



UNIVERSIDAD DE CUENCA

FACULTAD DE ARTES

CARRERA DE MÚSICA

CONSEJO DE POST GRADO

TÍTULO

**Vida y obra del compositor gualaceño Augusto Saquicela
Lituma**

TRABAJO DE INVESTIGACIÓN PREVIO A LA OBTENCIÓN DEL TÍTULO DE
Magister en Pedagogía e investigación musical

AUTOR:

Lcdo. Edgar Bolívar Avecillas Saquicela

DIRECTOR:

Magister Carlos Gonzalo Freire Soria

CUENCA – ECUADOR

2014



RESUMEN

Esta tesis está enfocada en la vida del compositor gualaceño Augusto Saquicela Lituma y en el rescate de sus trabajos de composición musical, respetando el contexto histórico en el que este artista se desarrolló. De esta forma, pretendemos entender el porqué de sus creaciones.

El presente trabajo aporta información fidedigna e inédita de este personaje que se dedicó al arte de los sonidos. De esta manera, damos a conocer valiosos datos que han pasado desapercibidos en la historia de la música del Ecuador, los cuales representan hallazgos fenomenales de la sorprendente labor creativa del maestro Augusto Saquicela Lituma.

La investigación nos lleva a obtener información sobre la corriente nacionalista en América Latina y en el Ecuador; a continuación se estudiará a Luis Humberto Salgado y Gerardo Guevara; para luego de esto centrarnos en la historia de Gualaceo y su participación activa en diferentes actos patrióticos y hechos históricos, este cantón perdió valiosa información de su historia escrita cuando fueron quemados los archivos que se encontraban en la municipalidad de este cantón en 1920, por los indígenas de San Juan, por ello, este trabajo ayudará al rescate de información valiosa de este valle de la provincia del Azuay, continuando con la investigación llegamos hasta la historia de la familia Saquicela, para luego centrarnos en la vida y obra del compositor gualaceño Augusto Saquicela Lituma, objeto de esta tesis.

PALABRAS CLAVES: Composición, inédita, rescatar, historia, ritmos. Augusto, Saquicela, Gualaceo,



ABSTRACT

This thesis is focused on the life of composer Augusto gualaceño Saquicela Lituma and the rescue of their jobs musical composition, respecting the historical context in which this artist unfolded. In this way, we aim to understand why his creations.

This work provides reliable and unpublished information of this character who was dedicated to the art of sounds. Thus, we present data that have gone unnoticed in the history of music of Ecuador, representing the surprising findings phenomenal creative work of the teacher Augusto Saquicela Lituma.

The investigation leads to information about the nationalist current in Latin America and in Ecuador; then it will be considered to Luis H. Salgado and Gerardo Guevara; then this focus on the history of Gualaceo and active participation in various patriotic events and historical facts, this canton lost valuable information of its written history when they burned the files that were in the municipality of this county in 1920, by Indians of San Juan, therefore, this work will help to rescue valuable information in this valley in the province of Azuay, continuing research we reached the Saquicela family history, then focus on the life and work of composer Augusto gualaceño Lituma Saquicela subject of this thesis.

KEYWORDS: Composition, unpublished, rescue, history, rhythms.

Augusto, Saquicela, Gualaceo,



INDICE

RESUMEN.....	1
ABSTRAC.....	2
INDICE.....	3
CLÁUSULAS DE RESPONSABILIDAD.....	7
RECONOCIMIENTO DEL DERECHO DE LA UNIVERSIDAD.....	8
AGRADECIMIENTO.....	9
DEDICATORIA.....	10
INTRODUCCIÓN.....	11
CAPÍTULO I	
1.1 Componentes influyentes en el pensamiento musical en Latinoamérica.....	17
1.2 El americanismo musical.....	21
1.3 Nacionalismo musical en Latinoamérica.....	24
1.4 Acercamiento a la creación musical en América Latina en el siglo XX.....	27
1.5 El Ecuador y su nacionalismo musical.....	32
1.6 Luis Humberto Salgado.....	37
1.7 Crítico musical.....	40
1.8 La estética musical de Salgado.....	42
1.9 Su muerte.....	44
1.10 Gerardo Guevara.....	45
1.11 Francia un gran paso al fortalecimiento académico.....	49
1.12 Regreso al Ecuador.....	49
1.13 Música popular en Latinoamérica.....	50



1.14	Identidad social musical.....	52
1.15	La música popular en el Ecuador.....	56
1.16	Realidad de la música popular en el Ecuador.....	57

CAPÍTULO II

2.1	Gualaceo, datos generales y ubicación geográfica.....	65
2.2	Origen del nombre Gualaceo.....	66
2.3	Período pre-hispánico.....	68
2.4	La Colonia.....	74
2.5	Época independentista.....	80
2.6	Época republicana.....	82

CAPÍTULO III

3.1	Historia de la familia Saquicela.....	88
3.2	Manuel María Saquicela.....	89
3.3	Alfonso Saquicela Peralta.....	92
3.4	Alberto María Saquicela Lituma.....	94
3.5	Vicente Enrique Saquicela Lituma.....	96

CAPÍTULO IV

4.1	Luis Augusto Saquicela Lituma, contexto.....	98
4.2	El músico.....	102
4.3	El pedagogo de la educación musical.....	107
4.4	Compositor de Himnos.....	113



4.5 Estructura general de los himnos compuestos por Augusto Saquicela	
Lituma.....	114
4.6 Himnos y años de composición.....	118
4.7 Gualaceña flor del alma.....	119
4.8 Vida política.....	123
4.9 Su muerte.....	124
4.10 Condecoraciones.....	124
4.11 Obras.....	127
4.12 Análisis musical.....	129
4.13 Breves elementos compositivos de la música ecuatoriana.....	130
4.14 Estribillo.....	131
4.15 Sección A.....	132
4.16 Sección B.....	132
4.17 La introducción.....	133
4.18 El puente.....	133
4.19 Los motivos.....	134
4.20 El antecedente.....	135
4.21 Las escalas.....	136
4.22 Análisis musical de siete obras de Augusto Saquicela Lituma.....	140
4.23 El pasacalle.....	141



4.24 Criterios para la clasificación de las obras de Augusto Saquicela Lituma.....	143
4.25 Criterios para el análisis musical.....	144
4.26 Análisis musical del pasacalle “Gualaceña flor del alma”.....	150
4.27 Los Himnos.....	158
4.28 Análisis del himno de la Escuela “Brasil”.....	162
4.29 Himno al Colegio “Santo Domingo de Guzmán”.....	173
4.30 Análisis del himno a la “Virgen del Rosario de Nabón”.....	182
4.31 Análisis musical “Sed como las abejitas”.....	190
4.32 Análisis musical “Mamita”.....	193
4.33 Análisis musical “Los cinco deditos”.....	196
5 Conclusiones.....	199
6 Recomendaciones.....	202
7 Bibliografía.....	203
8 Anexo 1 (Música nacional).....	207
9 Anexo 2 (Himnos).....	227
10 Anexo 3 (Canciones infantiles).....	307
11 Anexo 4.....	348



CLÁUSULAS DE RESPONSABILIDAD



Universidad de Cuenca
Clausula de derechos de autor

Yo, Edgar Bolívar Avecillas Saquicela, autor de la tesis "Vida y Obra del Compositor Gualaceño Augusto Saquicela Lituma", reconozco y acepto el derecho de la Universidad de Cuenca, en base al Art. 5 literal c) de su Reglamento de Propiedad Intelectual, de publicar este trabajo por cualquier medio conocido o por conocer, al ser este requisito para la obtención de mi título de Magíster en Pedagogía e Investigación Musical. El uso que la Universidad de Cuenca hiciera de este trabajo, no implicará afección alguna de mis derechos morales o patrimoniales como autor/a

Cuenca, 26 de Noviembre de 2014

Edgar Bolívar Avecillas Saquicela

0102713427



RECONOCIMIENTO DEL DERECHO DE LA UNIVERSIDAD



Universidad de Cuenca
Clausula de propiedad intelectual

Yo, Edgar Bolívar AVECILLAS SAQUICELA, autor de la tesis "Vida y Obra del Compositor Gualaceño Augusto Saquicela Lituma", certifico que todas las ideas, opiniones y contenidos expuestos en la presente investigación son de exclusiva responsabilidad de su autor.

Cuenca, 26 de Noviembre de 2014

Edgar Bolívar AVECILLAS SAQUICELA

0102713427



AGRADECIMIENTO

Dejo constancia de mi agradecimiento a los profesores y directivos de la Maestría en Pedagogía e Investigación Musical de la Universidad de Cuenca y de manera especial a Carlos Freire Soria, a quien manifiesto mi profunda admiración por su alto valor intelectual y su gran preparación académica, la cual lo ha puesto generosamente a la disposición de esta investigación.



DEDICATORIA

Este trabajo está dedicado a mis padres, EDGAR AUGUSTO AVECILLAS CORONEL(+) y JUDITH ANA SAQUICELA DESTRUGE, quienes me han brindado siempre su apoyo en todos los momentos difíciles de mi vida, así como a mis hermanos MARCELO MANUEL AVECILLAS SAQUICELA Y MARIA VALERIA AVECILLAS SAQUICELA, quienes me han apoyado para que este trabajo llegue a su feliz conclusión.



Vida y obra del compositor gualaceño Augusto Saquicela Lituma

INTRODUCCIÓN

El presente trabajo de investigación musicológica *“Vida y obra del compositor gualaceño Augusto Saquicela Lituma”*, pretende rescatar y promocionar los trabajos realizados por este músico, uno de los referentes esenciales del mundo cultural azuayo, el cual no ha sido hasta ahora suficientemente validado.

El contenido de esta investigación, por lo tanto, incidirá en la generación de un nuevo conocimiento acerca de la música popular, que es una de las piedras angulares del desarrollo cultural de la patria ecuatoriana, género en el que descolló, con luz propia y autenticidad, el destacado músico que es objeto de nuestros afanes investigativos.

El objetivo de este trabajo es la creación de un libro con la biografía, partituras con su respectivo análisis y un CD con diez temas del compositor, para que así queden registrados a través de la historia como persona que trabajó a favor de la cultura musical del cantón.

Este compositor hizo, durante toda su vida, una cantidad considerable de obras que, de una o de otra forma, han contribuido para que el desarrollo musical de su tierra natal tomara un giro importante al enriquecer el acervo cultural, hecho que influyó positivamente para que Gualaceo se consolide como un pueblo de gran personalidad histórica, a punto de haber sido declarado como «Patrimonio Cultural del Ecuador».



A mayor información sobre el contexto de la vida de un compositor, más clara será la información desde el punto de vista del análisis musical y por ende la información será más completa y precisa.

En los tiempos que nos hallamos, estamos observando una serie de transformaciones en todos los campos de la sociedad. Los diferentes segmentos de la colectividad presentan transformaciones en varios órdenes, identificados en la propia historia o en la geografía del espacio que las alberga. Los cambios ocurren en las creencias, en las nuevas tecnologías y en el propio comportamiento del individuo frente a estas transformaciones.

Hay un cambio en la visión del mundo. Las rupturas en las situaciones ya consolidadas van siendo inevitables. Se rompe con lo establecido, invirtiéndose en una nueva dimensión o nuevo abordaje de aquella situación.

Ya no tiene más sentido buscar conocer un ser humano universal, efecto de una Educación también universal, en un movimiento histórico indeterminado y en un espacio indefinido abstrayendo las condiciones materiales y sociales con las cuales las personas nacen, crecen y establecen relaciones, condiciones diferentes para las diferentes generaciones de la sociedad. Es prácticamente imposible comprender los procesos de desarrollo, aprendizaje y socialización del ser humano ignorando el espacio-tiempo en que ellos ocurren.

Para *Freire*, la cultura es “la representación de experiencias vividas, de realizaciones materiales y de prácticas fraguadas en el contexto de unas relaciones desiguales y dialécticas que diferentes grupos establecen en una determinada sociedad y en un momento concreto de la historia”. La cultura es también un campo de lucha y contradicción, y no existe ninguna cultura



homogénea. Al contrario, hay culturas dominantes y culturas dominadas, las cuales expresan distintos intereses y operan a partir de diferentes y desiguales ámbitos de poder.

La cultura sigue siendo el resultado de la capacidad de innovación contenida en la naturaleza del ser humano. Sus contenidos están constituidos por cuanto ha creado este ser a lo largo de la historia y ha quedado en la memoria de la colectividad. La persona es agente de cultura, pero la misma persona es, a la vez, un hecho cultural, puesto que en ella se reúnen las adquisiciones de sus antepasados: la herencia cultural de los pueblos.

La influencia de Augusto Saquicela en Gualaceo es significativa, no solo desde el punto de vista de la composición musical, sino desde la docencia, puesto que el destacado compositor trabajó en la cátedra de música por muchos años, en las escuelas de este cantón.

Uno de sus mejores aportes a la docencia musical es el considerable número de obras de carácter infantil que él compuso, por las que incluso fue condecorado por el Congreso Nacional con la mención de «Profesor superior de música».

De igual manera, otro de sus aportes significativos es la prolífica cantidad de himnos que compuso para diversas instituciones, escuelas del cantón y de la región sur oriental del Azuay, composiciones que le hicieron que fuese merecedor de múltiples condecoraciones a lo largo de su existencia.

Es pertinente indicar, además, que la obra musical más representativa del cantón es de su autoría. Nos referimos al pasacalle «Gualaceña, flor del alma»,



obra considerada como el segundo himno de su tierra, la cual es como un ícono de la ciudad de Gualaceo.¹

Bien es sabido que la transmisión del conocimiento es uno de los ejes fundamentales para el desarrollo de los pueblos. Y los trabajos investigativos de esta naturaleza tienen como objetivo fomentar la difusión del pensamiento, puesto que el desconocimiento de los asuntos esenciales de nuestra realidad ha llevado para que muchos personajes y acontecimientos fundamentales para la historia se hayan quedado en el anonimato.

Por lo anteriormente expuesto, algunos trabajos de investigación existentes sobre algunos compositores de música popular en el Ecuador han estado enfocados a proporcionar simples datos biográficos que no han hecho otra cosa que transmitir el conocimiento de forma incompleta, dejando a un lado algunos aspectos de fundamental preeminencia para la historia musical, como son:

La recuperación de obras musicales

El análisis formal de las mismas

Los datos colaterales a la vida y circunstancias del autor, pues no solo debemos concentrar nuestras investigaciones en los datos biográficos de los personajes que a lo largo de sus vidas dejaron copiosos trabajos para la cultura de los pueblos.

Así entonces, en este trabajo pretendemos entregar información fidedigna y un análisis técnico de siete obras dejadas por Augusto Saquicela, lo cual

¹ ORELLANA, Diego, Patrimonio Cultural de Gualaceo, Universidad Alfredo Pérez Guerrero, extensión Gualaceo, 2011.



nos ayudará a entender el verdadero aporte de su legado, decisivo para el enriquecimiento cultural que, en mayor o menor cantidad, todos los compositores populares han prodigado para el desarrollo de sus pueblos en el ámbito cultural musical.

Para realizar este tipo de trabajos se requiere de profesionales especializados en la materia, que ejercen su actividad en el mundo de la música; no existe otra forma, pues «solo la investigación y el ejercicio profesional cotidiano garantiza la transmisión fidedigna de las características peculiares de la pesquisa», pues lo contrario promueve la incompleta o falsa información que no aporta el conocimiento de nuestra realidad cultural.

Ergo, esta investigación tiene por objetivo dar a conocer el trabajo musical realizado por Augusto Saquicela Lituma en su real contexto, para lo cual este trabajo contará: Con los componentes que influyeron en el pensamiento musical en Latinoamérica, se abordará el americanismo musical y el nacionalismo musical para tener una idea macro de la música en esta parte del continente; luego de esto nos adentraremos en la realidad de nuestro país, con el nacionalismo musical en el Ecuador, para lo cual es necesario conocer a dos grandes exponentes de este movimiento en el Ecuador, Luis Humberto Salgado y Gerardo Guevara, se vio conveniente tocar el tema de la música popular en Latinoamérica y la identidad social que esta crea; estudiaremos también la música popular ecuatoriana, y la realidad en que se encuentra en estos momentos este tipo de manifestación social.

Continuando con este trabajo investigativo nos enfocaremos más en las realidades particulares en donde se desarrolló Augusto Saquicela Lituma, para



eso se vio conveniente conocer la ubicación geográfica de Gualaceo, y la historia de este cantón y la familia a quien perteneció este compositor para obtener más información que nos ayude a conocer a profundidad sus realidades, luego nos adentraremos en el estudio particular de este compositor en sus diferentes facetas de su vida, (el músico, el pedagogo musical, el compositor de himnos, el compositor de “gualaceña flor del alma”, el político), finalizaremos este trabajo con el análisis formal de siete obras de este músico, (tres himnos),(tres temas infantiles) y (gualaceña flor del alma, pasacalle con el que se sienten identificados los gualaceños), priorizando el ritmo, la melodía y la armonía, todo esto se hará con el fin de evidenciar que el compositor es un referente ineludible en el campo cultural-musical del país entero.



CAPITULO I

1.1. Componentes influyentes en el pensamiento musical en Latinoamérica

En la música latinoamericana del siglo XX, hay compositores que cumplieron un papel fundamental en el desarrollo de este arte, han cimentado la corriente musical nacionalista, y han cumplido un papel determinante en la conformación de los cánones musicales latinoamericanos.

Carlos Chávez, Amadeo Roldán, Alberto Ginastera, Heitor Villa-Lobos, entre otros, han aportado al pensamiento musical latinoamericano que se han visto afectados directamente por problemas sociales, culturales, guerras de independencia, movimientos liberales que han influido en el nuevo pensar de las corrientes artísticas de esta parte del continente americano.

La aparición de nuevas corrientes de expresión artística nace por la búsqueda de una identidad de los pueblos en espacios de tiempo iguales aunque con características diferentes entre ellos, se podría entonces decir que una de las causas para que apareciera la corriente musical nacionalista, es la búsqueda de una ideología propia queriendo tener su propia identidad cultural, este suceso ha llevado a un cambio grande de los planteamientos estéticos, artísticos e ideológicos en Latinoamérica.

Para el musicólogo Alemán Carl Dahlhaus, *“el nacionalismo musical constituye un factor estético que depende principalmente de la opinión colectiva y de las actitudes compartidas por los compositores y oyentes. Por esta razón, el nacionalismo musical debe ser estudiado más como una categoría que examina*



*la recepción e intención de las gentes, que como una manifestación que se define por el sonido y el uso del folklore musical*²

Con lo expuesto anteriormente se podría decir que lo que define al nacionalismo musical es un conjunto de actitudes conscientemente expresadas o no, hacia un conjunto específico de valores culturales transportadores de las cualidades de una identidad colectiva e individual.

En el camino hacia encontrar la identidad propia desembocó en el encuentro de nuevos recursos técnicos y de estructura musical de occidente con un eje transversal de propuestas nuevas de este continente que buscaba afanosamente esa identidad propia.

En 1922, en Sao Paulo-Brasil se llevó a cabo la “Semana del arte moderno” y fue en este lugar en donde se expuso una gran cantidad de obras de pintores modernistas, conciertos musicales, publicaciones con alto contenido social, destacando los valores nacionales; Este evento estuvo lleno críticas, pero lo importante es que se consolidó un pensamiento de conciencia nacionalista en Brasil.

Esta corriente musical llena de elementos propios de cada uno de los pueblos buscaba la recuperación de estos recursos característicos, y de esa manera iba desapareciendo ese sentimiento de inferioridad con respecto a los elementos culturales extranjeros. De este modo empezó a tener una nueva concepción del pensamiento nacionalista en artistas e intelectuales latinoamericanos quienes serán los que participen en los cambios de procesos

² WONG, Ketty, Luis Humberto Salgado un Quijote de la música. Quito, 2003-2004, pag. 32



creativos que estará ligada directamente a la recuperación de elementos propios que se podían fortalecer con elementos ajenos.

El continente americano tiene una gran variedad de expresiones culturales por lo que no es posible colocarlos a todos bajo un mismo código, siendo necesario estudiar a cada una de ellas con sus características propias.

Con la llegada del compositor y musicólogo alemán Hans Joachim Koellreutter a finales de 1930 a Brasil, la cultura musical de este país comienza a dar un giro en las formas compositivas ya que el antes mencionado comienza a difundir técnicas modernistas, obviamente con críticas fuertes por el Brasil tradicional y conservador, fue el creador del grupo de la música nova, a este grupo asistieron compositores que influenciados con nuevas teorías musicales como la música atonal empezaron a crear nuevas obras, y se dio origen a debates sobre el uso de elementos propios folklóricos en nuevas creaciones, este compositor cumplió un papel fundamental en el desarrollo estético de Brasil y consecuentemente de Latinoamérica.

La producción musical en la primera mitad del siglo XX en Latinoamérica nos muestra influencia europea en la música, los compositores utilizan técnicas compositivas que estaban en boga en el viejo continente, sin dejar de lado elementos populares. De esta manera la tendencia artística latinoamericana se une al nacionalismo postimpresionista de compositores como Igor Stravinsky, Belá Bartók, Manuel de Falla, prolongándose con mucha fuerza hasta la década de los cuarenta.

En Latinoamérica toda la creación musical tiene un proceso histórico musical similar, con un mismo carácter, utilizando elementos folklóricos, y esto



abrirá camino a corrientes europeas de composición como son: El nacionalismo romántico y el nacionalismo impresionista, adaptándoles estas corrientes compositivas a los más diversos ritmos y melodías folklóricas de los países latinoamericanos; para luego inclinarse hacia el dodecafonismo, la música electrónica y concreta, de esta manera abriendo el sendero hacia en universalismo musical.

En el siglo XX, comienzan a aparecer nuevas manifestaciones futuristas que decían *“hemos llegado a la cima de los siglos. ¿Por qué mirar hacia atrás? El tiempo y el espacio murieron ayer y vivimos ya en lo absoluto, puesto que hemos creado ya la velocidad eterna y omnipotente”*³. Este pensamiento influyo en el siglo XX, se dieron cambios fundamentales en la conciencia musical, en donde era cada vez más estrecha la diferencia entre sonido y ruido, y es a partir de esto que comienza a aparecer el concepto de fenómeno sonoro, en donde se disolverá el sistema tonal, e inicia el caminar ascendentemente hacia la música concreta y electrónica.

De igual manera un grupo de compositores de música contemporánea que no se identifican con las raíces nacionalistas: Julián Carrillo, creador del sistema microtonal, Juan Carlos Paz que fue fundador del “Grupo Renovación” creado en 1929 portadores de una modernidad musical que tuvieron adherentes de este pensamiento musical como fueron Jacobo Fischer, Gillardo Gilardi, Wasington Castro, entre otros compositores que se oponían a las corrientes folkloristas y nacionalistas que se había ya regado por Latinoamérica.

³ TERZIAN, Alicia, La creación musical en América Latina, 2010



Lo que marco el nuevo pensamiento y tendencias artísticas en América es un marcado carácter social, de este modo comienzan a surgir importantes movimientos culturales en este continente llenos de elementos nacionalistas y vanguardistas.

1.2. El americanismo musical.

Esta idea se conjugan en un personaje, el Alemán Francisco Curt Lange (1903-1997), que luego de la crisis económica y política en su país entre las dos guerras mundiales viaja a América en busca de nuevas oportunidades, luego de recorrer varios países latinoamericanos se radica en Montevideo.

El gobierno Uruguayo convoca a Curt para que colabore con la creación de una nueva organización musical propia de este país.

“Con visión de un verdadero estadista, Curt apreció que una sólida educación musical constituye la condición sine qua non del desarrollo de la música y la musicología de un país, siempre que pueda irradiarse a todos los sectores de la población, de acuerdo al así llamado “proyecto democratizador” de la modernidad”⁴.

Curt es un ferviente trabajador en favor de la música nacional y de la educación musical infantil de Uruguay, también visualizo que su trabajo no podía quedarse solo en su país de residencia sino debía expandirse por todo el continente. Lanzo entonces en la década de 1930 su planteamiento sobre el “americanismo musical” en artículos publicados entre 1934 y 1939, *“en los que formuló un llamado amplio en pro de la integración musical continental”⁵*. La

⁴ www.scielo.cl/php?script=sci_arttext&pid, sábado 12 de Julio, 10:53 am

⁵ Ibidem



visión de esta corriente fue como lo denominó Arturo Ardao “una nacionalidad en proceso histórico de organización”⁶, y no se quedó en simples términos de regionalismo o subregionalismo.

Curt señaló que *“el Americanismo es lucha en medio de contrastes, de las contradicciones, de la dimensión muchas veces desoladora de un Continente que aún no se ha encontrado a sí mismo”*⁷.

