratamiento de las complejas transposiciones de los distintos instrumentos -corno inglés y trompas en fa, clarinetes en mi bemol, si bemol y la, trompetas en mi bemol, si bemol y fa, saxofones en mi bemol y si bemol, así como las diferentes claves de sol, do y fa- fue un enorme logro intelectual por parte de Salgado, para pasar de una idea sonora imaginada a una notación correcta<sup>21</sup>. Lo que complica su caso es el hecho de que nunca pudo escuchar sus principales obras orquestales; con muy pocas excepciones no se interpretaron en vida. Lo más sorprendente, sin embargo, es el dominio de Salgado de las grandes formas, la perfecta yuxtaposición de las distintas escenas en cada cuadro y estos cuadros a su vez a los tres actos de la ópera. Igualmente, llama la atención la homogeneidad estilística de cada ópera y de la trilogía en su conjunto, a pesar de la mayor diversidad compositiva en el detalle, la expresión y la orquestación de cada sección, considerando de que transcurrieron casi veinte años entre el inicio del libreto de *Eunice* y la finalización de la partitura de *El Tribuno*. Sólo una mente genial puede concebir obras de esta magnitud y originalidad, realizarlas a la perfección y mantener su unidad durante muchos años.

---

21 Comentario del editor de las partituras: Aunque hay algunos errores en las partituras de la trilogía (notas erróneas e incoherencias rítmicas), todos ellos podían corregirse con relativa facilidad mediante la aplicación de la lógica armónica y métrica; por lo tanto, no era necesario publicar un «índice de errores» o un informe de edición crítica.

## **Bibliografía**

### **Fuentes primarias**

- Salgado, Luis. H.: *Eunice*, ópera, autógrafo de la partitura, Archivo Histórico del Ministerio de Cultura del Ecuador, N°. FM0033.021
- Salgado, Luis. H.: *Eunice*, ópera, autógrafo de la reducción de piano, Archivo Histórico del Ministerio de Cultura del Ecuador, N°. FM0033.022
- Salgado, Luis. H.: *Eunice*, ópera, autógrafo del libreto, terminado el 19.6.1957, Archivo Histórico del Ministerio de Cultura del Ecuador, N°. FM0033.023/A
- Salgado, Luis. H.: *Eunice*, ópera, Resumen, texto mecanográfico del autor, Archivo Histórico del Ministerio de Cultura del Ecuador, N°. FM0033.023/B
- Salgado, Luis. H.: *El Centurión*, ópera, autógrafo de la partitura, Archivo Histórico del Ministerio de Cultura del Ecuador, N°. FM0033.021/A
- Salgado, Luis. H.: *El Centurión*, ópera, autógrafo de la reducción de piano, Archivo Histórico del Ministerio de Cultura del Ecuador, N°. FM0033.025/A
- Salgado, Luis. H.: *El Centurión*, autógrafo del libreto, comenzado el 07.07.1959, Archivo Histórico del Ministerio de Cultura del Ecuador, N°. FM0033.026
- Salgado, Luis. H.: *El Tribuno*, ópera, autógrafo de la partitura, Archivo Histórico del Ministerio de Cultura del Ecuador, N°. FM0033.028
- Salgado, Luis. H.: *El Tribuno*, ópera, autógrafo del libreto, terminado el 28.02.1965, Archivo Histórico del Ministerio de Cultura del Ecuador, N°. FM0033.029
- Salgado, Luis. H.: *Eunice*, partitura, Edición Michael Meissner, Cuenca, 2017-2020
- Salgado, Luis. H.: *El Centurión*, partitura, Edición Michael Meissner, Cuenca, 2017-2020
- Salgado, Luis. H.: *El Tribuno*, partitura, Edición Michael Meissner, Cuenca, 2017-2020

### **Literatura secundaria**

- Guerrero Gutierrez, Pablo: *Enciclopedia de la Música Ecuatoriana*, Corporación Musicológica Ecuatoriana Conmúsica, Quito, 2001-2002
- Guerrero Toro, Juan Agustín (antes 1818 - 1886, Quito): *La música ecuatoriana desde su origen hasta 1875*, Imprenta Nacional, Quito, 1876.
- Meza, Guillermo: "Cronología comentada de ejecución de obras" (Luis Humberto Salgado), Fundación Luis Humberto Salgado, Quito 2018.
- Rodríguez Castelo, Hernán: "Luis Humberto Salgado, por él mismo", en *El Tiempo*, Quito, 1970, s.p.
- Schreiber, Ulrich: *Die Kunst der Oper*, Büchergilde Gutenberg, Frankfurt, 2006

JOHN WALKER



Foto: P. Guerrero.

## OBSERVACIONES PRELIMINARES SOBRE EL OBOE EN QUITO

*Edosonía*, n° 06, marzo, p. 101-106. Quito,  
2026.



# OBSERVACIONES PRELIMINARES SOBRE EL OBOE EN QUITO, ECUADOR.

JOHN WALKER<sup>1</sup>

---

**Resumen:**

Este trabajo aborda aspectos históricos del oboe en medios ecuatorianos y la problemática educativa de este instrumento.

**Palabras clave:**

Oboe, Música en Ecuador, Instrumentos musicales, Instrumentistas.

**Abstract:**

This paper addresses historical aspects of the oboe in Ecuadorian media and the educational challenges surrounding this instrument.

**Keywords:**

Oboe, Music in Ecuador, Musical instruments, Instrumentalists.

---

Con la excepción de los registros de la Catedral de Quito a principios del siglo XIX,<sup>2</sup> que muestran pagos a un par de oboístas, no ha salido a la luz más información sobre el uso de este instrumento ni de sus intérpretes durante el resto del siglo. Además,

---

1 John Walker (Iowa-1956-) Oboísta y musicólogo estadounidense. Autor de varios artículos en torno a música académica ecuatoriana; ha publicado en Jstore. Correo: jwalker99@yahoo.com

2 Honorio Granja, "Lista de pagos a los músicos de la Catedral de Quito," *a tempo* 3, año I, No. 3 (enero-marzo, 1992), 34-36.

aunque Antonio Neumane hubiera optado por hacerlo, así como Francisco Rosa — tras la muerte del primero— la evidencia sugiere que ninguno de los dos contrató a un profesor con el propósito específico de enseñar a futuros intérpretes. Más bien, si hubiera surgido una situación en la que un estudiante quisiera estudiar oboe, al parecer esa responsabilidad habría sido asumida por los flautistas Rafael Jiménez o Pietro Traversari. De esta manera, Ecuador aparentemente siguió un tipo de enfoque “generalista” que se estaba utilizando durante este período no solo en los varios países de Centroamérica, sino también en América del Sur. Por ejemplo, un año después de que Enrico Marconi llegara a Ecuador en 1870, el gobierno colombiano envió una delegación a Italia donde contrató al director de banda, Juan De Sanctis, quien fue descrito como un “virtuoso” de casi todos los vientos, así como de violín y el piano.<sup>3</sup>

En el período comprendido entre 1870 y 1876, la ausencia de un profesor de oboe también nos puede informar sobre el estado de la música instrumental y la apreciación de la misma durante aquella época, tanto en el Ecuador como en muchos de los países latinoamericanos. Como sugiere el musicólogo mexicano Oscar Mayer-Serra, ya que el público “estaba acostumbrado a considerar los conciertos [de solistas instrumentistas] sólo como una exhibición acrobática,”<sup>4</sup> la gente culta esperaba más bien un tipo de actuación musical que incluyera una cierta cantidad de “espectáculo.”<sup>5</sup> Así que, en vez de un solo de oboe, los artistas que llegaron al Ecuador durante las últimas décadas del siglo XIX generalmente eran violinistas o pianistas.

En 1900, el gobierno ecuatoriano intervino nuevamente en el área musical re-estableciendo el Conservatorio Nacional, y, como antes, poniendo a cargo de la administración a profesores extranjeros. Durante los nueve años de administración, el plantel no contó con un profesor especializado en oboe. No obstante, el cinco de noviembre de 1903, la institución presentó un concierto de estudiantes que incluyó un cuarteto de vientos madera que interpretó una obra de Luigi Hugues (1836-1913).<sup>6</sup> Aunque el nombre de cada instructor sigue (en paréntesis) al de cada uno de los estudiantes intérpretes, dado que el nombre del instructor se indica como “P. Traversari,” no queda del todo claro a qué Traversari se hace referencia.<sup>7</sup> No obstante,

---

3 Adolfo de la Espriella Ossío, *Historia de la música en Colombia a través de nuestro bolero* (Barcelona: Grupo Editorial Norma, 1997), 163.

4 Otto Mayer-Serra, *Panorama de la Música Mexicana, desde la independencia hasta la actualidad* (México, DF: El Colegio de México, 1941), 34.

5 Antes de llegar a Ecuador en 1888, un año antes el pianista francés, Capitán Voyer, dio algunos recitales en México. Después de uno de los mismos un periodista comentó: “Hubo veces que el Capitán se agitara [sic] como estremecido por un verdadero baile de Vito en todo el cuerpo.”

6 “Programa del Concierto,” *El Tiempo*, noviembre 4, 1903, 3.

7 Aunque Traversari en 1900 había sido contratado nuevamente para enseñar los instrumentos de viento, este flautista y director de las bandas del ejército falleció el cinco de agosto de 1903.

*El Comercio*. Quito, vier. 25 feb., 1972. p. 9.

**Sinfónica dará hoy concierto de gala por Día de Civismo**

La Orquesta Sinfónica Nacional, dirigida por el titular señor Viktor Büger, hoy viernes 25 del actual, en el Teatro Nacional Sucre, presentará un Concierto de Gala, en homenaje al Día del Civismo.

Este Concierto, en principio estuvo programado para presentarlo en esta misma fecha, en honor del Ejército Nacional, como motivo de su Día Clásico, pero circunstancias ajenas a la voluntad tanto de los señores Jefes de las Fuerzas Armadas como de la Junta Directiva de la Entidad Musical, han hecho que este Concierto, el primero de la temporada de 1972, se presente para el público capitalino y con motivo ya indicado.

La Sinfónica Nacional, ejecutará las siguientes obras: Obertura de la ópera "IDOMENEO" (con el finalse de Viktor Büger), KV. de Wolfgang Amadeus Mozart; Concierto Grosso en rememor, para 2 Oboes y Orquesta de Cuerdas, de Antonio Vivaldi, y, en la última parte, la Sinfonía Nº 101, en Re-ma-yor, "El Reloj", de Joseph Haydn.

Actuarán como Solistas en Oboes, los señores Lucien Ladet y Edgar Pineda, miembros del Cuerpo de Profesores de la Orquesta Sinfónica Nacional.

La Junta Directiva de la Entidad Musical, resolvió que



LUCIEN LADET,  
Oboe I.



EDGAR PINEDA CARRERA,  
Oboe II.

este Concierto de Gala, sea de puertas abiertas, es decir, absolutamente gratuito.

*El Comercio*. Quito, dom. 14 may., 1961. p. 5.



**DARAN UN CONCIERTO**

La pianista ecuatoriana Alicia Cordero, graduada en España y hoy profesora en el Conservatorio Nacional, y el oboísta francés Lucien Ladet —profesor también del Conservatorio y miembro de la Sinfónica— ofrecerán un concierto conjunto el próximo viernes, en el Club Femenino de Cultura. (Foto EL COMERCIO, de José Pérez).

Recortes de prensa en los que se promociona la actividad musical de los oboístas Lucian Ladet y Edgar Pineda. Col. Base de datos UCEfonía.

es importante señalar que el oboísta miembro del cuarteto fue José María Ortí, quien posteriormente fue nombrado instructor de oboe del plantel. Tres años después, el 25 de julio de 1906, el Conservatorio presentó un concierto de clausura, en el cual un grupo de instrumentistas de viento interpretó el mismo cuarteto de Hugue. Dentro de la lista de intérpretes no figura el nombre de Ortí y aparece como miembro de este grupo el oboísta Manuel Villamarín.<sup>8</sup>

Al mirar hacia la administración del Conservatorio durante la década de los 1870, se podría argumentar que el período regido por Marconi/Brescia (1900-1911) representa un grado tangible de mejora. Sin embargo, al compararlo con instituciones similares de la región, queda claro que Ecuador se había rezagado. Por ejemplo, en 1894, el uruguayo (formado por un oboísta italiano), José Garayalde, llegó a Santiago de Chile como oboísta principal del teatro municipal de esa ciudad. Cuatro años después, fue nombrado miembro del cuerpo docente del conservatorio nacional de ese país. Aún más revelador es lo que ocurrió en Colombia, donde en 1886, el nombre del flautista y oboísta Jenaro D'Alemán aparece en una lista de profesores y empleados de la academia nacional de música de dicho país. De hecho, él había llegado a Colombia en 1873.

<sup>8</sup> El nombre de este músico no vuelve a aparecer.



El oboísta Edgar Pineda, quien fue parte de la Orquesta Sinfónica Nacional del Ecuador. Col. AEQ.

La historia del oboe en el Ecuador durante el resto del siglo XX continuó de una manera esporádica e inconsistente. Poco después del despido de los profesores italianos en 1911, parecía que se iba a establecer algo de continuidad cuando el cargo de profesor de oboe pasó de maestro a estudiante: Julio César Villamar (n. 1894), discípulo de Miguel Jaramillo (1885-1950), ocupó dicha plaza en el Conservatorio hasta por lo menos 1950. Sin embargo, no hay ninguna información sobre quienes fueron sus estudiantes. Seis años más tarde, llegó a Quito el oboísta guatemalteco Manuel Gómez Samayoa (1916-1990). Este célebre oboísta fue uno de los diez intérpretes extranjeros reclutados para formar parte de la Orquesta Sinfónica Nacional del Ecuador (OSNE) en su primer concierto.<sup>9</sup> Como profesor de oboe en el Conservatorio Nacional, formó a Edgar Pineda (1943-2025).

Después de que Gómez abandonara Ecuador posiblemente en 1960, el Conservatorio parece no haber contado con un profesor de oboe sino hasta 1964, cuando llegó al país el oboísta francés Lucien Ladet (1926-2000). Uno de sus estudiantes más exitosos es Daniel Fellig (n. 1961), quien en 1986 triunfó en un concurso de jóvenes solistas. Luego, se perfeccionó en la Universidad Estatal de Luisiana. El autor de este informe llegó a Ecuador en 1995 para trabajar como

---

9 "Gobierno ayuda con 900 mil sucres a la Orquesta Sinfónica Nacional," *El Comercio*, agosto 31, 1956, 3.

integrante de la Orquesta Sinfónica Nacional del Ecuador (OSNE) y como profesor en el Conservatorio hasta 1999. Dentro de sus estudiantes, formó a Freddy Paccha, quien trabaja actualmente en dicha orquesta.

No obstante, ya que actualmente el Conservatorio no cuenta con un profesor de oboe, se podría decir que esta situación ha vuelto a la normalidad. En otras palabras, a lo largo de la presencia institucional del oboe en Quito, tristemente, ha existido un descuido, cuando más bien, ha habido múltiples oportunidades como para seguir el ejemplo de casi todos los países vecinos.

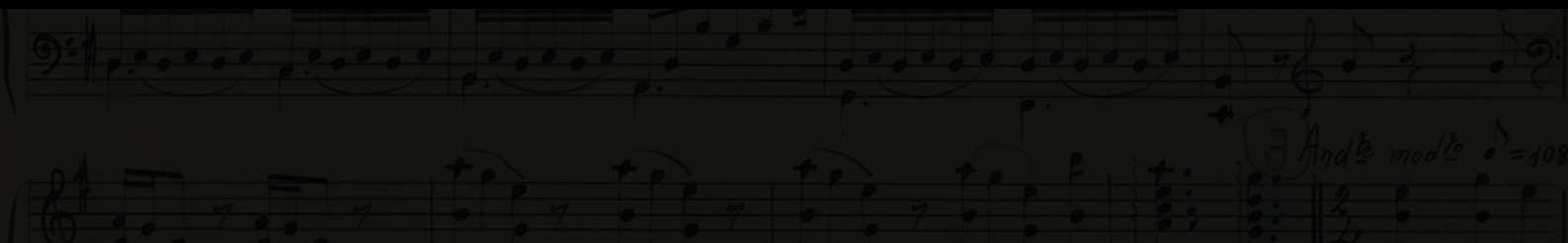
# EDO

**RAFAEL SUBÍA**



## FUTUROS MUSICALES

*Edosonía*, n° 06, marzo, p. 107-111. Quito,  
2026.



JOSÉ RAFAEL SUBÍA VALDEZ\*

### Resumen

Revisión del camino andado por la música académica y su inserción en el marco de la tecnología. El artículo presenta consideraciones respecto a lo que se puede hacer para evitar que las IAs y las tecnologías despojen de humanidad a la creatividad para recuperar el valor cultural del arte sonoro.

**Palabras clave:** Tecnología y Experimentación – Historia, Estado Actual I.A., Futuro público y performance.

### Abstract

A review of the path taken by classical music and its integration within the technological framework. This article presents considerations regarding what can be done to prevent AI and technology from stripping creativity of its humanity and to recover the cultural value of sound art.

**Keywords:** Technology and Experimentation – History, Current State of AI, Public Future and Performance.

## Introducción

La evolución es un proceso inevitable que determina el avance biológico, social y cultural del ser humano. En el arte, la evolución estética está relacionada estrechamente con el desarrollo tecnológico y la experimentación con las herramientas disponibles. Este bucle de retroalimentación entre producto artístico y desarrollo tecnológico es el motor evolutivo que ha producido los cambios paradigmáticos más significativos de las prácticas profesionales incluyendo las artísticas. Algunas tecnologías han actuado de forma más sutil marcando los adelantos de manera paulatina y casi imperceptible. La escritura musical eurocéntrica por ejemplo no solo logró la correcta representación de las melodías e himnos cantados inicialmente en los eventos religiosos, sino que también proporcionó las condiciones necesarias para que la armonía y el contrapunto florezcan y se complejicen. Siglos después el clave bien temperado

---

\*Compositor/Investigador/Artista Sonoro quiteño, PhD; docente de la Carrera de Artes Musicales.  
Contacto: [jsubia@uce.edu.ec](mailto:jsubia@uce.edu.ec)



Collage. Quito, 2026. Edosonía.

ofrecerá las condiciones óptimas para el nacimiento de la armonía funcional tonal y con ello el invento y el perfeccionamiento del piano.

Desde el fin de la Segunda Guerra Mundial, la tecnología y sus avances exponenciales han marcado claramente la evolución socio-cultural de nuestra era moderna. El nacimiento del microcontrolador y el internet nos catapultaron a una adolescencia tecnológica que ha acelerado los cambios más bruscos de nuestra historia humana conocida. Hoy, con la adopción de la sociedad de la Inteligencia Artificial y la conexión ininterrumpida gracias a las redes sociales, se han creado una cantidad inimaginable de aristas y campos de investigación, poniendo en duda cuál será el próximo gran avance cultural que determine el futuro de la humanidad. En este contexto, es indispensable que los espacios creados para el conocimiento no se vean abrumados por el infinito número de posibilidades que la tecnología nos sugiere. Es por ello necesario, que los espacios académicos cumplan con la exhaustiva exploración y documentación de las propuestas para poder mantener una relación sana de la tecnología al servicio del usuario y no la completa esclavización del humano en función de esta.

En los últimos años, se ha visibilizado el surgimiento de artistas ficticios creados por Inteligencia Artificial que logran la monetización acelerada de distintas configuraciones de un número limitado de ideas humanas. La cultura del reciclaje artístico se ha situado de manera sólida en nuestra sociedad y el lucro infinito, rápido y automático se ha establecido como los objetivos más importantes de la cultura, ejemplo de ello es

el constante reversionamiento de productos artísticos de eras pasadas. Las franquicias cinematográficas o el reciclaje de éxitos pasados ahora inundan los medios de difusión y comunicación. Estos nuevos objetivos y condiciones culturales han degradado de manera muy acelerada la oferta de propuestas nuevas, promoviendo una apatía intelectual que debería preocupar no solo a los creadores. Nuevas formas de colonialismo están presentes y aspectos totalitarios en la cultura comienzan a verse claramente, esta realidad parece proponer que para triunfar en las artes dentro de este modelo, es necesario acoplarse a estos nuevos paradigmas.

Es el deber de las instituciones culturales, incluida la educación, no eludir este problema para poder continuar con un desarrollo cultural soberano y original. Elevando las voces de aquellos que habitamos el territorio y luchamos por mantener un contra balance sobre las fuerzas hegemónicas. Para ello, consideremos el valor experimental de la academia, que permite la exploración constante con las herramientas diseñadas para nuestro oficio, y otras que no, como el caso del mismo computador. Las universidades e instituciones de investigación científica han sido los lugares de convergencia entre tecnología y la profesionalización de la experimentación.

Fue el “abuelo” de la música por computadoras, el compositor, ingeniero e inventor estadounidense Max Mathews el que permitió que artistas experimenten por primera vez con computadoras. Su paso como director de los Laboratorios Bell permitió que compositores como John Chowning y Jean-Claude Risset realicen sus estudios exhaustivos sobre el timbre y la síntesis. Décadas después sus resultados producirían la tecnología que revolucionaría la música global. Lugares como el IRCAM, el CCRMA o el CMMAS comprobando que la exploración musical en todos sus campos propone escenarios posibles de desarrollo tecnológico, económico y social.

Paralelamente, se encuentra la experimentación musical, que propone empujar el lenguaje musical hacia territorios no conocidos. Este es el medio que los artistas utilizan para explorar las tecnologías disponibles. Son estos nuevos lenguajes los que se conciben permitiendo un trabajo musical que puede abordar desde lo exploratorio y reflectivo como la música “*Ambient*”, a lo espontáneo y performativo como la improvisación libre y el “*Live Coding*”. Son precisamente estas áreas en las que la Inteligencia Artificial no ha logrado secuestrar el papel creativo. Estos experimentos musicales no sólo empujan los límites de nuestra percepción sino que también recuperan el valor de aspectos extra musicales que influyen en el valor cultural del arte. Los espacios de experimentación musical reúnen gente de varias expresiones no solamente musicales, sino también de otras corrientes artísticas. Involucran lo visual y lo performativo como el video y la danza, además de rescatar la necesidad de realizar conciertos y eventos que nos unan como sociedad. Una



Izquierda: Mesías Maiguashca y el autor del presente artículo. Alemania, 2018. Derecha: El compositor Rafael Subía exponiendo su trabajo en el Teatro Prometeo de la CCE. Quito, 2023.

relación sana con la tecnología involucra no abandonar aquellas características que nos hacen exclusivamente humanos como la necesidad de compartir una cena post concierto. No debemos permitir que la I.A. y tecnologías parecidas nos despojen de la cualidad más sorprendente del ser humano que es la expresión individual en una sociedad libre y culturalmente saludable.

En este contexto, la Carrera de Artes Musicales de la Universidad Central del Ecuador por medio del itinerario de Producción Musical se ha comprometido a actuar ante esta situación. Durante el mes de febrero del año 2026 se llevará a cabo el Primer Encuentro de Producción y Música Experimental. El evento reúne en charlas y conciertos a destacados productores musicales y académicos del Ecuador, volviéndose un espacio para la discusión del problema descrito anteriormente y muchos más. Durante el evento, se realizarán charlas, talleres y conciertos que invitan a los interesados a explorar distintas propuestas y conocer la tecnología utilizada para producirlas. Con esto, se quiere ofrecer un espacio abierto para la exploración sonora que es parte fundamental de cualquier institución académica; además de generar un espacio que permita la difusión de las propuestas y sus logros.

#### **Bibliografía:**

- Katz, M. *Capturing sound: How technology has changed music* (Rev. ed.). University of California Press, 2010.
- Emmerson, S. (2007). *Living electronic music*. Ashgate.
- Grosfoguel, R. Decolonizing post-colonial studies and paradigms of political-economy: Transmodernity, decolonial thinking, and global coloniality. *\*Transmodernity: Journal of Peripheral Cultural Production of the Luso-Hispanic World*, 1\*(1), 2011. <https://doi.org/10.5070/T411000004>
- Cascone, K. (2000). The aesthetics of failure: "Post-digital" tendencies in contemporary computer music. *Computer Music Journal*, 24(4), 12-18. <https://www.jstor.org/stable/3681551>
- Bustamante, D. *Pensar el cine, resistir el mercado*. *Cinema Tropical*. (2025, 11 de febrero) <https://www.cinematropical.com/cinema-tropical/pensar-el-cine-resistir-el-mercado>

# DOCUMENTO HISTÓRICO

PARA ESTUDIO Y CONOCIMIENTO DE LA MÚSICA EN ECUADOR.

Dos manuscritos del músico Carlos Amable Ortiz



▶▶ **MÚSICOS QUE HE CONOCIDO COMO PROFESORES EN QUITO (1905).**

▶▶ **PEQUEÑAS BIOGRAFÍAS DE MÚSICOS NACIONALES (1923).**

Materiales documentales del Archivo Equinoccial de Música Ecuatoriana (AEQ)  
para la Carrera de Artes Musicales de la Facultad de Artes- UCE.

*Edosonía*, n° 06, marzo, p. 112-149. Quito, 2026.

## DOS MANUSCRITOS DE CARLOS AMABLE ORTIZ

Pablo Guerrero Gutiérrez

La ciudad de Quito tenía en el siglo XIX algunos músicos relevantes, cuyos nombres y sus obras (al menos en parte) han sobrevivido al tiempo, tal el caso de Juan Agustín Guerrero, músico, pintor y autor de la primera historia impresa de música ecuatoriana<sup>1</sup>; Antonio Nieto el creador de célebres *marchas fúnebres*; Aparicio Córdoba, profesor y organizador de bandas y orquestas; y, el violinista y compositor -de quien vamos a tratar en el presente estudio introductorio- Carlos Amable “El Pollo” Ortiz (1859-1937), cuya actividad musical se desarrolló entre el último tercio del siglo XIX y el primer tercio del siglo XX.

De sus más de 230 creaciones musicales, las más conocidas son sus pasillos *Reír llorando* y *No te olvidaré*, que hasta ahora ejecutan conjuntos y solistas, y el sanjuán *Testamento del indio*, que lo tocan las bandas de pueblo (aunque sin saber quién fue su creador). La obra de Carlos Amable Ortiz permite comprender el paso transicional de la música de salón del siglo XIX y su infructuosa emulación de danzas foráneas, hacia el modernismo local, que tomó forma en la música de inicios del siglo XX, sobre todo a través de uno de los géneros en los que Ortiz se destacó, el *pasillo*. El mismo Ortiz ponderaba sus *pasillos* y pensaba que muchos otros compositores buscaban copiar sus características creativas en el género: “[...] pasillos de los cuales yo era el innovador y que muchos actuales quieren imitarme”<sup>2</sup>. Este comentario lo hacía Ortiz a propósito de un encuentro personal con el literato y periodista de diario *El Comercio*, Alejandro Andrade Coello, quien en un artículo publicado en ese medio había escrito:

De esos pasillos [de los de Ortiz] han tomado no pocos imitadores que han saqueado la música de Ortiz para publicar piecitas de dos partes sin frases musicales, armonización ni originalidad ... De esos pasillos se han popularizado muchos de los que, con insufrible monotonía, no están a la altura de los que escribió Ortiz<sup>3</sup>.

