



MÚSICA Y  
LITERATURA  
EN CUENCA.  
EL PASILLO:  
PERFORMATIVIDAD,  
IDENTIDAD  
E HISTORIA

MÚSICA Y LITERATURA EN CUENCA.

EL PASILLO: PERFORMATIVIDAD, IDENTIDAD E HISTORIA

© Jannet Alvarado Delgado

© Gad Municipal del cantón Cuenca, 2019

Pedro Palacios Ullauri  
ALCALDE DE CUENCA

Adriana Tamariz Valdivieso  
DIRECTORA MUNICIPAL DE CULTURA, RECREACIÓN Y CONOCIMIENTO

**Edición:** Silvia Ortiz Guerra

**Diseño:** Dianola Vázquez Moreno

**Ilustración:** David Atanasovski

**Impresión:** Imprenta LNS - Editorial Don Bosco

**ISBN:** 978-9942-8822-1-9

Cuenca-Ecuador

Diciembre de 2019

# MÚSICA Y LITERATURA EN CUENCA. EL PASILLO: PERFORMATIVIDAD, IDENTIDAD E HISTORIA

JANNET ALVARADO DELGADO



cuenca

DIRECCIÓN GENERAL DE  
CULTURA, RECREACIÓN  
Y CONOCIMIENTO

200 CUENCA  
Bicentenario



*A Roberto, Renata y Rafael.*



# ÍNDICE



Presentación  
*Mario Godoy Aguirre* (Museo del Pasillo) / 11

*Preudio* al pasillo cuencano  
*Susana Asensio Llamas* / 13

Prólogo  
*Juan Mullo Sandoval* / 17

Introducción / 21

## Capítulo I

### HUELLAS DEL PASILLO ECUATORIANO / 23

Música y liberalismo / 25

Procedencia del pasillo / 29

Antecedentes del pasillo en Cuenca / 35

La actividad musical y el contexto literario / 44

El pasillo en Cuenca / 47



## Capítulo II

### COMPOSITORAS, COMPOSITORES, INTÉRPRETES Y ESPACIOS DEL PASILLO CUENCANO / 53

Compositoras y compositores cuencanos / 55

Francisco Paredes Herrera / 55

Rafael Sojos Jaramillo / 61

Aurelio Alvarado Sempértegui / 70

Carlos Ortiz Cobos / 75

Rafael Carpio Abad / 84

Arturo Vanegas / 88

Teresa Cordero de Toral / 89

Enrique Carpio / 94

Fernando Avendaño / 96

Otros compositores y compositoras / 97

Intérpretes y espacios del pasillo cuencano / 100

Contexto literario / 124

## Capítulo III

### ANÁLISIS MUSICOLÓGICO / 129

La performatividad del pasillo cuencano / 131

Discurso y narratividad / 134

Pasillo e identidad / 136

Pasillo y memoria / 137

La historia no contada / 138



## Capítulo IV

### ANÁLISIS MUSICAL Y LITERARIO / 141

Criterios de selección de pasillos / 143

CD de audio anexo / 143

Análisis estructural: armonía, melodía y ritmo

Discurso y significado / 144

“Horas negras” de José María Rodríguez / 146

“Pasillo para bailar” de Rafael Sojos Jaramillo / 148

“¿Cuál?”, pasillo movido de Carlos Ortiz / 150

“Embelesos” de Aurelio Alvarado, letra de José A.

Rivas / 152

“Evocación”, música y letra de Teresa Cordero

de Toral / 156

“Mis anhelos”, letra y música de Enrique Carpio

Cordero / 160

“Blanca” de Arturo Sack / 163

“Septenario” de Arturo Vanegas, letra de Ricardo

Darquea Granda / 165

“Déjame solo”, letra y música de Ángel Pesántez / 168

“Pasillo mío” de Jannet Alvarado Delgado / 171

“Cántiga de la mar” de Jannet Alvarado Delgado,

texto de Roy Sigüenza / 173

“Florilegio”, pasillo instrumental de Fernando

Avendaño / 177

“Ciego corazón”, pasillo canción, letra y música de  
Fernando Avendaño / 178

“Pasillo” (electroacústica) de Jannet Alvarado  
Delgado / 181

Muestra de géneros olvidados desarrollados en  
Cuenca, “María”, bolero español de Ascencio de  
Pauta / 182

“Te vas, adiós”, canción criolla de Amadeo Pauta / 184

“La niña del tenis”, one step de Rafael Sojos

Jaramillo / 187

“Tengo el amor” de Francisco Paredes Herrera,

letra de Antonio Palomero / 189



Estilos y estéticas / 193

Conclusiones / 193

Bibliografía / 196

Anexos / 206

Partituras completas / 207

Lista de grabación de CD de audio / 261

Entrevistas / 264



## PRESENTACIÓN

Una investigación, una obra musical, es una propuesta, una huella que parte de condicionamientos estéticos, ideológicos y sociopolíticos. Para enfrentar con propiedad la realidad social, el presente y el devenir histórico, la doctora Jannet Alvarado Delgado, compositora y musicóloga cuencana, con una clara posición ideológica, sensibilidad, contextura moral, pasión, conciencia, visión de unidad y compromiso social, nos presenta esta excelente obra investigativa que ilumina la música, el paisaje sonoro, especialmente del Austro ecuatoriano.

Una obra musical que trasciende, que vence el tiempo, rebasa la mediocridad, el conformismo, tiene alta calidad, es un aporte para la humanidad, es fruto de una rigurosa disciplina, dedicación, generosidad e infinidad de renunciamentos. Lejos del cálculo y la prisa, la doctora Jannet Alvarado Delgado demuestra el amor a su terruño, a través de sus investigaciones y su pasión por la música. Ella es la inspirada “amauta” que con sus obras acrecienta la autoestima del pueblo ecuatoriano, el sentido de identidad y respeto a los otros.

El pasillo es el género musical que une y representa a los ecuatorianos, es una música viva, vigente, macrorregional, un producto artístico urbano que resulta de la hibridación transcultural, basado en la fusión de distintos elementos musicales, poéticos y coreográficos procedentes de diversas regiones, con diferentes perfiles sociales y culturales. El pasillo es la simbiosis de una compleja variedad de géneros musicales asociados a otros elementos socioculturales, con capacidad para construir discursos identitarios relacionados con procesos culturales de muy diverso signo y que aglutina significados culturales y políticos, incluso contradictorios. La doctora Jannet Alvarado Delgado, con su libro *Música y literatura en Cuenca. El pasillo: performatividad, identidad e historia*, aporta significativamente para que el pasillo se incluya en la *Lista Representativa del Patrimonio Cultural Inmaterial de la Humanidad - UNESCO*.

Mario Godoy Aguirre  
Director del Museo Escuela del Pasillo  
Quito, diciembre de 2019



## PRELUDIO AL PASILLO CUENCANO

Este esperado volumen de la musicóloga, compositora e intérprete Jannet Alvarado nos resume los principales ejes históricos, artísticos y socioculturales que confluyeron en la ciudad de Cuenca entre finales del siglo XIX y principios del XXI para conformar en ella un lugar relevante de creación y experimentación musical. A través del vaciado de una extensiva documentación histórica y musical, la autora nos ofrece detalladas descripciones de las circunstancias sociales y de clase, biografías críticas de los personajes más relevantes (músicos, maestros de capilla, compositores...), hasta llegar a los análisis musicológicos, musicales y literarios de las piezas del final del estudio. Aquí descubrimos no solo el esbozo del complejo panorama musical cuencano, sino también sus características deudoras de otras corrientes más generales y la fértil alianza que en aquellos años se estableció por primera vez entre músicos y literatos de influencia tanto europea como americana. Se nos dibuja una ciudad vibrante, llena de personajes curiosos, con un profundo interés musical que se demostraba tanto en iglesias, colegios, o escuelas, como en los encuentros musicales que la élite llevaba a cabo con regularidad, aunque esto lo hacía al margen del resto de la sociedad, de forma intracultural.

Dado el gran número y variedad de músicos, instituciones, entornos, intérpretes y reclamos sociales, la creación y difusión de la música cuencana en ese siglo largo definió

una parte importante de la ciudad, junto con el desarrollo literario y la inquietud intelectual. Como ciudad pensante e inquieta que ya era –la *Atenas* de Ecuador, según se nos recuerda en el escrito– Cuenca desarrolla en la época posrevolucionaria, un complejísimo panorama cultural que se expresa de una forma particularmente interesante en el vínculo entre música y literatura, y en su hijo predilecto ecuatoriano, el *pasillo*. De entre las varias consecuencias que este maridaje propicia, una fundamental será la ampliación de la base social que escuchaba y practicaba la música cuencana.

En el último tercio del siglo XIX y hasta 1930, más o menos, era la burguesía y el clero quienes lideraban la producción de canciones y música de baile, sin duda, también bajo la influencia del nuevo ambiente universitario y elitista que trajo la creación de la Universidad de Cuenca (en 1867). Más adelante, a partir del segundo tercio del siglo XX, serán las clases más populares –las que comienzan a llegar masivamente a las ciudades con los cambios económicos del siglo XX– las que tomen el testigo del desarrollo de géneros musicales con melodías y poemas creados de forma personal, pero insertos en la cultura local. Hacia 1960, estas mismas canciones desaparecen de los salones burgueses, entre otras cosas porque, tanto los herederos de la burguesía decimonónica como sus salones, iban también desapareciendo en el nuevo y moderno imaginario urbano.



A lo largo de todas estas transformaciones, las conexiones de música y literatura con los diversos componentes europeos e indígenas (ritmos, escalas, versificación, temática, instrumentación, influencias tonales y modales...), se entrecruzarán de variadas maneras para ir dibujando una hibridación significativa, relevante a nivel local, e incluso también a nivel nacional. El paisaje que sobre la música cuencana nos dibuja aquí Alvarado es diverso, sorprendente, lleno de recovecos y cruces, con personajes apenas reconocidos y repertorios uniformemente heterogéneos.

De las cerca de cuatrocientas piezas cuencanas estudiadas para elaborar este trabajo, la mitad pertenecen al género *pasillo*, el consabido género nacional ecuatoriano. Sin embargo, el pasillo no tiene aquí características deificadoras o vinculantes con un pasado mítico; el género que Alvarado nos describe es, por una parte, consecuencia de las combinaciones entre culturas americanas y europeas, y, por otra, es fruto del impulso revolucionario. El mismo nacionalismo que en el XIX potenciaba el desarrollo de la música académica en las casas más acomodadas de las ciudades (de herencia europea), promovía también, con su recién descubierto criollismo, la creación de piezas con una mayor vinculación a la cultura vernácula, como *pasillos*, *albazos* o *sanjuanitos*.

Comienza el estudio, sin embargo, mucho más atrás, discutiendo los orígenes del pasillo en Cuenca y, por extensión, en Ecuador, como producto de ida y vuelta, fruto, por un lado, de

las diferentes fusiones y combinaciones que las culturas andinas establecieron entre sí y, por otro, de la mezcla con las influencias europeas que llegaron sobre todo en el siglo XVI y, más tarde, en el XIX. Si el folklore cuencano afectó a la manera en la que se creaban algunas canciones para las sesiones de música y bailes de salón de la burguesía terrateniente, la influencia europea de valsos, polkas y mazurkas, también actuaría poderosamente sobre toda la miríada de manifestaciones populares que se daba a su alrededor. En el siglo XIX, ambas influencias cristalizarían, fundamentalmente, en la creación de *pasillos canción* con fuerte influencia de la poesía modernista y mariana.

Ya en su estudio anterior, *Danzas y géneros musicales de salón en Cuenca, 1870-1930*, Alvarado nos relata cómo la música europea de salón se hace un lugar en los corazones –y en las casas– de la burguesía criolla, al tiempo que la Iglesia ejercía una poderosa influencia musical<sup>1</sup>. En los conventos y capillas, además, se desarrollaba una gran escuela educadora de músicos que, en una gran proporción, también desarrollarían sus personalidades compositivas más allá de la música religiosa. Y sobre este tema, también la autora publicó un volumen musical titulado *Tonos del Niño Cuencanos*, con temas y arreglos fuertemente vinculados al sentir popular del Azuay<sup>2</sup>. La unión de estos dos poderosos estamentos sociales –los terratenientes y los religiosos– será fundamental en la consolidación del *pasillo* como género nacional, fuertemente

urbano y con un desarrollo mucho más complejo que el de sus antecedentes folklóricos.

En esta obra, Alvarado se sumerge en los estilos y las influencias de las principales figuras cuencanas o relacionadas con Cuenca musicalmente. Con cada uno de los protagonistas, la autora va proporcionando un sinfín de imágenes, partituras, recortes de prensa, fotografías e ilustraciones diversas que complementan cada dato. Y es que el trabajo de archivo realizado para poder manejar todos los datos que en el volumen aparecen ordenados, se antoja inmenso en una ciudad con contactos, comunicaciones e influencias tan diversas. Aparecen, también, entreveradas en el texto, las diferentes comunicaciones que aportan familiares, herederos y conocidos de las figuras más representativas de la música cuencana, entrevistados por la musicóloga.

Las contribuciones de este estudio, sin embargo, abarcan aún otras cuantas temáticas y metodologías raramente desarrolladas en profundidad en los estudios musicológicos. Con amplia experiencia en composición e interpretación, la autora también nos introduce en la utilización metodológica de los estudios performativos “para explicar el contexto social de la actividad musical”. De esta manera, comienza el hilo histórico narrado con las interpretaciones más líricas de finales del siglo XIX y principios del XX, con el piano como acompañamiento principal, y compositores e intérpretes cultos y educados formalmente. Sigue el hilo interpretativo

a través de los procesos de aprendizaje por transmisión oral que tantos músicos populares practicaron para memorizar piezas y, eventualmente, interpretarlas y crear otras de similares características. Y llega este camino de adiestramiento en el arte musical del pasillo hasta las vertientes más rocoleras y contemporáneas desarrolladas a lo largo del siglo pasado, y principios de este, con infinitos acompañamientos posibles y nuevos cruces con otras músicas populares.

Se cierra el volumen con la parte más analítica, centrada en las músicas –las melodías, ritmos y armonías–, los textos y las relaciones entre ambos, dado que las especiales circunstancias de Cuenca la hicieron receptiva al modernismo latinoamericano a la par que se integraba el acervo poético popular y las influencias marianas de las loas a Niños, Vírgenes y Santos. El resultado es una mezcla fuertemente local, impregnada de una *naïveté* muy particular, la que se produce mezclando las bases populares de las canciones románticas y las de las fiestas religiosas, como el Corpus Christi. Los textos parecen cantados de una manera sencilla y cercana, claramente orgullosos de su origen popular y, sin embargo, nos avisa la autora, en ellos la mujer ocupará un lugar de subalternidad casi permanente, imaginada siempre desde los anhelos irresueltos del poeta. Una de las rarezas que nos ofrecen los trabajos de Alvarado, es que también nos cuenta las historias de mujeres compositoras e intérpretes, integrando en la medida de lo posible –y con la escasa

<sup>1</sup> Alvarado, Jannet. *Danzas y géneros musicales de salón en Cuenca 1870-1930. Entre lo sagrado y lo profano*. GAD Municipal del cantón Cuenca/Universidad de Cuenca, 2017.

<sup>2</sup> Alvarado, Jannet. CD *Tonos del Niño Cuencanos. Siglo XIX*. Prefectura del Azuay, 2017.

información disponible en demasiadas ocasiones— el vector de género para entender el fenómeno de la música cuencana en toda su amplitud.

De todas estas fascinantes historias nos habla este nuevo libro, pero no solo. Otra característica sorprendente es que no acaba el estudio del *pasillo* y los otros géneros de salón con su dimensión histórica, sino que lo trae a la contemporaneidad y lo sitúa en las nuevas fronteras que ha creado como género en el siglo XXI, próximo, a veces, a la música electroacústica u otras corrientes de la música culta, ya que las hibridaciones del género continúan hasta el presente, siendo ya una prueba más de su vitalidad.

El CD que acompaña el libro, al igual que sucedía con trabajos anteriores, completa las dimensiones teóricas, históricas y musicológicas, con el sonido reproducido. Nunca es lo mismo imaginar la música que oírla y, en este caso, la audición nos lleva a la ciudad y nos muestra su variado ambiente musical con una claridad diacrónica que ninguna descripción hubiera podido conseguir. Se cierra el tomo con un anexo que reproduce veinte partituras inéditas de música cuencana, para que también sea posible su investigación, análisis, aprendizaje e interpretación desde la lectura del volumen.

Hasta la incursión de la estudiosa en el tema, el ambiente musical cuencano no había sido descrito con tanta minuciosidad, sus partituras no habían sido estudiadas y recuperadas tan exhaustivamente, sus compositores no tenían una historia contrastada, los subgéneros locales (como los mencionados *Tonos del Niño*) no habían sido grabados y difundidos y, finalmente, la historia

de la música local no había sido insertada en su realidad sociocultural y económica de una manera tan prolija y elocuente.

Es por tanto un honor servir con este breve *Preludio* a un estudio tan comprometido con la recuperación de la música cuencana como con su investigación y difusión. Sirvan estas breves palabras de presentación como un apunte desde ultramar, que despierte más aún la curiosidad del lector sobre la historia musical de esta ciudad de piedra.

Susana Asensio Llamas  
CONSEJO SUPERIOR DE  
INVESTIGACIONES  
CIENTÍFICAS DE ESPAÑA  
Madrid, diciembre de 2019

## PRÓLOGO

La investigación del pasillo cuencano en la obra de la musicóloga Jannet Alvarado, tiene una visión integral de la morfología y la estructura de las composiciones, en relación con las circunstancias sociohistóricas en que fueron creadas, en cuyo campo referencial se sostienen los estudios de performance. Estos planteamientos poseen una clara direccionalidad metodológica. Las obras analizadas se articulan bajo argumentos que deconstruyen varias visiones de la música ecuatoriana, al desarrollar el enfoque y abrir mayores espacios de reflexión a partir de las nociones de performatividad.

Las investigaciones que manejan estos conceptos acompañan un ejercicio procedimental importante: inferir la realidad histórica y social desde lo musical. El conocimiento y comprensión de la realidad desde lo sonoro afinca los significantes del pasillo cuencano. El proceso intelectual es la exégesis de las composiciones académicas, pero aquellas creadas desde la intuición, definen a una música popular a la cual en este documento se da una importante categorización. Su propuesta establece objetivos musicológicos de gran alcance, parte no solamente de su consolidado corpus documental, sino de un conocimiento profundo del objeto de análisis; en primer término, el pasillo desde su funcionalidad en el sistema tonal, así como del estilo de los textos literarios establecidos en la partitura, de lo que derivaría su estrategia en el análisis semiológico y los aspectos paradigmáticos.

La obra se nutre de las dinámicas creativas de la contemporaneidad. La incorporación en el análisis del pasillo cuencano actual, con obras de Fernando Avendaño y Jannet Alvarado, especialmente, posibilita mayores dinámicas del género musical, ejercicios estéticos cambiantes, nutridos de hermenéuticas hacia nuevas percepciones compositivas. La contribución de la obra en su nivel pedagógico maneja con rigor académico las fuentes documentales, archivísticas y orales, enfocadas en la transmisión de conocimientos, incluso de algunos creadores de fines de la Colonia. Esta postura investigativa genera en las posibilidades interpretativas del pasillo, sólidas bases y una conciencia auditiva hacia el dominio de varios niveles expresivos, aspectos que para las generaciones actuales aportan significativos rumbos didácticos.

El hecho social musical incita el estudio de las partituras patrimoniales, la grabación del audio; la interpretación pianística que apela a la semiología, significantes que posibilitan reaprender el discurso musical bajo el parámetro de los sentidos, sobre todo la escucha. Aborda las tendencias estilísticas de los músicos precursores que se consolidaron en el período colonial tardío, sin cuya experiencia creativa de carácter secular no se hubiera afianzado lo que hoy, a partir de esta publicación se conoce como "pasillo cuencano". Músicos académicos y populares, inmersos en sistemas de dominación, mujeres compositoras, músicos aficionados u otros, estimulados en algunos casos por los sectores

de poder, pero, en otros, con una posición ideológica insurgente, son aspectos que comenzaron a definir potencialmente una controversial realidad política desde las artes.

Dentro del estudio social de la música y la semiología, el músico colombiano Hernández Salgar expresa que fue común considerarla únicamente como un fenómeno superestructural. Citando a Pelinski menciona: “[...] era un reflejo pasivo de las relaciones políticas y económicas. Sin embargo, durante los últimos años, se ha hecho cada vez más evidente que la música contribuye activamente en la creación de la realidad, de los grupos sociales a los que pertenecemos y de las identidades que asumimos [...]”<sup>1</sup> La presente investigación es un análisis crítico desde la praxis musical del pasillo cuencano, en donde los factores sociales del pasillo popular o académico han condensado sus conflictos al plano creativo. Producto de la revolución liberal y el capitalismo de fines del siglo XIX surgen aquellos artistas nacidos del mestizaje. Este factor político redefine la creatividad como generadora de identidades y realidades dialécticas, que situaron a una comunidad y a su memoria local en derroteros cosmopolitas.

Aquellas identidades reflejadas en las tipologías del pasillo en esta publicación: pasillo cuencano de baile, de salón, de concierto y del pasillo canción con texto literario, con una historia de más de un siglo, corresponden a realidades culturales y estratificaciones sociales polarizadas. Desde que la música nacionalista cuencana genera trayectos de mestizaje junto a los géneros

musicales europeos, en las dos primeras décadas del siglo XX, las sonoridades locales son dependientes del arbitrio aristocrático. En años posteriores, hacia 1930, el apareamiento del pasillo en grupos sociales económicamente humildes provoca una mayor diversificación cultural de la música cuencana. La obra explica el quiebre social entre el pasillo aristocrático y el pasillo popular, originándose un nuevo paradigma creativo fruto de las coyunturas democráticas y la correlación de fuerzas colectivas que comenzaban a irrumpir en la sociedad cuencana. Hacia la mitad de siglo y la década del sesenta, específicamente, esta funcionalidad colectiva, es reconocida como *música nacional*, pero fue relegada a los sectores subalternos. El pasillo se identificaba con las clases trabajadoras, con las servidumbres de las mujeres campesinas que laboraban en las casas de las clases altas, y, especialmente, su marginalidad se afincaba en las radiodifusoras populares. Posteriormente, dicho género llega a su masificación a través del pasillo rocolero, cuyo estilo fue referido al “populacho”.

Los pasillos creados en Cuenca desde la última década del siglo XIX hasta la primera década del siglo XXI son los formantes de una historia que –según la autora– se inicia entre 1870 y 1930. La vida secular de Cuenca, en el siglo XX, tuvo un espacio importante para la música de salón, en donde el pasillo fue parte consustancial, su práctica duró hasta la tercera década de ese siglo, aproximadamente. Compositores como Miguel Morocho, José María Rodríguez, Luis Pauta y Amadeo Pauta

fueron los músicos de la Catedral de Cuenca del año 1876, que inauguraron este proceso con obras eclesiásticas y seculares. Posteriormente, géneros de salón, como el bolero, el vals, la habanera, la mazurka y otros, engrosaron el repertorio de célebres compositores como Ascencio de Pauta (siglo XIX-c. 1918).

Hasta llegar a la figura de Francisco Paredes Herrera (1891-1952), cuencano emblemático para el pasillo nacional ecuatoriano, ocurren cambios de gran trascendencia cultural. Heterogeneidades socioculturales practicaron la música de salón, las serenatas, los conciertos, pero también expresiones bohemias como las cantineras, nutren el nivel simbólico en la comunidad cuencana, bajo un sentido de pertenencia y realidades sociales dialogantes. Como menciona la autora: “[...] diversas formas de creación, interpretación y recepción en la ciudad, así como también su intencionalidad, sus posibles circunstancias sociales y estéticas de creación, interpretación, reinterpretación, su público, su significado, en suma, su performatividad”.

El performance asume la práctica interpretativa instrumental y del texto para una audiencia que identifica su mensaje, inmerso en relaciones de poder, como es el caso del pasillo cuencano; es así que el presente trabajo no termina en una lectura exclusiva de sus medios musicales –llámense partituras, análisis comparativos, literarios, o registros fonográficos–, sino implica una clara postura metodológica que consolida un conocimiento educativo. Obras con esta trascendencia no solo dan respuestas al arte de componer

pasillos, contribuyen de manera contundente al acervo de los archivos sonoros, al uso didáctico y creativo del repertorio pianístico y vocal, entre otros aspectos, pero, sobre todo, aporta a la historia cultural cuencana, a la gente que escucha y quiere comprender el rol de su identidad. Es un tipo de ejercicio histórico y musicológico que posibilita al pasillo cuencano dialogar con las contemporaneidades.

El acercamiento de Jannet Alvarado a este conocimiento y vivencia musical, va más allá del locus del performance del pasillo, interpela a la sociedad cuencana que lo configuró bajo características sociales conflictivas, consecuencia del sistema terrateniente poscolonial. Este tipo de investigaciones asumen la performatividad con lineamientos concisos para comprender la acción de escuchar, interpretar o crear pasillos. Articula vínculos con otros estudios académicos interdisciplinarios, como la antropología y la sociología, mientras la música y su praxis es el objetivo fundamental de esta investigación. A partir de esta óptica se puede advertir lo que hizo la música en su devenir, lo que aportó a la sociedad en determinado momento, deliberando y dando respuestas a necesidades colectivas, es decir, lo que provocó el pasillo cuando se afincó en el imaginario sonoro cuencano y ecuatoriano.

Juan Mullo Sandoval  
Quito, septiembre de 2019

<sup>1</sup> Hernández Salgar, Óscar, *La semiótica musical como herramienta para el estudio social de la música*, Bogotá, Pontificia Universidad Javeriana de Colombia, 2011.

...

*Envueltas en sus mantos  
las beatas se van  
a la misa de cuatro  
pues no pueden faltar.  
La mano negra asoma  
y les quita el misal  
huyen despavoridas  
hacia la Catedral.*

*Leyendas de mi Cuenca  
siempre han de perdurar*

...

*Teresa Cordero*

## INTRODUCCIÓN

El pasillo es uno de los géneros musicales que más identifica al Ecuador. Sin embargo las investigaciones realizadas resultan insuficientes para dimensionar su presencia artística, estética y social, así como sus influencias en las distintas localidades. En Cuenca, ciudad “Patrimonio Cultural de la Humanidad”, en la que se ha desarrollado, probablemente, desde las dos últimas décadas del siglo XIX, se mantiene vigente con variantes hasta la actualidad (año 2019 del siglo XXI). La historia de la urbe, del país y de su arte contempla su producción y entorno de manera parcial. Así, se desconocen no solo obras y personajes relacionados con este género, sino los diversos estilos y contextos sociales heterogéneos que han acompañado y rodeado su existencia. Esta investigación incorpora el análisis musicológico, de performatividad, identidad e historia del pasillo cuencano de baile, de salón, de concierto y del pasillo canción con texto literario que ha germinado en la ciudad durante más de un siglo. Archivos antiguos de partituras, repositorios religiosos ignorados, colecciones privadas, registros sonoros extraviados producidos tanto fuera como dentro del país, testimonios de actores sociales y músicos que guardan ricas experiencias relacionadas con este y otros géneros populares, han sido tomados en cuenta para realizar este trabajo y reconstruir la historia de Cuenca y del Ecuador.

El abordaje analítico de los elementos sonoros del pasillo se relaciona con factores emocionales, culturales y sociales del grupo humano que lo consume; al respecto, este trabajo propone un análisis crítico sobre dichos elementos, originados por la práctica musical,

en la que los fundamentos de lo popular y lo académico se han quebrado.

Existen pasillos cuencanos de comienzos de siglo XX que han sido interpretados por voces líricas, acompañadas con piano u orquestas en escenarios internacionales; también existe constancia de aquellos de la década de los treinta en adelante, ejecutados por dúos o tríos con acompañamiento de guitarras y requinto con o sin notación; asimismo se verifica la presencia de los rocoleros iniciados desde los años setenta y de los experimentales y complejos del siglo XXI, sujetos a tratos electrónicos, con propósitos mediáticos, por un lado, o de composición contemporánea académica, por otro. Es preciso advertir que por la abundante información que contiene este estudio, al cotejar la documentación recabada, fundamentalmente de finales del siglo XIX y de buena parte del XX, se han encontrado diversas maneras de escribir nombres de músicos, diferentes fechas de nacimiento de un mismo personaje, autorías múltiples de una misma obra, manuscritos sin autoría, entrevistas con distintas versiones sobre un mismo hecho, etcétera. Sin embargo, se ha optado por consignar la información más manifiesta en cada caso.

El capítulo I trata sobre los presuntos orígenes del pasillo ecuatoriano inmerso en el movimiento nacionalista de comienzos del siglo XX, polemiza el supuesto origen colombiano y enlista un repertorio de pasillos creados en Cuenca –en su mayoría desconocidos– desde la última década del siglo XIX hasta la primera década del siglo XXI. Como antecedente de la presencia de este género en la ciudad, se hace mención a la música cuencana de salón, con sus



compositores y compositoras, y a otros géneros musicales que se destacaron en el ámbito urbano como la polka, el vals, la cuadrilla, el bolero español, entre otros. Se suma un acercamiento al movimiento literario de la bucólica Cuenca de esa misma época, con poetas, versos, críticas y personajes relacionados con las dos actividades artísticas, la literaria y la musical.

El capítulo II señala a autores e intérpretes relevantes del pasillo, con y sin formación escolástica, en espacios y períodos históricos específicos. Se destacan momentos artísticos, acontecimientos culturales, fragmentos de partituras, material fotográfico y reseñas inéditas de los músicos que han contribuido al conocimiento de la sociedad cuencana; se adjuntan cortas conclusiones y reflexiones semióticas, de género, sociológicas e ideológicas en el transcurso del texto.

El capítulo III está dedicado al análisis musicológico que complementa las conclusiones ofrecidas en el transcurso de la investigación; lo interdisciplinar es notorio, se ensayan concepciones sobre la performatividad del pasillo cuencano de baile, cantado e instrumental, también sobre los discursos musical y verbal que pueden connotar aspectos emocionales y sociales, de dominación, de género y poder. Las aproximaciones de narratividad, identidad, memoria e historia, alientan a reconocernos a través de la música del pasillo cuencano-ecuatoriano, así como de testimonios de entrevistados, escritores y músicos que constatan la vigencia del pasillo y su recepción actual.

El IV y último capítulo está destinado a un breve análisis estructural, armónico, melódico, rítmico, de texto literario, de discurso y significado de algunas obras seleccionadas, en su mayoría desconocidas, con sus respectivos creadores y creadoras;

se hacen consideraciones sobre el estatus del pasillo en los diferentes momentos históricos, todas estas aproximaciones son válidas para el estudio sistemático del tema por parte de músicos cultos, estudiosos y aficionados. Las obras están creadas para piano solo, soprano con acompañamiento de piano, electrónica y electroacústica (composición académica contemporánea), según los formatos originales. Un CD de audio se presenta con el libro como un producto investigativo académico y artístico indispensable para comprender esta publicación, en el que están registradas 22 obras, de las cuales, 14 pasillos y 4 obras de salón del siglo XIX están interpretadas por Jannet Alvarado al piano y la soprano lírica Vanesa Regalado (en obras para piano solo, y para soprano y piano); y 4 obras están cantadas y acompañadas por personajes de la ciudad desde la década del cuarenta.

Es importante mencionar que ha sido necesario recurrir resumidamente a diversas posiciones teóricas para analizar las realidades sonoras en estudio, sin recelo a que confluyan varias posturas musicológicas, antropológicas, sociológicas y musicales; pues la complejidad de abordar el tema desde la interdisciplinariedad así lo ha exigido. Debo anotar también que este libro constituye un fragmento de mi tesis doctoral: “Música y literatura en Cuenca: El pasillo, performatividad, identidad e historia (siglos XX y XXI)”, presentada en la Pontificia Universidad Católica Argentina Santa María de los Buenos Aires (2016) para obtener el título de PhD en Música, siendo mi Director de tesis el doctor John Walker, a quien agradezco su apoyo incondicional y exigencia académica.

*Jannet Alvarado Delgado*  
Cuenca, diciembre de 2019

# CAPÍTULO I

## HUELLAS DEL PASILLO ECUATORIANO





## MÚSICA Y LIBERALISMO

A comienzos del siglo XX, el presidente liberal ecuatoriano Eloy Alfaro<sup>1</sup> apoyó el fortalecimiento de la educación musical con la reapertura del Conservatorio de Música de Quito<sup>2</sup>. Otros logros de su gobierno fueron: educación pública gratuita y laica, inicio de la comunicación ferroviaria entre la Costa y la Sierra, supresión de impuestos dedicados a la Iglesia católica e inclusión de la mujer en la vida pública (Ayala, 1995). El caudillo motivó a otros países latinoamericanos a reforzar las luchas liberales<sup>3</sup> contra los gobiernos conservadores. Núñez Sánchez anota:

La imagen internacionalista de Alfaro llegó a ser tan grande que los liberales de Venezuela, Colombia y Panamá lo proclamaron líder para la reunificación de la Gran Colombia. De otra parte, esa proyección exterior se manifestó también en el campo de las relaciones internacionales, donde el gobierno liberal del Ecuador se atrevió a convocar un Congreso Internacional Americano, destinado a regular la aplicación de la "Doctrina Monroe", buscando frenar de este modo el creciente expansionismo de EE. UU. (En Pareja, 2003:13)

La época del liberalismo y de "solidaridad americana" (Pareja, 2003: 15) liderada por Eloy Alfaro convocaba a seguidores que celebraban con música sus victorias políticas y sociales a modo de reafirmación de la nueva realidad. En este sentido, la música, en tanto actividad política y social, puede ser considerada como una "fuente de coherencia sociocultural [que señala] la existencia de homologías e isomorfismos entre mundo sonoro y mundo social: esquemas prácticos de acción/apreciación que ligan el hecho musical con otros órdenes de realidad". (Cruces, 2002: s.p.) Composiciones dedicadas a la causa liberal son por ejemplo: el pasodoble para piano "Defensores de la honra nacional" (1895), dedicado al jefe del partido liberal Eloy Alfaro, de la autora Mercedes R. Gashell (¿Guayaquil?) y el pasodoble para piano "La corona de oro" de Casimiro Arellano (Guayaquil), dedicado al "Señor General Don Eloy Alfaro con motivo de la llegada del ferrocarril a Quito" (1908)<sup>4</sup>. Otros géneros populares mestizos como: pasillo<sup>5</sup>, pasacalle<sup>6</sup>, amorfino<sup>7</sup>, tonada<sup>8</sup> o andarele<sup>9</sup>, también se escogían para crear canciones en homenaje al régimen.

<sup>1</sup> Eloy Alfaro fue presidente del Ecuador por dos períodos, de 1897 a 1901 y de 1906 a 1911.

<sup>2</sup> Gabriel García Moreno (1821-1875), durante su segunda presidencia de la República del Ecuador (1869-1875), fundó el Conservatorio Nacional de Música en Quito en 1870, fue clausurado por Ignacio de Veintimilla (1828-1908) en 1877, durante su primera dictadura (1876-1878).

<sup>3</sup> Alfaro respaldó a José Martí en la consecución de la independencia de Cuba frente a España, remitiendo incluso una carta a Su Majestad la Reina María Cristina, Regente de España.

Recuperado de: <http://www.afese.com/img/revistas/revista49/aportearfaro.pdf>. "s/d" (28/12/14).

Juan J. Paz y Miño Cepeda en el estudio introductorio de *Eloy Alfaro: Pensamientos y Políticas Sociales* anota: "Con Joaquín Crespo (Venezuela), José Santos Zelaya (Nicaragua) y Juan de Dios Uribe (Colombia), Alfaro suscribió el 'Pacto de Amapala' por el que todos se ayudarían en beneficio de la causa liberal" (Ministerio Coordinador de Desarrollo Social, 2012: 20).

Con la reapertura del Conservatorio de Quito, en 1900, se impulsó la composición de la llamada música académica con técnicas y prácticas escolásticas tonales. Compositores como Segundo Luis Moreno (1882-1972), Francisco Salgado (1870-1980), Sixto María Durán (1875-1947), Luis Humberto Salgado (1903-1977, hijo de Francisco Salgado), incursionaron en la creación de música académica nacionalista o “elaborada” como calificaría el compositor Gerardo Guevara (1930-). Es importante anotar la labor que desempeñó el compositor y pedagogo italiano Doménico Brescia (Pirano, 1866 - California, 1937), contratado en 1904 por el gobierno de Leonidas Plaza para desempeñar el cargo de director del Conservatorio de Quito, quien incentivó en sus discípulos (como Moreno y F. Salgado) el empleo de modalidades indígenas ecuatorianas en obras orquestales (Moreno, 1996: 114).

Es oportuno advertir que las escalas pentafónicas en mención son las que no poseen semitonos en relación con la escala diatónica europea: do, re, mi, sol, la (modo mayor) o la, do, re, mi, sol (modo menor), uno de sus orígenes es atribuido a la música inca (Harcourt, 1990). En cuanto al origen inca de las escalas pentafónicas dice Carlos Vega: “Los hechos parecen indicar que los Incas, pueblo aristocrático y guerrero que sojuzgó a los otros pueblos andinos, difundieron por todo el imperio una música que respondía a la escala de cinco notas; pero ignoramos si los Incas importaron esa escala o si la adoptaron de alguno de los pueblos conquistados oficializando su empleo”.<sup>10</sup>

A la música nacionalista ecuatoriana en su búsqueda de identidad, puede considerarse técnicamente como el resultado de la amalgama entre armonía tonal funcional europea (que interacciona acordes y

frases), melodías construidas sobre escalas modales como las bifónicas, trifónicas o pentafónicas existentes en los pueblos de la región interandina, de la Costa y del Oriente ecuatorianos, y géneros musicales populares mestizos como: albazo<sup>11</sup>, sanjuanito<sup>12</sup>, pasillo, danzante<sup>13</sup> o yaraví<sup>14</sup>, entre otros. Obras que exhiben esta amalgama son entre otras: “Leyenda Incásica” para instrumento en clave de sol y piano de Sixto María Durán (1875-1947), “Capricho ecuatoriano serraniego” para orquesta de Francisco Salgado (1880-1970); “Suite ecuatoriana No.1” de Segundo Luis Moreno (1882-1972), los sanjuanitos “Atahualpa” y “Canción indiana” del mismo compositor, con texto de René Moreno Andrade; el yaraví “Tristes alegrías” para piano del azuayo Corsino Durán (1911-1975) y la ópera “Cumandá” de Luis Humberto Salgado (1903-1977).

En cuanto a la música pentafónica de la región interandina como de Otavalo y Peguche, al norte del país, o Cañar y Saraguro al sur, así como de otras culturas,

no está basada, necesariamente, en escalas pentafónicas temperadas mayores o menores con la afinación que exige la teoría europea en relación a tonos y semitonos, sino que la altura de estas escalas y otras por llamar de esa manera a las organizaciones interválicas, obedece a sus propias tradiciones y prácticas sonoras, por lo que resulta inapropiado e impreciso hablar de “afinación” (Herndon, 1974).

Si por una parte, el nacionalismo fomentó el incremento de la música académica, colonizadora e impositiva de la técnica tonal e instrumentos musicales de origen occidental, por otra, promovió la composición de pasillos, albazos, sanjuanitos o yaravíes, géneros populares mestizos que ingresaban al “salón” desplazando poco a poco a los europeos como: vals, polka, bolero español, cuadrilla, barcarola o mazurka, compuestos para piano por autores del viejo continente, latinoamericanos o ecuatorianos<sup>15</sup>, dirigidos a los grupos sociales de élite que en la primera década del siglo XX en Ecuador constituía la clase adinerada surgida por el arraigo del sistema capitalista, siendo,

<sup>4</sup> Estas obras, entre otras, han sido recolectadas e investigadas por el musicólogo ecuatoriano Juan Mullo Sandoval.

<sup>5</sup> El pasillo es un género de la Sierra y de la Costa ecuatoriana, su *tempo* puede ser movido o lento en compás de 3/4, el esquema rítmico generalizado es:



<sup>6</sup> El pasacalle es un género musical bailable de la Sierra ecuatoriana, *allegro*, escrito en compás de 2/4, el esquema rítmico es:



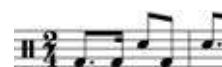
<sup>7</sup> El amorfino es un género musical bailable de la Costa ecuatoriana, *allegro*, escrito en compás de 2/4, el esquema rítmico es:



<sup>8</sup> La tonada es un género musical de la Sierra ecuatoriana de aire lento o movido en compás de 6/8, el esquema rítmico es:



<sup>9</sup> El andarele es un género musical afroecuatoriano, *allegro* en compás de 2/4, su esquema rítmico es:



<sup>10</sup> Recuperado de: [http://archive.org/stream/cursosyconferen00argegoog/cursosyconferen00argegoog\\_djvu.txt](http://archive.org/stream/cursosyconferen00argegoog/cursosyconferen00argegoog_djvu.txt) (5/1/ 2014).

<sup>11</sup> El albazo es un ritmo alegre de la Sierra ecuatoriana en compás de 6/8, su esquema rítmico es:



<sup>12</sup> El sanjuanito es un género alegre de la Sierra ecuatoriana en compás de 2/4, su esquema rítmico es:



<sup>13</sup> El danzante es un género de la Sierra ecuatoriana en compás de 6/8, su esquema rítmico es:



<sup>14</sup> El yaraví es un ritmo de la Sierra ecuatoriana de aire lento en compás de 6/8, su esquema rítmico es:



a su vez, la que dominaba el campo filosófico, cultural, social, religioso y político de un país más bien en crisis económica. Sin embargo, el músico “popular”, de oído, el autodidacta, el que no leía partitura, también encontró espacio de difusión y expresión sociocultural por tradición oral en géneros mestizos como el pasillo que, formando parte inicialmente de la música de salón, caló en músicos letrados y no letrados, adinerados o no adinerados, para mantener su vigencia popular.

Desde un acercamiento antropológico, se podría entender al pasillo inserto en la música nacionalista, como el producto de encuentros y entrecruzamientos de culturas europeas e indígenas americanas basados en la heterogeneidad (De Toro, 1999), en la apropiación y reapropiación de prácticas culturales diferentes que van construyendo identidades<sup>16</sup>, identidades sonoras mestizas que no responden solamente a una pureza cultural indígena perdida y anhelada por esencialistas (Susz, 2005). En este punto se concuerda con la posición de Brunner que “se expresa contra una ‘identidad perdida’ [...], contra el ‘mito del origen’ de que lo precolombino, de que lo primero era lo

auténtico y lo que luego sigue es una máscara y una cultura sin formación completa” (De Toro, 1999: 49). El Ecuador, siendo un país plurinacional e intercultural<sup>17</sup>, goza de una riqueza de ritmos y paisajes sonoros ancestrales, así como de géneros mestizos en permanente creación, recreación y fusión.

En cuanto al aprendizaje y estudio formal de la música al inicio del siglo XX en Ecuador, se debe acotar que no estaba al alcance de todos, había cuatro posibilidades de relacionarse con el conocimiento del arte sonoro, a más del impartido en el conservatorio que solo existía en Quito: la primera estaba incluida en la formación religiosa conventual, también se la podía adquirir siendo maestro de capilla o como miembro del coro de las iglesias; la segunda era la enseñanza que recibían las señoritas y niñas de clase social económicamente pudiente, por parte de los maestros de capilla que, a la vez, fungían de maestros mayores de los gremios de artesanos en la ciudad; en la tercera estaban los decididos a aprender con músicos extranjeros o con los encargados del culto religioso que también atendían las exigencias profanas de la sociedad; y la última posibilidad era la del

aprendizaje autodidacta sin partitura, que reducía complejidades melódicas y armónicas en la composición e interpretación de oído. Gran parte de los músicos que se interesaron por los géneros mestizos ecuatorianos estaban (y están) supeditados a esta última condición. Esta es una de las razones para que haya tenido espacio de difusión la música popular de menores exigencias técnicas y no la de mayores complejidades. Hay que destacar que en Cuenca, a más de coexistir estas maneras de cultivarse en la música en la primera década del siglo XX, algunos hijos de familias acaudaladas viajaban a Europa para realizar estudios relacionados con las ciencias sociales en los que se incluía la música.

## PROCEDENCIA DEL PASILLO

Es arriesgado aseverar el origen colombiano del pasillo y su posterior introducción en el Ecuador, como mantienen algunos estudiosos en libros<sup>18</sup>, ensayos, artículos, entrevistas y publicaciones; sería motivo de otro trabajo de investigación ubicar suficientes documentos históricos que confirmen ese aserto; en Colombia se duda, igualmente, de su procedencia y origen, Jorge Añez compositor colombiano concluye:

El pasillo no es exclusivo de nuestra tierra [Colombia], puesto que también lo tienen Venezuela y Ecuador. Los neogranadinos lo llamaban valse del país, y actualmente en Venezuela se conoce con el nombre de valse. Mas, como también sabemos, ha sido imposible señalar en cuál de estas naciones -Ecuador, Venezuela, Colombia- se meció la cuna del elegante y típico ritmo. En cuanto a Colombia se refiere, tampoco pudiéramos decir en qué Departamento se cantó o se bailó el primer pasillo. (1970: 19)


<sup>15</sup> Algunos ejemplos de música de salón compuesta por músicos cuencanos son: El vals “Magdalena” (1887) de Amadeo Pauta, la polka “A gozar” de M. Ruilova para canto y piano, la mazurka “Mi llanto en los bosques” de José María Rodríguez, el bolero español “Del Rimac al Tomebamba” de Ascencio de Pauta, la cuadrilla “Los lamentos de un artista” de José María Rodríguez y el tango “La Barcarola” de Amadeo Pauta.

<sup>16</sup> En el Ecuador no hay una única identidad que responda a una pureza cultural, es un país pluricultural. “La identidad de un país se forja (...) en la historia de ese país, nutriéndose con los elementos que esta le aporta en la larga sucesión del tiempo; entre otros, la cultura, la religión, un espacio geográfico donde se desenvuelven formas económicas particulares...” (Barahona, 2007: 41). “De la identidad no tendremos nunca una forma completamente acabada, solo podemos hacernos una idea aproximada y provisoria del grado de desarrollo que ha alcanzado en el lugar y en el tiempo que se nos presente. Una vez que la hemos fijado en un instante concreto del tiempo, podremos efectuar el estudio de su evolución, comparando el punto de partida con el punto de llegada del objeto mismo” (Barahona, 2007: 35).

<sup>17</sup> El artículo 1 de la Constitución de la República señala: “El Ecuador es un Estado **constitucional** de derechos y justicia, social, democrático, soberano, independiente, unitario, intercultural, plurinacional y laico. Se organiza en forma de república y se gobierna de manera descentralizada”.

<sup>18</sup> *Florilegio del pasillo ecuatoriano* (Morlás, 1961), *El pasillo y el proceso de cambio cultural* (Godoy, 2002), entre otros.

Colombia, Venezuela y Panamá, países que conformaron la “Gran Colombia” (1819-1830) junto con Ecuador, poseen dentro de su acervo cultural y regional el pasillo, desarrollado con particularidades interpretativas de cada país<sup>19</sup>. En Costa Rica<sup>20</sup>, Guatemala<sup>21</sup>, El Salvador, México y Nicaragua<sup>22</sup> también es parte de su patrimonio; no se puede precisar en cuál de todos los lugares mencionados se originó, pero sí se puede señalar que es parte del mestizaje entre danzas y canciones europeas que se introdujeron al nuevo continente –según Carlos Vega– en dos momentos migratorios, en el siglo XVI y a mediados del siglo XIX, y la música de las culturas americanas existentes. Basta con escuchar el pasillo panameño “Suspiros de una fea”<sup>23</sup>, el costarricense “Así es Guanacaste”<sup>24</sup>, el colombiano “La gata golosa”<sup>25</sup>, el ecuatoriano “Tú y yo”<sup>26</sup>, el vals venezolano (¿o pasillo?) “Dama antañona”<sup>27</sup> y el “Pasillo mexicano”<sup>28</sup>, localizables en internet, para constatar que todos tienen características comunes: el compás de 3/4 como de un “vals criollo” se diría, con acentuaciones que lo enriquecen alrededor de la fórmula:

 , algunos acentúan el primer y tercer tiempo de negra, otros la tercera y la sexta corchea; los temas melódicos suelen ser de dos, cuatro u ocho compases, con la particularidad de que entre canto y acompañamiento hay permanentemente un contraste rítmico: canto en 3/4 frente a acompañamiento en 6/8; pueden tener *tempo* alegre o triste. Se constata en algunas partituras de pasillos ecuatorianos para piano o guitarra que el acompañamiento está escrito en dos voces; la tercera y sexta corcheas correspondientes a silencios en el esquema rítmico anterior, están ocupados por acordes o notas solas en otra voz, complementándose la fórmula rítmica a dos partes; es notorio también que entre frases suelen desarrollarse escalas y notas de paso para pasar de un acorde a otro, sobre todo al realizar cadencias armónicas, adornos que los músicos llamaban “bordoneo”, lo que puede hacer pensar que se trata de polifonías, pero no son más que ornamentos melódicos para llegar a las notas principales de la tonalidad; el análisis schenkeriano (Forte, Y., y Gilbert, S. 2003) caracteriza muy

puntualmente este tipo de procedimientos reduccionistas melódicos en la música tonal. Lo que varía en cada espacio geográfico es la instrumentación con o sin texto literario, el ánimo de la interpretación, la performatividad y emoción con la que se ejecuta y se recibe la obra, el movimiento y proximidad corporal de la danza de cada país, así como la posición social y política que representa en momentos

históricos determinados. En Ecuador ha perdurado con variantes melódico-rítmicas como una muestra de identidad sonora o como una noción de ella. En *La música en el Ecuador*, Moreno (1996) menciona que en la danza criolla “El toro rabón” “se encuentra el lejano germen de nuestro pasillo, no tanto en la línea melódica, cuanto en el ritmo del acompañamiento” (1996: 71-72).

### El toro rabón (Danza criolla)



29

Ilustración 1. Fragmento (transcripción).

En efecto, el pasillo manuscrito “Recuerdos” similar al de la danza criolla, con acordes en el segundo tiempo y en la última corchea: “ritmo de acompañamiento” con corcheas algo



30

Ilustración 2. Fragmento del pasillo “Recuerdos” de Segundo Luis Moreno (transcripción).

<sup>19</sup> En *Cantemos con la guitarra*, método popular de enseñanza de géneros folklóricos colombianos, editado por Álvaro Riveros Ramírez (1985), al hablar del pasillo como ritmo que se practica en varios países, menciona el editor: “Es un aire dulce y evocador que se cultiva en Colombia, Ecuador, Panamá y Venezuela, en este último país con el nombre de vals criollo. El pasillo ecuatoriano es lento, nostálgico. El pasillo colombiano suele ser un poco más vivo, y, cuando es instrumental (sin canto), tiene ritmo alegre y festivo, ...”.

<sup>20</sup> El escritor costarricense Luis Dobles Segreda (1890-1956), al referirse a la música regional genuina de Costa Rica que ha sobrevivido, menciona al “pasillo guanacasteco”, que difiere, dice “por entero del colombiano. Antes que la melancolía y la cadencia de aquél, que discurre lento y triste, como el agua del Magdalena, éste es movido, alegre, bullicioso, como agüilla sin juicio que se lanza en las peñas” (Dobles y Meléndez, 1996: 844).

<sup>21</sup> Sergio Navarrete Pellicer al hablar de los ritmos populares de Guatemala en los años setenta (siglo XX) cita también al pasillo como menos común e igualmente popular (2005: 89).

<sup>22</sup> Luis Felipe Ramón en *América Latina en su música* señala que dentro del repertorio que se conoce internacionalmente en Centroamérica, así como en Colombia y el Ecuador desde mediados del siglo XIX, está el pasillo escrito por artistas que lo han sometido a variaciones en los diferentes lugares (Aretz, 2004: 147-148).

<sup>23</sup> Recuperado de: <https://www.youtube.com/watch?v=C3lK4eV0Ff4> (29/12/2014).

<sup>24</sup> Recuperado de: <https://www.youtube.com/watch?v=aOzfcPvsu4c> (29/12/2014).

<sup>25</sup> Recuperado de: <https://www.youtube.com/watch?v=baywJGFuYyQ> (29/12/2014).

<sup>26</sup> Recuperado de: <https://www.youtube.com/watch?v=os25klPK-Cg> (29/12/2014).

<sup>27</sup> Recuperado de: <https://www.youtube.com/watch?v=O7gMxaFlzcc> (29/12/2014).

<sup>28</sup> Recuperado de: <https://www.youtube.com/watch?v=G-ybkEm6O6U> (29/12/2014).

<sup>29</sup> Fragmento tomado de Moreno, S., 1996: 71. Las transcripciones de partituras realizadas para este libro corresponden a Jannet Alvarado.