Con Brasil tuvo fuertes vínculos y ayudó profundamente a la cultura musical de este país. En 1938 fundó el Instituto Interamericano de musicología el cual lanzó la “edición de música inédita americana” esto como una de las principales finalidades del Instituto; los objetivos a conseguir de dicho instituto eran:

a) *El fenómeno de las relaciones interamericanas en el arte musical; particularmente el intercambio de obras y la realización de conciertos de música americana.*

b) *La incorporación temporaria al instituto, de profesores y estudiantes superiores que deseen profundizar sus conocimientos en los archivos del instituto y hacer conocer sus investigaciones.*

c) *La organización de un centro de investigaciones que atienda el estudio del pasado musical del continente y estimule su actual producción folklórica, musicológica y pedagógica.*

d) *La formación de la biblioteca interamericana de música, del archivo nacional de partituras y del museo interamericano de instrumentos musicales.*

e) *La publicación de estudios individuales y colectivos en los órganos oficiales de publicación del instituto, y la edición de música inédita americana.*

⁶ Cf. Arturo Ardao, “Panamericanismo y latinoamericanismo”, en Leopoldo Zea (ed.), *América latina en sus ideas* (Serie América latina en su cultura) (UNESCO: Siglo Veintiuno Editores, 1986), p. 170

⁷ www.scielo.cl/php?script=sci_arttext&pid, Domingo 13 de Julio, 21:45 pm



f) *La preparación de un plan para construir la Asociación Interamericana de compositores contemporáneos, de la Asociación Interamericana de Musicología y de la Asociación Interamericana de pedagogía Musical.*

g) *La organización de congresos periódicos que faciliten las reuniones de los profesionales más representativos de cada país y la exhibición y discusión de sus trabajos y proyectos.*

h) *Contribuir en las actividades que corresponden a la Cooperación Institucional que desarrollan los países americanos, en cumplimiento de los diferentes acuerdos suscritos”.*⁸

Luego cuando se radica en Argentina en la década de 1940, Curt sigue aportando con su contingente en favor de América, y es así que edita trabajos que tienen que ver con los aspectos de la música de tradición oral y escrita americana que fueron preparados por intelectuales de Argentina, Brasil, Chile, Perú, Bolivia, Nicaragua, El Salvador, Costa Rica, México y los Estados Unidos.

No cabe duda que el aporte de Curt Lange ha sido de suma importancia para Latinoamérica en el ámbito cultural musical, ya que sus trabajos en favor de los procesos educativos e investigativos han marcado el inicio de la revalorización musical muy rica en América, hoy en día con la creciente globalización es imprescindible el americanismo musical para un desarrollo integral nacional, ya que permite interconectar entre sí las fortalezas y ayuda a reforzar las debilidades de los diferentes países, con el fin de instaurar bases sólidas de interacción entre América y el resto del mundo.

⁸ www.scielo.cl/php?script=sci_arttext&pid, Domingo 13 de Julio, 23:00 pm



Ilustración 1 Francisco Curt Compositor

1.3. Nacionalismo musical en Latinoamérica.

Con el deseo de tener música que identifique plenamente a un país y quebrar el dominio colonialista Europeo, se comienza a utilizar elementos propios latinoamericanos para las composiciones musicales producidos cambios sociales, movimientos liberales, políticos, anti-imperialistas; los compositores a lo largo y ancho de Latinoamérica comenzaron a tener una conciencia nacional y emprendieron a utilizar instrumentos, melodías, ritmos o cualesquier elemento que los identifique y es así que comienza a crecer ese fuerte sentimiento “nacionalista”.

Pero no toda creación musical que utiliza elementos que encierran algún tipo de alusión a elementos folclóricos puede reconocerse como nacionalismo, más bien se podría enmarcar dentro del folklorismo.

El nacionalismo no es cuestión de un solo país, la idea de establecer un arte nacional que indagaba instaurar principios de identidad para nuestros pueblos no fue una directriz que se desarrolló solo en Argentina, Cuba, Brasil, y México, sino fue una necesidad de fortalecer el sello de esa riqueza artística de



nuestros pueblos con un extenso recorrido en la búsqueda de identidad propia y de esa expresión de sentimiento nacional.

La creación musical en América Latina antes de 1930, tiene situaciones importantes que nos ayudan a entender la evolución en los años siguientes, por una parte todavía quedan recuerdos del siglo XIX sobreviviendo paralelamente con nuevas tendencias compositivas, traídas a América Latina por compositores que tuvieron la oportunidad de viajar a Europa, y cuando regresaron a este continente las dieron a conocer, a partir de 1930 en Latinoamérica sucede un fenómeno generalizado que sigue el camino de apropiamiento del nacionalismo de años anteriores.

Se puede decir que la cultura musical de América Latina reposa mayoritariamente sobre la tradición popular; o más exacto sería indicar que existe *“una estrecha correlación entre la tradición popular de la música folklórica y la tradición académica del arte musical”*⁹

La significación de música folklórica es comparativamente nueva con respecto a esta música que es muy vieja, esta música es tradicional porque fue pasada de generación en generación de forma oral, sin la utilización de ninguna forma de notación musical.

En las batallas por la independencia política que llegaron a su mayor expresión en las primeras décadas del siglo XIX, tuvieron sus efectos, *“fue durante este período donde se verificó el surgimiento y cristalización de aquellas*

⁹ www.revistamusicalchilena.uchile.cl



*formas musicales populares que eventualmente fueron a proveer de elementos al desarrollo del nacionalismo musical en América Latina”.*¹⁰

No todos los países de América Latina alcanzaron su independencia política al mismo tiempo, y luego de conseguir ser países libres, no podemos decir que fue inmediatamente seguida por una independencia artística,

Uno de los más connotados compositores de América Latina del siglo XIX fue Carlos Gómez que tiene a su haber la famosa ópera “**O Guarany**” que está basada en un tema indígena, pero esto no lo hace ser menos italiana, igual que muchas obras que fueron escritas en Europa con temas americanos, por consiguiente el nacionalismo musical latinoamericano no está exento de influencias musicales Europeas.

En qué lugar de Latinoamérica se podría hallar un modelo para grandes óperas, en esta parte del planeta no existe, así como Gómez, muchos compositores latinoamericanos hallaron modelos y los copiaron, la música de América latina durante el siglo XIX se redujo en gran medida a imitación a los modelos europeos.

El nacionalismo musical gracias a compositores como Carlos Chávez, de México y Heitor Villa-Lobos, de Brasil ha dado grandes pasos, Chávez tiene su ideología musical de la revolución Mexicana, dice “*Negamos la música profesional mexicana anterior a nuestra época, porque no es el fruto de una auténtica tradición mexicana*”.

En realidad el nacionalismo musical se originó como un resultado natural del rechazo a la dominación Europa, y comienza a nacer una música como

¹⁰ www.revistamusicalchilena.uchile.cl



consecuencia de una irresuelta convergencia entre técnica de composición y elementos folklóricos, esta música es una necesidad común de encontrar identidad propia de nuestros pueblos aunque las condiciones materiales fueran distintas y esta música es posible gracias a la vinculación de tradiciones de la música erudita europea con el patrimonio musical de América.

1.4. Acercamiento a la creación musical en América Latina en el siglo XX

Podríamos decir que el nacionalismo es la tendencia musical que predominó en América Latina a partir del siglo XIX, que tuvo gran aceptación a finales del siglo antes mencionado y su desarrollo en el siglo XX.

Los compositores como Silvestre Revueltas (1899-1940), Carlos Chávez (1899-1978), Heitor Villa-Lobos (1887-1959), comienzan a mostrar en sus creaciones una *“marcada concepción arquitectónica de equilibrio y balance que sustentara al estilo clásico”*¹¹. A este estilo se lo conoce como Neo-clasicismo y uno de los compositores representativos fue Igor Stravinsky, este estilo es de origen Europeo y se lo conoce como Neoclásico.

Stravinsky recoge algunos elementos compositivos tradicionales agregando otros recursos armónicos propios del siglo XX, a esta nueva tendencia se la conoce como Neo-clasicismo, y esta corriente influyó en varios compositores europeos y de Latinoamérica.

A inicios del siglo XX el sistema tonal entra en crisis, ya que lo anterior a esto todo estaba relacionado directamente con la tonalidad, pero esta crisis inició a gastarse con compositores como Debussy, quien se colocó *“en el límite*

¹¹ Gómez, Zoila, Música Latinoamericana y del Caribe.



extremo de la tonalidad tradicional"¹², luego de la crisis que sufre el sistema tonal luego de la primera guerra mundial se retoma una actitud retroactiva, el regreso al concepto de tonalidad y a los esquemas del barroco, hecho que fue calificado como "retour a Bach".¹³

La producción musical luego de la primera guerra mundial hace referencia al neo-clásico, retornan a los fundamentos de composición propios de los siglos XVII y XVIII, es decir que las composiciones musicales se mueven en torno a una tónica.

En esta nueva etapa de la composición musical se utilizan texturas contrapuntísticas y también homofónicas, la diferencia con las composiciones del siglo XVII y XVIII radica en que se utilizan disonancias y dan gran importancia al ritmo, otra característica importante del neo-clasicismo son las estructuras que imitan al período clásico.

Otro de principios del neo-clasicismo es volver a reexplorar el sistema vocal y el manejo de las alturas, regresaron a la base diatónica manejando nuevas técnicas como las notas adicionadas utilizando disonancias. Otro elemento que se utiliza en el neo-clasicismo es la bitonalidad o poli tonalidad, que es la superposición de acordes, la armonía de cuartas y quintas y el sistema modal son otras de las características de este neo-clasicismo, *"los compositores conservaron entonces algunos rasgos conocidos del pasado como los centros tonales, bien fuera definidos o aludiendo a ellos de maneras novedosas,*

¹² Paz. Pag. 298

¹³ Ibidem



*contornos melódicos, movimiento de ideas musicales orientados hacia un objetivo, pero a su vez incorporando elementos nuevos y desconocidos”.*¹⁴

*“Instauran una relación neutra con el pasado, ya que el pasado es, casi como el futuro, un eterno presente o empleando términos nietzscheanos-un eterno retorno.”*¹⁵

En Latinoamérica el movimiento Neo-clásico tiene una fuerza muy importante, dentro de esta corriente podemos mencionar al compositor brasileño Heitor Villa-Lobos, a quien se lo considera como uno de los más grandes compositores del siglo XX, gracias a su importante creación musical, en sus obras hay una perfecta integración de la música académica europea con la riqueza musical de su país.

El compositor mexicano Carlos Chávez fue también un personaje importante en la música en la primera mitad del siglo XX, utilizo de forma directa elementos folklóricos de su país, así como instrumentos indígenas, al ser este último recurso elemento propio en el nacionalismo, estos recursos se utilizaron para dar identidad.

Silvestre Revueltas también compositor mexicano que a diferencia de Chávez crea el mismo material folklórico para sus obras. “Sensemayá” obra compuesta en 1937 logra una verdadera integración entre elementos autóctonos con las técnicas compositivas de vanguardia.

En Latinoamérica el neoclasicismo en las décadas de 1940 a 1960 tiene tres tendencias, la primera tiene una influencia romántica, la segunda conocida

¹⁴ Grela, Dante, Historia social de la música I, Universidad Nacional de Cuyo, Octubre de 2007

¹⁵ Fubini, Enrico. Música y lenguaje en la estética contemporánea. Pag. 194



como como neo nacionalismo, y la última que utiliza técnicas de composición avanzadas ya utilizando elementos del dodecafonismo y el serialismo, hubieron algunos compositores que combinaron todas estas tendencias.

Alberto Ginastera (1916-1983) fue un compositor valioso nos solo para su país sino para toda Latinoamérica, su creación musical tiene tres etapas: *“la etapa objetiva, en la que los elementos de carácter argentino están presentes de una manera directa, la etapa subjetiva y la neo-expresionista”*.¹⁶

- **Primera etapa:** En esta etapa se presentan elementos de carácter argentino de manera directa.
- **Segunda etapa:** Recurre a elementos argentinos de manera simbólico, los elementos no se hacen muy evidentes, sin abandonar por completo el espíritu de la música de su país.
- **Tercera etapa:** En esta etapa ya no hay elementos del folklore argentino, ni los elementos simbólicos, con ritmos fuertes y obsesivos que de alguna manera recuerdan a su país.

En Chile debido al constante éxodo de ingleses y alemanes hacia este país en los siglos XIX y XX, prevalecen las corrientes europeas a las folklóricas de este país, fue con Pedro Allende (1885-1959) que la música de este país comenzó a tener relevancia a nivel internacional, y a partir 1920 el arte de los sonidos experimentó un crecimiento.

Domingo Cruz (1899-1987) es uno de los compositores que gesto este crecimiento, quien asimiló de buena manera las tendencias contemporáneas, donde sus tendencias compositivas se inclina hacia los elementos impresionistas y atonales.

¹⁶ Urtubey, Pola. Alberto Ginastera. Pag. 68



En Latinoamérica la obra musical en el siglo XX no queda delimitada por el localismo de la utilización de elementos folklóricos de los países de América Latina, sino que logra esa universalidad que la coloca dentro del que hacer musical, cultural del siglo XX.

La convergencia de los elementos nacionales con otros traídos por lo general de Europa que fueron en busca de solidez y amplitud creadora, ha dado como resultado una música llena de carácter latinoamericano con estructuras del viejo continente, claro está que con el pasar de los años la experimentación compositiva no se quedó solamente en el nacionalismo o el neo nacionalismo, sino que ese espíritu aventurero de los compositores lograron crear con gran dominio obras que se enmarcan dentro de la atonalidad, serialismo, expresionismo, corrientes compositivas que eran de vanguardia.

La influencia de Chávez en la música de México es notoria, no solo a través de sus obras, sino también debido a la enseñanza creadora, que no solo incluye a la generación de compositores como Galindo, Moncayo Y Contreras, sino va más allá en el tiempo llegando a compositores de la nueva generación como Eduardo Mata, Manuel Enríquez, entre otros. Mientras que Silvestre Revueltas compositor coetáneo de Chávez logra también trascender aunque por camino diferente a la de su maestro, Revueltas busca en su pueblo la fuente inspiradora de su creación musical. Estas corrientes creadoras en la década de 1930 comienzan a crecer llegando a muchos países de Latinoamérica.

Ginastera, Villa-Lobos se consolidan como una fuerte influencia intelectual entre la más joven generación de compositores de Latinoamérica, podemos decir que a inicios de 1970 la creación musical en América Latina consiguió su



mayoría de edad, a diferencia de los años 30s, teniendo como resultado una gran cantidad de compositores que sus nombres tienen un significado importante en el contexto internacional.

Muchos compositores de América fueron a Europa en busca de perfeccionamiento artístico, entre ellos podemos nombrar a el chileno Domingo Santa Cruz, al brasileño Francisco Mignone, al venezolano Juan Bautista Plaza, al argentino Juan José Castro entre otros, digno de resaltar es resaltar es el viaje de Chávez y Villa-Lobos al viejo continente no a estudiar sino a mostrar lo que se había producido y a observar lo que producía este continente, pero los dos con la total certeza de estar arraigados en Latino América.

Los compositores Latino Americanos necesitaron de Europa para fortalecer la actividad creadora en América Latina, resultando de esto esa inmensa cantidad de obras en donde están conjugados de manera magistral la esencia latinoamericana de forma directa o indirecta, ayudados por elementos extranjeros.

1.5.El Ecuador y su nacionalismo musical.

Muchos años después de su independencia en 1822, Ecuador todavía tiene una fuerte influencia cultural española, se necesitaron muchos años para que para que se vean las primeras luces del nacionalismo en las artes ecuatorianas, se vieron reflejadas en los paisajes de la serranía, en pintura de un indígena, o en melodías del folklor ecuatoriano en música académica.

El “realismo social” en las artes nace promovido por ideas socialistas, se originó un movimiento intelectual y artístico que se manifestó particularmente por medio del indigenismo en la pintura y en la literatura en las décadas de 1920 y



1930, más que resaltar los valores raciales, denunciaba la explotación que sufre el indio, el cholo, el negro y el montubio.

En la pintura de finales del siglo XIX, se incorporaba la imagen de un indígena como una figura del paisaje andino, ya en 1930 se privilegia una pintura de contenido social, dando a conocer la realidad del indio, su sufrimiento, su explotación, su miseria, pintores que utilizaron esta temática son Diógenes Paredes (1910-1968), Eduardo Kingman (1913-1997), Oswaldo Guayasamín (1919-1999).

Jorge Icaza, Enrique Gil Gilbert, Demetrio Aguilera Malta, Rómulo Gallegos Lara, Alfredo Pareja Diezcanseco y José de la Cuadra, escriben sobre los latifundios, las injusticias sociales y la migración rural que sufren el indio, el cholo, el negro y el montubio.

En el nacionalismo musical a finales del siglo XIX e inicios del siglo XX encontramos figuras como Aparicio Córdova (1840-1934), Carlos Amable Ortiz (1859-1937) y Sixto María Durán (1875-1947), estos compositores fueron creadores de mazurkas, valeses y poco a poco fueron añadiendo géneros musicales mestizos, la formación de estos músicos fue en el Conservatorio Nacional de Música.

La música tuvo un carácter diferente a la misma corriente de la pintura y la literatura, mientras estos dos utilizaban el cuento, la novela, el óleo el carboncillo para denunciar el mal trato a lo que eran sometidos el indio, el cholo, el montubio, el negro; los compositores musicales echaban mano de melodías y ritmos que revelaban aspectos costumbristas de la vida indígena, como el sanjuanito, el yaraví, el danzante.



Mientras los escritores daban a conocer las verdades sociales del presente, los compositores seleccionaban episodios de la historia indígena prehispánica; en la década de 1940 el nacionalismo musical fue agravado por las luchas limítrofes con el Perú en 1941.

El desarrollo del nacionalismo musical en el Ecuador es tardío si comparamos con otros países de América Latina, la corriente del nacionalismo musical se origina con la llegada de Domingo Bresia compositor italiano, quien fue director del Conservatorio Nacional de Música de 1903 a 1911, fomento en sus alumnos creadores la utilización del folklor ecuatoriano como fuente de identidad nacional en el campo musical. La primera generación de músicos académicos utilizó elementos folklóricos muy convencionales utilizando melodías originarias de Ecuador o creando sus propios temas de manera estilizada, *” sus técnicas de composición se caracterizaban por la armonización y orquestación de danzas autóctonas y mestizas”*.¹⁷

¹⁷ WONG, Ketty, Luis Humberto Salgado un Quijote de la música. Quito, 2003-2004, pag. 37



Cuadro 1 Generación de músicos académicos.

<p><i>Primera generación de compositores:</i></p> <p><i>Nicolás A. Guerra (1869-1937)</i> <i>Pedro Pablo Travesari (1874-1956)</i> <i>Sixto María Durán (1875-1947)</i> <i>Salvador Bustamante Celi (1876-1935)</i> <i>Francisco Salgado Ayala (1880-1970)</i> <i>Segundo Luis Moreno (1882-1972)</i></p>
<p><i>Segunda generación:</i></p> <p><i>Alberto Moreno (1889-1980)</i> <i>José Ignacio Canelos (1898-1957)</i> <i>Juan Pablo Muñoz Zans (1898-1964)</i> <i>Belisario Peña Ponce (1902-1959)</i> <i>Luis Humberto Salgado (1903-1977)</i> <i>Gustavo Salgado Torres (1905-1978)</i> <i>Ricarde Becerra (1905-1975)</i> <i>Ángel Honorio Jiménez (1907-1965)</i> <i>Inés Jijón Rojas (1909-1995)</i> <i>Néstor Cueva Negrete (1910-1981)</i> <i>Corsino Durán Camión (1911-1975)</i></p>
<p><i>Tercera generación:</i></p> <p><i>Carlos Bonilla Chávez (1923-)</i> <i>Enrique Espín Yépez (1926-1997)</i> <i>Claudio Arizaga (1926-)</i> <i>Luis Mata Mera (1939-)</i> <i>Edgar Palacios (1940-)</i> <i>Gerardo Guevara (1930-)</i> <i>Mesías Maiguashca (1938-)</i></p>
<p><i>Cuarta generación:</i></p> <p><i>Terry Pazmiño (1949-)</i> <i>Milton Estévez (1947-)</i> <i>Arturo Rodas (1951-)</i> <i>Diego Luzuriaga (1955-)</i> <i>Álvaro Manzano (1955-)</i> <i>Julio Bueno (1958-)</i> <i>Marcelo Ruano (1962-)</i> <i>Juan Campoverde (1964-)</i></p>

Fuente: Julio Bueno

Las raíces del nacionalismo musical ecuatoriano recaen sobre los compositores de la primera generación, ellos son los pilares de la evolución de este pensamiento musical, estos creadores de la música instauraron nuevas propuestas de creación musical y esto a su vez influenció en nuevos compositores que buscaban propuestas renovadoras de expresión en este bello



arte de los sonidos utilizando elementos del folklor nacional, estos compositores van más allá de la creación popular y se centran en la creación académica de nuevas obras con elementos vernáculos ecuatorianos, con variedad de géneros, entre ellos, música de cámara, música instrumental para solistas y géneros orquestales.

Los compositores de la segunda generación son el resultado de la evolución del nacionalismo musical ecuatoriano, en este período se encuentra en auge el pasillo ecuatoriano, estos compositores a más de tener una influencia musical tienen también de la poesía de la generación de los decapitados y la literatura posmodernista como Remigio Romero y Cordero, Cesar Andrade y Cordero, Jorge Carrera entre otros.

La tercera generación al igual que la segunda sigue buscando consolidar esa propuesta nueva con obras de gran envergadura con características nacionalistas.

La característica de la cuarta generación son sus distintos estilos creativos, composiciones orientadas hacia la música nacionalista, tanto como a creaciones con propuestas vanguardistas, estos compositores provienen de diferentes escuelas formativas.

Interesante resulta el hecho de que por una parte la pintura y la literatura nacionalista con respecto de la música a pesar de compartir las mismas corrientes, las dos primeras artes mostraban la injusticia social en el Ecuador presente, la música utiliza elementos folklóricos para crear las obras con temas del pasado, esa atemporalidad de la música es el resultante de la búsqueda de elementos que más se identifican con el ser ecuatoriano, identidad que no



depende del tiempo sino de los valores culturales que se encuentran arraigados y se los asume como propios.

1.6. Luis Humberto Salgado.

Nació en Cayambe, un pequeño poblado de la provincia de Pichincha el 10 de diciembre de 1903, en 1907 se radica en Quito con su familia, ciudad en donde se educó, su padre fue el compositor Francisco Salgado Ayala, y su madre Bethsabé Torres, Luis Humberto fue el mayor de ocho hermanos, desde pequeño comenzó a mostrar una gran disciplina por el estudio; la escuela Simón Bolívar y el colegio Mejía fueron sus centros de preparación académica.

En 1910 ingresa al Conservatorio Nacional de Música a la edad de ocho años, en donde estudia piano, y tres años después empieza a incursionar en la composición musical, siempre bajo la tutela de su padre, su hermano Gustavo y Luis Humberto tomaban clases de armonía con su progenitor, muy temprano en la mañana, antes de ir a la jornada escolar; muy joven se ganaba la vida acompañando al piano en las películas silentes que se proyectaban en los cines de la capital, Puerta del Sol y Edén, que para este tiempo están ya desaparecidos. *“Y también a solistas del bel canto e instrumentistas extranjeros que llegaban a la capital en giras de conciertos, como la compañía de óperas Lea Candini, el cellista ruso Bogumil Sykora y el violinista Henryng Szering, entre otros”*.¹⁸

Luis Humberto Salgado se graduó de pianista en el año de 1928, en 1931 contrae matrimonio con Laura Merizalde Villavicencio, en *“1934 fue nombrado*

¹⁸ WONG, Ketty, Luis Humberto Salgado un Quijote de la música. Quito, 2003-2004, pag. 25



*profesor de dictado y armonía en el Conservatorio Nacional de Música*¹⁹, este nombramiento fue ganado por concurso.

Fue director del Conservatorio Nacional de Música por tres ocasiones, antes de comenzar sus clases por la mañana, solía improvisar al piano; fue profesor de esta institución por cuarenta años, y en todo este tiempo nunca dictó clases de composición, razón por la cual probablemente no dejó escuela o influencia estilística en las generaciones de jóvenes de compositores ecuatorianos.

Por lo general se habla de la influencia que tuvo Luis Humberto de su padre, pero se menciona con poca frecuencia la influencia que tuvo su padre de Luis Humberto; esta influencia es notoria al comparar las composiciones musicales de su padre en el periodo temprano con las del tardío, ya en estas últimas usa mayormente cromatismos y también disonancias, que nos trasladan al estilo compositivo de su hijo.

Luis Humberto Salgado nunca salió del país para realizar sus estudios, a diferencia de otros compositores como Heitor Villa-Lobos, Carlos Chávez y Sylvestre Revueltas que tuvieron la oportunidad de hacer contacto con músicos y centros musicales europeos y norteamericanos, *“en 1936, solicitó al gobierno una beca para continuar sus estudios de composición en Europa, pero le fue negada.”*²⁰

Desde el año 1938 hasta 1945, Salgado promovió la música nacional en varios radios de la capital del Ecuador especialmente en Radio Quito y Radio Bolívar, en este tiempo fue director del grupo orquestal Voz Andes. En la Casa

¹⁹ GUERRERO, Pablo, Enciclopedia de la música ecuatoriana, Quito 2001-2002, Tomo II pag. 1241

²⁰ WONG, Ketty, Luis Humberto Salgado un Quijote de la música. Quito, 2003-2004, pag. 26



de la Cultura Ecuatoriana Benjamín Carrión, Salgado estuvo al frente de todo lo que tenía que ver con la música; en este período escribe y publica su estudio “Música vernácula ecuatoriana”. (1952).