Sin embargo, lo que no se conocía de este productivo músico, es que era un meticuloso documentalista del entorno musical de su tiempo. Sus registros sobre sus actividades profesionales, músicos que conoció a lo largo de su vida, espectáculos a los que asistió, libros que leyó, etc., están anotados en una serie de cuadernillos -escritos a pluma y tinta- que constituyen parte de su archivo particular.

Tuvimos la suerte de documentar sus partituras y sus escritos cuando nuestro proyecto *Carlos Amable Ortiz decano de los músicos quiteños* resultó ganador en concurso municipal. Realizamos el

1 Guerrero, Juan A. *La música ecuatoriana desde su origen hasta 1875*. Quito: Imprenta Nacional, 1876.

2 Ortiz, Carlos Amable. [Comentario de Carlos Amable Ortiz a un artículo de Alejandro Andrade Coello que apareció en *El Comercio*: “Música nacional: los pasillos”] [mecanografiado]. Quito, ca, febrero, 1930.

3 [Andrade Coello, Alejandro]. “Música nacional: los pasillos”. En: *El Comercio*. Quito, domingo 23, febrero, 1930. p. 3.

levantamiento de su obra creativo-musical completa<sup>4</sup>, elaboramos su biografía y su catálogo, materiales que están en espera de su publicación.

Dos de sus apuntes son los que damos a conocer en esta oportunidad: *Pequeñas biografías de músicos nacionales*<sup>5</sup>, con sucintas biografías de músicos que actuaron en el medio quiteño y a quienes trató Ortiz. El otro de sus escritos, bajo el título de “Músicos que he conocido como profesores en Quito, a la vez que su estado, su saber, su nacionalidad y lugar de nacimiento”, es un extenso listado de músicos locales y extranjeros que actuaron en el país, señalando su lugar de nacimiento, los instrumentos que ejecutaba y, aunque siempre habrá un nivel de subjetividad en ello, Ortiz establecía una calificación por calidad a sus colegas: sobresaliente, notable, bueno, mediano, regular, malo. Muchos nombres de músicos cuya existencia no conocíamos aparecen en este listado y los clasifica según su actividad instrumental: Pianistas, organistas, harmonistas, cantores, violinistas, violistas, violoncellistas, contrabajistas, arpistas, guitarristas, flautistas, oboetistas, fagotistas, clarinetistas, compositores, etc.

Dentro de un cuadernillo de pasta negra donde consta la transcripción del opúsculo *La música ecuatoriana desde su origen hasta 1875* de Juan Agustín Guerrero, se encuentra la primera parte de *Pequeñas biografías de músicos nacionales*. Constan 34 mini-biografías. En la última página menciona que por falta de papel no hace “más apuntamientos de muchos más profesionales que me quedan en la memoria”, pero advierte que en otro cuadernillo continuará con las biografías. Así en otro cuaderno de pasta verde titulado: *Zarzuela en un solo acto, y la Ley de propiedad literaria y artística*, consta la *Continuación de las biografías de músicos nacionales*<sup>6</sup>. Escribe desde la biografía 35 hasta la 82. En las últimas páginas de este opúsculo se consigna a los directores y maestros que tuvo el Conservatorio Nacional de Música, tanto del fundado en 1870, como del refundado en 1900.

Sus apreciaciones sobre los músicos que conoció y que documenta en sus apuntes lo muestran como una persona atenta al movimiento musical de su tiempo e interesada en justipreciar la calidad técnica de sus colegas. Sus juicios buscaban ser justos, aunque en terrenos artísticos las calificaciones en muchos casos resultan arbitrarias. De todos modos muchos de los datos de sus anotaciones nos ayudan a completar información faltante, así como registrar nuevos nombres que no se conocían del panorama histórico de la música ecuatoriana<sup>7</sup>.

Sus apreciaciones, en las mini-biografías, a veces son de crítica tajante:

**José Manuel Valdivieso:** Violín de alto vuelo; pero por desgracia de espíritu cobarde y pusilánime, en estado de no hacer comprender sus dones de eximio ejecutante.

Así, del músico azuayo Miguel Espinosa Reyes “El Leuco”, apenas si asienta un par de líneas, aunque contundentes:

Guitarrista de fama mundial y compositor, además confeccionaba pianos y melodios.

---

4 Con la participación de César Santos, Eugenio Auz, José Manuel Ortiz y Fredy Bravo, transcribimos todas sus partituras: opus 1- opus 237.

5 *Pequeñas biografías de músicos nacionales* [manuscrito] Quito, 1 noviembre, 1923. [11 páginas].

6 *Continuación de las biografías pequeñas de músicos nacionales* [manuscrito] / Carlos Amable Ortiz. Quito, 3 noviembre, 1923. [12 páginas].

7 Solo como ejemplo, ahora sabemos que el segundo apellido del músico Aparicio Córdoba, era Negrete.

Sobre los hijos músicos del general José María Terán<sup>8</sup>, emitió sus consideraciones así: del flautista Augusto Terán ponderaba su calidad de virtuoso y su “potencia inimitable”; al contrario, a su hermana Teodelinda, violoncellista, la calificaba de desafinada y con poco rigor en su postura; y a Enrique Terán, violinista, quien activó la música cameral en la ciudad capital y que llegó a ser conocido por su novela *El Cojo Navarrete*, le achacaba de pertenecer a la escuela modernista que, en otros párrafos, la señala como de “muecas y meneos” innecesarios y poco funcional para dejar discípulos.

Algunos de los recuerdos de Ortiz, han podido contrastarse y constatarse con informaciones de otros autores, lo cual ha permitido evidenciar que, en lo que se relaciona a datos objetivos, disponía en gran medida de información acertada.

En la presente transcripción hemos respetado la redacción de Ortiz y en relación con la ortografía hemos hecho correcciones mínimas.

Las anotaciones de sus percepciones en torno a música y músicos que hizo Ortiz, no solo eran herramientas útiles para registrar los datos como una ayuda memoria, sino que pareciera que teniendo alto aprecio a sus acciones, quería dejarlas registradas para que en el futuro alguien más las estudiara; somos pues afortunados en poder leer, después de más de un siglo de que fueron escritos, algunos de sus documentos.

En homenaje al distinguido compositor e instrumentista Carlos Amable Ortiz, ponemos a disposición de los interesados la publicación de sus documentos, después de más de 100 años que estuvieron a la espera de divulgación.

---

8 Político a quien admiraba a pesar de su tendencia liberal, pues Ortiz era de línea conservadora. [N. del E.].

Músicos que he conocido como profesores en Quito, a la vez que su estado, su saber, su nacionalidad y lugar de naci<sup>to</sup>.

Pianistas (1)					
Antonio Neumann	+	Casado	Sobresal <sup>te</sup>	Aleman	Nacimiento
N. Lipp	+	Soltero	Bueno	Frances	
Federico Cors	+	"	"	"	
Enrique Urcochea	+	Casado	Notable	Colombiano	
Luis Lora de Clice	+	Soltero	"	"	
Eduardo Neumann	+	Casado	"	Ecuatoriano	Guayaquil
Capitán Wayer	+	Soltero	"	Frances	
Tuande Gorostiza		Triste Ajus	"	Español	
N. Aspizaro		Soltero	"	"	
Aparicio Córdoba		Casado	"	Ecuatoriano	Quito
Juan Agustín Guerrero	+	Soltero	Regular	"	"
Carlos Amable Ortiz		Casado	Notable	"	"
Enrique Córdoba A.		Soltero	"	"	"
D <sup>o</sup> Carlos M. de la Torre		Canónigo	"	"	"
Mario Vicuña de la Torre		Casado	Regular	"	"
Alberto Hermann		"	"	Aleman	
Estanislao Levoyer	+	"	"	Ecuatoriano	Guayaquil
David Ramos		"	"	"	Quito
Pablo Ramos	+	"	Bueno	"	"
Tosé Ramos A.		"	Notable	"	"
Rafael Ramos A.		Soltero	Bueno	"	"
Francisco Ramos A.	+	Casado	Regular	"	"

## MÚSICOS QUE HE CONOCIDO

[OCTUBRE 1905]

CARLOS AMABLE ORTIZ



Carlos Amable Ortiz. Foto de inicios del siglo XX. Col AEQ.

**MÚSICOS QUE HE CONOCIDO COMO PROFESORES EN QUITO,  
A LA VEZ QUE SU ESTADO, SU SABER, SU NACIONALIDAD Y LUGAR DE NACIMIENTO**  
[1905]

Carlos Amable Ortiz<sup>1</sup>

Cuaderno de Curiosidades hecho por Carlos Amable Ortiz Tomo 2°. Quito, Octubre 7 de 1905

Músicos que he conocido como profesores en Quito, a la vez que su estado, su saber, su nacionalidad y lugar de nacimiento

Pianistas (1)				
Músicos	Estado	Saber	Nacionalidad	Lugar de nacimiento
		Calificación		
Antonio Neumann †	Casado	Sobresaliente	Alemán	
N. Sipp †	Soltero	Bueno	Francés	
Federico Cons †	Soltero	Bueno	Francés	
Enrique Uricocha †	Casado	Notable	Colombiano	
Luis Losada Plicé	Soltero	Notable	Colombiano	
Eduardo Neumann †	Casado	Notable	Ecuatoriano	Guayaquil
Capitán Waye †	Soltero	Notable	Francés	
Juan de Gorostiza	Fraile agustino	Notable	Español	
N. Aspiazo	Soltero	Notable	Español	
Aparicio Córdoba	Casado	Notable	Ecuatoriano	Quito
Juan Agustín Guerrero †	Soltero	Regular	Ecuatoriano	Quito
Carlos Amable Ortiz	Casado	Notable	Ecuatoriano	Quito
Enrique Córdoba A.	Soltero	Notable	Ecuatoriano	Quito
Dr. Carlos Ma. de la Torre	Canónigo	Notable	Ecuatoriano	Quito
Dr. Mario Vicente de la Torre	Casado	Regular	Ecuatoriano	Quito
Alberto Hermann	Casado	Regular	Alemán	
Estanislao Levoyer †	Casado	Regular	Ecuatoriano	Guayaquil
David Ramos	Casado	Regular	Ecuatoriano	Quito
Pablo Ramos †	Casado	Bueno	Ecuatoriano	Quito
José Ramos A.	Casado	Notable	Ecuatoriano	Quito
Rafael Ramos A.	Soltero	Bueno	Ecuatoriano	Quito
Francisco Ramos A. †	Casado	Regular	Ecuatoriano	Quito
Vicente Bermeo †	Anuló el matrimonio, casó otra vez	Notable	Ecuatoriano	Quito
Emilio Banda	Casado	Regular	Ecuatoriano	Quito
Nicolás Abelardo Guerra	Casado	Regular	Ecuatoriano	Quito
Manuel Salazar †	Casado, 2 veces	Malo	Ecuatoriano	Quito
Antonio Nieto	Casado	Malo	Ecuatoriano	Quito

Juan Cruz †	Casado	Regular	Ecuatoriano	Quito
Rafael Valdivieso	Casado	Regular	Ecuatoriano	Quito
Enrique Nieto	Casado	Bueno	Ecuatoriano	Quito
Reinaldo Suárez C.	Soltero	Malo	Ecuatoriano	Guápulo
Miguel Muñoz	Casado	Bueno	Ecuatoriano	Quito
Dr. Sixto Ma. Durán	Casado	Bueno	Ecuatoriano	Quito
Abelardo Adrián †	Fraile franciscano	Bueno		
Ángel Ortiz †	“	Bueno	Ecuatoriano	Quito
Miguel Ruiloba †	Soltero	Bueno	Ecuatoriano	Quito
N. Behobide	Soltero	Sobresaliente	Español	
Juan Roca	Soltero	Sobresaliente	Español	
Ventura Morales	Casado	Sobresaliente	Peruano	Lima
José Segundo Jarques †	Casado	Sobresaliente	Español	
Pablo Arce	Soltero	Bueno	Boliviano	La Paz
N. Arrarás	Casado	Bueno	Español	
Serafín Rada	Casado	Bueno	Español	
Favio de Petris †	Soltero	Bueno	Italiano	Roma
Ernesto López Mindrau	Soltero	Bueno	Peruano	Lima
Francisco Rosa †	Casado	Notable	Italiano	Milán
Enrique Marconi †	Casado	Notable	Italiano	
Luis Unda †	Casado	Bueno	Ecuatoriano	Quito
Lorenzo Payllacho	Soltero	Malo	Ecuatoriano	Quito
Ángel Figueroa	Casado	Bueno	Colombiano	
N. Barducci	Casado	Sobresaliente	Italiano	
N. Llanoli	Casado	Sobresaliente	Italiano	
N. Belani	Casado	Sobresaliente	Italiano	
Domingo Brescia	Casado	Bueno	Italiano	Roma
N. Naft	Soltero	Bueno	Inglés	
José Elías Guarro	Soltero	Bueno	Español	
José Palou	Soltero	Bueno	Español	Cataluña
Ángel Hernández	Casado	Bueno	Español	
Víctor M. Karr	Casado	Bueno	Argentino	
Agripina Fraire Z. †	Soltera	Bueno	Ecuatoriana	Quito
Manuela Uribe	Casada	Bueno	Ecuatoriana	Quito
Carmen Plaza	Casada	Bueno	Ecuatoriana	Guayaquil
Ana Villamil	Soltera	Bueno	Ecuatoriana	Guayaquil
Clementina Marconi	Casada	Bueno	Chilena	Santiago
Emma G. de Brescia	Casada	Bueno	Italiana	Roma
<b>Organistas</b>				
<b>Músicos</b>	<b>Estado</b>	<b>Saber</b>	<b>Nacionalidad</b>	<b>Lugar de nacimiento</b>
		<b>Calificación</b>		
N. Aspíazo	Soltero	Notable	Español	
Fabio de Petris †	Soltero	Notable	Italiano	Roma

David Ramos	Casado	Bueno	Ecuatoriano	Quito
Antonio Cevallos †	Casado	Bueno	Ecuatoriano	Quito
Juan de Dios Cevallos †	Soltero	Bueno	Ecuatoriano	Quito
Aparicio Córdoba	Casado	Mediano	Ecuatoriano	Quito
Carlos Amable Ortiz	Casado	Mediano	Ecuatoriano	Quito
Antonio Córdoba †	Casado	Mediano	Ecuatoriano	Quito
Abelardo Adrián †	Fraile franciscano	Bueno	Ecuatoriano	Quito
Antonio Tipán †	Casado	Bueno	Ecuatoriano	Quito
Tomás Tipán	Casado	Bueno	Ecuatoriano	Quito
Enrique Córdoba A.	Soltero	Bueno	Ecuatoriano	Quito
José Julio Santos †	Lego Mercedario	Malo	Ecuatoriano	Guápulo
Miguel Ruilova †	Soltero	Mediano	Ecuatoriano	Quito
Rafael Ortega †	Casado	Mediano	Ecuatoriano	Quito
Antonio Nieto	Casado	Sobresaliente	Ecuatoriano	Quito
Mario de la Torre	Casado	Mediano	Ecuatoriano	Ibarra
José Ma. Guamba	Viudo	Mediano	Ecuatoriano	Chimbacalle
Heleodoro Cárdenas †	Soltero	Sobresaliente	Ecuatoriano	Manabí
Rafael Valdivieso	Casado	Bueno	Ecuatoriano	Quito
Enrique Marconi †	Casado	Bueno	Italiano	
Dr. Sixto Ma. Durán	Casado	Mediano	Ecuatoriano	Quito
Pablo Ramos †	Casado	Mediano	Ecuatoriano	Quito
Manuel Jurado †	Casado	Mediano	Ecuatoriano	Quito
Manuel Castro †	Casado	Malo	Ecuatoriano	Quito
Ignacio Miño †	Casado	Mediano	Ecuatoriano	Quito
Pablo Maldonado †	Casado	Mediano	Ecuatoriano	Quito
Pedro Campos †	Casado	Malo	Ecuatoriano	Quito
N. Behobide	Soltero	Notable	Español	
Santiago Taco †	Casado	Malo	Ecuatoriano	Latacunga
<b>Harmonistas</b>				
<b>Músicos</b>	<b>Estado</b>	<b>Saber Calificación</b>	<b>Nacionalidad</b>	<b>Lugar de nacimiento</b>
N. Aspiazo	Soltero	Sobresaliente	Español	
Favio de Petris †	Soltero	Sobresaliente	Italiano	Roma
Manuel Proaño S.J.	Fraile jesuita	Regular	Ecuatoriano	Quito
David Ramos	Casado	Bueno	Ecuatoriano	Quito
Antonio Cevallos †	Casado	Bueno	Ecuatoriano	Quito
Aparicio Córdoba	Casado	Sobresaliente	Ecuatoriano	Quito
Carlos Amable Ortiz	Casado	Sobresaliente	Ecuatoriano	Quito
Antonio Córdoba †	Casado	Bueno	Ecuatoriano	Quito
Juan de Gorostiza	Fraile agustino	Sobresaliente	Español	
Modesto Gómez	Fraile agustino	Regular	Español	

Tomás Tipán	Casado	Bueno	Ecuatoriano	Quito
Timoleón Tipán †	Casado	Regular	Ecuatoriano	Quito
Rafael Ortega †	Casado	Regular	Ecuatoriano	Quito
Antonio Nieto	Casado	Sobresaliente	Ecuatoriano	Quito
Mario de la Torre	Casado	Mediano	Ecuatoriano	Quito
Reinaldo Suárez C.	Soltero	Mediano	Ecuatoriano	Guápulo
N. Behobide	Soltero	Sobresaliente	Español	
Pedro Campos †	Casado	Malo	Ecuatoriano	Quito
Manuel Acebedo †	Casado	Malo	Ecuatoriano	Quito
Heleodoro Cárdenas †	Soltero	Sobresaliente	Ecuatoriano	Manabí
Camilo Benites †	Casado	Malo	Ecuatoriano	Quito
José Ma. Guamba	Viudo	Regular	Ecuatoriano	Chimbacalle
Rafael Valdivieso	Casado	Regular	Ecuatoriano	Quito
Enrique Marconi †	Casado	Bueno	Italiano	
Dr. Sixto Ma. Durán	Casado	Bueno	Ecuatoriano	Quito
Pablo Ramos †	Casado	Bueno	Ecuatoriano	Quito
Pablo Maldonado †	Casado	Regular	Ecuatoriano	Quito
Manuel Jurado †	Casado	Bueno	Ecuatoriano	Quito
José Ma. Maldonado	Soltero	Regular	Ecuatoriano	Quito
Luis Salcedo	Casado	Regular	Ecuatoriano	Quito
Víctor M. Jácome	Fraile mercedario	Bueno	Ecuatoriano	Quito
N. Romero	Fraile mercedario	Bueno	Ecuatoriano	Quito

### Cantores

Músicos	[Tesitura]	Estado	Saber	Nacionalidad	Lugar de nacimiento
			Calificación		
Vicente Anteriori †	Tenor	Soltero	Sobresaliente	Italiano	
Juan José Miño †	Barítono	Casado	Bueno	Ecuatoriano	Quito
N. Castro †	Barítono	Casado	Bueno	Ecuatoriano	Quito
Ignacio Miño †	Barítono	Casado	Bueno	Ecuatoriano	Quito
Luis Miño †	Barítono	Casado	Mediano	Ecuatoriano	Quito
Manuel Jurado †	Barítono	Casado	Sobresaliente	Ecuatoriano	Quito
Juan Correa	Barítono	Casado	Regular	Ecuatoriano	Quito
Juan de Gorostiza	Barítono	Fraile agustino	Sobresaliente	Español	
N. Donis	Bajo	Fraile agustino	Sobresaliente	Español	
Modesto Gómez	Barítono	Fraile agustino	Bueno	Español	
N. Aspiazó	Barítono	Soltero	Bueno	Español	
Mario de la Torre	Barítono	Casado	Sobresaliente	Ecuatoriano	Ibarra
Darío de la Torre	M. tenor	Casado	Regular	Ecuatoriano	Ibarra
N. Behobide	Tenor	Soltero	Bueno	Español	
Dr. Carlos Ma. de la Torre	Soprano	Canónigo	Regular	Ecuatoriano	Quito
Carlos Amable Ortiz	Bajo	Casado	Mediano	Ecuatoriano	Quito
José Ma. Guamba	Bajo	Viudo	Mediano	Ecuatoriano	Chimbacalle
Pablo Ramos †	Barítono	Casado	Mediano	Ecuatoriano	Quito

Alejandro Jurado	Barítono	Casado	Mediano	Ecuatoriano	Quito
Rafael Jurado	Barítono	Casado	Mediano	Ecuatoriano	Quito
Nicolás Abelardo Guerra	Bajo	Casado	Mediano	Ecuatoriano	Quito
Miguel Delgado	Tenor	Casado	Bueno	Ecuatoriano	Ibarra
Rafael Valdivieso	Barítono	Casado	Mediano	Ecuatoriano	Quito
Pablo Maldonado †	Barítono	Casado	Regular	Ecuatoriano	Quito
José Ma. Maldonado	Barítono	Soltero	Regular	Ecuatoriano	Quito
Reinaldo Suárez C.	M. tenor	Soltero	Bueno	Ecuatoriano	Guápulo
Amable J. Ortiz	M. tenor	Casado	Bueno	Ecuatoriano	Quito
José Ma. Ortí	M. tenor	Casado	Malo	Ecuatoriano	Tulcán
Manuel Zaldumbide S.	M. tenor	Casado	Malo	Ecuatoriano	Quito
Aparicio Córdoba	Tenor	Casado	Bueno	Ecuatoriano	Quito
Tomás Tipán	Tenor	Casado	Bueno	Ecuatoriano	Quito
Timoleón Tipán †	Barítono	Casado	Mediano	Ecuatoriano	Quito
Antonio Córdoba †	M. tenor	Casado	Malo	Ecuatoriano	Quito
Rafael Cabrera	Tenor	Fraile mercedario	Bueno	Ecuatoriano	Latacunga
Benjamín Bravo	Bajo	Fraile mercedario	Bueno	Ecuatoriano	Quito
José Santos †	Barítono	Legó mercedario	Regular	Ecuatoriano	Guápulo
N. Rencoret †	Bajo	Fraile mercedario	Bueno	Francés	
Luis Tesidoy †	M. tenor	Fraile franciscano	Bueno	Español	
Luis Godoy	M. tenor	Fraile dominicano	Mediano	Ecuatoriano	Loja
Carlos Cevallos †	Tenor	Casado	Mediano	Ecuatoriano	Ibarra
Miguel Ruiloba †	Barítono	Soltero	Mediano	Ecuatoriano	Quito
Emilio Banda	Barítono	Soltero	Mediano	Ecuatoriano	Quito
N. González	Barítono	Fraile franciscano	Bueno	Español	
Antonio Begué	M. tenor	Fraile franciscano	Bueno	Español	
Antonio Artigues	Bajo	Fraile franciscano	Bueno	Español	
Luis Carrillo	Bajo	Casado	Bueno	Ecuatoriano	Quito
José Mulé	M. tenor	Sacerdote	Bueno	Español	
José de la Torres	M. tenor	Soltero	Regular	Ecuatoriano	Quito
Luis J. Salcedo	M. tenor	Casado	Regular	Ecuatoriano	Quito
Abelardo Adrián †	M. tenor	Fraile franciscano	Bueno	Ecuatoriano	Quito
J. Ma. Trueba	Tenor	Soltero	Sobresaliente	Español	
Vicente Cárdenas	Tenor	Fraile mercedario	Bueno	Ecuatoriano	Riobamba
Víctor B. Jácome	Tenor	Fraile mercedario	Bueno	Ecuatoriano	Quito
Pedro A. Cepeda	Barítono	Fraile mercedario	Bueno	Ecuatoriano	Guayaquil
Emma G. de Brescia	Contralto	Casada	Buena	Italiana	Roma
Clementina M. de Marcelli	Contralto	Casada	Buena	Chilena	Santiago
Madama de Rosa	Tiple	Casada	Sobresaliente	Italiana	

#### Violinistas

Músicos	Estado	Saber	Nacionalidad	Lugar de nacimiento
		Calificación		
José Manuel Valdivieso †	Soltero	Sobresaliente	Ecuatoriano	Quito
Miguel Pérez †	Casado 2 veces	Sobresaliente	Ecuatoriano	Quito
Abelino Pérez †	Soltero	Bueno	Ecuatoriano	Quito
Carlos Amable Ortiz	Soltero	Un genio	Ecuatoriano	Quito