<sup>30</sup> Pasillo transcrito del original de Segundo Luis Moreno. Archivo patrimonial del Conservatorio “José María Rodríguez”, recopilado para esta investigación.

En su pasillo “Nydia” (manuscrito 1918), el mismo compositor hace una variación al esquema rítmico de acompañamiento de corcheas de la danza criolla, con la presencia de una negra en el segundo tiempo.



31


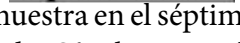
**Ilustración 3.** Fragmento del pasillo “Nydia” de Segundo Luis Moreno (transcripción).

Se observa en pasillos como: “Chorritos de luz” de Rafael Carpio (Cuenca, 1905-2004), “Remembranza” de Arturo Vanegas (Cuenca, 1919-2009) o “Por las rutas del recuerdo” de José Salvador Sánchez (Cuenca, XIX-XX), que en lo que se asemejan a la danza criolla “El Toro rabón” es en los motivos melódicos de la voz cantante que inician con silencio de corchea, ese patrón se mantiene en toda la obra.

**Ilustración 4.** Fragmento del pasillo “Por las rutas del recuerdo” de J. Salvador Sánchez.



32

El esquema rítmico de acompañamiento del pasillo ha ido variando desde la utilización de corcheas en todo el compás hasta alcanzar el ahora habitual motivo  o  como se muestra en el séptimo compás del fragmento de Sánchez. En la interpretación se escucha convencionalmente un acento en el primer tiempo y en el tercero, a diferencia del vals, supuesto antecesor del pasillo, que mantiene solo el primer tiempo acentuado.

En el siglo XX aumenta la creación de pasillos más que de otros géneros, las primeras grabaciones discográficas confirman esta preferencia; Alejandro Pro Meneses (1997) en *Discografía del pasillo ecuatoriano* refiere con detalle las grabaciones (por él recopiladas) de pasillos realizadas desde 1903 hasta la década del noventa. Los registros discográficos de música ecuatoriana como latinoamericana en la primera década del siglo XX se realizaron en Europa: Italia, España, Francia, Alemania, y eran interpretadas por Bandas (Pro, 1997: 37); este es el caso del pasillo “Olimpo”, probablemente uno de los primeros pasillos ecuatorianos grabados entre 1903 y 1906, su ejecución está a cargo de la Banda de Milán y el sello del disco es Columbia Italiana- No. 42011 (Pro, 1997: 40). En la mayor parte de discos de esa época no se especificaba el nombre de los autores.

En 1911, en la ciudad de Guayaquil<sup>33</sup>, el comerciante Antenor Encalada, de Encalada & Cía. Agentes y Comisionistas contrata los servicios de la empresa alemana Favorite-

<sup>31</sup> Pasillo transcrito del original de Segundo Luis Moreno. Archivo patrimonial del Conservatorio “José María Rodríguez”, recopilado para esta investigación.

<sup>32</sup> Archivo patrimonial del Conservatorio “José María Rodríguez”.

<sup>33</sup> Segunda ciudad del país ubicada en la costa del Pacífico, es la más poblada del Ecuador y es un importante centro de comercio.



Record Akt-Ges para que envíe a un técnico a grabar a artistas ecuatorianos (Pro, 1996: 73-73). Se registraron 272 obras en 136 discos de pizarra de 78 rpm, una obra a cada lado. De estas grabaciones, 72 eran pasillos y las demás: vales, canciones, marchas, polkas, pasodobles y habaneras. Algunos pasillos fueron: “Partida”, pasillo con guitarra, cantado por Pancho Suárez; “La vida es amarga”, interpretado por el cuarteto de cuerdas de Silva, Moreno, Villafuerte y Mendoza; “Lolita”, interpretado por la banda del Regimiento de Artillería “Sucre” No. 2; “La promesa”, pasillo con guitarra cantado por Alejandro Rodríguez (Pro, 1997: 74-843). Los pasillos grabados fuera del país eran interpretados por conocidos cantantes latinoamericanos como: Margarita Cueto (México 1900-1977), Concha Piquer (España 1906-1990), Carlos Mejía (México 1892-?), Juan Arvizu (México 1900-1985), entre otros.

La creación de la radio en el Ecuador como medio de comunicación marcó un hito en la difusión de la música tradicional popular como el pasillo. En 1929, en Riobamba, se crea la primera radioemisora ecuatoriana “El Prado”, por iniciativa de Carlos Cordovez Borja (1888-

1972) que producía grabaciones y programas en vivo (Godoy y Cepeda, 2012: 93-94). En la nómina de artistas que se presentaron en la radio durante los primeros quince años a partir de su formación están intérpretes del pasillo como: Carlos Brito (1891-1943), creador del popular pasillo “Sombras” (cantado inclusive en otros ritmos en múltiples países) o “Sólo penas”; Carlota Jaramillo (1904-1987), “La reina de la canción nacional”, (reconocida por su versión de “Esta pena mía” pasillo de Carlos Guerra Paredes [1896-1992] con texto de Pedro Miguel Obligado [Buenos Aires, 1892-1967]); el dúo Ecuador conformado por Enrique Ibáñez (Guayaquil 1903- Nueva York 1998) y Nicasio Safadi (1902-1968), y el pianista Huberto Santacruz (1915-2004) (Godoy y Cepeda, 2012: 93-94). La radio “HCJB, La voz de los Andes”, fundada en 1931 en Quito, ha venido difundiendo música tradicional ecuatoriana, incluyendo el pasillo como género escuchado colectivamente. En Guayaquil, otras radios como “CRE” (1940) o “Cristal” (1957) en sus inicios hicieron igual labor de difusión de la llamada música nacional y del pasillo, de preferencia, al igual que todas las radiodifusoras del país.

## ANTECEDENTES DEL PASILLO CUENCANO LA MÚSICA DE IGLESIA Y LA MÚSICA DE SALÓN

Es imprescindible contextualizar desde varias perspectivas el origen del pasillo; en Cuenca<sup>34</sup>, de 1870 a 1930, la práctica musical formaba parte de la vida religiosa como de la vida profana de la ciudad<sup>35</sup>. La música de salón (a la cual perteneció el pasillo), común en Latinoamérica<sup>36</sup>, tuvo espacio también en Cuenca y duró por lo menos hasta la tercera década del siglo XX (Alvarado, 2017). Siendo fundamental reconocer a la música y a sus protagonistas como parte de la forma de vida de una sociedad (Merriam, 1964), es preciso integrar a la historia de Cuenca a músicos y obras con sus usos y funciones culturales ejercidas en la localidad. Compositores como Miguel Morocho, José María Rodríguez, Luis Pauta y Amadeo Pauta fueron integrantes de la nómina de músicos de la Catedral de Cuenca. Miguel Morocho (1832-?) fue maestro de capilla y a más de realizar su actividad musical

en la catedral mantenía una vida musical activa fuera de ella como director de bandas. De él dice José Tarquino León: “Por primera vez se dejó oír en Cuenca originales del (...) artista Verdi, con la admirable ejecución de los músicos del número Segundo. A esta banda y al hábil artista Morocho se debe el adelanto de la música de sople que ha tenido Cuenca”. (1969:108). Una partitura obsequiada a Miguel Morocho el 2 de octubre de 1875 por parte de su amigo el señor Eloí Herrera señala que en Cuenca se mantenía relación con los compositores del resto del país y además se tenía acceso a sus obras, el manuscrito en mención se trata de un vals para piano del connotado maestro quiteño Juan Agustín Guerrero<sup>37</sup> que lleva el siguiente texto: “Obsequio a mi digno Señor Don Miguel Morocho por su decidido amigo Eloí Herrera”.

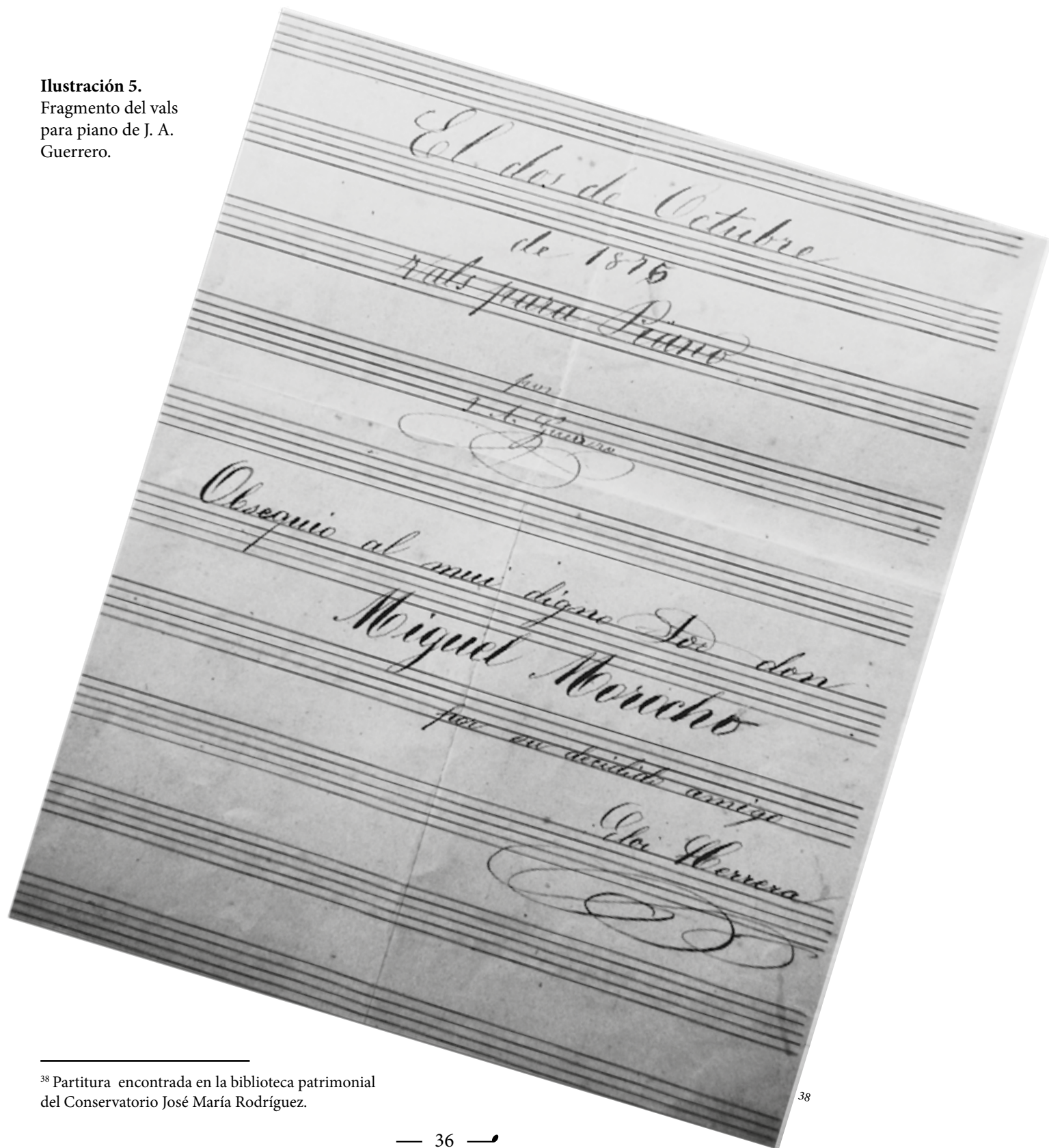
<sup>34</sup> Cuenca es la tercera ciudad en importancia del Ecuador, capital de la provincia del Azuay, y es conocida como la ciudad cultural del país.

<sup>35</sup> El libro *Danzas y Géneros musicales de salón en Cuenca 1870-1930. Entre lo sagrado y lo profano* (2017) de autoría de quien suscribe este trabajo, narra algunas danzas, obras y aspectos filosóficos, semióticos y sociales de los géneros musicales encontrados en la investigación, a más de proporcionar un disco de audio para piano y para tenor y piano que dan muestras de una música cuencana desconocida y exquisita cuyo objetivo es integrarse al desarrollo musical latinoamericano de ese período poco investigado en Ecuador y desconocido en el mundo.

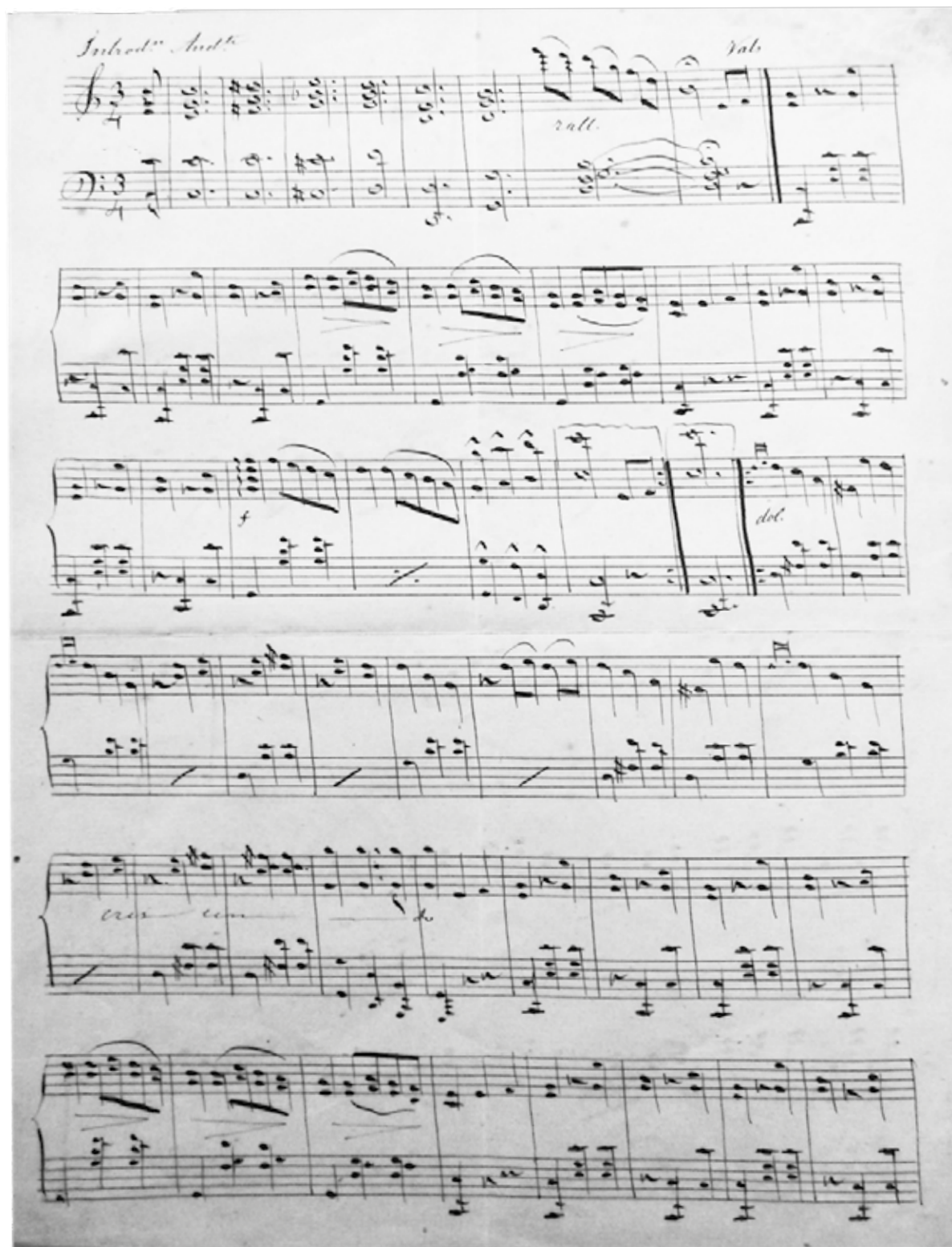
<sup>36</sup> ¿Cómo no perderse en la selva inmensa de la música latinoamericana de salón? Aquello se antoja un reto imposible, pues no solamente se carece de mapas que den cuenta de la enorme región sonora, sino que ni siquiera se sabe con algún grado de certeza cuál es la extensión real del repertorio así denominado. (Miranda y Tello, 2011: 87).

<sup>37</sup> Juan Agustín Guerrero (Quito 1818?-1886) pianista, compositor, historiador, pintor y periodista; fue subdirector del primer conservatorio de Quito en 1870. Publicó el libro *La música ecuatoriana desde su origen hasta 1875*. El vals recopilado para este trabajo es, quizá, una de las pocas obras que se han podido encontrar de tan importante maestro.

**Ilustración 5.**  
Fragmento del vals  
para piano de J. A.  
Guerrero.

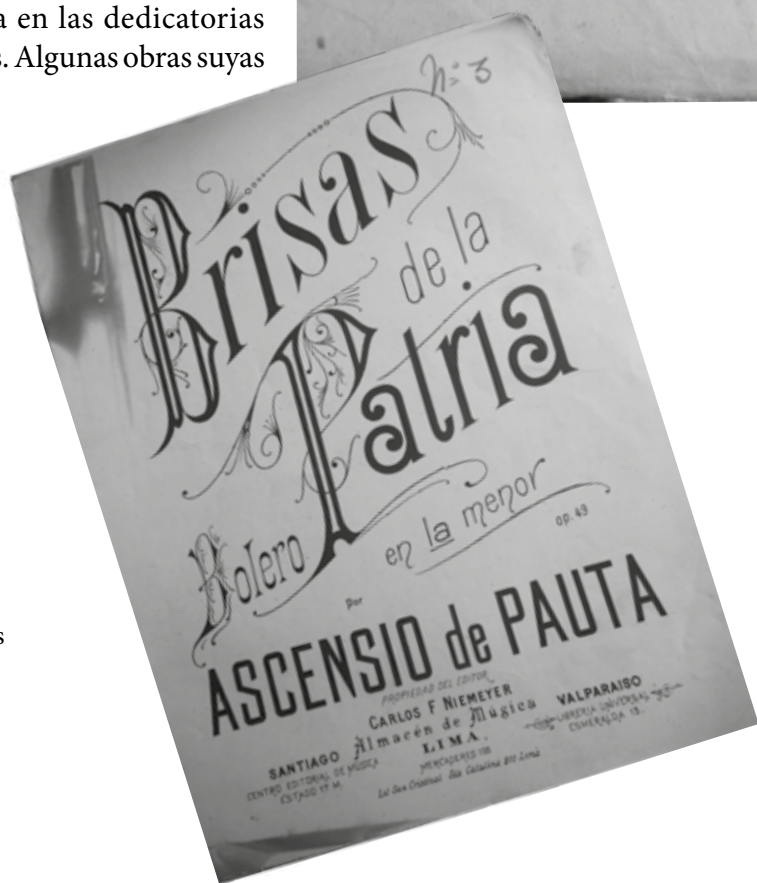
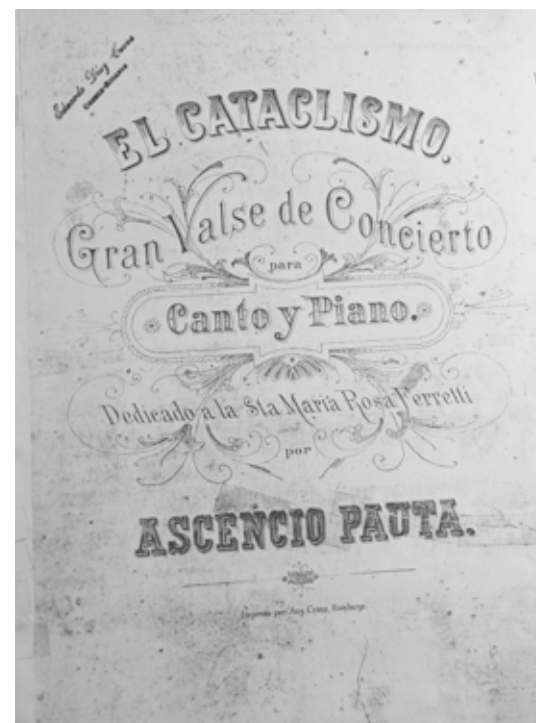


<sup>38</sup> Partitura encontrada en la biblioteca patrimonial del Conservatorio José María Rodríguez.





Ascencio de Pauta es el personaje que ha captado con gran soltura la destreza de componer para piano (y otros instrumentos) varios géneros de salón como bolero español, mazurka, vals, marcha, habanera, entre otros; su escritura y fraseo es coherente con la técnica del instrumento, muchas veces exigente y virtuosa para el intérprete del piano y también del canto. Explora algunos ritmos mestizos ecuatorianos como el yaraví. Sus hijos Amadeo y Luis Pauta continuaron con la expansión de géneros nacionalistas. Su vida pasó entre Cuenca, Lima y Guayaquil, por lo que se pueden entender los intercambios estilísticos en sus obras que fueron publicadas en Perú, Estados Unidos y Alemania, a más de existir manuscritos dispersos en algunas localidades. Estuvo muy relacionado con el desenvolvimiento social y político de su tiempo, lo que se refleja en las dedicatorias anotadas en las partituras. Algunas obras suyas son:



**Ilustración 6.**  
Obras de Ascencio de Pauta recopiladas de varios archivos de la ciudad.

Amadeo Pauta creó composiciones para la Iglesia católica y géneros de salón que fueron publicados en Cuenca y en Lima, Perú. Entre sus obras publicadas están: la galopa “La bomba sirena”, fechada en Guayaquil, en 1890; el vals “Guillermina”, publicado en Cuenca con litografía de Alberto Sarmiento en 1920; la polka para piano “Bellanila”, publicada en Cuenca con litografía de A. Sarmiento, dedicada a su discípula María Bellanila Uraga;

así como también la habanera “Josefina”, publicada en Cuenca en 1894. Composiciones religiosas manuscritas son: Misa pastoral, Stabat Mater, Letanía solemne y Veni Esponsa Christi.

Luis Pauta Rodríguez (1858-1945), a más de cumplir con sus labores religiosas fue director de bandas; su personalidad crítica le llevó a iniciar una campaña para reformar el Himno Nacional del Ecuador en 1903<sup>39</sup>.

<sup>39</sup> Varios intentos de creación de una canción patria se sucedieron desde que se fundó la República en 1830. En 1869, Antonio Neumane (Trieste 1818? - Quito 1871) compuso la música del Himno Nacional oficial del Ecuador, en la tonalidad de si bemol mayor, despertando conflictos por su tesitura al cantar con el texto de Juan León Mera creado con anterioridad. Un sinnúmero de modificaciones se realizaron hasta que el 13 de noviembre de 1991 se declararon oficiales la letra y la música citadas, interpretándose en fa mayor, y en el 2001 se resolvió que se cante en mi mayor (ver en el Registro Oficial No. 285 del 15 de marzo de 2001. Administración del Sr. Dr. Gustavo Noboa Bejarano, Presidente de la República). Luis Pauta manifestó en su *Crítica al Himno Nacional* (1903) en *Reformas a la Canción nacional ecuatoriana* (1938) su desacuerdo con la tesitura de la canción, según él no apta para todas las voces, en cuanto a la música expresó que debe estar en consonancia con la estética y el ritmo del verso, realizó observaciones sobre los intervalos y la tonalidad por ser de difícil ejecución. Otros argumentos que alimentaban la oposición se centraban en la excesiva extensión de la obra, en que debió ser compuesto por un ecuatoriano o en que el texto no debería tratar sobre la violencia del yugo español; sin embargo, al respecto del texto, León Mera no cambió ni disminuyó un solo verso de su propuesta original.



Escribió algunos artículos para la revista *La aurora de la artes*<sup>40</sup>, cada número incluía la partitura de una obra musical, esta circunstancia constituyó una coyuntura entre el quehacer musical y el literario. Luis Pauta es el creador del Himno a Cuenca y fue uno de los pocos músicos que escribió en revistas de arte junto con José María Rodríguez. Antonio Lloret anota sobre la publicación mencionada:

Incluía en cada número la partitura de una composición musical, como 'Josefina', habanera dedicada a Dn. Ovidio [Morla] por su autor Amadeo Pauta Rodríguez; 'La alborada', danza imitativa del músico José María Rodríguez, con letra de Miguel Moreno: 'Palomita, palomita' Peregrina como yo/ 'te quiero como a mi madre/ lo mismo que al Ecuador'; 'Pesares Ocultos', mazurka de un artista cuyo nombre no se da a conocer; el valse 'Magdalena' de Amadeo Pauta con letra del Dr. Alberto María Andrade. Y, por cierto, 'Lecciones de piano' por Don Luis Pauta Rodríguez. (2006: 136-137)

Recolectó partituras de compositores cuencanos y ecuatorianos para conformar su biblioteca particular<sup>41</sup>. Entre sus obras con letras de cuencanos están el "Himno a Bolívar" y el "Himno a Cuenca" con texto de Luis Cordero.



BANDA DE MUSICA DE UNIVERSITARIOS Y ALUMNOS DEL COLEGIO NACIONAL "SAN LUIS".- Director: Luis Pauta Rodríguez (el que está con la batuta en la mano).Ayudante: José María Astudillo Regalado (el último de la primera fila).-Además constan, entre otros, los siguientes músicos: Adolfo Torres Ochoa, Luis Carlos Jaramillo, Octaviano Crespo, Alejandro Montesdeoca, Angel María Estrella, Remigio Aguilar, Emiliano Hinoztroza, Antonio Vintimilla, Alfonso Carrión, José M. Regalado, Juan Palacios, José Arízega, Pompeyo Barsallo, Rafael Peñaherrera y Carlos Julio Solano. 3333  
Cuenca. Año de 1894.

42

**Ilustración 7.**  
Banda dirigida por Luis Pauta.

<sup>40</sup> Revista mensual de la Academia de Bellas Artes del Azuay (1894), se publicaron cuatro números.

<sup>41</sup> Algunas obras que se citan en este trabajo fueron recopiladas por Luis Pauta Rodríguez. Su biblioteca se quemó en un incendio producido en su casa (no se conoce la fecha del siniestro). En el archivo patrimonial del Conservatorio "José María Rodríguez" reposa parte de su colección.

<sup>42</sup> Fotografía tomada del archivo del Ministerio de Cultura y Patrimonio del Ecuador (Cuenca). El maestro Luis Pauta es el que sostiene la batuta. En la nota al pie de la foto se menciona a los integrantes de la banda.

En cuanto a los instrumentos musicales como a los espacios donde se interpretaban los dos tipos de música, divina y mundana, eran específicos de cada ámbito. La música de salón tenía lugar en el seno de los hogares de las familias adineradas, cuyas hijas eran las llamadas a interpretar al piano (en menor medida la mandolina, la guitarra o el arpa) las composiciones de los maestros locales y de los del romanticismo europeo como se antedijo. La interpretación pianística por parte de la mujer denotaba distinción y ornamento personal dentro de la ideología de su medio social, el rol de la mujer estaba supeditado a la decisión de su grupo social patriarcal. Estas implicaciones ornamentales resultan excluyentes si analizamos desde el punto de vista del binarismo (posestructuralista), “tienen consecuencias siempre negativas para las mujeres ya que éstas (...) se encuentran en la posición de la ‘alteridad’ o la ‘otredad’ y son definidas por oposición a lo ‘masculino’, que es el término que ostenta el poder de decidir lo que está dentro de la ‘norma’ y lo que está fuera de ella” (Viñuela y Viñuela, 2008: 296). El piano era el instrumento para el salón, así como el órgano y el harmonio lo eran para la iglesia. En el boletín eclesiástico de 1916, encontrado en el archivo de la catedral de Cuenca, en la sección variedades, el musicólogo Pedro Pablo Traversari (Quito 1874-1956) da a conocer algunas normas sobre la interpretación de la música sagrada (válidas en cualquier sitio católico) basadas en el Motu Proprio<sup>43</sup> de S.S. Pío X:

Está prohibido en las iglesias el uso del piano, como así mismo los instrumentos fragorosos y ligeros. Agradeciendo a la Providencia no se ha llegado a generalizar el abuso de ejecución de pianos en los templos –hasta el hecho de que es el instrumento característico del salón y del concierto– como lo son el órgano y el harmonium en el coro eclesiástico. (Boletín Eclesiástico, 1916: 253)

La música profana también acompañaba las reuniones literarias de escritores y poetas, eventualmente en estos círculos se componía música y texto en homenaje a Cuenca como ocurría en la casa del maestro José María Rodríguez. La comunidad que no pertenecía a los grupos de poder, disfrutaba de los géneros de salón que eran interpretados por las bandas, como la de la Alianza Obrera, fundada en 1904 y dirigida por Luis Pauta (Alvarado, 2017), que difundía valeses, oberturas de ópera y marchas, así como pasillos y otros géneros mestizos.

Como corolario a esta etapa de la historia se puede vislumbrar la función social y la intencionalidad (Seeger, 1987; Nattiez, 1990) de la música cuencana de salón<sup>44</sup> al identificar al grupo mayoritario, que la interpretaba y consumía, a través de las dedicatorias escritas en las partituras. Inclusive se podían establecer categorías de dedicatorias como: saludos, reverencias, congratulaciones, celebraciones y parabienes de parte de compositores y compositoras que autografiaban sus obras para regalarlas. Considerando la presencia de la mujer compositora, se revela que a comienzos del siglo XX se rompe con el estereotipo del

hombre como único creador musical, si bien es escasa u oculta la presencia femenina. “La recuperación histórica de las mujeres músicas sirve para legitimar y fomentar el trabajo de las mujeres del presente y del futuro” (Viñuela y Viñuela, 2008: 296).

Algunos ejemplos de dedicatorias en las partituras son: “Triste estoy”, mazurka de Estanislao Levoyer, que deja leer en el manuscrito: “Dedico esta mi composición, a la distinguida Señora Zoila Rosa vda. De L.”, con fecha Cuenca, 20 de enero de 1907. “Los dispuestos” (sin fecha de creación), pasillo para piano, tiene el siguiente texto: “por Carmen Verdesoto. Para mi distinguido amigo Dr. Sojos”.

Con motivo de celebraciones patrias se compuso: El himno de guerra “Patria Libre” para piano y canto con música de Ascencio de Pauta y poesía de Luciano Coral, creado para la Exposición Internacional de Quito con motivo del centenario del Primer Grito de la Independencia (1810). El pasodoble “Hurra” de S. Sarmiento (finales de siglo XIX-?) dedicado al Batallón Universitario No. 31 en Cuenca, 6 de julio de 1910. El “Himno a García Moreno” dedicado al Presidente de la República por Amadeo Pauta.

<sup>43</sup> Documento de la Iglesia católica emitido por el Papa.

<sup>44</sup> Las obras citadas como música de salón representan una pequeña muestra del repertorio recuperado, el mismo que incluye obras de ejecución pianística sencilla, de mediana y gran dificultad como el Gran Vals de Concierto “Cataclismo” para canto y piano de Ascencio de Pauta (impreso por Aug. Cranz. Hamburgo). Es apremiante el estudio y la socialización de la música de salón ecuatoriana para llenar el vacío existente en la cartografía latinoamericana por falta de investigación, difusión e interpretación. Miranda y Tello admiten la falta de conocimiento sobre compositores y obras de salón ecuatorianas en *La música en Latinoamérica* (2011).

## LA ACTIVIDAD MUSICAL Y EL CONTEXTO LITERARIO

En la época de la música de salón, Cuenca se destacó por la producción de poesía de corte romántico, la relación entre literatura y música se cimentó a través del contacto social entre escritores y compositores. A José María Rodríguez (1847-1940) se lo puede considerar el personaje que estableció el mayor vínculo entre la actividad musical y la literaria en Cuenca. A más de ser maestro de capilla, profesor de varios instrumentos en la iglesia, profesor de piano de las señoritas de sociedad, compositor y director de bandas, fue anfitrión de poetas y músicos en su casa del barrio de “El Vado” junto al río Tomebamba. Su relación con los grupos acaudalados e intelectuales de la ciudad se constata en obras como el vals criollo “*Soire de Hortensia*” dedicado a la matrona y benefactora del arte Hortensia Mata<sup>45</sup> (Guayaquil 1849-Cuenca 1930); “Las Nupcias del poeta” compuesta en homenaje al poeta Miguel Moreno<sup>46</sup> en su matrimonio o el “Himno al Sagrado Corazón de Jesús”, creado con el texto del poeta Remigio Crespo Toral<sup>47</sup>. José Ma. Astudillo (1956: 55-56)

ensalza la interpretación de su Stabat Mater, imprescindible en las fiestas de mayo. Las partituras manuscritas de sus composiciones se encuentran en el repositorio de varias iglesias de la ciudad, en el Archivo del Ministerio de Cultura y Patrimonio del Ecuador en Cuenca, en bibliotecas de algunas familias que tenían relación social con el músico y en el archivo patrimonial del Conservatorio “José María Rodríguez”. Astudillo dice de él: “Don José María era el apreciado en los salones, en los templos: querido de los canónigos y de los vates máximos: Matovelle<sup>48</sup>, Moreno<sup>49</sup> y Vázquez<sup>50</sup>, Cordero<sup>51</sup> y Crespo Toral” (Astudillo, 1956: 51).

Los personajes que califica Astudillo como “vates máximos” formaron parte del grupo de intelectuales, políticos, escritores y poetas cuencanos relevantes en la ciudad y en el país, no solo por su obra poética sino por su desempeño diplomático; la producción literaria del grupo estaba sostenida por la filosofía grecolatina, por la alabanza mariana y por la vida idílica del campo. Se cantaba

<sup>45</sup> Hortensia Mata vivió en Cuenca a partir de su matrimonio con José Miguel Ordóñez. Luego de contraer segundas nupcias con Carlos Ordóñez Lazo hicieron una gran fortuna, eran exportadores de cascarilla. Fue dueña de las primeras edificaciones de la ciudad de diseño francés alrededor del parque central, en su casa se desarrollaban reuniones con los artistas cuencanos.

<sup>46</sup> Miguel Moreno (Cuenca, 1851-1910). Médico y poeta, su obra poética más conocida es “Sábados de mayo” en la que celebra a la tierra.

<sup>47</sup> Remigio Crespo Toral (Cuenca, 1860-1939). Poeta y político, desempeñó el cargo de diputado por la provincia del Azuay (1883, 1890, 1899, 1903, 1904 y 1915), fue rector de la Universidad de Cuenca (1925-1939). Es conocida su obra *Leyenda de Hernán*.

<sup>48</sup> Julio María Matovelle (Cuenca, 1852-1929) formó parte de la intelectualidad cuencana a más de ser sacerdote, político y poeta. Fundó varias revistas literarias y religiosas.

<sup>49</sup> Se refiere a Miguel Moreno.

<sup>50</sup> Honorato Vázquez (Cuenca, 1855-1933). Escritor, poeta, pintor, diplomático y político conservador, rector de la Universidad de Cuenca.

a la intimidad de la pequeña ciudad, con una versificación clásica como lo muestra el siguiente fragmento de la poesía de Miguel Moreno con versos octosílabos:

### La garza del alisar

Tendido sobre una roca,	a donde triste y proscrito
orillas del Macará,	ya no he de volver jamás;
caída el ala del sombrero,	di ¿qué viste de mi Cuenca
melancólica la faz,	en el último arrabal,
macilento y pensativo	en una casita blanca
un bello joven está,	que [a]orillas del río está,
que, así le dice a un correo	rodeada por un molino,
de Cuenca, lleno de afán:	perdida entre un alisar?
- Correo que vas y vuelves	...
por caminos del Azuay,	

Este tipo de producción poética es considerada por el escritor Juan Valdano en *Identidad y formas de lo ecuatoriano* como: “Idealismo bucólico”; respecto a los poetas añade: “Estos poetas cuando llegaba mayo ¡cantaban a la primavera! Todo según el tópico literario de origen europeo...” (2007: 404).

El bucolismo de esta poesía regional (...) reflejaba dos cosas: el apego al paisajismo, como un dictado más de la tradición literaria local, y un traspaso a la literatura, de la ideología de la clase oligárquica terrateniente y por la cual la estructura social se funda en la posesión de la tierra agrícola en manos de unos “señores” de ciudad que viven del trabajo servil del indio (2007: 405).

<sup>51</sup> Luis Cordero (Cañar 1833-Cuenca 1912). Escritor y político, fue presidente de la República y rector de la Universidad de Cuenca.

Sin embargo, la tradición de escribir perduró. En 1917, Cuenca tuvo el privilegio de contar con un “poeta coronado”<sup>52</sup>: Remigio Crespo Toral<sup>53</sup>. Rafael María Arízaga, diplomático cuencano (1858-1933), ciñó sobre la cabeza de Crespo una corona de laureles de oro, reconociendo en él a un patriota “como poeta de alta y poderosa inspiración<sup>54</sup>; patriota como escritor docto y profundo; patriota como historiador, como crítico y como esteta; patriota, en fin, en todas las esferas de la actividad de su vasto y multiforme ingenio”. (Revista *Avance*, 2014. No. 270)

La efervescencia creativa literaria y musical de los artistas locales desembocó en la fundación de la “Fiesta de la Lira” en 1919, en la que se reunían los escritores para recitar sus poemas en las campañas de su propiedad acompañados de música; se celebró anualmente hasta 1947. En el año 2007 se retomó la celebración de la “Fiesta de la Lira” en Cuenca como un exigente certamen literario internacional. Existen partituras que evidencian la celebración de concursos con el mismo título de “Fiesta de la Lira” de creación musical de géneros populares que se extendió por lo menos dos décadas más; los estudiosos de la literatura lugareña no han

constatado este particular que una música y poesía breve sin mayores exigencias estéticas; sin embargo, desde la musicología se están recuperando estas obras.

Concluye Valdano:

Esta fue la sociedad que dio sustento a una cultura letrada, elitista y refinada, una cultura que sirvió de etiqueta de distinción de una selecta y ostentosa minoría frente a un pueblo tosco y reacio a toda forma de elevación espiritual porque sencillamente era un pueblo abandonado a su miserable suerte. (2007: 403)

Por todas estas actividades artísticas desplegadas en la tradicionalista Cuenca se la denominó la “Atenas” del Ecuador.

<sup>52</sup> El 4 de noviembre de 1917, todos los sectores de la ciudad se reunieron en el parque central (parque Calderón) más algunos representantes del Gobierno e invitados extranjeros, en particular de España, para vitorear a Crespo Toral. Repicaron las campanas de la Catedral ante la emoción de la muchedumbre. El poeta estuvo acompañado de nueve jóvenes vestidas con atuendos comparables a los de la mitología griega que fungían de musas del Parnaso.

<sup>53</sup> Valdano anota al respecto: “Crespo ostentó (...) la rara condición de ser un ‘poeta coronado’ lo que le valió fama y autoridad; fama de dispensador del buen gusto y el buen decir, y la autoridad de maestro de la cultura local durante la dilatada época en la que extendió su patriarcal influjo y rectoría literaria” (Valdano, 2007: 410).

<sup>54</sup> La estética conservadora y anticuada cultivada por Crespo Toral ha sido motivo de crítica y desdén por parte de algunos personajes de la literatura cuencana como el poeta Efraín Jara Idrovo (1926-2018), (entrevista 27/12/2013).

## EL PASILLO EN CUENCA

En el marco artístico y sociocultural antedicho se instauró el pasillo en Cuenca, inicialmente como música de salón hasta erigirse, poco a poco, en el género popular probablemente más compuesto, interpretado y escuchado por todas las clases sociales. Para corroborar esta posición se han seleccionado para este trabajo una muestra de 400 partituras de géneros ecuatorianos y europeos creados por compositoras y compositores cuencanos o que han vivido en Cuenca, de las cuales la mitad son pasillos. Estas obras están fechadas desde las tres últimas décadas del siglo XIX hasta lo que va del XXI, y han sido encontradas en archivos públicos, particulares y religiosos de la ciudad generalmente ignorados. Los manuscritos son, en su mayor parte, desconocidos y otros han caído en el olvido, siendo ese justamente el motivo para estudiarlos, interpretarlos y difundirlos por el mundo. Los géneros inscritos en las partituras recuperadas son: pasillo, vals, polka, villancico, tono del Niño, one step, marcha, himno, albazo, pasacalle, fox incaico, aire costeño, marcha fúnebre, galopa, bolero español, flamenco, ópera de salón, tonada, danzante, yaraví, sanjuanito, gavota, pasodoble, mazurka, canción, rondeña, capishca, romanza, música de teatro, serenata, danza cañari, nuevo aire, zapateado, balada, danza, melodía, carnaval, cuadrilla, tango, ranchera y zamba; también se encuentran entre otras formas religiosas: misa, motete, Stabat Mater, canciones marianas e himnos.

Esta gran variedad de géneros denota no solo una amplia práctica musical sino también contextos sociales, elementos identitarios y significados culturales a ser decodificados para ensayar nociones de nacionalidad (Gellner, 2006) y de identidad. Ante esta riqueza se vuelve fundamental integrar a la historia de Cuenca –del país y del mundo– esta música recuperada, como elemento generador de conocimiento de pasado y presente para ser asimilada como parte de la cultura, entendida esta como:

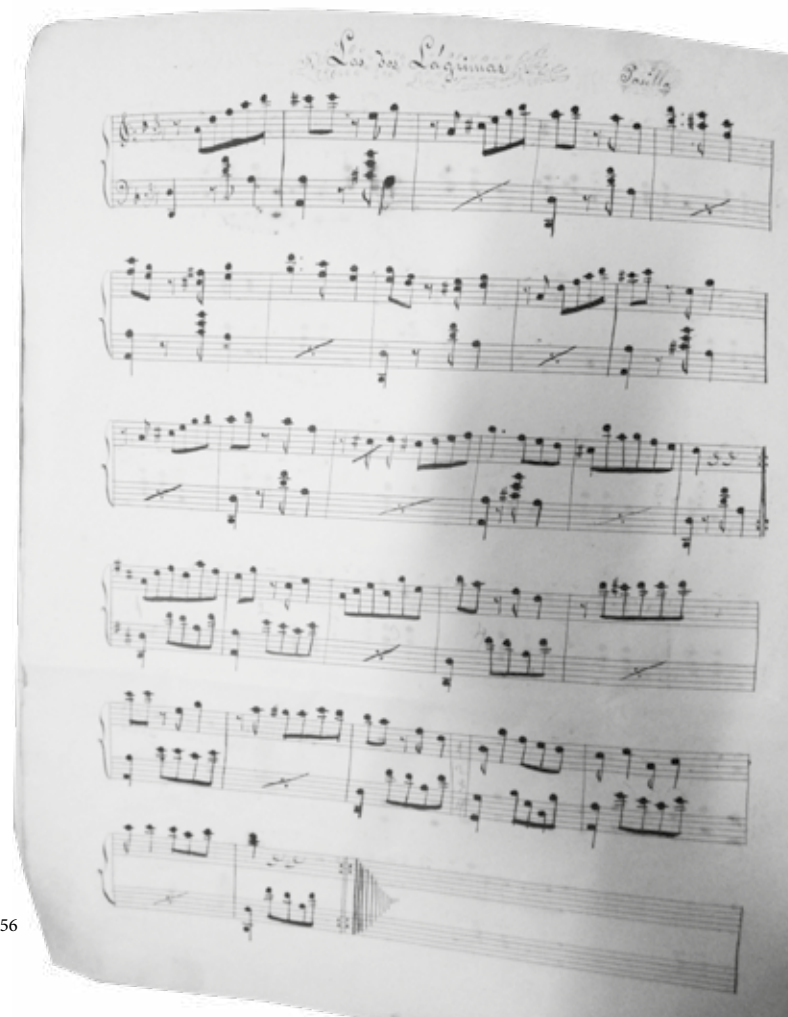
el conjunto de rasgos distintivos, espirituales y materiales, intelectuales y afectivos, que caracterizan una sociedad o un grupo social. Ella engloba, además de las artes y las letras, los modos de vida, los derechos fundamentales al ser humano, los sistemas de valores, las tradiciones y las creencias.<sup>55</sup>

Para esbozar la riqueza de la producción de pasillos cuencanos acaecida probablemente desde la última década de siglo XIX hasta lo que transcurre del siglo XXI, se cita en este capítulo una pequeña muestra cronológica de obras escritas o transcritas (sin tomar en cuenta por el momento las no escritas y grabadas en audio) para piano, para canto y piano, formatos orquestales y electroacústica con sus autoras y autores.

<sup>55</sup> Definición de la UNESCO, cuya perspectiva no ubica a ninguna cultura como superior a otra. Recuperado de: <http://cccalflor.blogspot.com/2006/09/definicion-de-cultura-segn-la-unesco.html> (13/8/2015).

Sin nombre de autor se halló (para esta investigación) en el repositorio de la iglesia de San Alfonso, junto a partituras de música religiosa y profana, el pasillo “Las dos lágrimas” para piano; posiblemente es de mayor antigüedad (última década del siglo XIX, por las características de su escritura). En el documento no consta escrito el *tempo*, ni la fecha de creación. Sus motivos melódicos

inician con silencio de corchea, común a la danza criolla “El toro rabón”, citada por Segundo Luis Moreno (1996), tiene dos partes A: (re menor) - B (re mayor), la figuración del acompañamiento es diferente entre A y B, hay una variación rítmica. Su *tempo* sería un *allegro* por el visible estilo de pasillo de salón.

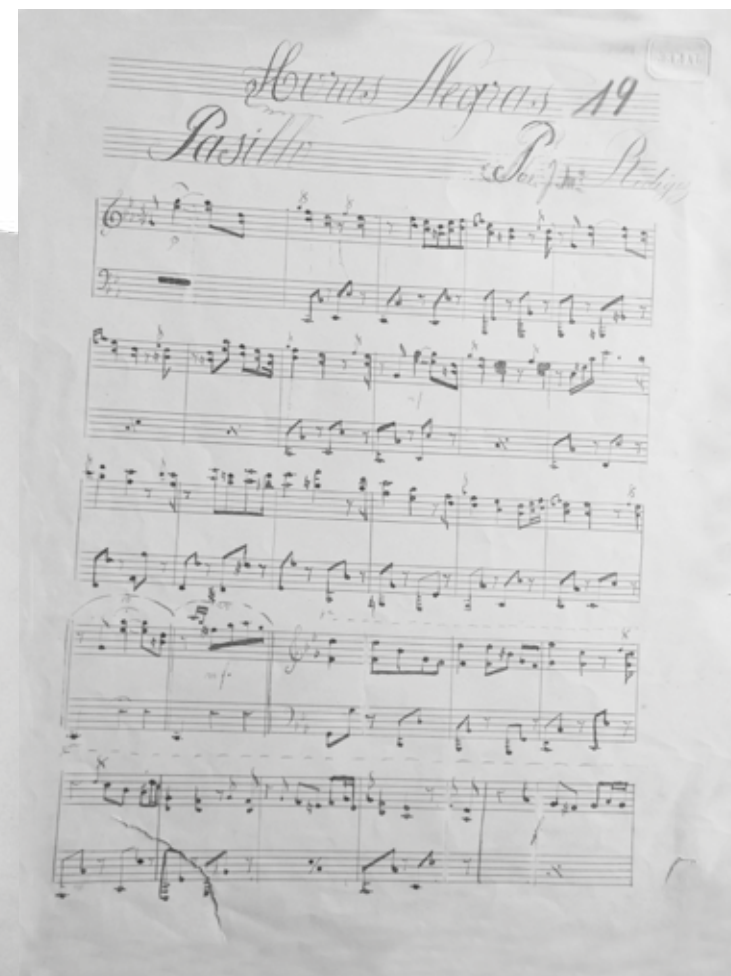


56

**Ilustración 8.**  
Fragmento del pasillo “Las dos lágrimas”.

<sup>56</sup> Documento fotografiado del repositorio de la iglesia de San Alfonso.

Del cuencano José María Rodríguez se ha identificado el pasillo: “Horas negras”. probablemente escrito a comienzos del siglo XX en medio de su producción religiosa y profana:



57

**Ilustración 9.**  
Fragmento del pasillo “Horas negras” de José María Rodríguez.

<sup>57</sup> Partitura tomada de la biblioteca patrimonial del Conservatorio “José María Rodríguez”. Las partituras a las que se hace referencia en esta investigación pertenecen al primer conservatorio de Cuenca, creado en 1938 y anexado a la Universidad de Cuenca en 1944.

<sup>58</sup> Los cuadernos están en custodia de los familiares de Carlos Ortiz.

De Francisco Paredes Herrera, con texto del poeta modernista guayaquileño Medardo Ángel Silva, “El alma en los labios”, compuesto en 1919. Es importante destacar que el contexto literario que descollaba alrededor de los años veinte era el de corte modernista, cuyo representante latinoamericano fue Rubén Darío (Nicaragua 1867-1916) con su poesía inspirada en el valor otorgado a los sentidos y al cuerpo. “El alma en los labios” se ha posesionado como uno de los pasillos clásicos del Ecuador. En disco RCA se grabó cantado por Margarita Cueto (mejicana) y Luis Álvarez (español) en la década de 1920. En lo concerniente a la poesía modernista en Cuenca, quien incursionó inicialmente en este estilo fue Alfonso Moreno Mora, abandonando la poesía regional.

En uno de los cuadernos de partituras<sup>58</sup> escrito por el compositor cuencano Carlos Ortiz Cobos está transcrita una obra cuyo encabezamiento dice: “Pasillo cantado por Matilde Ortiz de Flores, por el año 1925”, con esta pieza se constata también la práctica del pasillo canción. De 1927 es su pasillo para piano “¿Cuál?”.

De Rafael Sojos Jaramillo (1888-1988), el “Pasillo para bailar” para piano escrito en 1929.



De Aurelio Alvarado, el pasillo “Embelesos” con letra de José A. Rivas. No. 2 Op. 4. Por el número de opus de la obra, corresponde su escritura a finales de la década de 1920 o inicios de la década de 1930.

De Francisco Paredes Herrera son los pasillos: “Ámame”, “Último Pasillo”, de 1921, con letra de E. Fernández de Córdova; “Por tu amor”, de 1932, con letra de Remigio Romero y Cordero; “Soy Nauta sin Puerto”, con letra de Romeo Castillo, editado en 1944 por ediciones internacionales Fermata, Buenos Aires, Argentina; “Pesimismo”, de 1945, con letra de Guillermo Bustamante.

Del seudónimo Fétis son música y letra del pasillo “Pasionaria”, presentado para el concurso de la Fiesta de la Lira en Cuenca en 1947.

Del seudónimo That is es el pasillo “Qué lejos, juventud”, compuesto para el concurso de la Fiesta de la Lira en 1947.

De Arturo Pesántez, con letra y música del mismo autor, “Súplica”, escrito en Cuenca en febrero de 1951.

Del seudónimo Cayetano es “Flores Grises”, pasillo de 1955.

De José Salvador Sánchez es el pasillo “Por las rutas del recuerdo”, data de 1959 (dedicado a César Andrade y Cordero, sin texto).

De Ángel Loyola es “Llora corazón”, con letra de Julio Ramón, de 1961.

De Carlo Ortiz Cobos, “Ojos y lágrimas”, pasillo para piano y canto con texto de autor anónimo, data de julio 1967.

De Francisco Narvárez Ochoa es “Cabellos rubios” para piano solo. Compuesto en Cuenca el 4 de febrero de 1969 (copia de Carlos Ortiz Cobos).

De Arturo Sack son: “Blanca” (1974) e “Instante”, pasillo para piano de 1979.

De Arturo Vanegas, con letra de Ricardo Darquea es “Septenario”, este pasillo ganó el primer premio en el concurso nacional “Luis Alberto Valencia”, auspiciado por el Municipio de Quito en 1983.

De Román Morales es “Poema del hondo amor”, con letra de Hernán Avendaño (compuesto en la década de los ochenta).

De Jannet Alvarado son los pasillos: “Pasillo mío” (politonal) para piano compuesto en el 2003; “Cántiga de la mar”, pasillo para canto y piano con texto de Roy Sigüenza del 2005; “Pasillo” del 2010, compuesto con técnica electroacústica (parte de la ópera “Ipiak y Súa”).

De Fernando Avendaño son los pasillos-fusión: “Ciego corazón”, que data de 2010, para trompeta en si bemol, batería, percusión electroacústica, soprano, tenor, piano eléctrico, bajo eléctrico y archivo de audio; “Callado sonido”, letra y música de Fernando Avendaño, data de 2010.

De la década de 1950 en adelante sin fecha de composición son:

De Miguel Rojas García: “Quejas del corazón”.

De César Mosquera: “Idolatría”, con letra de Manuel Coello Noritz.

De Rubén Mosquera: “Ensueño”.

De Teresita Cordero de Toral el pasillo “Atardecer”.

De Isabel Tamariz de Salazar los pasillos “Sin rumbo”, con letra de Hugo Salazar Tamariz y “Lejanías”, con letra de Francisco Salazar.

De Isabel María Muñoz y Muñoz el pasillo “Tumba sin flores”.

De Enrique Carpio, el pasillo “Mis anhelos” (transcrito por un músico que conoce la escritura).

De Carlos Arízaga Toral, con letra de Julio Flores, el pasillo “Gotas de ajeno”.

De Rosa Jerves de Ordóñez: “Dejad que llegue a ti”, pasillo transcrito por Carlos Ortiz para orquesta.