A pesar de que Luis Humberto Salgado estudió en el Conservatorio Nacional de Música, su estética y estilo musical fueron obtenidos de manera autodidáctica, por medio de libros y obras de audio contemporáneas, que le facilitaban su hermano Gustavo por los frecuentes viajes que realizaba a Europa ya que era diplomático.

Aunque las salidas de Salgado al campo no tenían fines etnológicos, como los de Béla Bartok en el caso del folklore musical de Hungría, Salgado era un profundo conocedor de un catálogo de melodías autóctonas que le ayudaron para crear obras de carácter vernacular e incorporar nuevos elementos al desarrollo musical. *“En general, el compositor no utiliza citas folklóricas en sus composiciones, sin embargo, sus temas musicales están imbuidos del melos indígena que hace inconfundible su procedencia andina”*.²¹

Las leyendas, las hazañas épicas de sus orígenes, las costumbres y las fiestas típicas del altiplano, así como una gran cantidad de géneros musicales vernáculos son utilizados por este representante del nacionalismo musical floreciente para exaltar la naturaleza andina de la mayoría de sus obras; el danzante el yumbo, el yaraví que son danzas indígenas no son las únicas que utiliza, sino también aquellas de origen mestizo entre lo indígena y español, como por ejemplo el albazo, sanjuanito, aire típico, pasillo.

²¹ WONG, Ketty, Luis Humberto Salgado un Quijote de la música. Quito, 2003-2004, pag. 27



Salgado ganó numerosos concursos de composición utilizando los seudónimos: Folklorista, Pleyel, Politonal, Trovero. Se destacan entre estos el concurso de composición organizado por la Sociedad de Música de Cámara de Buenos Aires en 1941, en donde fue premiado con el reconocimiento extraordinario por su suite “Fiesta del Corpus en la aldea”, así como el concurso promovido por la Casa de la Cultura Ecuatoriana por su concierto “Fantasía para dos pianos” en 1948.

Sus obras tuvieron como fuente de inspiración importantes fechas históricas como: el cuarteto centenario de la muerte de Atahualpa (1933), el bicentenario del nacimiento de Beethoven (1970), el sesquicentenario de la Batalla de Pichincha (1972), fechas para las que compuso obras sinfónicas de gran magnitud, también colocaba música a acontecimientos extraordinarios como: el primer viaje a la luna (1969), el sismo en Ambato ocurrido en agosto de 1949.

1.7. Crítico musical.

Fue un maestro muy puntual y ordenado en su planificación curricular, inmensamente recordado por sus alumnos de sus clases de armonía y dictado musical; escribió el método de armonía con fines pedagógicos, que se complementaba este con sus manuscritos de ejercicios armónicos y dictado musical. Tiene además muchos artículos sobre varios temas musicales en periódicos locales, así como en la revista “Ritmo” de España, en estas publicaciones compartía con sus lectores sobre temas estéticos de vanguardia musical y nuevas técnicas de composición, brindaba también información sobre conciertos que se realizaban en el viejo continente; fue su columna periodística



el medio más efectivo para dar a conocer el desarrollo en Europa de la música atonal, aleatoria, concreta y electrónica, ya que en estos años (1960) no existía todavía en el Conservatorio Nacional de Música la clase de música contemporánea, este medio fue de gran ayuda para las nuevas generaciones de compositores que empezaban a experimentar con tendencias compositivas nuevas.

En el diario el Comercio escribió hasta sus últimos días, en algunos de esos artículos opinaba sobre la evolución de la música, el sistema temperado, la música contemporánea, y muchos temas de estética musical. Tiene también otras publicaciones como: “Fonemas musicales”, “Arquitectura musical”, en la primera de estas publicaciones explica la diferencia entre los términos polimetría y polirritmia, y en la segunda compara el fenómeno de la organización tonal y las formas simples.

Expreso también Salgado sobre diferentes tópicos y acontecimientos musicales, como la conmemoración del bicentenario del nacimiento de Beethoven, además escribió sobre compositores contemporáneos, entre ellos Arnold Schoenberg, Anton Webern, Alban Berg, Pierre Boulez, Julián Carrillo, Igor Stravinsky, entre otros, todos sus apuntes sobre la evolución del nacionalismo quedaron perennizados en sus artículos: “Música vernácula ecuatoriana”, “Microestudio” (1952), “Sinopsis estética de la música ecuatoriana”, en estas últimas publicaciones Salgado expone su teoría para establecer una forma de carácter nacional en la música sinfónica; fue un crítico musical con conocimiento de causa, de la misma manera reprochaba aquella crítica empírica sin tener preparación seria.



1.8. La estética musical de Salgado.

Utilizaba frecuentemente términos como: “amalgama”, “hibridación” y “síntesis”, para explicar su concepción sobre el nacionalismo, estos términos manejaba para referirse a la combinación de elementos que vienen de la música vernácula y la corriente modernista en Europa, Salgado planteaba dicotomías extremas como componentes de la síntesis musical: Técnica dodecafónica y melodías pentafónicas; neodiatonalismo y atonalismo, un ejemplo de esto podemos ver en el “Sanjuanito futurista”, una obra para piano que combina el sistema dodecafónico con la rítmica del sanjuanito, con esto *“Salgado decía haber llegado al mayor progreso de la música ecuatoriana”*.²²

El modernismo, el ultra modernismo y sus derivaciones según Salgado pensaba que eran materiales inagotables de enriquecimiento armónico, que sabiéndolos utilizar dan a la música regional un exotismo peculiar, *“pensaba que el neodiatonalismo se adaptaba fácilmente a la música aborigen, mientras que el cromatismo la difuminaba”*²³, “consideraba que la música electrónica abría posibilidades sonoras, refutaba a la música aleatoria y el serialismo, principalmente la música que buscaba la automatización de los matices”.²⁴

La evolución de la música ecuatoriana según Salgado, era como el progreso de la pentafonía hacia el sistema tonal, según esta posición *“las escalas pentafónicas anhemitónicas (sin semitonos) de la música indígena pertenecían a una etapa evolutiva temprana. Las escalas diatónicas mostraban un avance en este proceso, donde la escala pentafónica se expandía mediante*

²² RODAS, Arturo, Luis Humberto Salgado el primero, pag, 13

²³ SALGADO, Luis, Sinopsis estética de la música ecuatoriana, opus No, 31, pag, 90

²⁴ RODRÍGUEZ, Hernán, Luis Humberto Salgado; Opus No 31, pag 16



*la incorporación de los dos grados faltantes. El sistema dodecafónico constituía la culminación de la evolución musical en el Ecuador al incorporar los doce semitonos de la escala cromática”.*²⁵

Este gran compositor asimilo los ritmos del folklor ecuatoriano de tal manera que sus obras acercan al oyente a este mundo sonoro sin mostrar una sola melodía vernácula o mestiza, de la misma forma sus obras están llenas de células rítmicas que no pertenecen o no son característicos de la música indígena y mestiza, y aluden una gran asociación con ellas.

Cuadro 2 Características de las obras de Salgado

AÑO	OBRA	CARACTERÍSTICAS
1933	Suite Atahualpa	Primera obra de gran embergadura
1944	Sanjuanito futurista	Fusión del dodecafonismo y la música vernácula
1944-1946	Suite coreográfica	Obra nacionalista de corte tradicional
1945-1956	Mosaico de aires nativos	Nacionalismo folklórico (armonías románticas e impresionista)
1945-1949	Sinfonía andina	Una forma musical ecuatoriana
1957	Seis fases rapsódicas	Uso del principio dodecagonal en la armonía
1968	Sexta sinfonía para cuerdas y timbales	Obra neoclásica
1968	Quadrivium	Obra atonal con influencias neobarrocas
1975-1977	Sinfonía sintética No 2	Ilustra la tonalidad neutra

Fuente: Wong Ketty, 2000

²⁵ SALGADO, Luis, Música vernácula ecuatoriana, Opus No 31, Pag, 93



En los años treinta comenzó a componer, pero no es hasta después de diez años que inicia a experimentar tratando de encontrar su estilo propio dentro de la corriente nacionalista.

Luis Humberto Salgado es un compositor que asoma de manera extraña en el mundo de la música ecuatoriana, tiene a su haber muchas composiciones de diferentes géneros y estilos: Nueve sinfonías, cuatro óperas, una opereta, cinco ballets, conjuntos de cámara, conciertos para distintos instrumentos, Numerosas suites y canciones y piezas para piano, la gran cantidad de composiciones hace referencia a un insigne compositor que aportó de buena manera en el pensamiento nuevo de la música en el Ecuador, utilizando técnicas compositivas de vanguardia sin haber tenido contacto alguno con músicos y escuelas que impartían estas nuevas corrientes fuera del país.

Sus composiciones tienen una concepción mimética de la música ecuatoriana dentro de moldes europeos, la mayor cantidad de obras está identificada por esas raíces profundas de la música indígena y popular que lo marcaron a lo largo de su vida.

1.9. Su muerte

Salgado deja de existir de entre nosotros el 12 de diciembre de 1977, varias generaciones de compositores fueron sus discípulos en la clase de armonía y dictado, entre ellos Corsino Durán Carrión, Inés Jijón, Gerardo Guevara y Claudio Aizaga, fue uno de los pilares fundamentales del nacionalismo musical en el Ecuador.



Ilustración 2 Luis Humberto Salgado

1.10. Gerardo Guevara

*“Quito, 23 septiembre, 1930-. Compositor, pianista, director de orquesta y coro”,*²⁶ Gerardo Guevara es uno de los más importantes compositores de la segunda mitad del siglo XX, su aporte a la música ecuatoriana es considerado de un valor sumamente importante entre la unión entre lo académico y lo popular, dentro de la corriente nacionalista y la contemporaneidad musical.

*”Hijo del conserje del Conservatorio Nacional de Música en Quito, Guevara vivió con la presencia musical toda su niñez y juventud, estudiando, gracias a una beca, oboe, piano y violín, junto con armonía, y con Belisario Peña, fuga y composición. También tuvo el privilegio de estudiar con “el más grande de todos, Luis Humberto Salgado”,*²⁷ análisis musical y orquestación estudio con Ángel Honorio Jiménez, también tomo clases con el compositor Ricardo Becerra Lara, entre otros.

²⁶ GUERRERO, Pablo, Enciclopedia de la música ecuatoriana, Quito 2001-2002, pag. 711

²⁷ www.eluniverso.com/2012/07/1/1380



Las primeras composiciones de este insigne creador datan del año 1948; En un concurso promovido por el conservatorio de música de la capital de la república en 1950, recibió el premio de composición, este concurso se dio por los cincuenta años de fundación de este centro de formación musical.

Se trasladó a Guayaquil en el año de 1950 por un contrato con la orquesta Blacio Jr. Y no abandonó sus estudios pues los continuó en el conservatorio Antonio Neumane, en donde logro nuevos conocimientos con el Húngaro Jorge Raiky en aquel tiempo director del conservatorio, quien influenció a Guevara a través del ideología nacionalista de Béla Bártok, En Guayaquil presentó sus obras de tendencia nacionalista y muchos arreglos de música vernácula ecuatoriana.

*“En 1958 grabó un disco con sus creaciones para la industria fonográfica ecuatoriana S. A, a su propia consideración, es la producción del ballet Yaguar shungo, que fuera estrenado en Guayaquil y posteriormente en Quito por la Orquesta Sinfónica dirigida por Ernesto Xancó. Esta obra también sirvió de referencia para que la Unesco, a través del ministerio de educación, le considera una beca a Francia”.*²⁸

Todas las obras compuestas por Guevara hasta antes de su viaje a Francia son tonales con un marcado acento nacionalista, utilizando ritmos y melodías del folklor ecuatoriano.

1.11. Francia un gran paso al fortalecimiento académico

A diferencia de Luis Humberto Salgado, Gerardo Guevara viajó a Paris a realizar sus estudios con una maestra de muy altos valores dentro de la

²⁸ GUERRERO, Pablo, Enciclopedia de la música ecuatoriana, Quito 2001-2002, pag. 712



pedagogía compositiva de aquellos años como era Nadia Boulanger, con quien trabajó por cinco años, en este lapso de tiempo en compañía de esta maestra imprimió la huella indisoluble en su obra y sentido estético y humano de ver las cosas, en este país del viejo continente además de conocer modernas tendencias compositivas sus obras fueron ejecutadas por magnos intérpretes que tenían gran prestigio en este país; es importante destacar que en esta ciudad de Francia conoció al filósofo Jean Paul Sartre que también tuvo una gran influencia en el pensamiento compositivo.

Guevara en París mostró su afecto indeclinable al folclore ecuatoriano, su maestra tuvo una gran capacidad de valorar los ritmos y melodías de la música vernácula del Ecuador, Boulanger conoció el uso de la pentafonía andina, era una persona que se adaptaba muy bien a lenguajes extranjeros aportando una configuración propia a estos elementos característicos de cada pueblo, ya que tenía muchos alumnos extranjeros en su clase, su metodología estaba orientada a desarrollar la música nacionalista de sus alumnos, Guevara y Piazzola son quizá el mejor ejemplo producto de esta enseñanza.

En este país conoció al compositor Pierre Schaeffer mientras trabajaba para la Radio Televisión Francesa en la sección de la investigación, con él aprendió nuevas técnicas y tendencias compositivas, de esta etapa podemos destacar las obras: tres melodías para barítono y piano, su ciclo Ismos para orquesta de cámara.

Una vez consolidada su formación Guevara compone muchas obras en donde están presentes elementos del folclore nacional ecuatoriano, entre ellas tenemos:



“Geografía” para Barítono y Piano (1963).

“Cantata de la paz” sobre poesía de Jorge Carrera Andrade (1963-1964).

“Atahuapa” sobre poesía de Alejandro Velasco (1965).

“Indio” sobre poesía de Jorge Enrique Adoum (1965).

“Il cuarteto de cuerdas” interpretado por el cuarteto Quatrocchi de la radio televisión francesa (1966).

“Suite mínima para guitarra sola” (1966).

“5 postales” estrenada en Santiago de Compostela (1966).²⁹

“Se va con algo mío” poesía de Medardo Ángel Silva (1967).

“En 1967 se gradúo como Director de Orquesta en las Escuela Normal de Música de París y al año siguiente recibió el diploma de Musicología en el Instituto de Musicología de la Sorbona de París”.³⁰

La obra *Ismos* (1970) para violín, viola, cello, oboe, clarinete y piano es de gran trascendencia, compuesta como un resumen de las corrientes de los cincuentas en París, tiene seis partes:

- Impresionismo.
- Expresionismo.
- Puntillismo.
- Neoclasicismo.
- Realismo Latinoamericano.
- Concreto abstracto.

Con nuevos conocimientos que Guevara los adopto como parte de su formación, nunca se alejó de su tendencia musical nacionalista, el cual era su medio de expresión musical autentico.

²⁹ GUERRERO, Pablo, Enciclopedia de la música ecuatoriana, Quito 2001-2002, pag. 714

³⁰ GUERRERO, Pablo, Enciclopedia de la música ecuatoriana, Quito 2001-2002, pag. 714



1.12. Regreso al Ecuador.

Ya nuevamente en el Ecuador en 1972, Guevara ocupa la dirección de la Orquesta Sinfónica Nacional, en donde se encarga de incluir obras ecuatorianas entre las obras europeas que se ejecutaban, este acontecimiento fue nuevo en la historia de la música del Ecuador; se le encarga la dirección del coro de la Universidad Central del Ecuador, este coro tenía hasta ese momento repertorio netamente europeo, y fue Guevara quien introdujo nuevos temas de corte nacionalista, teniendo este nuevo repertorio gran aceptación en los intérpretes como en los oyentes.

Fue socio el fundador de “SAYCE” Sociedad de Autores y Compositores Ecuatorianos en 1973; aunque Guevara ha trabajado como director de la Sinfónica, formando grupos instrumentales y coros, siendo rector del Conservatorio Nacional de Música desde 1980 hasta 1988, entre muchas otras actividades que tienen que ver con la música, el mayor aporte es en la composición musical y la influencia que ejerció sobre los nuevos compositores, es el nexo entre los creadores nacionalistas anteriores y los nuevos compositores contemporáneos.

Entre sus obras compuestas a partir de 1972 tenemos:

“suite ecuatoriana” (1972).

“5 miniaturas” para conjunto de vientos (1973).

“El espantapájaros” pasillo (1978).

“Fiesta” (1982).



*“En 1993, a dos años de haber publicado su cancionero de música popular ecuatoriana: Vamos a cantar, el maestro Gerardo Guevara fue víctima de una trombosis. En este mismo año recibió de parte del Gobierno, el premio de Ciencia y Cultura Eugenio Espejo gracias a su trabajo e influencia se han gestado nuevas figuras en el campo de la composición, se afianzaron ciertos planos de identidad musical en la academia y se logró que la tradición creadora del país sea reconocida en el ámbito internacional”.*³¹



Ilustración 3 Gerardo Guevara

1.13. Música popular en Latinoamérica

*“A pesar de la resistencia histórica de la academia para considerar la música popular como objeto de estudio, algunos investigadores latinoamericanos prestaron atención al impacto de la industria cultural y de la cultura de masas en américa latina, desarrollando, desde mediados de la década de 1950, su propia interpretación de los hechos”*³². En 1943 se escribía sobre la difusión a través de la radio, el cine, el disco, los manuales de baile, en los Estados Unidos de Norte

³¹ GUERRERO, Pablo, Enciclopedia de la música ecuatoriana, Quito 2001-2002, pag. 713

³² PEREIRA, Eugenio, Historia de la música en Chile 1850-1900, Santiago, Publicaciones de la Universidad de Chile, 1957: ¿La gallina o el huevo?



América sobre música popular latinoamericana como el tango, la rumba, y la samba, demostrando el interés por esta expresión popular hasta ese momento ignorados por la academia.

Unas décadas más tarde señalará Pereira Salas, *“la aparición de lo popular en música, puede considerarse un cisma de la época romántica, lucha entre los cultivadores del género puro para las elites y un tipo intermedio, dirigido, mecanizado y estandarizado, para el consumo de la masa”*.

Carlos Vega por su parte a comienzos de los años cuarenta publica un artículo en donde introduce su concepto sobre *mesomúsica* o música intermedia, “una música de todos”, con esta concepción Vega coloca a la música popular entre la música clásica y la folklórica.

A inicios de la década de los ochenta la música popular empieza a tener un espacio estable en la musicología latinoamericana y la comenzaban a llamar *música popular urbana*; Omar García Brunelli analizaba este término y decía que; esta música es creada en el medio urbano y que su dependencia dependía de los medios de comunicación de masas.

A partir de esto es importante el rumbo que tomará el estudio de música popular los siguientes años, el trabajo era demostrar la articulación de los factores productivos con los estéticos, era importante también incluir la categoría de recepción y consumo sin dejar de lado el aprendizaje de esta música. De esta manera en 1997 jóvenes investigadores propusieron una definición de música instrumental de la música popular, que ayudo a que se encaminara la Rama Latinoamericana IASPM y sus congresos, estos no pretendían solamente dar cuenta de la riqueza y variedad de las músicas populares en Latinoamérica, sino



enfaticar en la práctica musical en particular, que habían sido postergadas hasta ese entonces por la musicología y la etnomusicología; en los años ochenta era un tipo de música que se definía por su masividad, mediatización y modernidad.

La definición de esta música no ha perdido su funcionalidad, claro está que su definición ha sido objeto de discusiones, se debe a que en América Latina música popular denota, por una parte oralidad, tradición y comunidad, y por el otro modernidad, innovación y masividad.

Los géneros de música popular son abundantes aunque no los necesarios, los géneros que predominan en la bibliografía existente son: El tango, rock, bolero, samba, la salsa, el son y la cumbia, sumándolos a ellos La música popular brasileña, y la nueva canción chilena, estos géneros han sido los más estudiados en Latinoamérica.

Está claro que la presencia de la música popular en los debates musicológicos forma parte de la incorporación social de grandes sectores de la población latinoamericana que practican, consumen y construyen su realidad en base a la música popular.

1.14. Identidad social musical

“En base de cualquier distinción crítica entre la música <seria> la <popular> subyace una presunción sobre el origen del valor musical. La música seria es



importante porque trasciende las fuerzas sociales; la música popular carece de valor estético porque está condicionada por ellas (porque es útil o utilitaria)”³³.

En la música popular no solo debemos responder que es lo que revela del individuo, sino como esta música la construye; hay temas que siempre expresan algo, si buscamos que nos revela nos quedaremos solo en la búsqueda del artista o la creencia que está detrás de esto, pero la música popular no es solo popular porque sea un eje transversal de algún tipo de gusto o experiencia popular, sino porque nos enseña a comprender lo que es la popularidad.

Una de las principales razones por la cual nos identificamos con algún género de música popular se debe a su uso como respuesta a cuestiones de identidad, se puede distinguir diferentes modos en que esta música consigue dotar de identidad y situarlos en diferentes grupos sociales.

Existen atributos que se asocian con músicos u oyentes de ciertos géneros o estilos musicales, que denotan una intencionalidad por una identidad musical; esta identidad se puede identificar a través del gusto musical que producen carreras morales similares y experiencias análogas de aprendizaje de modificación del sí mismo, que son retroalimentadas por experiencias con los grupos en el que interactúan. Cada identidad social tiene sus formas de prestigio y de estigmas que cambian según el contexto social en que se desenvuelven. Pueden existir dos tipos de identidad social musical, la virtual y la real; “La

³³ Frith, S.(1981) Sound effects. Youth, Leisure and the politics of Rock n. New York. (Ed.revisada y ampliada de Sociology of Rock (1980). Trad. Cast.: Sociología del Rock. Madrid: Júcar, 1983.)



identidad musical virtual o aparente se relaciona principalmente con atributos visuales, aunque también pueden incluir algunas prácticas sociales ligadas fundamentalmente a solventar las apariencias. Sin embargo, la identidad virtual nunca abarcaría atributos ideológicos específicos, los cuales si son alcanzados por una identidad musical real” (Goffman), por tal motivo, la diferencia entre identidad virtual y real – veraz y aparente - se puede establecer de manera más o menos precisa analizando si en el individuo analizado hay atributos ideológicos o de pensamientos que están enlazados al estilo musical que lo identifica; debido a que existen muchas herramientas que fomentan la creación de identidades musicales virtuales, pero para que sea esta identidad real los atributos deben pasar del ámbito invisible, deben ser no comerciales.

Cada una de las identidades sociales musicales tiene símbolos representados en el mismo individuo, por ejemplo, pelo largo, tatuajes, etc. Y existen otros símbolos que no dejan ver de manera directa al individuo la identidad social musical, estos símbolos pueden ser banderas, logos, instrumentos que se pueden utilizar ocasionalmente. También otra manera de identificar a los grupos sociales musicales es la forma de enfrentar la realidad social, por ejemplo el Rock pese a tener su origen en la crítica a su propia realidad, ahora no es necesario mantener ciertos ideales como para constituirse un oyente validado de este género musical.

A las identidades sociales musicales también las influye el contexto histórico de origen, que puede situarse en diferentes espacios como son: Un país, un barrio, una comunidad, etc. Las identidades sociales musicales están



manifestando caminos puntuales en el tiempo y espacio, y es esto lo que servirá para transmitir al momento el despliegue identitario en las personas.

No todos los estilos musicales generan una identidad social musical, por ejemplo los oyentes de música clásica es difícil identificar algún atributo de apariencia, de prácticas sociales o pensamientos, más allá de algún atributo circunstancial, como puede ser, la utilización de algún tipo de vestimenta para asistir a los conciertos, es así que este prestigio no está vinculado a algún atributo del individuo, sino que a elementos históricos y culturales.

Podríamos decir que una identidad social virtual (aparente) si puede llegar a ser una composición de identidades reales, es más fácil que una identidad social comience formando parte de apariencias, y luego se incluya convenciones de prácticas sociales y comunicacionales, para finalmente llegar a ser una identidad completa y real, con dirección más allá de los aspectos visibles y pudiendo enraizarse como identidad completa y real.

En los atributos ideológicos o de pensamiento se necesita un convencimiento profundo de los individuos, sin estos no podrían pasar de una identidad virtual a una real, hasta que no consigan además de características de apariencia, atributos ideológicos.

La música popular ha constituido en los últimos cincuenta años un camino de mucha importancia para comenzar a entendernos como sujetos históricos, con identidad étnica, de clase y de género, lo que la música popular puede hacer es colocar un sentido de identidad, que nos podrá ubicar o no al modo en que nos encontremos con respecto a otras fuerzas sociales.



1.15. La música popular en el Ecuador

Con el afán de ubicar al lector en los tiempos pasados (siglos XIX y XX), en donde los mestizos y criollos tomaban papel protagónico en el país, es pertinente señalar que en estos dos siglos surgieron corrientes artísticas provenientes del extranjero que, con el transcurrir de los años, fueron apropiadas por parte de nuestra gente para sus expresiones artísticas logradas con propia identidad.

La música no se alejó de este fenómeno y así, en aquellos tiempos, empezaron a surgir ritmos nuevos que perviven hasta nuestros días y que siguen siendo cultivados por los artistas nacionales.