José Allende †	Soltero	Bueno	Francés	
Roberto Lecaro	Soltero	Bueno	Ecuatoriano	Guayaquil
Rafael Ávila †	Soltero	Bueno	Ecuatoriano	Guayaquil
Homero Cárdenas †	Soltero	Sobresaliente	Ecuatoriano	Manabí
Rafael Suárez †	Soltero	Regular	Ecuatoriano	Quito
Mariano Barriga P. †	Soltero	Bueno	Ecuatoriano	Quito
José Calderón †	Soltero	Regular	Ecuatoriano	Quito
N. Beltrán †	Casado	Malo	Ecuatoriano	Quito
Antonio Tipán †	Casado	Malo	Ecuatoriano	Quito
Tomás Tipán	Casado	Bueno	Ecuatoriano	Quito
José Cabrera †	Casado	Regular	Ecuatoriano	Quito
José Pañagua M.	Soltero	Bueno	Guatemala	
Carlos Valencia †	Casado	Mediano	Ecuatoriano	Quito
Darío Arcos G.	Casado	Mediano	Ecuatoriano	Quito
Ezequiel Bastidas	Soltero	Bueno	Ecuatoriano	Quito
Pablo Maldonado †	Casado	Malo	Ecuatoriano	Quito
José Guevara †	Soltero	Bueno	Ecuatoriano	Quito
Justo Rodríguez †	Casado	Mediano	Ecuatoriano	Quito
N. Suárez		Mediano	Ecuatoriano	Quito
Juan Paz	Casado	Regular	Ecuatoriano	Quito
Pedro Noroña	Soltero	Mediano	Ecuatoriano	Quito
Pedro Hurtado	Casado	Mediano	Ecuatoriano	Quito
Leonidas Maya	Soltero	Malo	Ecuatoriano	Quito
José Manuel Rodríguez	Casado	Mediano	Ecuatoriano	Quito
Nicolás Delgado	Soltero	Bueno	Ecuatoriano	Quito
Luis Adrián	Casado	Regular	Ecuatoriano	Quito
Abelardo Adrián	Fraille franciscano	Regular	Ecuatoriano	Quito
Francisco Ramos	Casado	Mediano	Ecuatoriano	Quito
José Córdoba	Casado	Mediano	Ecuatoriano	Quito
Abel Palacios	Casado	Mediano	Ecuatoriano	Quito
Dionisio Carrillo	Casado	Mediano	Español	Quito
Alfredo Fernández	Soltero	Sobresaliente	Español	Madrid
Enrique Terán	Soltero	Bueno	Ecuatoriano	Quito
Rafael Yanes	Soltero	Malo	Ecuatoriano	Quito
Marta Val	Casada	Bueno	Francesa	
Rafael Cáceres	Soltero	Sobresaliente	Colombiano	
Ventura Morales	Casado	Mediano	Peruano	Lima
N. Esprelle	Soltero	Bueno	Boliviano	La Paz
Pedro Paz	Soltero	Bueno	Ecuatoriano	Quito
Ruperto Ramírez	Casado	Bueno	Peruano	Lima
Ulderico Marcelli	Casado	Bueno	Italiano	Roma
José Ugo Gigante	Soltero	Bueno	Italiano	Brindise
N.N que vino con la Ca. Maldonado	Soltero	Regular	Boliviano	
Pedro Rivotella	Soltero	Regular	Italiano	
Sante Lo Priore	Soltero	Sobresaliente	Italiano	Nápoles

Antonio Revagliati	Soltero	Bueno	Italiano	
Rafael Revagliati †	Soltero	Bueno	Italiano	
Andrés S. Dalmau	Soltero	Competente	Argentino	
Luigi Rocca	Soltero	Sobresaliente	Italiano	
N. Uriel	Soltero	Malo	Italiano	
Rosendo Gómez Sojos †	Casado	Bueno	Ecuatoriano	Santa Elena
N. Blacio	Casado	Bueno	Ecuatoriano	Guayaquil
Luis L. Sánchez	Casado	Bueno	Ecuatoriano	Quito
Antonio Tipán Torres	Viudo	Regular	Ecuatoriano	Quito
Un bohemio que vino con la Ca. Maldonado	Soltero	Regular		
Dos que vinieron en la ópera Lombardi †	Soltero	Buenos	Cubanos	
Eduardo Unda †	Casado	Bueno	Mejicano	
<b>Violistas</b>				
<b>Músicos</b>	<b>Estado</b>	<b>Saber Calificación</b>	<b>Nacionalidad</b>	<b>Lugar de nacimiento</b>
Justo Rodríguez †	Casado	Bueno	Ecuatoriano	Quito
Manuel Jurado †	Casado	Bueno	Ecuatoriano	Quito
Francisco Enríques †	Casado	Regular	Ecuatoriano	Quito
José Manuel Rodríguez	Casado	Regular	Ecuatoriano	Quito
Francisco Tipán	Soltero	Regular	Ecuatoriano	Quito
Juan Cruz †	Casado	Regular	Ecuatoriano	Quito
Juan Paz †	Casado	Bueno	Ecuatoriano	Quito
Domingo Brescia	Casado	Bueno	Italiano	Roma
Manuel Zambrano †	Viudo	Bueno	Ecuatoriano	Quito
Carlos Amable Ortiz	Casado	Bueno	Ecuatoriano	Quito
Nelio Cecchi	Soltero	Bueno	Italiano	
Modesto Pérez †	Casado	Regular	Ecuatoriano	Quito
Uno que vino en la ópera Lambardi	Casado	Sobresaliente	Italiano	
<b>Violoncellistas</b>				
<b>Músicos</b>	<b>Estado</b>	<b>Saber Calificación</b>	<b>Nacionalidad</b>	<b>Lugar de nacimiento</b>
N. Gavrielli	Soltero	Sobresaliente	Italiano	
Ángel Ortiz †	Casado	Mediano	Ecuatoriano	Quito
Antonio Nieto	Casado	Regular	Ecuatoriano	Quito
Aparicio Córdoba	Casado	Regular	Ecuatoriano	Quito
Juan Correa †	Casado	Regular	Ecuatoriano	Quito
Juan Paz †	Casado	Regular	Ecuatoriano	Quito
Nicolás Abelardo Guerra	Casado	Regular	Ecuatoriano	Quito
Carlos Amable Ortiz	Casado	Regular	Ecuatoriano	Quito
Santiago Taco †	Casado	Malo	Ecuatoriano	Latacunga
Modesto Pérez †	Casado	Malo	Ecuatoriano	Quito
Pedro P. Traversari S.	Casado 2 veces	Malo	Ecuatoriano	Quito
Julio S. Paz	Soltero	Bueno	Ecuatoriano	Quito
Carlos Steffan	Soltero	Regular	Francés	
Teodelinda Terán	Soltera	Bueno	Ecuatoriana	Quito

Andrés S. Sosa †	Soltero	Sobresaliente	Venezolano	Caracas
Una que vino en la ópera Lambardi	Soltera	Bueno	Italiana	
<b>Contrabajistas</b>				
Músicos	Estado	Saber	Nacionalidad	Lugar de nacimiento
		Calificación		
Antonio Cevallos †	Casado 3 veces	Bueno	Ecuatoriano	Quito
Baltazar Guevara †	Casado	Bueno	Ecuatoriano	Quito
Juan Calasán	Casado	Malo	Ecuatoriano	Quito
José Ma. Guamba	Viudo	Mediano	Ecuatoriano	Chimbacalle
Juan Cruz †	Casado	Mediano	Ecuatoriano	Quito
Luis J. Salcedo	Casado	Bueno	Ecuatoriano	Quito
Manuel Checa †	Casado	Bueno	Ecuatoriano	Quito
Rafael Checa †	Casado	Mediano	Ecuatoriano	Quito
Carlos Amable Ortiz	Casado	Mediano	Ecuatoriano	Quito
David Ramos	Casado	Mediano	Ecuatoriano	Quito
Luis Peraccini	Casado	Sobresaliente	Italiano	
José María Maldonado †	Soltero	Mediano	Ecuatoriano	Quito
Francisco Enríquez	Casado	Malo	Ecuatoriano	Quito
Rafael Valdivieso	Casado	Regular	Ecuatoriano	Quito
Manuel Jurado †	Casado	Bueno	Ecuatoriano	Quito
Alejandro Jurado	Casado	Regular	Ecuatoriano	Quito
Heleodoro Cárdenas †	Soltero	Sobresaliente	Ecuatoriano	Manabí
Antonio Córdoba †	Casado	Malo	Ecuatoriano	Quito
N. Taroni	Casado	Sobresaliente	Ecuatoriano	Roma
Juan de Dios Cevallos †	Soltero	Malo	Ecuatoriano	Quito
Enrique Nieto	Casado	Bueno	Ecuatoriano	Quito
<b>Arpistas</b>				
Músicos	Estado	Saber	Nacionalidad	Lugar de nacimiento
		Calificación		
Manuel Checa †	Casado	Bueno	Ecuatoriano	Quito
Rafael Checa †	Casado	Regular	Ecuatoriano	Quito
José Manuel Valdivieso †	Soltero	Bueno	Ecuatoriano	Quito
Antonio Córdoba †	Casado	Mediano	Ecuatoriano	Quito
Rudesindo Cruz †	Casado	Mediano	Ecuatoriano	Quito
Rafel Angelo	Casado	Mediano	Ecuatoriano	Quito
Basilio N.	Soltero	Mediano	Ecuatoriano	Quito
Berenise Benites	Casada	Buena		
Cleopatria Chinsoli	Soltera	Buena	Italiana	Roma
Una que vino en la ópera Lambardi	Casada	Sobresaliente	Italiana	Roma
<b>Guitarristas</b>				
Músicos	Estado	Saber	Nacionalidad	Lugar de nacimiento
		Calificación		
José Manuel Valdivieso †	Soltero	Bueno	Ecuatoriano	Quito
Miguel Espinosa Reyes †	Casado	Sobresaliente	Ecuatoriano	Cuenca
Juan Vergara †	Casado	Bueno	Ecuatoriano	Quito

N. Rodríguez †	Casado	Bueno	Ecuatoriano	Quito
Rafael Cabezas †	Casado	Bueno	Ecuatoriano	Quito
Francisco Galindo	Soltero	Sobresaliente	Colombiano	Medellín
José Antonio Bao †	Soltero	Bueno	Ecuatoriano	Quito
Segundo Romero †	Casado	Bueno	Ecuatoriano	Quito
Antonio Cárdenas Borrero †	Casado	Bueno	Ecuatoriano	Quito
Carlos Amable Ortiz	Casado	Regular	Ecuatoriano	Quito
Elijio Parreño †	Soltero	Sobresaliente	Ecuatoriano	Quito
Rudesindo Cruz †	Casado	Mediano	Ecuatoriano	Quito
Pedro Velasco †	Casado	Mediano	Ecuatoriano	Quito
N. Nájera †	Soltero	Bueno	Ecuatoriano	Quito
N. Cortés	Casado	Mediano	Ecuatoriano	Quito
Miguel Muñoz	Casado	Bueno	Ecuatoriano	Quito
Basilio N.	Soltero	Mediano	Ecuatoriano	Quito
Rafael Angelo	Casado	Mediano	Ecuatoriano	Quito
N. Fidella	Soltero	Mediano	Español	
N. Pérez	Soltero	Mediano	Ecuatoriano	Quito
Ismael López	Soltero	Bueno	Colombiano	Pasto
Dos de la Lira Antioqueña				

### Flautistas

Músicos	Estado	Saber	Nacionalidad	Lugar de nacimiento
		Calificación		
Carlos Ma. De la Torre	Canónigo	Bueno	Ecuatoriano	Quito
Rafael Jiménez †	Casado	Bueno	Ecuatoriano	Quito
Pastor Jiménez †	Viudo	Mediano	Ecuatoriano	Quito
Rafael Martínez †	Casado	Sobresaliente	Ecuatoriano	Quito
Rafael Córdoba †	Casado	Bueno	Ecuatoriano	Quito
Rafael Cabezas †	Casado	Bueno	Ecuatoriano	Quito
N. Salgado †	Casado	Mediano	Ecuatoriano	Quito
N. Lasus	Soltero	Mediano	Peruano	Lima
N. Carrillo	Casado	Bueno	Ecuatoriano	Quito
Pablo Ramos †	Casado	Bueno	Ecuatoriano	Quito
Pedro Traversari †	Casado	Sobresaliente	Italiano	
Pedro P. Traversari S.	Casado 2 veces	Malo	Ecuatoriano	Quito
Dr. Sixto Ma. Durán	Casado	Bueno	Ecuatoriano	Quito
Manuel J. Morales	Casado	Mediano	Ecuatoriano	Quito
Alejandro Jurado †	Casado	Mediano	Ecuatoriano	Quito
Rafael Checa †	Casado	Mediano	Ecuatoriano	Quito
Juan Bautista Fajardo †	Casado	Mediano	Ecuatoriano	Quito
Elijio Parreño †	Soltero	Bueno	Ecuatoriano	Quito
Modesto Gómez	Fraila agustino	Bueno	Español	
N. Dámaso †		Malo	Ecuatoriano	Quito
Basilio N.	Soltero	Malo	Ecuatoriano	Quito
Miguel Rivas †	Casado	Malo	Ecuatoriano	Quito
Dr. Pablo Emilio Roca †	Casado	Bueno	Ecuatoriano	Guayaquil
Mario de la Torre	Casado	Mediano	Ecuatoriano	Quito

Carlos García	Soltero	Bueno	Ecuatoriano	Quito
Augusto Terán V.	Soltero	Sobresaliente	Ecuatoriano	Quito
Arturo Carpineto	Soltero	Sobresaliente	Italiano	
Un italiano criado en Chile, con la Ca. Maldonado	Casado	Bueno		
<b>Flautinistas</b>				
<b>Músicos</b>	<b>Estado</b>	<b>Saber</b>	<b>Nacionalidad</b>	<b>Lugar de nacimiento</b>
		<b>Calificación</b>		
Pedro Traversari †	Casado	Sobresaliente	Italiano	
Eligio Parreño †	Soltero	Bueno	Ecuatoriano	Quito
Primitivo Cuadrado †	Casado	Bueno	Ecuatoriano	Latacunga
Pablo Ramos †	Casado	Bueno	Ecuatoriano	Quito
Dr. Carlos Ma. De la Torre	Canónigo	Sobresaliente	Ecuatoriano	Quito
Manuel J. Morales	Casado	Mediano	Ecuatoriano	Quito
Adiodato Chica	Casado	Mediano	Ecuatoriano	Quito
Dr. Sixto Ma. Durán	Casado	Mediano	Ecuatoriano	Quito
José Ma. Ortí	Casado	Malo	Ecuatoriano	Tulcán
Mario de la Torre	Casado	Malo	Ecuatoriano	Ibarra
<b>Flajoletistas</b>				
<b>Músicos</b>	<b>Estado</b>	<b>Saber</b>	<b>Nacionalidad</b>	<b>Lugar de nacimiento</b>
		<b>Calificación</b>		
Rafael Checa †	Casado	Regular	Ecuatoriano	Quito
<b>Oboetistas</b>				
<b>Músicos</b>	<b>Estado</b>	<b>Saber</b>	<b>Nacionalidad</b>	<b>Lugar de nacimiento</b>
		<b>Calificación</b>		
José Ma. Ortí	Casado	Malo	Ecuatoriano	Tulcán
N. Jaramillo		Bueno	Ecuatoriano	
Augusto Alciati	Soltero	Bueno	Italiano	
N. Simón	Soltero	Sobresaliente	Cubano	
<b>Fagotistas</b>				
<b>Músicos</b>	<b>Estado</b>	<b>Saber</b>	<b>Nacionalidad</b>	<b>Lugar de nacimiento</b>
		<b>Calificación</b>		
Nicolás Vasques	Casado	Malo	Ecuatoriano	Quito
Ezquiél Bastidas	Soltero	Bueno	Ecuatoriano	Quito
N. Rivera	Soltero	Bueno	Ecuatoriano	Quito
<b>Clairontistas</b>				
<b>Músicos</b>	<b>Estado</b>	<b>Saber</b>	<b>Nacionalidad</b>	<b>Lugar de nacimiento</b>
		<b>Calificación</b>		
Luis Cerato	Casado	Malo	Italiano	
<b>Clarinetistas</b>				
<b>Músicos</b>	<b>Estado</b>	<b>Saber</b>	<b>Nacionalidad</b>	<b>Lugar de nacimiento</b>
		<b>Calificación</b>		
Abel Palacios †	Casado	Bueno	Ecuatoriano	Quito
Claudino G. Roza	Casado	Sobresaliente	Portugués	
José Ma. Cabezas †	Casado	Bueno	Ecuatoriano	Quito
Dr. Mario Vicente de la Torre	Casado	Regular	Ecuatoriano	Quito
Alejandro Carcelén †	Soltero	Notable	Ecuatoriano	Quito

David Ramos	Casado	Malo	Ecuatoriano	Quito
Juan Bautista Fajardo †	Casado	Regular	Ecuatoriano	Quito
Vidal Velasco C.	Casado	Malo	Ecuatoriano	Quito
N. Salgado †	Casado	Mediano	Ecuatoriano	Quito
N. Carrillo	Casado	Mediano	Ecuatoriano	Quito
N. Enríquez	Soltero	Mediano	Ecuatoriano	Quito
N. Roshel	Casado	Bueno	Mejicano	
Joaquín Guerra	Soltero	Bueno	Ecuatoriano	Quito
N. Villamarín	Casado	Malo	Ecuatoriano	Quito
Francisco Fantagusi	Soltero	Notable	italiano	
Ramón Velásquez	Casado	Regular	Ecuatoriano	Quito
Un chileno que vino con la Ca. Maldonado	Casado	Bueno		
<b>Saxofonistas</b>				
<b>Músicos</b>	<b>Estado</b>	<b>Saber Calificación</b>	<b>Nacionalidad</b>	<b>Lugar de nacimiento</b>
Claudino G. Roza	Casado	Sobresaliente	Portugués	
Nicolás Vasques	Casado	Regular	Ecuatoriano	Quito
José Ma. Cabezas †	Casado 2 veces	Regular	Ecuatoriano	Quito
Manuel Cruz Viteri †	Casado	Bueno	Ecuatoriano	Quito
Antonio Almeida †	Casado	Regular	Ecuatoriano	Quito
Nicolás Vela	Casado	Bueno	Ecuatoriano	Latacunga
<b>Ocarinistas</b>				
<b>Músicos</b>	<b>Estado</b>	<b>Saber Calificación</b>	<b>Nacionalidad</b>	<b>Lugar de nacimiento</b>
Claudino G. Roza	Casado	Sobresaliente	Portugués	
Moro Guatí		Bueno	Español	
Dr. Emilio Ma. Terán †	Casado	Bueno	Ecuatoriano	Píllaro
<b>Cornetistas</b>				
<b>Músicos</b>	<b>Estado</b>	<b>Saber Calificación</b>	<b>Nacionalidad</b>	<b>Lugar de nacimiento</b>
Rafael Álvarez †	Soltero	Sobresaliente	Ecuatoriano	Quito
Manuel Cruz Viteri †	Casado	Sobresaliente	Ecuatoriano	Quito
N. Ampuero †	Casado	Sobresaliente	Ecuatoriano	Quito
N. Flores †	Casado	Sobresaliente	Ecuatoriano	Quito
Santos Lucero †	Casado	Bueno	Ecuatoriano	Quito
Jesús Martínez †	Casado	Bueno	Ecuatoriano	Quito
N. Guerra	Casado	Bueno	Ecuatoriano	Quito
Pedro Muela	Casado	Bueno	Ecuatoriano	Quito
N. Floril	Casado	Bueno	Ecuatoriano	Quito
Román Rey	Casado	Sobresaliente	Español	
Un chileno que vino con la Ca. Maldonado	Casado	Bueno	Chileno	
<b>Saxonistas</b>				
<b>Músicos</b>	<b>Estado</b>	<b>Saber Calificación</b>	<b>Nacionalidad</b>	<b>Lugar de nacimiento</b>
N. Arias (a Suco) †	Soltero	Notable	Ecuatoriano	Quito

Víctor Mariño	Soltero	Notable	Ecuatoriano	Quito
Antonio Almeida †	Casado	Notable	Ecuatoriano	Quito
<b>Bombardinistas</b>				
<b>Músicos</b>	<b>Estado</b>	<b>Saber</b>	<b>Nacionalidad</b>	<b>Lugar de nacimiento</b>
		<b>Calificación</b>		
Nicolás Vasques	Casado	Bueno	Ecuatoriano	Quito
Nicanor Cevallos	Casado 2 veces	Bueno	Ecuatoriano	Quito
Antonio Salazar †	Soltero	Bueno	Ecuatoriano	Quito
N. Adrián	Casado	Bueno	Ecuatoriano	Quito
N. Moscoso †	Casado	Bueno	Ecuatoriano	Quito
<b>Trombonistas</b>				
<b>Músicos</b>	<b>Estado</b>	<b>Saber</b>	<b>Nacionalidad</b>	<b>Lugar de nacimiento</b>
		<b>Calificación</b>		
Antonio Casaroto †	Soltero	Notabilidad	Italiano	
Nicolás Vasques	Casado	Regular	Ecuatoriano	Quito
Nicanor Cevallos	Casado 2 veces	Regular	Ecuatoriano	Quito
Antonio Almeida †	Casado	Regular	Ecuatoriano	Quito
Manuel Ponce	Casado	Regular	Ecuatoriano	Quito
N. Adrián	Casado	Regular	Ecuatoriano	Quito
Enrique Fósforo	Soltero	bueno	Italiano	
Felipe Esparza	Soltero	Bueno	Ecuatoriano	Ibarra
Dos que vinieron con la Ca. Maldonado		Buenos	Bolivianos	
José Flores	Casado	Mediano	Ecuatoriano	Quito
N. Floril	Casado	Mediano	Ecuatoriano	Quito
<b>Trompistas</b>				
<b>Músicos</b>	<b>Estado</b>	<b>Saber</b>	<b>Nacionalidad</b>	<b>Lugar de nacimiento</b>
		<b>Calificación</b>		
Ulderico Marcelli	Casado	Malo	Italiano	Roma
N. Cearitá	Soltero	Bueno	Italiano	
<b>Copologuistas</b>				
<b>Músicos</b>	<b>Estado</b>	<b>Saber</b>	<b>Nacionalidad</b>	<b>Lugar de nacimiento</b>
		<b>Calificación</b>		
Francisco Galindo	Soltero	Bueno	Colombiano	Medellín
Carlos Amable Ortiz	Casado	Mediano	Ecuatoriano	Quito
Antonio Cárdenas Borrero	Casado	Mediano	Ecuatoriano	Quito
<b>Liristas</b>				
<b>Músicos</b>	<b>Estado</b>	<b>Saber</b>	<b>Nacionalidad</b>	<b>Lugar de nacimiento</b>
		<b>Calificación</b>		
Carlos Amable Ortiz	Casado	Regular	Ecuatoriano	Quito
Pedro Muela	Casado	Regular	Ecuatoriano	Quito
Adiodato Chica	Casado	Regular	Ecuatoriano	Quito
<b>Tamboristas</b>				
<b>Músicos</b>	<b>Estado</b>	<b>Saber</b>	<b>Nacionalidad</b>	<b>Lugar de nacimiento</b>
		<b>Calificación</b>		
Eduardo Rojas	Casado	Notabilidad admirable	Ecuatoriano	Quito

N. Navarrete (otro hermano del tamborista)	Casado	Notable	Ecuatoriano	Quito
Carlos Amable Ortiz	Casado	Notable	Ecuatoriano	Quito
<b>Gran casa o bombo</b>				
Músicos	Estado	Saber	Nacionalidad	Lugar de nacimiento
		Calificación		
Carlos Sánchez	Casado	Sobresaliente	Ecuatoriano	Quito
N. Navarrete	Casado	Notable	Ecuatoriano	Quito
Carlos Amable Ortiz	Casado	Bueno	Ecuatoriano	Quito
N. López	Casado	Bueno	Ecuatoriano	Quito
N. Villacrés	Casado	Mediano	Ecuatoriano	Quito
N. Prosel	Soltero	Mediano	Ecuatoriano	Ibarra
N. Chiriboga	Soltero	Mediano	Ecuatoriano	Ibarra
N. N. que vino con la Ca. Maldonado	Soltero	Bueno	Chileno	
<b>Directores de orquesta</b>				
Músicos	Estado	Saber	Nacionalidad	Lugar de nacimiento
		Calificación		
Antonio Neumann	Casado	Notabilidad	Alemán	
Francisco Rosa	Casado	Notable	Italiano	Milán
Alberto Hermann	Casado	Bueno	Alemán	
Enrique Uricochea	Soltero	Bueno	Colombiano	
José Segundo Jarques	Casado	Notable	Español	
Aparicio Córdoba	Casado	Mediano	Ecuatoriano	Quito
Ventura Morales	Casado	Bueno	Peruano	Lima
Pablo Arce	Casado	Bueno	Boliviano	La Paz
Carlos Amable Ortiz	Casado	Bueno	Ecuatoriano	Quito
N. Arrarás	Casado	Bueno	Español	
Serafín Rada	Casado	Bueno	Español	
V. Navarro	Casado	Bueno	Español	
Mario de la Torre	Casado	Malo	Ecuatoriano	Ibarra
Juan de Gorostiza	Fraile agustino	Bueno	Español	
N. Gabrielli	Soltero	Bueno	Italiano	
Ángel Figueroa	Casado	Bueno	Colombiano	
N. Barduci	Soltero	Sobresaliente	Italiano	
N. Llanoli	Casado	Sobresaliente	Italiano	
Heleodoro Cárdenas †	Soltero	Bueno	Ecuatoriano	Manabí
Domingo Brescia	Casado	Regular	Italiano	Roma
Enrique Marconi †	Casado	Bueno	Italiano	
Torcuato Bonarzi	Casado	Sobresaliente	Italiano	
Federico Ruiz	Casado	Bueno	Español	
N. Belani	Casado	Bueno	Italiano	
Eduardo Unda †	Casado	Bueno	Mejicano	
J. Pañagua M.	Soltero	Bueno	Guatemala	
N. Padovani			Italiano	
Pedro P. Traversari S.	Casado 2 veces	Malo	Ecuatoriano	Quito

José Palou	Casado	Bueno	Español	Catalán
Ángel Hernandes	Casado	Bueno	Español	
Víctor M. Karr	Casado	Bueno	Argentino	
Miguel Muñoz	Casado	Malo	Ecuatoriano	
Juan Roca	Casado		Español	Quito
<b>Directores de banda</b>				
Músicos	Estado	Saber	Nacionalidad	Lugar de nacimiento
		Calificación		
Antonio Neumann	Casado	Sobresaliente	Alemán	
Francisco Rosa	Casado	Sobresaliente	Italiano	Milán
Claudino G. Roza	Casado	Bueno	Portugués	
Manuel Cruz Viteri †	Casado	Bueno	Ecuatoriano	Quito
Carlos Amable Ortiz	Casado	Bueno	Ecuatoriano	Quito
Abel Palacios †	Casado	Bueno	Ecuatoriano	Quito
Nicolás Vasques	Casado	Regular	Ecuatoriano	Quito
José Ma. Cabezas †	Casado	Malo	Ecuatoriano	Quito
Carlos Valencia	Casado	Malo	Ecuatoriano	Quito
N. Gabrielli	Soltero	Bueno	Italiano	
Pedro Traversari †	Casado	Bueno	Italiano	
Moro Guatí	Soltero	Regular	Español	
Antonio Nieto	Casado	Malo	Ecuatoriano	Quito
Roman Rey	Casado	Regular	Español	
N. Roshel	Casado	Bueno	Mejicano	
Vicente Bermeo	Anuló el matrimonio	Regular	Ecuatoriano	Quito
N. Floril	Casado	Regular	Ecuatoriano	Quito
Enrique Fósfero	Soltero	Malo	Italiano	
N. Ampuero †	Casado	Regular	Ecuatoriano	Quito
N. Villalba	Soltero	Malo	Español	
Pedro P. Traversari S.	Casado 2 veces	Malo	Ecuatoriano	Quito
Reinaldo Chávez	Soltero	Malo	Ecuatoriano	Ibarra
N. Enriques	Soltero	Malo	Ecuatoriano	Quito
Reinaldo Suárez C.	Soltero	Malo	Ecuatoriano	Quito
N. Suárez	Soltero	Malo	Ecuatoriano	Cotacachi
Virgilio Chávez	Casado	Malo	Ecuatoriano	Otavalo
Miguel Muñoz	Casado	Malo	Ecuatoriano	Quito
Rosendo Gómez Sojos	Casado	Malo	Ecuatoriano	Santa Elena
N. Echeverría	Casado	Malo	Ecuatoriano	Quito
Un cuencano que no sé su nombre		Malo	Ecuatoriano	Cuenca
<b>Directores Generales de banda</b>				
Músicos	Estado	Saber	Nacionalidad	Lugar de nacimiento
		Calificación		
Moro Guatí	Soltero	Malo	Español	
Pedro Traversari †	Casado	Regular	Italiano	
N. Roshel	Casado	Bueno	Mejicano	
Román Rey	Casado	Regular	Español	