No solo las partituras testifican la existencia y la expansión del pasillo en Cuenca como hecho musical total, para completar ese complejo hecho o círculo comunicativo, hay que considerar también a creadores, intérpretes y público; en términos de Molino y Nattiez (1990) se debería recurrir a su esquema tripartito de simbolización que contempla tres niveles de significado: el nivel neutro, ocupado por la partitura; el poético por el creador y el estético por el intérprete y el o los escuchas, los mismos que captan el hecho musical de diferentes maneras. El compositor, el intérprete y el escucha del pasillo han ido cambiando su condición social y cultural a lo largo del período estudiado. Mientras al inicio del siglo XX la composición estaba a cargo de los maestros de capilla, la interpretación de las mujeres de sociedad y la escucha del público familiar que afirmaba su clase dominante; a partir de 1920 se expande su interpretación a los sectores subalternos, se reterritorializa,

pasa a las calles, a las casas de los artesanos, a los barrios periféricos. Los compositores e intérpretes de oído recurrían al aprendizaje popular por tradición oral y auditiva, por afición, por observación e imitación, sin partitura; así atestigua que aprendió el guitarrista Joel Alvarado<sup>59</sup> (1920-2018) en su juventud. El protagonismo del piano como instrumento para su interpretación fue cediendo el espacio (sin desaparecer) a la guitarra, instrumento más pequeño, más barato y portable, acompañante por excelencia del pasillo canción. Julio Pesántez (1930)<sup>60</sup>, cantante popular cuencano, narra que alrededor de los años cuarenta era más factible conseguir una guitarra para acompañarse porque su costo estaba alrededor de 12 sucres y eran construidas en la parroquia San Bartolomé por artesanos azuayos. El piano, comenta, poseían cuatro, cinco familias del centro de la ciudad. Además el costo de un piano podía haber estado por 500 o 600 sucres (moneda ecuatoriana en esa década) concluye<sup>61</sup>.

El abordaje musicológico del pasillo producido en Cuenca sea el caso de los pasillos escritos o no, de los transcritos por músicos con conocimientos académicos a partir de los creados al oído por los llamados cantautores, permite tomar en cuenta y analizar las diversas formas de creación, interpretación y recepción en la ciudad y otras localidades, así como también su intencionalidad, sus posibles

<sup>59</sup> Entrevista a Joel Alvarado el 12 de septiembre de 2012.

<sup>60</sup> Entrevista a Julio Pesántez el 15 de octubre de 2013.

<sup>61</sup> Para tener una referencia del poder adquisitivo del sucre en el tiempo que hace referencia el entrevistado, se reseña que en 1939 el sueldo básico era de 195 sucres y el costo de una libra de carne, producto de la canasta alimenticia básica era de 1.20 sucres. Recuperado de: <http://www.explored.com.ec/noticias-ecuador/salarios-y-poder-adquisitivo-en-el-ecuador-de-los-siglos-xix-y-xx-22549.html> (21/1/2015).

circunstancias sociales y estéticas de creación, interpretación, reinterpretación, su público, su significado, en suma, su performatividad.

Los intérpretes de pasillo conforman una nómina considerablemente grande integrada por músicos autodidactas y escolásticos. La Orquesta Sinfónica de Cuenca, grupos musicales académicos y populares, solistas, cantantes líricos y cantautores, siguen incursionando y difundiendo el género motivo de este trabajo como música de concierto o como música mediática.

Estructuralmente, al pasillo cuencano, desde el siglo XX hasta lo que va del XXI, se lo puede clasificar en tres grupos (con variantes):

Pasillo de salón en *tempo allegro* para piano, de estructura A-B o A-B-A, de armonía tonal.

Pasillo canción, en *tempo moderato* o lento, de estructura: A-B o A-B-A con introducción y coda. El canto es acompañado comúnmente con guitarra, la armonía es tonal (puede utilizar acordes consonantes y disonantes).

Pasillo instrumental o cantado, con propuestas académicas contemporáneas de estructuras y orquestación libres.

Como conclusión a este capítulo, se subraya que el pasillo cuencano está vigente transmitiendo sentimientos heterogéneos a grupos sociales antagónicos, los mismos que le otorgan sentido<sup>62</sup> social y emocional al escucharlo atendiendo a su cultura, aspiraciones y contexto estético. Para unos, el pasillo es el representante de la música nacional, el género en el que se depositan todos los sentimientos, y para otros su escucha es motivo de bochorno. De cualquier manera, la práctica del pasillo cuencano perdura en la ciudad promoviendo en sus habitantes significados de orden nacionalista e identitario.

---

<sup>62</sup> A propósito del sentido, comenta Cruces: “Las personas decimos que ‘entendemos lo que oímos solo si podemos organizarlo bajo una pauta que le dé sentido, que haga inteligibles los estímulos respecto a un patrón coherente’” (Cruces, 2002).

## CAPÍTULO II

# COMpositoras, Compositores, Intérpretes y Espacios del Pasillo Cuencano



## COMPOSITORAS Y COMPOSITORES CUENCANOS

A inicios del siglo XX, la composición musical escrita en Cuenca, al igual que en Latinoamérica, estaba regida por cánones tonales europeos, consecuencia del “colonialismo musical” como reafirmaría Béhague (2006)<sup>63</sup>. Gran parte de este repertorio, constituye el pasillo para piano que como género de salón ha permanecido en partituras, como documentos olvidados sin formar parte en su totalidad de la música representativa de la ciudad y del país o como música popular mediática. En el transcurso del siglo XX hasta lo que va del XXI encontramos al pasillo cuencano creado e interpretado por diferentes grupos socioculturales que muestran la heterogeneidad de su estilo musical, uso y función.

En este marco, compositoras y compositores cuencanos los escribieron o crearon al oído para que los músicos de oficio los transcribieran en partitura. A algunos de ellos y ellas, se cita a continuación de forma cronológica, como representantes de diferentes grupos sociales,

que crearon pasillos sujetos a cambios estéticos y conceptuales, supeditados a la formación del autor, circunstancias socioculturales, emocionales, interpretativas, exigencia del escucha o receptor y del mercado de la música. No es de interés para el presente trabajo exponer una antología de creadores con todas sus obras y sus historias de vida, por lo que se da prioridad a la exposición de semblanzas biográficas de algunos personajes seleccionados afines a su grupo, así como a breves acotaciones históricas, musicológicas, literarias, identitarias y culturales. El testimonio personal o “emic” (Nattiez, 1990: 61) de músicos como de sus allegados y parientes es tomado en cuenta en este capítulo como un elemento constructor de historia y de sentido de realidad social a partir de la música popular. Así también, se menciona luego a figuras que representan los diferentes estilos de interpretación y composición del pasillo cuencano y otros géneros.

### FRANCISCO PAREDES HERRERA

Hijo de Francisco Paredes Orellana (1868-1928), maestro de capilla de la catedral, Paredes Herrera (Cuenca 1891-Guayaquil 1952) recibió sus primeras lecciones de música de su padre, quien ofrecía a su familia una condición económica modesta. Conocido popularmente como “El príncipe del pasillo”

o “La máquina de hacer música”, Paredes es uno de los mayores representantes del pasillo cuencano y ecuatoriano; encarna la figura del compositor de música popular de principios de siglo XX, cuyos pasillos calaron en cuencanos, ecuatorianos y latinoamericanos.

<sup>63</sup> Béhague reflexiona sobre la música latinoamericana del siglo XX, en la cual la música nacionalista (de las décadas del treinta y del cuarenta) parte de la estética europea y el compositor se somete a esa estética foránea; sin embargo, también reconoce que no puede deslindarse de sus circunstancias socioculturales que se reflejan de alguna manera en su obra.



La obra musical de Paredes Herrera es el resultado de su autoformación, de su experiencia en su niñez como cantante en el coro de la iglesia de San Alfonso, de la influencia que ejercieron en él las melodías navideñas o tonos de Niño cuencanos (Alvarado, 2012: 113-138), los géneros tradicionales, la música de salón y su amistad e intercambio de experiencias musicales con colegas como Salvador Sánchez o Rafael Sojos. Pancho Paredes (como se lo conoce usualmente) salía de Cuenca a otras ciudades del país para ejercer su arte como *modus vivendi*, aunque esto no le dio mayores réditos económicos. En efecto, en una carta<sup>64</sup> (1915) que escribe Paredes a su dilecto amigo Salvador Sánchez, en la que le reitera su amistad, le solicita que le ayude a arreglar asuntos económicos pendientes, lo hace desde su estadía en Zaruma<sup>65</sup>, lugar en el que impartía la docencia musical en la Escuela Municipal a más de componer e interpretar al piano sus obras. Con Rafael Sojos trabajaban cercanamente; algunos pasillos componían juntos, narra la nieta de Sojos<sup>66</sup>. Se desempeñó como profesor de música en escuelas públicas en Guayaquil, donde vivió parte de su vida, ahí trabajó con el compositor Juan Domingo Feraud Guzmán, fabricante de rollos de pianola que lo contrató como su ayudante; algunas obras como “Último pasillo” y “Pesimismo” se vendían en rollos de pianola en Ecuador y en Perú. Feraud abrió su casa musical en

1916 y a lo largo del siglo XX mantuvo su fábrica de discos, estudio de grabación y editora de partituras; Feraud publicó algunas obras (partituras) para piano y para piano y voz de Paredes, obsequiando varias de ellas en 1945 con su rúbrica a Rafael Sojos, rector del Conservatorio de Cuenca, para nutrir la biblioteca de dicha institución. Otra parte del repertorio impreso del compositor fue publicada por editoriales como: Fermata (Buenos Aires) y SADRAM (Sociedad de Representación y Administración Musical) (Ecuador).

La impresión de partituras facilitó la difusión de los pasillos de Paredes dentro y fuera del país desde los años veinte, así como su interpretación y grabación discográfica con arreglos orquestales, guitarras, tiples colombianos, dúos y solistas; es decir, el pasillo cuencano se internacionalizó. En 1928, la soprano chilena, cantante de ópera, Sofía del Campo (1884-1964), grabó en Nueva York para el sello Victor<sup>67</sup>, el pasillo “Ayer en la tristeza” con texto de E. Fernández de Córdova, en una versión con orquesta junto con obras como “El paño moruno”, una de las “Siete canciones españolas” de Manuel de Falla, presentándose así, con el estatus de una pieza de concierto. La soprano mexicana Margarita Cueto (1900-1977) grabó pasillos del compositor cuencano en Nueva York, en 1929, a dúo con el barítono español Juan Pulido (1891-1972), este es el caso del pasillo “Al

oído”<sup>68</sup> con letra de Ernesto Noboa y Caamaño (poeta ecuatoriano modernista); la orquesta que acompañó al dúo estuvo conformada por dos violines, viola, cello, bajo, flauta, clarinete, guitarra y piano; contaba con Eduardo Vigil y Robles como director; con la misma orquesta grabó con Carlos Mejía “Espérame”<sup>69</sup>, la letra le corresponde a Rafael A. Blacio Flor; en dúo con Carlos Mejía, Cueto registró “Como si fuera un niño” con texto de Max Garcés<sup>70</sup>, entre otros.

Recurriendo a registros discográficos considerados como fuentes históricas, a colecciones de melómanos y a páginas de Internet, se puede escuchar los audios de las obras citadas, interpretadas en el estilo de la época en que fueron grabadas, en *tempo allegro*, con la sonoridad lontana que produce el arrastre de la aguja sobre los discos de pizarra. Las partituras existentes (recuperadas para este trabajo como testimonio físico), en cambio, no ofrecen detalles de la ejecución, ni la variada emoción que pueden despertar en oyentes y público, este es el nivel neutro de la música como expresarían Nattiez y Molino (Nattiez, 1990); sin embargo, el lector de oficio, cercano a la sonoridad del pasillo de ese tiempo, puede intuir el estilo y la interpretación al tocar dichas partituras.

Los pasillos de Paredes gozaban de gran acogida, popularidad y prestigio en Colombia

en las décadas del veinte, treinta y cuarenta; el dúo argentino Valente y Cáceres, conformado en 1936 (grabó para la RCA en 1937 música colombiana, ecuatoriana y latinoamericana), figuró como uno de los más importantes de Medellín, cantando pasillos como “Rosario de besos” (en *tempo allegro*) con texto del colombiano Libardo Parra. El “Dueto de Antaño”, integrado en 1941 por los antioqueños Raúl Carrasquilla y Camilo García, interpretaba con la Orquesta Internacional “Adiós mi dulce amada” (en un *tempo* más lento, cercano al de mediados de siglo en adelante en Ecuador), también estaba en su repertorio “Espérame” con acompañamiento de guitarras. “La tristeza está en mí”<sup>71</sup> con texto de Manuel Coello Noritz cantaba el dúo colombiano integrado por Mary Allister y Francisco Bedoya. El dúo de Alcides Briceño y Jorge Añez interpretaba “Cenizas del corazón”, “Corazón dormido”, “Delirio”, “Celos” e “Isabel” (Briceño y Añez grababan con acompañamiento de la Orquesta Internacional que dirigía el maestro Nathaniel Shilkret y de la Estudiantina Añez en Nueva York para el sello RCA Victor). Otro dúo que tuvo gran acogida en Colombia con pasillos de Paredes fue el de Juan Ernesto Peronet (peruano) y Carlos Izurieta (ecuatoriano), ellos grabaron en los años cuarenta en Cuba para la RCA, entre los

<sup>64</sup> La carta escrita por Francisco Paredes H. a S. Sánchez ha sido una cortesía del nieto de Salvador Sánchez, el cantante Enrique Sánchez Arteaga, hijo de Enrique Sánchez Orellana, también músico popular.

<sup>65</sup> La ciudad de Zaruma pertenece a la provincia de El Oro y se encuentra al sur de la provincia del Azuay (cuya capital es Cuenca).

<sup>66</sup> Entrevista a Margarita Corral, nieta de Rafael Sojos (21/12/2013).

<sup>67</sup> Victor Talking Machine Company, disco 4051.

<sup>68</sup> Disco Victor BVE-55885. *Al oído* / Margarita Cueto; Juan Pulido. En *Discography of American Historical Recordings*. Recuperado de: [http://adp.library.ucsb.edu/index.php/matrix/detail/800026937/BVE-55885-Al\\_oído](http://adp.library.ucsb.edu/index.php/matrix/detail/800026937/BVE-55885-Al_oído). (21/2/2015).

El audio se puede encontrar en <https://www.youtube.com/watch?v=thxoOHKfxHg> (20/2/2015).

<sup>69</sup> Victor matrix BVE-51259. *Espérame* / Margarita Cueto; Carlos Mejía. En *Discography of American Historical Recordings*. Recuperado de: <http://adp.library.ucsb.edu/index.php/matrix/detail/800024416/BVE-51259-Esprame>. (21/2/2015).

Audio recuperado de: [https://www.youtube.com/watch?v=C\\_BFBVVIZ4c](https://www.youtube.com/watch?v=C_BFBVVIZ4c) (10/12/2014).

<sup>70</sup> Audio recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=-lhf2SD3rOg> (8/12/2014).

<sup>71</sup> Disco sello Zeida lp 59821053 1986 Colombia.

pasillos que registraron con acompañamiento de guitarras está “Amémonos como antes”, con letra de L. Loaiza (esta versión es cantada en *tempo moderato*).

Es preciso reconocer a Hernán Restrepo Duque<sup>72</sup>, investigador colombiano, como el gran coleccionista y estudioso de la música popular de su país; pasillos y obras ecuatorianas de las cuatro primeras décadas de siglo XX también forman parte de su compilación, así como música “andina” colombiana: pasillos, guabinas y bambucos. Con el título de “Música Antañona” creó una serie de publicaciones que incluyen pasillos ecuatorianos de Francisco Paredes como: “Nunca me olvides” con letra de Carlos A. Flores cantado por Briceño y Añez; “Te quiero besar” con texto de L. Parra interpretado por el dúo Cáceres y Francés o “Pesimismo” cantado por el Dueto Ecuador, Ibáñez-Safadi. Libertad Lamarque (Argentina), José Moriche (España), Adolfo Utrera (Cuba) y Violeta Amado (Guatemala) también grabaron pasillos de Paredes.

En Ecuador, luego de la década de los treinta, se populariza la interpretación de los pasillos de Francisco Paredes Herrera, con los más variados estilos, voces, instrumentación, espacios y públicos. El dúo Benítez y Valencia cantó música de Paredes en el país desde la década del cuarenta hasta 1970, algunos temas

incluidos en su repertorio son: “Amor que renace”, “Nadie me espera” y “Manabí”. Otros pasillos que mantienen su popularidad hasta el siglo XXI son: “Anhelos”, con texto de Juan de Dios Peza que se lo encuentra cantado por varios intérpretes como el barítono azuayo Galo Cárdenas (1933) con la Orquesta Sinfónica Nacional, por el “trío Fulminante”<sup>73</sup>, por Julio Jaramillo<sup>74</sup>, entre otros. “Tú y yo” con texto de Manuel Coello Noritz cantaron los mexicanos Margarita Cueto y Tito Guízar a finales de la década de los veinte, el dúo ecuatoriano de los hermanos Miño Naranjo, quienes ganaron con su versión de esta obra el primer premio en la Segunda Feria de la Canción Iberoamericana en España (1964); Julio Jaramillo, la Orquesta Sinfónica de Quito, la de Cuenca, coros, solistas profesionales y aficionados.

Otro ejemplo del múltiple estilo interpretativo del pasillo de Paredes es “Un triste despertar” con texto de Carlos Arturo León, que al buscarlo en Internet nos ofrece varias propuestas sonoras y visuales acordes a diversas valoraciones éticas, corroboradas por las imágenes que muestran los videos de la página YouTube, estas van desde fotografías y filmaciones de los intérpretes en diversos escenarios, pasando por paisajes de la naturaleza, la bandera del Ecuador, hasta

fotos de mujeres posando con poca ropa comparable a un objeto de consumo, este último ejemplo denota el trato de subalternabilidad hacia la mujer en los medios audiovisuales, propio de una sociedad patriarcal, heteronormada y consumista. Se lo encuentra interpretado también por el trío ecuatoriano “Los Brillantes”<sup>75</sup>, de gran popularidad en la década de los sesenta, conformado por Homero Hidrovo, Héctor Jaramillo y la cantante argentina Olga Gutiérrez<sup>76</sup>; Olimpo Cárdenas<sup>77</sup>, solista ecuatoriano (1923-1991) conocido por su estilo de voz aguda en la misma línea de Julio Jaramillo, quien murió en Colombia, país en el que tuvo mucha acogida así como en México; y por el “Dueto de Antaño”<sup>78</sup>, representantes de la música que se escuchaba en Medellín de 1941 a 1981. Cantan también los ecuatorianos Eduardo Brito Mieves<sup>79</sup>, Jesús Fichamba<sup>80</sup>, cantante indígena de la provincia de Imbabura (en esta versión interpreta con un arreglo que usa la tecnología de muestreo<sup>81</sup> de los años ochenta propio de las baladas); Andrés Vivar, joven cantante ecuatoriano. Son célebres otros pasillos, como: “El alma en los labios”, poema de Medardo Ángel Silva, “Vamos Linda” con texto de Telmo

Vaca, entre otros.

En cuanto a los ejes semánticos de los textos literarios del pasillo canción, están, primordialmente, el binarismo amor-desamor, que como diría Barzuna (1997: 10) “estas diadas sémicas configuran una particular visión del continente americano y afirman la propuesta de identidad mediante el vehículo de la canción”. Las letras corresponden a poetas románticos, modernistas o a aficionados, y han sido tomados por el compositor para conjugarlos con su música, algunos pasillos poseen poesía de su propia autoría bajo seudónimos como: Juan de Tarfe, Nicómedes Ruales o Martín Cano. Paredes Herrera mantuvo buena amistad con poetas cuencanos como: Remigio Romero y Cordero y su hermano Rafael (Rapha), Aurelio Ordóñez Zamora, Alfonso Moreno Mora, Carlos Arízaga Toral y Emmanuel Honorato Vázquez. Utilizó producciones literarias de sus amigos y de otros poetas como los de la “Generación Decapitada” (de tendencia modernista ecuatoriana), un ejemplo de este estilo es el poema dodecasílabo “Al oído”, perteneciente a Ernesto Noboa y Caamaño (1891-1927).

<sup>72</sup> Hernán Restrepo Duque (Medellín 1927-1992) ejerció el periodismo para varios periódicos como “El Colombiano” o “El Diario”, trabajó en la emisora “La voz de Antioquia”, “Caracol”, escribió libros sobre música colombiana y era coleccionista de música popular latinoamericana. En Internet se encuentran varios artículos suyos sobre géneros colombianos y ecuatorianos que se escuchaban en Colombia.

<sup>73</sup> Recuperado de: <http://www.youtube.com/watch?v=8VgqlbKOQ2Q&feature=endscreen&NR=1> (13/1/2015).

<sup>74</sup> Recuperado de: <http://www.youtube.com/watch?v=0kFgpcWzkQ&feature=related> (13/1/2015).

<sup>75</sup> Recuperado de: <https://www.youtube.com/watch?v=MvsDSYBSvfk> (12/10/2017).

<sup>76</sup> El grupo estuvo constituido por otros miembros en las diferentes etapas de su carrera, siempre contando como solista a Olga Gutiérrez.

<sup>77</sup> Recuperado de: <https://www.youtube.com/watch?v=bk5nL03Co0w> (13/1/2015).

<sup>78</sup> Recuperado de: [https://www.youtube.com/watch?v=GG\\_bOSX54I4](https://www.youtube.com/watch?v=GG_bOSX54I4) (6/2/2015).

<sup>79</sup> Recuperado de: <https://www.youtube.com/watch?v=bdQ94Jq89uY> (6/2/2015).

<sup>80</sup> Recuperado de: [https://www.youtube.com/watch?v=pLxP\\_pOIKRQ](https://www.youtube.com/watch?v=pLxP_pOIKRQ) (6/2/2015).

<sup>81</sup> Procedimiento que sirve para grabar muestras de ritmos o sonidos que se repiten en secuencias como instrumentos musicales que acompañan una canción.

### Al oído

¡Cuéntame la historia que amargó tu vida,  
cuéntame qué embate del dolor sufriste,  
que tu faz ha vuelto mustia y dolorida  
y hace a tu mirada tan vaga y tan triste!

Quiero que abandones tus exangües manos  
en mis manos, ávidas de consolaciones,  
y abramos las puertas de nuestros arcanos  
para oír qué dicen nuestros corazones.

Las horas pasemos rimando esas hondas  
semioscuridades de nuestros destinos,  
mientras besa el viento tus guedejas blondas  
y copien mis ojos tus ojos divinos.

Y al morir la tarde, cuando las pavesas  
de la roja hoguera del sol contemplemos,  
tal vez se confundan nuestras dos  
tristezas...

¡Quizás nos amemos..., quizás nos  
amemos...

En conclusión se puede decir que los pasillos de Paredes permanecen vigentes ante cambios políticos y sociales, han representado a grupos sociales heterogéneos, transmitiendo experiencias estéticas y emociones diversas. Semióticamente, la variedad en su recepción los ha mantenido vitales en el transcurso del tiempo, ya sea como música de salón, de concierto, de serenata, de cantina; se diría que se ubican en un nivel simbólico en la colectividad cuencana y ecuatoriana, en este sentido, pertenecen a un simbolismo “relacionado con nuestro mundo interior,

psicológico y espiritual” (Pérez, 2003: 116), ligado a un “profundo saber intuitivo” (Pérez, 2003: 117) en diálogo con la sociedad, “pues en el ejercicio de su poder, el símbolo es participativo del desarrollo civilizatorio” (Pérez, 2003: 117).

La inmensa difusión mediática de algunos pasillos de Paredes, no solo ha contribuido a su permanencia sino también a que el receptor sea intérprete de sus obras, es decir, que no sea solo un simple consumidor sino un “productor, un co-creador, junto con el propio autor, del texto musical-verbal” (González, 2001: 235).

### RAFAEL SOJOS JARAMILLO

Nació en Cuenca en 1888 y falleció en Quito en 1988 (antes de cumplir cien años); su padre, el médico Nicolás Sojos y, sobre todo, su madre Carmen Jaramillo, intérprete del piano, inculcaron en sus hijos la afición por la música. Recibió enseñanzas principalmente de Luis Arcentales, maestro de capilla cuencano, de Sixto María Durán en el conservatorio de Quito y de José María Rodríguez en Cuenca, quien le regaló su batuta antes de morir para que continuara la labor de director. Estudió Jurisprudencia y conforme a la usanza de la época aprendió un oficio, en su caso la joyería. Se enlistó y fue corneta del ejército de Eloy Alfaro, que lo condecoró por servir a la patria, visitó varias ciudades del país obteniendo el título de Mayor y desempeñándose como director de bandas militares.



Ilustración 10.  
Caricatura de  
Rafael Sojos.

<sup>82</sup> Caricatura de Rafael Sojos tomada de *La antología de La Escoba*. Ed. Don Bosco. Cuenca-Ecuador. 1980, p. 278. *La Escoba* era un periódico semanal escrito por jóvenes intelectuales cuencanos de la década de los cincuenta que criticaban con humor a los personajes políticos, culturales y conservadores de la ciudad.



Rafael Sojos es el representante del músico académico en gran parte autodidacta e intelectual que aportó al siglo XX con visión compositiva, pedagógica, musicológica y humanista; características poco connaturales en los músicos de su tiempo; se desempeñó como periodista, crítico, investigador y jurado de todo concurso de composición en la ciudad. Preocupado por la formación de estudiantes y maestros, elaboró material didáctico y charlas de capacitación al magisterio, además de ser profesor en algunos colegios de la ciudad como el Benigno Malo. Su labor pedagógica también la ejerció en otras ciudades como Riobamba, donde contrajo nupcias con María Elena Chiriboga. Ahí creó la Orquesta Sojos, fundó, en 1925, el Instituto Wagner en el que se impartía “solfeo, teoría, violín y piano” (Godoy, libro inédito)<sup>83</sup>; en el mismo año dirigió la Banda de Música de la Fábrica Textil El Prado que animó los Primeros Juegos Olímpicos Nacionales el 10 de agosto de 1926; con la banda El Prado grabó varios discos para la RCA Victor (Godoy, libro inédito). Bajo su dirección se fundó en 1932 la Asociación Juvenil Literaria del Chimborazo cuyos programas eran complementados con música.

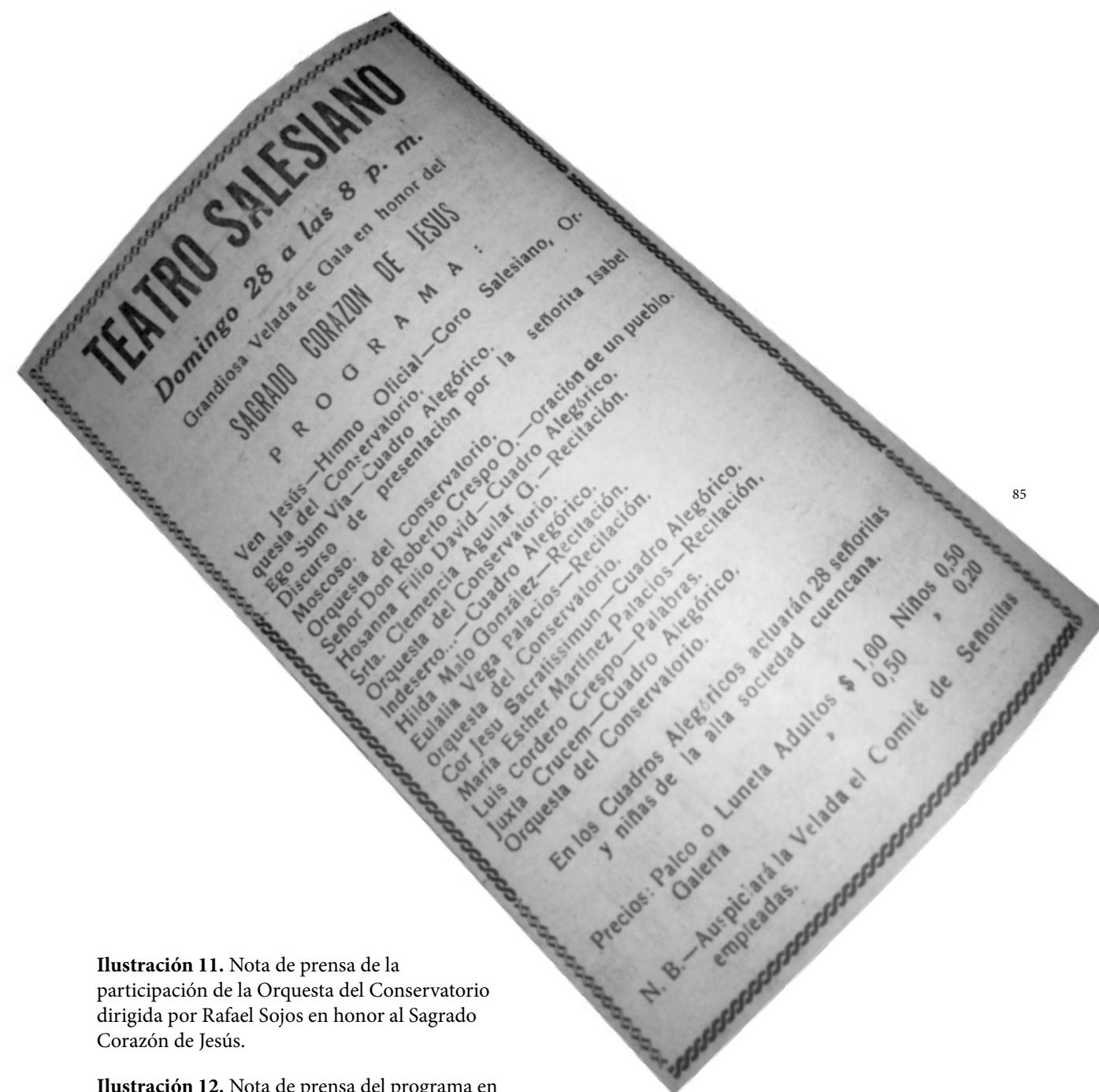
En 1938 impulsó la fundación del Conservatorio de Música de Cuenca, siendo Segundo Luis Moreno su primer director, en 1941 ocupó la dirección el Doctor Sojos hasta 1969. Tenía la precaución de recopilar partituras de sus amigos y de compositores ecuatorianos, lo que le permitió levantar la biblioteca del Conservatorio con obras nacionales, estas forman parte del archivo

patrimonial de Conservatorio (en su mayoría desconocidas) y abarcan un período aproximado de un siglo desde mediados del XIX hasta la década de los setenta del XX. Mantuvo amistad con músicos e intelectuales ecuatorianos y extranjeros, lo que también coadyuvó a conseguir publicaciones de música de varios períodos históricos europeos.

La labor de Sojos a favor de la comunidad fue extensa, organizó la Orquesta del Conservatorio (primera en la ciudad con varias familias instrumentales), la cual fue dirigida por él mismo; esta orquesta se presentaba en actos culturales y religiosos promovidos por su director que mantenía excelentes relaciones con literatos y artistas; la Fiesta de la Lira, por ejemplo, era complementada con la participación musical del grupo. El diario *El Mercurio* de la ciudad promocionaba los actos en los que participaba, como lo advierten las siguientes notas de prensa del 28 de marzo de 1943 que dan a conocer un programa en homenaje al Sagrado Corazón de Jesús, el mismo que conjugaba cuadros alegóricos, recitaciones e intervención de la orquesta. El evento estuvo organizado por miembros de la llamada “alta sociedad” cuencana como se distingue en los documentos adjuntos:



<sup>83</sup> En Godoy, Mario, Contribución al estudio de la Historia de las músicas del Ecuador. Libro inédito.



**Ilustración 11.** Nota de prensa de la participación de la Orquesta del Conservatorio dirigida por Rafael Sojos en honor al Sagrado Corazón de Jesús.

**Ilustración 12.** Nota de prensa del programa en homenaje al Sagrado Corazón de Jesús en el que interviene la orquesta dirigida por Rafael Sojos.

<sup>84</sup> Diario *El Mercurio*, 28 de marzo de 1943.

<sup>85</sup> Diario *El Mercurio*, 28 de marzo de 1943.

En la siguiente fotografía se ve a la orquesta interviniendo en el programa de la Fiesta de la Lira bajo la dirección de Sojos, en un escenario informal, en el campo; de la imagen se puede deducir que el estatus asignado a los músicos no era el de la más alta consideración, atendiendo al espacio donde está instalada la orquesta.



**Ilustración 13.** Orquesta del Conservatorio dirigida por Rafael Sojos en la Fiesta de la Lira, 1946.

Su sentido crítico le llevó a realizar en 1980 una investigación musicológica sobre la verdadera historia de la música del Himno Nacional del Ecuador (Sojos, 1986), en la que expuso varias reflexiones y datos fidedignos, para evitar discusiones, según

su entender, sobre la historia de su música y letra<sup>87</sup>. También escribió ensayos sobre otros temas relacionados con la cultura musical, compositores y géneros como el villancico cuencano.

<sup>86</sup> Foto tomada de la colección fotográfica del Museo Pumapungo (Cuenca), Ministerio de Cultura y Patrimonio del Ecuador.

Su actividad compositiva abarca música sinfónica y de cámara de sencillos formatos, incluye géneros populares y académicos, religiosos y profanos. Su repertorio comprende desde sencillas obras infantiles, pasando por piezas de salón y para orquesta, las que encajan en el estilo nacionalista ecuatoriano de comienzos de siglo XX análogo al lenguaje de Francisco Salgado, Segundo Luis Moreno o Sixto María Durán. Pocas obras están publicadas por Feraud Guzmán, la mayoría son manuscritas y se encuentran dispersas en varios archivos de la ciudad (Cuenca), de Quito o perdidas. Su probable primer vals “Feliz cumpleaños”<sup>88</sup> escribe en 1912 en el marco de la música de salón.



**Ilustración 14.** Vals “Feliz Cumpleaños” de Rafael Sojos.

<sup>87</sup> Rafael Sojos fue miembro de una de las comisiones encargadas por el Gobierno para revisar el himno. Señala en su historia que hasta 1865 no se contaba con un himno oficial y cuando se izaba la bandera se tocaba “la Marsellesa, el Himno Español, *God save the King* de los ingleses” o la marcha de moda de las bandas militares. Comenta que el primer himno fue compuesto por el músico argentino José Allende, quien debía utilizar un texto de José Joaquín de Olmedo; sin embargo escribió sobre un texto de Juan León Mera; este himno fue rechazado por la comisión asignada para revisarlo, por el Congreso y por la colectividad quiteña. En 1869, Antonio Neumane presenta el himno al mismo tiempo que Allende se ausenta del país, según Ascencio de Pauta, este himno fue dedicado a la Municipalidad de Guayaquil con el nombre de “Nueve de Octubre”. En 1901 se encargó la revisión a los maestros extranjeros Enrique Marconi y Pedro Pablo Traversari, quienes aumentaron 16 compases de introducción para la edición italiana Ricordi, arreglándolo para cuatro voces. El 29 de septiembre de 1948 se oficializa la letra del Himno Nacional del Ecuador escrito por Juan León Mera y la música de Antonio Neumane, la comisión que da paso a esta versión estuvo conformada por Juan León Mera Iturralde y el Padre Aurelio Espinoza Pólit; ante el hecho que ninguno de los delegados era músico, se vuelve a encargar, ahora a un grupo de músicos, entre ellos Rafael Sojos Jaramillo y otros directores de conservatorios del país; por Decreto Legislativo de 12 de septiembre de 1948 se resuelve cantar al unísono y en la tonalidad de Fa mayor. El Consejo Supremo de Gobierno decretó el 11 de marzo de 1977 que se ejecute la introducción seguida por el coro, el solo y nuevamente el coro sin repeticiones, en la tonalidad de Fa mayor, que es la misma estructura que se canta desde 2001 con un cambio de tonalidad, a Mi mayor (Registro Oficial No. 285).

<sup>88</sup> Manuscrito.

<sup>89</sup> Partitura tomada del archivo del compositor.



Otras composiciones y sus denotaciones sociales: de 1915 data “Plegaria a la Virgen Dolorosa”, pequeña obra religiosa con letra de Manuel A. Muñoz, que notifica sobre costumbres que vivía la ciudad y sus habitantes a comienzos de siglo XX; se lee en la portada de esta partitura lo siguiente: “...para ser cantada en las misas de las cinco de la mañana en la iglesia de San Alfonso”; da cuenta, además, de los participantes y sus funciones asumidas en la alabanza: “fundadores: Dr. Nicolás Sojos, Miguel Merchán, Guillermo Ordóñez, C. Alfonso Serrano, Filomena Serrano, Emilia Merchán, Guadalupe J. De Vintimilla, Benigno Ambrosi [...] Cantores:

Rafael, Nicolás, Luis Vicente, Carmelina Sojos Jaramillo, Alfonso Andrade Ch., Aurelio Ordóñez G., José Contento, Antonio Tola, el ‘Largo’ Arias, Manuel A. Muñoz. Organista: Don Luis Arcentales”. Por esa misma época, Sojos establece con sus amigos la “Banda del Santísimo” para formar parte de los cultos religiosos. De 1916 es el pasodoble “Marujita”. Otros géneros escritos son: el pasodoble “Estudiantes alegres” escrita en 1917; “Hasta mi vuelta” (manuscrito) de estilo flamenco en 1920, “La niña del tenis”, one step; “Espinass y Lágrimas”, vals, en 1926; “Mamita María Taitito Jusé”, villancico (tono del Niño cuencano); “Despedida en silencio”, vals, en 1949.

Ilustración 15. Portada de la obra “Estudiantes alegres”.



90

<sup>90</sup> Archivo del compositor.

Entre sus creaciones sinfónicas están: “Cuadros Campesinos” para orquesta, obra programática que describe en sus movimientos escenas del campo andino (Introducción - canto campesino del alba - la faena - el angelus - la danza). “Así nacieron los Jembés”, basada en una leyenda jíbara<sup>91</sup> que destaca en sus movimientos, desde su propio discurso musical nacionalista tonal, la condición guerrera de dicha cultura indígena ecuatoriana (Introducción: danza ritual - marcha guerrera. Dúo romántico: danza dramática - danza de la flecha); está basada en el texto literario de Mary Corylé (María Ramona Cordero y León), poeta cuencana (1901-1978); ambas obras han sido interpretadas por la Orquesta Sinfónica de Cuenca<sup>92</sup> en varias ocasiones con escenografía de ballet. También tiene a su haber la zarzuela “Visita de la Primavera”.

Sus pasillos, piezas cortas, tienen una factura muy cuidada y coherente en toda su textura musical; algunos de los que están escritos para piano, aportan una técnica polifónica compositiva, marcando la diferencia con los pasillos de la mayor parte de autores aficionados de su tiempo, que se limitaban

a proponer melodías al oído con sencillo acompañamiento y a hacerlos transcribir a partitura por otros músicos. Es muy importante notar que Sojos diferenciaba bien el pasillo para bailar, del pasillo canción, que es el que está en el imaginario de muchos ecuatorianos, probablemente por tener este último la mayor producción discográfica, difusión y porque en su performatividad entre emisor y receptor ya no participa la danza. Sin embargo, este género se bailó en Cuenca y en todo el país, sobre todo, durante las tres primeras décadas del siglo XX, el mismo compositor los bailaba con “pasitos rápidos”, dando vueltas con su pareja, anota su nieta<sup>93</sup>. “Pasillo para bailar” para piano da fe de que la música y la danza iban juntas en el pasillo, pues, en muchas culturas estas dos disciplinas del arte están en diálogo físico, emocional e inclusive intelectual; al respecto Blasis (1830: 2) afirma: “La música y la danza ejercen una influencia muy fuerte sobre nuestras facultades intelectuales”<sup>94</sup>. Otros pasillos de Rafael Sojos son: “No te apures Beatriz” para piano, “Aspasia”, “Amor de Ayer”, “Insomnio”, “Espumas” y “Ámame”<sup>95</sup>.

<sup>91</sup> Jíbaros, nombre con el que los españoles denominaron a los shuar, cultura indígena milenaria del Oriente ecuatoriano que no se dejó someter.

<sup>92</sup> Concierto de la Orquesta Sinfónica de Cuenca de enero de 1984.

<sup>93</sup> Entrevista a Margarita Corral, nieta de Rafael Sojos, el 21 de diciembre de 2013.

<sup>94</sup> *La musique et la danse ont un très fort ascendant sur nos facultés intellectuelles*. (Traducción: Jannet Alvarado).

<sup>95</sup> Los pasillos “Espumas” con texto de Alfonso Andrade Chiriboga y “Ámame” fueron interpretados por la Orquesta Sinfónica de Cuenca en enero de 1984.



Ilustración 16. Pasillo "Aspasia", manuscrito de Rafael Sojos.

96

Es lamentable que haya poca constancia de la interpretación y registro de sus obras, en general, y de sus pasillos, en particular; no se conocen y por lo tanto no se interpretan; Joel Alvarado, guitarrista popular de gran experiencia, comenta que no se escuchan ni se tocan las obras de Sojos, porque la gente prefiere lo más elemental, "no tienen preparación para escuchar su música"<sup>97</sup>. Margarita Corral, su nieta, grabó el pasillo "Ámame" en un disco editado por el Banco Central del Ecuador con el título "Nuestros Artistas" en 1997, dentro de un compendio de música popular entre baladas y boleros. Queda pendiente recoger todos sus pasillos, además, determinar cuáles son los que compuso en coautoría con Paredes Herrera, así como con otros autores.

A pesar de esta falta de atención a sus obras, el sello Smithsonian Folkways Recordings ha hecho una grabación con música ecuatoriana infantil de Rafael Sojos, perteneciente al archivo fonográfico de música infantil del Smithsonian Center for Folklife and Cultural Heritage, de Washington, D. C., EE.UU., catálogo Children's Songs and Games from Ecuador, Mexico and Puerto Rico<sup>98</sup>. Las canciones seleccionadas son: "Se casa Juanito" con texto anónimo, esta canción aparece en la lista de grabación con el nombre de "La fiesta de Juan"; "Natacha" con texto de Juana de Ibarbourou, "Mi perro y mi gato" y "La gallina ponedora" con texto de Aurora Villegas que aparece como "La gallina". La colección de canciones para niños se conserva en borrador, sin publicarse en su totalidad y constituye una

<sup>96</sup> Partitura tomada del Conservatorio José María Rodríguez.

<sup>97</sup> Entrevista a Joel Alvarado el 15 de septiembre de 2012.

muestra más de la preocupación de Sojos por la educación musical, en este caso, infantil. La colección original trae una dedicatoria que dice: "A mis amigos de siempre: Dr. César Andrade y Cordero, Sr. Luis Moscoso Vega, Dr. Carlos Aguilar Maldonado, Dr. Rigoberto Cordero y León, Srta. Zoila Esperanza Palacio,

Dr. Eugenio Moreno Heredia, Sr. Roberto Segura. Cuenca 1987". Las canciones infantiles están escritas con textos de sus amigos y no tienen acompañamiento, están hechas para poder realizar una lectura fácil y recrear la armonía y ritmo acompañante.



99

Ilustración 17. Obra infantil "Se casa Juanito" de Rafael Sojos.

<sup>98</sup> Recuperado de: <http://www.folkways.si.edu/rafael-sojos/villancicos-christmas-carols/childrens-latin-world/music/track/smithsonian>.

<sup>99</sup> Partitura concedida por familiares de Sojos.

Como conclusión diremos que queda pendiente escuchar y conocer los pasillos y el resto de géneros que compuso Sojos, es decir, el momento de la consciencia y valoración de su música por parte de la comunidad generadora de emociones; falta la recepción estética o artística que “produce un efecto determinado e inmediato en el sujeto: afecta sus emociones, altera su conciencia, interpela su cuerpo” (López, 2012: 29).

## AURELIO ALVARADO SEMPÉRTEGUI

Pianista y compositor nacido en Cuenca (1893-1987), a diferencia de sus coetáneos músicos, no fue hijo de maestro de capilla ni practicó ese oficio, vivió en un entorno de arte escultórico debido a la influencia de su padre Daniel Alvarado<sup>100</sup>, importante escultor discípulo de Miguel Vélez, quienes personifican entre otros a los imagineros del Niño Dios tan enaltecido en Cuenca en los diciembre católicos al celebrar el nacimiento de Cristo. Alvarado representa al músico autodidacta en búsqueda de sonoridades peculiares, su repertorio muestra una exploración armónica que incluye modulaciones inesperadas, lo que permite que algunas de sus obras se distingan estilísticamente de la norma tonal funcional básica de la música popular y de salón de la mayoría de composiciones de comienzos del siglo XX; melódicamente también propone

frases cortas de textura polifónica a dos y tres voces. Sus composiciones son de pequeño formato y están escritas para piano sobre las que se han realizado adaptaciones orquestales para ser interpretadas por la Sinfónica de Cuenca, como es el caso de su pasillo “Vida errante” con texto de Carlos Aguilar, interpretado en el concierto de abril de 1976<sup>101</sup>. Entre las labores musicales desempeñadas en su vida están la de ser pianista correpetidor del cine silente, profesor de música del Colegio Manuel J. Calle y la de compositor de música para piano y para canto-piano. Sin duda influyó en su trabajo creativo su apego al arte quiteño de Manuel Chili (Caspicara) y Joaquín Pinto<sup>102</sup>, a más del arte cuencano y su entorno de amigos compositores; su hijo Jorge<sup>103</sup> recuerda que los amigos de su padre fueron Enrique Espín Yépez (compositor

quiteño), Luis Humberto Salgado, el padre Agustín Azcúnaga organista de la Iglesia de San Francisco de Quito; el padre Jaime Mola, organista, compositor y pedagogo español y Rafael Sojos entre otros. Conjuntamente con José Ignacio Canelos<sup>104</sup> (Ibarra 1898-Cuenca

1957) componía compartiendo criterios estéticos. Los textos de sus canciones las tomaba de escritores cuencanos como: Manuel Coello Noritz, Remigio Romero, César Andrade y Cordero, Luis Cordero y José María Astudillo.



Ilustración 18. Portada del manuscrito “A San José” compuesto por Alvarado y Canelos.

La obra de Alvarado es amplia, más de un centenar de piezas; entre los géneros desarrollados están: tango, one step, fox trot, marcha, himno, villancico, pasodoble, vals, oración, canción, elegía, preludio, estudio y, en particular, pasillo al que denominaba también soneto; el carácter expresivo de su producción varía entre religioso, filial, humorístico, amatorio, patriótico y de baile. Creó música para participar en concursos de composición: de la Fiesta de la Lira, de villancicos navideños,

de música popular o culta en Cuenca y Quito. Algunos diplomas que corroboran estos galardones son: el que acredita el primer premio en Composición de Música Culta en 1942 otorgado por la Exposición de Bellas Artes en conmemoración del CXXII aniversario de la Independencia de Cuenca o el diploma otorgado por el Municipio de Quito por haberse hecho acreedor al segundo premio en el Concurso de Música Popular, Luis Alberto Valencia, en 1977.

<sup>100</sup> Gaspar Sangurima, Miguel Vélez y Daniel Alvarado figuran como los escultores cuencanos que desde el siglo XIX hasta mediados del XX aportan al Ecuador y al mundo con sus pinturas y esculturas. Daniel Alvarado tuvo una lucida participación en la Exposición Universal de París de 1900 y fue reconocido por el gobierno francés con un diploma y una medalla (Dávalos, 2000: 17).

<sup>101</sup> En el programa de mano de la Orquesta Sinfónica de Cuenca del concierto de abril de 1976.

<sup>102</sup> Representantes de la escuela de arte quiteño.

<sup>103</sup> Entrevista con Jorge Alvarado y Juan Alvarado, hijo y nieto de Aurelio Alvarado, respectivamente, el 13 de septiembre de 2013.

<sup>104</sup> Fue profesor del Conservatorio José María Rodríguez. Compuso pasillos famosos como “Al morir de las tardes”.

<sup>105</sup> Partitura proporcionada por Jorge Alvarado, hijo de Aurelio Alvarado.



Su nieto, Juan Alvarado, músico aficionado, ha recogido parte de su obra manuscrita (ordenada en tomos por el autor); transcribió a notación digital los tomos dos y tres. La mayoría de las composiciones están ordenadas con el índice op. (*opus*), es decir número de obra, a la usanza de la práctica occidental. Algunos títulos del tomo dos son: “Marcha Solemne” compuesta para la Fiesta de la Lira de 1949, “Noches de opio”, fox-trot; “Dolientes morlaquías”, tango; Elegía No.1, “Tu faz divina”, canto religioso; “Evocándote”, canción filial; “¡Juventud!”, marcha escolar; del tomo tres: “La muchacha del puerto”, “Mi atardecer romántico”, pasodoble; “Navidad de las almas”, villancico; “Alma de Cristo”, jaculatoria musicalizada; “Tú, mi flor acariciable”, vals. Entre sus pasillos están: “Gitanerías”, “Por qué”, “Algo ignorado”, “Racimo de chistes”, “Despojos”, “Agrias dulcedumbres”, “¡Oh! mi Cuenca”, “Todo es tarde”, “Llanto que no rueda”, “Cosquilleos”, “Amorosa”, “Perdóneme Señor” y “Canso destino”; en algunos de estos, como en “Vida errante” y “Embelesos” (que será analizado en el capítulo IV), se puede constatar su exploración armónica moduladora, melódica y formal, con cambios de *tempo* y estructura tripartita.

Parte de su música se encuentra manuscrita y publicada en litografías realizadas por Alberto Sarmiento, quien tenía la influencia de Abraham Sarmiento (Cuenca, 1866-1929), profesor de litografía y dibujo de la Universidad de Cuenca en 1911<sup>106</sup>. Las portadas y las contraportadas de las partituras litografiadas

informan sobre aspectos contextuales de la sociedad de las cuatro primeras décadas del siglo XX como: los géneros musicales de moda, las obras publicadas del autor a disposición para su compra, la posición de alteridad del género femenino visualizada a través de las ilustraciones que colaboran con el imaginario de la amada, de pareja o con el del indígena.



Ilustración 19. Portada de algunas litografías de obras de Aurelio Alvarado.

107



108

Ilustración 20. Contraportada del pasillo “Vida errante”. Informa de nuevas obras disponibles del autor.

<sup>106</sup> Ver Revista Científica y Literaria de la Universidad de Cuenca. No. 1. Cuenca. 1911.

<sup>107</sup> Imágenes concedidas por Juan Alvarado, nieto de Aurelio Alvarado.

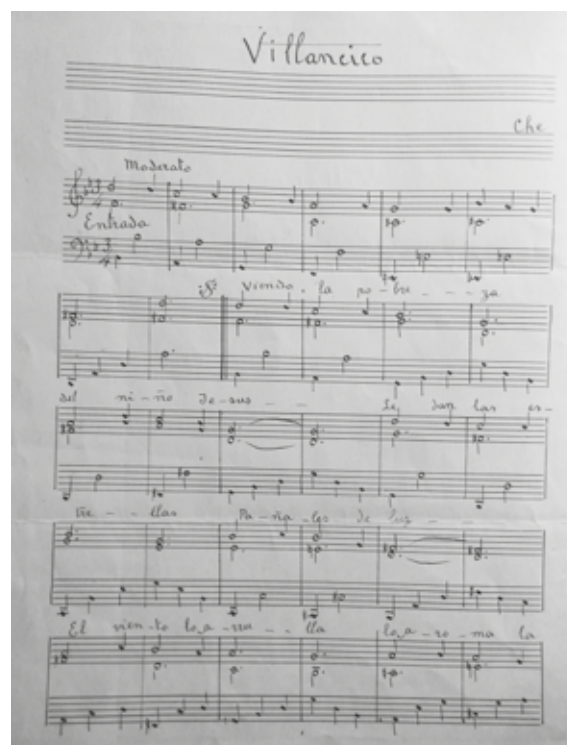
<sup>108</sup> Obra concedida por la familia de Aurelio Alvarado.

Manuscritos suyos también son el pasillo “Aguas dulcedumbres” y el “Villancico” presentado para el concurso “Fiesta de la Lira” con el seudónimo de “Che”, en 1946, este villancico no comparte el ritmo del tradicional tono del Niño cuencano en 6/8, tiene su propia propuesta rítmico-melódica:

109



**Ilustración 21.**  
Pasillo “Aguas dulcedumbres” (fragmento).



**Ilustración 22.**  
“Villancico” (fragmento).

La obra de Aurelio Alvarado es desconocida para el público del siglo XXI, no se ha valorado, es necesario integrarla a la historia de Cuenca y del país difundiendo su amplio repertorio, puesto que no se masificó ni entró en un proceso mediático. Su estilo compositivo

contribuye a la formación de la noción de pasillo cuencano como género de múltiples estilos, así como al sentido de identidad sonora de la ciudad.