Música popular es aquella aprendida no de manera formal y cuyo expresión pertenece al sector mayoritario de la población, se transmite mayoritariamente de forma oral, *“su principal función es la recreativa o de distracción”*³⁴, su divulgación es en comercial, su permanencia y continuidad a través del tiempo es de forma oral y en alguno de los casos de forma escrita en el pentagrama; su estructura pareciera que fuera de estructuras sencillas, poca elaboración, códigos fácilmente reconocibles por grandes grupos sociales, aunque la verdad no necesariamente así lo sea; en nuestro país a la música mestiza se la considera como música popular, no se suele incluir en esta denominación a la música de culturas indígenas, la cual se la considera como música folklórica, étnica o como música indígena.

“En nuestro país adquiere vital trascendencia el papel desempeñado por la música popular. Por medio de ella el ecuatoriano ha expresado sus sentimientos,

³⁴ GUERRERO, Pablo, Enciclopedia de la música ecuatoriana, Quito 2001-2002, Tomo II pag. 974



*cantando su amor, su alegría y sus tristezas*³⁵, es entonces necesario recordar a aquellos compositores que han dado su aporte valioso a la composición musical popular, y es a aquellos a quienes debemos el valioso material que servirá como fuente de inspiración a los compositores con recursos técnicos.

Entre los compositores de música popular tenemos a: Francisco Paredes Herrera de Cuenca nos ha dejado una gran cantidad de composiciones, cerca de 900, siendo su género preferido el pasillo y el fox incaico, Rudecindo Inga Vélez, Segundo Celi de Loja, Gonzalo Vera Santos y Nicasio Safadi de Guayaquil, Constantino Mendoza de Manabí, Carlos Amable Ortiz (pollo Ortiz), Cristóbal Ojeda de Quito, Guillermo Garzón, Juan Gregorio Murillo, Carlos Brito de Machachi, Luis Cisneros de Riobamba.

Existen muchos compositores que por diferentes motivos no se los conoce, hay *“otros más que merecen que alguna institución de cultura emprenda la recolección de sus obras de manera de crear un verdadero cancionero Nacional de tipo popular*³⁶, esta música fue de gran interés para los compositores nacionalistas, es de donde obtenían elementos para sus composiciones.

1.16. Realidad de la música popular en el Ecuador

La realidad de la música popular en el Ecuador no es diferente a la de otros países de América latina, en nuestro país es producto del sincretismo cultural entre indígena, negros y europeos, cuyo inicio está determinado en la etapa colonial. Y este tipo de música a través de cinco siglos se ha ido confirmando no solo su presencia y existencia sino su aporte en el contexto cultural ecuatoriano,

³⁵ RAMIREZ, Carlos, Reflexiones sobre la evolución de la música en los pueblos, Revista del Instituto Azuayo del Folklore, No 10, Azuay, 1989.

³⁶ GUERRERO, Pablo, Enciclopedia de la música ecuatoriana, Quito 2001-2002, Tomo II pag. 974



Es una yuxtaposición y mezcla de elementos indígenas con el hispanismo católico.

Esta música que es una manifestación que camina por varios senderos, las interpretaciones puede ser variada, se pueden entender desde la historia, literatura, psicología, etc. Todos estos elementos interdisciplinarios se pueden utilizar en torno a su análisis, ya que esta música es uno de los grandes temas de nuestra época, y sin duda esto permite establecer redes y hacer más fuerte el trabajo interdisciplinario en torno a un tema conocido como de la calle.

Esta música que desde sus inicios ha llevado consigo valores, reflejando problemáticas sociales y representando intereses comunes, se posiciona como un fenómeno democratizador para las sociedades; en el Ecuador la modernización se da de forma desigual entre varios grupos sociales; la música popular ha servido como el elemento que ha permitido que sectores postergados experimenten algún tipo de contacto con el llamado desarrollo.

Si bien se da otro fenómeno, el de la vulgarización, simplificación y estandarización producida por ciertos grupos sociales, hay que aceptar que ella ha desempeñado funciones musicales y culturales que no solo influyen en la aparición de nuevos géneros, sino que se transforman en vehículos que contribuyen a la construcción de identidades y amplía la transmisión de la tradición.

La corriente migratoria en el Ecuador de zonas periféricas a centros urbanos en el siglo XX, han producido el fenómeno de la transculturación, que se da cuando un individuo se muda e ingresa a otra cultura que es diferente a la



suya, muchos de los inmigrantes asimilan la cultura de los nuevos lugares en donde habitan, por ende este fenómeno afecta directamente a la música.

En la actualidad la música popular nacional se ha visto relegada por tendencias musicales modernas o de moda, dejando a lado nuestra cultura musical, y cuando decimos modernas o de moda, es que nos hemos visto invadidos por música de otras culturas que utilizan elementos ajenos a nuestra identidad, produciendo una “aculturalidad”; no como en el nacionalismo musical, en donde el carácter nacional estaba presente, y se daba una hibridación entre estilos de composición vanguardistas europeos con elementos de la música vernácula ecuatoriana.

En otros países de Latinoamérica se ve cómo se utilizan elementos del folklor de su país para crear nuevos temas de música popular y así llegar a gran cantidad de gente que se siente identificada con esta música; en nuestro país también se a buscando llegar a las nuevas generaciones incorporando nuevos instrumentos y sonidos a nuestra música popular ecuatoriana, con el fin de bajar la edad de los que escuchan esta música, y dar ese toque de modernidad.

Todo esto es en cuanto a la música ya promocionada, de compositores que la gran mayoría conocemos, faltando dar a conocer y promocionar a compositores que han sido olvidados por la historia.

Creemos que algunos de los motivos por la cual no se ha logrado sacar a la luz a nuevos compositores, se debe al presupuesto que va destinado hacia la cultura no está de acuerdo con la realidad como para lograr abarcar todos los ámbitos de investigación cultural, claro está que en estos últimos años se ha notado un importante incremento, y una preocupación del Gobierno por atender



a este sector, pero no solo depende de los entes estatales, también la falta de apoyo de las instituciones privadas es un factor para que no se hayan llevado a cabo proyectos de investigación en este campo; muchos compositores populares componían por encargo, y una de las empresas discográficas que ayudaba en este sentido fue la disquera J. D Feraud Guzmán, para estos tiempos ya desaparecida, Francisco Paredes Herrera es un ejemplo de esto, él trabajó para esta empresa, llegando a componer un número significativo de obras, que lo llevaron a ser reconocido como el “rey del pasillo ecuatoriano”.

Hemos visto que en el Ecuador se han creado políticas públicas para proteger y promocionar el talento ecuatoriano, hablando principalmente de la música; es notorio el crecimiento de la música ecuatoriana gracias a programas radiales y televisivos que están dando a conocer a los artistas ecuatorianos, en años anteriores el aporte del gobierno nacional era mínimo para ayudar a la cultura en general y a la música en particular, básicamente ayudaban a los conservatorios y orquestas sinfónicas que están bajo su dependencia, y las manifestaciones culturales populares casi no tenían apoyo, si no es porque en estos sectores la mayoría de su música existe y se desarrolla gracias a la fuerza de la tradición oral de generación en generación en caso contrario ya se hubiesen perdido,

Por esta razón en el campo del rescate cultural se han realizado pocos trabajos serios en cuanto a la música popular, si comparamos con trabajos de investigación a compositores musicales de formación escolástica, hay trabajos muy bien elaborados; cuando decimos serios queremos decir que no solo sean datos biográficos sino todo un profundo análisis de sus creaciones; en los



trabajos que se han realizado en torno a la música popular ecuatoriana van incorporadas pocas partituras y en algunos casos ninguna, solo se remiten a dar el año de nacimiento y de su muerte y por allí uno que otro acontecimiento importante en la vida de estos compositores; creemos que estos problemas se dan debido también a la poca preparación de los investigadores, ya que lo importante es generar discursos serios y muy bien informados, saliendo de la superficialidad de solo comunicar, que no contribuye a construir un verdadero puente entre la producción musical y una sociedad que busca mayor perspectiva crítica en torno a fenómenos musicales que tanto importan; pero gracias que en los últimos años se han creado en las universidades centros de investigación se va viendo mejores resultados en este tipo de trabajos.

Por todo lo antes expuesto es que quizá no se conoce a una gran cantidad de músicos, compositores populares y sus trabajos, y los que se han hecho son de compositores que están en ciudades centrales, capitales de provincia, y pocos se han elaborado de compositores que se encuentra a distancia de estos centros poblados,

Por tal motivo es imperante que se realicen trabajos de investigación para dar a conocer el verdadero valor de los compositores populares, ya que son la expresión misma de los pueblos que se sienten identificados por el lenguaje sonoro de estos creadores de identidad, que a lo largo de los años se han visto amenazados por la falta de apoyo de diferentes sectores.

El que trabaja con música popular se enfrenta a todo un conjunto de creaciones que llevan en su intención sonora a ídolos, estilos, creencias contextos históricos, que caracterizan a cada uno de estos compositores como



consecuencia de una serie de decisiones tomadas por los creadores como por los consumidores; el problema está en cómo hacer juicios de valor sobre la música y como se articulan estos valores a las experiencias de los que escuchan, porque si bien el sonido es universal, el sentido que le demos a este dependerá del contexto del compositor, por el cual se sienten identificados grandes masas por elementos comunes que los identifican o los rechazan.

Todo este camino recorrido nos da cuenta que las corrientes musicales que se dieron en Latinoamérica ayudaron a cimentar con bases sólidas un pensamiento nacionalista (escolástico) y (popular) en América, por un lado los que tuvieron la suerte de asistir a centros de formación musical profesional, y los otros que aprendieron por tradición oral; de una u otra forma el pensamiento común fue el tener una música que los represente, con la que se sientan identificados.

Con el paso del tiempo los creadores fueron adquiriendo un comportamiento más activo debido a las innovaciones cada vez más elaboradas que iban introduciendo los músicos especializados, la otra parte quedó circunscrita a la creación doméstica de música más o menos simplificada y accesible para la gran mayoría de músicos, vemos como la música se fue volviendo cada vez más compleja y terminó convirtiéndose en patrimonio de una minoría selecta, social y culturalmente, por el otro lado la música popular quedó a merced del buen gusto de las personas que no necesariamente son estudiosos de este arte.

Los grandes compositores comenzaron a salir del anonimato, y en la forma en que dominaban una técnica elaborada les fue dando prestigio, el pueblo



comenzó a apartarse de la música culta o académica, porque era música solo para personas con conocimiento, ya que la escuchaban eventualmente, entonces la música popular aquella que se la transmitía oralmente adaptada a sus capacidades y necesidades sociales comenzó a recorrer otro camino, y de esta manera se abrió entonces una brecha entre la música culta y la popular, que es muy difícil que se vuelva a llenar.

En el siglo XX la comercialización de la música estimuló la formación de clases diferentes de oyentes, comenzó a escribirse música de diferentes estilos según el público a quien estuviera destinado.

Al abordar este tema de la música en Latinoamérica va más allá de las fronteras nacionales que la dividen, nos enfrentamos a la gran cantidad y diversidad que tiene la región, y al hecho de que no siempre se ha avanzado lo suficiente en estudios locales que puedan nutrir una visión integrada o al menos comparada de problemas básicos, sólo a finales de los años setenta habrá un significativo estudio sobre el nacionalismo musical y música popular.

Como señala Daniel Devoto (1959:92). *“La música en Latinoamérica en su conjunto comenzó a ser tratada como un apéndice en los libros sobre historia de la música española. Este es el caso de “The music of Spain” (1941) de Gilbert Chase”*.³⁷

La mirada latinoamericana de la musicología se ha realizado de diferentes maneras y ha sido impulsada en diferentes lugares de este continente desde su adscripción al americanismo musical de la década de 1930. Es posible reconocer tres formas de guiar la musicología en los últimos ochenta años; estos

³⁷ Devoto también incluye referencias a otros libros sobre música de América Latina publicados en España desde 1919 y Estados Unidos desde 1934



corresponden al americanismo, nacido en americalatina, al interamericanismo impulsado por EEUU y a los estudios latinoamericanos desarrollados en ambas partes.

Es responsabilidad de los nuevos investigadores sacar a la luz a las nuevas tendencias y compositores musicales, dejando de mirar fronteras, aspectos sociales, culturales económicos etc. Lo que importa es que la información histórica que se pueda recuperar dar el uso adecuado para que la música de americalatina siga creciendo y sigan apareciendo nuevos creadores de esta identidad forjada por muchos años.



2. CAPÍTULO II

2.1. Gualaceo, Datos generales y ubicación geográfica

Gualaceo, que es un pueblo con una sólida tradición musical, posee un ambiente natural caracterizado por el verdor y un agradable clima primaveral que permite el cultivo de diversas especies vegetales.

Por esta razón, Gualaceo ha sido conocido como el «Jardín Azuayo», pues se trata de uno de los valles más prolíficos o productivos del austro ecuatoriano y, durante todo el tiempo, dicha sea la verdad, ha sido un lugar estratégico para el cultivo de frutas, flores, árboles y plantas de admirable hermosura.

La ciudad de Santiago de Gualaceo se halla ubicada en el cantón del mismo nombre, en la provincia del Azuay, en el inmenso valle formado por el río Santa Bárbara, emblema arquetípico de la urbe patrimonial, el cual nace en los páramos de Jima y recibe luego, al occidente, las aguas del Raranga, para más adelante acrecentar su caudal con los ríos San Francisco, San José, Shío y Guaymincay.

Gualaceo tiene una población aproximada de 47.000 habitantes, según estimaciones del INEC para el año 2014. La urbe está situada entre los 2.200 y 2.360 metros sobre el nivel del mar, mientras su clima es sub-húmedo temperado, con una temperatura que varía entre los 12° C, en las épocas de frío, y alrededor de los 20° C, en la temporada de calor. Así, la precipitación anual oscila entre 500 y 100 milímetros. Se trata entonces de un clima benigno y saludable que permite una copiosa producción agrícola en su suelo y una belleza peculiar en todas las amplias campiñas.



Los límites del cantón son: al norte, el cantón Paute; al sur, los cantones Sígsig y Chordeleg; al este, la provincia de Morona Santiago y al oeste, el cantón Cuenca.

Su relieve es irregular; pues está formado por un amplio valle y algunas elevaciones o montañas cuyas toponimias devienen en nombres curiosos de raigambre histórica como el «Padre Rumi», «Curiquingue», etc. De sur a norte se extiende un pequeño ramal de la cordillera llamada Aguarongos, cuya altura es de 3.600 mts. Hacia el oriente se destaca el cerro Fasayñan – Huarmi con una altura de 3.500 mts.

Es en este espacio geográfico en donde se ha forjado un pueblo con historia, tradición y leyenda, dueño de indelebles gestos de identidad y promisorio desde antaño para avanzar con firmeza al desarrollo sin perder sus singulares características culturales.

2.2. Origen del nombre Gualaceo

La palabra Gualaceo es una castellanización de los nombres «Gualaxio», «Walaxiu» o «Hualaxiu». Se presume, según las crónicas más serias, que éste fue el primigenio nombre del río, pero luego lo fue de toda la región.

Algunos han traducido al vocablo Gualaceo, buscando sus raíces «Hual» y «Axiu», como «agua dormida». El primer cronista vitalicio de Cuenca, Víctor Manuel Albornoz, por su parte, traduce el vocablo como «Río dormido» y, seguramente, la definición señala una de las características principales de este río silencioso y caudaloso. También, otra traducción señala como significado «Agua grande», lo cual se puede aplicar al río si se ha de considerar que es tan dilatado y amplio como espaciosos y largos son su curso y cauce.



El Padre Julio María Matovelle, eminente intelectual de la morlaquía, refiere que existió en esta zona una tribu llamada de los Guayllacelas, de donde provendría el nombre del pueblo”.³⁸

Max Uhle, por su parte, traduce a los vocablos «hual» o «gual» como agua, ya que es la misma raíz de otros nombres de ríos como Guayas, Guayllabamba, Gualiel, Gualaquiza, Gualea, Gualpi.

De todas maneras, todas las acepciones vinculan el término Gualaceo con su río, el cual es un símbolo arquetípico de la urbe, elemento sustancial del valle en donde se asienta la hermosa ciudad a la que tratamos de evocar en este trabajo investigativo.

Se puede decir también que el término Gualaceo proviene del vocablo cañari «Gualasseo», que a su vez deriva del prefijo «Gual» que significa Guacamaya. Uno de los más egregios historiadores de la morlaquía, el Padre Jesús Arriaga, manifiesta que esta palabra se vincula con la tradición cañari en el origen del nombre de este cantón.

En efecto, la leyenda originaria que da cuenta del nacimiento del pueblo cañari está vinculada, post factum, con el origen primigenio de la palabra Gualaceo y renace esplendente para otorgar a este sitio un privilegiado marco histórico que, a pesar de las centurias, permanece impertérrito en muchos de los nombres autóctonos de ciertos puntos de la región.

³⁸ ORELLANA, Diego, Patrimonio Cultural de Gualaceo, Universidad Alfredo Pérez Guerrero, extensión Gualaceo, 2011.



2.3. Período pre – hispánico

El río Santa Bárbara, que atraviesa todo el poblado, ha formado un jardín de gran belleza paisajística. Señorial y majestuoso, este sempiterno ícono natural de la región es un atractivo elemento que ha fascinado a todos los hombres en las diversas épocas de la Historia.

Se desconoce a plenitud quiénes habrían sido los primeros habitantes de lo que hoy es el valle de Gualaceo, pero en la Historia se han registrado los nombres de las culturas prehispánicas que habitaron los territorios de lo que es hoy la provincia del Azuay y Cañar: Chobsi, Narrío, Pirincay, Cashaloma, Tacalshapa y Cañari. En el sector de Gualaceo se han hallado objetos de las culturas Narrío y Pirincay. También de Tacalshapa, con muestras de vasos, botellas, ollas, jarras y cántaros. Asimismo, de Cashaloma existen algunos testimonios.

La evidencia más concreta que da cuenta de los asentamientos prehispánicos está relacionada con los cañaris, quienes se sintieron atraídos por el clima templado, el suelo fértil y el tesoro que el río trae en sus aguas y esa fue quizás, otra de las razones por las que se establecieron en esta zona. A la vez que los cañaris se habían establecido en toda la región, se dice que también escogieron estos sitios para huir de la conquista inca de la ciudad de Tumipampa, en el último tercio del siglo XV.

Los lavaderos de oro iniciaron una industria aurífera y los pobladores consiguieron labrar artísticamente el precioso metal. Los cronistas de Indias describen a los cañaris, quienes –según se puede columbrar- formaron varios asentamientos poblacionales en la zona de Gualaceo, Chordeleg y sus



alrededores. Prácticamente habitaban en todos los alrededores de esta zona, hacia los cuatro puntos cardinales, y hasta hoy se puede percibir que sólo de esta forma dominaban estratégicamente todo el valle de Gualaceo, teniendo como punto focal de sus dominios al cerro Fasayñán, su monte sagrado, el cual se yergue mayestático y es visible desde cualquiera de los puntos que fueron habitados por los cañaris en esta amplia región.

Por ello, existen hallazgos que constituyen testimonios fehacientes de su actividad cultural, especialmente de su orfebrería, la cual fue ya descrita por González Suárez en su Historia del Ecuador. Este benemérito historiador, en la década de 1870, mientras vivía en Cuenca para estudiar el sacerdocio católico romano, fue el primero en observar con sentido científico varios vestigios de los cañaris e incas en Gualaceo y su región.

Hasta la actualidad se conservan las toponimias cañaris originales de Gualaceo, lo cual es la evidencia de que la cultura cañari se encuentra profundamente enraizada en la región y es bueno advertir que, a pesar del paso de los siglos, ha sido imposible que desaparezcan importantes vocablos cañaris tales como: Kuzhin, Toctesi, Nallig, Cafzha, Gulag, Jadán, Callasay, Zharbán, Zhidmad, Payguara, Dotaxi, Sondéleg, Llinti, Sértag, Laguán, Callasay, Shiquil, Shaurinshi, Bucarhuarte, etc.

“La leyenda de las Guacamayas cuenta el origen postdilúvico de los cañaris que habitaron los territorios de las provincias de Azuay y Cañar. A través de esta leyenda, se sabe que, en el comienzo de la historia del género humano, hubo un gran diluvio de 40 días y 40 noches, del cual lograron salvarse 2 hermanos: Antaorrapangui, el mayor y Cusicayo, el menor. Cierta día, cuando



*las aguas habían descendido, tuvieron hambre y salieron, en busca de alimentos, a la cumbre del cerro llamado «Guacayñán» o «Huacañán», «Fasayñan» o también llamado «Guaraynac», que significa «camino de adoratorio» o «camino de llanto».*³⁹

El escritor cuencano Manuel Moreno Mora, en su estudio intitulado «Contribución al estudio de la lingüística y etnología cañaris», publicado en el año 1924, afirma que «Guacay» significa «monte de las guacamayas».

Continuando con la leyenda hemos de decir que, sintiendo que desfallecían de hambre los dos hermanos volvieron a sus chozas improvisadas pero, sorpresivamente, encontraron unos panecillos de maíz y chicha, producto de esta misma planta. Asombrados del hallazgo quisieron descubrir quién había dejado estos alimentos y cierto día fingieron salir pero se escondieron a espiar. Escucharon entonces unos sonidos de aleteos. Se trataba de dos hermosas guacamayas que, por la Divina Providencia del dios Viracocha, se convirtieron en dos bellas jóvenes doncellas cañaris.

Cusicayo se casó con una de ellas, mientras Antaorrupangui murió ahogado en una laguna. La guacamaya esposa del primero no le dio descendencia por algún tiempo y entonces, Cusicayo tomó a la otra guacamaya como manceba y procreó con ésta varios hijos. La esposa estéril de Cusicayo lloró amargamente a su madre Kahan, la serpiente progenitora, madre del humano linaje, la cual escuchó las súplicas de su hija.

Kahan preparó una tisana de pelo de maíz e hizo, con los granos, unos panecillos cocidos sobre un tiesto para que su hija comiera y bebiera. Así, la

³⁹ ORELLANA, Diego, Patrimonio Cultural de Gualaceo, Universidad Alfredo Pérez Guerrero, extensión Gualaceo, 2011.



esposa estéril se curó de su infertilidad y pudo procrear un hijo, al cual le puso el nombre de Gualaco o Gualaca, término proveniente de «Gual» que, en lengua chibcha quiere decir «guacamaya» y «Aca» que significa chacra o maizal, planta sagrada de los cañaris.

Cusicayo y la guacamaya engendraron varios hijos, cuyos nombres comenzaban con el prefijo «Gual»: Gualaco, Gualaquisa, Guaimincay, Gualashi, Guaiapaire, Gualadéleg, etc.

De este tronco bicéfalo se propagó el clan Cañan, los Hurisaya o banda de abajo (Sur) y de los hanasayas o bando de arriba (norte).

Durante mucho tiempo, los cañaris habían vivido en paz y cordialidad hasta que aparecieron, desde la región sur, unos guerreros que devastaban las regiones agrícolas del Azuay.

Gualaco formó filas con sus hombres y marchó a la defensa de su suelo natal, pero en las terribles luchas murió. Se dice que su cuerpo se convirtió en floridos maizales, su voz en murmullos y ecos de las aves y su alma se transformó en el río que los españoles habrían de bautizar con el nombre de Santa Bárbara.

Tan acendradas son las leyendas existentes al respecto que se dice que los cañaris veneraron a este río pletórico de oro en sus profundidades; además, poco después, dice la leyenda, la esposa de Gualaco, llamada Axiu, muere de pena convirtiéndose en el río que hoy se llama San Francisco, afluente del Santa Bárbara.



La progenie de los cañaris se dispersó desde el Guarainac o Ararat ecuatoriano hacia los cuatro puntos cardinales. Por este relato se sabe también que los cañaris adoraban a muchos montes que los consideraban sagrados; así, por ejemplo, el Abuga, el Cojitambo, el Huahual Shumi. Los árboles corpulentos eran también objeto de su admiración, tal es el caso del tocte o nogal americano, que domina en la región.

Monseñor Federico González Suárez es el primer historiador que da una pista para definirlos cuando afirma que *“...el apellido de cañari no pertenece ni a la lengua quechua ni a la aymará, y lo interpretamos como un vocablo compuesto, propio del idioma quiché, en cuyo supuesto cañari sería lo mismo que Can-ah-ri, que significa estos son los de la culebra... Nuestra interpretación concuerda con las tradiciones de los quichés, en las cuales a cada paso ellos se daban a sí mismos el nombre de hijos de la culebra”*.⁴⁰

Con este antecedente, otro historiador cuencano de feliz memoria, el Padre Jesús Arriaga, complementa el criterio del Arzobispo emérito de Quito González Suárez, al decir, en su trabajo «Respetuosas anotaciones al estudio sobre los cañaris, que: «...el punto conocido en Panamá con la denominación de Corte de la Culebra llámase Sierra cañara, como se asegura en la Geografía universal de Vidal de la Blache. Descomponiendo el vocablo se tiene que ‘can’ significa culebra y ‘ara’, guacamaya, precisamente los animales de que, en sus ritos totémicos, se creían descendientes los cañaris»

En la famosa obra «Vocabulario de las principales voces usadas en el Memorial de Tecpán – Atilán, por el notable lingüista guatemalteco D. J. Antonio

⁴⁰ GONZÁLEZ, Federico, Historia General de la República del Ecuador, Tomo VII, Imprenta del Clero, Quito. 1903.