Pedro P. Traversari S.	Casado 2 veces	Malo	Ecuatoriano	Quito
Aparicio Córdoba	Casado	Malo	Ecuatoriano	Quito
José Ugo Gigante			Italiano	
<b>Maestros de Capilla</b>				
Músicos	Estado	Saber	Nacionalidad	Lugar de nacimiento
		Calificación		
Ignacio Miño †	Casado	Bueno	Ecuatoriano	Quito
Juan José Miño †	Casado	Bueno	Ecuatoriano	Quito
Juan Correa †	Casado	Bueno	Ecuatoriano	Quito
Antonio Cevallos †	Casado 3 veces	Bueno	Ecuatoriano	Quito
José Santos †	Lego Mercedario	Regular	Ecuatoriano	Guápulo
Manuel Jurado †	Casado	bueno	Ecuatoriano	Quito
Antonio Córdoba †	Casado	Regular	Ecuatoriano	Quito
Antonio Tipán †	Casado	Regular	Ecuatoriano	Quito
Camilo Benites †	Casado	Mediano	Ecuatoriano	Quito
José María Maldonado †	Soltero	Mediano	Ecuatoriano	Quito
Aparicio Córdoba	Casado	Notable	Ecuatoriano	Quito
Santiago Taco †	Casado	Malo	Ecuatoriano	Latacunga
Antonio Nieto	Casado	Bueno	Ecuatoriano	Quito
Tomás Tipán	Casado	Bueno	Ecuatoriano	Quito
Timoleón Tipán †	Casado	Regular	Ecuatoriano	Quito
N. Aspiazó	Soltero	Notable	Español	
N. Behobide	Soltero	Notable	Español	
José Ma. Guamba	Casado	Regular	Ecuatoriano	Chimbacalle
Reinaldo Suárez C.	Soltero	Regular	Ecuatoriano	Guápulo
David Ramos	Casado	Bueno	Ecuatoriano	Quito
Mario de la Torre	Casado	Bueno	Ecuatoriano	Ibarra
Nicolás Berdenelli	Sacerdote	Bueno	Italiano	
Carlos Amable Ortiz	Casado	Bueno	Ecuatoriano	Quito
Rafael Valdivieso	Casado	Regular	Ecuatoriano	Quito
Pablo Maldonado †	Casado	Malo	Ecuatoriano	Quito
Dionicio Carrillo †	Casado	Malo	Ecuatoriano	Quito
Rafael Ortega †	Casado	Malo	Ecuatoriano	Quito
Juan de Gorostiza	Frailé agustino	Bueno	Español	
Modesto Gómez	Frailé agustino	Bueno	Español	
Abelardo Adrián	Frailé franciscano	Bueno	Ecuatoriano	Quito
Luis Adrián	Casado	Malo	Ecuatoriano	Quito
Antonio Tipán Torres	Casado	Malo	Ecuatoriano	Quito
Nicolás Abelardo Guerra	Casado	Regular	Ecuatoriano	Quito
N. Romero	Casado	Regular	Ecuatoriano	Quito
<b>Directores de estudiantinas</b>				
Músicos	Estado	Saber	Nacionalidad	Lugar de nacimiento
		Calificación		
N. Villalba	Soltero	Bueno	Español	
Carlos Amable Ortiz	Casado	Bueno	Ecuatoriano	Quito

Nicolás Abelardo Guerra	Casado	Mediano	Ecuatoriano	Quito
<b>Sochantres de la Catedral</b>				
Músicos	Estado	Saber	Nacionalidad	Lugar de nacimiento
		Calificación		
Darío Montaña †	Sacerdote	Regular	Ecuatoriano	Quito
Manuel Ma. Acosta †	Canónigo	Regular	Ecuatoriano	Quito
Carlos Amable Ortiz	Casado	Bueno	Ecuatoriano	Quito
José Mulet	Sacerdote	Bueno	Español	
<b>Instrumentadores para banda</b>				
Músicos	Estado	Saber	Nacionalidad	Lugar de nacimiento
		Calificación		
Antonio Neumann	Casado	Sobresaliente	Alemán	
Francisco Rosa	Casado	Sobresaliente	Italiano	
Carlos Amable Ortiz	Casado	Notable	Ecuatoriano	Quito
Manuel Cruz Viteri †	Casado	Notable	Ecuatoriano	Quito
Abel Palacios †	Casado	Notable	Ecuatoriano	Quito
Nicolás Vasques	Casado	Regular	Ecuatoriano	Quito
N. Echeverría	Casado	Malo	Ecuatoriano	Quito
N. Ampuero †	Casado	Bueno	Ecuatoriano	Quito
Antonio Almeida †	Casado	Bueno	Ecuatoriano	Quito
Román Rey	Casado	Regular	Español	
Juan Roca	Casado	Regular	Español	
N. Roshel	Casado	Bueno	Mejicano	
Enrique Fósforo	Soltero	Malo	Italiano	
Carlos Valencia †	Casado	Malo	Ecuatoriano	Quito
N. Floril	Casado	Regular	Ecuatoriano	Quito
Vicente Bermeo	Anuló el matrimonio	Regular	Ecuatoriano	Quito
Pedro Traversari †	Casado	Bueno	Italiano	
Aparicio Córdoba	Casado	Malo	Ecuatoriano	Quito
Virgilio Chaves	Casado	Malo	Ecuatoriano	Otavalo
Reinaldo Chávez	Soltero	Malo	Ecuatoriano	Ibarra
Miguel Muñoz	Casado	Malo	Ecuatoriano	Quito
N. Enriques	Soltero	Malo	Ecuatoriano	Quito
Reinaldo Suárez C.	Soltero	Malo	Ecuatoriano	Quito
<b>Instrumentadores para orquesta</b>				
Músicos	Estado	Saber	Nacionalidad	Lugar de nacimiento
		Calificación		
Antonio Neumann †	Casado	Sobresaliente	Alemán	
Francisco Rosa †	Casado	Sobresaliente	Italiano	
Juan Correa †	Casado	Sobresaliente	Ecuatoriano	Quito
Manuel Jurado †	Casado	Sobresaliente	Ecuatoriano	Quito
Manuel Zambrano †	Casado	Sobresaliente	Ecuatoriano	Quito
Aparicio Córdoba	Casado	Sobresaliente	Ecuatoriano	Quito
Carlos Amable Ortiz	Casado	Sobresaliente	Ecuatoriano	Quito
Mario de la Torre	Casado	Regular	Ecuatoriano	Ibarra
Juan de Gorostiza	Fraile agustino	Bueno	Español	

N. Aspiazo	Soltero	Bueno	Español	
N. Behobide	Soltero	Bueno	Español	
N. Navarro	Casado	Bueno	Español	
Enrique Marconi †	Casado	bueno	Italiano	
Alberto Hermann	Casado	bueno	Alemán	
Antonio Nieto	Casado	Bueno	Ecuatoriano	Quito
Domingo Brescia	Casado	Bueno	Italiano	
Nicolás Abelardo Guerra	Casado	Regular	Ecuatoriano	Quito
Abel Palacios †	Casado	Bueno	Ecuatoriano	Quito
N. Lasus	Soltero	Regular	Peruano	Lima
Ventura Morales	Casado	Bueno	Peruano	Lima
Andrés S. Sosa	Soltero	Malo	Venezolano	Caracas
Roman Rey	Casado	Malo	Español	
Reinaldo Suárez C.	Soltero	Malo	Ecuatoriano	Guápulo
Ángel Hernandes	Casado	Bueno	Español	
Juan Roca	Casado	Bueno	Español	
José Elías Guarro	Soltero	Bueno	Español	
José Mulé	Presbítero	Bueno	Español	
J. Pañagua M.	Soltero	Bueno	Mejicano	
<b>Compositores</b>				
<b>Músicos</b>	<b>Estado</b>	<b>Saber Calificación</b>	<b>Nacionalidad</b>	<b>Lugar de nacimiento</b>
Antonio Neumann †	Casado	Sobresaliente	Alemán	
Francisco Rosa †	Casado	Sobresaliente	Italiano	
Pedro Traversari †	Casado	Bueno	Italiano	
Manuel Jurado †	Casado	Bueno	Ecuatoriano	Quito
Domingo Brescia	Casado	Bueno	Italiano	
Enrique Marconi †	Casado	Bueno	Italiano	
Aparicio Córdoba	Casado	Sobresaliente	Ecuatoriano	Quito
Manuel Cruz Viteri †	Casado	Regular	Ecuatoriano	Quito
Carlos Amable Ortiz	Casado	Notable	Ecuatoriano	Quito
Nicolás Abelardo Guerra	Casado	Regular	Ecuatoriano	Quito
Rafael Valdivieso	Casado	Regular	Ecuatoriano	Quito
Mario de la Torre	Casado	Regular	Ecuatoriano	Ibarra
Antonio Nieto	Casado	Admirable	Ecuatoriano	Quito
Vicente Bermeo	Casado	Malo	Ecuatoriano	Quito
Emilio Banda	Casado	Malo	Ecuatoriano	Quito
Reinaldo Suárez C.	Casado	Malo	Ecuatoriano	Guápulo
Miguel Muñoz	Casado	Bueno	Ecuatoriano	Quito
Ventura Morales	Casado	Bueno	Peruano	Lima
Francisco Galindo	Soltero	Mediano	Colombiano	Medellín
Pablo Arce	Soltero	Bueno	Boliviano	La Paz
Juan Cruz †	Casado	Regular	Ecuatoriano	Quito
Enrique Córdoba A.	Soltero	Regular	Ecuatoriano	Quito
Miguel Espinosa Reyes †	Casado	Regular	Ecuatoriano	Cuenca
Ulderico Marcelli	Casado	Regular	Italiano	Roma
Antonio Cabezas	Casado	Bueno	Ecuatoriano	Guayaquil

Rafael Ramos Albuja	Soltero	Regular	Ecuatoriano	Quito
José Ramos	Casado	Bueno	Ecuatoriano	Quito
José Moisés Espinosa	Casado	Malo	Ecuatoriano	Tumbaco
Oscar Alexander	Casado	Malo	Ecuatoriano	
Ángel Hernández	Casado	Bueno	Español	
Dr. Sixto Ma. Durán	Casado	Bueno	Ecuatoriano	Quito
Virgilio Chaves	Casado	Bueno	Ecuatoriano	Otavalo
Reinaldo Chávez	Soltero	Bueno	Ecuatoriano	Ibarra
Ismael López	Soltero	Regular	Colombiano	Pasto
N. Rodríguez	Soltero	Malo	Ecuatoriano	Cuenca
Ascencio Pauta	Casado	Regular	Ecuatoriano	Cuenca
Juan de Gorostiza	Frailé agustino	Bueno	Español	
J. Pañagua M.	Soltero	Bueno	Mejicano	
Pablo Ramos †	Casado	Bueno	Ecuatoriano	Quito
Roman Rey	Casado	Malo	Español	
N. Navarro	Casado	Bueno	Español	
<b>Rondinistas</b>				
<b>Músicos</b>	<b>Estado</b>	<b>Saber Calificación</b>	<b>Nacionalidad</b>	<b>Lugar de nacimiento</b>
N. Arias (sobrino del Suco) †	Soltero	Sobresaliente	Ecuatoriano	Quito
Un cochero que no sé su nombre	Soltero	Bueno	Ecuatoriano	Quito
<b>Mandolinista</b>				
<b>Músicos</b>	<b>Estado</b>	<b>Saber Calificación</b>	<b>Nacionalidad</b>	<b>Lugar de nacimiento</b>
Rodolfo Muñoz	Casado	Sobresaliente	Ecuatoriano	Quito
Miguel Muñoz	Casado	Sobresaliente	Ecuatoriano	Quito
Pablo Baca	Viudo	Sobresaliente	Ecuatoriano	Quito
Segundo Romero †	Casado	Sobresaliente	Ecuatoriano	Quito
N. Cortés	Casado	Regular	Ecuatoriano	Quito
David Dávila	Casado	Regular	Ecuatoriano	Quito
<b>Bandolistas o tiples</b>				
<b>Músicos</b>	<b>Estado</b>	<b>Saber Calificación</b>	<b>Nacionalidad</b>	<b>Lugar de nacimiento</b>
Francisco Galindo	Soltero	Sobresaliente	Colombiano	Medellín
Ricardo Pérez R.	Soltero	Sobresaliente	Colombiano	Bogotá
Dr. N. Martín	Soltero	Sobresaliente	Colombiano	Bogotá
Carlos Amable Ortiz	Casado	Bueno	Ecuatoriano	Quito
Antonio Jijón	Casado	Bueno	Ecuatoriano	Quito
Miguel Gortaire	Casado	Bueno	Ecuatoriano	Quito
Antonio Cárdenas Borrero †	Casado	Bueno	Ecuatoriano	Quito

† Todos los que llevan una cruz son muertos.

Directores y profesores del Conservatorio de Música fundado en 1870 por el Dr. y Gral. Gabriel García Moreno, hasta el año de 1877 que lo cerró el Gral. Ignacio de Veintimilla (1)

**Directores**

Antonio Neumann en 1871 †

Juan Agustín Guerrero hasta 1872 †

Francisco Rosa hasta 1876 †

Juan Agustín Guerrero hasta que se cerró †

**Subdirectores**

Juan Agustín Guerrero desde 1870 hasta la muerte de Neumann, volviendo a ser en 1872

**Profesores desde 1870 hasta 1877**

Antonio Neumann	Clase superior de piano y armonía, contrapunto
N. Lagomarsino	Clase primera de piano
Juan Agustín Guerrero	Clase primera de piano
Manuel Salazar	Clase segunda de piano
Felipe Viscaino	Clase de rudimentos
Rafael Jiménez †	Clase de flauta
Miguel Pérez †	Clase de cuerda
Francisco Rosa en 1873 †	Clase superior piano y armonía
Juan Agustín Guerrero †	Clase 1° de piano
Manuel Salazar †	Clase 2° de piano
Fabio de Petris	Clase de órgano y contrapunto
Manuel Jurado †	Clase de rudimentos
Vicente Antenori †	Clase de canto
Madama de Rosa †	Clase de canto
Pedro Traversari †	Clase de viento de madera
Antonio Casaroto †	Clase de viento de metal
José Manuel Valdivieso †	Clase 1° de cuerda
Homero Cárdenas †	Clase 2° de cuerda
Manuel Checa †	Clase de arpa
Estanislao Leyoyer en 1876 †	Clase 1° de piano
Carlos Amable Ortiz	Clase de rudimentos
Carlos Amable Ortiz	Clase general de cuerda
Pastor Jiménez †	Clase de flauta
Alegría v. de Terán	Inspectora y portera

El Director General de 1876 a 1877 que se cerró: Juan Agustín Guerrero †

Directores, Subdirectores y profesores en el Conservatorio de Música que se reinstaló en el año de 1900 que mandaba como Presidente de la República el Gral. Eloy Alfaro

Directores	
Enrique Marconi †	Clase superior piano y armonía
Domingo Brescia en 1904	Clase superior piano y armonía
Subdirector	
Pedro P. Traversari S. Clase de tecnicismo y declamación	
Mario de la Torre en 1906, luego cesó	
Profesores	
Clementina Marconi	Clase de piano y canto
Dr. Sixto María Durán	Clase 1ª. de piano
Enrique Córdoba	Clase 2ª. de piano
Ulderico Marcelli	Clase de violín y trompa
Pedro Traversari †	Clase de flauta
David Ramos	Clase de piano y contrabajo
Nicolás Vasques	Clase de bombardino
Enrique Fósfero	Clase de trombón
Pedro P. Traversari S.	Clase de violoncello
Rosendo Gómez Sojos	Ayudante de violín
Luis L. Sánchez	Ayudante de violín
Manuela Terán v. de Pólit	Inspectora
En el año de 1904 que vino Brescia	
Emma G. de Brescia	Clase de piano y canto
Clementina M. de Marconi	Clase de piano y canto
Ulderico Marcelli	Clase de violín y trompa
Enrique Córdoba	Clase de piano
David Ramos	Clase de piano y contrabajo
Enrique Fósfero	Clase de trombón
Enrique Nieto	Clase 2° de piano
Nicolás Abelardo Guerra	Clase de rudimentos
N. Romero	Clase 2° de piano
Mario de la Torre en 1906, luego cesó	Clase de flauta
José Elías Guarro	Clase 1° de piano y solfeo
N. Behovide	Clase 1° de piano
Luis J. Salcedo	Clase de teoría y contrabajo
Román Rey	Clase de cornetín y trompa
Josefina Veintimilla	Clase 2° de piano y canto
Carlos García	Clase de flauta
Nicolás Delgado	Ayudante de la clase de violín

N. Bastidas Pedro P. Traversari que se separó a poco de la llegada de Brescia Por haberse separado Marcelli, la mujer,	Ayudante de la clase de violín
Rosendo Gómez Sojos	
Luis L. Sánchez	
Carlos García	
Enrique Córdoba	
N. Behovide	
Nicolás Delgado	
Llamaron a José Ugo Gigante el año de 1911 y entraron como profesores y ayudantes los siguientes	
Ramón Velasques	Clase de piano y clarinete
N. Bastidas	Clase de violín y fagote
José Guevara	Clase de violín
Pedro Noroña	Clase de violín
N. Súa	Clase de canto
José Ugo Gigante	Clase de violín y viola
Domingo Brescia	Clase de viola
Andrés S. Sosa	Clase de violoncello
Sta. N. Proaño	Clase de piano, canto y teoría
Segundo Luis Moreno	Teoría
Rosa Matilde Cobo	Clase de piano
José E. Aguirre	Ayudante de flauta
Manuel Villamarín	Afinador y revisor de pianos
Teófilo Delestre	Clase de francés
Luis A. Guerra	Secretario
Manuela T. v. de Pólit	Inspectora
En el año de 1911 que cayó el Gbrno. de Alfaro	
Dr. Sixto María Durán	Director
Enrique Nieto	Profesor de piano (curso medio)
David Ramos	Profesor de piano (curso inferior)
Francisco Tipán	Profesor de piano (curso inferior)
Francisco T. Romero	Profesor de piano (curso inferior)
Rafael Valdivieso	Ayudante de piano (clase nocturna)
Francisco Salgado	Ayudante de piano (clase nocturna)
Ramón Velásquez	Ayudante de piano (curso inferior)
Sra. Eloisa Proaño de S.	Profesora de piano (curso medio)
Lucrecia Jarrín	Ayudante de piano (sección de Stas.)
Florinda Jarrín	Ayudante de piano (sección de Stas.)
Rosa M. Cobo	Ayudante de piano (sección de Stas.)

José Ugo Gigante	Profesor de violín
Ezequiel Bastidas	Ayudante de violín y amanuense de música
Pedro Noroña	Ayudante de violín
José E. Guevara	Ayudante de violín ( <i>ad honorem</i> )
Luis A. Díaz A.	Profesor de flauta
Carlos García	Ayudante de flauta y amanuense
Agustín F. Enríquez	Profesor de clarinete y saxofón
Ramón Velásquez	Ayudante de clarinete y saxofón
José María Ortí	Ayudante de teoría y oboe
Segundo Luis Moreno	Ayudante de teoría y fagote
Josefina Veintimilla	Ayudante de teoría
Hortensia Proaño	Ayudante de teoría
Enrique A. Jarrín	Profesor de teoría y Acústica ( <i>ad-honorem</i> )
Mario de la Torre	Profesor de solfeo
Josefina Veintimilla	Profesora de canto (curso inferior)
Julio Paz	Profesor de violoncello ( <i>ad-honorem</i> )
Luis Salcedo	Ayudante de contrabajo y teoría (clase nocturna)
Adela Uraga	Profesora, Inspectora
Eloisa Proaño de S.	Inspectora
Manuela T. v. de Pólit	Ayudanta inspectora
Manuel M. Noboa P.	Secretario Inspector y Habilitado
Manuel Villamarín	Afinador y revisor de pianos
Carlos R. Enríquez B.	Conserje
Nicolás Abelardo Guerra	Profesor de piano
Enrique Fósfero	Profesor de instrumentos de metal
José Trueba	Profesor de canto
José Mulé	Profesor de armonía
Pedro P. Traversari Salazar volvió a ser Director en 1916 porque al Dr. Sixto Ma. Durán le dieron la Dirección de la Escuela de Artes y Oficios, después volvió de Director al Conservatorio	
Enriqueta Baldassari	Profesora de violín
Edmundo Muller	Profesor de violín
(1) (Las anotaciones de estado, calificación, nacionalidad y nacimiento, me parece por demás, puesto que ya tienen conocimiento de los más de este tomo)	

Pequeñas biografías de músicos nacionales. por C. A. Ortiz

- 1 Juan Agustín Guerrero E. Literato, pintor, poeta y músico, escribió dos cursos elementales de música que sirvieron de texto en el Conservatorio Nacional de música fundado por el Excmo Sr. Dr. Gabriel García Moreno el año de 1870, en donde desempeñó el cargo de Subdirector y Director por dos ocasiones, a la vez que el profesorado de piano aunque no era gran ejecutante por tener las manos demasiado pequeñas que le impedían el juego de octavas; pero en conocimientos era casi profundo.
- 2 Nicolás Abelardo Guerra. Escribió también dos textos elementales de música que los declararon de usuraria en el Conservatorio Nacional de música revisado por el Sr. Sral Eloy Alfaro en el año 1901, fue profesor de rudimentos en dicho establecimiento, sus obras teóricas resultaron plagios de otros autores como Sabar, lo mismo que sus composiciones musicales que tenía la costumbre de borrar los nombres de los verdaderos autores y nombres de las piezas para poner otros y su nombre como autor, ejecutaba el piano con regularidad relativa, como cantor procuraba desempeñar su papel, como director y concertador de orquesta una nulidad, como profesor de piano pasable, le jubilaron con 140 sueros.
- 3 Aparicio Córdoba Negrete. Como pianista bastante bueno lo mismo que maestro de capilla en la Compañía de Jesús y

## MÚSICOS QUE HE CONOCIDO

[OCTUBRE 1905]

CARLOS AMABLE ORTIZ

PEQUEÑAS BIOGRAFÍAS DE MÚSICOS NACIONALES  
[NOVIEMBRE 1923]

Carlos Amable Ortiz

1. **Juan Agustín Guerrero T.**

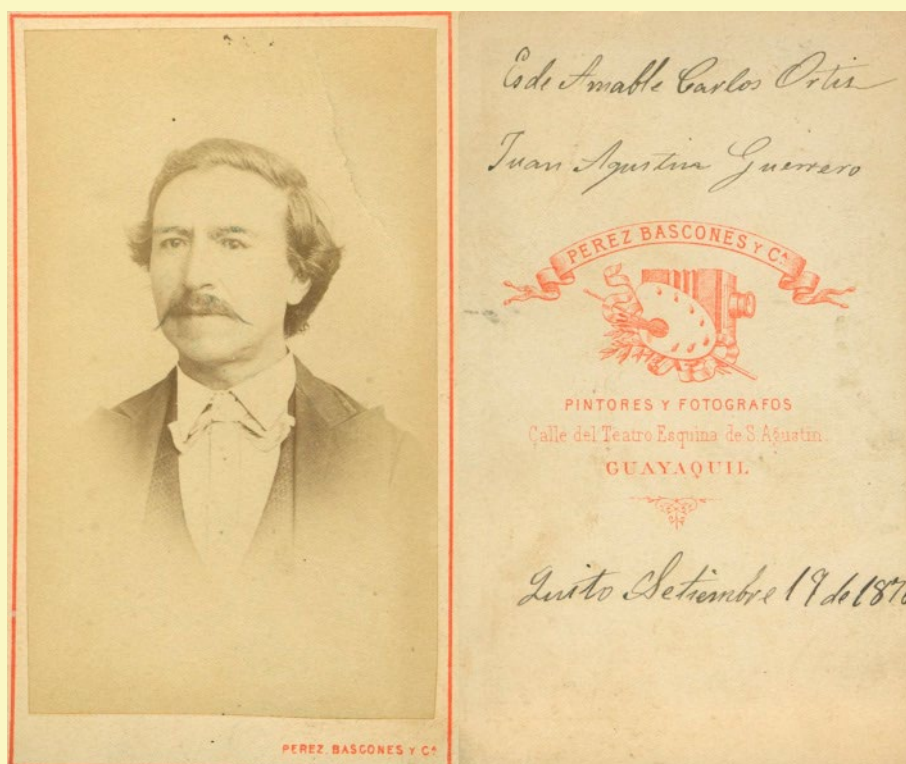
Literato, pintor, poeta y músico, escribió dos cursos elementales de música que sirvieron de texto en el Conservatorio Nacional de Música fundado por el Exmo. Sr. Dr. Gabriel García Moreno<sup>1</sup> en el año de 1870, en donde desempeñó el cargo de Subdirector y Director por dos ocasiones, a la vez que el profesorado de piano aunque no era gran ejecutante por tener las manos demasiado pequeñas que el impedían el juego de octavas; pero en conocimiento era casi profundo.

2. **Nicolás Abelardo Guerra.**

Escribió también dos textos elementales de música que los declararon de enseñanza en el Conservatorio Nacional de Música revivido por el Sr. Gral. Eloy Alfaro<sup>2</sup> en el año de 1901; fue profesor de rudimentos en dicho establecimiento, sus obras teóricas resultaron plagios de otros autores como Sabar, lo mismo que sus composiciones musicales que tenía la costumbre de borrar los nombres de los verdaderos autores y nombres de las piezas para poner otros y su nombre; ejecutaba el piano con regula-

1 Mandatario conservador que murió asesinado en 1875; fundó, en 1870, el primer Conservatorio Nacional de Música que perduró hasta 1877.