En referencia a la cotidianidad del compositor, vivía el día a día su creación

artística con total compromiso, pero no recomendaba a su familia vivir de la música; su hijo Jorge, manifiesta que Aurelio recordaba que Francisco Paredes Herrera o José Ignacio Canelos, amigos suyos, no subsistieron con la holgura económica acorde a su trabajo ni fama, por lo que no apoyaba seguir su profesión. Compartió su música con sus amigos, a quienes dirigió con un espíritu de sencillo romanticismo las siguientes palabras:

...Para vosotros hermanos en el arte, van las notas musicales de mi mar salobre; para vosotros que os lanzáis valerosos a sus olas, agitadas o en calma, persiguiendo la ilusión de un puerto o las suavidades de una playa, a recoger como yo, forjador de ensueños las conchas armoniosas que guardan en su misterio las voces del infinito que canta...

## CARLOS ORTIZ COBOS

El cuencano Carlos Ortiz Cobos (1909-1982) encarna al personaje que ejerció roles protagónicos en varias etapas del desenvolvimiento musical de Cuenca. Recibió de su padre, Carlos Ortiz, la enseñanza artística inicial, luego con un profesor particular, para terminar recurriendo al autoaprendizaje. Desde 1942 fue docente del Conservatorio José María Rodríguez, su dedicación y disciplina lo llevaron a ser integrante y arreglista de la Orquesta Sinfónica de Cuenca, se autocalificaba como “cultor de la música folklórica nacional”<sup>111</sup>, integrando a esta categoría los géneros tradicionales populares ecuatorianos como el pasillo, el capishca, el albazo, el yaraví, entre otros. Gracias a la labor de Carlos Ortiz existen transcripciones para piano de una buena parte de la música tradicional cuencana y ecuatoriana de compositoras y compositores de oído que no cultivaron la escritura académica; también



**Ilustración 23.** Carlos Ortiz Cobos.

110

<sup>109</sup> Partituras del archivo de Jorge Alvarado, hijo del compositor.

<sup>110</sup> Foto: Cortesía de Luis Enrique Ortiz Cobos.

<sup>111</sup> Expresó esta frase en 1960, cuando fue condecorado por el Gobierno Nacional con la presea “Gran Caballero”.



adaptaba para orquesta, obras nacionales tradicionales escritas para piano. Los programas de mano de los conciertos de la Orquesta Sinfónica de Cuenca de las décadas del setenta y ochenta notifican la costumbre de incluir en la segunda parte obras tradicionales ecuatorianas, las que en su mayoría eran adaptadas por Carlos Ortiz. Su personalidad se caracterizó por mantener un gran sentido del humor y un don de gentes excepcional que, sumados a su talento y exigencia interpretativa, contribuyeron a que acceda a todos los círculos sociales de la ciudad y que marque hitos en las prácticas orquestales populares de Cuenca. En relación al vínculo

músico-entorno-público, dignificó el trato al artista y su oficio al exigir que los integrantes de las orquestas que formó, como la de Los Hermanos Ortiz (1920), de la Orquesta Jazz Austral (1934) o de La Típica Ortiz (de los cuarenta a los ochenta aproximadamente), conocieran lectura musical o tuvieran la suficiente práctica para poder ajustarse a sus minuciosos lineamientos estilísticos, así lo reconoce uno de los cantantes de la Orquesta Austral, Julio Pesántez<sup>112</sup>(1933-), quien tuvo que pasar rigurosas audiciones *a capella*, tras cortinas para ser aceptado. Al otro lado de las cortinas se encontraban las hermanas de Ortiz, quienes daban la valoración adecuada.



113

**Ilustración 24.** Orquesta Austral conformada por: Daniel Verdugo (saxofón), Jorge Daza (saxofón), Ignacio Romero (percusión), Roberto Orellana (contrabajo), Joel Alvarado (guitarra), Julio Pesántez (canto y maracas), Manuel Pintado (trompeta) y Carlos Ortiz (acordeón).

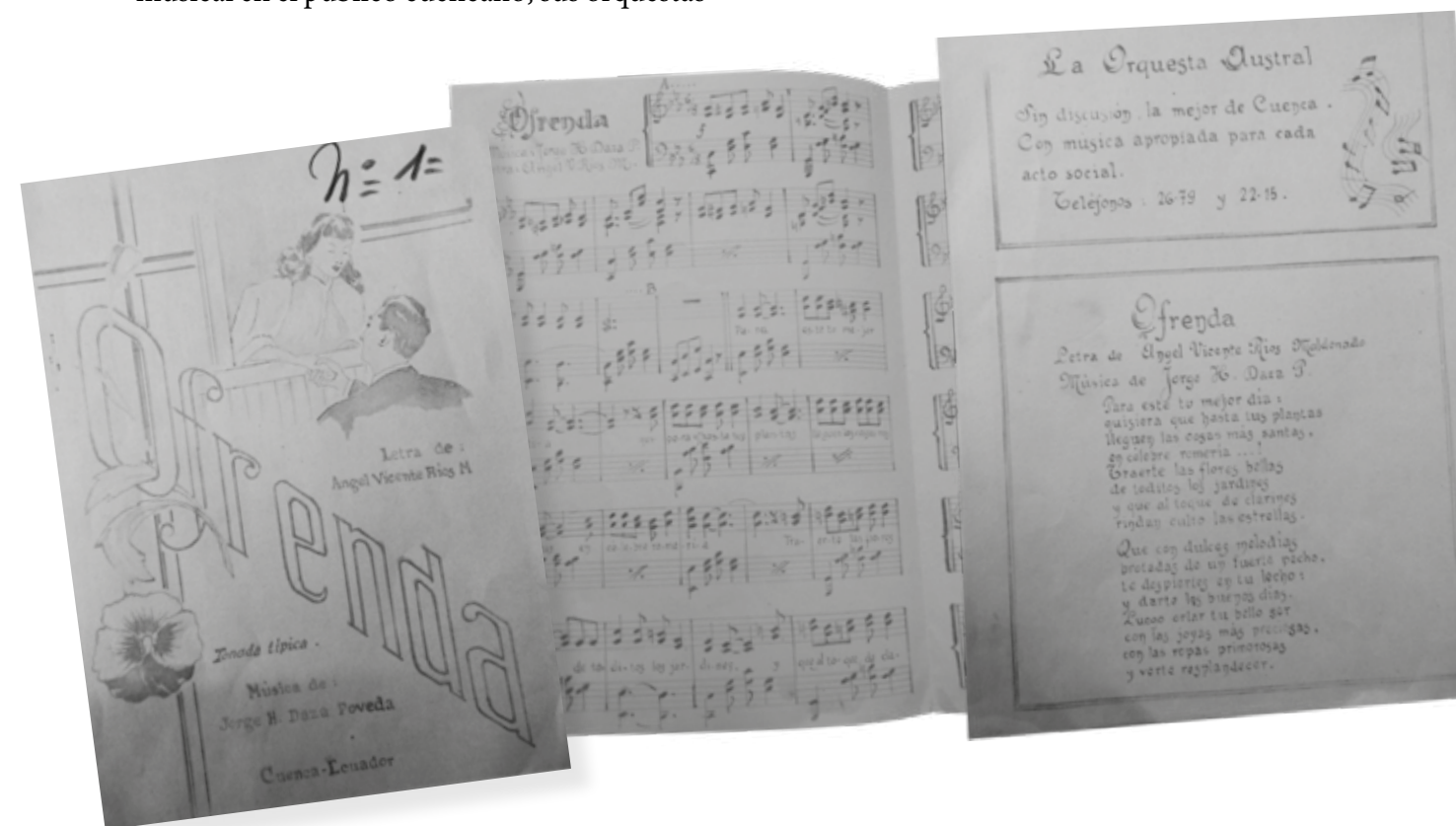
<sup>112</sup> Entrevista a Julio Pesántez el 15 junio de 2013.

<sup>113</sup> Fotografía de la Orquesta Austral, cortesía de Julio Pesántez.

Desde la antropología de la música, se puede decir que los grupos musicales de Carlos Ortiz construían mundos sonoros en la ciudad “a través de la relación íntima que [se estableció] entre patrones sociales y patrones sonoros” (Cruces, 2002). La interpretación instrumental en sus grupos musicales tenía que estar bien ensamblada y el canto ser claro, con voz impostada y afinada en la ejecución de pasillos, tangos, boleros, tonos del Niño; desde los años treinta hasta los setenta ejerció una determinante influencia estético-musical en el público cuencano; sus orquestas

eran las llamadas a acompañar serenatas, reuniones familiares, fiestas cívicas, conciertos navideños, programas de radio y cantantes extranjeros<sup>114</sup> que llegaban a la ciudad.

En la década de los cuarenta, portadas y contraportadas de sus partituras y las de sus compañeros eran utilizadas como medios publicitarios para poner a disposición del público obras nuevas y promocionar el servicio de la orquesta de turno para actos sociales; la prensa también anunciaba sus grabaciones y novedades discográficas.



**Ilustración 25.** Portada, contraportada publicitaria y fragmento de la tonada típica “Ofrenda” de Jorge Daza<sup>115</sup>.

<sup>114</sup> Su orquesta acompañó, por ejemplo, a la cantante cubana de boleros Xiomara Alfaro (1930-) en su visita a Cuenca.

<sup>115</sup> Archivo de Carlos Ortiz.



117

Es preponderante la participación de Jorge Daza, músico quiteño (1911-1976) que se casó con Zoila Rosa Jara en Cuenca y se quedó a vivir como un morlaco más. Tenía la ventaja de leer nota y transcribía obras para ser interpretadas por sus compañeros en diferentes orquestas; cuenta su hijo Raúl<sup>116</sup> que las partituras de las composiciones de su padre quedaron esparcidas por la ciudad en algunos archivos. Su buen humor era compartido con Carlos Ortiz en las veladas musicales en las que no faltaba el brindis por la amistad. Durante su vida musical formó parte de varias orquestas como la Austral que tocaban boleros, cumbias y géneros tropicales como el chachachá, sin llegar a participar de la llamada “música de la nueva ola” de baladas y rock and roll, que pertenecieron a otro movimiento estético paralelo en la ciudad desde 1960.

**Ilustración 26.**

Nota de prensa tomada de diario *El Mercurio* que promociona la Orquesta Austral.

Las composiciones de Ortiz incluyen desde música pianística para cine silente como el “Tango” escrito en 1930 para el Teatro Variedades, hasta géneros como: vals, danzante, himno, bolero, marcha, tonada, capishca, pasacalle, chilena, cumbia, villancico, tono del Niño y, sobre todo, pasillo. El *capishca*<sup>118</sup> (ritmo alegre similar al albazo) “Por esto te quiero Cuenca” conocido como “Por eso te quiero Cuenca” es célebre por ser cantado colectivamente en las fiestas de la ciudad y por su texto costumbrista perteneciente al mismo compositor (Por tus cholas buenas

mozas/por tus *longos*<sup>119</sup> bien plantados/ por tus mañanas preciosas/ y tus cielos estrellados...). Los tonos del Niño cuencanos anónimos, otros compuestos por él e interpretados por la Típica Ortiz figuran como el género que más identifica a la ciudad en las navidades, pues, el ritmo peculiar en 6/8-3/4 (hemiola), el acordeón, el piano, el contrabajo, los violines y el canto en tesitura aguda del dúo infantil ambateño Carrasco Ayala resuenan en una exaltación de alegría y de preciosismo popular cuencano. Es importante anotar que villancicos como “Velación en Todos Santos”,

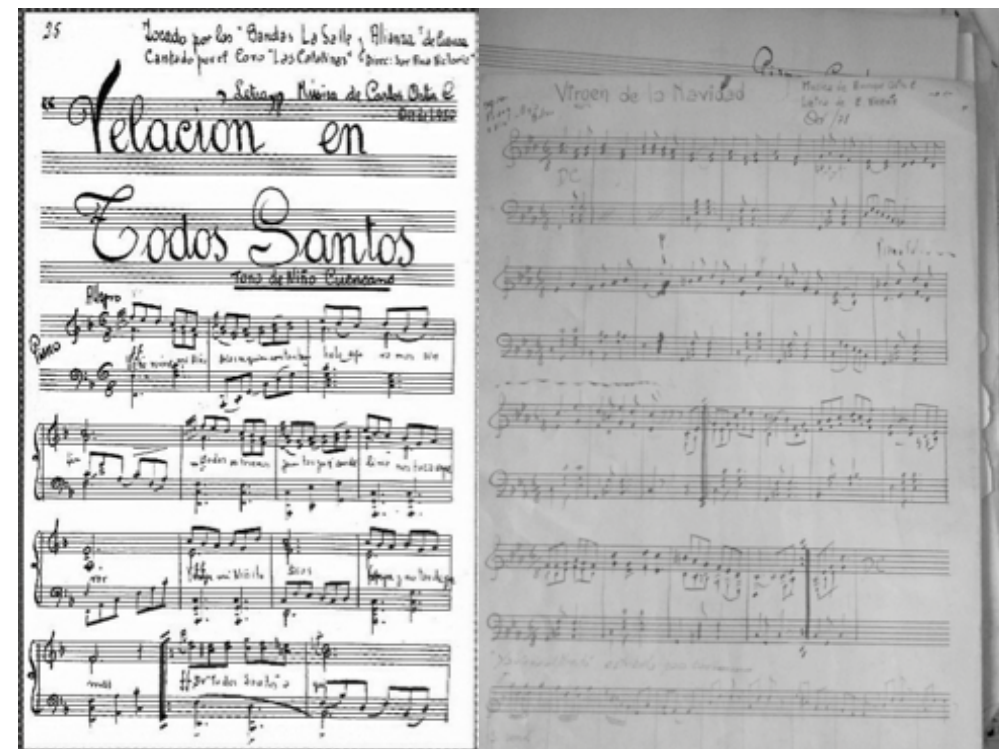
<sup>116</sup> Entrevista realizada a Raúl Daza, hijo de Jorge Daza, el 25 de agosto de 2019.

<sup>117</sup> Nota de prensa tomada de diario *El Mercurio*. 5 de julio de 1944.

<sup>118</sup> El término *capishca* significa, zumo del corazón, *Capishca*, en cambio, viene del verbo quichua *capina* y significa “exprimir”.

“Tono del Niño para el pueblo”, “Villancico morlaco” de su autoría, o “Virgen de la Navidad” de su hermano Enrique, constituyen una muestra de obras que se tocan (sin que al escucha le interese su autoría, característica intrínseca de la música de tradición oral) junto con otros tonos del Niño interpretados por bandas de pueblo en el llamado Pase del Niño

Viajero (Alvarado, 2010), evento ritual que se manifiesta como una procesión emblemática cuencana que marca la devoción popular religiosa del catolicismo desde 1960 en honor a la escultura del Niño Dios conocida como Niño Viajero. El Pase del Niño fue declarado Patrimonio Cultural Intangible del Ecuador en diciembre de 2008.



120

**Ilustración 27.** Fragmento de “Velación en Todos Santos” Tono del Niño de Carlos Ortiz.

**Ilustración 28.** “Virgen de la Navidad” letra de Carlos Ortiz y música de Enrique Ortiz.

<sup>119</sup> *Longos* significa jóvenes en quichua, en Cuenca se utiliza muchos quichuismos en el habla coloquial, entre ellos este.

<sup>120</sup> Partituras del archivo de Carlos Ortiz.





121

**Ilustración 29.** La Típica Ortiz. De izquierda a derecha: Enrique Ortiz, bandoneón; Humberto Vanegas, piano; Ignacio Romero, violín; Carlos Ortiz, bandoneón; Alberto Ortiz, contrabajo, y Francisco Torres, guitarra.

En lo referente al pasillo, en los archivos del compositor se ha hallado más de un centenar de su autoría, otros transcritos por él y creados por compositores "de oído", también se encuentran varios álbumes, como los denominaba, con transcripciones de música desde el siglo XIX hasta la década de los setenta (siglo XX) de géneros cuencanos de salón, religiosos, tradicionales ecuatorianos, latinoamericanos y una obra sorprendente (por no ser muy cultivado en

la ciudad el género en el que se inscribe), la ópera con acompañamiento de piano "Abdón Calderón"<sup>122</sup> (ópera de cámara) del cuencano José Miguel Rodríguez, evidenciando así su inclinación por la conservación musical. Estas fuentes documentales sirven para reconstruir, reterritorializar y poner en valor obras olvidadas como uno de los pasillos cuencanos de su colección, fechado en 1925, sin título; en esta partitura se lee: "Pasillo cantado por Matilde Ortiz de Flores, por el año

<sup>121</sup> Foto: Cortesía de Luis Enrique Ortiz Cobos.

<sup>122</sup> Abdón Calderón (1804-1822), héroe cuencano de la Independencia del Ecuador en la batalla del Pichincha.

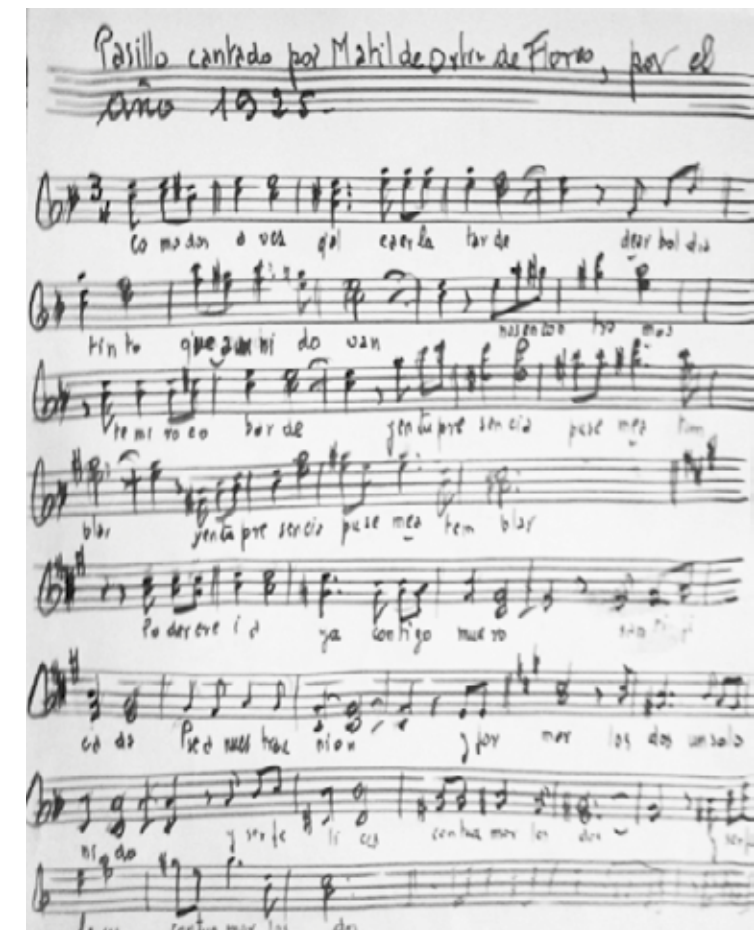
1925". La particularidad de esta transcripción es que posee solamente melodía en dúo de terceras a la usanza del pasillo canción, sin acompañamiento; es una obra corta de dos partes, la primera en la menor con modulación a la mayor en la segunda, volviendo la última frase a la menor; el tema comienza con anacrusa y tiene cuatro compases, lo que le hace diferente a los pasillos de la primera década del siglo XX, cuyos motivos son más cortos; estructuralmente, los temas musicales de este pasillo coinciden rítmicamente con los versos del poema que contiene dos cuartetos: los versos del primer cuarteto tienen rima consonante (primero-tercero, segundo-cuarto), el segundo cuarteto está formado por versos libres y rima asonante, no consta el autor del texto que es claramente de un estilo popular con tintes barrocos por el uso del pronombre proclítico (púseme a temblar –cuarto verso, primer cuarteto–):

Como dos aves que al caer la tarde  
de árbol distinto que a su nido va  
nos encontramos te miro cobarde  
y en tu presencia púseme a temblar

Poder creía ya contigo muero  
santificada sea nuestra unión  
y formar los dos un solo nido  
y ser felices con tu amor los dos.

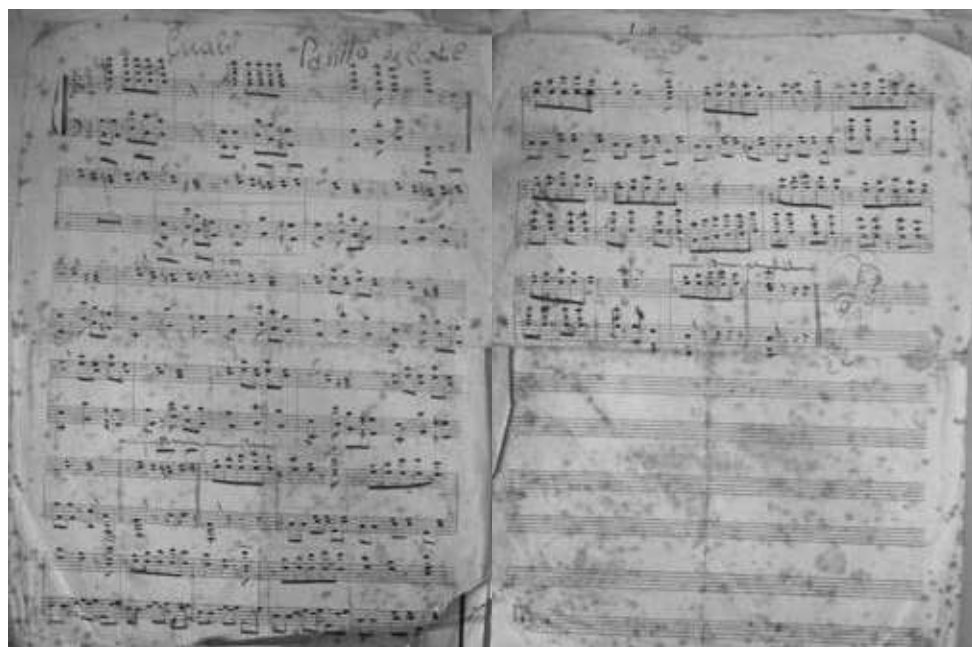
<sup>123</sup> Partitura tomada del archivo de Carlos Ortiz.

123



**Ilustración 30.** Pasillo canción, 1925.

El primer pasillo para piano escrito por Ortiz es probablemente “¿Cuál?”, data de 1927. Es importante conocer a través de su manuscrito la variedad de esquemas rítmicos<sup>124</sup> que utiliza para el acompañamiento, lo que le confiere agilidad e interés rítmico-armónico:



125

**Ilustración 31.** Pasillo “¿Cuál?” de Carlos Ortiz, 1927.

<sup>124</sup> La continuidad de los esquemas graficados se puede entender como ritmo de hemiola o sesquiáltera, utilizados frecuentemente en la música tradicional ecuatoriana como en el tono del Niño cuencano.

<sup>125</sup> Obra encontrada en el archivo de Carlos Ortiz.

Otros pasillos que integran su producción son: “Sollozando por ti”, “Corazón”, “Para ti”, “Cuando retournes”, “Adiós Cuenca”, “Alegría en la Sierra”, “Dame tu olvido”, “Busquemos corazón”, “El vibrafonista”, “El arriero”, “Alegría en noviembre”, “Y fue bajo la sombra”, “Tú volverás”, “Condena”, “Incógnita cruel”, “Falsaria”, “Fiat voluntas tua”, “Aunque me duela el alma”, “Éxtasis”, “Sin ella”, “Tu y yo... los dos” y “Desolación”; todos ellos comparten el ritmo convencional (dos corcheas, silencio de corchea, dos corcheas, silencio de corchea) y solían ser tocados en *tempo* alegre.

Todos los pasillos están escritos para piano, algunos están arreglados para la Orquesta Sinfónica de Cuenca; actualmente no se integran a menudo a programas de concierto, lo que no ocurre con el capishca “Por esto te quiero Cuenca” que se lo escucha en las fiesta de la ciudad. Con el acordeón, el bandoneón, la guitarra, el piano y el vibráfono, realizaba interpretaciones que todavía están en la memoria auditiva de las generaciones que lo conocieron.

Carlos Ortiz Cobos fue condecorado en 1960 con la presea “Gran Caballero” del Gobierno Nacional, en la presidencia de Camilo Ponce Enríquez, a través del Ministerio de Relaciones Exteriores. Ganó premios en concursos de composición como el “Municipalidad de Cuenca”, recibido el 3 de noviembre de 1981, y el primer premio en el Segundo Festival de Navidad 1965, organizado por el Conservatorio “Rodríguez” de la Universidad de Cuenca. En 1948, la Orquesta Austral, de la cual era su director, ganó el primer premio en el Certamen de Música y Canto de Villancicos organizado por radio *El Mercurio*.

En la década de los cuarenta, con la Orquesta Austral, Ortiz realizó grabaciones discográficas de pasillos para la RCA, entre estos están: “Sabor de lágrimas” de César Andrade y Cordero cantado por el dúo Benítez y Valencia, o “Chorritos de Luz” de Rafael Carpio Abad con texto de Alfonso Cuesta.

Cuando Carlos Ortiz falleció en 1982, sus amigos periodistas y escritores: Edmundo Maldonado, Rigoberto Cordero y León y Luis Moscoso Vega, publicaron en sencillo estilo, sentidas notas de prensa en legítimo reconocimiento a uno de los mayores representantes de la música popular cuencana.

La música popular de Ortiz, que recoge las memorias sonoras cuencanas del siglo XX y sus contextos culturales, ha sido desplazada, entre otras razones, por falta de políticas educativas que incluyan el trabajo realizado por este personaje. Ha sido más fuerte la industria musical de géneros pop mediáticos de moda pasajera, que adormece y manipula el intelecto de las masas (Adorno y Horkheimer, 1988), sacrificando la creatividad por el canon. Al hablar de la música como mercancía, dice Adorno (2008): “la vida musical no es vida para la música; [...] es una vida para el lucro”; esta circunstancia de consumo que coincide con la cuencana en contra de su desarrollo, vive toda la música formal incluida la contemporánea y la tradicional ecuatoriana. Es urgente integrar a la educación oficial del país, un programa de investigación, apropiación y concienciación de los géneros musicales ecuatorianos pasados y vigentes, populares y académicos, para construir identidad y memoria, haciendo uso de las industrias musicales para difundir estas



propuestas y no solo las de interés meramente mercantil y de ideologías dominantes nada críticas.

## RAFAEL CARPIO ABAD

Nació en Cuenca (1905-2004), vivió durante todo el siglo XX, por lo que su música popular pasó por diferentes circunstancias sociales, de producción y de receptividad. Su niñez fue difícil de sobrellevar por la situación económica humilde que ofrecía su padre músico y por el fallecimiento de su madre; como era costumbre, debía aprender un oficio, tomando pintura y litografía con Abraham Sarmiento; al no ser lo suyo, se dedicó a otras actividades como pintar edificios o vender periódicos para tener ingresos. Cuenta el músico en su autobiografía “Vida y andanzas de Rafael Carpio Abad” (1978), que partió a Guayaquil, trayecto en el que pasó por verdaderos suplicios al cruzar el sistema montañoso que rodea Cuenca y peor aún al llegar a Guayaquil, ciudad porteña grande en comparación con Cuenca. Cuando regresó decidió aprender música siguiendo el ejemplo de José María Rodríguez y Luis Pauta, pronto comenzó a dictar clases de piano a las señoritas hijas de las familias pudientes; se deduce de el relato que su primera composición fue el fox incaico “Rosas y espinas” escrita a los veinte años alentado por las alegrías y desencantos del amor, emociones habitualmente tomadas como inspiradoras de la creación musical.

En 1929, comenta que compuso el pasillo “Chorritos de luz” con texto de Agustín Cuesta<sup>126</sup> (de gran difusión en el país), sin embargo, sobre esta obra el mismo autor refiere que han existido rumores que difunden su dudosa autoría, el mismo caso ocurrió con el pasillo “Vivir agonizando” que se grabó con el título de “Hoja seca” con texto de Reynaldo Saltos, grabado en disco Onix por el trío Jervis; defendió la autoría de estos temas judicialmente para aclarar su propiedad.

En 1938, cuando se fundó el Conservatorio, ingresó en él y, a pesar de no concluir sus estudios, desarrolló el oficio de pianista y compositor de géneros populares tradicionales, además acompañaba las velaciones y novenas del Niño<sup>127</sup>, tocaba en las radiodifusoras como era la práctica anhelada de solistas y grupos orquestales, se destacan las emisoras H.C.J.B. de Quito, El Prado de Riobamba; Cóndor, Cenit, El Mundo de Guayaquil y El Mercurio de Cuenca; en Colombia, H.J.E.W de Cali y Radio Nueva Granada de Bogotá.

Otras obras compuestas por Carpio son: “Perla ecuatoriana”, pasacalle, “Último suspiro”, “Baila cholita” cachullapi (género musical ecuatoriano), “Panaderita del Vado”, pasacalle; villancicos como: “Llegó Navidad”,

música y letra de Carpio, “Con guitarras y violines” o “Villancico morlaco” con texto de Ricardo Darquea. A propósito de villancicos, el Banco Central del Ecuador publicó en 1987 su recopilación de villancicos anónimos entre algunos de su autoría en el “Florilegio del villancico tradicional cuencano”.

Merece mención aparte por su difusión, el pasacalle “Chola cuencana” compuesto en 1949, que junto al pasillo “Chorritos de luz” son las piezas más conocidas e interpretadas de su autoría. Como es característica de la música popular, “Chola cuencana” se ha ejecutado con diversa instrumentación y estilo, desde pasacalle tocado en piano, pasando por la balada, hasta llegar a la tecnocumbia con acompañamiento rítmico de batería y ostinato de güiro, típico de este género. Varias fuentes de internet testifican estas transformaciones del pasacalle “original” para piano y canto, en las que se puede encontrar también comentarios de aceptación y otros de total desacuerdo a la última variación (tecnocumbia) por parte de los internautas; se suma a estas diferentes versiones el efecto audiovisual que palpa el consumidor o receptor al abrir estas páginas web. A continuación se citan varios enlaces como testimonio de estas interpretaciones: 1. Cantado por el dúo Benítez y Valencia en una versión en pasacalle<sup>128</sup> con arreglo orquestal; 2. Interpretado por el grupo “Tradición” de España en estilo y ritmo de balada con un arreglo pop con batería y orquesta<sup>129</sup>; 3. Ejecutado por el Señor Don Indio Manuel

(personaje humorístico cuencano) en tecnocumbia<sup>130</sup> con acompañamiento digital (sampleado); 4. Dúo Manantial en tecnocumbia<sup>131</sup>.

Todas estas variantes obligan a reflexionar sobre los derechos intelectuales de los autores sobre sus obras populares y hasta dónde se puede permitir proponer arreglos, improvisaciones, cambios en la línea melódica, en la armonía y en el ritmo, en suma, en todos los elementos de la música y el sonido, así como en el estilo. Por su parte, Luis Joaquín Carpio Mogrovejo, hijo de Rafael Carpio, llegó a publicar en la prensa una denuncia por la deformación, según su criterio, cometida a “Chola cuencana”, obra de su padre.

Legítimo o no, a pesar de reclamos y malestares, una de las características de la música popular es que puede estar sujeta a variaciones de melodía, armonía, ritmo, orquestación, improvisación y demás elementos sonoros, debido a la apropiación de parte de intérpretes, arreglistas, público e industria.

“Chorritos de luz” el pasillo cuencano que se mantiene vigente de este compositor, tiene múltiples intérpretes: dúo Uquillas y Ramírez con el acompañamiento de la Orquesta Austral; dúo Benítez y Valencia, hermanas Mendoza Sangurima, Julio Jaramillo, Olimpo Cárdenas, Liliam Suárez, Los Violines de Lima, entre otros. La partitura escrita por Carpio para piano deja ver motivos melódicos de corcheas con inicio de silencio de corchea,

<sup>126</sup> Cuenta Lucía Astudillo Loo que se murmuraba en su familia que Agustín Cuesta le había dedicado este poema a su tía María Astudillo (entrevista 25 de septiembre de 2013).

<sup>127</sup> Reuniones familiares o barriales convocadas para alabar al Niño Dios en épocas navideñas a través del rezo y el canto de villancicos.

<sup>128</sup> Recuperado de: <https://www.youtube.com/watch?v=LOWZoNEuyps> (15/10/2017).

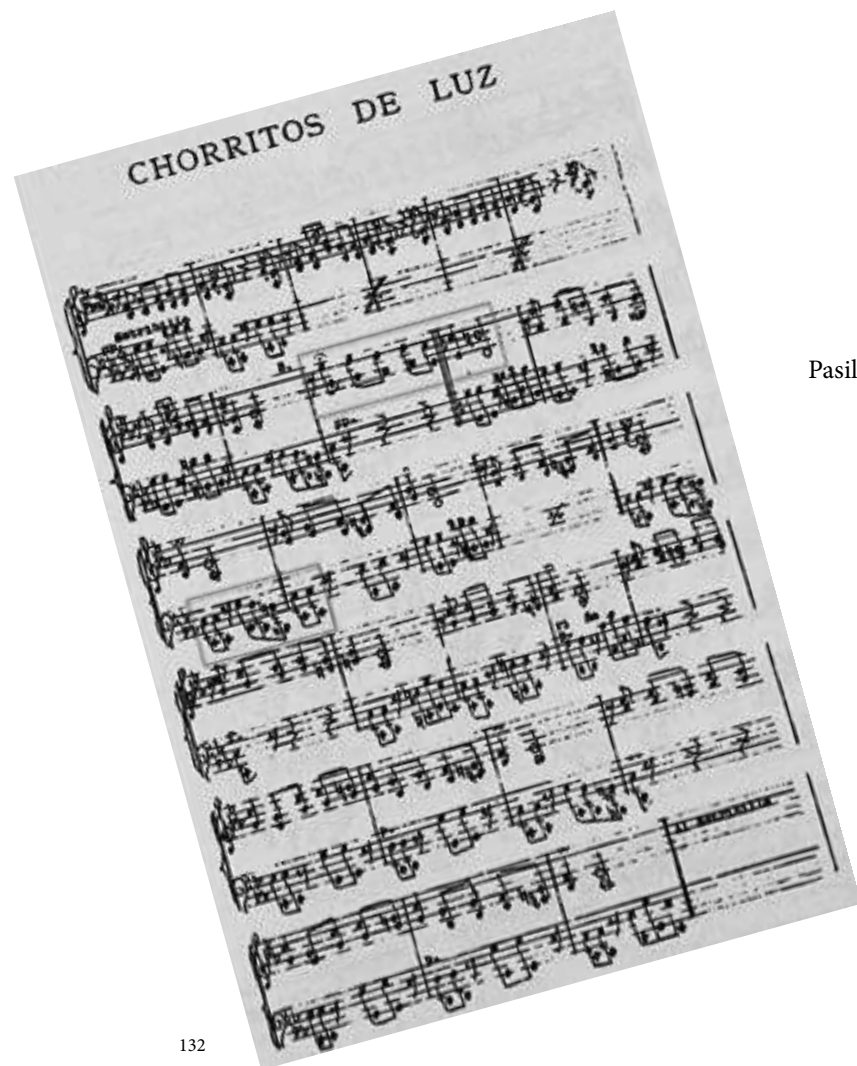
<sup>129</sup> Recuperado de: <https://www.youtube.com/watch?v=npWTnke59nQ> (7/1/2015).

<sup>130</sup> Recuperado de: <https://www.youtube.com/watch?v=RInbh1PfbWA> (7/1/2015).

<sup>131</sup> Recuperado de: [https://www.youtube.com/watch?v=kdlsA\\_olfVs](https://www.youtube.com/watch?v=kdlsA_olfVs) (7/1/2015).

de dos compases como los más antiguos (de Segundo Luis Moreno), mientras el acompañamiento rítmico armónico tiene una variante de tres corcheas para llegar al patrón rítmico convencional.

El poema de Cuesta, escrito en tono asequible y romántico, está formado por versos de arte menor que coinciden rítmicamente con los motivos musicales, dando lugar a un solo discurso reconocible desde el pasillo a modo de fragmentos significativos para el grupo que lo consume.



132

**Ilustración 21.**  
Pasillo "Chorritos de luz"  
(fragmento).

<sup>132</sup> Partitura tomada de Carpio, Rafael 1978: 95-96.

### “Chorritos de luz” (fragmento)

Porque te quise tanto  
con ese amor de niño  
porque me amaste poco  
no fuimos al altar  
y mi alma solitaria  
llorando este cariño  
quedó mirando lejos  
mi ya perdido feliz hogar  
quedó mirando lejos  
mi ya perdido feliz hogar

tú vives siempre alegre  
yo vivo siempre triste  
mi pena y tu alegría  
castigo son de Dios  
porque le diste a otro  
esa alma que fue mía  
porque yo le di a otra  
mi agonizante corazón  
porque yo le di a otra  
mi agonizante corazón.

...

Cualquiera que sea el estilo del pasillo, se relaciona con la música popular a la que se le suele dar un estatus y un valor en dependencia de quiénes se identifican con ella, así como de quiénes la difunden y la interpretan. Middleton (2001: 20) propone cuatro definiciones de música popular que se relacionan con esos juicios de valor, pudiendo guiar su complejo estudio; las resume de la siguiente manera: 1. Definición normativa que ubica a la música popular como inferior. 2. Definición negativa que no la clasifica ni como folklórica ni como seria. 3. Definición sociológica que la identifica con un grupo social específico. 4. Definición tecnológico-económica en la que la

música popular se difunde por los medios de comunicación y/o en un mercado de masas. Si se analiza las obras de Carpio, así como todas las mencionadas en este capítulo bajo estas definiciones, se puede concluir que el pasillo ha compartido todas ellas por haber estado vigente a lo largo del siglo XX y XXI y porque sus intérpretes, públicos, sectores sociales, valoraciones y emociones producidas han variado en ese tiempo. Se puede concluir diciendo que el pasillo ecuatoriano y cuencano ha compartido escenarios de diversos estilos y tecnologías, razón por la que no se le puede conceder un único estatus de valoración estética y social.

## ARTURO VANEGAS

Músico cuencano (1919-2009), es el personaje que representa al maestro de solfeo, al instrumentista de orquestas y al compositor de música tradicional; el pasillo fue el género más escrito por Vanegas. Ingresó al Conservatorio, siendo uno de los primeros alumnos que luego enseñaría a las siguientes generaciones, recibió clases de Segundo Luis Moreno, Francisco Salgado, José Ignacio Canelos, entre otros. Tocaba el violoncello, el piano y el contrabajo, este último instrumento le permitió incorporarse a las orquestas de Carlos Ortiz y a la de los Hermanos Vanegas (sus hermanos) en los años cuarenta y cincuenta. En la radio *La Voz del Tomebamba* HC5EH de José Heredia y Humberto Espinosa (dueños hasta 1952<sup>133</sup>), interpretaba al piano

música ecuatoriana tradicional así como boleros con sus hermanos en los violines. En esta radio se organizaba concursos de composición como el de villancicos, en 1950, en el que obtuvo el primer lugar con “Navidad Blanca”. Participó también en otros certámenes: con el pasillo “Madre” obtuvo el segundo premio (como reza en la partitura) en la Lira Lojana de 1973; con el pasillo “Reflejos” con texto de María del Carmen Valerios ganó el primer premio en el concurso de Música Popular Ecuatoriana organizado por la Casa de la Cultura de Quito en 1975; “Septenario” con letra de Ricardo Darquea (analizado en el capítulo IV) ganó el primer premio en el Concurso Nacional “Luis Alberto Valencia”, en 1983, auspiciado por el Municipio de Quito.

<sup>133</sup> Dato proporcionado por Daniel Pinos en una entrevista en el programa “La música del recuerdo” dirigido por el señor Luis Palacios Bonito en Radio Cuenca el sábado el 28 marzo de 2009.

Obtuvo además galardones por parte del Municipio de Cuenca y del Gobierno Nacional.

Los pasillos cuencanos de Vanegas mantienen estructuras simétricas, responden temáticamente a patrones habitualmente previsibles, con la particularidad de que ofrecen enlaces armónicos con retardos y presentan modulaciones. La forma musical utilizada es A-B o A-B-A.

Pasillos de su autoría, a más de los mencionados son: “Algún día” con letra de Celia Zapata Ordas; con texto de Daniel Pinos compuso: “Añoranza Azul”; “Lluvia de flores”, “Quisiera”, último pasillo canción compuesto conjuntamente en 1997 con letra de Pinos,

quien comenta que componían, con una performatividad en la que don Arturo, sentado al piano, y don Daniel a su lado iban hilvanando cada frase musical con cada verso poético hasta terminar la obra, Vanegas escribía la partitura. Han cantado sus creaciones el dúo cuencano Strobel Maldonado, Patricio González, Hugo Vinuesa, los hermanos Miño Naranjo, entre otros. Géneros que desarrolló también son: himnos, vales, sanjuanitos, albazos como “Olvidando mis penas” ejecutado a menudo por Olmedo Torres en saxofón, y el sanjuanito “Vano juramento” interpretado por los Locos del Ritmo<sup>134</sup>.

## TERESA CORDERO DE TORAL

Mujer cuencana, artista de la música y la poesía popular, vivió desde el año 1925 hasta el 2009. Perteneció a una familia ligada a las letras, sus padres fueron Miguel Cordero Dávila y Rosa Virginia Tamariz, su abuelo fue Luis Cordero Crespo, expresidente de la República.

**Ilustración 33.**

Fotografía de Teresa Cordero de Toral.



135

<sup>134</sup> Famosa orquesta popular cuencana establecida en 1949; desde su creación a cargo de Luis Chalco (canto) y Olmedo Torres (saxofón), varias generaciones han pasado por el grupo; actualmente la conforman Pablo González (cantante), Homero Ramírez (cantante), Jaime Velasco (acordeón), Víctor Guamán (saxofón), Marcelo Bustos (batería), Carlos Bustos (congas), Carlos Vallejo (bajo eléctrico).

<sup>135</sup> Foto: Cortesía de Fabiola Toral, hija de Teresa Cordero.

Estudió música algunos años en el recién fundado Conservatorio de Cuenca; las clases que más calaron en Teresa fueron las del maestro alemán Kurt Sober<sup>136</sup> (1899-1963), director de orquesta, pianista y correpetidor de cantantes, quien, en 1933, fue director de orquesta en Italia, país del cual salió en 1939 rumbo a Cuenca por motivos relacionados con la Segunda Guerra Mundial y el trato de persecución dado a los músicos de origen judío como él. Luego de su permanencia en Cuenca, en 1941 partió a los Estados Unidos, donde murió en 1963. Sober le inculcó la práctica vocal con su respectiva técnica, también tuvo la influencia de sus hermanos Alberto que tocaba el violín y Rafael, la guitarra. Cuenta su hija Fabiola<sup>137</sup>, que cuando su madre tenía quince años tuvo una presentación artística en la Universidad de Cuenca en la que Kurt Sober le acompañó la canción del barroco italiano “Caro mio ben” de Giuseppe Giordani como muestra de su progreso en el estudio del canto.

Su nexo con la música y la poesía le llevó a crear canciones que las acompañaba con su guitarra o piano, estas inspiraciones eran transcritas a partitura por Carlos Ortiz. Tiene una misa, villancicos y canciones dedicadas a la virgen, indica su hija. También creó boleros, vales, baladas, pasodobles, danzantes y, sobre todo, pasillos.

En la década de los setenta, el sello Amancay recogió obras representativas de la artista para ser grabadas en el disco L.P. No. 700031, titulado “Rumores del Tomebamba”, con arreglos y dirección del guitarrista Homero Hidrovo. Las obras seleccionadas reflejan su apego a la ciudad y a la celebración de sus tradiciones. Constan en el disco: “Tomebamba”, danzante que toma el nombre de uno de los cuatro ríos emblemáticos que cruzan la ciudad de Cuenca en versión de los hermanos Miño Naranjo; “Calle de las Secretas”, danzante cuyo texto hace referencia a las leyendas que identifican a Cuenca desde comienzos del siglo XX, canta el Trío Los Reales; “Si tú te vas” vals cantado por Eduardo Brito, “Me preguntas por qué” y “Recuérdalo”, baladas interpretadas por Consuelo Vargas; “Cuenca señorial”, pasodoble en la voz de Galo Cárdenas; los pasillos grabados son: “Evocación” (analizado en el capítulo IV) y “Se va la vida”<sup>138</sup> cantado por Eduardo Brito, “Las tardes de mi tierra” por los hermanos Miño Naranjo, “Sin rumbo” por el barítono cuencano Galo Cárdenas, “Tal vez” y “Sin ti” por el trío Los Reales.

Si se quiere otorgar un calificativo a los pasillos de doña Teresita Cordero de Toral (como se la conoce) se puede decir que son sencillos y exquisitos, las líneas melódicas

y armónicas tienen un trato intuitivo del romanticismo musical que se complementa con la interpretación con *rubato*<sup>139</sup> y acompañamiento de guitarra. La discursividad de su música sirve a la de sus textos que ofrecen dos temáticas marcadas en su poesía, la una de orden amoroso y nostálgico, y la otra de orden regional y costumbrista.

Dos poemas ejemplifican estos contenidos: “Se va la vida” pasillo (amoroso) y “Calle de las Secretas” danzante (regional).

### “Se va la vida”

I

Se va la vida y el alma llora entristecida  
se van las horas como bandadas de golondrinas  
muere la tarde y en su agonía  
mi alma te llama todos los días  
mi voz se pierde en lontananza  
como un lamento sin esperanza  
y tú no vienes dime hasta cuándo  
este silencio me está matando  
solo recuerdos tengo en mi mente  
de horas felices que no vendrán.

II

Las ilusiones no hacen su nido bajo mi anhelo  
y las alondras ya no han cantado bajo mi cielo  
y en esas noches llenas de luna  
miro tu imagen como a ninguna  
la brisa trae el suave acento  
de tus canciones, tu suave aliento  
y tú no vienes dime hasta cuándo  
este silencio me está matando  
solo recuerdos tengo en mi mente  
de horas felices que no vendrán.

<sup>136</sup> Kurt Sober estudió en Royal Goethe Gymnasium at Hanover Alemania, piano con Herman Dettmer y dirección con Johannes Schueler.

<sup>137</sup> Entrevista a Fabiola Toral, hija de Teresa Cordero, el 11 de enero de 2015.

<sup>138</sup> Como referencia, el pasillo “Se va la vida” cantado por Eduardo Brito se encuentra en internet con el título de “Atardecer”. Queda abierta la polémica sobre las impresiones estéticas, emocionales y de valor artístico audiovisual que proporcionan las imágenes subidas a la página en conjunto con la música.

Recuperado de: <https://www.youtube.com/watch?v=FZ54LnU7V-0> (12/6/2013).

<sup>139</sup> Término italiano que sugiere acelerar o tocar más lento algunos fragmentos, para luego volver al *tempo* inicial.

Los dos primeros versos de cada estrofa son pentadecasílabos y coinciden adecuadamente en ritmo y acento con el tema musical de cuatro compases, seguidos por respuestas de decasílabos con duración de dos compases:

**Moderato espressivo**

Se va la vi-da y,el al-ma llo-ra en-tris-te - ci - da se van las ho-ras co-mo ban - da-das de go-lon-dri - nas mue-re la tar - de y, en su, a-go - ni - a mi, al-ma te lla-ma to-dos los dí - as

**“Calle de las Secretas”**

Calle de las Secretas	y en su caballo blanco
barrio de tradición	se desapareció.
cuentan que los fantasmas	Las doce de la noche
salen en procesión.	las campanas están
El cura sin cabeza	tocando por sí solas
hace su aparición	el toque de oración.
llegando a las Conceptas	Cadenas que se arrastran
se ponen en oración.	saliendo de un rincón
Su capa vuela al viento	de almas que fueron buenas
el farol se apagó	y que están en prisión.

Envueltas en sus mantos  
 las beatas se van  
 a la misa de cuatro  
 pues no pueden faltar.  
 La mano negra asoma  
 y les quita el misal  
 huyen despavoridas  
 hacia la catedral.

Leyendas de mi Cuenca  
 siempre han de perdurar  
 se contaban de noche  
 al fuego del hogar.  
 Calle de las Secretas...



Este danzante en *tempo moderato* trae a la memoria las leyendas lugareñas cuencanas de comienzos del siglo XX acompañadas de una melodía que se la puede calificar emotivamente como misteriosa en concordancia con la discursividad del poema.

La incursión de Cordero de Toral en la música incluye a la mujer en el trabajo creativo cuencano, por lo que resulta emergente para el arte difundir sus pasillos y demás obras, para dimensionar con experiencias de género social e inclusión, la riqueza e identidad de la música popular ecuatoriana.

Su hija Fabiola Toral (proclamada Reina de Cuenca en 1970), cultivó el canto con perseverancia, grabando con diferentes arreglos instrumentales algunas producciones fonográficas como boleros, baladas, canciones latinoamericanas y, por supuesto, con pasillos de su madre como “Evocación”<sup>140</sup> y “Alas rotas”. Como cantautora creó algunas baladas, uno de los géneros preferidos en las tres últimas décadas del siglo XX, algunas son: “Enamorada del amor”, “Cada día que pasa”, “Carril de colegiala”, “Vuelve”, “Tú” y “Todos cantan su canción”. En 1969 obtuvo el segundo premio en el Primer Festival de la Canción Latina en el Mundo, que se llevó a cabo en México con su canción: “La luna algo me dirá”.

**Ilustración 34.**  
 Fabiola Toral. Portada del disco  
 “Canciones latinoamericanas”.

<sup>140</sup> Se puede encontrar esta obra cantada por Fabiola Toral con acompañamiento guitarrístico y arreglo de Emilio Lara en <https://www.youtube.com/watch?v=ryxee4OhDPM> (Recuperado: 5/2/2017).

## ENRIQUE CARPIO

Nació en Cuenca en 1938, es odontólogo, además de ser cantante y compositor de oído. Representa al experto de otras ramas ocupacionales que desarrolló la afición por la música, vale comentar que en Cuenca es una práctica generalizada que profesionales de cualquier rama cultiven la música popular, muchos de ellos se sienten en capacidad de emitir juicios de valor estético y técnico desde su vivencia de aficionados, sin que su público tenga otros criterios para comentar la recepción musical.

Carpio practicó la guitarra y creó varios géneros musicales populares en canciones transcritas a partitura por Carlos Ortiz Cobos, quien añadía las introducciones a sus obras, eventualmente también transcribía el maestro Leopoldo Yanzaguano (1926-2010), profesor del Conservatorio. Su afinidad con la música

le sirvió para que en su juventud formara dúos o tríos con sus compañeros de la Universidad de Cuenca e inclusive ganara concursos que se organizaban entre estudiantes (en 1959 ganó uno de ellos).

Creaba música y letra de valsos, tangos, baladas y pasillos. Su parecer respecto a sus pasillos es que no imitan a los “convencionales”, “no son tristes, no son derrotistas, quise romper esa monotonía de la mayoría”<sup>141</sup>, el argumento principal es la alabanza a la amada como en: “Mis anhelos” (analizado en el capítulo IV), “Inspiración” que suele cantar a dúo con su esposa Lolita, o “Imaginaria” que es efectivamente jubiloso, está en tonalidad mayor y se desarrolla en motivos de dos compases como muestra el ejemplo:

**Allegro**

E - ter - na - men - te mí - a — por - que, el cie - lo, es en - tre - ga —

Es conveniente señalar también que el poema del pasillo en mención está desarrollado en verso libre, y, estilísticamente pertenece a un romanticismo, producto de sus vivencias, las cuales se presentan diáfananamente en tres estrofas.

<sup>141</sup> Entrevista a Enrique Carpio el 8 de enero de 2013.

### “Imaginaria”<sup>142</sup>

Eternamente mía  
porque el cielo es entrega  
de besos y cometas  
de estrellas pensativas  
con melenas doradas  
y hechizos diamantinos  
de bucles que han besado  
las sienes de la luna.  
Mía en la eternidad  
porque la entrega es vida  
es velada e insomnio  
para cuidar tu sueño  
acunado en tu mente

en el espacio tenue  
de mi nombre y tu risa  
de tu voz y mi pena.  
Mía solamente  
porque estás en mi surco  
como germen cautivo de la tierra  
con tus manos viajeras  
has tocado mi tiempo  
y el calendario abierto  
se ha quedado sin días  
para amarte sin soles  
sin lunas sin estrellas.

Si bien el texto tiene su propio significado verbal, este le adjudica a la música un significado extramusical que le da sentido de unidad a la obra.

La performatividad del proceso de creación consistió primero en escribir el verso e ir añadiendo la melodía y acompañamiento de guitarra verso por verso.

El esquema rítmico enraizado en la práctica popular guitarrística del pasillo es el mismo que utiliza Carpio:

<sup>142</sup> “Imaginaria” se escribió en 1990. Poema tomado del libro *Pluma al viento*, de Enrique Carpio. (Colaboración cultural de Imprenta Monsalve Moreno Cía. Ltda. Cuenca, s/d).