Villacorsa se consigna que, en maya - quiché «kan» se traduce por culebra, serpiente y «ara» por guacamaya.

Eran dueños de una cultura excepcional que se trasluce por los múltiples objetos encontrados en las excavaciones arqueológicas. En objetos de metal como en piedras esculpen, pues los cañaris tienen un lenguaje jeroglífico. Muy dedicados a las labores agrícolas, tampoco eran desconocedores de la Astronomía, lo que se ligaba a sus creencias míticas.

González Suárez les atribuye el uso de calendarios lunares, sospechando que sus meses constan de treinta días y por consiguiente, el año de 360. Octavio Cordero Palacios afirma que en Aritmética contaban con un ábaco, de fácil y rápido manejo, cuya precisión en la suma y en la resta era fabulosa, mientras el P. Jesús Arriaga fue el primero en descubrir la forma como eran utilizados, habiéndole enseñado al científico Max Uhle, quien declaró que *“contadores de ese tipo los ve por vez primera en Cuenca. El sistema era, no obstante, bien sencillo: En una piedra tabular de regular tamaño rayan dos o tres cuadrados, según el monto de las operaciones que quieran practicar, correspondiendo cada uno de ellos a las unidades, decenas y centenas, cada cuadrado era subdividido en 9 casillas que las numeraban de uno a nueve, que según los casos se aplican a las unidades, las decenas y las centenas, suprimiendo la que correspondería al cero, que sólo mentalmente lo toman en cuenta. A veces, se limitaban a hacer filas de 10 hoyos, que venían a dar el mismo resultado”*.⁴¹

⁴¹ UHLE, Max, Tomebamba: El palacio del inca Huina Capac.



No se sabe con apodíctica certeza el tiempo en el que Gualaceo fue habitada por los cañaris. No obstante, en el siglo XVI, cuando los conquistadores castellanos llegaron a esta zona, era evidente que Gualaceo, junto con Paute y Sígsig fueron el refugio de los cañaris que huyeron de la dominación inca de la ciudad de Tomebamba, pues los ibéricos encontraron en estos pueblos algunos asentamientos de cañaris que se establecían al huir de la dominación inca establecida en Guapdondeleg, la cual fue bautizada por el Incario como Tumipampa y estaba destinada a ser la segunda capital del Tahuantinsuyo.

2.4. La Colonia

Debido a que Gualaceo era conocido por el oro y la plata de las orillas del río Santa Bárbara, el sitio resultó atractivo para los primeros españoles que visitaron estas tierras. Quizás, esta fue una de las principales razones por las que la zona fue poblada. A este hecho se debe adicionar que el clima primaveral de la región y la especial naturaleza que la circunda eran dos características primordiales por las cuales el visitante se extasiaba con intenciones de quedarse.

*“Se conoce con exactitud que Sebastián de Benalcázar, el fundador de Quito, junto con otros españoles, llegan en abril del año del Señor de 1534 a la zona de Gualaceo, donde se levanta un campamento para la tropa junto al Río Santa Bárbara”.*⁴²

Después de algunos años, el Capitán Rodrigo Núñez de Bonilla, nombrado como encomendero de los cañaris, por su amigo Francisco Pizarro, llegó a estas

⁴² ROMEO, Max, Crónica documental de la Villa de Gualaceo.



tierras el 18 de mayo de 1540 y visitó este asiento minero, al que siguió luego, Alonso de Bastidas y Hernando de Benavente.

“Justamente, en 1545, un minero llamado Alonso de Bastidas dejó Gualaceo para apoyar al Virrey Blasco Núñez de Vela con bastimentos, caballos, negros e indios, quienes integraron las filas de su ejército para luchar en las guerras civiles que promovieron los encomenderos de la América española al rebelarse en contra de las nuevas leyes que el rey Carlos V de España había dictado para las colonias en el año de 1542, las cuales eran más benevolentes para los naturales de los territorios colonizados, gracias a la influencia del Padre Bartolomé de las Casas”.⁴³

En esta empresa, como las luchas eran feroces, muere el virrey en Ñaquito, en 1546, y Bastidas retorna a Gualaceo a fin de protegerse de las persecuciones de los contrarios.

En cuanto a Hernando de Benavente, se debe decir que se trataba de un forajido que, por estos mismos años, pasó por Gualaceo y mediante engaños forzó a los indígenas para que les acompañara en unas insanas aventuras por el Amazonas, en busca del Dorado. La situación era en verdad muy grave que fue necesario que el Cabildo de Quito despachara comisionados especiales para que Benavente sea expulsado como persona non grata.

Por éstas y otras crónicas de Indias, se puede tener noción de Gualaceo, en aquella época colonial. Por ejemplo, Pedro de la Gasca describió la riqueza de estos parajes, como se puede comprobar en la carta que éste escribiera el día 2 de mayo de 1549, víspera de la solemnidad de la Santa Cruz: «... tenían

⁴³ ROMEO, Max, Crónica documental de la Villa de Gualaceo.



allí cerca hecho un pueblo y le servían los indios comarcanos, y le escribí cerca de ello la carta y descripción del río, por cuya ribera se decía que habían salido, que aquí envió, y luego recibí otra carta del capitán Mercadillo que me escribía que por vía de indios tenía la misma nueva».

Un año más tarde Gualaceo aparece como escenario de algunos actos jurídicos, lo que es un indicio claro de hallarse ya poblado. Entonces, el Virrey del Perú nombra como cura de minas al presbítero Gómez Tapia, como dice en el texto: «Tal es el grupo de mineros que en 1550 daba vida a Gualaceo y sus minas».

*“Gómez de Tapia fue entonces el primer cura doctrinero de Gualaceo en la época colonial. El sacerdote Luis Benjamín Zamora, Vicario de Gualaceo en la década de 1950, escribe unos apuntes monográficos de la parroquia en los que afirma que Gómez de Tapia venía sirviendo desde 1547 en Santiago de Gualaceo”.*⁴⁴

Dicho lo cual se puede inferir que aunque ya en 1550 se constata documentadamente que Gómez de Tapia era el cura doctrinero de Gualaceo, al parecer, según los registros eclesiásticos, tres años antes, en 1547, el sacerdote ya cumplía funciones pastorales en el asiento minero de Santa Bárbara.

El aprecio de los castellanos por esta tierra cañari fue grande y muchos de ellos se unieron a ella en lazos de matrimonio. Benalcázar y los primeros conquistadores hispanos guardaban gratos recuerdos de este asentamiento, por lo que se propuso el proyecto de fundar una ciudad castellana.

⁴⁴ ORELLANA, Diego, Patrimonio Cultural de Gualaceo, Universidad Alfredo Pérez Guerrero, extensión Gualaceo, 2011.



Se puede columbrar entonces que Gualaceo nace como asiento hispano alrededor del año 1540 y aunque fue una población minera, ya se perfilaba para ser una gran ciudad, tanto por su riqueza cuanto por la privilegiada ubicación geográfica, en un valle bañado de cinco ríos: Santa Bárbara, San Francisco, Shío, San José y Guaymincay.

La Monografía del Azuay, obra del Capitán Luis Mora, dice, por ejemplo: *“Gualaceo, cantón de la provincia del Azuay y villa colonial es, según antiguos documentos, población española anterior a Cuenca, la que al principio no fue sino proyecto de ciudad, de la encomienda de Núñez de Bonilla, punto intermedio entre la costa y el asiento de minas del mismo nombre con el otro de Santa Bárbara”*.⁴⁵

Sin embargo, ese proyecto de ciudad nunca se concretó, pues cuando el capitán Gil Ramírez Dávalos llegó a estos lares con la encomienda de fundar una urbe, que según disposiciones del tercer Virrey del Perú, don Andrés Hurtado de Mendoza, debía ser homónima de Cuenca de España, se encuentra con Tomebamba, en donde realiza la fundación de la capital azuaya el 12 de abril de 1557. Se sabe que algunos españoles asentados en Gualaceo participaron en el acto de fundación. Por ejemplo, el cura doctrinero de Gualaceo, el presbítero Gómez de Tapia, fue quien celebró la misa previa al acto jurídico de la fundación castellana de Cuenca. En ese mismo año, es nombrado como alcalde de minas de Santa Bárbara, el español Nicolao de Rocha, mientras se asigna como clérigo para Gualaceo al joven de 24 años, Gómez de Moscoso, el cual tenía también que dar misa a los mineros de las minas de Santa Bárbara.

⁴⁵ MORA, Luis, La Monografía del Azuay.



Por la misma época aconteció otro hecho anecdótico que confirma la fuerte presencia de Gualaceo en la historia. El hecho está registrado en el I Libro de Cabildos de Cuenca. 1557 – 1563. Según la nota, se sabe que un *“minero español muy poderoso llamado Manuel Montoya obtuvo una cédula real para que le sean asignados 250 indios para que trabajasen en las minas de Santa Bárbara. Mas, sucede que el naciente Cabildo de Cuenca no dio paso a esta disposición, pues consideraban que Modoya era un sorprendedor que nada sabía de minas y que «el río de Santa Bárbara es peligroso para los naturales, el cual se ha dejado de labrar por el miedo y el temor que los naturales tienen del peligro que allí corren, sacando oro»*”.⁴⁶

Así, para algunos historiadores, Gualaceo nunca llegó a ser fundada como urbe, pero posiblemente, el grupo humano que habitó estas tierras en ese entonces propició un asentamiento espontáneo y el territorio fue dado forma según los dictámenes de las Leyes de Indias que se tenían en la época.

El promisorio pueblo empezó entonces a ser conocido y nombrado con el nombre cañari de «Gualaceo» y en 1757 es ascendido a parroquia eclesiástica de la ciudad de Santa Ana de los Ríos de Cuenca. Su primer Vicario fue Fray Vicente Valderrama, según el Presbítero Luis Benjamín Zamora.

“Cabe resaltar que desde 1547 en que Gualaceo tuvo su primer cura doctrinero hasta el instante en que se convierte en parroquia eclesiástica, Gualaceo estuvo regentada por religiosos de la Orden de Frailes Menores, de San Francisco de Asís”.⁴⁷

⁴⁶ I Libro de Cabildos de Cuenca, 1557-1563.

⁴⁷ ROMEO, Max, Crónica documental de la Villa de Gualaceo.



Los españoles, en los primeros años de la conquista ibérica, pusieron a Gualaceo bajo el patrocinio del apóstol Santiago, el Mayor, quien fue el discípulo de Cristo que evangelizó a la península ibérica. La veneración de los españoles a este santo de la Iglesia Católica, Apostólica y Romana se afianzó desde la Edad Media, cuando la tradición cuenta que don Ramiro de Asturias derrotó a 60.000 infieles moros, en la batalla de Clavijo, al grito guerrero de «Santiago cierra España».

*“Al dejar a Gualaceo bajo la protección del Apóstol Santiago, los conquistadores españoles legaban toda una tradición de fe para el naciente asentamiento castellano. Por ello, los habitantes gualaceños fueron identificando, con cariño, a este santo de la Iglesia Católica, como el Patrón Santiago, nombre epónimo con el que todo gualaceño ubica a este singular personaje del cristianismo”.*⁴⁸

En 1765, Don Joaquín Merizalde y Santiesteban, Corregidor y Justicia Mayor de la Ciudad de Cuenca, por orden del Virrey de la Zerda, escribe la «Relación Histórico Política y Moral de La Ciudad de Cuenca», en la cual incluye a Gualaceo como parte de ella y escribe: «El pueblo de Gualaceo, más lisonjero que todos para la vida humana en temple, fecundidad y delicias, tiene tan bella situación que viene a ser el jardín de la provincia. No se conoce el frío ni llega el calor al extremo de fatiga, con tal proporción y benignidad, que prevalecen sin discordia las frutas, semillas y raíces que piden temperamentos opuestos...».

⁴⁸ ORELLANA, Diego, Patrimonio Cultural de Gualaceo, Universidad Alfredo Pérez Guerrero, extensión Gualaceo, 2011.



2.5. Época independentista

El investigador Max Romeo Arízaga, en su libro «Historia de Gualaceo» escribe: “«No es verdad que Gualaceo haya existido como Villa, antes de la época republicana, y menos aún de que los Reyes de España le hayan concedido tal honor. Gualaceo fue relegada por el Cabildo de Cuenca a ser un asiento minero durante 200 años. En 1757 fue ascendida a parroquia Eclesiástica de esta ciudad. Solamente en 1822, en la Gran Colombia, Gualaceo fue designada parroquia principal y cabecera del cantón de este mismo nombre”.⁴⁹ En 1824, en la ley de la División Territorial del Ecuador se designó que las cabeceras de cantón sean erigidas en VILLAS. Gualaceo, en 1825, alcanzó el título de Villa de la República de Colombia,...».

Un hecho singular para la historia en estos años es la llegada de Bolívar a Gualaceo. El acontecimiento ocurrió el 22 de octubre de 1822. Se trataba de una visita con la cual el Libertador agradecía a las poblaciones que participaron en las luchas independentistas. Concretamente, la gratitud de Bolívar era para Cuenca y Gualaceo. A la primera urbe llegó el 8 de septiembre de 1822 y se sabe que para su recibimiento en Gualaceo participaron los siguientes personajes: el cura párroco de aquel entonces, José Villavicencio y Andrade, José Arízaga Godoy, jefe político de la villa, Manuel Coello de Benítez, quien era jefe político y comandante de la milicia cívica, el escribano Manuel Duque, el recaudador de impuestos Manuel Andrade Vicuña y Manuel Dávila Chica, comandante de la milicia auxiliar, quien fue un hombre clave para la Independencia de Cuenca,

⁴⁹ ROMEO, Max, Crónica documental de la Villa de Gualaceo.



habiendo sido comisionado a la junta de la Constitución Republicana como representante del cantón.

*“Cuenta la Historia que luego de la Independencia de la capital azuaya, el 3 de noviembre de 1820, se conformó lo que se hubo de llamar la República de Cuenca y con este fin se creó una constitución el 15 del mismo mes y año”.*⁵⁰ Por Gualaceo participó, en calidad de diputado, Manuel Dávila Chica. Como el triunfo duró poco, pues un mes después los patriotas perdieron la segunda batalla de Verdeloma, nuevamente las autoridades españolas asumieron el control de la región. La nueva situación duró casi dos años hasta que en abril de 1822 finalmente se liberó del yugo español a toda la región, con la presencia del mariscal Antonio José de Sucre.

Sucre, que venía preparando la liberación final de Quito, solicitó a Gualaceo que contribuya con 100 hombres y 10 caballos, mientras a algunos pueblos que se hallaban dentro de su jurisdicción les solicitó que aportaran con cantidades algo menores. Se conoce que el capellán Cayetano Cisneros ofreció entregar patrióticamente un esclavo negro, veinte camisas de tocuyo y cuatro pantalones de lana para la tropa, mientras Manuel Dávila Chica ofreció 200 pesos, sin intereses ni devolución alguna.

“El 23 de marzo de 1823 hubo un levantamiento realista promovido por algunos españoles comandados por un presbítero de apellido Crespo, en

⁵⁰ LEÓN, Luis, Compilación de Crónicas y relatos y descripciones de Cuenca y su Provincia I/II. Cuenca: Banco Central del Ecuador.



*Delegsol. Felipe Serrano e Ignacio Torres, colombiano avecindado en Cuenca, de la que llegó a ser Gobernador, sofocaron esa revuelta”.*⁵¹

2.6. Época republicana

Una vez que el Ecuador se constituyó en un país independiente, al separarse de la Gran Colombia, Gualaceo, ya en calidad de villa, continuó su desarrollo durante el siglo XIX. Su perfil urbano se fue consolidando alrededor de la iglesia matriz. El segundo templo, fue erigido en 1850, cuando el franciscano José Manuel Plaza era Obispo de Cuenca. Desde esta época se sabe que la familia Saquicela comenzó a formar parte activa en el aspecto musical del pueblo de Gualaceo, trabajando como maestro de capilla; el primer músico de la familia Saquicela se sabe que fue Manuel María Saquicela, que luego emigro a la capital del Azuay a seguir trabajando en la música, y es en Cuenca en donde logra plasmas sus obras de gran magnitud.

Hasta finalizar la centuria el cantón desarrolló su vida siendo parte de la provincia del Azuay y destacándose como uno de los sitios más relevantes de la región meridional del Ecuador, debido a sus especiales condiciones geográficas.

El siglo XX llegó y en las primeras décadas ocurrió una dolorosa circunstancia que ha conspirado en contra de la historia documentada de Gualaceo. En honor a la verdad, Gualaceo es un pueblo que perdió su memoria escrita debido a un doloroso incidente de connotaciones bárbaras. El 20 de febrero de 1922 aconteció un levantamiento de los Indios de San Juan, quienes bajaron a la ciudad y produjeron, ab absurdo, un incendio que acabó con los archivos históricos de la urbe y de otros pueblos de la provincia.

⁵¹ ORELLANA, Diego, Patrimonio Cultural de Gualaceo, Universidad Alfredo Pérez Guerrero, extensión Gualaceo, 2011.



Esta es la razón por la que no existe la información cierta y precisa sobre la fundación de Gualaceo, ni tampoco las primeras trazas de la ciudad y para poder establecer los orígenes de la urbe se ha recurrido, en la presente investigación, a serios libros de Historia como la Monografía del Azuay, ya mencionada arriba.

Durante el siglo XIX, en el año de 1850, se colocó la primera piedra para la construcción del segundo templo de Gualaceo, pues el primero era colonial y no se cuenta con referencias escritas sobre el mismo. El acto contó con la presencia del Obispo de Cuenca de la época, el franciscano José Manuel Plaza. De este hecho histórico existe una placa conmemorativa escrita en la culta lengua latina, en la pared lateral de la actual iglesia matriz, frente a la plaza Guayaquil, la cual es –a nuestro modo de ver- la placa más antigua existente en Gualaceo, la que hasta el presente año 2010 tiene 160 años de existencia.

En 1926, en la Monografía del Azuay, Remigio Crespo Toral escribió sobre Gualaceo las siguientes expresiones: *“«La villa de Gualaceo es la segunda de las agrupaciones urbanas del Azuay y por su hermosura, la incomparable bondad de su clima, la riqueza de su suelo y la densidad de su población industrial y manufacturera, rivaliza con las mejores poblaciones del Ecuador en su clase”*.⁵² Gualaceo es sin disputa la villa del interior más pintoresca, un oasis de los Andes ecuatorianos, una graciosa sonrisa de la naturaleza en los intrincados repliegues de la cordillera. El río, la maravilla de la región, corre con ligero desnivel, utilizándose en buena parte para la navegación de recreo... el río empuja sus linfas calladamente entre floridas riberas que sombream los sauces pálidos y los oscuros alisares, el guayabo y el negro pacay(guabo), el copudo

⁵² CRESPO, Remigio, La Monografía del Azuay.



aguacate y los naranjos y limoneros de Europa... Puede decirse que toda la hoya del río forma un gran huerto, alternando con lujosos alfalfares y bellas plantaciones de caña de azúcar. Los rosales y jazmines cubren los cercados, donde predomina el maguey silvestre y levantan sus pencas los tunales».

Víctor Manuel Albornoz, por su parte, dice lo siguiente hacia 1940: «El encanto de esta región, cual ninguna pintoresca y hecha como adrede para embargar en emoción el ánimo es, sin duda, lo que determina... que Gualaceo llegue a ser el centro de un pueblo rico y poderoso... En todo este extenso territorio la hermosura se derrama en forma siempre sorprendente, lo mismo cuando culmina en el cuadro de majestad aterradora, como al hallar solaz prodigándose en escenarios llenos de gracia y colorido. El espíritu del nativo de una región así tiene por fuerza que encadenarse al influjo de esa seducción que –por amable- resulta invencible».

Cuando Cuenca celebró el IV Centenario de su fundación castellana, en 1957, en el Libro de Oro de la capital de la morlaquía se escribió: «De pocos campos podemos decir como los de Gualaceo, que es tierra de hermosura. Su clima cálido, sin llegar a lo sofocante, determina una vegetación variada, en donde el verde recorre una escala riquísima. Y quizá este clima influye para la bondad innata de su habitante, que es el equilibrio del espíritu, que hace de él un ser social y fraterno».

En las últimas décadas, un fenómeno social de grandes magnitudes que ha repercutido en el crecimiento de la ciudad y ha transformado su cultura es la migración. Esto ha venido aconteciendo desde los años 1930 – 1940 hacia el Oriente, pero luego, en las décadas de 1950 y 1960, empezó una migración



hacia la costa y desde los años 1970 hasta nuestros días ha sido principalmente hacia EEUU, Canadá e Italia.

Las causas de la migración son generalmente el subempleo, los salarios bajos, la extremada parcelación (sobre todo, debido a las herencias) que no permite una producción agrícola satisfactoria y este fenómeno produce además, un gravísimo problema que conspira en contra del patrimonio cultural; nos referimos a la pérdida de la identidad y el aprecio por la tierra, a causa del consumismo y el capitalismo de las naciones extranjeras. Hace 21 años, el desastre de la Josefina, ocurrido en 1993, fue un hecho que marcó la vida de Gualaceo, pues debido a ello, «la historia, la economía política y la convivencia social cambiaron repentinamente», en palabras de Monseñor Alberto Luna Tobar, Arzobispo de Cuenca de la época. Esta catástrofe física alteró todo en un solo instante. El aislamiento por la pérdida de las carreteras fue la causa de una debacle económica, el atraso y la pobreza de los pueblos orientales, pero una comunidad de empuje sabe salir adelante y en poco tiempo, restablecidas las vías, la urbe retornó a la normalidad. Pero también, en 1993 se realizó un primer inventario de edificaciones patrimoniales de Gualaceo, lo cual es un hecho importantísimo para la historia de la ciudad, pues constituyó el primer paso para la declaratoria de «Patrimonio Cultural del Ecuador», al definir la imagen de las áreas de interés histórico en el centro de la urbe.

“Según ese primer registro, en el año 1993 existían: 208 edificaciones inventariadas, de las cuales 203 se encontraban dentro del área de estudio y 5



*fuera de ella. 79 de aquellas fueron de inventario total, mientras que 129 fueron a nivel parcial”.*⁵³

En el año 2002, previo a la declaratoria del Centro Histórico de Santiago de Gualaceo como Patrimonio Cultural del Ecuador, se llevó a cabo otro inventario, en una área de estudio correspondiente a 44 manzanas, en una superficie total de 23.59 hectáreas. A la vez, se definieron también Áreas Especiales de protección, las cuales se encuentran más alejadas del centro de la ciudad, pero han sido parte fundamental en la historia de la misma. En estas zonas se concentran edificaciones, hitos y elementos de valor paisajístico, urbano y cultural. Una de ellas es, verbi gratia, la región en donde se encuentra el antiguo hospital de Gualaceo, ícono paradigmático de la arquitectura patrimonial de la urbe.

En este nuevo inventario se constata que existen 176 edificaciones de valor patrimonial, 2 integradas al inventario y 34 edificaciones demolidas. Estos resultados nos muestran, de manera comparada, que en sólo 8 años se arrasó con el 16% de las edificaciones de valor de la ciudad patrimonial, mientras que muchas de las existentes han sido modificadas interiormente. Por eso, la conciencia de vivir en una ciudad con características patrimoniales es imperativa para quienes no emigran y hacen día a día la vida comunitaria de esta urbe con personalidad propia. Entonces, es menester que se acreciente la conciencia del valor patrimonial de este pueblo que derecho tiene de conservar su legado histórico. Para ese fin, habrá de incrementarse el compromiso cívico que hace

⁵³ ORELLANA, Diego, Patrimonio Cultural de Gualaceo, Universidad Alfredo Pérez Guerrero, extensión Gualaceo, 2011.



que amemos a la patria y rescatemos sus valores y tesoros, por los que hemos adquirido identidad y autenticidad.



3. CAPÍTULO III

3.1. Historia de la familia Saquicela

La familia Saquicela es un referente musical para Gualaceo, pues muchos de sus integrantes, a lo largo de los últimos dos siglos, han sido destacados artistas de la localidad, con habilidades innatas para la música, habiendo dejado un gran legado para las futuras generaciones gracias a su exuberante producción musical.

Mas indagando profundamente los orígenes de esta familia, podemos citar al padre José María Vargas, OP, natural de Chordelg, quien nombra a los *“principales caciques de la región y señala que portaban los apellidos Centeno, Llivicura, SAQUICELA, entre otros”*.⁵⁴

El hecho nos permite deducir que la familia Saquicela es auténticamente gualaceña y hallase presente desde la época prehispánica. El apellido Saquicela ha pervivido durante los siglos de la Colonia y la República y en los archivos históricos de la Casa de la Cultura Ecuatoriana, Núcleo del Azuay, como en los libros bautismales más antiguos de Santiago de Gualaceo se encuentran registrados los nombres de ciudadanos que llevaban este apellido.

“En el Archivo Nacional de Historia de la Casa de la Cultura, Núcleo del Azuay, por ejemplo, se han encontrado a algunos personajes de Gualaceo, que llevaban este apellido y tuvieron algunos litigios procesales por tenencia de tierras o divergencias que fueron llevadas a que se resuelvan mediante procesos legales ante los administradores de justicia de la época”.⁵⁵

⁵⁴ VARGAS, José María, Monografía de Gualaceo.