2 El mandatario liberal Eloy Alfaro refundó el Conservatorio Nacional de Música en el año de 1900.



Juan Agustín Guerrero, compositor y autor de la primera historia escrita de la música ecuatoriana. 1876. (Col. AEQ).



El músico Aparicio Córdoba aparece como director de la Banda del Colegio Nacional de Quito. 1889. (Col. AEQ).

ridad relativa, como cantor procuraba desempeñar su papel, como director y concertador de orquesta una nulidad, como profesor de piano pasable, le jubilaron con 140 sucres.

3. **Aparicio Córdoba Negrete.**

Como pianista bastante bueno lo mismo que maestro de capilla en la Compañía de Jesús y Santo Domingo de la ciudad de Quito, como compositor se le otorgó el primer premio por su obertura 9 de Julio, sin que por esto se le pueda dar preeminencia en este ramo por ser bastante tardío en sus producciones por falta de iniciativa y comprensión de la armonía; como director de orquesta no muy entendido lo mismo que en banda de música militar; como cantor una voz bastante buena de tenor aunque sin escuela; le jubilaron con 100 sucres.

4. **Vicente Bermeo.** Conocedor bastante bueno del piano aunque sordo sin alma, gusto ni compás, como compositor no conozco más que una pieza, habiendo sido jubilado por intervención de su hijo Carlos con 200 sucres, en el congreso de 1921 en el cual fue diputado.

5. **Enrique Córdoba Arboleda.** Ejecutante de piano, con muy poco compás y falto de gusto; ha dado a luz unas dos o tres composiciones entre ellas un Zorzico.

6. **Reinaldo Suárez Córdoba.** Mal pianista, pésimo como compositor puesto que remienda de varios autores para apropiarse el título de tal, como cantor poseía bastante buena voz; pero el prurito de imitación le hizo descender la extensión y quedar en malas condiciones; ha desempeñado la maestría de capilla por ruegos e intrigas en la parroquia del Sagrario, ahora González Suárez en Santo Domingo; fue director de banda de música militar siendo su actuación mala y pésima a descontentamiento general y con su malas mañas logró ser jubilado por Alfaro a 125 sucres.

7. **Antonio Nieto.**

Hombre desafortunado, porque a pesar de sus composiciones religiosas y marchas fúnebres que le dieron gran nombrandía y fama, su muerte casi repentina y prematura dejó un vacío irreparable, puesto que el sublime arte perdió con la desaparición de este ignorado autor sus melodías más dulces y melancólicas que hacían fascinar las fibras del corazón y los sentimientos del alma y cerebro; desempeñó con lucimiento las maestrías de capilla del Tejar y la Basílica de la Merced, fue director de banda de música militar, más la muerte le sorprendió en la miseria más grande; dejó en el mundo dos hijos también pianistas, el uno llamado Enrique quien ha adquirido regular fama por sus ejecutorias

de mecanismos musical e interpretación, y el otro llamado Antonio quien hace algunas composiciones llenas de plagios a varios autores que le dan cierta admiración.

8. **Dr. Sixto María Durán.**

Director del Conservatorio Nacional de Música en dos ocasiones en el tiempo del régimen liberal, como compositor ha hecho varias que ha gustado al público; se dice que tiene una ópera titulada *Cumandá*, la que conocen muy contadas personas; como conocedor de armonía es bastante bueno, más le vino la desgracia de perder los tres dedos de la mano derecha ocasionado por la máquina aserradora de la Escuela de Artes y Oficios en el tiempo que [la] regentaba, pues por instruir a un alumno vino un pequeño descuido el cual ocasionó la avería que le inutilizó.

9. **Manuel Cruz Viteri.**

Fue un ejecutante de cornetín (pistón) y director de banda de música militar muy notable; entendido en armonía, compositor de algunas piezas y muy correcto en instrumentación.

10. **José Ignacio de Veintimilla.**

Toca bastante el piano; pero en lo que más se ha distinguido es en sus composiciones de diversos géneros que ha dado a luz, a pesar de que él dice no entender nada de música sin embargo de que fue mandado a Roma con el objeto de que aprenda música, cuando el tío Ignacio<sup>3</sup> estuvo de presidente de la República y le envió como adjunto militar de la legación ante la Santa Sede.

11. **Mario de la Torre.**

Como cantor en su juventud era un esforzado barítono, motivo por el cual fue destinado como primer cantor y maestro de capilla de la Iglesia Metropolitana de Quito previo examen de oposición, también desempeñó la maestría de capilla de la iglesia del Sagrario hoy González Suárez, sin embargo de que su ejecución en el órgano, armonio o melodio y piano es de lo más trivial y mala, es entendido en armonía, fue profesor del Conservatorio Nacional de Música, así mismo por examen en el tiempo del régimen de Alfaro.

12. **David Ramos.**

Organista de la Iglesia Metropolitana y Carmen Mo-

dero de Quito a satisfacción general, además Contrabajista y profesor en el Conservatorio Nacional de Música revivido por Alfaro, también travesiaba el clarinete, de este hombre han salido hijos que han honrado la patria por sus conocimientos músicos, cuyos nombres consigno aquí como ejecutantes y compositores: José, Rafael, Francisco y Feliza Ramos Albuja.

13. **Baltasar Guevara.**

Contrabajista de fama; fue profesor en el Conservatorio Nacional de Música fundado por el Excmo. Sr. Dr. Gabriel García Moreno, dejó algunos discípulos como Eleodoro Cárdenas quien a la vez dejó su nombre bien gusto [puesto?] como contrabajista, organista y compositor.

14. **Manuel Jurado.**

Cantor de primo cartel como se dice, pues poseía el transporte con suma conciencia y reglas del arte, cosa de admirar y llamar la atención a profesores y artistas extranjeros que pisaban nuestro suelo y tenían oportunidad de oírle; eran cantor de la Iglesia Catedral Metropolitana de Quito, profesor de rudimentos en el Conservatorio Nacional de Música fundado por el Excmo. Sr. Dr. Gabriel García Moreno, maestro de capilla de la Compañía de Jesús, Santa Clara, Concepción, San Agustín, San Juan, compositor de varios cánticos religiosos en los que llama la atención un *Parce mi*, además tocaba la Viola con mucha elegancia, y dejó como discípulos que le honran a Vicente Bermeo, David Ramos, Aparicio Córdoba, Emilio Banda, Antonio Nieto, Dionicio Carrillo y sus dos hijos, Alejandro que tocaba la flauta y cantaba y Rafael que solo cantaba.

15. **Justo Rodríguez (a) "Fierito".**

Tocaba la viola y el violín a pesar de tener parálisis en la mano izquierda dando un sonido algo fastidioso (como han tomado por norma y modelo los modernistas que se titulan son que haya escuela que justifique este movimiento para dar la expresión); pero tocaba a conciencia y con gusto, este hombre tuvo un remplazo aunque no con la enfermedad de parálisis en su hijo José Manuel Rodríguez que también ejecutaba los mismo instrumentos.

16. **Juan Paz.**

Su instrumento favorito era la viola en la que se desempeñaba a la altura de su papel, también tocaba el violín con gusto y algunas veces de violoncello; leía sus papeles correctamente.

17. **Abel Palacios.**

---

3 Se refiere a Gral. Ignacio de Veintemilla.

Clarinetista educado en el cuartel en la banda de música en junta de Manuel Cruz Viteri, su actuación con su instrumento era brillante y satisfactoria; tocaba además el violín, fue director y creador de bandas musicales, siendo sus instrumentaciones correctas y aplaudidas en general.

18. **Manuel Zambrano (a) “Chivo”.**

Tocaba la viola con bastante regularidad, siendo más contraído en la instrumentación para orquesta, también cantaba a pesar de no tener una voz bien timbrada.

19. **Juan Correa.**

Tocador de Violoncello y órgano anticuado, a la vez que cantaba con no buena voz; pero su predilección era la instrumentación para orquesta la que le producía casi buena renta para la subsistencia puesto que sus facultades ya estaban agotadas por la edad.

20. **Ángel Ortiz.**

Tocaba el piano con gusto y destreza a la vez que el violoncello a dúo con Antonio Nieto en los conciertos del Conservatorio Nacional de Música fundado en el año 1870 por el Excmo. Sr. Gabriel García Moreno.

21. **Manuel Checa.**

Arpista de primera fuerza y de conocimientos profundos; fue profesor en el Conservatorio Nacional de Música fundado el año de 1870, este Sr. tuvo un hijo que tocaba el flajolet y contrabajo a quien se le conocía con el apodo de “El Popo” Checa, en los dos instrumentos se desempeñaba con lucidez y conciencia.

22. **N. Jiménez.**

Tocaba la flauta y se desempeñaba con conciencia y lucidez, de este hombre nació un hijo llamado Pástor quien tocaba también la flauta, siendo forzoso el consignar aquí que era de una alma tímida lo cual muchas veces le hacía quedar mal en su cometido.

23. **Rafael Córdoba.**

Flautista de buenas ejecutorias, y firme en su embocadura, pues jamás se le vio fallar en una sola nota.

24. **Pablo Ramos.**

Poseía la flauta y el flautín sin que jamás haya fallado en los pasos difíciles que se le haya encomendado a su lectura; también travesiaba [sic.] el piano, lo mismo que algunas composiciones, más la parca lo arrebató en temprana edad.

25. **Miguel Pérez.**

Violinista de renombre, pues tenía una pulsación inimitable, siendo su característica los tonos de meditación que los tocaba a doble cuerda cosa de el<sup>4</sup> auditorio verter lágrimas y elevar sus preses<sup>5</sup> al Todopoderoso con más profundo amor y sentimiento, también dejó algunas composiciones en las que sobresale la Marcha del terremoto.

26. **José Manuel Valdivieso.**

Violín de alto vuelo; pero por desgracia de espíritu cobarde y pusilánime, en estado de no hacer comprender sus dones de eximio ejecutante.

27. **Homero Cárdenas.**

Violinista poco común, sin embargo de no poseer una posición elegante a consecuencia del empuñamiento del arco que lo hacía fuera de las reglas por lo cual enervaba el brazo derecho que impedía el pasaje del trémolo; algo compuso para este instrumento.

28. **Mariano Barriga Pazmiño.**

Como violín segundo en una orquesta leía a conciencia su papel en estado que no dejaba que de-sear.

29. **Pedro Paz.**

Violinista de mérito y esperanzas fundadas para la Patria desde que ha llegado a la altura de concertista solista y regentando por dos ocasiones el Conservatorio Nacional de Quito y últimamente regenta un Conservatorio en los Estados Unidos de N. A. en donde es apreciado y admirado por ese público que tanto ha visto a notabilidades que no es del caso nombrarlas puesto que son más allá de conocidas por la humanidad.

30. **Pedro Noroña.**

Violinista enfatuado y lleno de defectos modernistas, pensando que ésta es la mejor escuela que ha podido formarse y que llama la atención del público, sin comprender que son malos hábitos que se los debe desterrar de los amateur.

31. **Enrique A. Terán Vaca.**

Me es forzoso confesar que sin embargo de haberse educado en Europa con buenos profesores, no

---

4 Aquí como en otros segmentos del escrito, mantenemos la forma de redacción de Ortiz. [N. del E.].

5 Plegarias, oraciones. [N. del E.].

haya sobresalido y quedado como medianía, pues no comprendo el por qué? es profesor en el Conservatorio Nacional de Música de Quito como el anterior Noroña y comprendo que con esa escuela ninguno de los dos podrán sacar buenos discípulos.

32. **Teodelinda Terán Vaca.**

Violoncellista de alguna fama mundial; seré franco en hablar, no llevado de resentimiento alguno por los conceptos que se tomó la libertad de estamparlos en cierto número de Caricatura, contra los profesionales y artistas de mi país; en una noche de los conciertos que daba en el Teatro Royal Edén, noté que su posición de violoncellista era nada correcto, no ceñida a las reglas del arte, así como en sus notas arrancadas en el instrumento eran falsas y desafinadas, pudiendo notar [esto] los oídos que están acostumbrados a la afinación legal del diapasón corista.

33. **Augusto Terán Vaca.**

Flautista de gran mérito y potencia inimitable, tuve ocasión de oírle no solo en sus conciertos sino también en su casa en vida de su Sr. padre que le hizo ejecutar una pieza en compañía de un gramófono o fonógrafo o vitrola como quieran llamar, y admiré su igualdad con aquel instrumento tan difícil de seguir por la velocidad con que desenvuelve su resorte o muelle, por lo cual se hace difícil ir al compás y con



Teodelinda Terán. Col. AEQ.

tanta igualdad, cosa de no tener la menor discrepancia entre la máquina y el joven flautista, lástima fue que la parca haya tronchado tan pronto esa existencia.

34. **Virgilio Chávez.**

A este violinista hay que darle el mérito legal que le corresponde, el no haber tenido escuela de ninguna clase, pues no solo tocó el violín sino también el cornetín (pistón) y la flauta debido exclusivamente a sus aptitudes, esfuerzos y empeño realizado<sup>6</sup>.

35. **Antonio Ceballos (a) "Cuchillito".**

Organista y Contrabajista de primer orden, fue maestro de capilla de la Metropolitana de Quito, y de varias otras iglesias; éste tuvo un hijo llamado Juan de Dios (a) "Chorrito", que ejecutaba los mismo instrumentos y por lo regular era el sustituto del padre.

El violista Pedro Paz, en caricatura de La Torre. Revista *Caricatura*, Quito, 1919.



6 La falta de cuaderno o papel no me permite hacer más apuntamientos de muchos más profesionales que me quedan en la memoria. Quito Noviembre 1° de 1923. [N. del A.] (Continúa en otro cuaderno donde está escrita la Zarzuela Tío yo no sabía) [N. del E.].

36. **José María Guamba Rodríguez.**  
Contrabajista, discípulo de Baltasar Guevara, además ejecutaba el órgano, piano, fue cantor de cabildo de la iglesia Metropolitana, director de banda de música militar y también discípulo de Antonio Nieto, además maestro de capilla del Tejar recolección de la Merced.

37. **José María Cabezas.**  
Tocaba el clarinete mib (requinto) ejecutaba bastante bien; pero con un defecto notabilísimo que mordía la boquilla hasta el extremo de agujerearla; fue director de banda de música militar y discípulo de Manuel Cruz Viteri.

38. **Carlos García.**  
Flautista bastante bueno; pero con la desgracia de ser un badulaque calavera, motivo por el cual se quedaba sin instrumento porque lo vendía o empeñaba.

39. **Rafael Guerra.**  
Clarinetista bueno, educado en el cuartel en una de las bandas de música militares; llegó a ser director de una de ellas.

40. **N. Díaz**<sup>7</sup>.  
Flautista bastante bueno; pero con un defecto notabilísimo, el modernismo lo ha hecho un ejecutante de muchas muecas y meneos; es profesor del Conservatorio Nacional de Música revivido por el Gral. Eloy Alfaro.

41. **N. Espín**<sup>8</sup>.  
Clarinetista bastante bueno, es profesor en el Conservatorio Nacional de Música en la actualidad.

42. **N. Jaramillo.**  
Fue músico de una de las bandas del Ejército y luego entró al Conservatorio Nacional de Música a aprender el Oboe en el que descolló con buen éxito llegando a ser profesor de dicho instrumento en el mismo establecimiento.

43. **N. Bastidas.**  
Primeramente violinista, luego se dedicó al Fagot, en ambos instrumentos se ha desempeñado bien, llegando a desempeñar el profesorado en los dos

instrumentos en el Conservatorio Nacional de Música en la actualidad.

44. **Luis Salcedo.**  
Discípulo de Antonio Nieto y David Ramos, es buen contrabajista, cantor de cabildo en la Metropolitana, maestro de capilla del Tejar recolección de la Merced y profesor en el Conservatorio de Música actual en donde va sacando aprovechados discípulos.

45. **Los hermanos Miño.**  
Cantores de fama de la iglesia Metropolitana de Quito, uno de ellos tuvo un hijo llamado Luis Miño con una voz bien timbrada que daba gusto oírle y quien a la vez travesiaba el melodio y la guitarra.

46. **Miguel Delgado.**  
Cantor de alta tesitura, pues al estilo del afamado tenor Gayar subía con la facilidad más grande al mib agudo de tres líneas adicionales sobre la pauta con clave de sol; fue cantor de la iglesia Metropolitana de Quito.

47. **Darío de la Torre.**  
Cantor de la Metropolitana de Quito previo examen de concurso; pero con una voz de cabeza que no satisfacía mucho; fue el fundador de la asociación de la adoración nocturna al Santísimo Sacramento.

48. **Tomás Tipán.**  
Violinista bastante bueno, organista, pianista y melodista regular, cantor con voz firme e incansable de buen timbre y extensión, aunque con el defecto notable de arrancar mucho las palabras y sílabas; ha desempeñado la maestría de capilla en varias iglesias de la capital, habiendo sido educado en el arte de la música por el padre que era también violinista y organista de la parroquia de San Blas; casi todos sus hermanos e hijos han sido músicos en diversos instrumentos, pero de segunda clase.

49. **Rafael Valdivieso.**  
Organista, contrabajista, cantor y compositor, discípulo en los principios de Carlos Amable Ortiz, ingresó al Conservatorio Nacional de Música actual en donde terminó sus estudios llegando a ser profesor del mismo establecimiento en varias asignaturas y maestro de capilla de la Metropolitana y Compañía de Jesús de Quito.

50. **Luis Adrián.**  
Violinista, melodista y cantor, discípulo de Carlos Amable Ortiz, aprovechado joven hasta llegar a des-

7 Al parecer se trata de Luis Díaz, flautista fallecido en 1937. [N. del E.].

8 Probablemente se refiera a Manuel María Espín. [N. del E.].

empeñar las maestrías de capilla de las iglesias de San Roque y Hospicio de esta ciudad.

51. **Pablo Maldonado.**

Organista, contrabajista, Melodista y Cantor, en ninguna de estas cosas pudo sobresalir por su mal método de enseñanza y por su exagerada manera de timbrar la voz; pero sin embargo desempeñó las maestrías de capilla del Carmen Alto o antiguo, San Carlos, el Hospicio y Hospital de esta ciudad; también tuvo un hijo que se llamaba José Maldonado a quien le educó en el manejo del Contrabajo.

52. **N. Ampuero.**

Cornetín educado en una de la bandas de música del Ejército en donde ejecutaba el Duplex con el cual llamó la atención en el Perú por su ejecución, a su regreso se dedicó al cornetín (pistón) llegando a formar y dirigir varias bandas de música de diversos pueblos y provincias; en las orquesta se desempeñaba con lucidez.

53. **Nicolás Vasques.**

Bajista y Trombonista, instrumentos de sopro y de metal; bastante bueno, ha desempeñado la dirección de las bandas musicales militares en varios cuerpos del Ejército, por lo que se deja notar que es bastante competente en la instrumentación de esta clase.

Al igual que el número anterior haré reminiscencia de varios nombres que han llegado a poseer la instrumentación y dirigir bandas de música del Ejército: **N. Floril**<sup>9</sup>, director; **N. Hidalgo**, director; **Luis Borja**, director; **N. Cortes**, instrumentador; **N. Salazar**, instrumentador; **Antonio Almeida**, instrumentador; **N. Pazmiño**, instrumentador y otros varios que no les puedo apuntar sus nombres por no llegar a mi conocimiento.

54. **N. Arias (a) "Suco".**

Saxo de primo cartel educado en el cuartel en una de las bandas de música del Ejército; yo lo conocí en el N° 2 Batallón del tiempo del Exmo. Sr. Gabriel García Moreno.

55. **Rosendo Gómez Sojos.**

Violinista de alto vuelo debido a su contracción y estudio, llegó a ser director de banda de música del

Ejército con buen lucimiento y renombre, mas la parca le sorprendió en la plenitud de la vida, delirando en la dirección de sus músicos y el cumplimiento de sus deberes.

56. **Rafael Sojos.**

Pianista y compositor bastante regular, fue director de algunas bandas de música del Ejército.

Me permitirán que enseguida y para que la memoria no me sea infiel apunte los nombres que siguen sin comentarios de ninguna clase y tomándolos como de segunda talla que se llama: **José Cabrera (a) "pite Puhca"**, violinista; **José Calderón**, violinista; **José Veltrán**, violinista; **Rafael Suárez (a) "Anguriche"**, violinista; **Sergio Pérez**, violista y violoncellista; **Roberto Lecaro**, violinista; **N. Blacio**, violinista; **Felipe Silva**, violinista; **Felipe La Torre**, violinista; **N. Maya**<sup>10</sup>, violinista, ayudante en el Conservatorio de Música actual; **Luis Paredes**, violinista; **N. Maldonado**, violinista; **N. Rivadeneira**, violinista; **N. Salgado**, clarinetista; **N. Dámaso**, flautista; **N. Basilio** (ciego), arpista, guitarrista y flautista; **Pedro Hurtado**, violinista; **N. Angelo** (ciego) arpista y guitarrista; **José Antonio Bao**, guitarrista; **Segundo Romero**, guitarrista y bandolinista; **N. Cortes**, guitarrista y bandolinista; **Francisco Enríques**, contrabajista y violista; **Miguel Muñoz**, violista y director de música del Ejército; **Francisco Salgado A.**, pianista y director de banda de música del Ejército; **Sues Román de Tinajero**, pianista y profesora en el Colegio 24 de Mayo; **N. Patiño**, pianista y profesora ambulante; **N. Hidalgo**, violinista; **N. Aguilar**, violinista; **N. Nájera** (ciego), guitarrista; **Juan Vergara** (ciego), guitarrista.

57. **Segundo Moreno**<sup>11</sup>.

Clarinetista y armónico, discípulo de D. Brescia<sup>12</sup>, ex director de banda de música del Ejército.

58. **Francisco Romero.**

Organista y violista, maestro de capilla de San Agustín de Quito.

59. **Ricardo Romero.**

Pianista y compositor con algún gusto.

---

10 Leonidas Maya [N. del E.].

11 Se refiere al cotacacheño Segundo Luis Moreno, compositor e investigador musical. [N. del E.].

12 Se refiere al italiano Domingo Brescia, quien fue director del Conservatorio Nacional de Música en 1904-1911. [N. del E.].

60. **Ascencio Pauta**<sup>13</sup>.

Pianista y compositor, dejó dos hijos también pianistas y organistas que se llaman Luis y Amadeo Pauta, éste además poseía una voz bien timbrada y robusta de barítono, desempeñando la maestría de capilla de San Francisco de Guayaquil y Luis, la de Sto. Domingo de Cuenca.

61. **Reinaldo Chávez.**

Pianista y director de banda de música de uno de los cuerpos del Ejército.

62. **N. Rodríguez.**

Pianista y maestro de capilla de la iglesia Catedral de Cuenca.

63. **Santiago Taco.**

Organista y cantor, maestro de capilla de la iglesia de Sto. Domingo y capilla del Rosario de Quito.

64. **N. Cabezas y N. Rodríguez.**

Guitarristas de fama merecida.

65. **Eligio Parreño (ciego).**

Guitarrista y compositor, ejecutaba con mucha limpieza y gusto, a la vez que también ejecutaba el flautín que aprendió en el Conservatorio Nacional de Música del año 1873 bajo la enseñanza de Pedro Traversari (padre).

66. **N. Carcelén.**

Clarinetista solista, soldado de la banda de música del Batallón N° 2, discípulo de Pedro Traversari (padre).

67. **Primitivo Cuadrado.**

Flautista, soldado de la banda de música del Batallón N° 2, discípulo de Pedro Traversari (padre).

68. **Pedro Mariño.**

Saxo solista, soldado de la banda de música del Batallón N° 2, discípulo de Antonio Casaroto en el Conservatorio del año 1873 como también Pedro Traversari (padre).

69. **Juan Bautista Luces.**

Pianista, violinista aficionado y compositor, toca y compone con gusto, tiene un hermano llamado Lorenzo, que toca el piano limpiamente y con buena ejecución y gusto aunque es memorista y no posee

rudimento alguno de música.

70. **José Ángel Ortiz.**

Pianista y compositor de regular fama y ejecución.

71. **Miguel Espinosa Reyes (a) Leuco.**

Guitarrista de fama mundial y compositor, además confeccionaba pianos y melodios.

72. **Medardo M. Reyes.**

Pianista y compositor de San Juan (Otavalo).

73. **Ulpiano Chávez.**

Pianista y compositor de música incaica (Otavalo).

74. **Manuela Gómez de la Torre de Larrea.**

Violinista de mediano gusto y ejecución como de fama, discípula de Pedro Paz.

75. **Enriqueta Baldasari de Salgado Vivanco.**

Violinista de media fama y bastante gusto en ejecutar en sus presentaciones en las tablas, discípula de Carlos Amable Ortiz.

76. **Julio Paz.**

Violoncellista digno hermano de Pedro Paz, regen-

María y Ofelia Arévalo Veintimilla. ca. 1915 (Col. AEQ.)



13 Compositor cuencano. [N. del E.].

tó por algunos meses el Conservatorio Nacional de Música en el año de 1923.

77. **N. Almeida.**

Flautista, fue director de banda de música de uno de los cuerpos del Ejército.

Me veo en la necesidad forzosa de apuntar por segunda vez en global los nombres de varios músicos porque no han sobresalido a pesar de haber ocupado destinos de significación y quedarse de medianías aunque duela el decirlo: **Manuel Morales**, flautista; **Juan Bautista Fajardo**, flautista; **José Guevara**, violinista de alguna aspiración, pero murió joven en Guayaquil; **Darío Arcos G.**, violinista, discípulo de Carlos Amable Ortiz, se dedicó después a empleado del Banco Comercial y Agrícola; Carlos Valencia, violinista discípulo de Carlos Amable Ortiz, llegó a director de banda de música de un cuerpo del Ejército y también murió joven; **N. Velásquez**, clarinetista y compositor, a la vez que organista y melodista es maestro de capilla de la iglesia Metropolitana de Quito; **N. Enríques**, clarinetista medio regular ha desempeñado la dirección de banda de música en algunos cuerpos del Ejército, y el profesorado en el Conservatorio Nacional de Música revivido por el Gral. Alfaro; **N. Morales**, melodista y cantor maestro de capilla ramplón en dos o tres iglesias de la capital, tiene un par de hijos, hombre y mujer que desempeñan el mismo cargo en Quito y Guaranda; **Camilo Benites**, melodista y organista desempeño la maestría de capilla en San Sebastián y la Capilla de N. S. de la Escalera; **Juan Espinosa**, melodista desempeña como maestro de capilla en la Capilla de N. S. del Rosario; **José María Ortí**, cantor de la Metropolitana de Quito a pesar de su pésimo timbre de voz, tiene un hijo **José** que toca el piano y da lecciones en las casas; **José Ricardo Ortiz Bilbao**, pianista y flautista, como pianista fue discípulo de Carlos Amable Ortiz, también da lecciones en las casas; **Luis Enrique Domínguez**, violinista recién comienza a exhibirse; **Luis Neptalí Salcedo**, pianista, violoncellista, contrabajista y timbalista se desempeña con lucimiento a pesar de que recién empieza a exhibirse; hay muchos más aficionados que no los nombro porque no merecen la pena aunque se den de profesores; sin embargo que no se queden sin mencionarse tres **Aizagas**, padre e hijos, el padre es cantor, medio regular, el un hijo es pianista y el otro

pianista y contrabajista; **N. Granja**, pianista; dos del mismo apellido **Granja** padre e hijo, pianista y monopolizadores de toda función religiosa y popular en Ambato, provincia de Tungurahua. N. Cañas. Pianista y compositor con muchas ínfulas sin pasar de ser medianía cualquiera en Quito.