La interpretación de la introducción al canto propiamente dicho, el autor la realiza con arpeggios y melodías basadas en las notas del acorde en la guitarra y en notas de paso en las cuerdas graves hasta llegar a la fundamental del siguiente acorde, esta es una práctica extendida

entre los guitarristas populares que interpretan el género. Carpio busca en sus pasillos quizá intuitivamente cambios modulatorios inesperados, lo que le da a su música una distinción del canon habitual armónico (ver análisis de “Mis anhelos” en el capítulo IV).

## FERNANDO AVENDAÑO

---

Nació en Cuenca en 1962 y realizó estudios formales de música desde su niñez. Avendaño es un músico profesional cuyo sentido de creatividad lo llevó más allá de las estructuras tonales. Descubrir la *Pachamama*<sup>143</sup> (en sus palabras), con su lógica diferente al eurocentrismo y las filosofías orientales, fue decisivo para emprender su tarea musical como pianista ligado al jazz y como compositor de música popular y formal en un proceso que podría llamarse descolonizador de la estética hegemónica. Avendaño ha compuesto música para cine y teatro, es miembro de la Red de Compositores Académicos Ecuatorianos (REDCE), ejerce la docencia, ha ocupado varios cargos administrativos, entre ellos, director encargado de la Unidad de Desarrollo y Difusión Musical del Municipio del Distrito Metropolitano de Quito, y es intérprete activo como solista en festivales de jazz.

Ha incursionado en la composición del pasillo desde la contemporaneidad con técnicas de composición académicas y de fusión. En su producción musical está el CD “El afecto y el efecto pasilleros” (Quito 2009-2010. Producciones Magros)<sup>144</sup>, en el que hace una propuesta “sinfónico-pasillero-experimental”, como él lo llama, incluye el elemento electrónico a semejanza de otros géneros desarrollados en Latinoamérica como el electro-tango argentino, además del componente sinfónico; estas combinaciones han dado como resultado un pasillo que no pierde ni la figuración rítmica, ni la nostalgia del pasillo ecuatoriano de los años cincuenta en adelante, es el caso de “Florilegio” y “Ciego corazón” (analizados en el siguiente capítulo). Otros pasillos que incluye el CD en mención son: “Nunca fue” (pasillo canción) y “Pasillo Bambuqueo” (remix)<sup>145</sup>. Para Avendaño, con este género se logran nuevas propuestas

---

<sup>143</sup> Con *Pachamama* el compositor se refiere al conocimiento de las culturas andinas y afroecuatorianas con sus respectivas filosofías de vida.

<sup>144</sup> Este disco comparte creaciones de pasillos de Fernando Avendaño y Lenin Estrella con el uso de la electrónica.

<sup>145</sup> Remix es un proceso en el cual se funde electrónicamente música original con música o fragmentos sonoros preexistentes.

compositivas y performativas<sup>146</sup>, comenta que a través de sus investigaciones ha podido constatar que se bailaba el pasillo a principios del siglo XX y se baila todavía en el norte y sur del país<sup>147</sup>. Lo electrónico es la novedad en sus últimos pasillos por lo que está a favor de arriesgarse y ser propositivo alrededor de este género. Opina que en la mayoría de trabajos

actuales no hay una propuesta de innovación sino solo de recreación y que los pasillos cuencanos “clásicos” como de Francisco Paredes Herrera son maravillosos a diferencia de los rocoleros, que no son de su preferencia por ser demasiado deprimentes en sus textos y expresión.

## OTROS COMPOSITORES Y COMpositorAS

---

No es el propósito de este trabajo mencionar a todas las creadoras y creadores de pasillos cuencanos; sin embargo, a continuación se menciona a algunos músicos y sus aportes, que complementan el panorama compositivo del pasillo con sus estilos contrastantes a lo largo de finales del siglo XIX hasta lo que va del XXI en Cuenca.

Antes de mencionar nombres y experiencias de artistas de la música con o sin formación académica, se debe subrayar el papel de la mujer música y de la representación social adjudicada a ella, pues, las ideologías dominantes se han encargado de invisibilizar el trabajo permanente de las mujeres, quedando incompleta la historia de la humanidad y, en este caso, de Cuenca; ninguna noción de identidad de un pueblo puede construirse o reconstruirse certeramente excluyendo a la mujer del ámbito musical como compositora, arreglista, directora de orquesta o intérprete de

iguales condiciones estéticas que las del varón. Edward Said (2010) en su ensayo “Música y feminismo” percibió una de las causas de la inequidad: “El problema a día de hoy [es que] es un dominio masculino organizado tan masivamente como en el pasado”. Es urgente erradicar la enseñanza musical y artística sexista<sup>148</sup>, la musicología ha tenido que abandonar esa posición ya que desde los movimientos posmodernistas se ha dado un giro para atender e incluir a las marginadas en sus estudios (Ramos, 2003).

Algunas compositoras que se han destacado en la creación del pasillo son: Isabel Tamariz de Salazar (1895-1989), música popular y poeta cuencana, estudió música y se dedicó a la educación parvularia. Pasillos de Isabel son: “Sin rumbo” con letra de Hugo Salazar Tamariz, “Lejanías” con letra de Francisco Salazar.

---

<sup>146</sup> Para difundir el pasillo, el músico y un grupo de artistas han interpretado y bailado pasillos en el trolebús, en Quito.

<sup>147</sup> Entrevista a Fernando Avendaño el 24 de diciembre de 2013.

<sup>148</sup> Término acuñado en la década de los sesenta, que denota la subordinación del género femenino en todas sus actividades al género masculino, es decir se relaciona con la inequidad.

Isabel Tamariz, Teresa Cordero, Isabel Muñoz y Rosa Jerves sobresalen con sus pasillos transcritos y arreglados por Carlos Ortiz para ser interpretados por la Orquesta Sinfónica de Cuenca, en su programa de mano de abril de 1976, se evidencia la interpretación de pasillos de estas autoras. En el archivo del Conservatorio "José María Rodríguez" también se han encontrado partituras de pasillos de Ligia Déleg Sáenz.



**Ilustración 35.**  
Isabel Tamariz.



**Ilustración 36.**  
Rosa Jerves.

(Dibujos de Marco A. Sánchez tomados del programa de mano de la Orquesta Sinfónica de Cuenca de abril de 1976).

Jannet Alvarado Delgado es pianista, compositora académica y musicóloga cuencana, su labor compositiva está integrada por obras de pequeño y gran formato, música de cámara, obras electroacústicas y obras sinfónicas, incluidas dos óperas; la ópera "Ipiak y Súa" inserta en su tercera parte un pasillo tratado con técnicas contemporáneas de composición, además de ensamblarse con orquesta, coros, y solistas. Es compositora de Cayambis Music Press, Virginia, EE. UU., algunas de sus obras están publicadas por esta empresa especializada en música de cámara latinoamericana. Su preocupación por la investigación científica, por conocer

y entender la pluriculturalidad ecuatoriana, ha servido para que la artista utilice organizaciones sonoras ancestrales como argumentos estéticos de construcción de técnicas compositivas. Sus pasillos "Cántiga de la mar", "Pasillo mío" y "Pasillo" se analizan en el siguiente capítulo.

Un personaje que se distinguió hacia la mitad de siglo XX con un nacionalismo elegante tonal-modal fue Corsino Durán (1911-1975), compositor azuayo y violinista; escribió sanjuanitos, pasillos, pasacalles, adoptando una armonía disonante que le diferencia de la sencilla armonía utilizada por la mayor parte de autores populares.

Son conocidas sus obras "Añoranzas" y "Romanza ecuatoriana", ganadora del primer premio Casa de la Cultura Ecuatoriana, en 1948.

Es preciso mencionar a José Ignacio Canelos, músico imbabureño<sup>149</sup> (1898-1957), compositor de los muy divulgados pasillos: "Al morir de las tardes" y "Ojos verdes". Llegó a Cuenca como profesor del Conservatorio cuando este se inauguró, e influenció con su estilo a sus estudiantes; pasillos manuscritos para piano se han encontrado en el archivo del Conservatorio recogidos por Rafael Sojos, estos son: "Piedad" (1945), "Paraíso perdido", "Súplica" (1945), "Flores grises", "Amor muerto" y más pasillos escritos en hojas sueltas. Fue muy amigo de Aurelio Alvarado, frecuentaba su casa para compartir experiencias. Cuenta Jorge Alvarado, hijo de Aurelio, que en sus últimos años, Canelos vivía en completo apego al licor. Estas reseñas nos dan la medida de la posición socioeconómica no muy favorable en que vivían los músicos.

Tampoco se puede dejar de mencionar a José Antonio Luna (1927-2004), que siendo lojano se estableció en Cuenca desde 1952 para estudiar en el Conservatorio. Su talento le llevó a que interpretara todo género de música popular latinoamericana y ecuatoriana, así como varios instrumentos, formando los llamados "conjuntos orquestales", antes orquestas, en escuelas, con gente de su barrio y con músicos de experiencia; fue también profesor particular de algunas niñas, niños y jóvenes de la ciudad escogidos (ya que no accedía a todas las solicitudes). Organizó el Conjunto Pepe Luna, cuya primera forma-

ción estaba integrada por: Cayo Bustos (batería), Ángel Pesántez (canto), Dimas Quezada (guitarra) y Arturo Sack (saxofón), e interpretaba en fiestas familiares y populares géneros ecuatorianos y por supuesto, pasillos.

César Andrade y Cordero (1904-1997), escritor, periodista y abogado, tuvo protagonismo en el ámbito literario en la Fiesta de la Lira de la década de los cuarenta, compuso algunas obras de salón y piezas cortas como el pasillo "Viajera" y "Sabor de lágrimas"<sup>150</sup>, difundido por el dúo Benítez y Valencia. En la radio *La Voz del Tomebamba* mantenía programas artísticos como "Por las rutas del recuerdo", emisión en vivo de poesía y música con las orquestas de Carlos Ortiz y de los Hermanos Vanegas. Esta fue una de las propuestas importantes que presentaba música y literatura cuencanas juntas.

Músicos como: Leopoldo Yanzaguano y Rubén Mosquera se desempeñaron como profesores del Conservatorio y también compusieron pasillos y obras de varios géneros tradicionales. Francisco Torres Oramas, César Mosquera, Carlos Arízaga Toral, Daniel Pinos, Alfonso Andrade Chiriboga, Aureliano Márquez, Víctor Pozo Coronel, Enrique Sánchez Orellana, Alberto Ordóñez Estrella, Ricardo Cuesta, entre otros, han creado pasillos transcritos por Carlos Ortiz o Leopoldo Yanzaguano para piano o para orquesta en versiones sencillas. Estudiantes del Conservatorio y la Facultad de Artes de la Universidad de Cuenca como Raúl Rodríguez y Patricia Bermeo, practican hasta el presente la composición de pasillos con nuevas propuestas armónicas, formales y orquestales.

<sup>149</sup> Gentilicio de la provincia de Imbabura ubicada al norte del país.

<sup>150</sup> Recuperado de: <https://www.youtube.com/watch?v=xv4sdgNSTLU> (20/10/2014).

## INTÉRPRETES Y ESPACIOS DEL PASILLO CUENCANO

Las primeras y primeros intérpretes del pasillo cuencano fueron, probablemente, las señoritas de familias acomodadas, sus parientes y sus profesores como José María Rodríguez o Luis Pauta. Una de estas intérpretes que vivió desde 1906 hasta 2011 fue María Astudillo Montesinos. Ella estudiaba el piano con José María Rodríguez, como se evidencia en fotos y partituras que conserva prolijamente su

sobrina Lucía Astudillo Loo. Es de destacar que entre estas copias manuscritas de obras se encuentra un cuaderno con canciones al Niño Dios, conocidas como tonos del Niño cuencanos, transcritas por José María Rodríguez, entre otros, que coinciden con los villancicos anónimos localizados en otros archivos y repositorios de la ciudad como herencia del siglo XIX<sup>151</sup>.



152

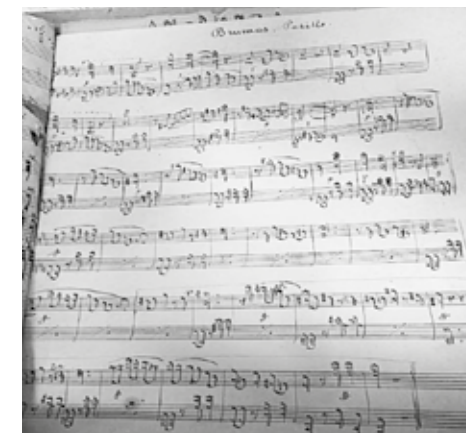
**Ilustración 37.** María Astudillo, alumna de José María Rodríguez (2006).

<sup>151</sup> La Prefectura del Azuay auspició en diciembre de 2017 la grabación de Tonos del Niño cuencanos del siglo XIX, algunos de los cuales constan en el cuaderno mencionado de pertenencia de María Astudillo, como un aporte a la música patrimonial cuencana, en esta producción se cuenta con arreglos e interpretación instrumental de Jannet Alvarado, mientras que el canto está a cargo de Sandra Argudo y Juan Caros Cerna.

<sup>152</sup> Foto tomada de *Cien años de amor a la vida: María Astudillo Montesinos* (2007), escrito por Lucía Astudillo como un homenaje a su tía María.

El pasillo “Brumas” figura sin nombre de autor entre los manuscritos antiguos del archivo de Lucía Astudillo, así como una cantidad de litografías de música europea y nacional que circulaba a finales del siglo XIX y comienzos del XX.

**Ilustración 38.** “Brumas”, pasillo antiguo, encontrado en el archivo de María Astudillo Montesinos en uno de sus cuadernos de estudio<sup>153</sup>.



Al pertenecer el pasillo a la categoría de música de salón, se tocaba en piano y, a semejanza de la experiencia europea de la primera mitad del siglo XIX, era considerado como canción o pieza popular valiosa; a finales de ese siglo, a las obras de salón se las podía calificar de piezas campesinas o nacionales con similar calidad (Middleton, 2001: 20). En el caso de Cuenca, este género se interpretaba también en guitarras o mandolinas, en el espacio de la casa de campo o de la ciudad. La guitarra, por lo portátil de su estructura, en la década del treinta (siglo XX) alcanzó el protagonismo en el acompañamiento del pasillo canción, sin que por eso desapareciera el acompañamiento pianístico.

Joel Alvarado (1920-2018), músico autodidacta, recuerda con claridad su aprendizaje de la guitarra mediante la observación y la práctica disciplinada<sup>154</sup>, llegó a tener dominio de este instrumento, lo que le permitió acompañar a cantantes connotados en el país como Julio Jaramillo o el dúo Benítez y Valencia.

<sup>153</sup> Partitura del pasillo “Brumas”, sin autor. Cortesía de Lucía Astudillo.

<sup>154</sup> Entrevista a Joel Alvarado el 13 de septiembre de 2012.

<sup>155</sup> Foto: Cortesía de Joel Alvarado.



155

**Ilustración 39.** Dúo Benítez y Valencia con Rosalino Quintero y Joel Alvarado, segundo y tercero desde la izquierda, respectivamente.

También formó parte de las orquestas dirigidas por Carlos Ortiz, como la Jazz Austral, tocando guitarra junto con instrumentos de viento, percusión y teclado. Es importante considerar los métodos de enseñanza-aprendizaje del pasillo al que recurría Alvarado para transmitir a sus alumnos, que consistía en dibujar sin pentagrama notas solas y acordes siguiendo la fórmula del ritmo del pasillo.

**Ilustración 40.**  
Joel Alvarado al centro con un conjunto de guitarras, vientos y cuerdas.



156



157

**Ilustración 41.**  
Orquesta Jazz Austral de Carlos Ortiz con la participación de Joel Alvarado (segundo desde la derecha). Se destacan en la fotografía de izquierda a derecha: Carlos Ortiz, Humberto Vanegas, Jorge Daza, Arturo Vanegas, Manuel Pintado, Joel Alvarado, Pacífico Ávila y Rafael Vanegas.

<sup>156</sup> Foto: Cortesía de Joel Alvarado.

<sup>157</sup> Foto: Cortesía de Luis Enrique Ortiz.

Contemporáneo de Joel y alumno suyo es su hermano de madre Rosalino Quintero (1930-2011), reconocido por su gran destreza en el requinto y por acompañar a renombrados solistas como: Olimpo Cárdenas, Carlos Rubira Infante, Fresia Saavedra, Máxima Mejía; a duetos como: Bowen Villafuerte, las hermanas Mendoza Sangurima. Tocó con Julio Jaramillo desde 1955 hasta 1977, grabando más de cien obras (Cortázar y Valdivieso, 2011: 24-41)<sup>158</sup>. En Cuenca formó parte del trío Los Campiranos junto a Luis Chalco y José Molina, expresando su propio estilo requintista de melodías sobrecargadas de adornos. El uso del requinto se extendió en los tríos de boleros mexicanos en los años cuarenta, como en el trío Los Panchos; por la misma época se popularizó en Ecuador y comenzó a ser utilizado para acompañar y hacer contracantos en el pasillo.

Con estos nuevos personajes, en las décadas de los cuarenta y los cincuenta se expande el estrato social y económico de intérpretes y de receptores del pasillo a músicos de condiciones económicas y de formación cultural humildes, también se amplían los espacios de creación y ejecución a los hogares de los nuevos artistas (cuyo aprendizaje era por imitación en la mayor parte de casos) fuera del centro de la ciudad, sector donde se concentraban las manifestaciones culturales a comienzos de siglo XX. La radio sería el moderno medio de difusión desde 1934, año en que se creó en Cuenca la radiodifusora *La Voz del Tomebamba*, mediante la cual se informaba sobre los acontecimientos importantes en el mundo como la Segunda Guerra Mundial, se difundía música registrada en

discos y se organizaba programas en vivo de artistas famosos para ese entonces como el pianista Huberto Santacruz o el trío “Los Tampiqueños”, formado por Carlos, Rafael y José Jervis. En 1945 comenzó a funcionar *Radio Cuenca*, de Daniel Pinos, dedicada a difundir pasillos como esencia de la música “nacional”, entre otros géneros ecuatorianos y latinoamericanos como el bolero o el guapango mexicano. Las presentaciones en vivo servían de motivación a los jóvenes aficionados para aprender al oído. Las calles también fueron escenario musical a mediados del siglo XX, a través de las serenatas y sus paisajes sonoros de significación emocional, que definían roles de género y jerarquía social entre quienes tocan, escuchan y contratan dichos servicios.

A este ámbito corresponde el cantante Julio Pesántez, nacido en el barrio de San Sebastián en 1933, quien comenta que en su niñez tenía gran afición por la guitarra y el canto, pero era difícil económicamente conseguir el instrumento y cuando lo pudo obtener comenzó su aprendizaje autodidacta y su trabajo en la interpretación de boleros, valeses y pasillos; Miguel Rojas García (1904-1960) “El Ciego Rojas” (clarinetista), llamó al cantante para que conformara la Orquesta Tropical de la cual era el director (años cincuenta); relata Pesántez que una de las características técnicas interpretativas de la guitarra en la orquesta era el “bordoneo”, cuya peculiaridad consistía en tocar al unísono con el clarinete la melodía en las cuerdas graves con el acompañamiento del resto de la orquesta. Conformó luego la orquesta de Leopoldo Yanzaguano y después las de Carlos Ortiz. Un cantante que compartía

<sup>158</sup> En este libro se detalla las presentaciones y grabaciones acompañadas por Rosalino Quintero a Julio Jaramillo.



el escenario con él fue Eduardo Rodríguez, el "El Negro Rodríguez" quien se destacaba en el tango; también Valentín Martínez, "El Negro Valentín" que cantaba boleros. Añade el cantante que el pasillo se bailaba y era una danza elegantísima, de etiqueta. Sin embargo, poco a poco se quedó rezagado para el final de las presentaciones y fiestas sociales, esta posición se mantiene. En el transcurso de la carrera, Julio Pesántez cantó pasillos y otros géneros con varios grupos orquestales populares y con la Orquesta Sinfónica de Cuenca<sup>159</sup>. Pesántez da fe de todas las dificultades, encantos y contrastantes situaciones y contextos sociales y culturales que han protagonizado varias generaciones de músicos.

Merece mención particular el protagonismo de las orquestas de Carlos Ortiz y sus hermanos, como el medio de desarrollo de

varios intérpretes, instrumentistas y cantantes; inicialmente el grupo de Los Hermanos Ortiz, conformado por Carlos, Enrique y Alberto, tocaba música de tradición ecuatoriana en piano, bandoneón y guitarra. Es curiosa la historia de la introducción del bandoneón de Enrique en la orquesta; cuenta su hijo Luis Enrique<sup>160</sup> que su padre muy joven hizo toda una travesía hasta llegar a Buenos Aires en donde encontró al bandoneonista Aníbal Troilo, quien le dio algunas indicaciones sobre el instrumento, llegando a Cuenca consiguió un bandoneón y lo practicó hasta tener pericia, luego le enseñó a su hermano Carlos, de ahí la predilección de tocar tangos y música popular argentina junto con música ecuatoriana con una estética mestiza muy particular de los Ortiz.



**Ilustración 42.** Enrique Ortiz tocando el bandoneón.

161

<sup>159</sup> El programa de mano del concierto de febrero de 1975 de la Orquesta Sinfónica de Cuenca muestra la participación de Julio Pesántez.

<sup>160</sup> Entrevista concedida por Luis Enrique Ortiz Cobos, hijo de Enrique Ortiz, el 3 de octubre de 2018.

<sup>161</sup> Foto: Cortesía de Luis Enrique Ortiz Cobos.



**Ilustración 43.** Hermanos Ortiz, Carlos (acordeón), Enrique (bandoneón) y Alberto (guitarra).

162

La Orquesta Austral y La Típica Ortiz acompañaban a artistas internacionales que llegaban a Cuenca, este es el caso de la famosa cantante mexicano-estadounidense Eva Garza (1917-1966) conocida como "La novia de la canción", que estuvo en la ciudad en 1947 con su esposo, Felipe "El Charro Gil", cantando boleros, guarachas, valeses, entre otros géneros. Garza ha compartido el

escenario con Agustín Lara, Toña La Negra, Los Panchos, Pedro Vargas y más artistas mexicanos. Algunos boleros que llegaron a tener éxito en Latinoamérica en su voz son: "Frío en el alma", "Padre Nuestro", "Lágrimas de sangre", "Comprensión", "Negro", "Usted", "Sabor de engaño" y "Amor perdido". En la siguiente fotografía se leen los elogios con los que se refieren los cantantes a la Típica Ortiz.

<sup>162</sup> Foto: Cortesía de Luis Enrique Ortiz Cobos.





163

**Ilustración 44.** La cantante Eva Garza y su esposo, el cantante Felipe Gil (al centro), acompañados por la Típica Ortiz.

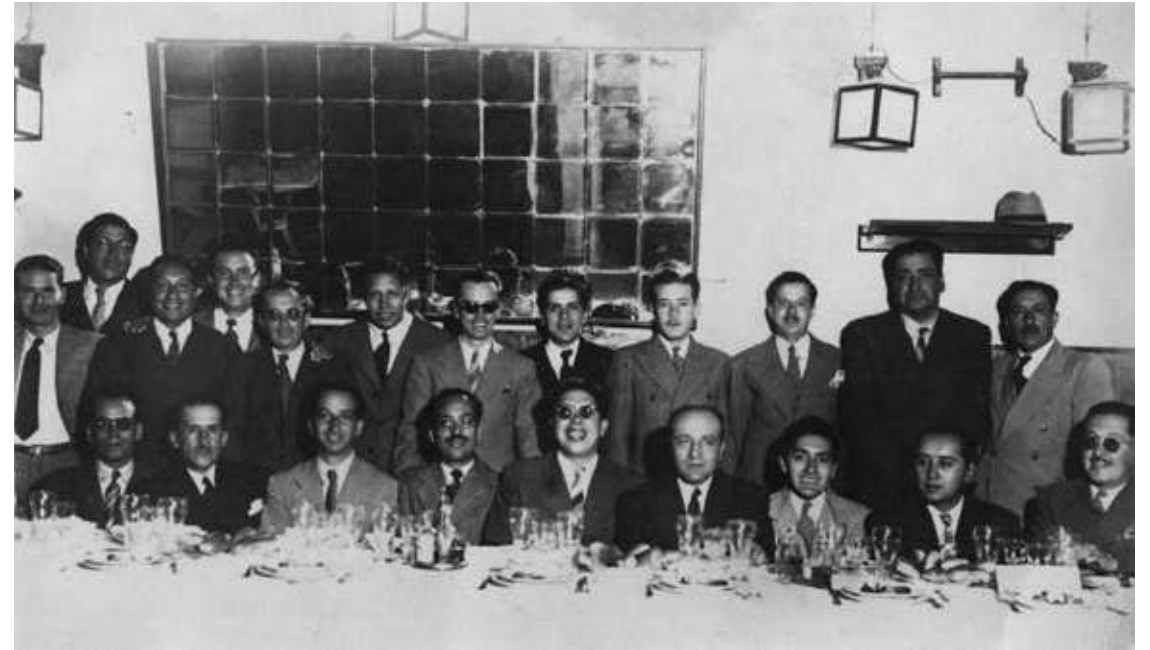
Entre los cantantes locales que más se destacaron por algunas décadas junto con las orquestas de los hermanos Ortiz y otras como los Conjuntos de Pepe Luna, la Orquesta Sonolux o los Dinámicos, están Julio Pesántez, Eduardo Rodríguez, Alejandro Aguirre, Miguel Rojas Rodríguez. No existía una escuela de canto en la cual se pueda aprender técnica vocal, por lo que se apoyaban en el aprendizaje de oído, imitando las voces de moda que se escuchaban en discos y en la radio; el talento era el componente principal del cantante, la

afinación e impostación de la voz (que no era connatural en todos) se conseguían con la práctica.

Los hermanos Ortiz mantuvieron íntima amistad con personajes del arte, la literatura y la administración pública de la ciudad. El grupo “Somos veinte” se reunía premanentemente para crear pasillos y música popular, así se compuso “Por esto te quiero Cuenca” con música de Carlos Ortiz y texto del grupo, comenta Luis Enrique Ortiz<sup>164</sup>.

<sup>163</sup> Foto: Cortesía de Luis Enrique Ortiz.

<sup>164</sup> Entrevista con Luis Enrique Ortiz el 20 de octubre de 2018.



165

**Ilustración 45.** Grupo artístico cuencano “Somos Veinte”, los hermanos Ortiz forman parte del grupo.

Es oportuno hacer un acercamiento a la vida de Eduardo Rodríguez Pesántez (1928-2008) “El Negro Rodríguez”, quien poseía una voz espléndida como se puede inferir del track 20 del CD anexo, en el que está cantando “Samba regional” de Francisco Paredes Herrera en una grabación de 1973; argumentalmente esta obra celebra el baile y la fiesta sobre la pintoresca Calle Larga del centro patrimonial de la ciudad. Su estilo de canción es del tango tradicional argentino de la guardia vieja y nueva, su afán por parodiar la entonación correspondiente a dicho estilo lo llevó a tener una afinidad y similitud

natural con su objetivo interpretativo. La ciudadanía seguía su trayectoria para celebrar su arte con galardones. Cantó solo, en dúo con cantantes como Julio Pesántez, el barítono Galo Cárdenas, quien viajó a la Argentina para estudiar técnica vocal, la oportunidad de especializarse en Argentina también estaba a la disposición del “Negro Rodríguez” pero prefirió no separarse de su familia; igualmente cantó con varias orquestas y con los llamados conjuntos, desplazando las características estilísticas del tango argentino a géneros nacionales.

<sup>165</sup> Foto: Cortesía de Luis Enrique Ortiz.



166

**Ilustración 46.** De izquierda a derecha: Carlos Ortiz, Julio Pesántez, Eduardo “El Negro Rodríguez” y Alberto Ortiz.



167

**Ilustración 47.** “El Negro Rodríguez” en el centro con maracas con el Conjunto Pepe Luna.

<sup>166</sup> Foto: Cortesía de Luis Enrique Ortiz.

<sup>167</sup> Foto: Cortesía de Yolanda Rodríguez, hija de Eduardo Rodríguez.

Rodríguez viene de una familia emprendedora que aportó mucho para el crecimiento de la industria en la ciudad en los años veinte, su padre, Tomás Rodríguez, fue el dueño de la Empresa La Activa, primera fábrica de fideos, confites, galletas, pasteles, caramelos y chocolates; en este sitio se formaron muchos panaderos y pasteleros que tiempo después se instalarían sus propios comercios. También abrió el salón Zénit frente al parque central (Calderón).

En lo concerniente a los hijos y nietos del “Negro Rodríguez” también cantan con un talento nato. En la dirección de YouTube <https://youtu.be/aPfnID4b0ZU> (recuperado: 2/11/2018) se puede constatar las sólidas

voces de su hijo y su nieto. A finales de los sesenta se trasladó a Guayaquil con su familia, sin embargo, regresaba a Cuenca en ocasiones festivas. En abril de 1984 se juntaron varios cantantes para homenajear a la ciudad y recordar la música de la primera mitad del siglo, la organización estuvo a cargo del Departamento de Difusión Cultural de la Universidad de Cuenca. “El Negro Rodríguez” hizo dúo con Julio Pesántez, intérpretes invitados fueron: Aulo Gelio Ávila, Alejandro Aguirre, Rolando Reyes, Víctor Cuesta, el dúo de Bertha Cabrera y Elsa Wilchis, Martha Encalada, el Trío Nacional, el Trío Época, el Grupo Víctor Jara, Joel Alvarado, entre otros.



**Ilustración 48.** Caricatura de Julio Pesántez y “El Negro Rodríguez” (Autor: Marco Machado). Diario *El Mercurio* (abril de 1984).

De la acogida cuencana al tango argentino por su sonoridad, canto y discurso textual patriarcal, cotidiano y mediático, se han mantenido algunas prácticas aunque con otro estilo de voz, se han compuesto muchas piezas con este ritmo que vienen a constituir el tango cuencano. Músicos como Aurelio Alvarado o César Andrade y Cordero, entre los treinta y cuarenta, compusieron tangos a modo de habaneras, género que origina a muchos otros en toda Latinoamérica. El bandoneón también ha despertado afición por su sonoridad, sin embargo, la práctica formal y técnica de este, como de todo instrumento musical, es compleja, en el medio más bien se prefiere tocar muchos instrumentos con conocimientos básicos en lo que se refiere a interpretación, fraseo y articulación melódica. Enrique y Carlos Ortiz, Enrique León Delgado, Carlos Arízaga Toral, Andrés F. Córdova, entre otros, cultivaron su tono décadas atrás; existen todavía cultores más jóvenes.

Otro cantante aficionado que se distinguió por su simpatía a los boleros, pasillos y vales criollos, sobre todo, fue Alejandro Aguirre, quien, con la excelente voz de Miguel Rojas Rodríguez, también aficionado, constituían el Dúo Aguirre-Rojas. Aguirre recibió varias condecoraciones por su dedicación a la música popular. Dentro de su repertorio estaban canciones como: “Quizás, quizás, quizás”, “Solamente una vez”, “Ciudad blanca”, “Cruel condena” y “Tú me acostumbraste”, repertorio de moda en los años sesenta y setenta.



168

**Ilustración 49.**  
Alejandro Aguirre.



169

**Ilustración 50.**  
Miguel Rojas Rodríguez.

En lo que compete a los instrumentos musicales empleados para acompañar al pasillo y a otros ritmos populares en Cuenca, se diría que atravesaron por una innovación tímbrica a mediados de siglo XX, así, la guitarra acústica, que tenía la supremacía sobre los demás a finales de los cincuenta, compartió escena con la guitarra eléctrica; Alberto Ortiz fue uno de los iniciadores en su uso, con la particularidad de que en su búsqueda de sonoridades realizaba acompañamientos y líneas melódicas sin ocultar a los demás instrumentos por su fuerte intensidad, con una articulación sutil y un fraseo *legato* (escuchar el track 19 del CD, grabación con sus hermanos Carlos y Enrique en la puesta en escena del pasillo “Josefina” de Francisco Paredes, Alberto toca

la guitarra eléctrica); diferente es el estilo que otros guitarristas asignaron a este instrumento, el riobambeño Luis Alberto Sampedro, por ejemplo, construyó su propia guitarra hawaiana (donada a la Casa de la Cultura por sus familiares), con la cual realizaba melodías en pasillos y otros géneros nacionales haciendo énfasis en el *glissando* (característica específica de la guitarra hawaiana), grabó algunos discos con ese efecto exótico para la música ecuatoriana, con lo que llamó mucho la atención del público que lo seguía. Rodrigo Saltos (bolivarense) a finales de los sesenta utiliza la guitarra eléctrica, interpretando también glissandos entre amplios intervalos que presagian el arribo del estilo rocolero del pasillo.



170

**Ilustración 51.** Orquesta de los hermanos Ortiz. A la derecha, Alberto con su guitarra eléctrica.

<sup>168</sup> Foto: Cortesía de Bruno Aguirre, hijo de Alejandro Aguirre.

<sup>169</sup> Dibujo tomado del programa de mano del concierto de abril de 1976 de la Orquesta Sinfónica de Cuenca.

<sup>170</sup> Foto: Cortesía de Luis Enrique Ortiz.



El órgano electrónico con una octava de pedales y dos o más teclados manuales, tuvo también acogida en la ciudad en los años setenta y ochenta. Ricardo Cuesta Ordóñez, mecánico de profesión, tocaba de oído, además de crear algunas piezas cortas como el pasillo "Vivirás en mí". Tocaba con expresividad la dinámica musical, mientras que el ritmo periódico lo tomaba con libertad, era común encontrar a Cuesta ejecutando música popular al órgano en recepciones sociales.



171

**Ilustración 52.** Ricardo Cuesta tocando su órgano Yamaha.

Incursionaron en este instrumento otros músicos como Pepe Luna o Arturo Pesántez ("El Zorro Pesántez"), cuya interpretación de pasillos y repertorio tradicional nacionalista era muy fluido y expresivo; junto con los hermanos Ortiz y cantantes como Julio Pesántez y Miguel Rojas (conocido con el sobrenombre de "Gallo Copetudo"), entre otros, buscaban grabar sus sesiones y encuentros musicales en el domicilio de Ernesto Alvarado<sup>172</sup>, gran melómano y compilador de música clásica y popular, quien poseía grabadoras de carrete abierto (Panasonic RS-1000), lo que suplía de alguna manera los registros en casas discográficas que no existían en Cuenca (pero sí en el resto del país hasta 1978 cuando Enrique Ortiz y su hijo instalaron la suya propia); muchas de esas sesiones se conservan y están siendo recuperadas para mantener en la memoria esos afectuosos conciertos irrepetibles y olvidados,

pues la mayoría de artistas han fallecido; en el track 21 y 22 del disco anexo están registradas dos obras producto de estas grabaciones en casa de Alvarado a inicios de los sesenta (Arturo Pesántez al órgano y Alberto Ortiz en la guitarra eléctrica en el track 21 y Julio Pesántez, Miguel Rojas y los hermanos Ortiz en el track 22).

Intérpretes más jóvenes también incursionaron en el órgano, instrumento de moda que evolucionaba técnicamente de forma continua en modelos propicios para tocar música ligera en marcas como Yamaha o National, y música clásica en marcas como Hammond y Baldwin. En 1974, la Yamaha saca al mercado su primer sintetizador monofónico SY-1, que cuando llegó a Cuenca se incorporó al órgano electrónico no solo para implementar otro teclado manual sino para obtener sonidos con otro referente tecnológico. Eulalia Alvarado<sup>173</sup> fue una de las intérpretes que logró

conseguir gran expresividad en la performance de pasillos y otros géneros. También tocaba el órgano Jannet Alvarado, entre otros.



**Ilustración 53.** Primer sintetizador de la Yamaha (SY-1) que llegó a Cuenca a inicios de los años setenta en el que se tocaba pasillos y otros géneros nacionales.



174

**Ilustración 54.** Ernesto Alvarado, melómano, coleccionista de música e instrumentos musicales.



175

**Ilustración 55.** Eulalia Alvarado. Con órgano y sintetizador (SY-1).



176

**Ilustración 56.** Jannet Alvarado al órgano.

<sup>171</sup> Foto tomada de la portada de una edición casera de música tocada por Ricardo Cuesta realizada por sus hijos.

<sup>172</sup> Padre de Jannet Alvarado.

<sup>173</sup> Hermana de Jannet Alvarado.

<sup>174</sup> Foto: Archivo familiar de la autora del libro.

<sup>175</sup> Foto: Archivo familiar de la autora del libro.

<sup>176</sup> Foto: Archivo familiar de la autora del libro.



Volviendo en el tiempo, en el ámbito formal en las décadas del cuarenta y cincuenta, se destaca la presencia femenina de Marina Alvarado Ochoa (1924-) como intérprete, estudiante del Conservatorio y luego como docente de piano del mismo. Contaba doña Marina que en medio de sus interpretaciones del clasicismo pianístico europeo, tocaban a cuatro manos con su profesor José Ignacio Canelos, pasillos como “El alma en los labios” de Paredes Herrera; recibió clases también con Kurt Sober y Alicia Cordero. Conformó un trío con Carlos Ortiz y Francisco Torres Oramas. Comenta su hija que cuando Marina se graduó del Conservatorio, sus evaluaciones eran las mejores, sin embargo, la directiva de la institución, con Rafael Sojos de rector, decidió bajar su puntuación “porque las mujeres no podían tener mejores calificaciones que los hombres, no podían ser iguales”<sup>177</sup>; Carlos Cueva Tamariz, rector de la Universidad de Cuenca, manifestó su protesta por la injusticia presenciada. Otras experiencias desagradables tuvo cuando interpretaba el piano en un escenario y sus compañeros varones, tras cortinas, hacían todo tipo de gestos para que ella no pueda concentrarse en su ejecución. Superados esos impases se dedicó enteramente a la docencia pianística de varias generaciones en la ciudad.

**Ilustración 57.**

Marina Alvarado receptando un examen de piano a una de sus alumnas en el año de 1959 en el Conservatorio José María Rodríguez, le acompañan Carlos Ortiz y Francisco Torres Oramas.

En la Cuenca conservadora de la primera mitad de siglo XX se vivía la falta de equidad de género en el medio artístico sonoro, los músicos varones trataban de ocultar el trabajo femenino, de evadirlo, víctimas de un pensamiento, consciente o inconsciente, estereotipado patriarcal que incluía todo un sistema normado de valores de subordinación femenina que no les permitía plantearse críticas introspectivas sobre los alcances del arte musical con hombres y mujeres.



■ 178

<sup>177</sup> Entrevista a Patricia Vaca, hija de Marina Alvarado el 8 de mayo de 2015.

<sup>178</sup> Foto: Cortesía de Patricia Vaca.

Es oportuno comentar el dato de que el padre de Marina Alvarado, José Antonio Alvarado, fotógrafo de escenas patrimoniales de la ciudad y sus entornos, se dedicaba también al comercio de productos extranjeros de variada naturaleza para el consumo local, y entre los artefactos que importó para la ciudad constan los primeros pianos europeos, como el piano de cola que se conserva en la antesala del Rectorado de la Universidad de Cuenca, traído precisamente para la institución.

Otro intérprete cuencano, en este caso de la trompeta, que hizo su labor desde la década de los cuarenta, es César Alfonso Velasco Bustos (1936). Inició su oficio en su niñez tocando en las bandas de los Salesianos, de La Salle, de la Alianza Obrera. Cuando tuvo experiencia en su instrumento integró varias orquestas populares. En la década de los cincuenta, junto a sus familiares conformó la Orquesta América, con un ensamble de acordeón, saxofón, trompeta, contrabajo y cantante en el estilo interpretativo de las orquestas de Carlos Ortiz o los Locos del Ritmo que estaban de moda, entre los solistas invitados estaba Valentín Martínez (“El Negro Valentín”) que imitaba a Nat King Cole<sup>179</sup>. Viajaban a Guayaquil y a Quito para presentar sus conciertos; luego creó la Orquesta Los Diablos Rojos con la que tocaban pasillos y otros géneros en la radio *Gran Colombia* en Quito. Con la Orquesta Sonolux, que integró más tarde en la década de los setenta, tocaban serenatas, siendo los géneros obligados de la noche: primero pasodoble, segundo bolero, tercero tango

o vals, cuarto pasillo y por último yaraví. Para ese tiempo, el pasillo fue desplazado por los boleros y cumbias, pero también se lo interpretaba, aunque en menor cantidad. Entró al conservatorio tardíamente, y luego, en 1972, formó parte de la Orquesta Sinfónica recién fundada; en todos los conciertos, José Castellví, que era su director, incluyó una segunda parte de música nacional en la que se tocaba, sobre todo, pasillos, así atestiguan los programas de mano de la Orquesta Sinfónica. Sobre la música nacional, que para el maestro Velasco incluye el pasillo, yaraví, danzante, entre otros, opina que “debería ser considerada como un emblema patrio más, como la bandera, como el himno; debe ser respetada”, dice<sup>180</sup>; “ahora todo se toca como tecnocumbia, la música tradicional no se valora”, lamenta.

Desde que se contaba en Cuenca con radiodifusoras, radioreceptores y fonógrafos, se escuchaba, a más de los géneros de la llamada música nacional, boleros centroamericanos y mexicanos, por lo que las orquestas recreaban esos temas y los incluían en su repertorio; igual influencia ejerció la industria del cine estadounidense que reproducía, por ejemplo, el tema en estilo jazz clásico de “Casablanca” de Max Steiner cantado por Dooley Wilson, o del cine mexicano que incluía interpretaciones cantadas por Jorge Negrete, Pedro Infante, Lucha Reyes y más cantantes de esa época.

Los siguientes recortes de periódico muestran el contexto tecnológico y comercial que ofrecía la década del cuarenta para escuchar música, así como los anuncios de los

<sup>179</sup> Nat King Cole (1919-1965) cantante y pianista estadounidense, cantaba boleros latinoamericanos como “Quizás, quizás, quizás” de Oswaldo Farrés, muy difundido en Cuenca y el país.

<sup>180</sup> Entrevista a César Velasco el 7 de agosto de 2013.

temas de moda, incluidos pasillos cuencanos y las producciones cinematográficas de las cuales las orquestas populares tomaban las canciones, sobre todo mexicanas, para interpretarlas con otros arreglos:

**NUEVOS DISCOS**  
RCA Victor

**Música Ecuatoriana**

Disco No. 92-2092  
Fin de Fiesta San Juan  
Queja Indjiana Danzante  
Disco No. 92-2100  
La Canción de la Cordillera (S. Juan)  
Caminillo Serrano-Canción (Andina)

Disco No. 92-2091  
Chorrito de Luz Pasillo  
El Chirote Tornado  
Disco No. 92-2091  
Las Tres Marías Pasillo  
Ja Jay Morena Capishea

Pida una demostración donde

U. Mesero & Cia.

182

un metiendo serios abusos en todas las partes, como acaba de ocurrir en

**EX-MINISTERIO DE COMERCIO**

**EX-MINISTERIO DE COMERCIO**

Quitaré del ex-Ministerio de Comercio y de la quena de la tra mayo e de esta festar q ura vez mente jercicio en su por el p

**DISCOS Y AGUJAS para FONÓGRAFO**

U. Mesero & Cia.

181

**Ilustración 58.**  
Anuncio de venta de discos y agujas de fonógrafo.

**Ilustración 59.**  
Anuncio de venta de discos RCA Victor con música ecuatoriana y pasillos cuencanos.

<sup>181</sup> Tomado de diario *El Mercurio*, 5 de julio de 1944.  
<sup>182</sup> Tomado de diario *El Mercurio*, 24 de julio de 1944.

**DISFRUTE EL EXTASIS DE LA MUSICA**

Así como las inmortales composiciones de Bach escalaron el pináculo de la perfección musical así los nuevos radio receptores y combinaciones de radio-fonógrafo de Zenith se destacan de entre todos los demás por su fidelidad y perfecta reproducción de tono. Zenith es indudablemente el instrumento de radio dedicado a proporcionar el mayor placer musical.

**Modelo 8W645** • Una verdadera maravilla del siglo en que vivimos—Recepción Mundial—Ensamblamiento de Banda en las importantes ondas de 13, 16, 19, 25, y 31 metros más sintonización normal en todas las escalas.

**Modelo 65643** • Estupendo radio receptor de toda onda—Sintonización Magnoscope en las bandas de 16, 19, 25 y 31 metros. Una fuente inagotable de diversión para toda la familia.

**ZENITH OFRECE LA VERDADERA SINTONIZACION DE BANDA ENSANCHADA**

**VENGA Y ADMIRE LA ULTIMA PALABRA EN MATERIA DE RADIO-RECEPTORES**  
Innovaciones que se pueden ver, oír y palpar. El más completo que jamás ha llegado al país, para usarlos en la ciudad y en el campo donde no hay fuerza eléctrica.

**CALIDAD INSUPERABLE—PRECIOS RAZONABLES—EXCELENTES FACILIDADES DE PAGO**

Visite Ud. el almacén desde el día lunes en que ya estarán en exhibición a disposición de los interesados y saldrá satisfecho.

Sub-Agente y Distribuidor exclusivo para Azuay y Cañar.  
**HUGO MOREIRA C.**

Almacén: Benigno Male 181—188, contiguo a la "Singer".

183

**Ilustración 60.** Anuncio de venta de radios Zenith.

<sup>183</sup> Anuncio tomado de diario *El Mercurio*, 3 de enero de 1943.



184



185



187

**Ilustración 61.**  
Anuncio de la película mexicana “Ay Jalisco, no te rajes”, cantan Jorge Negrete y Lucha Villa.

**Ilustración 62.**  
Anuncio de la película “Casablanca” con música de Max Steiner en la que interpreta Dooley Wilson la famosa canción “As time goes by”.

**Ilustración 63.**  
Publicidad del Bar-Restaurant Toledo e invitación a escuchar a Teddy King con su acordeón.

El pasillo adquirió otro estilo con Arturo Sack (1945); exmiembro de la Orquesta Sinfónica de Cuenca y exprofesor del Conservatorio, es uno de los primeros músicos en desarrollar el estilo jazzístico en el teclado y en el saxofón en la ciudad. Expresaba lo siguiente: “En realidad la música clásica no me atraía; consonante, tres notitas repetitivas...”<sup>186</sup>. En su adolescencia le cautivaba la bossa nova, la improvisación y lo que se relacionara con la armonía de jazz, por lo que un hecho decisivo en su autoformación fue el encuentro “con un norteamericano del Cuerpo de Paz”, Donald Dustaferr, quien tocaba piano-jazz, de él aprendió la armonía disonante que aplicaría en sus ejecuciones de boleros, sanjuanitos y más géneros populares. El pasillo y su discursividad para piano sin canto, fue el género que utilizó para exaltar sus

vivencias amorosas; “Blanca” (1974) (analizado en el capítulo IV) e “Instantes” (1979), son muestras de pasillo cuencano con un sereno gesto de acordes disonantes. Las obras de Sack también aportan al ensanchamiento de la noción de pasillo cuencano que en cualquier caso no está definido por un solo estilo. No se puede dejar de mencionar al famoso Teddy King, nombre artístico de Lichtenstein, quien llegó a Cuenca, como muchos otros judío-europeos, huyendo de la Segunda Guerra Mundial, formó la grupación “Teddy King y sus swing boys”, en la que tocaba su acordeón. Hay que recordar que en las décadas del treinta y cuarenta se interpretaba en Europa el *swing*, ritmo de moda que en el caso de Alemania, incomodaba a los dirigentes nazis por ser extranjero (de origen estadounidense)

y de la oposición, sin embargo, se interpretaba hasta en los campos de concentración por interés de los dirigentes del Tercer Reich; en Cuenca se replicaban tímidamente el swing y el jazz aprovechando la presencia de los extranjeros que no solo traían la música popular de moda en el mundo, sino también

exquisitas recetas culinarias foráneas que se cocinaban en restaurantes instalados en la ciudad, irrumpiendo en la cocina tradicional. Precisamente un anuncio publicitario de diario *El Mercurio* del 10 de enero de 1943, anuncia la inauguración del Bar-Restaurant Toledo con tres jornadas de atención al público, incluida la cenaailable de las ocho de la noche.

Cuenta Julio Pesántez que Teddy “organizó una sala de baile en la calle Luis Cordero frente al teatro Casa de la Cultura”, además señala que fue uno de los primeros en tocar el acordeón con mucha solvencia en la ciudad, pues lo que se practicaba era la concertina (instrumento de lengüeta cuya técnica interpretativa no era tan sencilla de aprender) que tocaban algunos hábiles como Juan Mejía, pero el acordeón no era común, junto con Joel Alvarado, el mismo Julio Pesántez, Rosalino Quintero, entre otros, Teddy difundía música de latinoamérica y el Caribe; pero comentaba Joel que se le hacía difícil al “gringo” (como se calificaba a cualquier extranjero de tez blanca) tocar pasillos.

En la década de los setenta, el carácter estético del pasillo cuencano consumido por las masas –“designación eufemística y vaga de las clases dominadas” (Bourdieu, 2012: 19)–, es el conocido como pasillo rocolero que desarrolló el azuayo Claudio Vallejo (1948). Se define a la rocola, en este estudio, como un término amplio de estilo interpretativo que se relaciona con el bolero, vals o pasillo, ejecutada desde los años setenta en adelante, cuya sonoridad se caracteriza por tener en el canto, melodías en tesituras agudas con adornos y glissandos frecuentes, de expresividad

<sup>184</sup> Tomado de diario *El Mercurio*, 6 de marzo de 1943.  
<sup>185</sup> Tomado de diario *El Mercurio*, 15 de julio de 1944.

<sup>186</sup> Entrevista a Arturo Sack el 18 de septiembre de 2012.  
<sup>187</sup> Imagen tomada de diario *El Mercurio* con fecha 1º de enero de 1943.

exagerada y quejumbrosa; los instrumentos que hacen motivos melódicos de contracanto a esas melodías son el requinto, la guitarra eléctrica con efectos de *wah-wah*, el órgano electrónico, sintetizador o acordeón, entre otros; la percusión es insistente y se acompaña con bajo eléctrico. El argumento de los textos habitualmente se asocia con el desamor, la relación violenta de pareja, la traición, el despecho; situaciones de las cuales la culpable es constantemente la mujer que otra vez se presenta ocupando un rol de género social subordinado y explotado. Es importante notar que en diferentes sectores sociales se suele llamar música rocolera a la identificada como la nacional tradicional.

"El Sentimental de América", como se lo conoce popularmente a Claudio Vallejo, dice: "Mi música ha logrado llegar al corazón de los ecuatorianos<sup>188</sup>, comencé hace treinta y ocho años, siendo los períodos de mayor auge el 79, 82, 84, 85, 86; sigo cantando y mi éxito está entre los migrantes". Vallejo no reconoce el pasillo que canta como rocolero, pero sí con la categoría de "sentimental", admite haber incursionado en la rocola: "yo fui uno de los protagonistas de la rocola en Estados Unidos, durante once años fue un 'exitazo' porque se logró agrupar a artistas ecuatorianos, colombianos, venezolanos y peruanos con el mismo objetivo, hacer música rocolera". En cuanto a sus instrumentos favoritos para la ejecución del pasillo está la guitarra eléctrica y el órgano con efectos de *wah-wah*. Se relacionó artísticamente con el conjunto Los Gatos, de

Rodrigo y Alfonso Saltos, que lo acompañó en varias actuaciones. Gran parte de los pasillos que canta son compuestos por Naldo Campos, como el famoso tema "Tendrás que recordarme", y otros de su creación<sup>189</sup> como "Mi salvación". Populares son también: "Vuelve a vivir conmigo" de Rodrigo Saltos, "Aprendí a olvidarte" de Ricardo Realpe, "Diecisiete años" de Fausto Galarza, "Incomprensión" de Carlos Analuisa.

Para Vallejo, el pasillo identifica al Ecuador, sin embargo, opina que al pueblo "no le llegan mucho" los pasillos cantados con voces líricas, por Carlota Jaramillo o por el dúo Benítez y Valencia, sino los cantados por él: "el pasillo es algo que me identifica ante la gente, ante los ecuatorianos en el mundo". Califica a sus pasillos como de melancólicos y el sector que se identifica con ellos es el "populacho", reconoce, es decir grupos de bajos estratos sociales. Los espacios de consumo son preferentemente cantinas, conciertos de estilo rocolero y hogares de migrantes ecuatorianos establecidos en Estados Unidos, España e Italia. Compartiendo con Lucy Green (2001), se diría que, la comunicación del constructo discurso-significado musical de este pasillo no se establece solamente a través del discurso del lenguaje verbal, que es el que mayor carga significativa tiene, sino a través de todo el material sonoro tanto desde su punto de vista formal como de contenidos y timbres. Pasillos y boleros rocoleros junto con sus autores, se encuentran masivamente publicados en YouTube, en la que se puede observar y

escuchar producciones de video que constatan las relaciones inequitativas de género social preconizada por el estilo en mensión.