⁵⁵ Archivo Nacional de Historia de la Casa de la Cultura.



Así entonces, ya para el siglo XIX se tiene una noción más precisa de nuestros antepasados y por ello, aparece como tronco de la familia Don Manuel María Saquicela, ciudadano del que se tiene clara certeza de haberse destacado como un brillante músico, siendo él el origen de las generaciones de músicos que se han sucedido en la familia Saquicela hasta los actuales días.

3.2. Manuel María Saquicela

Nace en Gualaceo, bello cantón de la provincia del Azuay, entre los años de 1858 y 1859. Los datos permanecen imprecisos debido a que no se ha encontrado su partida bautismal, siendo las referencias familiares las que han prevalecido como fuente de información primaria. Lo que sí se conoce con certidumbre es que fallece el 27 de diciembre de 1907.

*«Su pérdida se ha considerado como irreparable, cuanto más que abandonó el escenario de la vida, en edad que pudiéramos llamar temprana todavía a los cuarenta y ocho años».*⁵⁶ Así se expresa José Tarquino León en su obra *Biografías de artistas y artesanos del Azuay*.

«Este inteligente joven fue educado en el arte de Mozart, desde los primeros años de su juventud»,⁵⁷ bajo la dirección de los maestros *«Morocho, Rodríguez y de Pauta»*.⁵⁸

Entregado por completo a la música, en poco tiempo de práctica hizo notar su capacidad para la ejecución del órgano, *«con conocimiento pleno de la teoría musical, razón por la cual fue elegido maestro de coro del templo de la*

⁵⁶ LEÓN, José Tarquino. «Biografías de artistas y artesanos del Azuay». Cuenca, 1969, pág. 129

⁵⁷ LEÓN, José Tarquino, «Biografías de artistas y artesanos del Azuay». Cuenca, 1969, pág. 129

⁵⁸ ASTUDILLO, José María, «Dedos y Labios Apolíneos». Cuenca, 1956, pág. 61



Merced»⁵⁹. La referencia está relacionada con la ciudad de Cuenca, en donde efectivamente parece que desarrolla esta responsabilidad en la iglesia mercedaria, la cual estaba a cargo de la Orden de la Merced y los padres mercedarios hallábase en sus años postrimeros en la capital azuaya, pues en 1887 abandonaron la ciudad por un rescripto del papa Pío IX por el cual los conventos cuencanos que no contaban con más de 8 religiosos debían cerrar sus puertas.

En el año 1894 fue llamado a Gualaceo para desempeñar el noble cargo de organista de la iglesia matriz de aquel importante cantón, sirviendo en este empleo hasta su muerte. *«Antes de esta ocupación fue instructor de la banda de jóvenes del colegio nacional San Luis, como ayudante del director señor Luis Pauta Rodríguez, en Cuenca».*⁶⁰

*«En el retiro, en la paz del jardín gualacense, Saquicela compone sus marchas religiosas, cánticos y pasacalles, que entrega instrumentados a su banda».*⁶¹

Formó en su tierra natal una lúcida banda de música militar, en la cual él mismo se desempeñaba como admirable requinto.

*«El profesor a quien recordamos fue distinguido maestro de piano y otros instrumentos de cuerda y soplo».*⁶²

Compositor de muy buen gusto y originalidad escribió numerosas piezas. Entre ellas tenemos *el vals «Mi bien», la mazurca «Luz de oro»* y la marcha

⁵⁹ LEÓN, José Tarquino, «Biografías de artistas y artesanos del Azuay». Cuenca, 1969, pág. 129

⁶⁰ LEÓN, José Tarquino, «Biografías de artistas y artesanos del Azuay». Cuenca, 1969, pág. 130

⁶¹ ASTUDILLO, José María, «Dedos y Labios Apolíneos», Cuenca, 1956, pág. 61

⁶² LEÓN, José Tarquino, «Biografías de artistas y artesanos del Azuay», Cuenca, 1969, pág. 130



*«Dolores». «Como compositor de música religiosa tiene hermosas letanías y cánticos devotos que en la iglesia de Gualaceo y en algunas de la ciudad de Cuenca se las entonan principalmente durante los meses de mayo y del Corazón de Jesús. Ojalá sus dos mejores composiciones sagradas: el Stabat Mater y su célebre Misa de la Inmaculada fuesen ejecutadas más a menudo por los inteligentes profesores cuencanos, pues aquellas dos obras han sido encomiadas por competencias extranjeras que las han conocido».*⁶³

A su fallecimiento nos legó los más austeros ejemplos de virtud. Padre y profesor modelo, educó a varios maestros de música y de canto. Sus hijos: Virgilio, Jesús y Alfonso, herederos de su nombre y de su talento, desempeñaban la maestría de capilla en las iglesias parroquiales de Azogues, Cuenca y Gualaceo, respectivamente.

En el periódico *«La Alianza Obrera»*, de la ciudad de Cuenca, con motivo de su muerte, se escribió la siguiente nota, en la edición No. 104: *«Manuel M. Saquicela, víctima de penosa enfermedad y tras crueles catástrofes del hogar doméstico, acaba de morir en la plenitud de la vida el inteligente artista señor Don Manuel M. Saquicela, consagrado desde la infancia al divino arte de Bellini, llegó a ser uno de los más acreditados profesores de música, por el talento, la contracción y la originalidad de sus producciones. Fue profesor de música en los Colegios Nacional y Seminario de esta ciudad, en la banda formada por estudiantes en 1893, bajo la dirección del afamado Luis Pauta R. Cooperó para el adelanto de esos nuevos artistas con sus conocimientos y su infatigable labor. Finalmente, maestro de coro en la matriz de Gualaceo, el señor Saquicela ha*

⁶³ LEÓN, José Tarquino, «Biografías de artistas y artesanos del Azuay», Cuenca, 1969, págs. 130, 131



sido, durante 14 años, el maestro nato de los músicos formados en esa notable población.

*El amigo por quien lloras fue discípulo predilecto del eximio señor Morocho, y de él aprendió la delicadeza en la ejecución y la sobriedad artística en sus originales composiciones. A los dotes de su genio agregó Saquicela, las bellas virtudes de corazón, como ciudadano fue un modelo, como cristiano llegó hasta la sobriedad de las costumbres. “La Alianza Obrera” se hace un deber el recomendar a la posteridad los nombres de los nobles cultivadores del arte, para que el ingrato olvido no arroje sobre sus obras el mismo polvo que sobre sus sepulcros. El nombre de Saquicela pertenece a la galería de los mejores músicos azuayos y esperamos que Gualaceo honrará el recuerdo de uno de sus beneméritos hijos».*⁶⁴

Sus vástagos habían recibido las lecciones de semejante padre y fueron excelentes artistas de la música, tales como Alfonso Saquicela, Jesús Saquicela y Virgilio Saquicela, los que llegaron a ser maestros de capilla en las ciudades de Gualaceo, Cuenca y Azogues.

3.3. Alfonso Saquicela Peralta

Alfonso Saquicela Peralta nació en Gualaceo en el año de 1886. Estuvo casado con Doña Rosa Ana Lituma López, con la que procreó 6 hijos: Esther, Alberto, Enrique, Augusto, Alfredo y René Saquicela Lituma.

Alfonso Saquicela fue muy conocido por sus dotes artísticos. Llegó a ser maestro de muchos jóvenes aficionados al arte musical, cuyo nombre consta en los anales mismos de los distinguidos personajes de Gualaceo.

⁶⁴ LEÓN, José Tarquino, “Biografías de artistas y artesanos del Azuay”, Cuenca, 1969, pag 131, 132



Cuando se inaugura la iglesia del Santo Cenáculo de la ciudad de Cuenca, él se desempeñaba como maestro de capilla de dicho templo hasta el año 1909. De retorno a su tierra natal, nuevamente se desempeña como maestro de capilla de la Iglesia matriz, cargo que ejerció por 60 años, hasta su muerte, en septiembre de 1969.

En su vida artística, a más de instructor y maestro de capilla, compuso muchas obras musicales de renombre destacándose de entre todas el yaraví «Adiós a Cuenca», en el que refleja la nostalgia de abandonar a la ciudad que lo acogió por mucho tiempo, con cariño. Otra de las obras trascendentales obras por él creadas fue la composición «Adiós a mayo», que se entonaba especialmente en los últimos días de este mes, el cual está dedicado a la Santísima Virgen en la Iglesia Católica Romana.

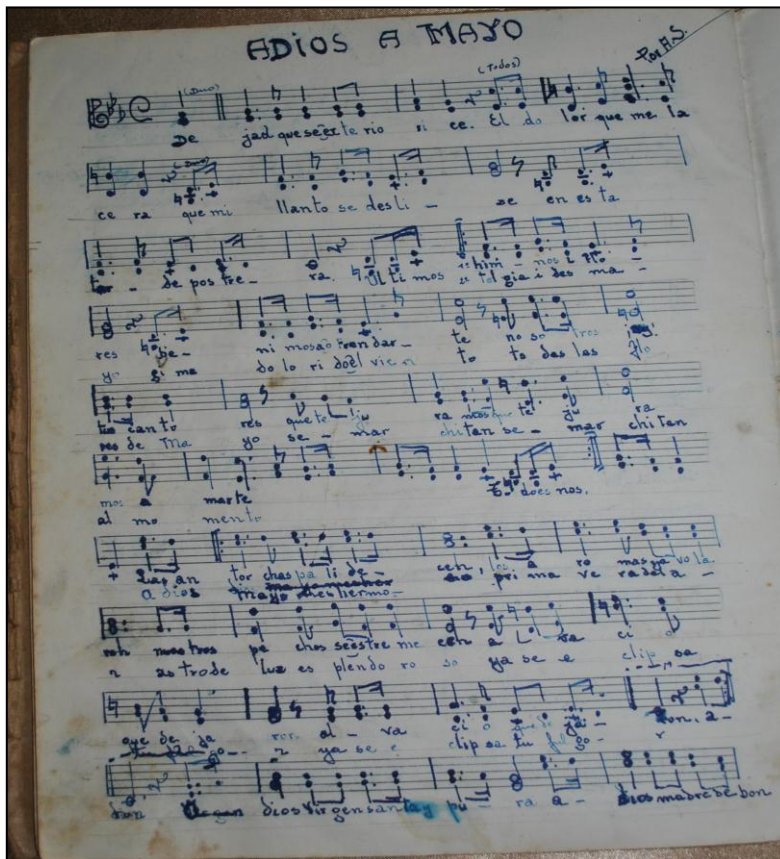


Ilustración 4 Partitura del tema "Adiós a Mayo"



*«Para las artes dramáticas que se representaban en Gualaceo compuso partituras para muchos melodramas que llenaron de expectativa y admiración por su originalidad, especialmente en las obras de carácter incásico. Siguieron de cerca, en el arte musical, sus hijos: Alberto, Enrique y Augusto, quienes dirigieron y formaron parte de conjuntos y grupos musicales y se desempeñaron como profesores de este arte en distintos lugares de la patria».*⁶⁵

3.4. Alberto María Saquicela Lituma

Alberto María Saquicela Lituma nació en Gualaceo, en septiembre de 1916. Se desempeñó como músico de la Orquesta Sinfónica de Cuenca, en donde fue ejecutor de la viola y profesor en el conservatorio nacional «José María Rodríguez» de la ciudad de Cuenca y por una temporada ejerció el profesorado en la Sultana de los Andes, la ciudad de Riobamba.

Alberto Saquicela ha dejado un legado de renombre tanto en su prole como en sus alumnos. De una intensa vida dedicada al arte musical tiene a su haber variadas y numerosas composiciones musicales. Entre sus creaciones más célebres están: el pasacalle «Gualaceo», «Reina del festival», los pasillos «Añorando mi tierra» y «Al olvidar», así como el sanjuanito «Nubecita blanca».

Falleció en la ciudad de Cuenca en julio del año 1996.

En el programa de mano de la Orquesta Sinfónica de Cuenca, de un concierto brindado en mayo de 1977, se escribió de él: *«Por algo se ha dicho que la herencia señala los caminos del hombre, como es el caso de Don. Alberto*

⁶⁵ SAQUICELA, Alfredo, entrevista, Gualaceo, mayo, 2013

Saquicela, quien es música impartida por los caminos generosos de la enseñanza que da y no reclama». ⁶⁶

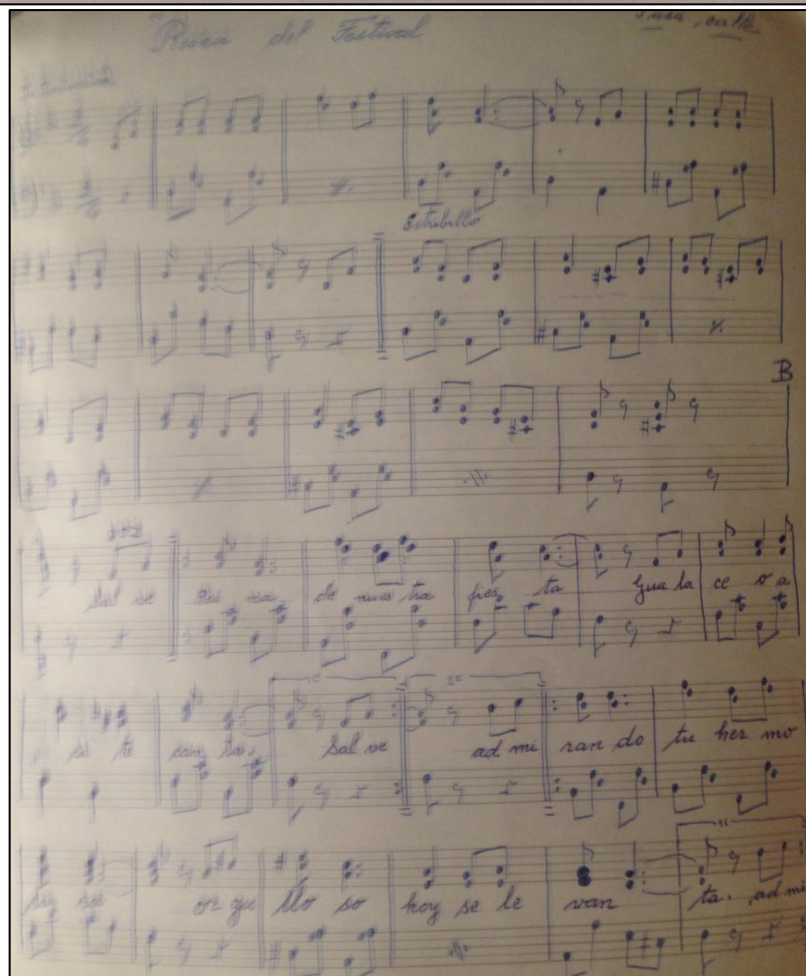
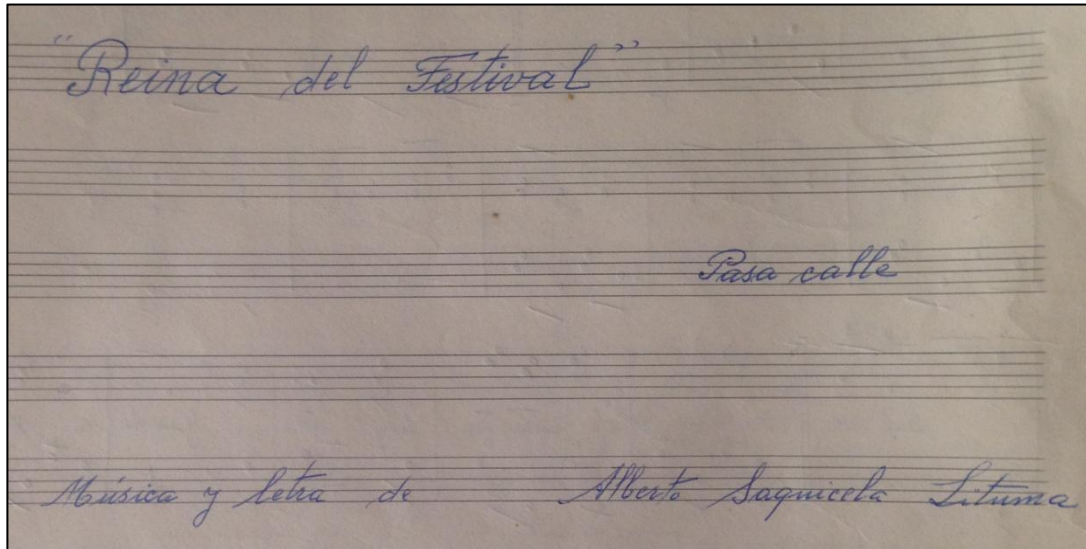


Ilustración 5 Partitura del pasacalle "Reina del festival"

⁶⁶ ORQUESTA SINFÓNICA DE CUENCA, programa de mano, Cuenca, mayo de 1977.

3.5. Vicente Enrique Saquicela Lituma

«Vicente Enrique Saquicela Lituma era conocido como el ruiseñor en sus primeros años de vida, por su excelente voz, pero más tarde fue alterada por un accidente.

Formó parte de la gran orquesta Saquicela y por algunos años fue maestro de capilla en la iglesia matriz del bello cantón que lo vio nacer.



Ilustración 6 Orquesta Saquicela

Fuente: Semanario El Pueblo

El resto de hermanos, aunque no en forma profesional, demostraron también sus aptitudes y amor a la música, como herencia de sus antecesores, que llevan el sello de la familia Saquicela, familia de músicos y artistas muy conocidos en la provincia y fuera de ella, que han sido motivo de muchos comentarios y artículos de prensa, ya por sus ejecutorias y sus creaciones que han sido un timbre de orgullo en el Jardín Azuayo, la belleza de la provincia y reflejado en las notas musicales salidas de sus almas y sus corazones». ⁶⁷

⁶⁷ SAQUICELA, Alfredo, entrevista, Gualaceo, mayo, 2013

4. CAPÍTULO IV



Ilustración 7 Augusto Saquicela Lituma
Fuente: Programa de mano de la Orquesta Sinfónica de Cuenca, Mayo de 1981



4.1. Luis Augusto Saquicela Lituma, contexto

Bien se puede decir que Augusto Saquicela, es de los descendientes que vive como representante de sus ancestros, un artista que honra su apellido tan conocido dentro del folklor musical local. En su repertorio musical encontramos un compendio de diez y seis himnos, veinte y nueve canciones infantiles, tres pasacalles, un pasillo y un villancico. Esta considerable cantidad de composiciones nos sugiere la descendencia musical de este ilustre personaje que, a pesar de las dificultades de formación, supo plasmar en partituras su admirable obra artística.

«En la historia de la música ecuatoriana hay una larga lista de músicos indígenas y mestizos que aprendieron este bello arte para el culto religioso en la Iglesia Católica»⁶⁸. Desafortunadamente, habían pocos que se dedicaban a la composición, cuyas obras se han perdido en el tiempo.

Pablo Guerrero consigna en su obra *«Enciclopedia de la música ecuatoriana»*, las siguientes palabras: *«En el siglo XIX, cuando las luchas independentistas bregaban por superar el coloniaje español e instaurar la república, a partir de 1830, la música guerrera cumplía su papel protagónico, a través de las bandas militares. Estas generarían a las bandas populares y juntas fueron el mecanismo más importante de difusión en aquellas épocas y por ende, de composición musical. Muchos creadores adaptaron sus obras, cuando no las creaban para nomenclatura bandística. Fueron contratados varios extranjeros*

⁶⁸ Stevenson, 1962; Guerrero 1995



*para su formación y dirección. Incluso el Himno Nacional del Ecuador fue estrenado con una banda militar en 1870».*⁶⁹

No obstante, de aquella época de nuestra historia, se cuenta con poca información sobre compositores y solo por medio de relatos se tiene poco conocimiento de algunos profesores extranjeros y mestizos que se dedicaron a la enseñanza de la música, más que a la composición musical.

A finales del siglo XIX e inicios del XX aparecen destacados compositores con formación académica, como son: «*Aparicio Córdova (circa 1840s - 1934), Carlos Amable Ortiz (1859 - 1937) y Sixto María Durán (1875 - 1947)*»,⁷⁰ quienes crearon un amplio repertorio para piano con piezas como mazurkas, valeses y que luego, poco a poco, fueron incorporando géneros musicales mestizos como el pasillo. La mayoría de estos compositores recibieron su formación en el Conservatorio Nacional de Música de la capital de la república.

La profesionalidad de la música comienza a desarrollarse en el año 1900, con la reapertura del Conservatorio Nacional de Música. Domingo Brescia, un compositor de origen italiano que asumió la función de director del Conservatorio Nacional de Música desde 1903 hasta 1911, fue quien motivó a sus alumnos a la composición de música vernácula ecuatoriana.

Por otra parte, cabe decir que la primera generación de compositores nacionalistas, entre los que debemos nombrar a «*Segundo Luis Moreno (1882 - 1972), Francisco Salgado Ayala (1880-1970), Sixto María Durán (1875-1947)*,

⁶⁹ Guerrero, Pablo, «Enciclopedia de la música ecuatoriana». Quito, 2001 - 2002, pág. 23

⁷⁰ WONG, Ketty, «Luis Humberto Salgado, un quijote de la música », pág. 23



Luis Humberto Salgado (1903- 1977) y Pedro Pablo Traversari (1874-1956), entre otros son compositores importantes de esta generación⁷¹”.

La primera mitad del siglo XX se caracterizó por un marco político liberal de importante presencia en nuestra historia, pues gracias a él la estructura conservadora del Estado fue modificada en beneficio de las grandes mayorías. Entre los múltiples beneficios que la Revolución Liberal produjo se encuentra el establecimiento de la educación laica, la cual produjo como consecuencia que los movimientos artísticos indigenistas tomaran una importante presencia en la patria ecuatoriana, *«por la fundación del Conservatorio Nacional de Música (1900), el conservatorio Antonio Neumane de Guayaquil (1928), la banda municipal de Quito (1933), el conservatorio José María Rodríguez de Cuenca (1937). En las instituciones musicales académicas se agruparon los creadores de música nacionalista y, desde inicios del siglo XX, la música popular empezó a registrarse en discos de pizarra»*. (Enciclopedia de la música del Ecuador, Guerrero).

En aquella época, a consecuencia de estos hechos, el panorama cultural de la nación adquiriría una nueva silueta y el protagonismo que habían tenido las bandas militares en la segunda mitad del siglo XIX y las primeras décadas del veinte, poco a poco fue disminuyendo su presencia hasta que por la primera mitad de la vigésima centuria prácticamente era ya casi inexistente.

Empieza a desarrollarse la música popular, a la cual muchos compositores le prodigan una gran importancia. La música popular, conforme a una reflexión escrita por César Santos, *«es la expresión sonora proveniente del pueblo, de la*

⁷¹ WONG, Ketty, «Luis Humberto Salgado, un quijote de la música», pág. 24



gran masa de pobladores, y destinada a ese mismo sector; que tiene finalidades diversas, desde el simple entretenimiento hasta la interpretación del mundo, pasando por las muchas funciones que se les puede asignar dentro de un contexto social: ritual, festiva, educativa, romántica, protesta, etc.»⁷²

La denominación de música popular y música académica tienen sus limitantes como se ha visto a la hora de clasificarlas apropiadamente. En realidad hay muchos tipos de música que se encuentran dentro de esta apreciación, lo que hace que sea muy complicado ponerse de acuerdo en un concepto que satisfaga a todos.

Por esa razón, y pretendiendo ubicar mejor a estos géneros, podemos decir que lo que distingue a la música popular es que está construida por patrones que se identifican con facilidad, sin tener una preparación intelectual avanzada para poder disfrutarla, lo que no acontece con la música académica, para cuya apreciación cuenta mucho la adquisición de nociones específicas para entenderla.

Mas la música mestiza tiene dos vertientes, la una creada por compositores escolásticos y la otra por compositores empíricos que tenían una gran intuición y habilidad musical, sin que hayan tenido necesariamente una rígida formación académica.

Los compositores con mayor formación académica en el Ecuador son: Durán, Moreno, Salgado, Muñoz Sanz, etc. Por su parte, aquellos que tenían formación musical media son: Paredes Herrera, Cueva Celi, Safadi, Ojeda. En

⁷² GUERRERO, Pablo, "Enciclopedia de la música del Ecuador", Quito, 2001-2002, pag 26



este segundo grupo lo podemos colocar al compositor gualaceño Augusto Saquicela Lituma.

4.2. El músico

«Augusto Saquicela Lituma nace el 10 de Agosto de 1925 en Gualaceo, un pueblo ubicado en la parte sur oriental de la provincia del Azuay. Gualaceo, su lugar natal, fue el sitio en donde se educó y pasó toda su vida. Sus padres fueron el músico Don Alfonso María Saquicela Peralta y Doña Rosa Ana Lituma López, también nativos de este cantón. Fue el cuarto de seis hermanos. Tuvo solo la instrucción primaria en la escuela «San Luis» de los Hermanos Cristianos en Gualaceo. No tuvo la oportunidad de seguir su formación secundaria, ya que no se fundaba ningún colegio en su pueblo para continuar con sus estudios y el traslado a Cuenca para adquirir la formación de bachillerato, lo cual solía ser común en muchas personas del Jardín Azuayo que deseaban que sus hijos adquiriesen una mejor formación académica, le constituyó una dificultad permanente.