78. **Josefina Veintimilla.**

Pianista y cantante, discípula de Carlos Amable Ortiz y la Sra. De Domingo Brescia; fue profesora en el Normal de Señoritas y el Conservatorio Nacional de Música revivido por el Gral. Alfaro. Esta Sra. tiene dos hijas gemelas que apellidan Arévalo; la una se dedicó al violín con Ugo Gigante, yendo becada por el gobierno a New York, EEUU, en donde ha hecho honra a la Patria según artículos impresos en el extranjero y reproducidos en Quito.

79. **N. Andrade Coello.**

Pianista; optó el título de profesora en el Conservatorio de Música de Quito y fue a los EEUU, becada por el Gobierno a perfeccionarse, y luego se casó con un artista extranjero según anuncio de los periódicos.

80. **Eloisa Proaño de Salazar.**

Pianista profesora en el Conservatorio Nacional de Música revivido por el Gral. Alfaro.

81. También desempeñan el profesorado en el mismo Conservatorio actual, dos hermanas **Jarri-nes**, hijas de **Manuel Jarrín Zapata**, a quienes no conozco para poder apreciar su actuación.

82. **Luz María Donoso Chiriboga.**

Pianista educada en los SS.CC.; la mento por bastante diestra en la ejecución y lectura, aunque no haya ejercido como profesión dicha escuela, y así mismo hay muchas Señoritas educadas en los diversos establecimientos religiosos de la Capital que merecerían nombrarse, pero que me veo privado de hacerlo por no saber sus nombres.

Con esto doy fin a esta pequeña narración de biografía de músicos nacionales pidiendo dispensa si mi memoria me ha sido infiel y muchos nombres se me han quedado olvidados en el tintero.

Quito Noviembre 3 de 1923



Fuente: <https://global.museum-digital.org/object/501991>

“Costumbres de indios”. Una postal del fotógrafo Domingo Laso, imagen captada en los alrededores de Quito, seguramente a inicios del siglo XX, en la que constan un arpero y un ejecutante de rondador.

# MEMORIA DOCUMENTAL DE UNIVERSIDAD Y MÚSICA

## RECORTE HEMEROGRÁFICO Y OFICIO

Edosonía, n° 06, marzo, p. 151. Quito, 2026.

**Concierto de Orquesta Sinfónica Nacional y de Coro Universitario fue postergado para el jueves 23**

Debido a dificultades surgidas en el escenario del Teatro Sucre —ocupado con los bultos de una compañía de bailes folklóricos que estuvo actuando allí hasta hace unos días—, la Orquesta Sinfónica Nacional, el Coro Universitario y varios artistas colaboradores, no pudieron efectuar un ensayo general del concierto que debían ofrecer hoy en homenaje a la Universidad Central. Por tal motivo, se lo ha postergado para el jueves a las nueve de la noche.

El Coro Universitario, dirigido por Viktor Ingomar Bürger, se lo creó hace un par de meses y el jueves hará su debut. Está integrado por estudiantes de los dos sexos, pertenecientes a varias escuelas de la Universidad.

Colaborarán con la Sinfónica y el Coro, la soprano Hilda Olgiser, profesora de canto del Conservatorio Nacional de Música y especializada en Austria, y el organista y compositor Padre Jaime Manuel Mola, el Convento de San Francisco. El P. Mola tocará en esa ocasión en un órgano prestado por los Hermanos Cristianos de La Magdalena.


El programa del concierto es el siguiente: Himno Nacional e Himno de la Universidad Central, para coro y orquesta; Obertura a la Opera "Idomeneo", de Wolfgang Amadeus Mozart; "An die Musik" (Himno a la Música), de Franz Schubert, para soprano y orquesta; "Widmung" (Dedicato-

ria), de Roberto Schumann, para soprano y orquesta; "Freiheitschor", Coro de la Libertad, del Oratorio "Joseph", de Jorge Federico Haendel, para coro y órgano; Preludio Sinfónico, del compositor ecuatoriano, Segundo Luis Moreno; "Imploración Indígena" (Danzante), del autor nacional y violinista de la Sinfónica, Pedro Echeverría, para soprano y coro "a capella"; "Van cantando por la Sierra", yaravi tradicional ecuatoriano, en arreglo de Viktor Bürger, para soprano, coro y orquesta; y la Quinta Sinfonía en Do menor, opus 67 ("Del Destino"), de Ludwig van Beethoven, en sus cinco movimientos: Allegro con brío, Andante con moto, Scherzo, Allegro; y Finale, Allegro.

01. Noticia sobre el Coro Universitario, publicada en *El Comercio*. Quito, martes 21 de marzo, 1961. p. 7. Digitalización P. Guerrero.

02. Oficio que muestra el interés del rector de la UCE por que se instituya el Colegio de Artes Musicales con la dirección del músico Gerardo Guevara. Sin embargo este proyecto no se llegó a concretar. Fuente: *Of. recibidos 1971-1976* [mecanografiados]. Quito, Facultad de Artes, 1971-1976. Digitalización P. Guerrero.

12 NOV 1971

  
RECTORADO

Of. NO 719-R  
Quito, 11 de noviembre de 1.971

Señor  
DECANO DE LA FACULTAD DE ARTES  
Presente.

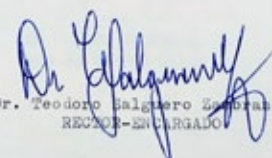
Señor Decano:

Para dar paso a lo solicitado en su oficio NO 136-D, de 5 de este mes, encaminado a solicitar el personal docente indispensable para atender, de la mejor manera, al Colegio de Artes Musicales, ruego a usted se sirva detallar el presupuesto necesario para atender su petición.

De mi parte, me permito felicitarle por las gestiones desarrolladas para contar con la colaboración del distinguido artista señor Gerardo Guevara, propuesto en principio para dirigir el mencionado Colegio.

Espero su contestación para dirigirme a la Cancillería francesa y al señor Embajador del Ecuador en París.

Del señor Decano, muy atentamente,

  
Dr. Teodoro Balguero Zaldano,  
RECTOR-ENCARGADO

TSZ/str.

E 723 601/21

Al Sr. Decano, para que se solicite el presupuesto correspondiente.

# EVENTOS 2025-2026

## Escenarios Externos



*Rondeñas y Zapateados, patrimonio sonoro de los barrios quiteños.* Estudiantina UCE. Teatro Capitol. Quito, jueves 11 de diciembre, 2025. Entradas agotadas. Director: Julio Andrade. Dirección musical a cargo del estudiante Álvaro Jaramillo y la Coordinación general de Camila Bosmediano.



*Los Hijos del Roscanroll.* Llamarada. Teatro Variedades. Quito, miércoles 19 febrero, 2025. Entradas agotadas.



Lanzamiento de la revista *EDOSonía*, N° 5. Quito, Villa Celia, marzo, 2025. Espacio lleno; presencia de las autoridades de la UCE.

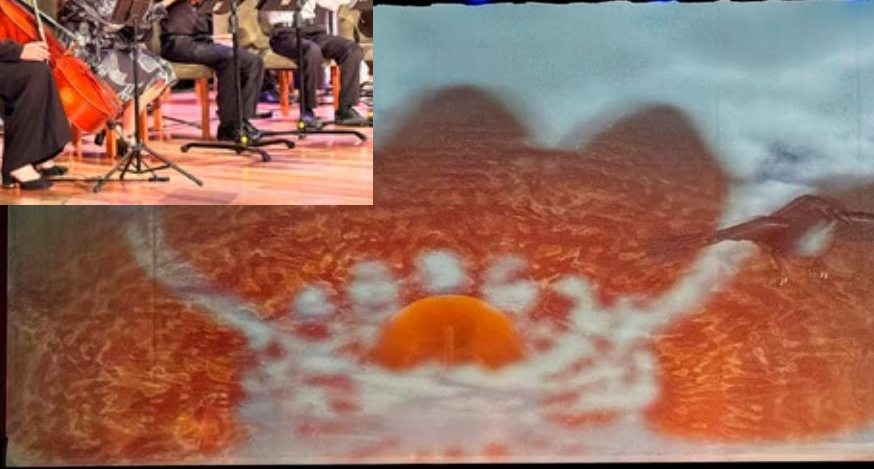


*Canto vital*, producción musical de Llamarada. Teatro Capitol, Quito, 27 febrero, 2026. El público se sintió identificado con las obras ecuatorianas (algunos estrenos) y latinoamericanas; buena presentación de la agrupación.

EVENTOS 2025-2026

# CANTO VITAL

Llamarada  
Ensamble



Muy buena presentación de Llamarada en su concierto denominado *Canto Vital*. Fotos cortesía Teatro Capitol, 27 feb., 2026. El evento fue la oportunidad para que la estudiante de Musicología, Emilia Verdugo, se estrenara como directora orquestal. Se contó con la participación de Arte y Nuevo Medios de la Carrera de Artes Plásticas en las proyecciones. <https://www.facebook.com/photo/?fbid=1345240444304376&set=pcb.1345240520971035>.

Vea el evento en:  
<https://n9.cl/kilbc>



## NUESTRAS IMÁGENES



Integrantes de la Estudiantina UCE (Prof. Julio Andrade, director) que presentaron la obra *Rondeñas y Zapateados* en el Teatro Capitol. Quito, 11 diciembre, 2025.

“Cantuña” y el “Diablo”, personajes representados por los estudiantes Emerson Campaña e Ismael Palacios en el evento *Rondeñas y Zapateados* de la Estudiantina UCE. Teatro Capitol. Quito, 11 diciembre 2025.



Bajo la dirección musical del estudiante de Musicología Álvaro Jaramillo se presentó la Estudiantina UCE y el Coro CAMUS, con la dirección de la profesora Nataly Sánchez. Teatro Capitol. Quito, 11 diciembre, 2025.





La Big Band, bajo la conducción del profesor Juan Pablo Naula, hizo una aplaudida presentación como parte de los “Temporales del Arte”; concierto en el hall de la FAUCE, en el canto la estudiante Joselyn Tixi. Quito, 11 de febrero, 2026. Foto: P. Guerrero.

Con poesía de Rafael Larrea y música del compositor Julián Pontón se presentó la obra *Campanas de Bronce*, con la conducción orquestal de la maestra Andrea Vela. Teatro de la Facultad de Artes, 29 enero, 2026.



El Prof. César González enseñándonos la ejecución de las maracas en ritmos venezolanos. Facultad de Artes. Quito, 2025.



Los estudiantes de 7mo semestre, Camila Bosmediano y Johan Yépez, cantantes, preprándose para una presentación. Facultad de Artes. Quito, 2025.

Marilyn Taipe cantando un *yaraví*; a la derecha el estudiante de Artes Escénicas Ian Huilca. Quito, diciembre, 2025. Teatro Capitol.





Ensamble afro a cargo del profesor Jakson Ayoví. Vestíbulo de la Facultad de Artes. Quito, diciembre, 2025. Foto: PGG.



Ensamble popular con estudiantes de la Carrera de Artes Musicales que participaron en el desfile cultural de la Facultad de Filosofía, Letras y Ciencias de la Educación. Quito, 4 diciembre, 2025. Foto: JCP.

Segmentos del documental que prepara la estudiante Kelly Cango para su titulación. El *Kapak Raimy* de los Saraguros, 2025.





Ensamble de Trompetas UCE. Concierto de Apertura en el Encuentro y Seminario Internacional de Trompeta. Centro Español. Quito, 17 de noviembre 2025. Foto cortesía Heraclio Mateus.



Integrantes del Coro CAMUS de la Carrera de Artes Musicales, agrupación dirigida por la profesora Nataly Sánchez. Teatro Capitol. Quito, 11 diciembre, 2025.



Grupo cameral de la CAM conducido por el profesor Mateo Celi, en una presentación realizada en la Feria de Economía 2026. Predios de la Facultad de Economía de la Universidad Central del Ecuador.

Recital de contrabajo; el estudiante Álex Sánchez de la clase del profesor Juan Carlos Panchi. Quito, 5 febrero, 2026.



Materiales para uso pedagógico de los estudiantes de la  
Carrera de Artes Musicales-FAUCE

PARTITURAS ECUATORIANAS  
**de la Tradición**

ESTOY ESPERANDO AL NIÑO  
LA AUXILIADORA

Arrullos afroecuatorianos

LÍNEA MELÓDICA CON TEXTO BAJO LA PAUTA

ANÓNIMOS

*Edosonía*, n° 06, de marzo, p. 159- 163. Quito, 2026.

Carrera de Artes Musicales de la Facultad de Artes de la  
Universidad Central del Ecuador.  
Archivo Equinoccial de Música Ecuatoriana.  
Quito, 2026.

\*Nota explicativa. El *arrullo* es un género de la cultura popular afroesmeraldeña que se canta en actos religiosos, en buena medida en el mes de diciembre, época navideña. También puede cumplir la función de arrullar o adormecer. Según el intérprete un mismo *arrullo* puede diferir en sus líneas melódicas y sus coplas, pudiendo existir una o más variantes. Se arrulla también a santos (aunque algunos estudiosos consideran que esas piezas están más bien relacionadas al *Alaba'o*). Cuando son de tipo religioso se les denomina *arrullos* a lo divino.

En la mayoría de casos se interpretan con voces, que se presentan de manera responsorial, un solista, al que responde un grupo que se acompaña con percusión. Las cantoras, generalmente mujeres, se hacen acompañar con bombo, rara vez con marimba.

Como trabajo de prácticas etnomusicológicas con la guía del profesor del área, el estudiante no vidente, Roberto Ayabaca, transcribió de una cinta de carrete cerrado (casete) las líneas melódicas de varios *arrullos*. Sobrepasando su condición el estudiante transcribió en un editor de partitura, las mismas que luego fueron revisadas por su tutor de la carrera.

Damos a conocer dos de los *arrullos* transcritos, e incluimos segmentos de sus audios originales. La transcripción fue realizada en sistema pautado dentro del modelo de aproximación.

# Estoy esperando al Niño

Arrullo afroesmeraldeño

Anónimo

Transcripción: Roberto Ayabaca

Fuente: cinta de grabación sin datos

Voz  
femenina

An - to - nio, An - to - nio ya me voy a  
 5  
 ir, An - to - nio An - to - nio ya me voy a  
 9  
 ir, es - toy es - pe - ran-do\_al Ni - ño\_\_ a ver qué me va\_a de cir  
 13  
 a - e, a - e, qué me va\_a de - cir, a - e, a - e, qué me va\_a de - cir,  
 17  
 a - e, a - e, qué me va\_a de - cir a - e, a - e, qué me va\_a de - cir.  
 21  
 Es - tá no - che - ci - ta ya me voy a  
 25  
 ir es - tá no - che - ci - ta ya me voy a  
 29  
 ir es - toy es - pe - ran-do\_al Ni - ño\_\_ a ver qué me va\_a de - cir  
 33  
 a - e, a - e, qué me va\_a de - cir a - e, a - e, qué me va\_a de - cir  
 37  
 a - e, a - e, qué me va\_a de - cir a - e, a - e, qué me va\_a de - cir

# La Auxiliadora

Arrullo de la cultura afroesmeraldeña

Transcripción: Roberto Ayabaca

Voice

En San-to Do-min - go y nos\_\_\_ fui-mos a Co-lom - bia

5 en San-to do-min - go y nos\_\_\_ fui-mos a Co-lom - bia a tra -

9 er la\_Au-xi - lia - do - ra a tra - er la\_Au - xi - lia - do - ra a tra -

13 er la\_Au-xi - lia - do - ra a tra - er la\_Au - xi - lia - do - ra

17 Y la\_Au-xi - lia - do - ra y la\_Au - xi - lia - do - ra

21 y la\_Au-xi - lia - do - ra y la\_Au - xi - lia - do - ra

25 y la\_Au-xi - lia - do - ra y la\_Au - xi - lia - do - ra Di-cen

Detailed description: The image shows a musical score for a voice part. It consists of eight staves of music in a treble clef, with a key signature of two sharps (F# and C#) and a 6/8 time signature. The lyrics are written below the notes. The first staff starts with 'En San-to Do-min - go y nos\_\_\_ fui-mos a Co-lom - bia'. The second staff starts with '5 en San-to do-min - go y nos\_\_\_ fui-mos a Co-lom - bia a tra -'. The third staff starts with '9 er la\_Au-xi - lia - do - ra a tra - er la\_Au - xi - lia - do - ra a tra -'. The fourth staff starts with '13 er la\_Au-xi - lia - do - ra a tra - er la\_Au - xi - lia - do - ra'. The fifth staff starts with '17 Y la\_Au-xi - lia - do - ra y la\_Au - xi - lia - do - ra'. The sixth staff starts with '21 y la\_Au-xi - lia - do - ra y la\_Au - xi - lia - do - ra'. The seventh staff starts with '25 y la\_Au-xi - lia - do - ra y la\_Au - xi - lia - do - ra Di-cen'. The music features a mix of quarter, eighth, and sixteenth notes, with some rests and ties. The lyrics are in Spanish and describe a journey to Colombia and the role of the 'Auxiliadora'.

29

que yo lla - mo\_A - ú - rea y la\_Au - xi - lia - do - ra Di - cen

33

que yo lla - mo\_A - ú - rea y la\_Au - xi - lia do - ra y me\_a-

37

pe - lli - do Co - ro - so y la\_Au - xi - lia - do - ra y me\_a-

41

pe - lli - do Co - ro - so y la\_Au - xi - lia - do - ra yo soy

45

la que me\_a ma - nez - co y la\_Au - xi - lia - do - ra yo soy

49

la que me\_a - ma - nez - co y la\_Au - xi - lia - do - ra de

53

me - dia - no - che pa' el dí - a y la\_Au - xi - lia - do - ra de me -

57

dia no - che pa' el dí - a y la\_Au - xi - lia - do - ra

Materiales para uso pedagógico de los estudiantes de la  
Carrera de Artes Musicales-FAUCE

PARTITURAS ECUATORIANAS  
**Históricas**

EL ESPINO  
Yaraví ecuatoriano

PIANO

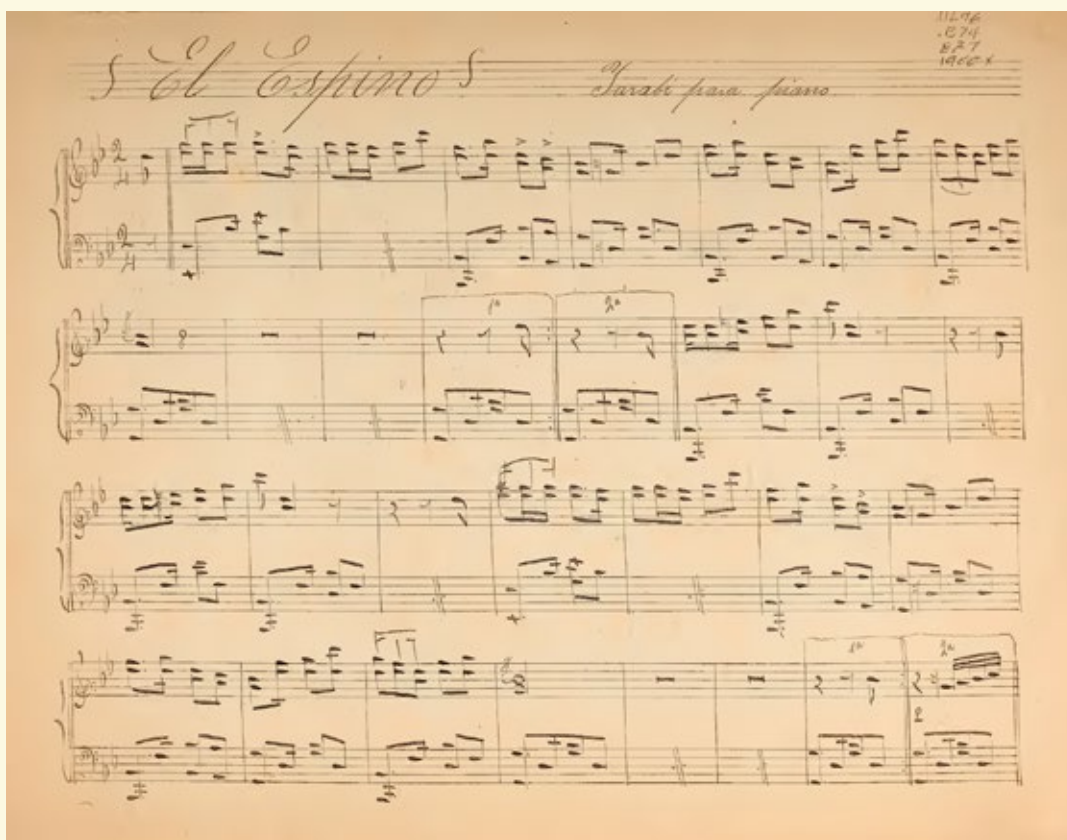
ANÓNIMO

*Edosonía*, n° 06, de marzo, p. 164- 168. Quito, 2026.

Carrera de Artes Musicales de la Facultad de Artes de la  
Universidad Central del Ecuador.  
Archivo Equinoccial de Música Ecuatoriana.  
Quito, 2026.

## El espino: ¿un yaraví del italiano Domingo Brescia?

Por: Emilia Verdugo, Willian Guanochanga y Stalyn Cabascango, estudiantes de Musicología.



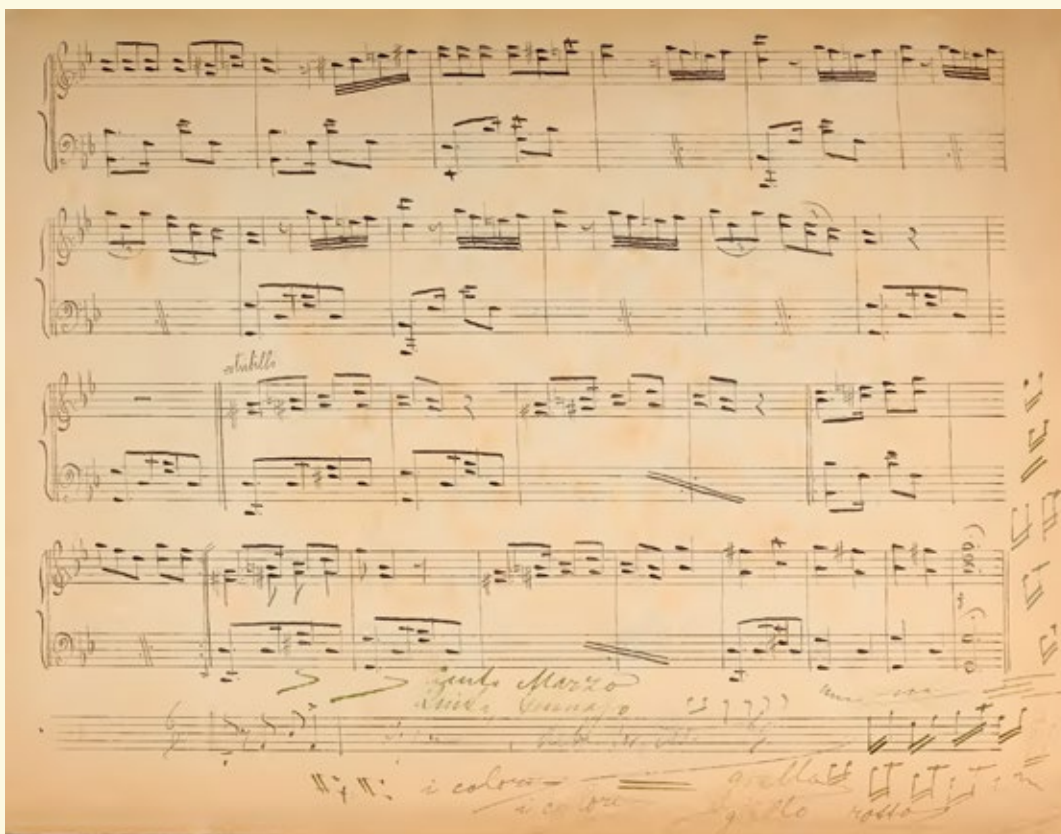
Fragmento inicial de la partitura manuscrita: *El espino*.

El yaraví *El espino*, consta como una creación del italiano Domingo Brescia en el repositorio Internet Archive, organismo documental sin fines de lucro que permite la consulta a investigadores e historiadores. Este espacio incluye varias obras de Brescia, quien fuera director del Conservatorio Nacional de Música de Quito en el segundo quinquenio del siglo XX. Con estos antecedentes queremos hacer algunas observaciones.

Hay que decir que comparando el “punto musical” de otras obras del compositor Brescia, la de *El espino* no corresponde a su letra musical. La fecha que se coloca en la ficha de catalogación es 1900, es una aproximación, pues en la partitura manuscrita original solo consta el lugar, Quito, y desafortunadamente solo el mes, marzo, sin que se haya registrado el año.

Es posible que la partitura haya llegado a la documentación de Brescia como un obsequio de algún creador local, lo cual debe haber sucedido entre 1904 y 1911, cuando estuvo el compositor italiano en nuestro país.

La obra está escrita en compás de binario simple, lo cual nos hace pensar que corresponde a los yaravíes que se mixturaron con la *contradanza*, dando lugar a este tipo de piezas que se ejecutaban lentamente, como canción y no como danza. Los yaravíes en 2/4, con *sustratum* rítmico de



Fragmento final de la partitura manuscrita: *El espino*.

*contradanza*, dejaron de producirse (igual que los que se notaban en 3/4) hacia el primer tercio del siglo XX; quedando la escritura aceptada para el género en compás binario compuesto de 6/8.