Otro intérprete que da testimonio del pasillo cuencano desde la década de los sesenta en adelante, es el percusionista Marcelo Bustos (1954-), quien comenzó su actividad como baterista<sup>190</sup> acompañando ensambles y orquestas populares de la ciudad. Esta década se correlaciona con una actitud de emancipación de la juventud, influenciada por una filosofía de la liberación, de reestructuración social encabezada por el movimiento *hippie*. En lo musical, las nuevas generaciones se sentían identificadas con el rock y la balada, se podría decir que, a través de estos nuevos ritmos de culturas dominantes, los miembros de estos grupos de jóvenes buscaban, seleccionaban y confirmaban su "identidad común" (Reynoso, 2006: 62). En ese contexto, Bustos integró grupos de balada y rock como el de: Aulo Gelio, Los Escorprios, Mangas Verdes, Bandera Negra y, paralelamente, orquestas como Los Dinámicos, Sonolux, Diablos Rojos, que tocaban música de baile (bolero, cumbia, chachachá) y música tradicional ecuatoriana como sanjuanitos, albazos y pasillos. Opina que el pasillo clásico como el de Paredes Herrera es el propulsor de este género en Cuenca, el mismo que se bailaba y era muy elegante, recuerda que el presidente Velasco Ibarra, en su última presidencia (1968-1972), cuando visitó Cuenca bailó con su esposa, Corina, "El alma en los labios" de Paredes como un vals refinado<sup>191</sup> (en el salón denominado Club del Azuay, en el centro de la ciudad), esta

preferencia presidencial por danzar un pasillo notifica un manejo político de la música.

Marcelo Bustos fue percusionista de la Orquesta Sinfónica de Cuenca y hasta el presente interpreta música popular, incluida la música rocolera de Claudio Vallejo, Ana Lucía Proaño, Máximo Escalera, Segundo Rosero, entre otros.

No se puede dejar de exaltar al dúo Strobel-Maldonado conformado por Juan Strobel y Teodoro Maldonado, por su presencia en la difusión del pasillo en el país y fuera de él en la década del sesenta. Su versión de "Viajera", letra y música del cuencano César Andrade y Cordero, es clásica de ese tiempo, con acompañamiento de guitarras; es curioso testificar que la melodía y los textos, en gran parte, de la canción popular están sujetos a variación porque se transmiten de forma oral, es el caso de este pasillo, cuyos dos últimos versos de la primera estrofa original dicen textualmente: "Tienen un raro encanto las playas del olvido/ Y son tan voluptuosas en la noche serena", sin embargo, la versión cantada por Strobel-Maldonado expresa: "Tienen un raro encanto las playas del olvido/ Y es dulce y voluptuosa la voz de la sirena", mientras que el Dúo Benítez y Valencia manifiesta: "Tienen un raro encanto las playas del olvido/ Y son tan voluptuosas las llagas nazarenas". Estos ejemplos confirman la vulnerabilidad de la música popular, que mantiene viva la característica de transmisión oral, de adaptabilidad, señalada por los intérpretes, en su mayoría aficionados o poco formales con las obras originales.

<sup>188</sup> Entrevista a Claudio Vallejo, 1 de julio de 2013.

<sup>189</sup> Crear para Claudio Vallejo es tomar su guitarra, cantar, hasta hacer un bosquejo y luego el arreglista lo completa.

<sup>190</sup> Intérprete de batería y otros instrumentos de percusión.

<sup>191</sup> Entrevista a Marcelo Bustos el 4 de febrero de 2013.



192

**Ilustración 64.** Dúo Strobel-Maldonado con acompañamiento de Rosalino Quintero.

Es sustancial aludir a las circunstancias, por un lado ventajosas por los avances tecnológicos y, por otro, devastadoras de memorias culturales, que ocasionaron los medios de comunicación como la radio y la televisión en esos años, debido a la masificación de la difusión de música que uniformaba el gusto, en nombre del consumo y la dominación cultural producida por empresas internacionales hasta hoy vigentes para la “cultura de masas”; Walter Guido plasma con claridad la noción de este término cuando declara:

Este tipo de cultura implica una nivelación que, en materia de arte y concretamente en música, frecuentemente conduce a una descharacterización. Además los medios de comunicación de masas contribuyen decisiva y rápidamente a hacer desaparecer la cultura oral, tradicional, propia de una región, mecanizando, uniformando y estereotipando sensaciones y expresiones musicales preparadas de antemano, con fórmulas casi siempre foráneas, creadas ex profeso y en serie. (En Aretz, I., 2004: 286)

<sup>192</sup> Imagen tomada de la revista guayaquileña *Estrellas de Música, Cine, Radio y Televisión* que circulaba en la década de los sesenta promocionando a los artistas de la época.

Este criterio se extiende a la música de tradición ecuatoriana, consecuencia de fusiones coloniales e indígenas que ha perdido espacio de identidad y variedad. Géneros de salón, así como de origen étnico, sin contar con la música “culto contemporánea”, dieron paso, sin mayor dificultad, a una música popular global.

Deteniéndose en una reflexión sobre el pensamiento filosófico existencialista que se exportaba desde Europa entre las décadas del sesenta y ochenta, se podría tomar como referencia a Sartre y su quizá extrema conciencia del mundo exterior, y a Simone de Beauvoir, que promovía la libertad del yugo social sobre la mujer y la lucha contra la discriminación a través del trabajo. Este pensamiento caló en varias manifestaciones sociales y culturales en Latinoamérica que con ideales utópicos de socialismo compartía en alguna medida el movimiento existencialista. En el caso de la música, la balada, el rock, la llamada música protesta y folklórica reproducían el discurso de los nuevos poderes sociales y filosóficos eurocentristas asimilados desde América del Sur, sin embargo, géneros como el pasillo y los de tradición nacional no se juntaron enteramente al anhelo de libertad estética, su retórica, en su mayoría, se centra en un pensamiento cerrado y conservador representado en comportamientos, emociones e ideologías paralelas. En el ámbito literario, en cambio, las influencias académicas y filosóficas de esos años sí determinaron la nueva creación poética, como en el caso de Efraín Jara Idrovo, uno de los mayores poetas cuacanos con un lenguaje y pensamiento innovador.

<sup>193</sup> Foto: Cortesía de Miguel Jerves.

Intérpretes de oído de pasillos, cuyo oficio principal no es el de ser músico sino médico, odontólogo o abogado, existen en gran medida; así, por la tercera década del siglo XX eran los sastres, zapateros, joyeros o abogados los entusiastas músicos que formaban las orquestas. Actualmente se puede mencionar al médico oncólogo Miguel Jerves (1955) como un representante de esos grupos; Jerves sostiene que su afición viene por línea familiar, pues es sobrino nieto de Los Embajadores, nombre del trío del que formaban parte sus tíos Carlos y Rafael Jerves (o Jervis). Aprendió por imitación la ejecución de varios instrumentos de tecla, de percusión y viento. Ha integrado varios grupos musicales como el de la Sociedad de Oncología y ha grabado varios discos por iniciativa propia recurriendo a arreglistas profesionales, ha creado dos pasillos “Distancia” y “Sueños”.



193

**Ilustración 65.** Grupo Musical Sociedad de Oncología del Azuay. De izquierda a derecha: Humberto Quito, Juan Pablo Cárdenas, Miguel Jerves, Fray Martínez, Jhoana Saquisilí, Alberto Amaya y Pedro Ordóñez.



Otros músicos aficionados o profesionales que merecen mencionarse por su papel primordial desempeñado en la ejecución y canto del pasillo en el transcurso del siglo XX y lo que va del XXI son: Enrique Sánchez Orellana, Ángel Pesántez, Rigoberto Cordero y León, José Orellana Calle, dúo Los Hermanos Terreros, dúo Montero y Salamea, Quinteto del Recuerdo, Fabiola Toral, Estudiantina Atenas, Galo Cárdenas, trío Hermanas Mendoza Carvajal, Verónica Tola, las sopranos Vanesa Regalado y Vanessa Freire; el tenor Juan Carlos Cerna, el barítono Diego Zamora, el cuarteto Voces (conformado por Darwin Zúñiga, Jorge Regalado, Santiago Arévalo y Mateo Sarmiento), y algunos coros de la ciudad, como el dirigido por María Eugenia Arias, y grupos familiares.

Luego de haber aludido a algunos intérpretes del pasillo cuencano, como portavoces de los estilos más consumidos e interpretados desde

## CONTEXTO LITERARIO

Marco Tello, estudioso de la literatura citadina, en *El patrimonio lírico de Cuenca* (2004), hace una revisión generacional de poetas cuencanos desde el siglo XIX hasta los nacidos en 1968. En esa lista ensaya un análisis de los diferentes momentos estilísticos por los que han pasado poetas hombres y mujeres, y comenta que no ha encontrado el nexo que una la acción de crear poesía con la de componer música<sup>194</sup>. Pero es interesante conocer “cómo la poesía despertó la inspiración musical”. En cualquier caso, los compositores de pasillo tomaron versos sencillos (con pocas

el siglo XX hasta lo que va del siglo XXI, se puede concluir que este género mediático se mantiene en difusión en Cuenca con una gran variedad de propuestas incluidas las digitales que, ubicándolas en la dinámica de la cultura, abren otros ambientes estéticos y espacios de comunicación, “nuevas posibilidades de democracia cultural, así como nuevas formas de expresión individuales y colectivas” (Adell, 2004:18).

Las nuevas tecnologías y los nuevos medios de circulación de la música han contribuido a la modificación de la música tradicional y en la creación de un nuevo tipo de música, pero a su vez, y de forma más importante, es necesario tener en cuenta que no se trata de simples instrumentos técnicos, sino de dispositivos que posibilitan nuevas actividades culturales. (Adell, 2004: 20)

excepciones) para unirlos con música, y a lo largo de este estudio se ha constatado que varios poetas son, a su vez, autores de las letras de pasillos.

Se puede ubicar cuatro tipos de poesía con música de pasillo: la poesía romántica de comienzos de siglo XX, la poesía modernista, la poesía popular relacionada con el pasillo rocolero y la poesía contemporánea trabajada con más complejidad; el primer tipo se puede encontrar en la obra de Aurelio Alvarado “Vida errante” con texto de Carlos Aguilar Vázquez:

### “Vida errante” (fragmento)

Un ansia de vivir lo ya pasado,  
deseo de olvidar lo ya vivido,  
de morir un anhelo inusitado  
y un terror de sumirme en el olvido.  
Un bien que todavía no ha llegado  
para alegrar mi vida, y que ya es ido,  
un cariño ideal que se ha olvidado  
cuando apenas quizá se ha presentido.

...

La mayoría de poemas tomados por músicos cuencanos responden a este estilo, en este grupo están los de Remigio Romero y Cordero, Manuel Coello Noritz, Hugo Salazar, Ricardo Darquea, Alfonso Andrade Chiriboga, Agustín Cuesta, César Andrade y Cordero, entre otros.

El segundo tipo se localiza en la poesía modernista tomada por Francisco Paredes como “El alma en los labios” de Medardo Ángel Silva.

### “El alma en los labios” (fragmento)

Cuando de nuestro amor, la llama apasionada  
dentro tu pecho amante, contemples extinguida  
ya que solo por ti la vida me es amada  
el día en que me faltes, me arrancaré la vida

...

<sup>194</sup> Entrevista a Marco Tello el 24 de junio de 2013.

Un ejemplo de poesía popular tomada para pasillo rocolero es “Tendrás que recordarme” de Naldo Campos (manabita) difundido por Claudio Vallejo:

**“Tendrás que recordarme” (fragmento)**

Cuando te alumbre el sol tendrás que recordarme  
podrás dejar de amarme pero nunca olvidarme  
en todo lo que sientas, en todo lo que vean tus ojos  
cuando te bese el viento, tendrás que recordarme.

...

Un ejemplo del cuarto caso es la obra del poeta contemporáneo Roy Sigüenza (Portovelo, 1958-), tomado por Jannet Alvarado para integrarlo al pasillo “Cántiga de la mar”.

**“Cántiga de la mar” (fragmento)**

Tal vez donde te encuentres está el mar  
a veces parece que lo palpo  
lejos yace lo que la mente pule  
la idea de un cuerpo sumergido  
Como una flor antigua

...

Fuera del ámbito del pasillo, para contextualizar la labor literaria desarrollada a la par de la musical, no puede dejar de mencionarse a escritores cuencanos como César Dávila Andrade (1918-1967), que concibió una poesía fuerte y extraña, una amalgama de filosofías orientales y occidentales, de quien Mesías Maiguashca (Quito 1938), músico académico contemporáneo radicado en Alemania, tomó su poema “Boletín y elegía de las mitas” para componer una obra única con técnicas electroacústicas, acústicas y video-arte.

También se debe mencionar al grupo de poetas nacidos en la siguiente década de Dávila, ellos se enmarcaron en el verso libre y exploraron nuevos estilos, entre estos están: Eugenio Moreno, Jacinto Cordero, Hugo Salazar y el sumo poeta del grupo, Efraín Jara Idrovo (1926-2018), el de vanguardia; su empatía con la música contemporánea, como con la electroacústica de Stockhausen, le motivó a observar estructuras musicales y técnicas de composición nuevas para incorporar a su poesía; el poema “Sollozo por Pedro Jara” tiene una organización serial (influencia de la música del período dodecafónico y serial de Schönberg) acorde a su visión poético-musical. Para Jara es “absolutamente falso aquello de que Cuenca es una ciudad de poetas”<sup>195</sup>, como se la suele calificar; “lo que ha dado, son periodistas de primera: Fray Vicente Solano, Simón Espinoza, Federico Proaño, Manual J. Calle”.

Opina sobre el poeta coronado Remigio Crespo, (mencionado en el primer capítulo), que hubo un despropósito al pensar que era el poeta más grande de América. “Tres son los poetas valiosos que ha dado Cuenca: Alfonso Moreno Mora, César Dávila Andrade y, tal vez, Remigio Romero y Cordero” Considera que en Cuenca hay una falta de crítica, razón por la que se magnifica a escritores y poemas. Efraín Jara y su círculo de amigos fueron los primeros en la ciudad en escuchar música de vanguardia académica del siglo XX de Stravinski en adelante. La música tradicional como el pasillo era desechada por el grupo hasta que la pudieron valorar culturalmente en la madurez.

Paralelamente a la “Fiesta de la Lira”, iniciada en 1919 (hasta 1947), a la cual asistían poetas conservadores, cuyos textos se utilizaron para componer pasillos por parte de creadores como se ha ejemplificado en los capítulos I y II, tenía lugar, en otro espacio de la ciudad, la “Fiesta de la Primavera”, organizada por el modernista Ernesto López Diez a la que asistían los jóvenes poetas vanguardistas como Rapha Romero, Alfonso Moreno Mora o Víctor Manuel Albornoz, contrarios al conservadurismo reinante. No se han encontrado pasillos con textos al estilo de Diez, no se suscriben al eje argumental cotidiano y sencillo comunes al género musical en estudio. Un ejemplo de su producción es:

<sup>195</sup> Entrevista a Efraín Jara Idrovo el 27 de diciembre de 2013.

### “Monarca del cielo” (fragmento)

De aquí –mirador sin meta–  
el Cosmos es Libro Franco  
donde halla siempre el poeta  
en cada hoja, escrito un flanco,  
y otro de escribir, en blanco.

Ya el ímpetu siento del épico nauta  
que, ardiente de sangre, sobrado de brío  
se lanza en los pontos, soberbio argonauta,  
tras del vellocino.

Sin embargo, se han encontrado partituras en espacios públicos y privados, que dan fe de concursos de composición de música popular con texto literario, con el nombre de “Fiesta de la Lira”, curiosamente ningún escritor entrevistado conoce de la intertextualidad de estos concursos, parece ser que compartían el mismo nombre pero eran concursos diferentes. Constancia de estos certámenes se encuentra en las portadas de obras halladas en archivos de familiares de músicos o en los del Conservatorio; por ejemplo: con el seudónimo That is: la obra “Qué lejos juventud” inscribe: “para el Concurso lírico musical de la ‘Fiesta de la Lira’ de 1947”. El seudónimo Hualcopo presentó un pasillo para piano y canto “Brindis al pasado”, premiado en 1947 (atribuido a Luis Humberto Salgado). Con el seudónimo Fétis, autor de música y letra, se ha encontrado el pasillo “Pasionaria” para el concurso “Fiesta de la Lira”, en Cuenca, 1947, entre otros.

### CONCLUSIÓN

La composición de pasillos cuencanos (música-literatura) obedece a varias dinámicas de selección de textos y de incorporación texto-música. Una primera dinámica obedece a la selección libre del texto que ejerce el compositor, una segunda a la creación de música y letra por parte de un mismo autor, y una tercera a la creación simultánea de música y texto con un creador por cada disciplina. Estas tres posibilidades de creación se han trabajado al oído o han sido plasmadas en partituras manuscritas o digitales. El resultado de estos procesos está en la interpretación de la obra por parte de los ejecutantes que deben recrear la intertextualidad en una sola obra que expresa categorías estéticas, sociales y de valoración musical polémicas.

## CAPÍTULO III

# ANÁLISIS MUSICOLÓGICO





## LA PERFORMATIVIDAD DEL PASILLO CUENCANO

*Performance* es un término inglés que significa actuación, realización o interpretación. Recurriendo al francés (antiguo) *parformer*, proveniente del latín *performare*, denotaría el hacer, actuar o intervenir; en todo caso, con este vocablo y su pertinencia dramática se ha abordado el estudio de varios ámbitos del Arte, la Lingüística, la Antropología y las Ciencias Sociales. En Lingüística, John L. Austin (1991) proclama como *performance* la acción que desempeña la palabra misma, defiende la performatividad como acción del lenguaje “natural” u ordinario por expresar con precisión experiencias del pasado o del presente cuyo depositario de las mismas es el cuerpo. Judith Butler (2010) lo utiliza para teorizar la identidad de género y desarrollar un discurso feminista sobre la reinención del cuerpo y la sexualidad como un proceso cultural. Turner (1988) parte de la metáfora teatral y su comparación con la realidad, para llegar al concepto de drama social en el que la gente experimenta emociones y valores cambiantes en sus propios contextos.

Las características de la performatividad en los ámbitos expuestos sirven como una herramienta hermenéutica para explicar el contexto social de la actividad musical motivo de estudio. El pasillo cuencano y sus prácticas compositivas, interpretativas y de usuario conllevan información y saberes culturales cambiantes desde finales del siglo XIX hasta lo que va del XXI, transmitidos consciente o inconscientemente a las generaciones que lo consumieron y lo consumen. El conocimiento

de estas actividades son de gran utilidad para vislumbrar comportamientos y prácticas sociales en Cuenca y reconstruir su historia.

En el escenario compositivo se constata que, inicialmente, quienes creaban pasillos eran, por un lado, los maestros de capilla, pues algunas partituras se han encontrado en archivos eclesiásticos, como es el caso del pasillo “Dos lágrimas”, transcrito, probablemente, por Luis Arcentales, hallado en el repositorio de la iglesia de San Alfonso; y por otro lado, están los representantes de la clase dominante o adinerada, quienes aprendían en sus casas con clases privadas brindadas por los músicos que servían en las iglesias y por extranjeros de otras provincias y países, como fue el caso de Rafael Sojos. En la década de los treinta, las condiciones económicas de la pequeña ciudad no permitían a los músicos aficionados recibir clases particulares, por lo que su aprendizaje regular fue por transmisión oral, auditiva o visual. En la década de los cuarenta, la poca valoración al quehacer compositivo académico, la falta generalizada de este conocimiento y las circunstancias económicas limitadas de la mayoría de músicos, mantuvo el mismo sistema de aprendizaje anterior, sin embargo, la fundación del Conservatorio en la ciudad (1938) permitió que, poco a poco, la composición de música tradicional se registrara en partituras. De ahí en adelante, la acción performativa compositiva del pasillo se viene efectuando de dos maneras. En la una, el autor tararea una melodía acompañándose generalmente con guitarra, rasgueando acordes tonales en

el esquema rítmico del pasillo, utilizando textos literarios propios o ajenos; esta rutina de creación ampliamente difundida pertenece a la cultura popular, no institucionalizada. En la otra, el creador o creadora escribe su partitura pudiendo tener una formación académica modesta o rigurosa; el músico letrado ha servido de transcriptor al compositor de oído. En cualquiera de los dos casos se los conoce con el título de compositores, compositoras, autores o autoras, sin distinción de su grado de formación académica. En medio de estas prácticas ocurrieron apropiaciones, reclamos y demandas de autoría de música y letras.

Con los intérpretes ocurre situación similar, el estilo de canto del pasillo cuencano inició con voces líricas; en el capítulo II se menciona a algunos cantantes que dan fe de ese elegante y exigente estilo que lucía el pasillo en su interpretación y grabación a inicios del siglo XX, el instrumento preferido en los hogares de sociedad era el piano ejecutado, particularmente, por las señoritas de la casa.



**Ilustración 67.**  
Margarita Cueto.  
Soprano mexicana  
que grabó para la casa  
RCA Victor, pasillos  
cuencanos en la  
década de los veinte  
(siglo XX).

196



**Ilustración 68.**  
Joven mujer cuencana junto a su piano  
(década de los veinte –siglo XX–).

197

<sup>196</sup> Foto de Margarita Cueto recuperada de: <https://www.youtube.com/watch?v=5z2cde7Q1Gk>.

<sup>197</sup> Foto tomada del archivo fotográfico del Ministerio de Cultura y Patrimonio del Ecuador (Cuenca).

El pasillo ha llegado a ser cantado por solistas sin ninguna formación académica, con o sin condiciones de musicalidad, en estilos varios incluido el rocolero. Actualmente canta el que se siente ligado al género, con guitarra, piano, orquestas o pistas digitales.

A través del diálogo con los personajes entrevistados se ha podido confirmar que el baile del pasillo cuencano, como parte de la performatividad corporal se practicó ampliamente; parientes cercanos de los músicos estudiados dan razón del baile de pasitos cortos en compás de 3/4, en *allegro*, marcando el primero de los tres tiempos con un paso más pesado que el segundo y el tercero,

el pasillo se danzaba en los salones hasta mediados de siglo XX. Probablemente después de esta década, el baile también se realizaba en un compás de 6/8, el que estaba subdividido en dos corcheas cada tiempo y se marcaba tres pasos, uno cada dos corcheas; de la existencia de esta danza testifica Jorge Alvarado, hijo del compositor Aurelio Alvarado. En cualquier caso, se bailaba en pareja, el hombre con su mano izquierda toma la mano de la mujer y con su derecha la abraza y bailan dando vueltas. En el siglo XXI ya no se baila, a no ser en coreografías preestablecidas, preparadas por grupos de danza académica o folklórica.



**Ilustración 69.** Jorge Alvarado bailando un pasillo de su padre, el compositor Aurelio Alvarado.

<sup>198</sup> Foto: Cortesía Jorge Alvarado.

198



El comportamiento del público, del escucha; las diferentes actitudes emocionales y corporales, tanto del emisor como del receptor del pasillo, conforman la característica performativa en la que entran en juego todos los sentidos. El usuario del pasillo como tal, también ha tenido un historial de comportamientos performativos desde inicios del siglo XX. Los mismos grupos sociales que componían e interpretaban, escuchaban a sus artistas con las actitudes propias de su grupo. Los diversos gestos del receptor se pueden agrupar en:

- los que cumplen con la norma de un público de concierto, en el que su conducta es la del espectador sereno, sea este diletante o culto
- los gestos de los que participan de festivales populares de música rocolera en los que la multitud aclama vivamente o abuchea a sus cantantes favoritos

## DISCURSO Y NARRATIVIDAD

Aproximarse al discurso y a la narratividad musical resulta complejo y polémico; para este libro se ha recurrido a algunos juicios del discurso lingüístico para acercarse al musical, por formar, los dos, parte de prácticas comunicativas y sociales. Un estudio puntual del discurso, sus estructuras, contextos y

- los de los aficionados que cantan en reuniones familiares
- los de los bebedores que lo escuchan y lo cantan en tabernas y cantinas
- los de los octogenarios que los escuchan con nostalgia de otros tiempos en emisoras o grabaciones
- los de los que valoran al pasillo y lo consideran hermoso y triste
- los de los que lo sienten feo, vulgar y cursi.

Sin duda, la práctica del pasillo cuencano incluye una serie de experiencias que se pueden entender como diferentes acciones y medios expresivos por parte de creadores, intérpretes y usuarios, que otorgan la performatividad a este género.

funciones sociales realizó ampliamente Teun A. Van Dijk (1996), partiendo del análisis morfológico del discurso verbal o literario<sup>199</sup> (que bien puede hacerse del texto del pasillo) hasta llegar al análisis de poder y cognición social. En el caso del discurso musical<sup>200</sup> también se lo puede estudiar

<sup>199</sup> Análisis fonológico, semántico, de forma y estructura y de figuras retóricas.

<sup>200</sup> “Le ‘discours’ musical... est fait de répétitions, de appels, de préparations, d’attentes, de résolutions. Si l’on est tenté de parler de récit musical, c’est à cause, non de son contenu intrinsèque et immanent, mais en raison des effets de l’organisation syntaxique de la musique...”. Nattiez, J., (2011). “El discurso musical está hecho de repeticiones, recuerdos, desarrollos, pausas y resoluciones; si se quiere hablar de narrativa musical no es causa de su contenido intrínseco e inmanente, sino en razón de los efectos de la organización sintáctica de la música...”. (Traducción Jannet Alvarado).

desde su morfología<sup>201</sup> o yuxtaposición de ideas sonoras y verbales organizadas que dan sentido a la obra musical y ejercen un dominio en sus oyentes y sus memorias sonoras y emocionales como actividades que dialogan con sus contextos sociales y sus discursos. En el pasillo, palabra y sonido musical, juntos en el mensaje discursivo, transmiten cuotas de dominación social, política o cultural. Si se revisan los argumentos de los textos de los pasillos transcritos o tomados como ejemplos de archivos audiovisuales de Internet (capítulo II), se pueden constatar varios aspectos de poder, por ejemplo, el matiz patriarcal de subordinación de género. El dominio también se ejerce por parte de grupos de poder comercial e ideológico, quienes manejan las industrias musicales para llegar a un público masivo poco reflexivo y persuadirlo para que consuma producciones musicales, muchas veces, sin un cuidado estético interpretativo ni compositivo. Este “poder está relacionado con el control y controlar el discurso es importante porque, de esta manera, podríamos controlar la mente de las personas y controlar indirectamente sus acciones, incluyendo sus discursos” (Van Dijk, 2004).

El pasillo cuencano se ha desarrollado como pieza instrumental o como pieza cantada con acompañamiento instrumental, por lo que es pertinente un análisis por área

de conocimiento (música, literatura) y por interrelación texto literario-música, como se propone brevemente en el capítulo siguiente aprovechando similitudes discursivas. El discurso del texto literario del pasillo cantado se lo ha entendido como un sistema de comunicación, como un signo lingüístico de significante y significado, estando incluido, en este último, el contenido discursivo argumental de los poemas de temáticas amorosas, costumbristas o festivas. Al discurso musical que carece de significado, se lo ha circunscrito en las mismas categorías argumentales que las de los textos literarios (o títulos de las obras) por deducción analítica y repetición de sus motivos melódico-armónico-rítmicos significativos.

Un elemento intrínseco de los dos lenguajes es el código o conjunto de signos o símbolos que permiten la comunicación de un lenguaje específico y transmiten información, que al decir de Ricoeur (2011: 27) en el habla “es anónimo, en la medida en que es meramente virtual. Las lenguas no hablan, las personas sí”. En la música, el código, en cuanto a símbolos, también es anónimo y además colectivo. Texto y música, separados o unidos, transmiten un mensaje que es una “sucesión de acontecimientos que constituyen la dimensión diacrónica del tiempo” (Ricoeur, 2011: 17).

<sup>201</sup> Gramática musical, estructura formal, motivos, frases, períodos, repeticiones, reexposiciones, fraseo musical de referencia tonal o atonal.

## PASILLO E IDENTIDAD

Recordando la definición de cultura de la UNESCO, citada en el capítulo I, en la cual la “cultura... puede considerarse... como el conjunto de rasgos distintivos, espirituales y materiales, intelectuales y afectivos que caracterizan una sociedad o un grupo social. Ella engloba, además de las artes y las letras, los modos de vida, los derechos fundamentales al ser humano, los sistemas de valores, las tradiciones y las creencias”; se puede insinuar que la identidad es el sentido de pertenencia a todos estos elementos por parte de un grupo social que puede o no estar reunido en un mismo territorio. Al existir varios constructos sobre la identidad, como la cultural, racial, étnica o sexual, entre otras, el estudio del pasillo en Cuenca se ha enmarcado dentro de la dinámica de la identidad cultural que contiene a las otras.

Dicha identidad implica, por lo tanto, que las personas o grupos de personas se reconocen históricamente en su propio entorno físico y social, y es ese constante reconocimiento el que le da carácter activo a la identidad cultural (Bákula, 2000: 169)<sup>202</sup>.

El pasillo cuencano, en su larga presencia en el tiempo, no ha sido enteramente sujeto de reconocimiento como un elemento cultural valioso. En las primeras décadas del siglo, en las que la música nacionalista era la más

valorada junto a otros géneros europeos, su característica occidental y mestiza le otorgaba una estimación local. En los decenios posteriores a 1930 hasta mediados de siglo, el pasillo se promocionó, de preferencia, entre los grupos sociales económicamente humildes. Durante la segunda mitad del siglo, la colectividad cuencana concedía un mayor reconocimiento a la música popular latinoamericana como el bolero, llegando la escucha del pasillo a ser relegada a las clases más populares. En la década de los sesenta, comentan algunas entrevistadas<sup>203</sup>, que la música nacional, incluido el pasillo, se identificaba con la servidumbre de la casa, generalmente conformada por mujeres campesinas, quienes la escuchaban en emisoras como la *Radio Popular* o *La Voz del Río Tarqui*, todavía existentes. Desde los años setenta, el género se masificó a través del pasillo rocolero, el sentido de pertenencia de este estilo se identificó con el llamado “populacho”. Alternativamente, músicos académicos y aficionados experimentan con arreglos, composiciones e interpretaciones de variados estilos cuyas performances han vuelto a colocar al pasillo, en mayor o en menor medida, dentro de la identidad cultural cuencana y ecuatoriana, como muestran las publicaciones y editoriales en diarios de circulación nacional sobre el Día del Pasillo (1 de octubre).

Quienes actualmente comparten la identidad del pasillo son los habitantes mestizos de Cuenca y del país, los que “por autodefinición constituyen un conjunto sumamente heterogéneo, tanto en términos culturales como raciales. A dicho grupo se adscriben hombres [...] profundamente occidentalizados, así como individuos de raza blanca, amerindia y mixta” (Espinoza, 2000:13).

El sector indígena de la costa, sierra u oriente dentro de su territorio se identifica con sus paisajes sonoros y sus propias músicas (pertenecientes a nacionalidades indígenas ancestrales), y en menor medida con ritmos mestizos como el pasillo. Más bien, por efecto de ideologías de consumo dominantes, algunas fracciones simpatizan con un entorno sonoro encerrado musicalmente en el ámbito de la tecnocumbia o de la “tecnochicha” que ha sometido a muchos géneros populares tradicionales a cambios tímbricos e interpretativos, transformándolos en cumbias rápidas mediáticas, con un ingrediente rítmico muy marcado y hostigoso de acompañamientos electrónicos, devastando casi toda huella de los ritmos originales

## PASILLO Y MEMORIA

Como antecedente al tema de la memoria del pasillo cuencano, se cita a Diana Taylor, quien en el prólogo a la edición en castellano de su libro *El archivo y el repertorio. La memoria cultural performática en las Américas*

del albazo, fox incaico, yaraví, pasacalle o sanjuanito; de cualquier manera, se siguen creando estos géneros en estilo tecnocumbiero con gran acogida. Hay que destacar que no solo el sector indígena es el centro de difusión de la tecnocumbia, sino también otros sectores sociales, que la asumen como música nacional.

La nación ecuatoriana es multiétnica, por lo que comparte varias identidades musicales a veces en confrontación, desarrolladas en sus respectivos contextos sociales. El pasillo, declarado desde el 2012 “Patrimonio Cultural del Ecuador”, forma parte de la identidad oficial del país; sin embargo, no todos los grupos sociales lo reconocen<sup>204</sup> como tal, aunque a través de su práctica, conocimiento y escucha ha ido posicionándose en la memoria común. Siendo la identidad “la propiedad por la cual un grupo se constituye como una unidad cultural específica en sí y para sí” (Espinoza, 2000: 13), la problemática que surge respecto al pasillo es, quizá, la falta de “correspondencia entre el ser cultural (bagaje cultural genuino) y su conciencia (yo grupal), en una colectividad históricamente determinada” (Espinoza, 2000:13).

(s/d) menciona las prácticas sociales de performatividad como un punto de partida para evidenciar la presencia de algunos elementos culturales como la memoria; manifiesta:

<sup>202</sup> En Molano, O., s/d: 74. “Identidad cultural, un concepto que evoluciona”, revista *Ópera* No. 7. Dialnet. Recuperado de: <http://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/4020258.pdf>. (5/4/2015).

<sup>203</sup> Entrevista a las hermanas Julia y Mónica Torres Reyes, melómanas cuencanas, el 20 de julio de 2013.

<sup>204</sup> La identidad se forma “a partir del autorreconocimiento que realizan los miembros de una colectividad de su bagaje cultural” (Espinoza, 2000: 11).

Mi punto central en este estudio es que los cuerpos (como los textos y otros objetos materiales) también transmiten información, memoria, identidad, emoción y mucho más, a través del tiempo. Esos actos de transferencia tienen sus propios códigos, su propia lógica, sus formas propias de autorreproducirse. (Espinosa, 2000: 13)

En el trabajo realizado sobre el pasillo como de otros géneros, se reseñan experiencias compositivas, interpretativas y de escuchas desde las dos últimas décadas del siglo XIX, en las que se incluye comportamientos, emociones, situaciones sociales y económicas que acompañan a la música, las mismas que han sido olvidadas o transmitidas a las

## LA HISTORIA NO CONTADA

La mera descripción de acontecimientos no es suficiente para hacer historia, los discursos contados en los textos literarios y de los pasillos escritos más las interpretaciones que se hayan realizado y realicen, forman parte de la historia no contada de Cuenca y del Ecuador. Se han escrito reseñas de la ciudad sin música, por lo que en este estudio se han incluido obras, personajes, espacios, tiempos y criterios de alteridad relacionados con la música como práctica cultural y social, ausentes en la mayoría de historias. Además, el análisis técnico musical y musicológico se pone al alcance de los lectores en este trabajo para poder confrontar nociones de semiótica y narratología musical en el tiempo.

generaciones subsiguientes hasta llegar parcialmente al siglo XXI.

Las partituras encontradas e investigadas son la primera fuente de memoria física de los pasillos entre otros géneros cuencanos antiguos. La información proveniente de entrevistas realizadas a autores, familiares de músicos, poetas, escritores y melómanos, que se aluden a lo largo de este libro, constituyen una muestra de herencia patrimonial. Pues, sin patrimonio cultural no hay memoria ni identidad. Lugares, espacios, sonidos, personajes, instrumentos, actitudes de orgullo y de contrariedad forman parte de la memoria del pasillo cuencano reconstruido y reterritorializado a través de su estudio en los diferentes capítulos de este libro.

Tampoco se ha contado que el pasillo cuencano no solo encarna la música popular, sino que también comparte plenamente el ámbito académico, y que en algunas obras no se sabe cuáles es el límite entre lo uno y lo otro, entre lo informal y lo formal. En cuanto a este último punto hay que detenerse para referir que en el siglo XXI si bien hay manifestaciones musicales públicas en vivo y en red que mantienen activo al pasillo, los intérpretes son, en su mayoría, aficionados de toda edad, algunos inclusive han creado cursos cortos y rápidos de canto, teclado y guitarra para enseñar a tocar y cantar géneros ecuatorianos, entre ellos el pasillo.<sup>205</sup> La minoría son ejecutantes cuya disciplina exige un largo trabajo para aprender a cantar

y tocar con técnica<sup>206</sup>, cuidando la afinación, el pulso, el ensamble, entre otras características escolásticas. No es el propósito de este numeral resaltar diferencias, ni comparar estéticas y valores interpretativos, sino más bien reiterar la holgura del género, que puede ser tocado y creado por diferentes sectores sociales, económicos y profesionales. Quizá una preocupación en el momento de escuchar y leer opiniones sobre el pasillo, su origen y desarrollo por parte de los allegados a este género, es la generalizada falta de rigurosidad en sus declaraciones y consideraciones musicales, históricas y expresivas, resultado de la carencia de investigaciones formales sobre el tema que están a la espera de ser desarrolladas y difundidas en el país. Es menester, entonces, reconstruir la historia de la música cuencana que incluya memorias olvidadas.

---

<sup>205</sup> Ver algunas direcciones de Internet como:

<http://www.eltiempo.com.ec/noticias-cuenca/150759-cuencana-sobresale-en-festival-de-pasillo/> (27/1/2016)

En esta sobresale la niña Dayanna Arcentales, quien representó a Cuenca, según la nota de prensa del diario *El Tiempo*, en el Festival del Pasillo Ecuatoriano, el 9 de octubre del 2014, en Quito.

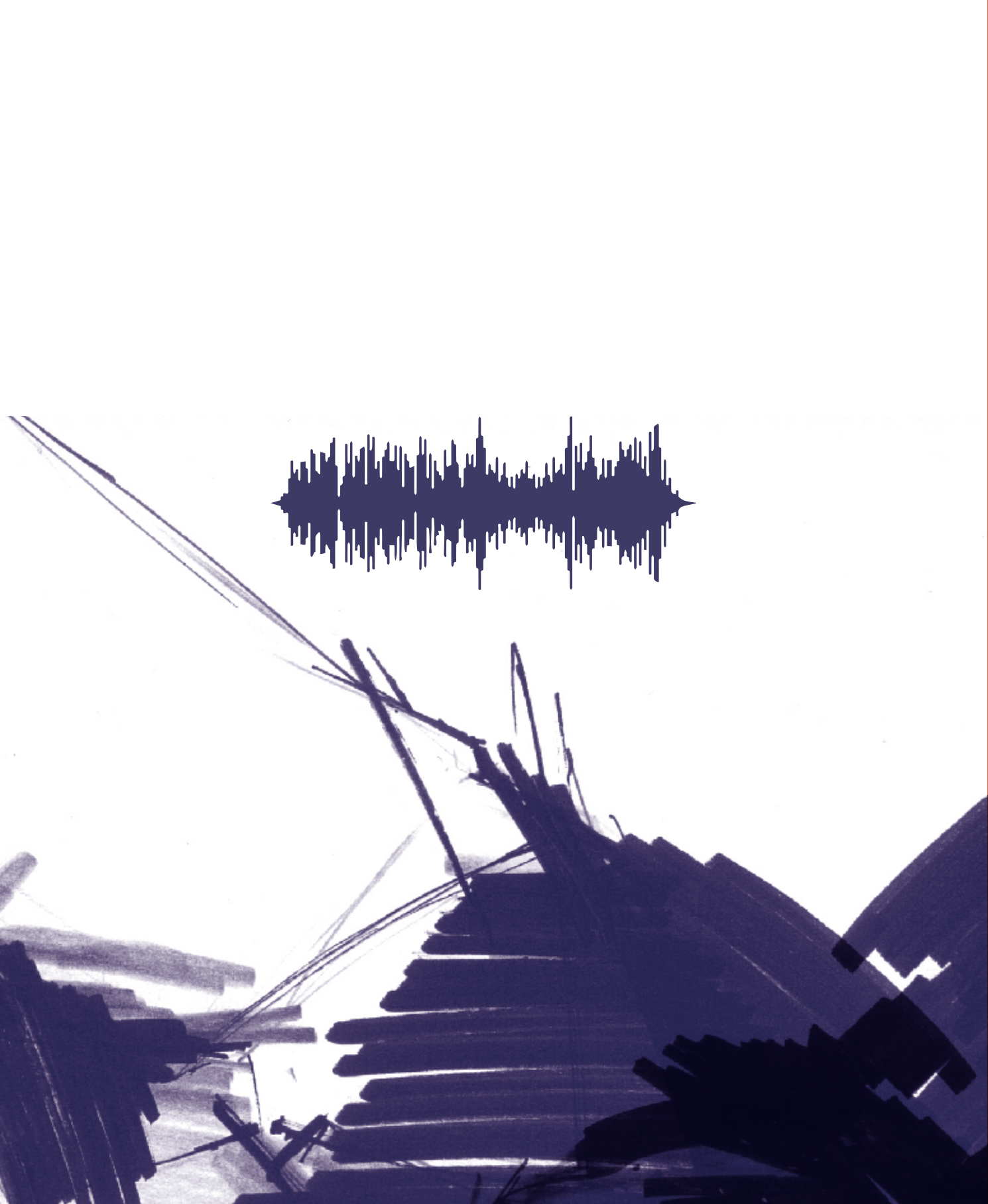
<http://www.eltiempo.com.ec/noticias-cuenca/72514-el-pasillo-representado-en-la-voz-de-diego-orellana/> (27/1/2016)

Esta nota de diario *El Tiempo* señala el disco preparado por Diego José Orellana “El pasillo... nuestra identidad”. Recuperado de: <https://www.youtube.com/watch?v=viOf5miNe=0o> (17/1/2016)

Este sitio web de YouTube es una cuña comercial en la que se divulga el curso vacacional impartido por el músico no vidente Rafael Auquilla.

<sup>206</sup> Recuperado de: <https://www.youtube.com/watch?v=zLoYLg3IOVM> (17/1/2016).

Este sitio muestra la voz cultivada de Vanesa Regalado cantando el pasillo cuencano “El alma en los labios” con la Orquesta Sinfónica de Cuenca.



## CAPÍTULO IV

### ANÁLISIS MUSICAL Y LITERARIO







## CRITERIOS DE SELECCIÓN DE PASILLOS

Este capítulo resulta provechoso para músicos, musicólogos y aficionados porque explica sucintamente algunas características estructurales, formales, rítmicas, melódicas, armónicas, literarias, semióticas y estilísticas del pasillo cuencano-ecuatoriano, necesarias para conocer y valorar su dinámica y variedad estética de manera cronológica desde finales del siglo XIX hasta lo que va del XXI. Además, estas especificaciones analíticas permiten conocer otras historias, como la de la grafía musical, que no siempre respondió a técnicas y cánones europeos, sino a sus propios sistemas de signos de enseñanza-aprendizaje. Por otro lado, la tradición auditiva permitió que muchos ejecutantes autodidactas imiten la interpretación y la escritura de otros o simplemente desarrollen la suya.

Se han seleccionado, en orden cronológico, catorce pasillos cuencanos para ser analizados: “Horas negras” de José María Rodríguez, “¿Cuál?” de Carlos Ortiz Cobos, “Pasillo para bailar” de Rafael Sojos, “Embelesos” de Aurelio

Alvarado, letra de José A. Rivas; “Evocación”, música y letra de Teresa Cordero; “Mis anhelos”, música y letra de Enrique Carpio; “Blanca” de Arturo Sack, “Septenario” de Arturo Vanegas, letra de Ricardo Darquea; “Déjame solo”, música y letra de Ángel Pesántez; “Pasillo mío” para piano y “Cántiga de la mar” de Jannet Alvarado, letra de Roy Sigüenza; “Florilegio” de Fernando Avendaño, “Ciego corazón”, música y letra de Fernando Avendaño; “Pasillo” (electroacústica parte de la ópera “Ipiak y Súa”) de Jannet Alvarado. Además se han escogido cuatro obras de géneros de salón olvidados (penúltima década del siglo XIX-tercera década del siglo XX) que contextualizan las etapas iniciales del pasillo: “María”, bolero (español) de Ascencio de Pauta, “Te vas, adiós”, canción criolla de Amadeo Pauta, “La niña del tenis”, one step de Rafael Sojos y “Tengo el amor”, bolero de Francisco Paredes Herrera con letra de Antonio Palomero.

## CD DE AUDIO ANEXO

Respecto a la grabación del CD de audio, las primeras dieciocho obras, citadas en el párrafo anterior, están interpretadas en formato de dúo soprano y piano<sup>207</sup> o piano solo, según el formato de las partituras, por la soprano Vanesa Regalado y la pianista Jannet Alvarado. Además, la mayoría de obras están sujetas a variaciones e improvisaciones, como se acostumbra en la música popular, sobre

la melodía y el acompañamiento, sin que se afecte el ritmo de pasillo, exhibiendo, en su mayor parte, un estilo de salón o de concierto ligados al romanticismo. Las cuatro últimas obras registradas son versiones originales de intérpretes de las décadas del cincuenta y sesenta, que han sido recuperadas y copiadas, concedidas por propietarios o familiares de cantantes, instrumentistas o melómanos. Estas obras son:

<sup>207</sup> Vanesa Regalado, soprano lírica. Jannet Alvarado, pianista.

-Pasillo "Josefina" de Francisco Paredes Herrera, tocado por los Hermanos Ortiz

- "Samba de la Calle Larga" de Francisco Paredes, cantada por Eduardo "El Negro Rodríguez"

- "A unos ojos" de Carlos Amable Ortiz, con texto de Julio Jáuregui, en este caso,

tocado por Alberto Ortiz en la guitarra eléctrica y Arturo Pesántez ("El Zorro Pesántez") en el órgano

- Samba, obra tradicional latino-americana cantada por Julio Pesántez y Miguel Rojas.

## ANÁLISIS ESTRUCTURAL: ARMONÍA, MELODÍA Y RITMO. DISCURSO Y SIGNIFICADO

El análisis de cada obra comprenderá el ámbito estructural, de discurso y significado. En las obras que incluyen texto se propondrá también un análisis literario básico y de interrelación verbal-musical, teniendo en cuenta que el lenguaje literario tiene significación y al musical se le asigna (la música no tiene significado como sostienen Tarasti, Meyer, Nattiez, Barthes, Iberty, entre otros). En todo caso, texto y música, en el momento de la interpretación, pueden ser asumidos como sonidos; queda fuera de análisis la posición de que la música es únicamente un acompañante de la letra o el poema, como se suele manifestar desde la experiencia verbal<sup>208</sup>, al no percatarse de las características de cada lenguaje y su discursividad<sup>209</sup>. Relacionando texto y música, Fernández Rodríguez sostiene que:

El contenido modal de la comunicación lingüística queda subsumido en el componente modal de la música y el contenido representativo de la palabra –que como tal representación permanece inalterada– se reinterpreta a la luz de las matizaciones modales que la música introduce en un acto comunicativo ya diferente, al cual se subordina el significado verbal (2008: 228).

Los contenidos argumentales de los textos serán asumidos como significados en los pasillos que tienen letra, estos varían entre amatorio, erótico, costumbrista, de fiesta y de inequidad de género (o acusatorio al género femenino del desenlace amoroso);

en los que no tienen texto, el título será tomado en cuenta para conceder significado argumental al pasillo, pudiendo ser amatorio, de homenaje, festivo y festivo de baile. El discurso del pasillo instrumental se entenderá como la representación mental que tiene el receptor, suscitado por la yuxtaposición de determinadas ideas musicales rítmico-melódico-armónicas que se repiten y reexponen en varios momentos.

De los pasillos escogidos, más las cuatro obras de géneros olvidados, se ofrece un anexo al final del libro con las partituras completas para su interpretación y puesta en valor.

Con finalidad didáctica, en el análisis estructural que se propone para cada obra seleccionada se utilizarán fragmentos de obras escritas en partitura, y al pie de cada ejemplo se explicarán las características formales predominantes de motivos, incisos, frases, períodos, armonía, agógica, dinámica, textura y expresión musical; elementos que pueden ser confrontados con la audición del disco.

Para entender los ejemplos de fragmentos de partituras que se presentan en este capítulo, hay que tener en cuenta los siguientes aspectos:

- Las variantes del esquema rítmico de los pasillos estudiados están señalados por los siguientes literales:



- La coda de todos los pasillos termina en final conclusivo V-I (cadencia auténtica perfecta o imperfecta).  
- El canto está escrito al unísono con la melodía del piano.  
- La nomenclatura utilizada para escribir los acordes en los ejemplos de fragmentos de partitura es la inglesa, sin embargo, el acorde menor está escrito con minúscula (para este análisis) y el mayor con mayúscula.

<sup>208</sup> "Me parece que si a muchos pasillos les quitamos la letra, pierden casi todo su encanto, y si les quitamos la música queda un bello poema", dice Diego Oquendo Sánchez en su artículo "El pasillo reverdece" de la revista *Nuestro mundo air magazine* de julio de 2012.

<sup>209</sup> Término utilizado en el ámbito de la lingüística en la *Teoría de los discursos sociales* o *Teoría de la discursividad social*, campo de la sociosemiótica estudiado por autores como Eliseo Verón (En Jofré, 2007). En este trabajo se utiliza este término relacionado con el discurso musical y literario.

## “HORAS NEGRAS” DE JOSÉ MARÍA RODRÍGUEZ<sup>210</sup>

### ANÁLISIS ESTRUCTURAL

Esta partitura de Rodríguez, manuscrita para piano, revela características de la música religiosa y profana encontrada en el siglo XIX en Cuenca, como el hecho de que algunas notas lleven plicas superiores a la izquierda o que no haya precisión en las alteraciones transitorias, razón por la cual se ha recurrido

a la transcripción, a la que se le ha aumentado una coda de un compás, para facilitar su interpretación y análisis (ver copia de la partitura original y transcripción en los anexos 1 y 2, partituras completas).

Forma: A – B – Da Capo

### ANÁLISIS ARMÓNICO, MELÓDICO Y RÍTMICO

- \* motivo anacrústico
- \*1 melodía ornamentada
- \*2 corcheas de adorno melódico, final de motivo
- \*3 esquema rítmico de pasillo “b”

## DISCURSO Y SIGNIFICADO

Si la repetición de las estructuras motivicas, objetos de análisis, se compara con las estructuras de pasillos de inicios de siglo, se podría asociar con lo que Tagg denomina musemas<sup>211</sup> o unidades de significación, que al escucharse seguidas de otros motivos se las reconoce como anáfonas<sup>212</sup>, las mismas que, en este caso, se identifican con el pasillo de baile.

- \* motivo anacrústico
- \*1 corchea de adorno melódico, final de motivo
- \*2 melodía ornamentada
- \*3 esquema rítmico de pasillo “b”, formando arpeggio con el bajo

Textura: Melodía acompañada u homofonía

<sup>210</sup> “Horas negras” se puede escuchar en YouTube interpretado por la autora de este estudio. En: <https://www.youtube.com/watch?v=nvOQUJYpfU0> (1/10/2017).

<sup>211</sup> Unidades motivicas que al escucharlas se asocian con un significado social, psicológico, gestual, cultural o histórico.

<sup>212</sup> Unidades motivicas con significado, que al relacionarlas con otras, musicalmente análogas, sugieren significados sociales, psicológicos, gestuales, culturales o históricos similares.

## “PASILLO PARA BAILAR” DE RAFAEL SOJOS

### ANÁLISIS ESTRUCTURAL

“Pasillo para bailar” (1929) para piano muestra una escritura acorde con la simbología de escritura del siglo XX, a excepción de las corcheas con plica inferior cuyo corchete escribe Sojos a la izquierda en todo el documento (ver copia de la partitura original en anexo 3, partituras completas). Es una de las pocas partituras que ofrecen ligaduras de fraseo así como articulaciones con staccato.

Forma: Introducción –A–B–C con repetición de cada parte.

### ANÁLISIS ARMÓNICO, MELÓDICO Y RÍTMICO

Introducción

Coda

- \* motivo de arpeggio descendente en la tónica, culmina con esquema rítmico de pasillo “e”
- \*1 movimiento melódico
- \*2 línea melódica en el bajo

A

- \* nuevo motivo acéfalo de cuatro compases
- \*1 esquema rítmico de pasillo “a”, con octavas y acordes

B

Movido

- \* motivo melódico en la voz inferior
- \*1 esquema rítmico de grupos de tres notas contra grupos melódicos de dos

C

- \* nuevo motivo en re mayor
- \*1 esquema rítmico “a”



## DISCURSO Y SIGNIFICADO

El título de la obra define su discurso sustentado en una pieza para bailar, los motivos de cada parte se los puede identificar como musemas que se desarrollan en dos compases como los pasillos de principios de siglo XX.

## “¿CUÁL?” PASILLO MOVIDO DE CARLOS ORTIZ

### ANÁLISIS ESTRUCTURAL

“¿Cuál?” fue manuscrito para piano solo, en 1927 (ver copia de manuscrito en anexo 8, partituras completas); para su análisis se ha realizado la transcripción correspondiente (ver anexo 9, partituras completas). Lo particular de esta obra es que presenta melodía y acompañamiento en superposiciones de dúos, tríadas o cuatríadas ofreciendo una mayor densidad sonora pianística.

Forma: Introducción – A (repetición) – B (repetición) – acorde final.