La pieza se desarrolla en modo menor de la tonalidad de *sol* y se aprecia el uso de cromatismos melódicos en varios pasajes. En su sustrato rítmico se usa esencialmente las notas propias de los acordes.

La pieza de raigambre popular es instrumental para piano y no trae texto. En la fracción final de la obra se apunta una indicación que dice “estribillo”; pudiera ser que, como es el caso de algunos *yaravíes*, ese segmento corresponda a lo que llamaban “fuga de albazo o de tonada”, una indicación para que su ejecución cambie de agógica, dándole una terminación rápida. El hecho de que la pieza esté en 2/4 da la sensación -en ese segmento- de estar escuchándose un *villancico*.


A nuestro parecer, como consideración final, señalamos que por las inflexiones melódicas y armónicas se puede pensar que se trata de un *yaraví* ecuatoriano que data, seguramente de fines del siglo XIX o inicios del siglo XX y que la obra se hizo llegar al compositor Brescia, quien la guardó entre sus documentos musicales. La ortografía para la designación del género está escrita con b labial, *yarabí*, al igual como otras obras similares de la época que hemos registrado con la misma grafía.

La transcripción actualizada que adjuntamos corresponde a los estudiantes de Musicología: Emilia Verdugo, Willian Guanochanga y Stalyn Cabascango. La grabación en teclado electrónico fue realizada por Emilia Verdugo en las aulas de la Carrera de Artes Musicales de la Facultad de Artes el 12 de febrero del 2026; la interpretación procuró reflejar al original (aunque en ciertos compases había una especie de correcciones con lápiz), y se jugó esencialmente con matices para crear el ambiente dramático que suele tener este género. La grabación y masterización corresponde a Emerson Campaña, estudiante de Producción Musical de noveno semestre.

Fuente: <https://archive.org/details/elespinoyarabipa00bres>

# El espino

Yarabí para piano  
Quito, ca. 1904

 El espino

Compositor anónimo

[Lento ♩ = 47]

E $\flat$

B $\flat$

D7

Gm

Piano

B $\flat$

D7

Gm

B $\flat$

Gm

5

Pno.

B $\flat$

11

Pno.

E $\flat$

B $\flat$

Gm

17

Pno.

B $\flat$

Gm

B $\flat$

Gm

23

Pno.

Partitura manuscrita descargada de: <https://archive.org/details/elespinoyarabipa00bres>

Forma parte de la colección de obras que pertenecieron a Domingo Brescia (italiano), quien estuvo en Quito entre 1904-1911.

Transcripción: Emilia Verdugo, Stalyn Cabascango, William Guanochanga, estudiantes de Musicología de la Carrera de Artes Musicales-FAUCE. Quito, enero, 2025. Pablo Guerrero G., editor.

Pno.

29 1. 2. *p* B $\flat$  E $\flat$

Pno.

34 B $\flat$

Pno.

38 Gm B $\flat$  Gm

Pno.

43 [Allegro ♩ = ca. 90] D7 Estrillo Gm D7 Gm

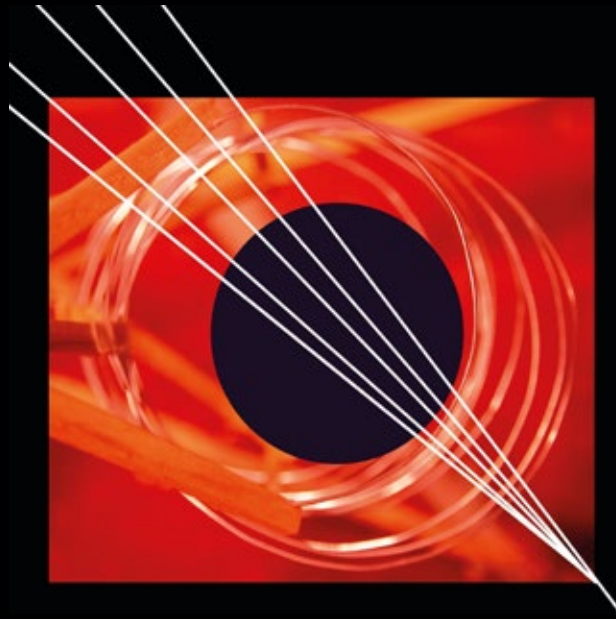
Pno.

48 B $\flat$  D7

Pno.

53 Gm D7 Gm D7 Gm D7 Gm

MÚSICA EN ECUADOR: PARTITURAS  
Materiales para uso pedagógico de los estudiantes  
de la Carrera de Artes Musicales-FAUCE  
PARTITURAS ECUATORIANAS  
DE NUESTROS DÍAS



PASILLO  
Pasillo ecuatoriano

FLAUTA Y PIANO

DANIEL BRITO ACOSTA  
Compositor ecuatoriano



Carrera de Artes Musicales de la Facultad de Artes de la Universidad Central del Ecuador.  
Revista *Edosonía*, N° 6. Quito-Ecuador, 2026.

*Edosonía*, n° 06, de marzo, p. 169-172. Quito, 2026.

# Pasillo

(Pasillo para flauta y piano)

Daniel Brito Acosta  
(Quito, 1979-)

Andante

Flauta

*p*

Fl.

Pno.

11

*mp*

Fl.

Pno.

16

Fl.

Pno.

Fl. 21 *f*

Pno. 21 *Ad.* \*

Fl. 26

Pno. 26  $\frac{3}{4}$

Fl. 32 *p*

Pno. 32

Fl. 39 *mf* D.C.

Pno. 39

## DANIEL BRITO ACOSTA

---



Foto: Stalin Bravo. Quito, 2022.

### DANIEL BRITO ACOSTA

Quito, 05 de junio, 1979 -.

Compositor, pianista y docente. En el año 2007 obtuvo su título de Bachelor Of Music en la Universidad de Denver-Colorado, donde también alcanzó su Master of Music en el 2009 y se desempeñó como ayudante de cátedra, (2007-2009); además, fue compositor residente de Nowot Symphony Orchesta, (2008-2009); fue docente en la Universidad de los Hemisferios Quito-Ecuador, (2010-2014); también trabajó como pianista correpetidor en la Fundación Orquesta Juvenil del Ecuador, (2011); se desempeñó como docente de piano en el Conservatorio Superior Salvador Bustamante Celi, (2018).

Entre sus creaciones mencionamos: *5 piezas dodecafónicas*, 2002; *Sonata 1*, para piano solo en un movimiento, 2002; *Fantasia para piano y orquesta en fa menor*, 2003; *Suite para piano y flauta en mi menor*, 2003; *Concierto serial para piano y orquesta*, 2004; *Libertad en Alas* (musical comisionado para la celebración del bicentenario de la independencia de Portoviejo), 2019; *Sonata para guitarra sola*, 2023, etc.

Actualmente se desempeña como director de la Carrera de Artes Musicales de la Facultad de Artes de la Universidad Central del Ecuador.

#### Fuente:

Barrera, Alejandro. *Creación de un repositorio web con información biográfica de los docentes de la Carrera de Artes Musicales: recursos documentales*. Quito, 2024.



MÚSICA EN ECUADOR: PARTITURAS  
Materiales para uso pedagógico de los estudiantes  
de la Carrera de Artes Musicales-FAUCE  
PARTITURAS ECUATORIANAS  
DE NUESTROS DÍAS



## CONTRAINTI

DÚO DE CONTRABAJOS

CRISTOFER SALAZAR  
Compositor ecuatoriano



Carrera de Artes Musicales de la Facultad de Artes de la Universidad Central del Ecuador.  
Revista *Edosonía*, N° 6. Quito-Ecuador, 2026.

*Edosonía*, n° 06, de marzo, p. 173-180. Quito, 2026.

# CONTRRAINTI


Basado en un tono tradicional  
del Inti Raymi


Compositor: Cristofer Salazar

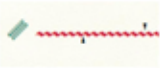
## LA OBRA


Esta obra quiere representar en su primera parte, por medio de diferentes técnicas interpretativas, un ambiente sonoro que busca trasladar al oyente al lugar donde se producen las festividades indígenas, mediante el tono (melodía de la tradición indígena) tomado como referencia para la creación de esta obra; la segunda parte se resalta el motivo musical mediante variaciones rítmicas y melódicas.


## NOMENCLATURA


 : Se frota el arco en la parte izquierda del puente creando un sonido semejante al aire  
*arco en el puente*

 : Se frota el arco entre el puente y el cordal, en la tela de la cerda E, dando un sonido de un churo o bocina.  
*Bocina*

 : Se pone a las cerdas del arco en la parte superior de la caja del contrabajo realizando movimientos pequeños donde se da a representar una llama, las flechas que están en la figura representan golpes con los dedos que se tienen que realizar al azar.  
*Llamas*

 : armónicos naturales

 : golpear la parte inferior de la caja del instrumento con la mano derecha.

 : *pizzicato* Bartók

*Ponticello*: se lo interpreta en la parte más cercana al puente, a punto de tocarlo.

*Con leño*: se golpea el leño del arco contra las cuerdas.

# Constrainti

Basado en un tono tradicional del Inti Raymi  
para 2 contrabajos

Cristofer Salazar

Contrabass I

Cb. I

Cb. II

Cb. I

Cb. II

Cb. I

Cb. II

Cb. I

Cb. II

Contrainti

Adagio ♩ = 40

Cb. I

Cb. II

*fp fp fp fp simile*

Cb. I

Cb. II

*mp*

♩ = 90 ponticello

Cb. I

Cb. II

*f simile*

9 ponticello

Cb. I

Cb. II

*p cresc. col legno p cresc.*

♩ = 80

17

Cb. I

Cb. II

*ff cresc.*

Contrainti

25

Cb. I *f* *mp* *f*

Cb. II *f* *mp* *f*

30

Cb. I *mp* *f* pizz. col legno

Cb. II *mp* *f*

36

Cb. I pizz. col legno pizz. col legno pizz. col legno

Cb. II arco

40

Cb. I pizz. col legno pizz. col legno arco col legno pizz.

Cb. II

45

Cb. I col legno pizz. arco col legno pizz.

Cb. II

*Contrainti*

49

arco col legno pizz. arco col legno pizz.

Cb. I

Cb. II

53

Cb. I

Cb. II

58

Cb. I

Cb. II

62

Cb. I

Cb. II

*pp cresc.*

x4

67

Cb. I

Cb. II

*Contrainti*

70

Cb. I

Cb. II

pizz.

74

Cb. I

Cb. II

81

Cb. I

Cb. II

87

Cb. I

Cb. II

arco

90

Cb. I

Cb. II

## CRISTOFER SALAZAR

---



Foto: Cortesía del compositor.

### CRISTOFER SALAZAR

Otavalo, Ecuador, 18 de agosto de 2000

Contrabajista ecuatoriano. Inició su formación musical en la Academia Takiri de la ciudad de Otavalo, donde comenzó sus estudios de contrabajo bajo la guía del maestro Christian Toazo. Obtuvo el título de Bachiller Técnico en Música por la Unidad Educativa Luis Ulpiano de la Torre y posteriormente culminó sus estudios superiores en la Universidad Central del Ecuador, donde obtuvo la Licenciatura en Artes Musicales con especialización en contrabajo bajo la tutela del magíster Juan Carlos Panchi. A lo largo de su trayectoria ha integrado diversas agrupaciones sinfónicas y de cámara a nivel nacional, entre ellas la OSNE Juvenil, la Orquesta Sinfónica de la Universidad Central del Ecuador, la Orquesta Sinfónica Renaissance, la Orquesta Académica Takiri, el Grupo de Cámara Quishuar, el Ensemble Lllamarada y la Orquesta Sinfónica Jóvenes Mitad del Mundo, entre otras agrupaciones. Asimismo, ha participado en clases magistrales con destacados intérpretes internacionales, entre ellos Edicson Ruiz, miembro de la Orquesta Filarmónica de Berlín.



EDO



RESEÑAS

## **CÁTEDRA INTEGRADORA: DIDÁCTICA MUSICAL MATERIALES MUSICALES PARA EDUCACIÓN CULTURAL Y ARTÍSTICA (ECA)**

Juan Carlos Panchi



Estudiantes de la CAM en un ejercicio en la clase de Didáctica Musical: Joan Vásquez y Marilyn Taipe. Foto J. C. Panchi. Quito, 2025.

La educación cultural y artística en los niveles iniciales constituye un pilar fundamental en el desarrollo integral de los niños y niñas. Dentro de esta, el componente musical emerge como un vehículo privilegiado para estimular capacidades cognitivas, psicomotrices y socioafectivas que acompañarán al individuo a lo largo de toda su vida. Sin embargo, quienes nos desenvolvemos en el ámbito de la educación musical somos testigos de una realidad que merece ser atendida: la presencia del lenguaje sonoro y musical en los materiales educativos disponibles es, en el mejor de los casos, insuficiente.

El presente trabajo, titulado *Materiales Musicales para ECA*, es el resultado de las actividades teóricas y prácticas de la asignatura Cátedra Integradora: Didáctica Musical del octavo semestre de la Carrera de Artes Musicales de la Facultad de Artes de la Universidad Central del Ecuador, la cual desde el período académico 2023-2023, ha venido desarrollándose bajo la guía del profesor que suscribe este artículo. La presente propuesta surge de una inquietud fundamental, respaldada por una observación sistemática de la realidad educativa: los contenidos de Educación Cultural y Artística (ECA) para los niveles inicial y básico, tal como están contemplados en el proyecto curricular de esta asignatura, incluyen un acercamiento sonoro y musical que los materiales editoriales disponibles no logran satisfacer de manera adecuada.

Estudiantes de la  
CAM practicando con  
instrumental Orff: Naomi  
Llumiquinga, David León  
y Jorge Miranda. Gráficos:  
J. C. Panchi.



Al realizar un análisis comparativo de estos recursos editoriales, identificamos no solo una ausencia recurrente del componente musical, sino que en aquellos casos donde este se encuentra presente, afloran elementos técnicamente inadecuados para la población infantil. El aspecto más crítico lo constituye el registro y modelo vocal sugerido, que frecuentemente dista de las posibilidades fisiológicas de los niños en edad inicial.

Ante esta realidad, los estudiantes en cada período académico han asumido una postura propositiva. Lejos de limitarnos a señalar las carencias del material existente, optamos por construir una alternativa pedagógica y musicalmente pertinente. No nos quejamos de la ausencia; proponemos. Y proponemos desde el saber hacer, desde las competencias que definen el perfil profesional de los estudiantes de la carrera de Artes Musicales.

#### *Contenidos de aprendizaje*

La Cátedra Integradora: Didáctica Musical propone componentes metodológicos propios de la enseñanza musical, así como de las propuestas metodológicas de nuestro contexto musical, sin excluir en ningún momento las propuestas generales de la enseñanza - aprendizaje. En este curso se integran componentes de enseñanza musical de los métodos del siglo XX, como son Kodály y Orff. Complementariamente, se estimula el desarrollo de una metodología propia de acuerdo con el entorno, visión y objetivos de cada estudiante. Metodologías como: aprendizaje problémico, proceso reflexivo y crítico, estudio de caso, taller vivencial, entre otras han sido articuladas en este proceso de enseñanza. Estos enfoques se complementan con el diseño de proyectos didácticos originales.

Todos los trabajos propuestos se han desarrollado en base a los contenidos conceptuales explicitados en el Currículo de EGB (Educación General Básica) y BGU (Educación General Unificada), Educación Cultural y Artística, sobre los tres bloques planteados y sobre los cuatro ejes que ayudan a definir las destrezas con criterio de desempeño. Así, los primeros trabajos consistieron en desarrollar propuestas didácticas que incluyen la exploración, sonora, vocal y del cuerpo y que están relacionadas a los contenidos de los distintos niveles y subniveles de ECA.

Otra etapa fundamental del proceso consistió en el diseño y la propuesta de planes de clase orientados a integrar elementos musicales dentro de un contexto narrativo y culturalmente significativo. Esta fase buscó articular el lenguaje musical con la literatura infantil y las tradiciones sonoras



Estudiantes de la clase de Didáctica de la CAM- FAUCE. Foto J. C. Panchi. Quito, febrero, 2026.

del Ecuador; generando experiencias de aprendizaje interdisciplinarias y contextualizadas. Los planes de clase se estructuraron en torno a la adaptación de cuentos e historias, utilizando los relatos como ejes conductores para introducir y explorar diversos parámetros musicales —como el ritmo, el movimiento y la percusión corporal. Paralelamente, se incorporó como pilar fundamental la valoración de los géneros musicales ecuatorianos. Los planes de clase propusieron el uso de ritmos tradicionales —como el *sanjuanito*, la *bomba*, el *albazo*, entre otros— como material sonoro de base para las adaptaciones musicales promoviendo el reconocimiento de la diversidad cultural del país.

La propuesta de creación musical propia constituyó otro de los ejes fundamentales del trabajo en el aula. Para ello, se adoptó un enfoque progresivo y sistemático, comenzando con la exploración y combinación de secuencias simples de dos sonidos, para luego avanzar gradualmente hacia estructuras de tres sonidos, hasta alcanzar el uso de la escala pentatónica y heptatónica, siguiendo la secuenciación pedagógica relacionada al enfoque Kodály. Asimismo, se integraron los lineamientos sobre el canto y la educación musical planteados por Patricia Campbell, particularmente en lo que respecta a la valoración de la expresividad infantil, el juego vocal y la exploración sonora como medios para fomentar la creatividad y la apropiación del lenguaje musical.

Este trabajo constituye, entonces, el fruto de un proceso creativo y reflexivo que ha movilizad las destrezas compositivas, arreglísticas, investigativas, performativas y de producción musical que se esperan de un egresado de la Carrera de Artes Musicales. Cada una de estas áreas ha sido puesta al servicio de un objetivo claro: dotar al docente de ECA de herramientas efectivas para incorporar la música en su práctica docente, independientemente de su formación musical previa.



Productos didácticos elaborados por los estudiantes. Gráficos proporcionados por J. C. Panchi.

El recurso didáctico destinado al estudiante se concibe como un material de apoyo visual y referencial, diseñado para acompañar el proceso de aprendizaje musical de manera intuitiva y significativa. Este material no busca enseñar lectoescritura musical convencional, sino más bien ofrecer una guía de referencia que facilite la apropiación de la canción trabajada en el aula. La pieza central de este recurso es la partitura de la canción, presentada de manera clara y accesible, acompañada de su letra completa junto a la grabación de la misma. Sin embargo, lo distintivo de esta propuesta radica en la incorporación de gráficos e ilustraciones que guardan una relación directa con el contenido de la canción, sus personajes, su entorno temático o los elementos musicales que se desean destacar. Estas imágenes funcionan como anclajes visuales que ayudan a los estudiantes a recordar la melodía, el ritmo o el significado de la letra, estableciendo conexiones multisensoriales que enriquecen la experiencia de aprendizaje.

Creación musical-en lengua originaria- de la estudiante Kelly Cango. Gráfica proporcionada por J. C. Panchi.

**Muskuy Ayllullaktapi**

Kelly Cango

Sa - run pun - cha shuk u - chi - lla llak - ta - ku - ty - ar - ka

5 Tu - kuy tull - pu ki - wa - ku - na si - sa - ku - na - wan kun - ta

9 Chaw - pi kaw - sa - kku - na ush - ka - ta llan - kan



CLICK PARA ESCUCHAR



Tres notitas

# Tres notitas

Albazo

Mateo Gordón / Daniel Vizuete

$\text{♩} = 120$

Va-mos can-tan-do pa-ra\_a-pren-der tres no-tas va-mos a co-no-cer,  
 si tam-bién quie-res tú a-pren-der es-tas no-fi-tas de-bes sa-ber

Can-ta la no-ta sol sol sol sol sol sol sol sol

Can-ta la no-ta si si si si si si si si

Can-ta la no-ta mi mi mi mi mi mi mi mi

Vamos cantando para aprender,  
 Tres notas vamos a conocer  
 Canta la nota sol, sol, sol, sol, sol, sol  
 Canta la nota si, si, si, si, si, si  
 Canta la nota mi, mi, mi, mi, mi, mi

Si también quieres tu aprender,  
 Estas notitas, debes saber  
 Canta la nota sol, sol, sol, sol, sol, sol  
 Canta la nota si, si, si, si, si, si  
 Canta la nota mi, mi, mi, mi, mi, mi





# Ven a Patate

Danzante

Evelyn Caiza / Gustavo Pilaguano

$\text{♩} = 92$

Ba - jo\_el cie - lo de los An - des, la\_a - le - grí - a se sien - te\_a - quí,  
 con su gen - te muy a - ma - ble, con su\_a - mor te con - quis - ta - rán.

Ven a Pa - ta - te ven a de - gus - tar, las es - pu - mi - llas que ri - cas es - tán.

En mi tie - rra que - ri - da, siem - pre\_a - le - gre es - tán,  
 con son - ri - sas sin - ce - ras, que nun - ca se i - rán.

Su co - mi - da tan ri - ca, tú la dis - fru - ta - rás,  
 Dul - ces - fru - tas del va - lle, tra - di - ción y sa - bor.

Bajo el cielo de los Andes  
la alegría se siente aquí

En mi tierra querida siempre alegre están  
con sonrisas sinceras que nunca se irán

Ven a Patate ven a degustar  
las espumillas que ricas están

Su comida tan rica tú la disfrutarás  
dulces frutas del valle tradición y sabor





# Canción dinámica

San Juan

Cristian Cuarán / Tatán Domínguez

Voz

Con la mú - si - ca de - be - mos co - no - cer

Xilófono

Di ná mi cas - - voy - a - ver

Pies

Quié - ro a - pren - der

Palmas

Voy a - pren - der las di - ná - mi - cas sa - ber

Voz

las di - ná - mi - cas te - ne - mos - que a - pren - der

Xilófono

con - can - cio - nes a - pren - der

Pies

voy a co - no - cer.

Palmas

voy a sa - ber pa - ra buen - mú - si - co ser



Por otro lado, ofrecemos una guía metodológica para el docente, un acompañamiento paso a paso que orienta el abordaje de cada canción en el aula, sugiriendo estrategias didácticas, secuencias de aprendizaje y formas de evaluación acordes al nivel. Un elemento distintivo de nuestra propuesta radica en la versatilidad del material musical elaborado. Hemos diseñado un arreglo musical que puede ser ejecutado con instrumentos de fácil acceso en contextos escolares: flautas dulces, melódicas, el canto y la percusión corporal. Conscientes de la diversidad de realidades institucionales, este arreglo ha sido concebido con criterios de adaptabilidad, permitiendo su ejecución incluso en aquellas instituciones que cuentan con instrumentos del enfoque Orff, ampliando así las posibilidades de exploración sonora.

Al ser la Universidad Central del Ecuador un espacio de encuentro y convergencia de la diversidad étnica y cultural del país y de la región, las propuestas musicales desarrolladas en este trabajo reflejan esa riqueza plural. Lejos de encasillarse en un estilo o formato de canción infantil convencional, las creaciones abarcan un amplio espectro de géneros, lenguas y expresiones musicales que dialogan con las múltiples identidades presentes en la comunidad universitaria y en la sociedad ecuatoriana en general.

Durante el desarrollo de este trabajo, una interrogante era persistente ¿por qué las escuelas públicas, en su gran mayoría, carecen del espacio específico para la clase de música, mientras que las instituciones privadas sí lo contemplan dentro de su estructura curricular? Esta pregunta no busca instalar una queja, sino señalar una deuda pendiente en términos de equidad educativa. La música, en tanto área del conocimiento que moviliza dimensiones cognitivas, psicomotrices y sociales, no debería ser un privilegio al alcance de quienes pueden costearlo, sino un derecho garantizado para todos los niños y niñas. Desde esa convicción es que proponemos Materiales Musicales para ECA como un punto de partida, como un aporte desde la academia a la construcción de una educación más inclusiva, más sensible y más humana.



RESEÑA DE EVENTO

## ENSUEÑOS DE AMOR

JAVIER ANDRADE



“Ensueños de amor”. Teatro México. Función para estudiantes de colegios. Foto: Tian López. Cortesía de la Fundación Teatro Nacional Sucre.

### ORQUESTA EXPERIMENTAL UCE: FANTASÍA CORAL DE BEETHOVEN Y OBRAS DE MOZART, IDROVO, ZAPATA, SAINT-SAËNS Y ALPALA.

**E**n mayo y septiembre de 2025 en el Teatro de la Facultad de Artes, en primer lugar, y luego en el Teatro México de la Fundación Teatro Nacional Sucre, se presentó la opereta *Ensueños de amor* de Luis H. Salgado.

Se trató de una iniciativa del proyecto Ópera UCE de la Carrera de Artes Musicales con el apoyo de la Carrera de Danza y la Carrera de Artes Escénicas, y la participación de solistas, Orquesta Sinfónica, Coro Camus, elenco dancístico, actores, y personal de

producción y logística. El montaje constituyó una muestra de las capacidades creativas y organizativas de la Facultad de Artes de la Universidad Central del Ecuador.

La opereta *Ensueños de amor* constituye una fiesta del canto, la actuación, la danza y el humor. Fue estrenada en 1932 en una versión con orquesta reducida bajo la dirección de su compositor, Luis Humberto Salgado. Ya entonces provocó un remezón en la sociedad local. El autor presentaba a sus contemporáneos un retrato humorístico de su tiempo, sin escatimar pinceladas que mostrasen la hipocresía y las taras sociales de las clases aristocráticas de un Quito en plena transformación.

La obra tuvo su re-estreno en el año 2011, casi 80 años después de su aparición inicial, y desde entonces no se había vuelto a presentar en una versión escénica que incluyese el material vocal-actoral, orquestal y dancístico en el marco de una puesta en escena que le haga honor a la significación fundacional que la obra ha tenido para la lírica ecuatoriana. Su complejidad artística y de gestión, y la debilidad productiva de las instituciones a cargo del proceso lírico local y nacional, han sido las causas del reiterado destino que ha acompañado a esta obra: reposar en los archivos.

Esta *opereta* retrata con fina ironía las costumbres de la vida capitalina de ese entonces: el parque de la Alameda y sus fantasmas amorosos, los devaneos y ensoñaciones en los paseos galantes de domingo de la juventud en búsqueda de pareja, los cafés de

“Ensueños de amor”. Teatro México. Foto: Tian López. Cortesía de la Fundación Teatro Nacional Sucre.





*"Ensueños de amor". Teatro FAUCE. Foto: Lolo Villacís.*

elegancia, las grandes farras a fuerza de pasillo y alza que te han visto. Simbólicamente, la obra muestra la consolidación de la clase media urbana como sector protagónico de una nueva sociedad en una época marcada por los cambios hacia la modernidad, al tiempo que ironiza con gracia y desenfado sobre la decadencia de la aristocracia local y las ínfulas de sus viejos y nuevos integrantes.