### ANÁLISIS ARMÓNICO, MELÓDICO Y RÍTMICO

#### Introducción

The introduction consists of two staves. The right staff features a series of chords, primarily triads and dyads, with a melodic line that includes a final grace note. The left staff provides a rhythmic accompaniment with a pattern of eighth notes and rests. Chords E7 and a final 'a' are indicated.

- \* motivo acéfalo de un compás con cuatríadas
- \*1 introducción de duración de una frase en tónica y séptima dominante
- \*2 esquema rítmico “c”, en octavas que se unen a la densidad de las cuatríadas

#### A

Section A consists of two staves. The right staff has a melodic line with a final grace note. The left staff has a rhythmic accompaniment. Chords E7 and 'a' are indicated. Brackets and asterisks mark specific motifs and repetitions.

- \* motivo con bordaduras y adornos
- \*1 respuesta motívica conclusiva
- \*2 nuevo elemento rítmico entre esquemas “c”, durante todo el período “A”

#### B

Section B consists of two staves. The right staff has a melodic line with a final grace note. The left staff has a rhythmic accompaniment. Chords C and G7 are indicated. Brackets and asterisks mark specific motifs and repetitions.

- \* motivo con adorno melódico-rítmico de corchea final
- \*1 corchea de adorno motívica en el registro agudo del piano, característica de pocos pasillos
- \*2 esquema rítmico “d”

#### Frase final

The final phrase consists of two staves. The right staff has a melodic line with a final grace note. The left staff has a rhythmic accompaniment. A bracket and asterisk mark the final phrase.

- \* frase final (en el cd de audio anexo vuelve al tiempo inicial)
- \*1 esquema rítmico “b”

## DISCURSO Y SIGNIFICADO

“¿Cuál?” es un pasillo de baile, de salón, y se lo puede asumir como un pasillo festivo instrumental.

## PASILLO “EMBELESOS” DE AURELIO ALVARADO, LETRA DE JOSÉ A. RIVAS

### ANÁLISIS ESTRUCTURAL

La partitura original para voz y piano (ver copia en anexo 4, partituras completas) es una litografía del cuencano Abraham Sarmiento. La carátula da testimonio de algunos aspectos sociales de la época como el rol del caballero al ofrecer una serenata a la dama, o la moda de la indumentaria. Adicionalmente, en letras pequeñas consta el poema de José Rivas Polo. La contraportada es utilizada como medio de divulgación de sus obras.

Este pasillo se destaca por exhibir un lenguaje contrapuntístico de dos y tres voces en varios fragmentos, como se ve en los ejemplos del análisis armónico, melódico y rítmico. El compositor desarrolló de manera autodidacta un lenguaje polifónico, también se nota que la voz cantante está claramente escrita para soprano, la tesitura llega hasta el la agudo sobre el pentagrama.

Forma: Introducción – A (repetición) – nexo – B – coda.

### ANÁLISIS ARMÓNICO, MELÓDICO Y RÍTMICO

Introducción

- \* introducción
- \*1 motivo conductor acéfalo
- \*2 movimiento melódico contrapuntístico a tres voces a partir del motivo conductor

A

- \* nuevo motivo
- \*1 respuesta con elementos rítmicos de la introducción
- \*2 acompañamiento con una variación rítmica de “c” y de “f”
- \*3 movimiento melódico contrapuntístico a dos voces

### Nexo

- \* motivo acéfalo
- \*1 trémolo que da paso a un movimiento melódico tanto con las notas superiores como con las inferiores
- \*2 esquema rítmico de acompañamiento “a”

## ANÁLISIS LITERARIO

B

*Lento Apasionado*

so - les di - vi - nos que ja - más i - gua - les Los hu - bo

\* variación del motivo de "A"

\*1 consecuente, variación del motivo de "A"

\*2 esquema rítmico de acompañamiento "a", más arpeggio en la tónica y en la dominante

### Coda

213

Textura: La textura es de melodía con acompañamiento, aunque en algunos pasajes se observa deliberadamente la existencia de tres voces contrapuntísticas como se ha mostrado en los ejemplos anteriores.

<sup>213</sup> La partitura original tiene escrito el primer compás de la coda como se ve en el ejemplo.

### Embelesos

No se han visto mejores: se diría  
que son tus ojos al mirar, tan bellos,  
que hasta los astros de la noche umbría  
se ocultan siempre que los miran ellos.

Embelesos de luz: negros diamantes  
de sueño y carne de pureza rara,  
que parecen cocuyos deslumbrantes  
al brillar en la sombra de tu cara.

Soles divinos que jamás iguales  
los hubo llenos de atracción y encanto;  
para el cielo y el mar son dos rivales,  
si alguna vez los humedece el llanto.  
Y son tan lindos que al morir quisiera  
que nublados de amor, en sus destellos

resbalase una lágrima siquiera  
y en vez de cirios me velaran ellos.

El texto es del poeta colombiano José A. Rivas Polo, quien, según Edgar Hidalgo T.<sup>214</sup>, ganó el concurso de poesía "Juegos Florales", en 1905, en el Chocó, departamento colombiano, con su poema "A tus ojos". Por su condición de mulato, Rivas nunca recibió la condecoración, pues el evento estaba organizado por los

"blancos" del lugar donde existía mucha segregación racial.

El poema "Tus ojos", como consta en la portada de la partitura, está constituido por cuatro estrofas de cuatro versos endecasílabos, cada una con rima consonante A, C y B, D.

<sup>214</sup> En ¿Qué sabe usted del Chocó?, publicado por Edgar Hidalgo T. Recuperado de: [http://www.choco7dias.com/924/que\\_sabe.html](http://www.choco7dias.com/924/que_sabe.html) (4/2/2015).

## DISCURSO Y SIGNIFICADO

El discurso de la obra tiene que ver con la temática del texto, que es una alabanza a los ojos del ser amado mediante metáforas como “Embelesos de luz: negros diamantes” o “que parecen cocuyos deslumbrantes”, recursos literarios comúnmente utilizados en este tipo de poesía sencilla y romántica. En la última estrofa se sitúa la parte más expresiva del texto, en la que el poeta anhela ser velado en su muerte por los destellos de una lágrima de los ojos elogiados, y es justamente en este fragmento que el compositor expone y recrea todos los elementos motivicos presentados en la obra; esta reincidencia coadyuva a crear también una gran expresividad musical que contribuye a la significación del texto.

## “EVOCACIÓN”, MÚSICA Y LETRA DE TERESA CORDERO DE TORAL

### ANÁLISIS ESTRUCTURAL

La obra es un manuscrito no escrito por su autora (ver anexo 5, partituras completas). Como se comentó en el capítulo anterior, sus trabajos eran transcritos por otros músicos. La grafía corresponde a la simbología musical extendida en el siglo XX. Puede haber sido creado en la década de los cincuenta.

Forma: Introducción – A – estribillo (introducción)<sup>215</sup> – B – estribillo, coda.

## ANÁLISIS ARMÓNICO, MELÓDICO Y RÍTMICO

### Introducción

\* motivo tético formado sobre el arpeggio de re menor, cuarta de la tonalidad  
\*1 acompañamiento con esquema rítmico “a”  
\*2 el movimiento entre las notas del bajo es tonal, cuartas o quintas  
\*3 final conclusivo formado con bordaduras alrededor de la nota mi y arpeggio de la menor en el acompañamiento

### A

\* motivo sobre el arpeggio de la menor, termina en si mayor séptima, dominante de la dominante  
\*1 canto para ser interpretado a dúo, a intervalo de tercera o sexta  
\*2 esquema rítmico de acompañamiento “c”

<sup>215</sup> Cuando la introducción está entre períodos diferentes o entre repeticiones de períodos, se la suele llamar estribillo.



B

Movido

yo te sien - to en la bri - sa que en - vuel - ve mis ca - be - llos

C d G C

\*1

\* motivo en la relativa mayor, en tiempo alegre

\*1 esquema rítmico de acompañamiento "a"

Coda

## ANÁLISIS LITERARIO

### Evocación<sup>216</sup>

Te evoco en la mañana y en la tarde serena,  
tu recuerdo a mi pena le da nuevo vigor,  
te evoco en esas noches bajo un cielo de estrellas,  
porque quiero con ellas conversar de tu amor.  
Estás tan fuertemente ligado con mi vida  
que la tuya prendida llevo en mi corazón,  
no puede separarse la luz que forma el día,  
sin ella no sería más que sombra y dolor.

Yo te siento en la brisa  
que envuelve mis cabellos,  
como al posar en ellos  
tus manos con afán.  
Mientras tus labios dicen  
palabras tan hermosas,  
azules mariposas  
me llevan hacia ti.

El poema está formado por dos estrofas con versos alejandrinos y dos con heptasílabos con rima asonante. Corresponde a un estilo romántico.

<sup>216</sup> Texto tomado del poemario de Teresita Cordero de Toral, publicado por la Fundación Jesús de la Misericordia, Quito-Ecuador. s/d. El último verso del texto del pasillo es diferente en el libro.

## INTERRELACIONES ESTRUCTURALES MÚSICA-LITERATURA

Cada heptasílabo coincide con cada motivo de dos compases. Acentos y melodía encajan con los versos.

## DISCURSO Y SIGNIFICADO

En concordancia con el estilo romántico, el discurso del pasillo expresa el recuerdo de un amor pasado, evocación que la autora comparte con las estrellas, personificándolas. El significado musical-verbal expone esa nostalgia.

## “MIS ANHELOS”, LETRA Y MÚSICA DE ENRIQUE CARPIO CORDERO

### ANÁLISIS ESTRUCTURAL

La partitura no está escrita por su autor, fue transcrita por Leopoldo Yanzaguano, conocedor del lenguaje musical (ver anexo 6, partituras completas).  
 Forma: Introducción – A – B – (da capo) – Final.

### ANÁLISIS ARMÓNICO, MELÓDICO Y RÍTMICO

#### Introducción

- \* motivo con el arpeggio del acorde de séptima de dominante
- \*1 consecuente con el mismo procedimiento del motivo inicial
- \*2 esquema rítmico de acompañamiento “a”

- \* motivo formado por bordaduras alrededor de la nota mi
- \*1 esquema rítmico de acompañamiento “a”, combinado con notas de paso para llegar al siguiente acorde

- \* uno de los motivos de “B”, formado por notas de paso y bordaduras alrededor de las notas de los acordes tonales utilizados
- \*1 dominante de la dominante
- \*2 tónica secundaria
- \*3 esquemas rítmicos “a” y “b”

En la interpretación que realiza el autor con acompañamiento de guitarra, luego de cada frase, generalmente, toca nexos escalísticos con notas de paso o bordaduras en las cuerdas graves para llegar al acorde siguiente.

Textura: Melodía con acompañamiento.

## ANÁLISIS LITERARIO

Poema de dos estrofas y verso libre.

### Mis anhelos

Saberte más arrullo que mi nido  
sentirte más aliento que beso  
oírte más suspiro que canto  
percibirte más aroma que rosa  
paladear tu latencia más que el vértigo  
es viajar en el esquile sonámbulo de mi alma.

Trasladarme por el haz de una pestaña y ser lágrima  
enredarme al trigo sol de tu garganta y ser contigo canto  
asirme a los bucles flotantes en distancia ser contigo soles  
ascender a las combas figulinas de ámbar ser contigo cisne  
posarme en el altar de tu esmeralda  
y ser contigo amor solo distancia.

## DISCURSO Y SIGNIFICADO

El texto es de contenido amoroso, el pasillo contextualiza el argumento de vehemente anhelo de ser con la amada canto, cisne, amor y distancia en la poesía y en la música.

## “BLANCA” DE ARTURO SACK

### ANÁLISIS ESTRUCTURAL

La partitura fue escrita para piano solo, por el autor en 1974 (ver anexo 7, partituras completas).  
Forma: Introducción – A – B – (repetición) – A – coda.

### ANÁLISIS ARMÓNICO, MELÓDICO Y RÍTMICO

#### Introducción

- \* motivo de un compás formado por bordadura superior y notas del acorde
- \*1 respuesta formada por notas de paso
- \*2 cuatriadas en inversión que forman secuencias cíclicas de cuatro acordes
- \*3 movimiento melódico paralelo entre los bajos de las secuencias de acordes

#### A

- \* motivo de dos compases formado con bordaduras alrededor de las notas de los acordes
- \*1 armonía por secuencias de cuarta
- \*2 movimiento simétrico de los bajos

B

- \* motivo de cuatro compases
- \*1 movimiento simétrico

Coda

## DISCURSO Y SIGNIFICADO

Blanca es el nombre de quien fuera la esposa del autor. Este pasillo fue dedicado a ella por lo que lleva su nombre, se puede asumir que es una obra de homenaje y ese es también su significado musical.

## “SEPTENARIO” DE ARTURO VANEGAS, LETRA DE RICARDO DARQUEA

### ANÁLISIS ESTRUCTURAL

Forma: Introducción – A – estribillo  
(introducción) – B – da capo – coda.

### ANÁLISIS ARMÓNICO, MELÓDICO Y RÍTMICO

Introducción

- \* motivo
- \*1 retardo para llegar a fa menor
- \*2 retardo para llegar a mi (do menor)
- \*3 dominante de la dominante
- \*4 esquema rítmico con variaciones de “a” y “c”



B

Dul - ces de Cor - pus los dul - ces tu, o - fre - ces lle - na de, a - fán

\* motivo en do mayor

\*1 bordadura de re sostenido hacia la nota mi del siguiente compás, produce un mayor interés en el mismo acorde

La coda se desarrolla en un curioso *tempo allegro*, cambiando de modo menor a mayor (do), con un final conclusivo con la dominante de la dominante (secundaria), la dominante y la tónica.

Coda

Dulces de Corpus, los dulces tú ofreces llena de afán,  
y sonríes escuchando los piropos de un galán.  
Alegre junto a las mesas que arreglas tú en el portal  
vendes los dulces de Corpus en platillos de cristal.

\* dominante de la dominante

\*1 dominante

\*2 tónica

## ANÁLISIS LITERARIO

### Septenario

Septenario Corpus Christi la fiesta tradicional.

Alegría de campanas de la vieja catedral.

música, flores, incienso y mil globos de papel  
que entre cascadas de luces, suben jugando en tropel.

Dulces de Corpus, los dulces tú ofreces llena de afán,

y sonríes escuchando los piropos de un galán.

Alegre junto a las mesas que arreglas tú en el portal

vendes los dulces de Corpus en platillos de cristal.

El texto corresponde a dos sencillas estrofas de versos pentadecasílabos con rima asonante (1, 2-3, 4).

## INTERRELACIONES ESTRUCTURALES MÚSICA-LITERATURA

La relación de texto-música, al igual que en los anteriores casos, coincide en dimensión silábica; la estructura musical está al servicio de la estructura del texto.

## DISCURSO Y SIGNIFICADO

Al oír el discurso musical de “Septenario” sin el texto, lo más probable es que el escucha habituado al pasillo amatorio no encuentre la correspondencia con el argumento del

texto, pues en este caso describe algunas características costumbristas de la fiesta religiosa-popular cuencana del Corpus Christi, la misma que se celebra con la venta

de dulces artesanales alrededor del parque (plaza) central de la ciudad; sin embargo, el centro de interés del poema es la vendedora de una de esas mesas de golosinas. El trato dado

al personaje en el texto mantiene el rol de la mujer galanteada por oposición al rol del varón que es el que realiza dicha acción.

## “DÉJAME SOLO”, LETRA Y MÚSICA DE ÁNGEL PESÁNTEZ

### ANÁLISIS ESTRUCTURAL

La transcripción de la partitura no está elaborada por su autor. La introducción también es un aporte del transcriptor (ver anexo 11, partituras completas). Este pasillo se caracteriza por tener una gran expresividad, se desarrolla en *tempo moderato*.

Forma: Introducción – A – B – da capo – coda.

### ANÁLISIS ARMÓNICO, MELÓDICO Y RÍTMICO

#### Introducción

- \* motivos melódicos formados por bordaduras alrededor de las notas de los acordes
- \*1 melodía construida por arpeggios en la dominante y en la tónica
- \*2 esquema rítmico “a”

#### A

- \* motivo a dúo
- \*1 cambio de modo
- \*2 dominante de la dominante
- \*3 final de frase suspensivo, semicadencia

#### B

- \* inicio de la frase más expresiva con movimiento melódico simétrico
- \*1 movimiento melódico simétrico en el bajo
- \*2 enlace armónico por cuartas

## Coda

aún ten-go en mis o-jos mu-jer go-tas de llan-to

## ANÁLISIS LITERARIO

### Déjame solo

Para que no te fueras, rogué  
que nunca me dejaras, pedí  
que siempre te amaría, juré  
tomándote tus manos, lloré.

El tiempo ha transcurrido, ya ves  
la herida que dejaste, cerró  
más no las cicatrices,  
del alma, están allí.

Déjame solo con mis tristezas morir  
no quiero verte nunca mujer  
me duele el alma.

Déjame solo recuerdos vivir  
mi corazón no ha muerto mujer  
lo has malherido.

Que si volviera verte, volviera amarte más  
Eso no puede ser, tanto he llorado por ti  
que al corazón no siento latir dentro mi pecho  
y aún tengo en mis ojos, por ti,  
huellas de llanto.

El texto poético consta de tres estrofas de verso libre. En el verso número 15, el autor omite la preposición “a” antes de “verte” y de “amarte”, característica de un uso no purista

del lenguaje. Está escrito en primera persona, el yo lírico posiblemente sea el mismo que el del autor.

## DISCURSO Y SIGNIFICADO

La temática de la letra y, por lo tanto, su significado se justifica en el título. El autor

demanda a la mujer amada: “déjame solo”, en este caso, ella es la culpable de la pena de amor.

## “PASILLO MÍO” DE JANNET ALVARADO

### ANÁLISIS ESTRUCTURAL

“Pasillo mío” es una obra politonal.

Forma: A – B – C – D – B – A – coda.

Este pasillo recoge seis pequeñas partes, cada una expone esquemas motivicos rítmico-melódicos característicos del pasillo a lo largo

del siglo XX y XXI, con la diferencia de que la armonía es politonal. A, tiene veintiséis compases. B, veintiuno. C, diecisiete. D, treinta y cinco. B, veintiuno. A, veinte, y la coda, nueve (ver anexo 12, partituras completas).

### ANÁLISIS ARMÓNICO, MELÓDICO Y RÍTMICO

A  
Con anima ♩ = 170

- \* nota introductoria
- \*1 motivo acéfalo en arpeggio
- \*2 respuesta melódica en sentido contrario

B

\* motivos y respuestas al unísono, de un compás, con politonalidad

C

\* motivo melódico con intervalo de séptima, termina el inciso en fa# menor

\*1 motivos armónicos que se mueven por grado conjunto, construyen movimiento melódico en la voz aguda sobre el esquema rítmico "b"

D

\* inicio de la parte D con el esquema rítmico "b" al unísono

\*1 ambas voces descienden por semitono formando movimientos melódicos simétricos

Final de D

\* movimiento melódico en el pentagrama inferior

\*1 momento de mayor tensión en la obra

Textura: A lo largo de la obra se muestran fragmentos polifónicos, contrapuntísticos y homofónicos.

## DISCURSO Y SIGNIFICADO

Los motivos expuestos en cada parte de la obra reiteran la existencia y permanencia del pasillo, dándole a la obra un significado

festivo, de ofrenda musical, desde la contemporaneidad a sus esquemas clásicos, al pasillo de salón.

## “CÁNTIGA DE LA MAR” DE JANNET ALVARADO, TEXTO DE ROY SIGÜENZA <sup>217</sup>

### ANÁLISIS ESTRUCTURAL

Está escrita para soprano y piano, su desarrollo musical y poético no guardan los cánones estructurales de la mayoría de pasillos, a no ser por las variaciones de los esquemas rítmicos (ver anexo 13, partituras completas).

Forma: Introducción – A – B – A' – B – A.

<sup>217</sup> Audio. Recuperado de: <https://www.youtube.com/watch?v=LZ1v7BA0aww> (10/11/2017).



## ANÁLISIS ARMÓNICO, MELÓDICO Y RÍTMICO

### Introducción

Moderato ♩=100  
molto espressivo

Soprano

Piano

- \* inicio de la frase de la introducción de cuatro compases construida con bordaduras, termina en la nota la
- \*1 esquemas rítmicos "a", en 1ro. y 2o. compás, y "f", en el 3ro. y 4to. compás realizando contracanto
- \*2 el bajo se mantiene realizando una línea melódica contrapuntística utilizando esquemas rítmicos de pasillo
- \*3 arpeggio final de la introducción que servirá de nexo entre frases y períodos

### A

Soprano

Piano

Tal vez don - de te, en cuen - tres es - tá el mar

- \* motivo acéfalo
- \*1 melodía en la voz alta del piano, contracanto
- \*2 movimiento melódico simétrico en el bajo
- \*3 arpeggio de articulación de frase

### B

Soprano

Piano

Le - jos ya - ce lo que la men - te pu - le:

- \* nuevo motivo rítmico-armónico que acompaña la parte B, confiriéndole un carácter agitado
- \*1 cambio transitorio a modo mayor
- \*2 frase melódica de B

A'

\* frase culmen de la obra en escala ascendente hasta llegar a la nota sol  
 \*1 esquema rítmico "b"

## ANÁLISIS LITERARIO

### Cántiga de la mar

Para Jimmy Mendoza

Tal vez donde te encuentres está el mar –a veces parece que lo palpo.

Lejos yace lo que la mente pule: la idea de un cuerpo sumergido como una flor antigua.

Temo por ti y por mí –esa gaviota migrante entre lo que queda y perece–;

pero el día no dura tanto como quiere el olvido: la noche a veces fosforece con las

cosas que encuentra y trae para tu alegría.

“Cántiga de la mar” es un poema de Roy Sigüenza, uno de los poetas del Ecuador contemporáneo (Portovelo-Ecuador, 1958). En su texto no interesa la disposición tradicional en versos, el trato poético del contenido está sobre la estructura.

## DISCURSO Y SIGNIFICADO

Poesía erótica y elegante en la que la metáfora directa venera al cuerpo. La música no hace más que proponer un significado erótico que acompañe a la creación poética para ser escuchada siempre en conjunto con el canto.

## “FLORILEGIO”, PASILLO INSTRUMENTAL DE FERNANDO AVENDAÑO

### ANÁLISIS ESTRUCTURAL

Este pasillo instrumental, como lo denomina su compositor, tiene como solista a la trompeta con sordina en unísono con guitarra eléctrica, la orquestación está realizada con un complemento instrumental electrónico en el que el sonido de cuerdas hace la introducción y se mantiene acompañando al solista. Es importante el tratamiento electrónico de este pasillo, comparable con el que se le ha dado al tango o a otros géneros populares latinoamericanos como al bolero.

La influencia del estilo de jazz que practica Fernando Avendaño como pianista se puede apreciar en la poco convencional posición de los acordes en sus “pasillos-fusión”. Además se suceden compases de diferentes métricas (ver anexo 14, partituras completas, el esquema proporcionado por el compositor).

Forma: Introducción – A – estribillo – A – coda.

### ANÁLISIS ARMÓNICO, MELÓDICO Y RÍTMICO

#### Introducción

\* motivo inicial de la frase de introducción  
 \*1 armonía por cuartas, sin esquema rítmico de pasillo, acompañamiento electrónico al unísono con la melodía (escuchar cd de audio anexo)

A

- \* motivo de cuatro compases
- \*1 respuesta melódica a un tono descendente

### DISCURSO Y SIGNIFICADO

El lirismo de la obra transmite un sentido de melancolía característico del género después de la década de los cincuenta, ahora envuelto en una sonoridad contemporánea.

El discurso estructural no ha cambiado mientras su presentación tímbrica y rítmica sí.

### “CIEGO CORAZÓN”, PASILLO CANCIÓN LETRA Y MÚSICA DE FERNANDO AVENDAÑO

#### ANÁLISIS ESTRUCTURAL

La característica de “Ciego corazón” es que es un pasillo-fusión, en el que la pista electrónica está inserta en toda la obra, como indica la partitura proporcionada por el compositor (ver anexo 15, partituras completas), con una

orquestración de: trompeta si bemol, soprano, tenor, piano, contrabajo y banda sonora.

Forma: Introducción (banda sonora) A – A’ – Coda (banda sonora).

#### ANÁLISIS ARMÓNICO, MELÓDICO Y RÍTMICO

Este pasillo canción está en la menor, todas sus frases comienzan en la menor sonando a la par con la pista electrónica, el contenido electrónico recoge registros del paisaje sonoro de un ambiente festivo de la

provincia ecuatoriana de Esmeraldas en el que se escuchan: la algarabía de los tambores, conversaciones sobre la marimba y cantos en la fiesta.

A’

- \* variación del motivo de A inicia la trompeta
- \*1 imitación por parte de la voz de soprano
- \*2 sustitución de acordes en el piano
- \*3 cambio de compás

Coda

Musical score for the Coda section, featuring Trompeta B, Soprano, Tenor, Piano, and Contrabajo. The Tenor part includes lyrics: "...yo no sé si vol-ver - rá mi co-ra-zón a ver la Luz. Luz...". The score includes dynamic markings (mf, mp, p) and tempo markings (a tempo, rit.).

- \* entra la voz de tenor con el tema de A cantando el verso poético
- \*1 la trompeta acompaña al unísono al tenor
- \*2 coda con sonido de la banda sonora (14 segundos)

ANÁLISIS LITERARIO

Ciego corazón

... yo no sé si volverá  
mi corazón a ver la luz.

Por su extensión y contenido, el texto es comparable a un haiku o poema japonés. Tiene dos versos libres. Textura: Polifónica con acompañamiento.

INTERRELACIONES ESTRUCTURALES MÚSICA- LITERATURA

La melodía lánguida y expresiva de los motivos es interpretada por el canto de la soprano, la melodía de la trompeta y el canto del tenor en imitación rítmica, melódica y polifónica. El texto literario canta solamente el tenor, coincidiendo con la estructura melódica.

DISCURSO Y SIGNIFICADO

El compositor muestra la pluriculturalidad ecuatoriana entre el género pasillo y las sonoridades musicales afro (ecuatorianas); de esta manera, la música toma el mismo significado nostálgico del texto con una presentación sonora electrónica.

“PASILLO” (ELECTROACÚSTICA) DE JANNET ALVARADO

ANÁLISIS ESTRUCTURAL

Este pasillo constituye el tema de la banda sonora, parte de la ópera “Ipiak y Súa” para solistas, dos coros, orquesta y electroacústica (ver anexo 16, partituras completas). Forma: Tiene un solo período formado por quince compases distribuidos en motivos de un compás.

ANÁLISIS ARMÓNICO, MELÓDICO Y RÍTMICO

Musical score for the Pasillo section, showing a piano accompaniment with a melody in the right hand and bass line in the left hand. It includes a tempo marking of quarter note = 110 and dynamic markings (mf).



- \* motivo de un compás de la primera frase
- \*1 motivo de la segunda frase
- \*2 acompañamiento con arpeggios tonales y esquema rítmico "b"

## DISCURSO Y SIGNIFICADO

La nostalgia es el significado de este tema de pasillo. Está presente en la ópera para denotar el ánimo de las protagonistas cuando están en la búsqueda de su destino, su metamorfosis en árboles.

Textura: El tema presente es parte de una textura polifónica y homofónica orquestal.

## MUESTRA DE GÉNEROS OLVIDADOS DESARROLLADOS EN CUENCA

### “MARÍA”, BOLERO ESPAÑOL DE ASCENCIO DE PAUTA

## ANÁLISIS ESTRUCTURAL

María es una obra para piano que se desarrolla con complejidad estructural, tiene varios motivos en cada parte y no se relaciona con el bolero latinoamericano, el ritmo es de bolero español, está en compás de 3/4 y es muy marcado, la tonalidad es de fa menor

como se constata en la partitura (ver anexo 17, partituras completas). Siempre simétrico, la introducción y todos sus fragmentos se frasean en ocho compases.

Forma: Introducción – A – B – A – coda.

## ANÁLISIS ARMÓNICO, MELÓDICO Y RÍTMICO

### Introducción

- \* tema al unísono en fa menor
- \*1 ritmo de bolero (igual al de polonesa)

### A

- \* primer motivo de A
- \*1 segundo motivo de A
- \*2 tercer motivo de A

B

Musical score for section B, featuring piano and brilliant passages. The score is in 3/4 time and includes dynamic markings like *p* and *Brillante*, and chord symbols like F, B $\flat$ , and C7.

- \* primero motivo de B, ritmo de bolero
- \*1 segundo motivo de B, contrastante brillante

## DISCURSO Y SIGNIFICADO

“María” es una obra para piano que pertenece a la música de salón de la última mitad del siglo XIX cuencano, por lo que su significado es sinónimo de la elegancia de la música de herencia europea que engalanaba reuniones de la sociedad pudiente.

## “TE VAS, ADIÓS”, CANCIÓN CRIOLLA DE AMADEO PAUTA

### ANÁLISIS ESTRUCTURAL

“Te vas, adiós”, es un vals-canción para canto y piano, al que Amadeo Pauta lo llama “canción criolla”, fue escrito en 1925. La extensión de la voz alcanza hasta el sol sobre el pentagrama por lo que puede ser cantado por una soprano. Es una litografía de A. Sarmiento (ver anexo 18, partituras completas).  
Forma: Introducción – A – B – DC (da capo) – coda

## ANÁLISIS ARMÓNICO, MELÓDICO Y RÍTMICO

### Introducción

Musical score for the introduction of 'Te vas, adiós', featuring piano accompaniment with arpeggios and chord symbols like A7 and d.

- \* motivo con apoyaturas
- \*1 acompañamiento de vals con arpegios en los acordes tonales

### Primer motivo de A

Musical score for the first motif of section A, including lyrics: Te vas. A-dios..! en-can-to de mi vi-da. The score shows the vocal line and piano accompaniment with chord symbols like A7 and d.

- \* primer motivo de A, mantiene las apoyaturas en el canto
- \*1 esquema rítmico de vals

### Segundo motivo de A

(8va. baja el canto): Te vas. Mas hay tu i - ma - gen que el llan - to

C7 F C7

\* segundo motivo, la melodía del canto es duplicada a la octava superior por parte del piano  
\*1 adorno con apoyatura.

### Primer motivo de B

a tempo

D7 g

\* primer motivo de B, cambia de modo

### Segundo motivo de B

Que a - mar - go es el re - cuer - do

A7 d

\* segundo motivo de B, tomado de la introducción

## DISCURSO Y SIGNIFICADO

Esta canción criolla de Amadeo Pauta está escrita sobre un texto de Lúpe (es lo que se entiende en la partitura, parece ser un seudónimo).

### Te vas, adiós

Te vas, adiós ...! Encanto de mi vida,  
lo amargo del recuerdo me has dejado  
y solo te has llevado mi tierno corazón.

Te vas. Mas ¡ay! tu imagen que el llanto no ha borrado,  
en mi pecho angustiado por siempre guardaré.  
Y cuando hacia este suelo se vuelva tu memoria  
verás mi triste historia sumida en el dolor  
¡Qué amargo es el recuerdo de goces de un momento!  
será eterno el lamento ausente de mi bien.

El texto es un poema sencillo de verso libre que expresa el habitual sentimiento de despedida y amargura por culpa del ausente. La música está al servicio de la estructura del

texto ofreciendo cuatro motivos melódicos, uno para cada estrofa, uno para cada contenido argumental.

## “LA NIÑA DEL TENIS”, ONE STEP DE RAFAEL SOJOS

### ANÁLISIS ESTRUCTURAL

El one step (2/4) es un género musical desarrollado en las dos primeras décadas del siglo XX, comparable al rag time; Sojos lo componía como parte de la música de salón

y, probablemente, de la música pianística acompañante del cine silente (ver anexo 19, partituras completas).

Forma: Introducción – A – B.

## ANÁLISIS ARMÓNICO, MELÓDICO Y RÍTMICO

### Introducción

- \* motivo de la introducción
- \*1 bajos y melodía descienden simétricamente por semitonos

### A

- \* motivo
- \*1 acompañamiento característico de one step a dos voces, con negras o corcheas respondidas por semicorcheas, en la tónica y dominante

### B

- \* motivo de B
- \*1 nexos en escala cromática para llegar a la respuesta, característica de la melodía del one step
- \*2 ritmo del bajo, semejante al del pasodoble

## DISCURSO Y SIGNIFICADO

Este género representa a la sociedad dominante de la época (dos primeras décadas del siglo XX) en Cuenca, su sentido significativo es de festividad.

## “TENGO EL AMOR” DE FRANCISCO PAREDES HERRERA, LETRA DE ANTONIO PALOMERO

### ANÁLISIS ESTRUCTURAL

Este bolero de la primera mitad del siglo XX no posee las características del de Ascencio de Pauta (bolero español), el ritmo del acompañamiento da paso al de habanera, que es una de las bases de desarrollo del bolero latinoamericano, el mismo que tiene variaciones y subgéneros como el bolero son,

el bolero ranchero, el bolero chachachá, entre otros. En el caso de la obra de Paredes Herrera hay una gama de ritmos entre la primera y la segunda parte.

Forma: Introducción – A – B – coda (D.C.)



## ANÁLISIS ARMÓNICO, MELÓDICO Y RÍTMICO

### Introducción

- \* motivo de la introducción
- \*1 acompañamiento con arpeggios de los acordes tonales
- \*2 uno de los esquemas rítmicos de bolero, intercala corchea en el bajo con corchea en la voz aguda

### A

- \* motivo de A con melodía a dúo, con intervalos de tercera
- \*1 respuesta melódica
- \*2 acompañamiento con arpeggios

### B

- \* grupo de tresillos imitado por la voz cantante, forman el motivo de cuatro compases de B
- \*1 acompañamiento con esquema rítmico de habanera, en contraste con las negras y corcheas de la voz superior; ensamblan un mismo esquema

### Coda

- \* nota la, más aguda de la última frase (también de la apoyatura de sol)
- \*1 coda
- \*2 esquema rítmico-melódico de semitonos y tres corcheas que forman la coda, característica de algunos boleros antiguos

## DISCURSO Y SIGNIFICADO

### Ciego tengo el amor

#### I

Para tu risa manantial  
de la alegría del vivir  
yo tengo un alma de cristal  
donde la oírás repercutir.  
Para tu lindo pie travieso  
cárcel de amor mis manos son;  
para tu boca tengo un beso  
y para dormirte una canción.

#### II

Y si te hieren cadenas  
que te sujeten al dolor  
para endulzar tus penas  
tengo, niña, el amor.

El poema tiene dos estrofas cuyos versos coinciden con rima consonante a-c, b-d. El significado se relaciona con el contenido amoroso del texto.

## ESTILOS Y ESTÉTICAS

Los pasillos, con o sin texto literario, analizados en este capítulo reflejan diferentes estéticas expresivas y estilos desarrollados en Cuenca desde comienzos del siglo XX hasta el siglo XXI (2015). Las variantes rítmicas, melódicas, armónicas, de instrumentación e interpretación que configuran un estilo denotan emociones, valores éticos y funciones sociales, que identifican a grupos en diferentes momentos históricos. Por lo antedicho se concluye que no hay una única valoración estética por parte del receptor o receptores. Cada grupo social que ha compartido este género, a lo largo del período estudiado, ha tenido una interrelación en la cual la música “consigue dotar a la gente de una identidad” como diría Frith (2001: 413-435), y es a partir de este vínculo identitario que puede generarse el goce estético. Sin embargo, lo que es valioso para un grupo no lo es para otro en el marco de un tiempo y espacio determinados. Los musemas o pequeños motivos de significación son reconocibles y esperados por cada grupo al interpretarlo o recibirlo. De esta manera, el pasillo popular –entendiéndose como tal, aquel que se aprende, interpreta y escucha espontáneamente, al oído, por imitación– y el pasillo de corte académico pueden producir un placer o un goce estético de igual magnitud.

## CONCLUSIONES

Desde el punto de vista temporal, el pasillo en Cuenca ha perdurado por más de un siglo y sigue vigente luego de haber pasado por varios estilos populares y académicos. A lo largo de su existencia ha desplegado características fecundas que han germinado en estilos emergentes, a veces desconocidos por cuencanos y ecuatorianos, como el desarrollado a inicios del siglo XX, interpretado en distintos países por cantantes líricos como Margarita Cueto, Sofía del Campo o Juan Arvizu, o el pasillo académico contemporáneo que ofrece sonoridades de la composición actual; sin embargo, todas las obras analizadas en este compendio ameritan ser conocidas, difundidas y comentadas, por poseer diversas estéticas y significados sociales acordes a su momento histórico. Debido al trasfondo cultural e histórico que conllevan estas obras, se las debería salvaguardar como pertenecientes a uno de los géneros tradicionales ecuatorianos más importantes.

Por otro lado, el pasillo cuencano, siendo parte del ecuatoriano, tiene sus propias memorias, ajenas a los pasillos colombianos, venezolanos (valeses), panameños, costarricenses, y de cualquier otro país donde se haya practicado, por lo que no es adecuado mantener juicios como el que el pasillo ecuatoriano, en realidad, proviene de Colombia, pues, los colombianos tampoco saben de dónde es y de dónde provino su pasillo.

En cuanto al lugar de ejecución de los pasillos, se puede ratificar que se escuchan y se cantan, tanto en espacios formales (salas de concierto o espacios académicos) como en sitios informales (la calle, coliseos, hogares, cantinas o entornos turísticos). Por su parte, los pasillos calificados como rocoleros y chicheros también se escuchan y se cantan en varios sectores de Cuenca y otras ciudades del Ecuador, así como fuera del país; no son los grupos sociales menos favorecidos culturalmente los únicos que lo consumen; sin embargo, el receptor que no gusta de este estilo de pasillo lo considera denigrante del pasillo clásico, sin tomar en cuenta que uno y otro son parte de la llamada música popular de trascendencia antropológica y social.

El pasillo en Cuenca se ha relacionado con otra historia, construida con música, personajes y receptores de la sociedad; el comportamiento se ha asociado con la diversa emocionalidad del usuario del pasillo cuencano y con los significados provocados por este. Es importante resaltar que los datos históricos recogidos y expuestos incorporan a grupos sociales antagónicos que han usado este género con determinados propósitos ideológicos en varios momentos del período estudiado. La performatividad experimentada en la interpretación instrumental, canto, composición, creación del texto, recepción del público, así como el comportamiento, gestos, posturas del cuerpo, actitudes y roles asignados a hombres y a mujeres, se han registrado en el trabajo como componentes sustanciales de análisis musicológico, caracterizando a personajes y músicos en su contexto cultural. Nociones de identidad se han propuesto

también a lo largo del texto, primero recuperando la memoria del pasillo de finales de siglo XIX y de comienzos del XX, luego estableciendo las características del género a través del mismo siglo, hasta llegar a los pasillos cuencanos del siglo XXI que continúan reconstruyendo el sentido de identidad con elementos estéticos contemporáneos, en unos casos, y con elementos mediáticos, en otros, enfocados, estos últimos, a la producción e industrialización musical.

Un componente trascendente en el pasillo cantado es el texto literario, que en este estudio se lo ha tratado como parte de la música, se diría que es suficiente recordar un verso o una estrofa de un pasillo para reconocer toda la obra musical (incluidas sensaciones, contextos físicos y afectivos). Además, las letras –como también se llama a los textos–, en el caso de los pasillos cuencanos suelen compartir la constante de ser sencillas (con excepciones), tienen su origen en la poesía popular, sin mayores exigencias técnicas. El objeto lírico predilecto del pasillo es la mujer, los sentimientos dirigidos a ella por parte del varón; en el pasillo ecuatoriano, el canon señala a la fémina como objeto de amor, celos, odio, venganza y culpabilidad; es decir, la condición de la mujer es generalmente de subalternidad respecto al hombre. Los textos de las obras recopiladas poseen también otros objetos líricos, como el pueblo y su celebración en el caso de “Septenario” de Vanegas y Darquea. Motivos líricos que expresan sentimientos por parte del yo lírico se encuentran en pasillos como “Evocación” de Cordero de Toral o “Cántiga de la mar” de Alvarado y Sigüenza, este último presenta un tú lírico dinámico que

alimenta la poesía. Recursos literarios, sobre todo metáforas, están presentes en los textos, alternando con otros como la personificación y la reiteración. Música y literatura se han relacionado y explicado semióticamente como elementos de significación social.

Utilizando la propuesta de Tagg, se han calificado como musemas y anáfonas a unidades musicales que se les ha otorgado significación en los esquemas rítmicos del pasillo, en los motivos melódicos acéfalos, en enlaces armónicos tonales, en las apoyaturas de adorno, en codas con cadencia auténtica, en fraseos de gran expresividad y en instrumentaciones características y repetitivas en los diferentes estilos. Se les ha asignado emociones relacionadas con su uso dentro del *habitus* de cada grupo que lo consume.

El pasillo, en la opinión de las personas entrevistadas, ha recibido calificativos opuestos como: hermoso, sentimental, cursi o feo, debido probablemente a la heterogeneidad de su pertinencia social, edad, gusto y diversa formación cultural.

Es necesario poner en valor a compositores, compositoras e intérpretes en sus contextos socioculturales para reescribir la historia, la identidad y la cultura de la ciudad.

Por último, la presente investigación abre la posibilidad de profundizar y realizar otros abordajes con otras miradas ejercidas hacia obras, personajes, estilos, *habitus* sociales y elementos sonoros y estéticos.

## BIBLIOGRAFÍA

- ADELL, Joan Elies. "Entre la autenticidad y la impostura". En *Intersecciones: la música en la cultura electro-digital*. Sevilla. Ed. Arte/facto, Colectivo Cultura Contemporánea Área de Cultura del Ayuntamiento de Sevilla. 2004.
- ADORNO, Theodor y HORKHEIMER, Max. *La industria cultural. Iluminismo como mistificación de las masas*. Buenos Aires. Ed. Sudamericana. 1988.
- AGUILAR VÁZQUEZ, Carlos. *Obras completas*. Quito. Ed. Fray Jodocko Ricke. 1972.
- ALONSO, Silvia. *Música, literatura y semiosis*. Madrid. Ed. Biblioteca Nueva. 2001.
- ALVARADO, Jannet. "Estudio musicológico y Etnomusicológico del Pase del Niño en Cuenca". Investigación realizada como proyecto de investigación ganador del IX Concurso de proyectos de investigación del Departamento de Investigación de la Universidad de Cuenca, 2010.
- ALVARADO, Jannet. "Villancicos cuencanos y tonos del Niño". En *Memorias del Encuentro Internacional de Musicología. Musicología desde Ecuador* Vol. 1. Loja. Mario Godoy Editor. Ministerio de Cultura y Patrimonio del Ecuador. 2012.
- ALVARADO, Jannet. *Danzas y géneros musicales de salón en Cuenca 1870-1930. Entre lo sagrado y lo profano*. GAD Municipal del cantón Cuenca, Universidad de Cuenca. 2017.
- ÁLVAREZ, Miladys. "La lectura del presente en la construcción de la historia. Revisiones y propuestas". En *Ensayos y teoría del arte*. Bogotá. Universidad Nacional de Colombia. 2009.
- Anónimo. Boletín eclesiástico. Quito. 1916.
- AÑEZ, Jorge. *Canciones y recuerdos*. Bogotá. Ed. Mundial. Tercera edición. 1970.
- ARETZ, Isabel. *América Latina en su Música*. París. Ed. Siglo XXI. Novena edición. 2004.
- ARTEAGA, Diego. *Los artesanos de Cuenca en el siglo XIX*. Cuenca. CIDAP. 2006.
- ASTUDILLO ORTEGA, José María. *Dedos y labios apolíneos*. Cuenca. Casa de la Cultura Núcleo del Azuay. 1956.
- ASTUDILLO, Lucía. *Cien años de amor a la vida: María Astudillo Montesinos*. Cuenca. Ed. Museo de los Metales. 2007.
- AYALA MORA, Enrique. *Nueva historia del Ecuador: Documentos de la historia del Ecuador*. Volumen XV. Quito. Corporación Editora Nacional. 1995.
- ATTALI, Jacques. *Ruidos. Ensayo sobre la economía política de la música*. México. Ed. Siglo XXI. 1995.
- AUSTIN, John L. *Cómo hacer cosas con palabras*. Traducción: Genaro Carrión y Eduardo Rabossi. Barcelona-España. Ed. Paidós. 1991.
- BARAHONA, Marvin. *Evolución histórica de la identidad nacional*. Tegucigalpa. Ed. Guaymuras. 2007.
- BARZUNA, Guillermo. *Cantores que reflexionan. Las nuevas trovas en América Latina*. San José de Costa Rica. Ed. Universidad de Costa Rica. 1997.
- BÉHAGUE, Gerard. "La problemática de la posición sociopolítica del compositor en la música nueva en Latinoamérica". Ponencia presentada en el tercer foro de los compositores del Caribe, San Juan, Puerto Rico (octubre de 1990). *Latin American Music Review, Volume 27, Number 1, Spring/Summer 2006* © 2006 by the University of Texas Press, P.O. Box 7819, Austin, TX 78713-7819 (on line) (3/5/2014).
- BENKLER, Yochai. *El pingüino y el leviatán*. Traducción Jorge Paredes. Barcelona. Ed. Centro Libros PAPP, S.L.U. 2012.
- BLASIS, Carlo. *Manuel completo de la danse*. París. Librairie encyclopédique de Roret. 1830.
- BOURDIEU, Pierre. *Capital simbólico y magia social*. México D. F. Ed. Siglo XXI. 2011.
- BOURDIEU, Pierre y WACQUANT, Loïc. *An invitation to reflexive sociology*. Chicago. University of Chicago Press. 1992.
- BRAILOIU, Constantin. *Problems of Ethnomusicology*. Cambridge University Press. 1984.
- BUTLER, Judith. *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*. Gran Bretaña. Ed. Routledge. 2010.
- Cantemos con la guitarra*. Bogotá. Jotaerre editores. 1985. (No menciona el autor).
- CARPIO, Rafael. *Vida y andanzas de Rafael Carpio Abad (autobiografía)*. Cuenca. Departamento de Difusión Cultural. Publicaciones de la Universidad de Cuenca. 1978.
- CASTRO GÓMEZ, Santiago. "Apogeo y decadencia de la teoría tradicional, una visión de los intersticios". En WALSH, Caherine (Ed). *Estudios culturales latinoamericanos, retos desde y sobre la región andina*. Quito. Ed. Abya-Yala. 2003.
- CORDERO, Teresa. *Poemario*. Quito. Fundación Jesús de la Misericordia. s/d.
- CORREA, Francisco. *Guayaquil. Cantares inolvidables del Ecuador*. Ed. Arquidiócesana. 1985.

- CORTÁZAR, Mariana y VALDIVIESO, Rodrigo. *Julio Jaramillo. Nuestro juramento*. Quito. Ed. Mariana Cortázar Comunicación y Medios. 2011.
- CRUCES, Francisco. *Las culturas musicales. Lecturas de etnomusicología*. Madrid. Ed. Trotta. 2008.
- CHAMBERS, Iain. *La cultura después del humanismo*. Madrid. Ed. Cátedra. 2006.
- DÁVALOS H., Ángel. Quito. *Significado y ubicación de sus calles a comienzos del siglo XXI*. Quito-Ecuador. Ed. ABYA-YALA. 2000.
- DE CERTEAU, Michel. *La escritura de la historia*. México. Universidad Iberoamericana. 2006.
- DE TORO, Alfonso. *El debate de la poscolonialidad en Latinoamérica*. Madrid. Ed. Vervuert. 1999
- DE TORO, Alfonso y DE TORO, Fernando. *El debate de la poscolonialidad en Latinoamérica*. Madrid. Ed. Vervuert. 1999.
- DE KERCKHOVE, Derrick. *La piel de la cultura. Investigando la nueva realidad electrónica*. Barcelona. Ed. Gedisa. 1999.
- DOBLES SEGREDA, Luis y MELÉNDEZ CHAVERRI, Carlos. *Luis Dobles Segreda. Selección de su obra literaria: Cuentos, versos, temas bibliográficos, páginas heredianas*. Tomo III. San José, Costa Rica. Ed. EUNED. 1996.
- ECO, Umberto. *La estructura ausente*. Penguin Random House. Grupo Editorial. España. 2011.
- ESPINOSA APOLO, Manuel. *Los mestizos ecuatorianos y las señas de identidad cultural*. Quito. Ed. Tramasocial. 2000.
- ESPINOZA, Pedro y CALLE, María Isabel. *La cité cuencana: el afrancesamiento de Cuenca en la época republicana 1860-1940*. Facultad de Arquitectura. Universidad de Cuenca. 2002.
- GAULDIN, Robert. *La práctica armónica en la música tonal*. Madrid. Ediciones Akal. 2009.
- GELLNER, Ernest. *Nations and nationalism*. Nueva York. Ed. John Wiley & Sons, Limited, 2006.
- GUEVARA, Gerardo. *Historia de la música del Ecuador*. (s/l). Ed. Incas y la Conquista. 2002.
- GUEVARA, Gerardo. *Vamos a cantar: cancionero popular*. Quito. Biblioteca ecuatoriana de la familia. 1991.
- GODOY, Mario. *El pasillo y el proceso de cambio cultural*. Riobamba. Casa de la Cultura Ecuatoriana Benjamín Carrión Núcleo de Chimborazo, Año XCIX, N° 21. 2002.
- GODOY, Mario. “Las bandas de música en el Ecuador”, CD *Camino a la Libertad*. Conmemoración del Centésimo Octogésimo Primer Aniversario de la Batalla de Pichincha y Día de las FF.AA. Municipio Metropolitano de Quito. 2003.
- GODOY, Mario y CEPEDA, Franklin. *La música ecuatoriana, memoria local-patrimonio global. Una historia contada desde Riobamba*. Riobamba. Editorial Pedagógica Freire. 2012.
- GODOY, Mario. *Contribución al estudio de la historia de las músicas del Ecuador*. Libro inédito.
- GONZÁLEZ, Juan Miguel. *El sentido de la obra musical y literaria*. España. Universidad de Murcia. 2001.
- GREEN, Lucy. *Música, género y educación*. Madrid. Ed. Morata. 2001.
- FORTE, Y. y GILBERT, S. *Análisis musical. Introducción al análisis schenkeriano*. Ed. Ideal. España. 2003.
- FRIEDMAN, Jonathan. *Identidad Cultural y Proceso Global*. Buenos Aires. Ed. Amorrurtu. 2001.
- GAULDIN, Robert. *La práctica armónica en la música tonal*. Madrid. Ed. Akal. 2009.
- GUERRERO, Pablo. *Enciclopedia de la música ecuatoriana*. Quito. Ed. CONMÚSICA. 2002.
- HARCOURT, Roaul d'. *La música de los Incas y sus supervivencias*. Perú. Occidental Petroleum Corp. 1990.
- HERNDON, Marcia. “Analysis: The Herding of Sacred Cow”, *Ethnomusicology. Ann Arbor, Society for Ethnomusicology*, 1974.
- HEIDEGGER, Martin. *Identidad y diferencia*. Barcelona. Ed. Anthropos. 1990.
- HERRERA, Manuel. *Elementos para el análisis de la cultura postmoderna*. Madrid. Ed. Tecnos, 2007.
- La aurora de las artes. Revista mensual de la academia de bellas artes del Azuay*. 1894.
- LEÓN, José Tarquino. *Biografías de artistas y artesanos del Azuay*. Cuenca. Casa de la Cultura Núcleo del Azuay. 1969.
- LEÓN MERA, Juan. *Cantares del pueblo ecuatoriano*. Quito. Universidad Central del Ecuador. 1892.
- LÓPEZ, Rubén. “Cartografía breve e incompleta del reciclaje musical digital”. En *Memorias del II Encuentro Internacional de Musicología. Musicología desde Ecuador. Vol. 1*. Loja. Mario Godoy Editor. Ministerio de Cultura y Patrimonio del Ecuador. 2012.



LLORET BASTIDAS, Antonio. *Crónicas de Cuenca*. Tomo V La Cultura. Cuenca. Universidad de Cuenca. 2006.

MIDDLETON, Richard. *Studiare la popular music*. Traducción Melinda Mele. Milán-Italia. Ed. Saggi Universale Economica Feltrinelli. 2001.

MINISTERIO COORDINADOR DE DESARROLLO SOCIAL DEL ECUADOR. *Eloy Alfaro: Pensamiento y Políticas Sociales*. Quito. 2012.

MARTÍ, Josep. *Más allá del arte, la música como generadora de realidades sociales*. Santt Cugat del Vallès. Ed. Deriva. 2000.

MERRIAM, Alan. *The Anthropology of Music*. Evanston. Northwestern University Press. 1964.

MIRANDA, Ricardo y TELLO, Aurelio. *La música en Latinoamérica*. México. Secretaría de Relaciones Exteriores. 2011.

MORENO, Segundo Luis. *La música en el Ecuador*. Quito. Ed. Municipio del Distrito Metropolitano de Quito. 1996.

MORLÁS GUTIÉRREZ, Alberto. *Florilegio del pasillo ecuatoriano*. Quito. Ed. J. Ricke. 1961.

NAPOLITANO, Marcos. “História e música popular: um mapa de leituras e questões”, en *Revista de Historia No. 157*. Sao Paulo. Universidad de Sao Paulo. 2007.

NATTIEZ, Jean-Jacques. *Music and Discourse*. Traducción de Carolyn Abbate. Estados Unidos de América. Princeton University Press. 1990.

NAVARRETE, Sergio. *Maya Achi. Marimba Music in Guatemala*. Estados Unidos de América. Ed. Temple University Press. 2005.

*Nuestro mundo air magazine* de julio de 2012.

PAUTA, Luis. *Reformas a la Canción nacional ecuatoriana. Crítica al Himno Nacional*. Universidad de Cuenca. 1903.

PAUTA, Luis. *Reformas a la Canción nacional ecuatoriana*. Universidad de Cuenca. 1938.

PAREJA, Alfredo. *La hoguera bárbara I*. Quito-Ecuador. Casa de la Cultura Ecuatoriana Benjamín Carrión. Colección Media Luna. 2003.

PÉREZ TAYLOR, Rafael. “Por una Antropología simbólica” en *Ensayo, simbolismo y campo cultural*. México. M. Liliana Weinberg Editora. Universidad Autónoma de México. 2003.

PRO MENESES, Alejandro. *Discografía del pasillo ecuatoriano*. Quito. Ediciones Abya-Yala. 1997.

RAMOS, Pilar. *Feminismo y música*. Madrid. Ed. Narcea. 2003.

REYNOSO, Carlos. *Antropología de la música de los géneros tribales a la globalización*. II tomo. Ed. SB. Buenos Aires. 2006.

RICE, Timothy. *Toward the remodeling of Ethnomusicology. Ethnomusicology*. Vol. 31. No. 3. Estados Unidos de América. University of Illinois Press. 1987.

*Revista Científica y Literaria de la Universidad de Cuenca*. No. 1. Cuenca. 1911.

SAID, Edward. “Música y feminismo”. En *Música al límite: tres décadas de ensayos y artículos musicales*. Ensayo No. 6. España. Ed. Penguin Random House. 2010.

SEEGER, Anthony. *Why Suyá Sing: A Musical Anthropology of an Amazonian People*. Cambridge University Press. 1987.

SIERRA GUTIÉRREZ, Luis Ignacio. “Mercadeo celestial: marketing musical religioso”. En *Industrias culturales, música e identidades*. Bogotá. Ed. Pontificia Universidad Javeriana. 2008.

SOJOS, Rafael. “Historia del Himno Nacional”. En *Revista Tres de Noviembre*. Cuenca. 1986.

SUSZ KOHL, Pedro. *La diversidad asediada. Escritos sobre culturas y mundialización*. La Paz-Bolivia. Ed. Plural. 2005.

TAGG, Philip y CLARIDA, Bob. *Ten Little Title Tunes. Towards a Musicology of the Mass Media*. The Mass Media Music. Nueva York. Scholars' Press. 2003.

TAYLOR, Diana. *El archivo y el repertorio. La memoria cultural performática en las Américas*. Traducción: Anabelle Contreras Castro (libro digital). Ediciones Universidad Alberto Hurtado. Santiago de Chile. s/d.

TELLO, Marco. *El patrimonio lírico de Cuenca: un acercamiento generacional*. Cuenca. Universidad de Cuenca/Casa de la Cultura Núcleo del Azuay. 2004.

TURNER, Victor. *The Anthropology of Performance*. Nueva York. Ed. PAJ. Publications. 1988.

VALDANO, Juan. *Identidad y formas de lo ecuatoriano*. Quito. Ed. Eskeletra. 2007.

VAN DIJK, Teun A. 2004. “Discurso y Dominación”. Charla dictada por Teun A. van Dijk en la Facultad de Ciencias Humanas de la Universidad Nacional de Colombia el 17 de febrero de 2004.

VAN DIJK, Teun A. *Estructuras y funciones del discurso: una introducción interdisciplinaria a la lingüística del texto y a los estudios del discurso*. Traducción: Myra Gann y Martí Mur. México. Ed. Siglo Veintiuno. Décima edición. 1996.

VARGAS, José. *Historia de la Cultura Ecuatoriana*. Quito. Ed. Casa de la Cultura Benjamín Carrión. 1965.

Varios autores. *Influencia y legado español en las culturas tradicionales de los Andes americanos*. Bogotá. Edición María Claudia Parias. Ed. Dupligráficas. 2003.

VIÑUELA, Laura y VIÑUELA, Eduardo. *Género y cultura popular*. Estudios culturales. Barcelona. CLÚA Isabel ed. 2008.

WALLASCHEK, Richard. *Primitive Music. An Inquiry Into the Origin and Development of Music, Songs, Instruments, Dances and Pantomimes of Savage races*. Nueva York. Ed. Longmans, Green & Co. Reedit. Da Capo Press. 1970.

ZAPATA, Cristóbal. Ernesto López Diez. *El palacio de cristal*. Antología (1893-1942). Cuenca. De la Lira Ediciones. 2012.

## WEB

ADORNO, Theodor. "Observaciones sobre la vida musical alemana" en *Escritos musicales. Moments musicaux, Impromptus. Obra completa*, 17. Madrid. Ed. Akal. 2008. (versión online) (3/4/2015).

CRUCES, Francisco. "Coherencia y cultura". *Revista Transcultural de Música #6* (2002) ISSN:1697-0101 <http://www.sibetrans.com/trans/index.htm> (5/7/2013).

FERNÁNDEZ, G. "Significado musical y significado lingüístico". En *Revista Anuario Musical No. 63*. Universidad Carlos III. 2008.

FRITH, S. "Towards an aesthetic of popular music". (En Richard Leeper y Susan McClary (eds.) *The política of composition, performance and reception*. Cambridge University Press, 133-172), traducido por Silvia Martínez. Publicado en Francisco Cruces

y otros (eds), *Las Culturas musicales*. Lecturas en etnomusicología. Madrid: Ed. Trotta, 2001: 413-435. [https://www.academia.edu/7936063/HACIA\\_UNA\\_EST%3%89TICA\\_DE\\_LA\\_M%3%9ASICA\\_POPULAR](https://www.academia.edu/7936063/HACIA_UNA_EST%3%89TICA_DE_LA_M%3%9ASICA_POPULAR) (10/8/2015).

HAEBERLI, Joerg. "Twelve Nasca Panpipes": A study. *Full text of Ethnomusicology*. XXIII. Enero de 1979, No. 1. [http://archive.org/stream/ethnomusicology017335mbp/ethnomusicology017335mbp\\_djvu.txt](http://archive.org/stream/ethnomusicology017335mbp/ethnomusicology017335mbp_djvu.txt) (18/9/2014).

HERRERA, Silvia. 2010. [dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/4181034.pdf](http://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/4181034.pdf). (5/7/2013).

JOFRE, J. L. "Teoría de la discursividad social. La constitución del campo y los desplazamientos epistemológicos". *Fundamentos en Humanidades*. Vol. VIII, No. 16, 2007. PP. 199-222 Universidad Nacional de San Luis. Argentina. (<http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=18481612>). (22/11/2015).

MADRID, Alejandro. "¿Por qué música y estudios de performance? ¿Por qué ahora?: una introducción al dossier". *Revista Transcultural de Música Transcultural Music Review No.13* (2009). <http://www.sibetrans.com/trans/trans13/indice13.htm> (17/ 12/ 2013).

MOLANO, Olga. "Identidad cultural, un concepto que evoluciona" *Revista Ópera No. 7*. 2007. Dialnet. <http://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/4020258.pdf>. (5/4/2015).

NATTIEZ, Jean-Jacques. *La Narrativisation de la musique*. En *Cahiers de Narratologie* (en línea) No. 21. 2011. (20/3/2014). <http://narratologie.revues.org/6467>

*Revista Científica y Literaria de la Universidad de Cuenca*. No. 1. Cuenca. 1911.

*Revista Nuestro mundo air magazine* de julio de 2012.

RIPOLL, José Ramón. "El son de las palabras: un paseo personal por la música y la poesía". *Revista de literatura, arte y pensamiento sobre ciudades pequeñas, tango y abstracción*. 2006. en [http://www.depauw.edu/learn/adelantado/issue3/musicapoesia.html\\_-\\_edn3](http://www.depauw.edu/learn/adelantado/issue3/musicapoesia.html_-_edn3) (8/9/2012).

RODRÍGUEZ, Carlos. "Aporte de Eloy Alfaro en la formación del derecho público americano". <http://www.afese.com/img/revistas/revista49/aportealfaro.pdf>. "s/d" (28/12/14).

TAGG, Philip. "La película del libro de la música. Sobre la necesidad de repensar las maneras de explicar el significado musical". (Ponencia expuesta por Tagg en el Séptimo Congreso de la Asociación Internacional para el estudio de la música popular). La Habana, junio de 2006. <http://tagg.org/texts.html> (25/7/2013).

TAYLOR, Diana. *El archivo y el repertorio. La memoria cultural performática en las Américas*. Traducción: Anabelle Contreras Castro (libro digital). Ediciones

Universidad Alberto Hurtado. Santiago de Chile. s/d. <https://books.google.com/books?isbn=9569320834> (15/2/2015).

VEGA, Carlos. *Sobre las escalas pentafónicas* [http://archive.org/stream/cursosyconferen00argegoog/cursosyconferen00argegoog\\_djvu.txt](http://archive.org/stream/cursosyconferen00argegoog/cursosyconferen00argegoog_djvu.txt) (5/ 1/ 2014).

Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes <http://www.cervantesvirtual.com> (7/ 2/ 2014).

Disco Victor BVE-55885. Al oído / Margarita Cueto ; Juan Pulido. In *Discography of American Historical Recordings*. [http://adp.library.ucsb.edu/index.php/matrix/detail/800026937/BVE-55885-Al\\_oido](http://adp.library.ucsb.edu/index.php/matrix/detail/800026937/BVE-55885-Al_oido). (21/2/2015)

Entrevista con Rosalino Quintero. <http://edlettersandpoems.wordpress.com/2008/09/06/entrevista-con-rosalino-quintero> (5/6/ 2013).

*Revista Avance*. Mayo de 2014. Ed. 270. <http://www.revistavance.com/reportajes-reportajes-mayo-2014/remigio-crespo-toral-poeta-descoronado.html> (25/5/2014).

Victor matrix BVE-51259. "Espérame" / Margarita Cueto, Carlos Mejía. En *Discography of American Historical Recordings*. <http://adp.library.ucsb.edu/index.php/matrix/detail/800024416/BVE-51259-Esprame> (21/2/2015)

<http://www.afese.com/img/revistas/revista49/aportealfaro.pdf>. "s/d" (28/12/14).

<http://www.explored.com.ec/noticias-ecuador/salarios-y-poder-adquisitivo-en-el-ecuador-de-los-siglos-xix-y-xx-22549.html> (21/1/2015).

<http://www.operasiempre.es/tag/francisco-paredes-herrera/> (29/12/2014).

<http://lascancionesdelabuelo.blogspot.com/2010/09/briceno-y-anes-aquellas-canciones.html>

[http://www.choco7dias.com/924/que\\_sabe.html](http://www.choco7dias.com/924/que_sabe.html) (4/2/2015).

<http://vocesdelapatriagrande.blogspot.com/2015/02/lo-maximo-en-musica-antanona-vol-3.html> (4/2/2015).

<http://vocesdelapatriagrande.blogspot.com/2014/08/lo-maximo-en-musica-antanona-vol-7.html> (6/8/2014).

<http://vocesdelapatriagrande.blogspot.com/2014/08/lo-maximo-de-la-musica-antanona-vol-17.html> (6/8/2014).

<http://www.eltiempo.com.ec/noticias-cuenca/150759-cuencana-sobresale-en-festival-de-pasillo/> (7/8/2015).

<http://www.eltiempo.com.ec/noticias-cuenca/72514-el-pasillo-representado-en-la-voz-de-diego-orellana/> (7/8/2015).

<https://www.youtube.com/watch?v=viOf5miNe0o> (7/8/2015).

<https://www.youtube.com/watch?v=zLoYLg3lOVM> (7/8/2015).

<https://www.youtube.com/watch?v=C3lK4eV0Ff4> (29/12/2014).

<https://www.youtube.com/watch?v=aOzfcPvsu4c> (29/12/2014).

<https://www.youtube.com/watch?v=baywJGFuYyQ> (29/12/2014).

<https://www.youtube.com/watch?v=os25klPK-Cg> (29/12/2014).

<https://www.youtube.com/watch?v=O7gMxaFlzcc> (29/12/2014).

<https://www.youtube.com/watch?v=G-ybkEm6O6U> (29/12/2014).

<https://www.youtube.com/watch?v=xv4sdgNSTLU> (20/10/2014).

[https://www.youtube.com/watch?v=Bx1Kr\\_94l1Q](https://www.youtube.com/watch?v=Bx1Kr_94l1Q) (7/1/2015).

<https://www.youtube.com/watch?v=npWTnke59nQ> (7/1/2015).

<https://www.youtube.com/watch?v=RInbh1PfbWA> (7/1/2015).

<https://www.youtube.com/watch?v=5z2cde7Q1Gk> (21/7/2015).

[https://www.youtube.com/watch?v=kdlSA\\_olfVs](https://www.youtube.com/watch?v=kdlSA_olfVs) (7/1/2015).

<http://www.youtube.com/watch?v=U4UkVqxBPfU> (13/1/2015).

<http://www.youtube.com/watch?v=-8VgqlbKOQ2Q&feature=endscreen&NR=1> (13/1/2015).

<http://www.youtube.com/watch?v=0kFgcpcWzkQ&feature=related> (13/1/2015).

[https://www.youtube.com/watch?v=0RLuL\\_3l9xQ](https://www.youtube.com/watch?v=0RLuL_3l9xQ) (13/1/2015).

<https://www.youtube.com/watch?v=-bk5nL03Co0w> (13/1/2015).

[https://www.youtube.com/watch?v=-GG\\_bOSX54I4](https://www.youtube.com/watch?v=-GG_bOSX54I4) (6/2/2015).

<https://www.youtube.com/watch?v=bdQ94Jq89uY> (6/2/2015).

[https://www.youtube.com/watch?v=pLxP\\_pOIKRQ](https://www.youtube.com/watch?v=pLxP_pOIKRQ) (6/2/2015).

<http://poemasdeecuadorianos.blogspot.com/2007/10/al-odo.html> (6/2/2015).

<https://www.youtube.com/watch?v=-FZ54LnU7V-0> (12/6/2013).

<http://www.folkways.si.edu/rafael-sojos/villancicos-christmas-carols/childrens-latin-world/music/track/smithsonian> (8/3/2015).

Jannet Alvarado <http://www.cayambismusicpress.com/> (20/6/2015).

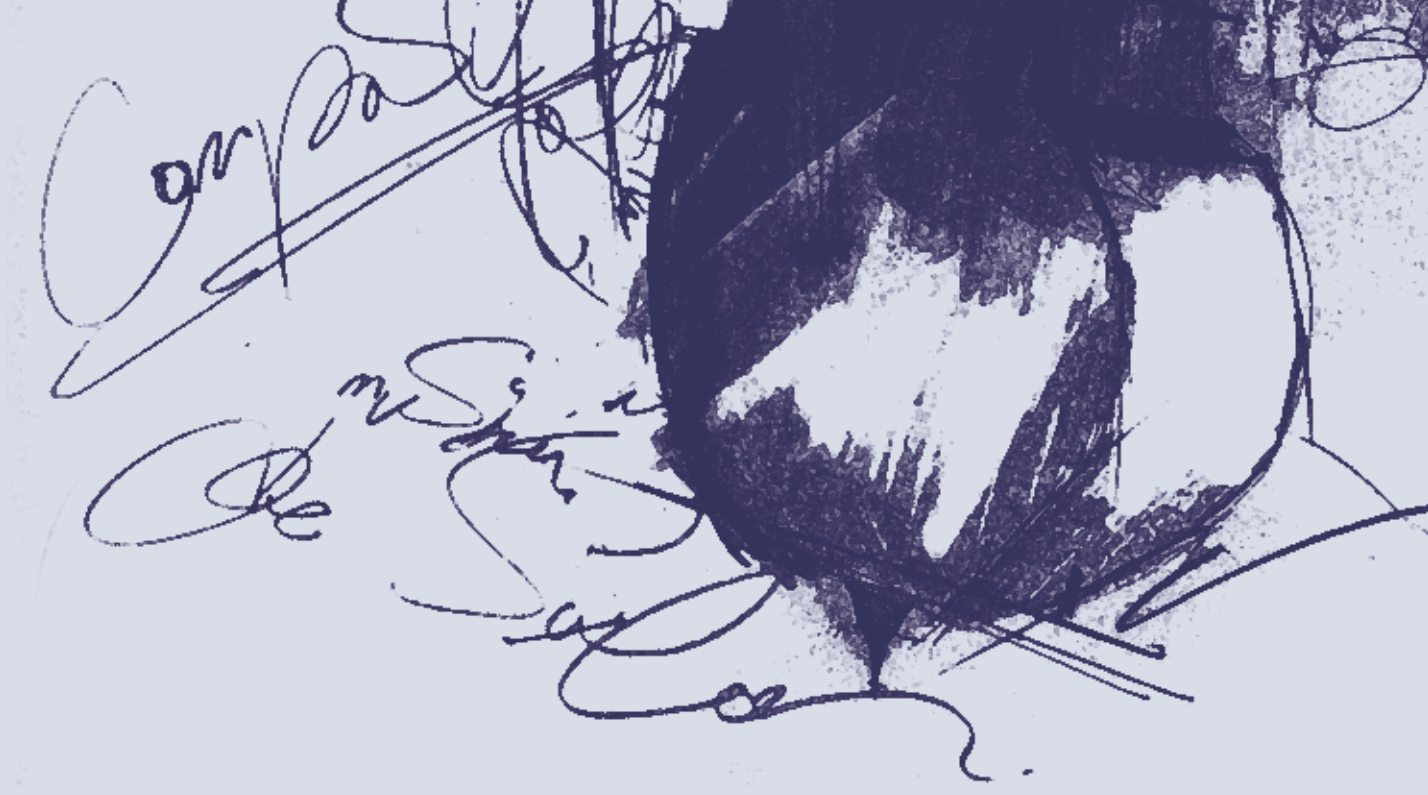
<dspace.ups.edu.ec/bitstream/.../Tesis%20Miguel%20Mora%20Witt.PDF> (4/6/2014/

<dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/4181034.pd>. (5/7/2013).

## ANEXOS

### LISTA DE PARTITURAS COMPLETAS

- Anexo 1. Manuscrito de “Horas negras” de José María Rodríguez
- Anexo 2. Transcripción de “Horas negras” de José María Rodríguez
- Anexo 3. Manuscrito de “Pasillo para bailar” de Rafael Sojos
- Anexo 4. Copia de la partitura litografiada de “Embelesos” de Aurelio Alvarado
- Anexo 5. Manuscrito del pasillo “Evocación”, música y letra de Teresa Cordero  
(No escrito por su autora)
- Anexo 6. Manuscrito del pasillo “Mis anhelos”, música y letra de Enrique Carpio Cordero.  
(No escrito por su autor)
- Anexo 7. Manuscrito de “Blanca” para piano de Arturo Sack
- Anexo 8. Manuscrito de “¿Cuál?”, escrita Carlos Ortiz Cobos
- Anexo 9. Transcripción de “¿Cuál?” de Carlos Ortiz
- Anexo 10. Manuscrito de “Septenario” pasillo de Arturo Vanegas, letra de Ricardo Darquea
- Anexo 11. Manuscrito del pasillo “Déjame solo”, música y letra de Ángel Pesántez  
(no escrito por su autor)
- Anexo 12. Partitura original de “Pasillo mío” para piano de Jannet Alvarado
- Anexo 13. Partitura original de “Cántiga de la mar”, pasillo para soprano y piano de Jannet Alvarado
- Anexo 14. Partitura de “Florilegio” (trompeta solista) de Fernando Avendaño
- Anexo 15. Partitura original de “Ciego corazón” de Fernando Avendaño
- Anexo 16. Fragmento inicial de una de las pistas electroacústicas de la primera parte de la ópera “Ipiak y Súa”
- Anexo 17. Partitura del bolero “María” de Ascencio de Pauta
- Anexo 18. Partitura de “Te vas, adiós”, vals de Amadeo Pauta
- Anexo 19. Copia de la partitura “La niña del tenis”, one step de Rafael Sojos
- Anexo 20. Copia de la partitura de “Tengo el amor”, bolero de Francisco Paredes Herrera



# PARTITURAS COMPLETAS

Estas partituras pueden ser interpretadas para su difusión.





Horas Negras 19

Pasillo José María Rodríguez

The image shows a handwritten musical score for a piece titled "Horas Negras" by José María Rodríguez. The score is written on ten staves. The first staff has a treble clef and the title "Horas Negras 19". The second staff has a bass clef and the tempo marking "Pasillo". The music is written in a cursive hand and includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like "p" and "mf". The paper shows signs of age and wear.

<sup>218</sup> Partitura tomada del archivo patrimonial del Conservatorio José María Rodríguez.



Anexo 2. Transcripción de "Horas negras" de José María Rodríguez

A handwritten musical score for the piece "Horas negras" by José María Rodríguez. The score is written on ten staves, with the first nine staves being a grand staff (treble and bass clefs) and the tenth staff being a single bass clef. The notation includes various rhythmic values, accidentals, and dynamic markings. The piece concludes with a double bar line and a fermata on the final note of the tenth staff. There are some handwritten annotations and corrections throughout the score.

### Horas Negras

Pasillo

José María Rodríguez  
Transcripción: Jannet Alvarado

Allegro  $\text{♩} = 140$

Piano *p*

*mf*

A printed musical score for the piece "Horas negras" by José María Rodríguez, transcribed by Jannet Alvarado. The score is in 2/4 time and consists of 13 measures. It is written for piano and includes a tempo marking of "Allegro" with a quarter note equal to 140 beats per minute. The score is divided into two systems: the first system contains measures 1 through 8, and the second system contains measures 9 through 13. The notation includes various rhythmic values, accidentals, and dynamic markings such as *p* and *mf*. The piece concludes with a double bar line and a fermata on the final note of the 13th measure.



2 Horas Negras

Printed musical score for 'Horas Negras' in 3/4 time, featuring piano accompaniment with first and second endings and a coda section.

1. 2. 8<sup>va</sup>

23 (8<sup>va</sup>)

28 8<sup>va</sup>

33 (8<sup>va</sup>) A

38 B coda

D.C. sin repetición hasta A y B

Pasillo para bailar

por Rafael A. Sojos y  
Riolobamba año 1929

Coro

Handwritten musical score for 'Pasillo para bailar' in 3/4 time, featuring piano accompaniment with various performance markings and a coda section.

Coro

8<sup>va</sup>

1. 2. 8<sup>va</sup>

23 (8<sup>va</sup>)

28 8<sup>va</sup>

33 (8<sup>va</sup>) A

38 B coda

D.C. sin repetición hasta A y B

<sup>219</sup> Partitura tomada del archivo del compositor.



Anexo 4. Copia de la partitura litografiada de "Embelesos" de Aurelio Alvarado<sup>220</sup>

Handwritten musical score for guitar, featuring multiple staves with notes, rests, and dynamic markings like "atempo", "rit", and "p".

**Pasillo Embelesos**  
SERENATA  
Op 41  
POR AURELIO ALVARADO S.  
Letra de José A. Rivas P.  
SE PROMIÉ LA REPRODUCCION

**mis ojos**

No se han visto majares en él  
Que con los ojos al descubrirlos  
Que hacen los otros de la noche oscura  
Se acaban siempre que los miras ellos.

Embudos de los negros diamantes  
De sueño y canto de pura voz,  
Que pasan corriendo desahogados  
Al bello en la sombra de su cara.

Solo dioses que jamás igualen  
Los ojos de amor y encanto  
Por el cielo y el mar son dos estrellas  
Si alguna vez los buscamos el alma.

Tu son los ojos que al mirar quitan  
Que volutas de amor, en sus destellos  
Embujan una ligera alquimia  
Y en vez de ellos me vuelven ellos.

José A. Rivas P.

<sup>220</sup> Partitura tomada del archivo del compositor.



# EMBELESOS

PA S I L L O N N<sup>o</sup> 2 Op. 41

LETRA DE  
JOSE A. RIVAS P.

MUSICA POR  
AURELIO J. ALVARADO S.

*AIROSO POCO ANIMADO*

No se han vis-to  
le-sos  
mejores: se di-ri-a  
de los negros dia-man-tes  
Que hasta los as-tros  
Que pa-re-can  
Que los mi-ren e-llos.  
le-sombra de tu ca-ra.

que son tus o-jos al mirar tan ba-llos  
De sue-ño y car-ne de pureza ra-ra,  
de la noche un bri-o  
cocuyos deslum-brantes  
Al bri-llar en  
Em-be

*Trio Allegro*

The first page of the musical score for 'Embelesos' features a piano accompaniment and a vocal line. The tempo is marked 'AIROSO POCO ANIMADO'. The music is in 3/4 time and B-flat major. The piano part consists of a rhythmic accompaniment with chords and moving lines in both hands. The vocal line begins with the lyrics 'No se han vis-to le-sos' and continues with 'mejores: se di-ri-a de los negros dia-man-tes'. The piano part has a dynamic marking of 'p' (piano) and includes a 'Trio Allegro' section towards the end of the page.

LITOGRAFIA DE  
ALBERTO SAINZ DE  
MENDIOLA

*LENTO APASIONADO*

So-les di-vinos q'jamás i-guales  
Los hu-bo lla-nos d'atración y en-  
-canto Para el cie-lo y el mar son dos ri-uales  
de-ce el llanto. Y son tan li-dos q' al morir qui-siera  
de amor, en sus des-tellos Resbalase una lá-gri-ma si-quiera  
Y en vez d'irios me va-la-ran e-llos.

Si alguna vez hu-me  
nubla-dos

7 Fin

The second page of the musical score continues the piano accompaniment and vocal line. The tempo is marked 'LENTO APASIONADO'. The piano part continues with a similar rhythmic accompaniment. The vocal line continues with the lyrics 'So-les di-vinos q'jamás i-guales Los hu-bo lla-nos d'atración y en-'. The piano part has a dynamic marking of 'p' (piano) and includes a 'Trio Allegro' section towards the end of the page. The score concludes with the word 'Fin'.

LITOGRAFIA DE  
ALBERTO SAINZ DE  
MENDIOLA



**NOVEDADES MUSICALES**

Para canto y Vales modernos  
Publicadas por el acreditado artista  
**AURELIO ALVARADO**

Penamía	(Tango) op. 43
Lo Desconocido	" " 42
Madrecita	" " 59
Sabor de Besos	(Fox Trot) op. 57
Perfume de Azahares	" " 61
Cuidado Pichoncito	" " 60
Minga Indiana	" " 58
Mujeres y Dollares	(One Step) op. 50
Emociones del Ring	" " 62
Mi Elegía	32
Pro Patria	" 33
Embelesos	41

**LITOGRAFIA DE  
ALBERTO SARMIENTO**  
(CUENCA, ECUADOR.)

En este taller se hacen los mejores trabajos  
litográficos, en especial reproducciones de mú-  
sica. Se emplean retratos, al carboncillo y al óleo

Anexo 5. Manuscrito del pasillo "Evocación", música y letra de Teresa Cordero (no escrito por su autora)<sup>221</sup>

The image shows a handwritten musical manuscript on a page with ten five-line staves. The title "EVOCACION" is written in large, blocky, capital letters across the third and fourth staves. Below it, the subtitle "Pasillo Canción" is written in a cursive script across the fifth and sixth staves. At the bottom of the page, the text "Letra y Música de" is written above "Teresita Cordero de Toral", which is also written in a cursive script. The rest of the staves are empty.

<sup>221</sup> Partitura tomada del archivo patrimonial del Conservatorio José María Rodríguez.



*Allegro*

*B*

Te e vo co en la ma- na na

yen la tar de se- re na tu re cuer do am pe- na le do suavi-

gor te e vo co en esas no- ches que brillan las fre- llas por que qui- ro con-

*Movido*

e-llas con- ver- sa- re- d' tu- a- mor

ata la B yo te sien to en la bri- sa que en- y viene

vuelve mis ca- be- llas co mo al po- sar en e- llas tus

*1º Tpo.*

ma nos con a- fan- mien- tras tus la- bios di- cen

pa- la- bras tan her- mo- sas a- zu- les ma- ri- po- sas

que vuelan ha- cia mi.

a la A y viene al Final

Eres tan fuertemente ligada con mi vida que la tuya prendida llevo en el corazón no puede separarse la luz que forma el día si ella no sería mas que sombra y dolor.



Anexo 6. Manuscrito del pasillo “Mis anhelos”, música y letra de Enrique Carpio Cordero (no escrito por su autor)<sup>222</sup>



<sup>222</sup> Partitura concedida por el autor.



Handwritten musical score for piano, featuring lyrics in Spanish. The score is written on five systems of staves. The lyrics are: "entre las matrigas sol de tu gar gantay con tigo canto", "sin me a los be eler flo tantes en distancia se can tigo so les ascen", "des a las lombos figu lomas de un bar gantigo cis me po", "sin me a los al tar de tu ma nado gantigo con tigo ma Solo dis", "tancia al. tancia". The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like "Fin".

Handwritten musical score for piano, featuring tempo markings and performance instructions. The score is written on five systems of staves. The tempo markings are "ALLEGRO" and "MODERATO". The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like "CADERENCIA", "TRINO", and "ALLEGRO". The score concludes with "CODA" and "7 CODA".





<sup>224</sup> Partitura concedida por la familia del compositor.



**¿Cuál?**

Carlos Ortiz  
transcripción Jannet Alvarado

Piano

6

11

16

2

¿Cuál?

21

26

31

33

41

<sup>225</sup> Partitura concedida por la familia del compositor.



*Septenario* Pasillo

Música de: *Arturo Vanegas* Letra de: *Ricardo Darquea*

Dulces de Cevilla los dulces / Tienen en la mesa / y Tienen en el chancho / los puros poseen ga Pan / Te preñaron las mesas / que a regios tuen el por tal / ves des los dulces de / Cevilla en pletillos de ori. Pol.

<sup>226</sup> Partitura concedida por la familia del compositor.

*Septenario* Pasillo

Música de: *Arturo Vanegas* Letra de: *Ricardo Darquea*

Dulces de Cevilla los dulces / Tienen en la mesa / y Tienen en el chancho / los puros poseen ga Pan / Te preñaron las mesas / que a regios tuen el por tal / ves des los dulces de / Cevilla en pletillos de ori. Pol.

Julio/83

Primer premio-Concurso Nacional / 83  
Luis Alberto Velencia  
Fue premiado por el Municipio de Ruiz.



**Dejame Solo "Pasillo"**

A

B

que nunca me de ja narte de que siempre te tra xé a ju ne to mundo te tuo

ma nos olo né El tiempo pasa xé do ya vis haberida que de jete ce nio

La

mas no la cica trices del al mar tanah Déjame

so do, con mis tus te jar me xis no quiso verte nunca, mujer me due dol

al ma. Deja me so lo, con mis me cuerdas si vis mi co razón no ha

muerto, mujer hasta al te mi do. Que si el vie na vea te

Vel vie naa mar te más ye so no puede ser tan to he llo ra do por ti

que co na jon no sim to la ter dnto pi pe cho - Ya tengo en mis

o jos mu jer go tas de llanto a la A a la B musiendo Ya tengo en mis

Rit - - - - -

o jos mu jer go tas de llanto

ga hasta Fin



Anexo 12. Partitura original de "Pasillo mío" para piano de Jannet Alvarado

**PASILLO MIO**

*con anima*  
♩ = 170

Jannet Alvarado D.

Piano

Pno.

Pno.

Pno.

Pno.

Pno.

Pno.

Pno.

Pno.

Pno.



Pno.

Pno.

Pno.

*mp cresc.*

Pno.

*f*

Pno.

cántiga de la mar

Pno.

re - ce  
cuí las co - sas  
quan cuén - tm  
y tra - e

Pno.

pa - ra - le - gri - a

Pno.

Pno.

la i - de - a deun  
car - po su - er - gi - do



Pno.

Pno.

Pno.

Pno.

Pno.

Pno.

Pno.

Pno.



Anexo 13. Partitura original de "Cántiga de la mar", pasillo para soprano y piano de Jannet Alvarado

**Cántiga de la mar**  
**pasillo**

Moderato  $\text{♩} = 100$  Jannet Alvarado Delgado

*molto spressivo*

Soprano

Piano

5 Tal vez don de toca euen tres es-til el mar

15 a ve-ces pa- - re-ce que lo

**Cántiga de la mar**  
**Allegro**

26 *legato*

34 *ff*

42 *mf*

50 *mf*

57 *rit.*

Piano

30 *ff*

38 *mf*

46 *mf*

54 *rit.*



*dolc.* Moderato

50

Te mo - pur ti y por mi

54

c - as ga - vio - ta mi - gran - te en - tre lo que que - da y pa -

58

pe - ro el di - a no du - ra tan - to co - mo

63

que - reel al vi - do la no - che ve - ces fos - fo -

68

re - ce con las co - sas que en cae - tra y tra - e

74

pa - ra tra - te - ori - a

**Allegro**

80

La - jos ya ce lo que la sien - te pa - le -

86

la i - ce - a de un cuer - po su - mer gi - do



cántiga de la mar 5

121 *co-mu na flor an-ti-gua.*

127 *Tal-vez don-de ocn*

*Moderato*

133 *cuon-tros os-lá el mar a ve-ces pa-re-ce*

145 *que lo pal-pa*

### FLORILEGIO ARREGLO

Fernando Avendaño  
Adaptación Jannet Alvarado

$\text{♩} = 60$

8

16

24 *a tempo*

31

38

45

52

<sup>228</sup> Partitura concedida por el compositor.



2 FLORILEGIO ARREGLO

This musical score is for 'FLORILEGIO ARREGLO', numbered '2'. It consists of eight staves of music, each starting with a measure number: 58, 64, 70, 77, 84, 91, 97, and 103. The music is written in a single melodic line on a treble clef staff. The key signature has two flats, and the time signature is 4/4. Dynamics include *mf* (mezzo-forte) and *mp* (mezzo-piano). The piece concludes with a double bar line at measure 103.

CIEGO CORAZÓN

PARITURA EN DO Fernando Avendaño L.

This musical score is for 'CIEGO CORAZÓN', titled 'PARITURA EN DO' by Fernando Avendaño L. It is a multi-instrument score for a band and voice. The instruments listed are Trompeta Bb (with the instruction 'harmoni o afin'), Soprano, Tenor, Piano, and Contrabajo. The score is divided into two systems. The first system includes a 'Banda Sonora' section with a 33-measure rest. The second system starts at measure 10 and includes dynamics like *mp*, *rit.* (ritardando), and *a tempo*. The piece ends with a double bar line and the dynamic *mp*.

DERECHOS RESERVADOS DEL AUTOR  
2010

<sup>229</sup> Partitura concedida por el compositor.

Anexo 16. Fragmento inicial de una de las pistas electroacústicas de la primera parte de la ópera “Ipiak y Súa”

Trp. Bb  
Sop.  
Ten.  
Piano  
Cb.

rit. a tempo rit. a tempo

*mf* *mp* *p*

yo no sé si volveré mi tierra: no a verás Luz Luz

2' 42" 2' 56"

## Pasillo

Fragmento con el que comienza la pista electroacústica de la I parte de la Ópera Ipiak y Súa

Jannet Alvarado

$\text{♩} = 110$

Piano

Pno.

Pno.



**MARIA**  
**BOLERO**

Op. 54.  
Ascencio de Pauta.

Introducción

Piano

The introduction is written for piano in a 3/4 time signature. It consists of six staves of music. The first two staves are the piano introduction, followed by four staves of accompaniment. The score includes first and second endings, with the instruction 'Canta el bajo' (sing in the bass) written below the final staff.

<sup>230</sup> Partitura archivo personal Jannet Alvarado.

2

The vocal and piano parts of the bolero are written on six staves. The first staff is the vocal line, starting with a forte dynamic and the instruction 'Tutti'. The piano accompaniment follows, with dynamics ranging from piano to fortissimo. The score includes first and second endings, with the instruction 'Canta el bajo' (sing in the bass) written below the first ending. The piano part features intricate textures, including a section marked 'juguetto' (playful) and another marked 'con gusto' (with taste).

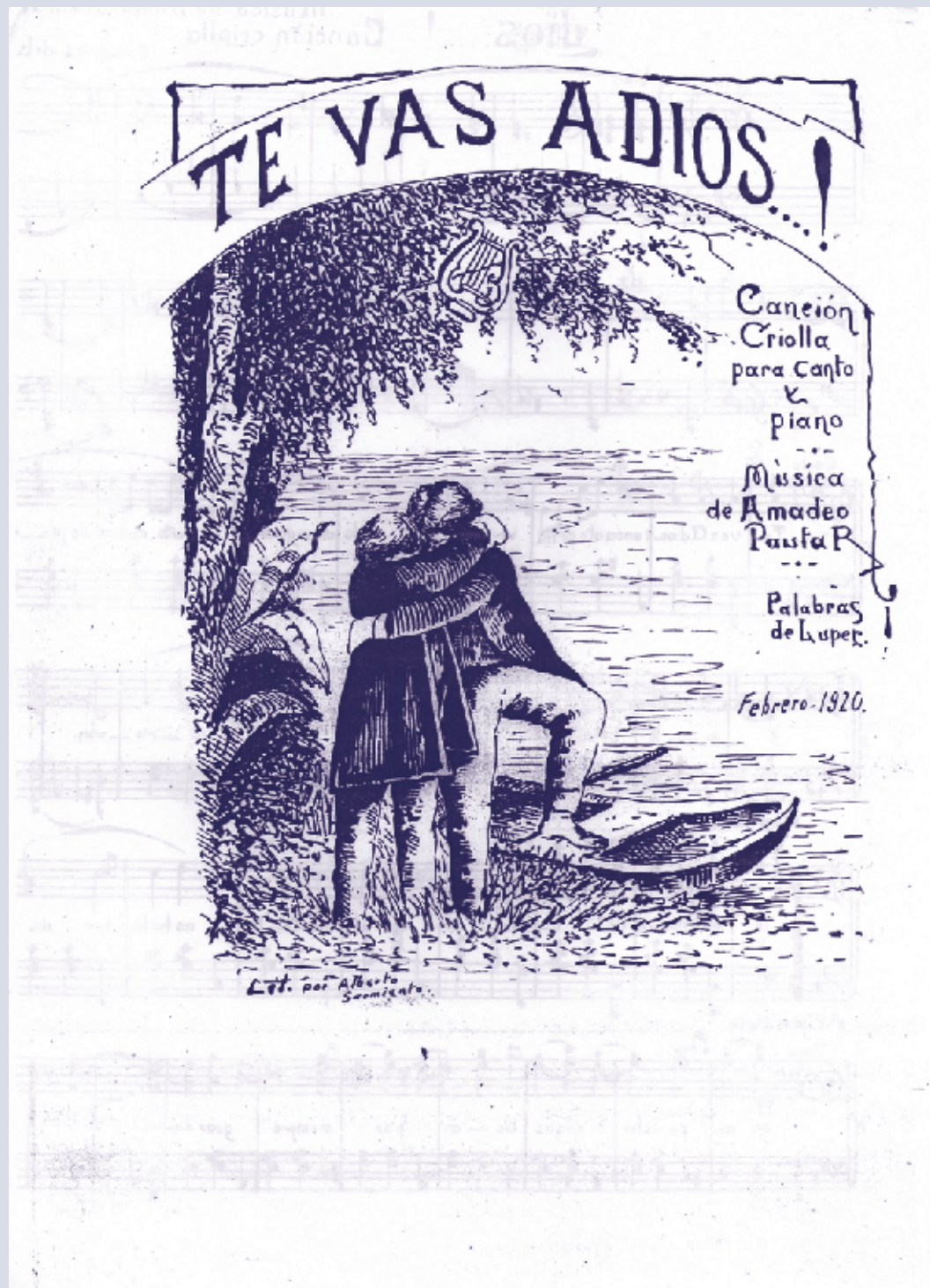


Musical score for the left page, featuring six systems of piano and bass staves. The notation includes treble and bass clefs, a key signature of two flats, and a 3/4 time signature. Dynamics such as *p*, *pp*, and *ff* are used throughout. First and second endings are indicated by '1.' and '2.' above the staves. The word *Brillante* appears in the fifth system. The page concludes with a double bar line and a repeat sign.

4

Musical score for the right page, featuring six systems of piano and bass staves. The notation includes treble and bass clefs, a key signature of two flats, and a 3/4 time signature. Dynamics such as *pp*, *f*, and *ff* are used. The word *Brillante* is written above the first system. First and second endings are indicated by '1.' and '2.' above the staves. The page concludes with a double bar line and the word *Fin.*





Música de Amadeo Pauta  
Canción criolla  
Palabras de Lupet

Tempo de Vals

Canto

Te vas, Adiós! encanto de mi vi-da, lo amargo del re-cuerdo me has de-ja-do

Y so-lo te has lle-va-do mi tier-ra co-ra-zón

2º bajel canto

To vas Mas ay tu i-enca-gon que el llanto-to no ha bo-rra-do

1º deja el Canto

1º Torno

PP en mi pe-cho en-gus-tia-do por siempre guar-da-re-

<sup>231</sup> Partitura tomada del archivo patrimonial del Conservatorio José María Rodríguez.



Handwritten musical score for "La niña del tenis" with lyrics. The score is written on a grand staff (treble and bass clefs) and includes the following lyrics: "cuando hacia esta sue lo", "se vuel va lu me mo ria va ras mi tris te sus to ria", "su mi da en el do lar", "Que amigres el re", "cuer do de ju ces de un mo mien tu. Se ra eler", "no el la men to au can la do mi bien." The score includes performance markings such as "a tiempo", "Expresivo", and "DC". It concludes with a "Final." section.

Handwritten musical score for "La niña del tenis" without lyrics. The title "La niña del tenis" and the tempo "1/10" are written at the top. Below the title, it says "one-Step" and "Musica de R. Sojos". The score is written on a grand staff and consists of several systems of music, including a piano introduction and a main melody.

<sup>232</sup> Partitura tomada del archivo patrimonial del Conservatorio José María Rodríguez.



A handwritten musical score for the bolero "Tengo el amor". The score is written on ten systems of five-line staves. The top two staves of each system contain the vocal melody, while the bottom three staves contain the piano accompaniment. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, beams, and dynamic markings. The handwriting is clear and professional.

A printed musical score for the bolero "Tengo el amor". The score is titled "TENGO EL AMOR" in large, bold letters, with "BOLERO" underneath. The lyrics are written in Spanish. The score includes an introduction for piano and a vocal line. The piano part is marked "PIANO" and "mf". The vocal part is marked "CANTO". The score is published by Ediciones Internacionales Fermata, Buenos Aires, Argentina, in 1944. The copyright notice reads: "Copyright in all Countries 1944 by EDICIONES INTERNACIONALES FERMATA. Buenos Aires, Argentina, Casilla Correo 900 - San Martín 540, Teléf. 31 - 8330 - 9077. Cables: Fermata Bolnes. International Copyright Secured. All rights reserved. Printed in Argentina. 18, Septiembre 1944".

<sup>233</sup> Partitura tomada del archivo patrimonial del Conservatorio José María Rodríguez.



cen - - - - - f

Le - so y para dor - mir - te u - na can - ción - - - - - p

y - - - - - si te hie - ren ca - de - nas - - - - - p

que - - - - - te su - je - ten al do - lor - - - - - mf

pa - - - - - ra en dul - zar tus pe - nas - - - - - f

- go ni - ña eja - mor - - - - - f D.C.

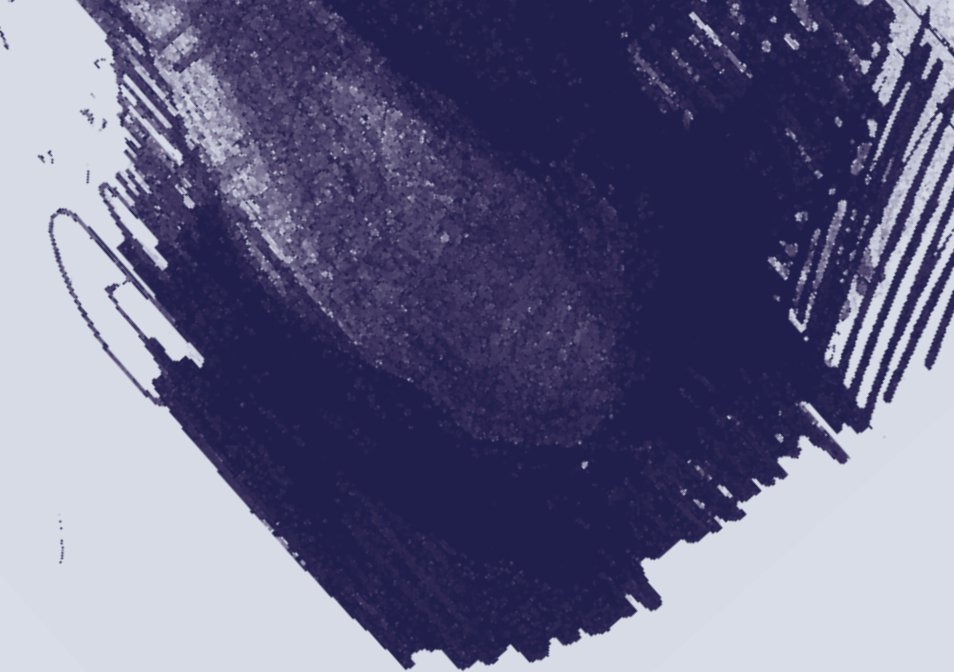
I

Para tu risa manantial  
de la alegría del vivir  
yo tengo un alma de cristal  
dónde la cande repetir.  
Para tu lindo pie travieso  
cárcel de amor mis manos son;  
para tu boca tengo un beso  
(bis) y para dormirte una canción.

II

Y si te hieren cadenas  
que te sujeten al dolor  
(bis) para endulzar tus penas  
tengo niña el amor.

# LISTA DE GRABACIÓN (CD ANEXO)





\* Intérpretes tracks 1 al 18: Jannet Alvarado (piano). Vanesa Regalado (canto)

1. “Horas negras”  
de José María Rodríguez

2. “¿Cuál?”, pasillo movido  
de Carlos Ortiz Cobos

3. “Pasillo para bailar”  
de Rafael Sojos Jaramillo

4. “Pasillo embelesos”  
de Aurelio Alvarado, letra de José A. Rivas

5. “Evocación”,  
música y letra de Teresa Cordero de Toral

6. “Mis anhelos”,  
letra y música de Enrique Carpio Cordero

7. “Blanca”  
de Arturo Sack

8. “Septenario”  
de Arturo Vanegas, letra de  
Ricardo Darquea Granda

9. “Déjame solo”,  
letra y música de Ángel Pesántez

10. “Pasillo mío”  
de Jannet Alvarado Delgado

11. “Cántiga de la mar”  
de Jannet Alvarado Delgado, texto de Roy Sigüenza

12. “Florilegio”, pasillo instrumental  
de Fernando Avendaño

13. “Ciego corazón”, pasillo canción, letra y música  
de Fernando Avendaño

14. “Pasillo” (electroacústica)  
de Jannet Alvarado Delgado

15. “María”, bolero español  
de Ascencio de Pauta

16. “Te vas, adiós”, canción criolla  
de Amadeo Pauta

17. “La niña del tenis”, one step  
de Rafael Sojos Jaramillo

18. “Tengo el amor”  
de Francisco Paredes Herrera, letra de Antonio  
Palomero

19. Pasillo “Josefina” de Francisco Paredes Herrera.  
Interpretación Hermanos Ortiz (Carlos, Enrique y  
Alberto)

20. “Samba de la Calle Larga”  
de Francisco Paredes, cantada por Eduardo  
“El Negro Rodríguez” con la Típica Ortiz

21. Pasillo “A unos ojos”  
de Carlos Amable Ortiz, con texto de Julio Jáuregui,  
interpretado por Alberto Ortiz en la guitarra  
eléctrica y Arturo Pesántez (el “Zorro Pesántez”) en  
el órgano

22. Samba, obra tradicional latinoamericana  
cantada por Julio Pesántez y Miguel Rojas con los  
Hermanos Ortiz





## ENTREVISTAS

Daniel Pinos, Cuenca, 19 de noviembre de 2011  
Joel Alvarado, Cuenca, 12 de septiembre de 2012  
Arturo Sack, Cuenca, 18 de septiembre de 2012  
Enrique Carpio, Cuenca, 8 de enero de 2013  
Marcelo Bustos, Cuenca, 4 de febrero de 2013  
Galo Torres, Cuenca, 22 de junio de 2013  
Julio Pesántez, Cuenca, 15 de junio de 2013  
Marco Tello, Cuenca, 24 de junio de 2013  
Claudio Vallejo, Cuenca, 1 de julio de 2013  
Mónica y Julia Torres, Cuenca, 20 de julio de 2013  
Cesar Velasco, Cuenca, 7 de septiembre de 2013  
Jorge Alvarado, Cuenca, 13 de septiembre de 2013  
Juan Alvarado, Cuenca, 13 de septiembre de 2013  
Lucía Astudillo, Cuenca, 25 de septiembre de 2013  
Cristóbal Zapata, Cuenca, 11 de noviembre de 2013  
Margarita Corral, Cuenca, 21 de diciembre de 2013  
Efraín Jara Idrovo, Cuenca, 27 de diciembre de 2013  
Fernando Avendaño, Cuenca, 13 de enero de 2014  
Ana Luz Borrero, Cuenca, 23 de enero de 2014  
Enrique Sánchez, Cuenca, 9 de octubre de 2014  
Fabiola Toral, Quito, 11 de enero de 2015  
Luis Palacios y Marcelo Gómez, Cuenca, 27 de enero de 2015  
Patricia Vaca, Cuenca, 8 de mayo de 2015  
Luis Enrique Ortiz, Cuenca, 24 de octubre 2018  
Yolanda Rodríguez, Cuenca, 27 de octubre 2018  
Miguel Jerves, Cuenca, 26 de octubre 2018  
Raúl Daza, Cuenca, 25 de agosto 2019



## JANNET EMPERATRIZ ALVARADO DELGADO

Pianista, compositora académica, musicóloga, investigadora, artista interdisciplinaria y pedagoga cuencana. Es Doctora, PhD, en Música, por la Pontificia Universidad Católica Argentina Santa María de los Buenos Aires (UCA). Es docente principal e investigadora de la Universidad de Cuenca. Ha sido seleccionada como compositora académica de Cayambis Music Press Virginia Estados Unidos (que publica sus composiciones en Estados Unidos de Norteamérica y Europa). Como investigadora ha realizado conferencias y ponencias nacionales e internacionales, investigaciones y publicaciones de libros y artículos científicos relacionados con música contemporánea académica, filosofía de la música, música patrimonial ecuatoriana, historia y sociología de la música en Cuenca, arte interdisciplinario, pedagogía y musicología cognitiva y su aplicación en la estimulación de las inteligencias múltiples; música, interculturalidad y educación, arte sonoro, entre otras temáticas. Sus composiciones contemplan obras para orquesta, música de cámara, coro, electroacústica, ópera y arte interdisciplinario, las que han sido interpretadas dentro y fuera del país. Como pianista realiza recitales de música

de cámara para difundir las nuevas propuestas de música clásica, contemporánea, de tradición ecuatoriana y latinoamericana. Como organista está investigando, recuperando e interpretando música patrimonial ecuatoriana y cuencana escrita en los siglos pasados para órgano. Ha recibido el Acuerdo de la Asamblea Nacional del Ecuador, así como la Condecoración de la Asamblea Nacional de la República del Ecuador “Doctora Matilde Hidalgo de Prócel”, al mérito cultural y aporte artístico y académico al país. También ha recibido el Acuerdo del Honorable Consejo Universitario de la Universidad de Cuenca en reconocimiento a su valioso aporte a la cultura nacional. Fue miembro ad honorem del Instituto de Investigaciones Musicológicas Carlos Vega, de Argentina. Es miembro de la REDCE (Red de Compositoras y Compositores Académicos Ecuatorianos), es miembro de la Casa de la Cultura Ecuatoriana, Núcleo del Azuay y fue rectora del Conservatorio Superior José María Rodríguez (SENESCYT).

**compositoraemperatriz@gmail.com**  
**jannet.alvarado@ucuenca.edu.ec**



*Música y literatura en Cuenca.*  
*El pasillo: performatividad,*  
*identidad e historia*, de Jannet Alvarado Delgado,  
se imprimió en Cuenca del Ecuador, en diciembre  
de 2019, con un tiraje de 1000 ejemplares.