La versión dramaturgica preparada por Javier Andrade Córdova, quien estuvo a cargo de la dirección artística del montaje, se basa en la obra teatral "El parque de los



*Ensueños de amor. Teatro FAUCE. Foto: Lolo Villacís.*

ensueños” del mismo Salgado y convierte a la opereta en un cuento urbano con un sutil toque melancólico y retro. El arreglo orquestal y la dirección musical estuvieron a cargo de Andrea Vela. La coreografía fue desarrollada por Vladimir Montenegro y el coro fue preparado por Nataly Sánchez. Todos ellos docentes de la facultad.

Participaron cerca de cien estudiantes, egresados y docentes de la facultad, quienes en un conjunto de 7 funciones durante las dos temporadas de mayo y septiembre, volvieron a dar vida a esta significativa obra del repertorio escénico-musical ecuatoriano. De especial importancia fue la cooperación de la familia del maestro Salgado, de la Fundación Teatro Nacional Sucre y la Empresa pública de la Universidad Central del Ecuador que posibilitaron la realización de la temporada en el Teatro México y la difusión de la obra a un amplio público que incluyó a estudiantes de varios colegios del Distrito Metropolitano de Quito.

## **LA CARRERA DE ARTES MUSICALES (CAM) DE LA FACULTAD DE ARTES DE LA UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR CONTRIBUYE PARA ACREDITACIÓN, CON BASES DE DATOS SOBRE MÚSICA EN ECUADOR.**

Compartimos el oficio que nos ha llegado de parte del SENADI.

*Estimados Docentes*

*Pablo Guerrero*

*Juan Carlos Panchi*

*Reciban un cordial saludo*

*Me es grato informar que el certificado de la base de datos denominada UCEfonía:UCE historia ha sido expedida con éxito por SENADI con número de certificado QUI-070233.*

*Se adjunta el documento para su conocimiento y fines pertinentes.*

*Con ello, se da por concluido el trámite de este proceso, a la vez que se informa que los procesos UCEFONIA pendientes de registro se encuentran en “espera de resolución de contratos por parte de SENADI” por lo cual les estaremos informando cualquier novedad.*

*Saludos cordiales,*

*Darío Cepeda, PhD.*

*Director de Doctorados e Innovación*

*Universidad Central del Ecuador*

### **RESUMEN DE LAS BASES ELABORADAS**

**U**CEfonía es un repositorio virtual-documental de la Carrera de Artes Musicales de la Facultad de Artes de la Universidad Central del Ecuador, que dispone de seis bases de datos sobre música, arte y educación. Las bases - para su consulta- han sido clasificadas y alojadas en los siguientes anaqueles virtuales:

1. UCEfonía: Recortes musicales, base de datos y repositorio de música y artes ecuatorianas. Recoge noticias musicales de los medios de prensa escrita, desde el siglo XIX- hasta 1990.

2. UCEfonía: Imágenes, base de datos y repositorio de música y artes ecuatorianas. Material fotográfico y de imagen relativos a música y músicos del Ecuador.

3. UCEfonía: Partituras, base de datos y repositorio de música y artes ecuatorianas. Documentación



*Cuarenta Profesores y su Director: La Primera Sinfónica Nacional*



Aspecto frontal de la página de UCEfonía, repositorio de consulta.

de música notada. Partituras de creadores ecuatorianos para diferentes formatos: instrumentales, vocal-instrumentales y vocales.

4. UCEfonía: Biblioteca, base de datos y repositorio de música y artes ecuatorianas. Este anaquele virtual reúne escritos en torno a la música en Ecuador: libros, revistas, audios y audiovisuales.

5. UCEfonía: UCE- historia, base de datos y repositorio universitario. Documentación relativa a la Universidad Central del Ecuador, facultades, escuelas, carreras, educación, política, etc.

6. UCEfonía: Yachak, base de datos y repositorio universitario. Documentos relativos a expresiones artísticas y saberes del Ecuador.

Este proyecto fue propuesto por el docente Pablo Guerrero y elaborado en coautoría, en su versión en sharepoint para la CAM, con el maestro Juan Carlos Panchi Culqui.

A través de anaqueles virtuales se puede acceder a valioso material documental del siglo XIX y XX que puede servir de fuente bibliográfica y apoyo educativo a las asignaturas de historia de la música, arte, educación y otras materias.

Toca ahora que los organismos universitarios pertinentes nos posibiliten un espacio en la red para que estudiantes y docentes de la FAUCE puedan acceder a este repositorio que busca que se disponga de un servicio de consulta en torno a las expresiones musicales y artísticas del país.

# ESTUDIANTINA UCE EN EL CAPITOL

Edosonía, n° 06, de marzo, p. 196- 197. Quito, 2026.



## RESEÑA: ESTUDIANTINA UCE EN EL TEATRO CAPITOL

Fotos: Teatro Capitol y CAM.

El escenario del Teatro Capitol es uno de los importantes espacios para la presentación de expresiones artísticas; cuenta con los insumos humanos y técnicos que se requieren para que la ciudadanía disfrute de los más variados eventos culturales. La Carrera de Artes Musicales se ha hecho presente en este lugar en varias ocasiones debido a que sus proyectos, que han sido acogidos favorablemente, parten de propuestas artísticas y de investigación.

En esta ocasión el proyecto *Rondeñas y zapateadas* que presentó la Estudiantina UCE, fue uno de los eventos seleccionados por la Subsecretaría de Cultura del Municipio Metropolitano de Quito para su montaje en el Teatro Capitol, el 11 de diciembre del 2025. El proyecto presentado por Julio Andrade, Pablo Guerrero y la estudiante Camila Bosmediano, contaba con 11 obras de música popular ecuatoriana que fueron proporcionadas por el Archivo Equinoccial de Música Ecuatoriana. Los estudiantes de séptimo semestre contribuyeron en los arreglos de las piezas musicales en el formato estudiantina con canto y coro. La profesora Nataly Sánchez Auz por su parte preparó al coro que participó en algunas de las obras.

La dirección musical del estudiante Álvaro Jaramillo fue de gran desempeño, tanto en los ensayos como en la actuación en el teatro. Se felicita así mismo la preparación coral.

Uno de los objetivos de la presentación fue que los estudiantes participantes, algunos de primer y segundo semestre, vivieran el proceso de sobrellevar un evento en teatro externo, con todas sus actividades, propias de este tipo de programas: elaboración del proyecto, selección de obras y arreglos, difusión, permisos, ensayos, etc. Las entradas se agotaron pues se realizó acciones de promoción, en la cual hay que agradecer al Departamento de Comunicación de la Universidad Central del Ecuador.

Hay que apuntar que el programa contó también con la participación de estudiantes de danza, coordinados por el profesor Edison Galván. Como parte crítica hay que decir que en algunos temas a la Estudiantina le faltó trabajo de ensayo para que las obras pudieran tener una presentación más contundente. Hubo algunas fallas en los textos de las canciones y en sus entradas. De todos modos, la Estudiantina mostró arreglos nuevos y cuenta ahora con doce obras para que sean parte de su repertorio, así como con una experiencia única, que es de suma importancia para que los estudiantes vayan desarrollándose frente a públicos externos.

Cierre del evento *Rondeñas y zapateados* en el Teatro Capitol. Estudiantina UCE e integrantes de la Carrera de Danza. Quito 11 febrero 2025.



# LA CONQUISTA A LA INVERSA

INVERSA

CONCIERTO CON:

Llamada Ensamble



FACULTAD DE ARTES

CARRERAS DE ARTES MUSICALES, ESCÉNICAS, DANZA, PLÁSTICAS

MUSEO ANTROPOLÓGICO ANTONIO SANTIANA - 100 años / UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR

Teatro CAPITOL. Quito, martes 5 agosto 2025. 19H00

CÉSAR SANTOS, JHONY GARCÍA, RAFAEL SIBÍA, MARIO CASTELLANO, MATEO COVAGO, CRISTIAN CIJARÁN, GABRIEL CARRIÓN, ALEXIS ZAPATA, JONATHAN DOMÍNGUEZ, PABLO GUERRERO, JORGE ZALDUABIDE, MARTINA FRANCO, XAVIER CEDEÑO, IAN HUILCA, DANIEL VIZUETE, LUIS ORDOÑEZ

El profesor Jhony García y sus estudiantes en la apertura del evento *Conquista a la inversa* en el Teatro Capitol. Quito, 5 agosto, 2025. Fotos: PGG.





Estudiantes de Artes Escénicas y de la Carrera de Danza en el evento. Fotos: PGG.



## LA CONQUISTA A LA INVERSA INVERSA

*Edosonía*, n° 06, de marzo, p. 198- 199. Quito, 2026.

Indoamérica, la que nos ha enseñado a respetar a la madre tierra y sus raíces, la que cree en el sol como el buen padre que alumbra y guía a todos, se presentó en este relato ucrónico invadiendo al Viejo Continente para pacificarlo. Esta anti-historia y las composiciones de música, danza, y actuación, son creaciones de los estudiantes y profesores de la FAUCE, quienes quisieron compartir con la ciudadanía este evento multidisciplinario con el interés de generar otra visión de las diversas secuelas de la dominación colonizadora, aquella sujeción perversa que jamás formuló una reparación a las víctimas del genocidio americano, pero que en este relato convergen a juntar fuerzas para cambiar la opresión que se vivía por más justos y mejores anhelos para la humanidad.

Era finalidad del evento, presentado por Lllamarada Ensamble con la dirección musical del profesor César Santos, desarrollar en la audiencia -desde lo sonoro y las expresiones artísticas-, una perspectiva crítica sobre aspectos de dominación, independencia y hermandad en América Latina, así como poner en consideración narrativas que permitan tener otras miradas de los acontecimientos de la colonización para desterrar conductas egoístas y comportamientos deshumanizados, así como reclamar el respeto de los gobernantes a los pueblos, culturas, educación y salud públicas, que son derechos sociales fundamentales. Con el guión de Mario Castellano como hilo conductor, se estrenaron obras de los profesores Rafael Subía, Jhony García, Alexis Zapata, Pablo Guerrero y de los estudiantes Cristian Cuarán, Mateo Coyago, Gabriel Carrión, Jonathan Domínguez, Daniel Vizuete, Luis Ordóñez. Se contó con la participación de la Carrera de Danza con un grupo a cargo de la profesora Martina Franco; también con estudiantes de Artes Escénicas (Ian Huilca y Xavier Cedeño); y, bajo la guía del profesor de Nuevos Medios, Jorge Zaldumbide un excelente trabajo visual que se proyectó en la pantalla.

El evento se llevó a cabo en el Teatro Capitol el 5 de agosto del 2025. Entradas agotadas. Calificación: muy satisfactorio.

Vea el evento en:  
<https://n9.cl/kilbc>





Daniel Simbaña, Martina Durán, Diana Pomavilla y Josué Plúa, estudiantes galardonados.

Foto: PGG. Quito FAUCE, 20 febrero, 2026.

r  
e  
s  
e  
ñ  
a  
s

Martina Durán y Diana Pomavilla, con su “Dúo Cantabile”, de violín y piano, estudiantes de la Carrera de Artes Musicales de la Facultad de Artes de la Universidad Central del Ecuador obtuvieron el Tercer Lugar en el IV Concurso Nacional de Música de Cámara “Beethoven”, realizado del 3 al 5 de noviembre en Quito en el Teatro Beethoven.

Como parte de su premio ofrecerán una gira de conciertos en las ciudades de Quito, Guayaquil y Cuenca, con todos los gastos pagados.

Felicidades a Martina y Diana y a sus maestros, Andrés Torres y Estefanía Rivera por este logro.

Daniel Simbaña Ruiz y Josué Plúa, estudiantes del área de piano de la Carrera, por su parte alcanzaron el primer lugar compartido en el Concurso de Jóvenes Solistas 2025, organizado por la Orquesta Sinfónica Nacional del Ecuador, OSNE (Junio 2025).

Hay que señalar que el estudiante de tercer semestre, Josué Plúa, fue también ganador del segundo premio de Composición 2025 que convocó la OSNE.

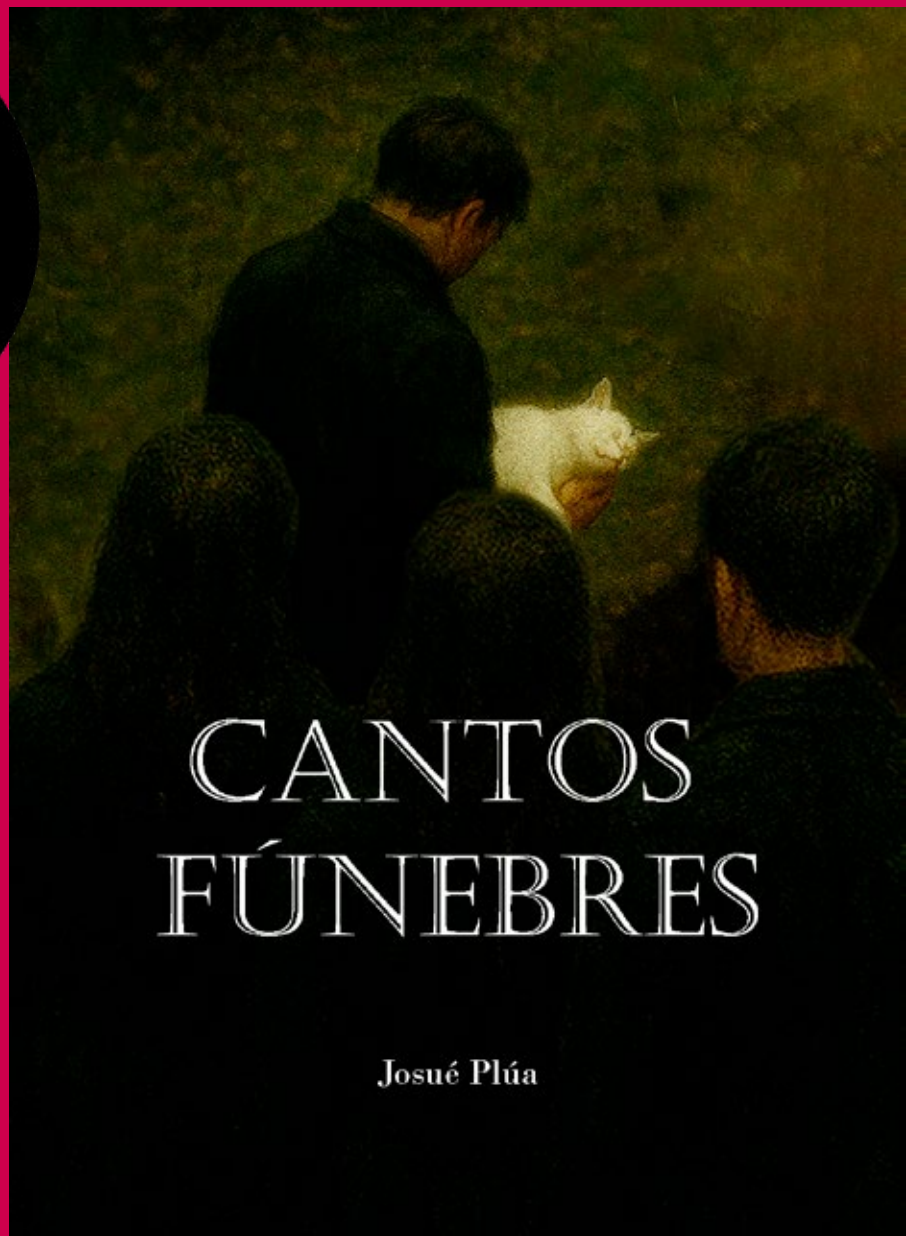


Con la dirección de la maestra Andrea Vela, el 18 de diciembre, 2025, se llevó a cabo la presentación de la Orquesta Experimental Universidad Central del Ecuador (que ahora ha tomado el nombre de Orquesta Sinfónica de la Universidad Central del Ecuador), con repertorio de Mozart, Beethoven, Vivaldi, Bizet y un Huapango el compositor José P. Moncayo. Teatro de la Facultad de Artes. Actuó como solista, la flautista Rocío Lima, docente de la CAM.

*Cantos Fúnebres* se titula el poema sinfónico con el que Josué Plúa alcanzó el segundo premio en el Concurso 2025 convocado por la Orquesta Sinfónica Nacional del Ecuador. El joven compositor explica así su obra:

La obra “Cantos Fúnebres” intenta mostrar cómo se enfrentan las personas a la ausencia que deja la muerte de un alma infantil. La primera parte se caracteriza cronológicamente por la incertidumbre, el dolor agudo, los recuerdos simples y felices, así como la locura y desesperación. El bajo siempre se mantiene constante en tono y ritmo, dominado por el peso de la culpa. La repetición obstinada de los motivos es un tema predominante de esta parte, pues busca dar voz a los pensamientos intrusivos, delirantes y caóticos que dominan la mente después de una pérdida. Al final de esta sección, mediante sofismas y falacias, el afligido se precipita en una espiral fatal de determinación suicida, seguida de un colapso nervioso. La segunda parte abre con una afirmación externa (*deus ex machina*), enunciando que no todo está perdido. Esta sección es un intento del autor de convencerse de que existe algo más allá, donde ahora habita aquella difunta alma. Dos motivos dominan esta segunda parte: El primero es estable, sereno y seguro. El segundo es inestable, esperanzador y contagioso, por lo que varias veces está en *canon* y siempre entra con una fuerte interrupción (*stretto*). La fusión de ambos motivos es el tema dominante de esta parte, buscando convencer con fuerza que sí existe vida después de la muerte. Finalmente, se afirma fuertemente el motivo estable y sereno con los metales, sin embargo, este se encuentra rodeado de dudas, representado por las cuerdas y los vientos madera, hasta que finalmente logra convencer.

Josué Plúa es pianista premiado dentro y fuera del país. Ahora su talento está también dirigido a desarrollar su veta de compositor. Felicitamos a este inteligente y joven músico que actualmente está cursando sus estudios en la Carrera de Artes Musicales de la FAUCE.





La Facultad de Artes presente en los Premios UCE 2022.

En agosto del 2025 se conoció la resolución de los ganadores de los Premios UCE. Tras la revisión de 155 trabajos presentados en diversas categorías, tres premios fueron otorgados a la Carrera de Artes Musicales de la Facultad de Artes.

Primer puesto al docente Pablo Guerrero Gutiérrez por el trabajo investigativo del musical histórico: *Manuela y Simón*; segundo puesto para *El quinde*, albazo del compositor Williams Panchi Culqui; y, un segundo puesto, en la categoría ensayos, para Pablo Guerrero: *Anexión de las artes musicales a la Universidad Central del Ecuador*. Los autores quieren compartir este reconocimiento con la comunidad FAUCE, espacio educativo público, desde donde estas producciones han sido puestas al servicio de la comunidad.



El I Encuentro de Música Experimental y Producción Musical se llevó a cabo en el Auditorio de la Biblioteca General de la UCE el 5 y 6 de febrero del 2026. Los asistentes pudieron conocer campos que exploran música, contemporaneidad y tecnología. Expusieron sus temáticas Diego Benalcázar, Bernarda Ubidia, Daniel Gachet, David Acosta. Los profesores organizadores de este evento, Nicolás Aráuz, Andrés Bracero y Rafael Subía encontraron interés y participación de los estudiantes en este necesario diálogo de música, producción musical y educación.

## I Encuentro de Música Experimental y Producción Musical EMEP FAUCE 2026

Andrés Bracero  
Docente del Itinerario de Producción Musical (CAM)

Se llevó a cabo los días 5 y 6 de febrero en la Universidad Central del Ecuador, consolidándose como un espacio de diálogo académico-artístico orientado a la exploración sonora, la investigación-creación y el desarrollo de nuevas prácticas de producción musical en el contexto ecuatoriano. A lo largo de las dos jornadas, el encuentro reunió a artistas, productores musicales, diseñadores de sonido e investigadores que compartieron metodologías, procesos creativos y perspectivas contemporáneas sobre la experimentación sonora, generando un entorno de intercambio crítico entre la práctica artística y la reflexión académica.

La programación articuló miradas locales e internacionales. Destacó la participación del PhD Diego Benalcázar, Programme Director Sound and Music de University of the Arts London, quien aportó una visión sobre los vínculos entre investigación artística, tecnología y creación sonora contemporánea. De igual manera, intervino la Magíster Bernarda Ubidia, coordinadora de Producción Musical de la Universidad de las Artes, abordando experiencias pedagógicas y modelos formativos en producción musical dentro del país.

El diálogo interinstitucional se fortaleció además con la presencia de Jesús Bonilla, coordinador de la carrera de Música Popular del Instituto Superior Tecnológico Luis Ulpiano de la Torre, así como con la participación de representantes de la Universidad Politécnica Estatal del Carchi, ampliando el alcance territorial y académico del encuentro.

En el ámbito creativo, el evento contó con la intervención de productores musicales y diseñadores de sonido como Daniel Gachet (Entrañas), quien presentó procesos de music dance fusionados con ritmos tradicionales, evidenciando caminos de hibridación entre memoria

Aspectos gráficos del Encuentro desarrollado en la Biblioteca General de la Universidad Central del Ecuador. Quito, febrero, 2026. Fotos coretesía Andrés Bracero.





Aspectos gráficos del Encuentro desarrollado en la Biblioteca General de la Universidad Central del Ecuador. Quito, febrero, 2026. Fotos cortesía Andrés Bracero.

sonora, corporalidad y experimentación electrónica, en diálogo con propuestas como Jatun Mama y otras búsquedas contemporáneas de raíz comunitaria. Estas presentaciones permitieron comprender la producción musical no solo como resultado técnico, sino como práctica sensible de investigación estética y cultural.

De este modo, I EMEP FAUCE 2026 se afirmó como una plataforma fundamental para la construcción colectiva de conocimiento en torno a la música experimental y la producción musical en el Ecuador, promoviendo la circulación de saberes, la colaboración entre instituciones y la proyección de nuevas formas de creación sonora que integran territorio, tecnología y comunidad. Su primera edición marca un precedente significativo para el fortalecimiento de espacios dedicados a la exploración artística contemporánea desde el ámbito académico.

## DÚO CALICANTO



Julián Pontón, exdirector de la Carrera de Artes Musicales, y el guitarrista y compositor Pedro Barreiro dieron a conocer varias de sus obras en el 2025. *Campanas de bronce*, presentó Pontón con un grupo dirigido por la maestra Andrea Vela en el Teatro de la Facultad de Artes. Por su parte Barreiro dejó escuchar en el marco de Sonamos Latinoamérica, su obra *Enero*; así mismo, interpretada por el guitarrista colombiano Francisco Correa, su obra *Suite Warmikuna*; y, en diciembre del 2025 colaboró con la música de la obra *Sarab* de Maya Ponce, quien fue invitada al “Artist Week”, evento organizado por Wujud Foundation, en Ayla Oasis, Aqaba, Jordania.

## PEDAGOGÍAS CRÍTICAS Y DECOLONIALES ENCUENTRO DE INVESTIGACIÓN - COIF- FAUCE



Algunos de los ponentes y participantes del Encuentro en el Auditorio de la Biblioteca General UCE. Quito, 25 febrero, 2025. Foto J. C. Panchi.

En el marco del proceso de reflexión académica y fortalecimiento investigativo de la Facultad de Artes, se llevó a cabo el Encuentro de Investigación COIF – FAUCE: Pedagogías Críticas y Decoloniales en las Artes, los días 25 y 26 de febrero de 2026, en el Centro de Formación Integral – Auditorio 2 de la Universidad Central del Ecuador.

El encuentro proponía un espacio de diálogo interdisciplinario en torno a las pedagogías críticas y decoloniales aplicadas a las artes en la educación superior. Fue una oportunidad para problematizar las prácticas docentes, compartir experiencias investigativas y pensar colectivamente los desafíos contemporáneos de la formación artística desde una perspectiva situada, latinoamericana y comprometida con las realidades culturales.

La participación de docentes de las carreras de Plásticas, Escénicas, Musicales y Danza y de otros organismos externos, que contribuyeron con ponencias, enriquecieron el debate aportando desde sus experiencias pedagógicas el fortalecimiento y articulación entre docencia, investigación y creación artística. Cabe resaltar las participaciones de los profesores Edizon León y Jhony García quienes sostuvieron que había que descolonizar las estéticas académicas.

Al frente del evento estuvieron Lennyn Santacruz, Juan Carlos Panchi y Karina Clavijo, quienes aspiraban a que este espacio contribuya a consolidar una comunidad académica crítica, reflexiva y propositiva, capaz de proyectar nuevas rutas para la formación musical en clave interdisciplinaria y decolonial.

## TANGOS DE ALTURA se presentó por segunda ocasión con teatro desbordante

Andrea Almeida



El 1 de agosto del 2025, el grupo Tangos de Altura, presentó este evento con tangos ecuatorianos. La producción de este proyecto interdisciplinario, la llevaron a cabo las Carreras de Música, Danza y de Artes Escénicas de la Facultad de Artes de la Universidad Central del Ecuador.

El evento tuvo por objetivo el recuperar parte de nuestra historia sonora y mostrarla en un concierto que reuniera baile y creación musical de *tangos* hechos en Ecuador como un legado de identidad musical del continente americano; docentes de la Carrera de Artes Musicales llevaron a cabo un proyecto de investigación, recuperación, selección y arreglos de *tangos* compuestos por Carlos Amable Ortiz, Juan Pablo Muñoz Sanz, Francisco Paredes Herrera, Cristóbal Ojeda, entre otros; y, así mismo se pidió al compositor César Santos un *tango* que se fusionara con el *sanjuanito* en una creación hecha manifiestamente para este evento; igual situación es el estreno de un *tango* creado por Andrew Obando y los arreglos hechos para la agrupación, que tuvieron un aire tradicional en algunos casos, así como mixturas de *jazz* y sonoridades experimentales.

La agrupación conformada por intérpretes de alto nivel, como Karina Clavijo, cantante; Andrea Almeida pianista, Juan Carlos Panchi y Max Salazar, contrabajistas; Julio Andrade, guitarrista; Berenice Veintimilla, violinista; Néstor Labre y Emily Pulloquina, flautistas; y, Fausto Salinas y Andrew Obando, bandoneonistas, tuvieron a su cargo la preparación y ejecución de las obras.

“Tangos de altura”, tuvo como fundamento el trabajo del investigador musical Pablo Guerrero Gutiérrez, quien elaboró un estudio en torno a la historia del *tango* en nuestro país, compiló las creaciones del género y elaboró un guión que fue el hilo conductor del evento.