*A su tierna edad mostró ya su inclinación hacia una de las más bellas artes: la música; nada raro en el hogar, pues, la vena artística viene de sus ancestros».*⁷³

Las primeras enseñanzas musicales que recibió fueron de su padre. Él mismo confesaba en alguna ocasión: *«Heredé este arte de mis antepasados; de lo que tengo conocimiento, mis bisabuelos ya hacían música, luego mi abuelo*

⁷³ SAQUICELA, Alfredo, entrevista, mayo, 2013



*Manuel María Saquicela y mi padre Alfonso me inculcaron el amor a la música».*⁷⁴

Por aquel entonces, en el año 1930, cuando Augusto tenía 5 años de edad, era muy difícil cultivar este bello arte, puesto que no existían todavía los institutos destinados a la enseñanza musical escolástica en su tierra natal, mientras que trasladarse a Cuenca, que es la ciudad más cercana a su pueblo, en donde desde 1938 ya se contaba con un centro de formación musical profesional, el conservatorio de música «José María Rodríguez» no fue tampoco factible para Augusto, ya que por esos años era muy difícil trasladarse a la capital de la provincia para buscar formación profesional.

Las dificultades eran variadas; por ejemplo, existían complicaciones con el transporte, pues aún no se contaba con una buena carretera y la situación económica, que no era de las mejores para Augusto, fue un impedimento serio para realizar una formación académica en la capital azuaya.

No obstante, el ambiente artístico y el ejemplo paterno permitieron que el potencial artístico de Augusto continúe creciendo. Es así que, anteponiendo muchísimo esfuerzo, empieza a destacar de manera notable como un auténtico estudioso del pentagrama.

Al igual que el artista, crece también la persona y desarrolla conceptos de justicia, ponderación, responsabilidad y transparencia, valores que lo cultivó y que le caracterizaron para que sea considerado como una persona íntegra.

Poco a poco fue ampliando sus conocimientos musicales y gracias a la superación que va teniendo día a día, en la música, comenzó a ayudar a su

⁷⁴ EL PUEBLO, Semanario, Gualaceo, abril 19, 1998



padre en la instrumentación musical, especialmente en las fiestas religiosas de la localidad, para las que siempre se requerían de músicos que interpreten diversas composiciones sacras.

Siendo muy joven y preparaba coros con personas mucho mayores a él, ganándose el respeto de todos los participantes de estos conjuntos corales, a pesar de que algunos de sus integrantes le doblaban en la edad.

Contrajo matrimonio con Doña María Luisa Jaramillo Arízaga, con quien tuvo cuatro hijos. Para sostener a su familia se vio obligado a trabajar acompañando a su padre en las fiestas religiosas y con la orquesta Saquicela, de corte familiar, en donde el director era su padre, interpretaban pasodobles, valeses y música nacional en diferentes ocasiones para las que eran siempre contratados en todo el cantón.

A diferencia de otros músicos y compositores que tuvieron la suerte de ingresar a centros de formación musical, entre los que podemos citar a Francisco Paredes Herrera, Rafael Carpio Abad, etc., Augusto Saquicela nunca salió de su tierra natal para la adquisición de una formación musical más formal.

*«De 1983 a 1986, como director del coro “Madrival” de Gualaceo, comenzó a difundir la música de su cantón y realizó arreglos corales para ser interpretados por este grupo vocal en eventos sociales, culturales y religiosos».*⁷⁵

Si bien Saquicela recibió su formación musical a través de su padre, sus estudios fueron producto de la auto superación, por la que siempre encontraba interés a través de algunos libros y grabaciones de otros músicos.

⁷⁵ ORELLANA, Edgar, entrevista. Agosto, 2013



Catalogándolo dentro de la música diremos que Augusto pertenece al nacionalismo musical ecuatoriano, movimiento que en nuestro país comienza a desarrollarse muy tarde en comparación a otros países de Latinoamérica.

A modo de comparación señalemos que en el siglo XVIII Cuba ya tenía obras de carácter nacionalista. Por ejemplo, la música de Ignacio Cervantes, un referente musical cubano de aquella época colonial. En México, por otro lado, se lo reconoce a Manuel Ponce como el padre del nacionalismo mexicano en el siglo XIX, habiendo ejercido una gran influencia en muchos de los músicos que le fueron contemporáneos.

En el Ecuador *«no existía aún la concepción de una música nacional en la segunda mitad del siglo XIX, ya que los músicos componían mazurkas, valeses, one-steps, pasodobles y otros géneros musicales de origen extranjero que no tenían asociación con el sentir nacional»*.⁷⁶

A pesar de que cronológicamente nuestro compositor debe ser ubicado en el nacionalismo musical ecuatoriano, por haber nacido en los años en donde surgió este movimiento musical en el país, no tuvo influencias del mismo en sus obras, debido a la particular circunstancia de que no tuvo contacto con otros músicos y compositores que se formaron en los conservatorios de música del país. Como músico popular vivía en su pueblo natal y de allí nunca salió para compartir experiencias con otros músicos.

Aún a pesar de esta circunstancia, en sus obras no se nota la presencia de géneros del folklore musical ecuatoriano que identifican a este período y mucho

⁷⁶ WONG, Ketty, «Luis Humberto Salgado, un quijote de la música », pág 37



menos se puede hablar de una traslación de estos elementos a la música académica.

Mas es necesario que definamos precisamente al nacionalismo en la música y para ello citemos a Dahlhaus, quien sostiene que *«el nacionalismo musical constituye un <factor estético> que depende principalmente de la opinión colectiva y de las actitudes compartidas por los compositores y oyentes. Por esta razón, el nacionalismo musical debe ser estudiado más como una categoría que examina la <recepción> e <intención> de las gentes, que como una manifestación que se define por el <sonido> y el <uso> del folklore musical»*.⁷⁷

Tomando en cuenta lo citado, Gerard Béhague dice por su lado: *«lo que define al nacionalismo es una serie de actitudes conscientemente expresadas o no, hacia un conjunto específico de valores culturales, percibidos de igual manera por los agentes productores y receptores como portadores de las cualidades de una identidad colectiva e individual»*.⁷⁸ (1995: 147).

«Todo estudio del nacionalismo musical en la música académica constituye un estudio de la identidad nacional. Las identidades nacionales se constituyen en base a los imaginarios que cada pueblo inventa o recrea en sí mismo con respecto a la <otredad> y responden a procesos selectivos que determinan que una nación sea representada de una manera específica».⁷⁹

⁷⁷ WONG, Ketty, «Luis Humberto Salgado, un quijote de la música », pág 32

⁷⁸ Ibídem

⁷⁹ Ibídem



4.3. El pedagogo de la educación musical

Esta es una de las facetas más importantes de Augusto Saquicela como actor cultural de Gualaceo a lo largo de su existencia. Para ambientar su devota dedicación a esta actividad educacional por la que es también muy recordado en el Jardín Azuayo digamos algunos conceptos esenciales que nos permiten ubicar mejor a este destacado hijo de Gualaceo.

*«La escuela primaria debe ser considerada como el laboratorio en que se forman moral e intelectualmente las sucesivas generaciones, que impulsarán luego el progreso humano por medio de los recursos que brinda una verdadera educación».*⁸⁰

Con la responsabilidad de formar a los futuros ciudadanos de bien (...) «La escuela bien regida es, pues, el fundamento de la grandeza de los pueblos»,⁸¹ debido a que en sus aulas se han de formar los niños en su carácter, principios de moral, disciplina y el amor a la belleza.

La escuela no debe quedarse tan solo en la instrucción intelectual de los alumnos, sino que se ha de poner énfasis en su formación integral, para que a futuro sean seres humanos sanos y activos que impulsen el desarrollo y el engrandecimiento del país.

Y en el desarrollo integral del educando cuenta mucho la instrucción musical que debe impartirse como parte del proceso educacional. En la verdadera educación no pueden faltar, por ello, los beneficios que nos da el arte y en lo que tiene que ver con la música es necesario no descuidar ni retardar su

⁸⁰ <http://ecuadorconmusica.com/index.php?option=com>

⁸¹ <http://ecuadorconmusica.com/index.php?option=com>



estudio, ya que a más de suavizar las asperezas del carácter, su poder moderador llega hasta las partes más sensibles del ser humano.

La música seguirá solemnizando los actos públicos, privados, sociales, religiosos, etc. Como lo ha venido haciendo desde tiempos inmemoriales, además de servir de consuelo para la especie humana.

En las naciones del primer mundo, se pone énfasis en la difusión, adelantamiento y desarrollo de la música, no solo por el innegable valor que ello representa en una verdadera cultura sino, especialmente, por la importancia que reviste este aspecto como elemento de orden, de paz, de modalidad; por tal motivo, el estudio de la música se inicia formalmente con la institución primaria.

«Si el objetivo de la escuela es formar la inteligencia y modelar el corazón, nada puede contribuir con mayor eficacia a la realización de tan delicado deber como el conocimiento y la práctica constante de la música por parte del alumnado, ya que ésta es dulzura, suavidad, nobleza.»

*Las prácticas de canto en conjunto, a más del placer estético que producen en el ánimo y de sus afectos saludables para el organismo, puesto que desarrolla el pecho y los pulmones y los mantiene sanos, también promueve y acrecienta los nobles sentimientos de afecto y solidaridad».*⁸²

Los temas muy bien interpretados llegan hasta lo más profundo del ser y pueden producir la explosión de más delirante entusiasmo. Cuando desde la infancia, en el sistema escolar de cualquier pueblo, se imparte una enseñanza y adecuada apreciación musical los educandos siempre habrán de recordar

⁸² <http://ecuadorconmusica.com/index.php?option=com>



intensamente muchas composiciones musicales con las que se les inculcó la debida formación integral que completa su formación integral y humana.

«En 1912 inició el Ecuador la implantación de la enseñanza musical en los establecimientos de instrucción pública y actualmente la tienen todos los colegios de enseñanza secundaria, las escuelas de las ciudades y cabeceras de cantón y aún las de algunas parroquias». ⁸³

Augusto Saquicela, ambicioso en el sentido de superación cultural dentro del arte musical, ingresa a trabajar con el nombramiento municipal de profesor de música en 1950, destacándose como un brillante profesor en la cátedra de educación musical, Así comienza su maravillosa gestión pedagógica con derroche de comprensión, entusiasmo, simpatía y justicia para todos quienes fueron sus alumnos durante los vigorosos años de su docencia.

Letra: Gabriela Mistral. Música: Augusto Saquicela L.

Ma dre, madre tu me be sas, per y o te be so
más, como el agua en los cris tales son mis besos en tu
paz. Te he besado tanto tanto que de mi cubiertas
las y el en jambre de mis besos, no te deja ya mi
rar. Si la beja se en tra en el li rio, no se
siente su a le tar, cuando tú al hi jo es
con des no se le o ye res pi rar.

Ilustración 8 "Caricia"

Fuente: Biblioteca particular, familia Saquicela Jaramillo.

⁸³ <http://ecuadorconmusica.com/index.php?option=com>



*«Yo me inicié en la escuela “Brasil” en 1950 y luego en la escuela “Mercedes Molina” y “Santa Rosa de Lima”, en calidad de profesor musical. Después me fiscalicé con mi título de carácter superior, que lo hice a base de cursos».*⁸⁴

Los cursos realizados, a los que Augusto se refiere, fueron en pedagogía musical y no en composición e interpretación.

Mas en otra parte de la referida entrevista, el destacado músico agrega: *«Me quisieron llevar a Cuenca, ya que estaba nombrado por el Municipio de Cuenca para trabajar en la escuela “Francisca Dávila” y otras tres más. Entonces, en Gualaceo se habían movido todos los directores y me hicieron quedar, con la renuncia de la señorita María de Lourdes Coello el puesto quedó vacante y yo asumí el cargo de profesor de educación musical de las escuelas centrales de Gualaceo, que por primera vez se creaba. Con la fundación del colegio “Santo Domingo de Guzmán” ingresé a laborar como profesor - fundador en la cátedra de educación musical».*⁸⁵

En 1962 y con sobrados méritos, se fiscaliza como profesor de educación media, pero no por ello descuida su preparación profesional. Así entonces, aprueba seis cursos de capacitación pedagógica musical.

Con el ingreso al magisterio se abre un enorme campo en la creación musical. Y es aquí en donde Augusto Saquicela Lituma consigue plasmar todas sus obras de corte infantil, pues es un compositor de numerosas creaciones musicales dedicadas a los niños, para quienes tenía una gran vocación de servicio en la docencia musical. No existe gualaceño que no lo recuerde como

⁸⁴ EL PUEBLO, Semanario, Gualaceo, Abril 19, 1998

⁸⁵ *Ibíd.*



un abnegado maestro en el arte de enseñar la música y de influir para que aprendamos a apreciar el arte musical en nuestras vidas.

Con su infatigable deseo de conocer más sobre la docencia musical asistió a muchos cursos en Quito y es así que en el año de 1962 obtuvo el título de «Profesor de Música y Canto», grado medio.



Ilustración 9 Título de “Profesor de Música y Canto grado medio”

Fuente: Fuente: Biblioteca particular, familia Saquicela Jaramillo.

Contribuyendo con el desarrollo del cantón Gualaceo, en una reunión realizada en la escuela «Brasil» en donde estaban un grupo de amigos; entre éstos César Reyes, Guillermo Matute, Dr. Jorge Seminario y Augusto Saquicela nació la idea de gestionar otro colegio para el cantón, de donde luego nació el colegio «Miguel Malo González».

*“El distinguido caballero Miguel Malo González cumplía como Gobernador del Azuay y fue él quien ayudó a gestionar el naciente colegio, que por gratitud lleva el nombre de esta institución educativa”.*⁸⁶

⁸⁶ JARAMILLO, Luisa, entrevista, julio, 2013



En 1975 obtiene el título de «Grado Superior» de música conferido por el ministerio de Educación; seis cursos de capacitación pedagógica musical en la ciudad de Quito y muchos otros acreditan su calidad profesional, aparte del que fue seleccionado para asistir como delegado al curso promovido por la O. E. A (Organización de Estados Americanos).



Ilustración 10 Título “Profesor de Música y Canto grado Superior”
Fuente: Biblioteca particular, familia Saquicela Jaramillo.

Pero lo que más le honra es la confianza que depositó en él la Dirección de Educación, al enviarlo como delegado para la elaboración de planes y programas para la reforma educativa en el año de 1980.

Fue condecorado muchas veces, recibió diplomas y acuerdos de muchas instituciones del cantón y en junio del 2001 fue condecorado por la I. Municipalidad de Gualaceo con el máximo galardón, la presea «Mariano Moreno», “pero de todas estas la que más destaca es una que le confirió el



*Ministerio de Educación y Cultura el 21 de julio de 1992. Con esta ocasión, la dependencia estatal, a más de entregarle el acuerdo le confirió una pensión vitalicia como reconocimiento pecuniario a sus innumerables aportes que realizó en bien de nuestra patria y del arte musical”.*⁸⁷

4.4. Compositor de himnos

Augusto Saquicela Lituma tuvo una fructífera labor creadora de himnos, siendo el primero que compone por encargo el himno a la primera escuela fiscal de Gualaceo, que es la escuela «Brasil». Este himno fue escrito en el mes de mayo de 1957 y la letra del mismo es de autoría de Antonio Lloret Bastidas.

Con el transcurrir de los años fue creciendo su nombre a nivel de la región, como compositor de marchas e himnos, y es así que la gran mayoría de los himnos de las escuelas centrales fueron escritos por él. Mas su labor compositiva no solo se queda en las escuelas centrales, ya que su nombre comienza a trascender por la región y frecuentemente es buscado para componer himnos para las escuelas rurales del cantón. Por la fama que tiene en la zona también le piden componer los himnos a Sucúa, a Chordeleg y a la Virgen del Rosario de Nabón.

⁸⁷ JARAMILLO, Luisa, entrevista, julio, 2013

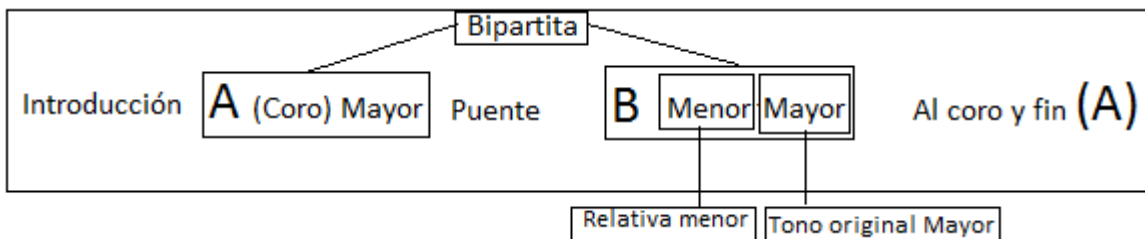


4.5. Estructura general de los himnos compuestos por Augusto Saquicela Lituma

Himno de la Escuela "Brasil"

Tonalidad: C Mayor

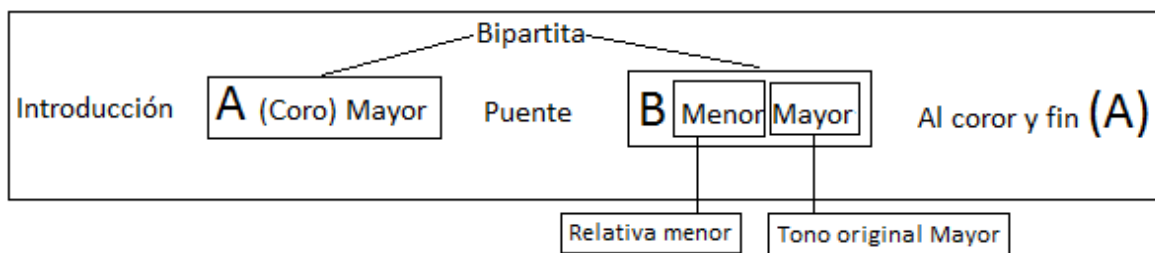
Estructura



Himno de la Escuela "Hipólito Mora"

Tonalidad: F Mayor

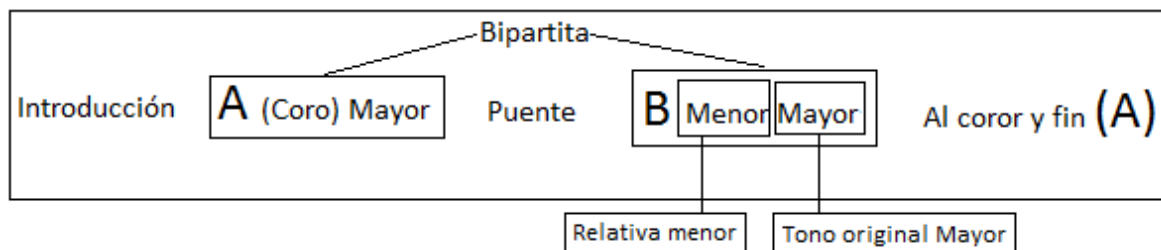
Estructura:



Himno del Colegio "Miguel Malo González"

Tonalidad: F Mayor

Estructura:

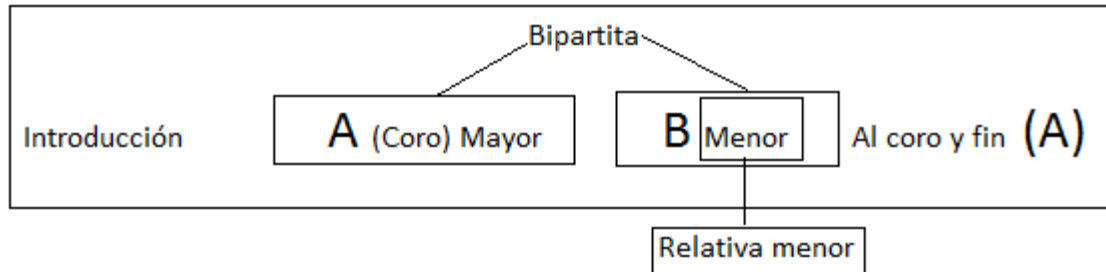




Himno de la Escuela "Ciudad de Gualaceo"

Tonalida: D Mayor

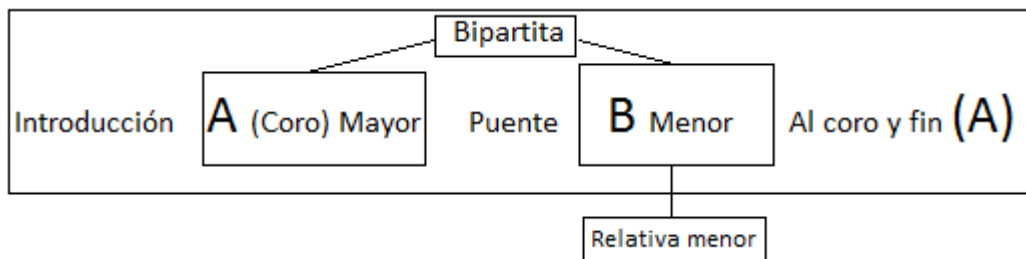
Estructura:



Himno de la Escuela "Mercedes Vazquez Correa"

Tonalida: D Mayor

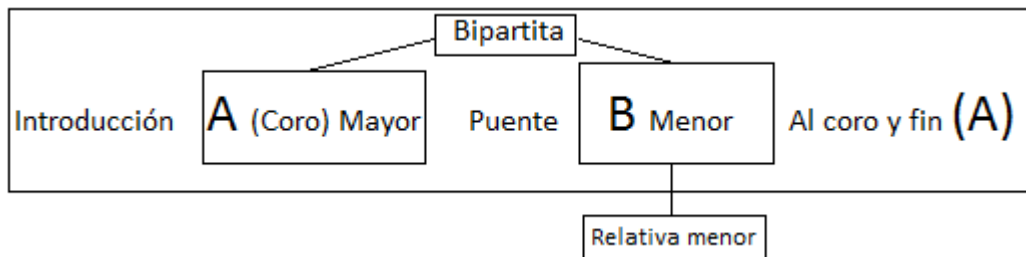
Estructura:



Himno a la sociedad obrera "Oriente Azuayo"

Tonalidad: F Mayor

Estructura:



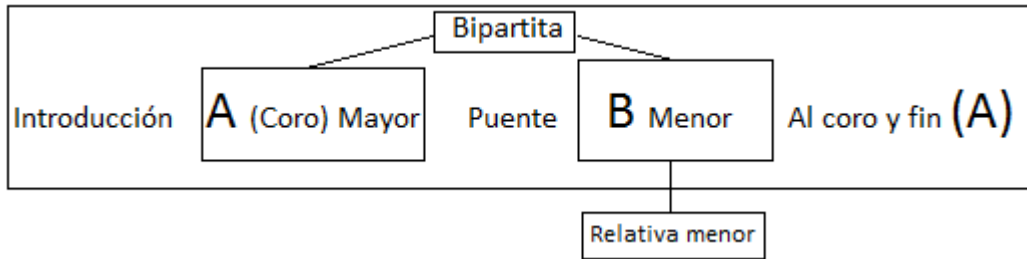
ç



Himno a la "FENACUTIP"

Tonalidad: D Mayor

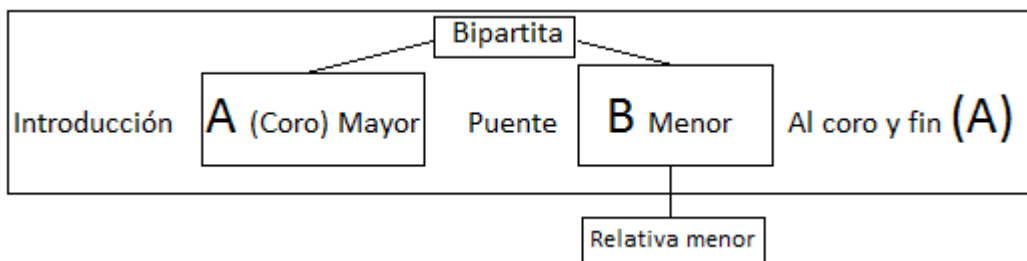
Estructura:



Himno al colegio "Santo Domingo de Guzmán"

Tonalidad: F Mayor

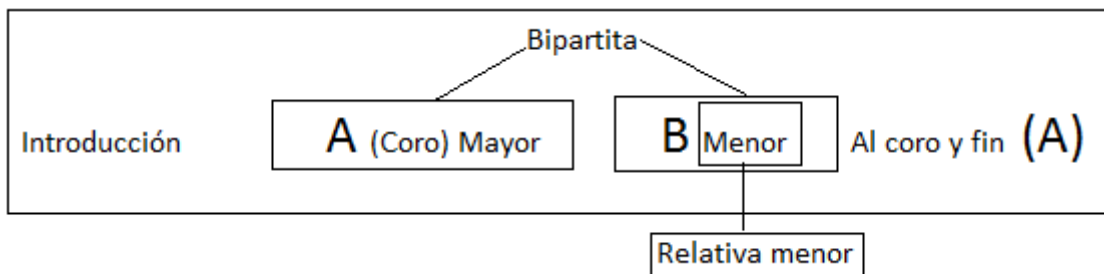
Estructura:



Himno al asilo de ancianos "La Esperanza"

Tonalidad: G Mayor

Estructura:

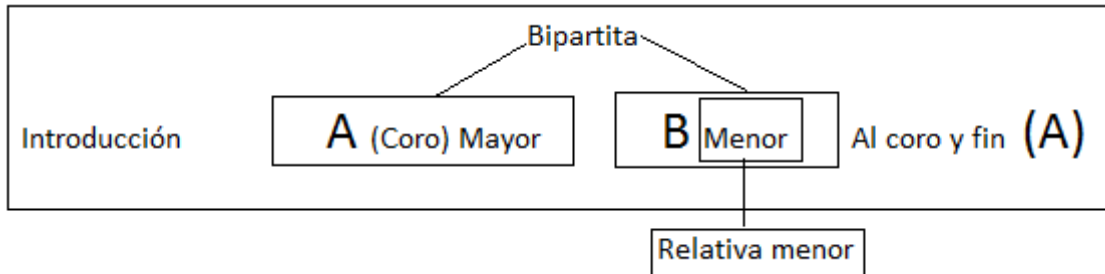




Himno de la Escuela "Martha Bucaram de Roldos"

Tonalida: F Mayor

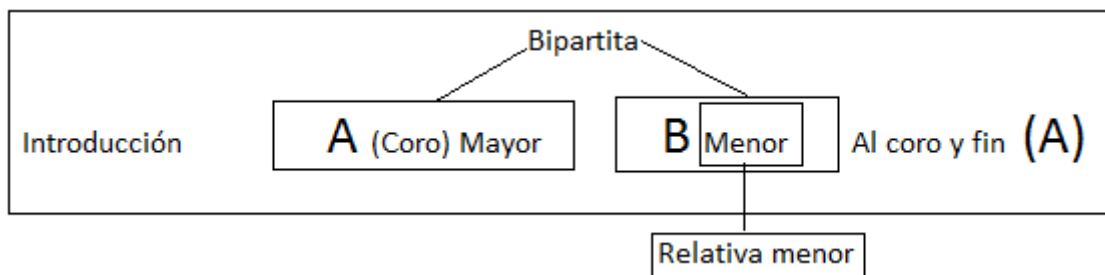
Estructura:



Himno de la Escuela "Luis Cordero D"

Tonalida: D Mayor

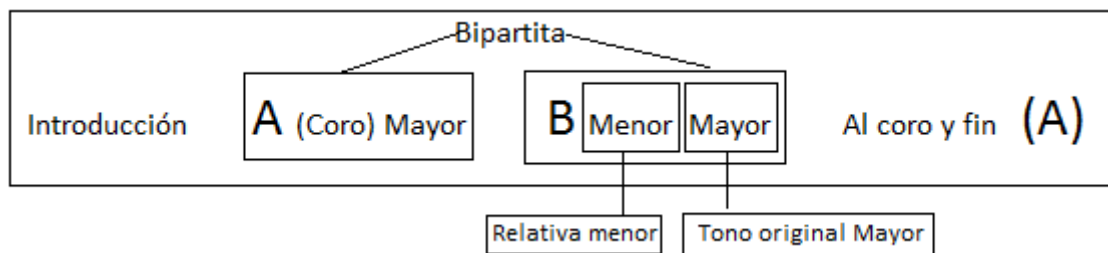
Estructura:



Himno a la parroquia "Mariano Moreno"

Tonalidad: F Mayor

Estructura:

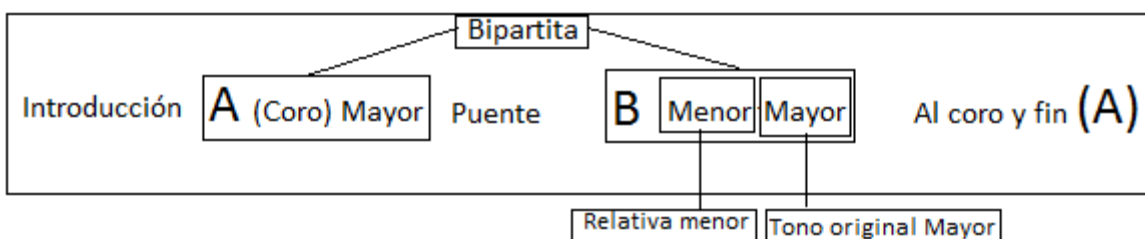




Himno del Cantón "Chordeleg"

Tonalidad: C Mayor

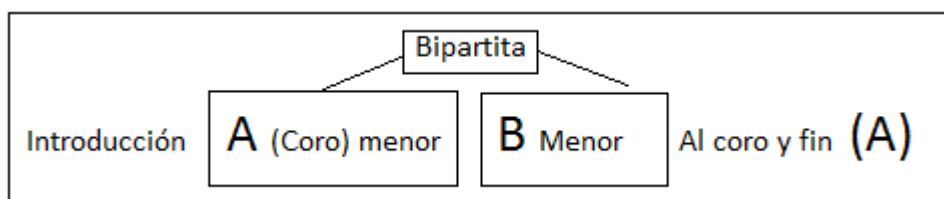
Estructura



Himno a la "Virgen de Nabón"

Tonalidad: D Menor

Estructura:



4.6. Himnos y años de composición

- 1.-Himno a la escuela «Brasil» E.A 1 (mayo de 1957)
- 2.-Himno a la escuela «Hipólito Mora» E.A 2 (febrero de 1959)
- 3.-Himno al colegio «Miguel Malo González» E.A 3 (mayo de 1976)
- 4.-Himno al Sindicato de Choferes Profesionales de Gualaceo E.A 4 (noviembre 27 de 1982)
- 5.-Himno a la escuela «Ciudad de Gualaceo» E.A 5 (marzo 17 de 1983)
- 6.-Himno a la escuela «Mercedes Vázquez Correa» E.A 6 (mayo 29 de 1986)
- 7.-Himno a la Sociedad Obrera Oriente Azuayo E.A. 7(marzo 20 de 1987)
- 8.-Himno a la FENACUTIP E.A 8(noviembre 14 de 1988)
- 9.-Himno al colegio «Santo Domingo de Guzmán» E.A 9 (mayo de 1989)
- 10.-Himno a Sucúa E.A 10(noviembre 10 de 1991)
- 11.-Himno a la escuela «Martha Bucaram de Roldós»E.A 11 (mayo de 1995)
- 12.-Himno al Asilo de Ancianos «La Esperanza» E.A 12 (diciembre 8 de 1995)



- 13.-Himno a la escuela «Luis Cordero» E.A 13 (junio 2 de 1997)
- 14.- Himno a Chordeleg E.A 14 (agosto 23 de 1999)
- 15.-Himno a la parroquia Mariano Moreno E.A 15 (2002)
- 16.-Himno a la Virgen del Rosario de Nabón E.A 16 (2002)

4.7. Gualaceña flor del alma

Es creación de él el segundo himno del cantón como se le conoce al pasacalle «Gualaceña, flor del alma», escrita el 15 de marzo de 1966, con letra del distinguido caballero Antonio Lloret Bastidas. El tema participó en un concurso para la canción que identifique a Gualaceo, certamen que fue ganado con sobra de merecimientos a prestigiosos compositores, entre los que estaba Rafael Carpio Abad, compositor de la «Chola cuencana».

Este concurso fue convocado por la Ilustre Municipalidad de Gualaceo y es con la composición de este tema que su nombre se quedó inmortalizado en los habitantes del cantón, quienes identifican a la pieza musical como un verdadero himno de la ciudad de Santiago de Gualaceo.

La Orquesta Sinfónica de Cuenca también interpretó el pasacalle «Gualaceña, flor del alma, la primera de ellas fue ejecutada en el concierto en homenaje al «Día Universal de la Madre y al Colegio de Ingenieros Civiles del Azuay», realizado el jueves 21 de mayo de 1981, a las 8:30 pm, en el Teatro «Carlos Cueva Tamariz» de la ciudad de Cuenca.

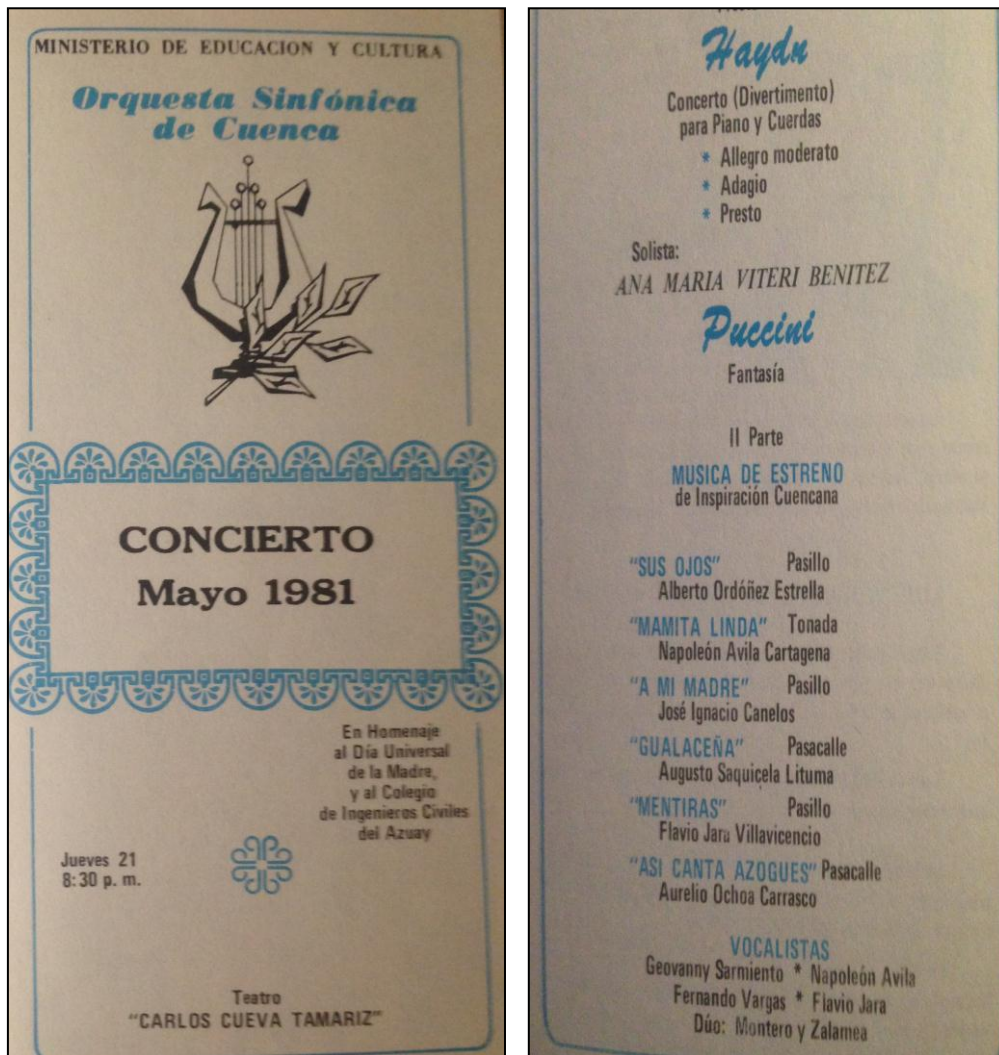


Ilustración 11 Programa de mano de la Orquesta Sinfónica de Cuenca, Mayo de 1981

Otra de las interpretaciones de este hermoso pasacalle por la Orquesta Sinfónica de Cuenca se realizó en el templo parroquial de Gualaceo en un concierto en homenaje a los CLXIII aniversario de cantonización y fiestas del Patrón Santiago el viernes 17 de Julio de 1987, a las 20h00.

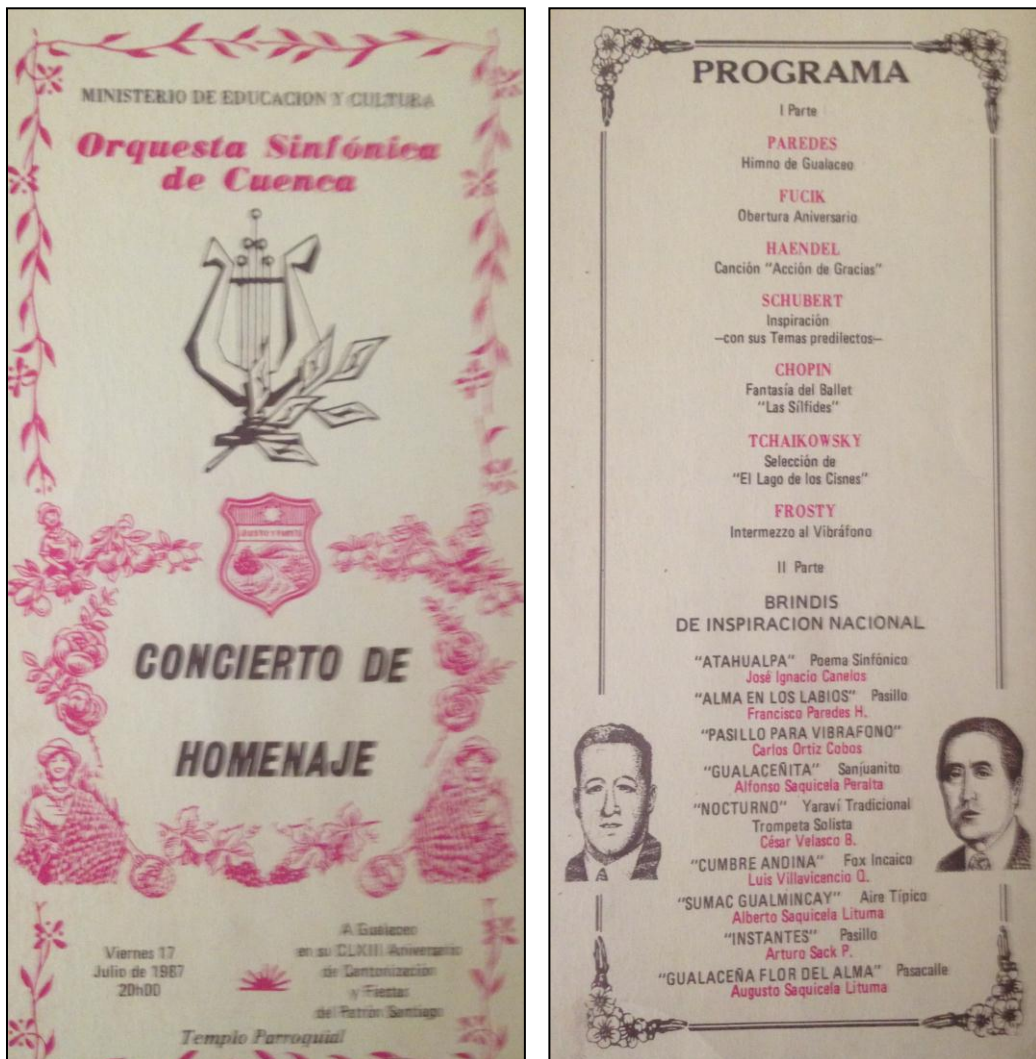
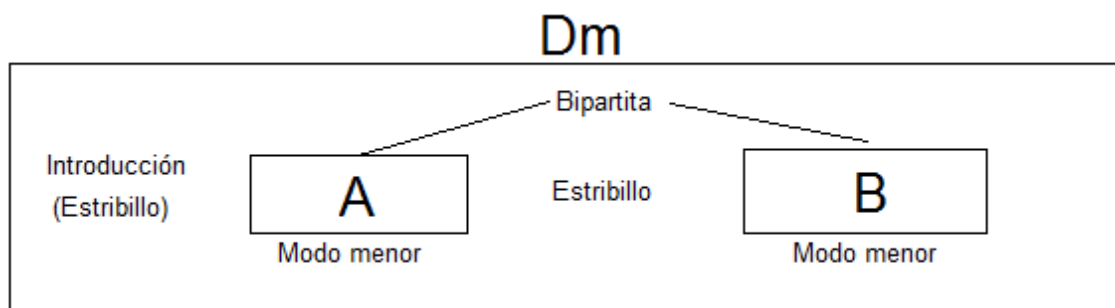


Ilustración 12 Programa de mano de la Orquesta Sinfónica de Cuenca, Julio de 1987

Este pasacalle tiene una introducción, una parte A, un estribillo y la parte B.
Está compuesto en modo menor (Dm).



Gualaceña flor del Alma

Letra: Antonio Lloret B. (Pasacalle)
Música: Augusto Saquicela

Florde mialma, guala ceña, florde du raz
no mia mor: el pai sa je es taen tus o jo
Comael rícen tu can ción, guala ce ñ

Ilustración 13 Partitura del pasacalle "Gualaceña flor del alma"
Fuente: Biblioteca particular familia Saquicela Jaramillo.

Además del pasacalle «Gualaceña, flor del alma» tiene dos obras más de este género, uno de ellos titulado «Chagra ambateño», compuesta en el año



1987 por encargo de la señora Marina Montenegro de James, que además fue la creadora de la letra; un personaje que, viendo la necesidad de tener un tema que hablara de los chagras, como les decían los de la capital, quiso tener la iniciativa de ver nacer este pasacalle, a través del talento musical de un destacado músico que fue Augusto Saquicela.

«Jardín bendito», obra compuesta en 1991, fue creada también en honor al Jardín Azuayo, con texto del profesor Luis A. Poveda, en esta composición musical se habla de las bondades y atributos de este cantón del Ecuador.

Después de la muerte de su padre, Alfonso Saquicela, el 3 de septiembre de 1969, el cual cumplía la función de maestro de capilla de la iglesia matriz de Gualaceo, el sacerdote Humberto Salamea, que a la fecha era el vicario foráneo del Jardín Azuayo, le propuso que ocupara el puesto de su papá, pero por encontrarse trabajando en la docencia no lo aceptó.

4.8. Vida política

*“Fue concejal del cantón Gualaceo y en el seno del concejo lo eligieron como vicepresidente del cuerpo edilicio. Por problemas políticos, el presidente del concejo de esa época fue retirado de sus funciones. Se trataba de César León. Le tocó entonces, a Augusto, asumir la presidencia de la corporación municipal lo cual no quiso aceptar por ser amigo del presidente derrocado, mas la dictadura militar le obligó a que asumiera la presidencia del concejo cantonal de Gualaceo durante los años 1978 - 1979”.*⁸⁸

⁸⁸ JARAMILLO, Luisa, Entrevista, julio, 2013.



4.9. Su muerte

La muerte sorprendió a este distinguido personaje el 22 de septiembre del año 2005, debido al mal de Parkinson, enfermedad que lo aquejó por 20 años. A causa de este problema médico, en sus composiciones últimas se nota la dificultad para la escritura debido a que esta penosa dolencia imposibilita el preciso manejo de las manos para tener una buena motricidad y realizar los movimientos finos que realizamos, como el acto de escribir.

*“En el cantón Gualaceo lo recuerdan como un pilar fundamental en la enseñanza musical en la región, ya que fue formador de muchas generaciones y despertó en sus alumnos el verdadero amor por este hermoso arte de la música”.*⁸⁹

4.10. Condecoraciones

- Título: Profesor de música y canto, grado «superior», con resolución ministerial 2109 el 26 de diciembre de 1975, dado y firmado en Quito el 21 de abril de 1976.
- Escuela Hipólito Mora: acuerdo por haber compuesto el himno de esta escuela, dado en Checa, Cuenca, el 10 de julio de 1970.
- Unión Nacional de Educadores, Núcleo del Azuay, reconocimiento dado en Cuenca el 15 de agosto de 1985.
- Profesor de música y canto grado «medio», con resolución ministerial 1012 del 10 de mayo de 1962; dado y firmado en Quito, el 10 de mayo de 1962.
- Escuela «Mercedes Vázquez Correa» acuerdo de jubilación en Gualaceo, el 29 de noviembre de 1985.
- La escuela «Ciudad de Gualaceo»: reconocimiento por ser el compositor del himno institucional, dado en Gualaceo, el 18 de marzo de 1983.

⁸⁹ EL PUEBLO, Semanario, Gualaceo, Abril 19. 1998.



- Colegio «Miguel Malo González»: reconocimiento por ser el autor del himno, dado el 7 de mayo de 1976.
- Centro de Cooperación Pedagógica de la XVI zona escolar del Azuay: acuerdo que hace pública la admiración y el respeto de los compañeros de la XVI zona escolar, dado el 11 de abril de 1986.
- Sociedad Obrera «Oriente Azuayo», del cantón Gualaceo: acuerda dar un reconocimiento de gratitud por haber escrito el himno de esta prestigiosa sociedad obrera, dado el 10 de septiembre de 1987.
- La Ilustre Municipalidad de Gualaceo: reconocimiento al mérito artístico, dado en Gualaceo, el 15 de junio de 1982.
- En junio del año 2001 fue condecorado por la I. Municipalidad de Gualaceo con el máximo galardón, la presea «Mariano Moreno».
- La sociedad de arte «Madrigal»: reconocimiento por ser uno de los fundadores del coro «Madrigal» de Gualaceo, dado el 10 de noviembre de 1982.
- El personal docente y padres de familia de la escuela «Martha Bucaram» reconocieron a Augusto Saquicela Lituma por haber compuesto el himno institucional y acordó agradecerle públicamente por tan valiosa colaboración, dado en Gualaceo el 16 de junio de 1985.
- Ministerio de Educación Pública: diploma por la participación en el seminario de educación musical para orientación didáctica, dado en Quito el 7 de octubre de 1966.
- Ministerio de Educación Pública, por asistir al curso de capacitación y orientación didáctica para profesores de educación musical de sierra y oriente, Quito 18 de septiembre de 1967.
- Ministerio de Educación Pública: curso de capacitación y perfeccionamiento para profesores de educación musical de Sierra y Oriente, Quito 18 de septiembre de 1970.
- Unión Nacional de Educadores del cantón Gualaceo, al Sr. Augusto Saquicela L., por haber laborado por más de 30 años en el campo de la educación. Acuerda recomendar su nombre a las generaciones



posteriores como ejemplo de sacrificio y mística profesional, Gualaceo 15 de octubre de 1985.

- La escuela «Mercedes Vázquez Correa», en sus bodas de oro de fundación, acuerda expresar agradecimiento y eterna gratitud por haber sido formador de niños, Gualaceo 5 de Junio de 2010.
- El Comité de padres de familia de la escuela «Brasil», del cantón Gualaceo, decide expedir agradecimiento por haber laborado 36 años consecutivos demostrando abnegación de maestro en bien de la niñez gualaceña. Agradece públicamente a tan valioso maestro, Gualaceo 20 de octubre de 1985.
- El Sindicato de choferes profesionales del cantón Gualaceo considerando que el Sr. Augusto Saquicela es el autor de la música del himno oficial acuerda felicitar muy sinceramente a tan distinguido maestro, Gualaceo 27 de octubre de 1982.
- Colegio «Santo Domingo de Guzmán» de Gualaceo. Voto de gratitud y agradecimiento al Sr. Augusto Saquicela por la enseñanza impartida, Gualaceo 22 de Julio de 1971.
- El Centro de cooperación pedagógica de la XVI zona del Azuay acuerda rendir homenaje de admiración y reconocimiento al Sr. Augusto Saquicela L. por su fecunda labor desempeñada. Gualaceo, 19 de abril de 1974.
- Los padres de familia y autoridades de la ciudad de Gualaceo le confieren un diploma como testimonio de gratitud y justicia, por haber sido un profesor benévolo de la cátedra de música y canto, que ha puesto con absoluto desinterés al servicio de la juventud, su talento, su trabajo, la nobleza de su alma y su cultura en el enfoque de la pedagogía moderna, se concede el presente diploma, Gualaceo 11 de febrero de 1966.
- Escuela «Mercedes Vázquez Correa», con motivo de celebrar sus bodas de plata de fundación entregan la presente mención de honor al Sr. Augusto Saquicela L. Que laboró en calidad de profesor de música en este establecimiento, Gualaceo, 7 de Junio de 1986.



4.11. Obras

4.11.1 Géneros nacionales

- 1.- Gualaceña, flor del alma E.A. n 1 (pasacalle). Marzo 15 de 1966
- 2.- Chagra ambateño E.A. n 2 (pasacalle) 1987
- 3.- Jardín de ensueño E. A. n 3 (Pasacalle) marzo de 1991
- 4.- Estoy pensando en ti E. A. n 4(pasillo)

4.11.2 HIMNOS

- 1.-Himno a la escuela «Brasil» E. A. h 1 (mayo de 1957)
- 2.-Himno a la escuela «Hipólito Mora» E.A. h 2 (febrero de 1959)
- 3.-Himno al colegio «Miguel Malo González» E. A. h 3 (mayo de 1976)
- 4.-Himno al Sindicato de Choferes Profesionales de Gualaceo E. A. h 4
(Noviembre 27 de 1982)
- 5.-Himno a la escuela «Ciudad de Gualaceo» E. A. h 5 (marzo 17 de 1983)
- 6.-Himno a la escuela «Mercedes Vázquez Correa» E. A. h 6 (mayo 29 de 1986)
- 7.-Himno a Sociedad Obrera Oriente Azuayo E. A. h 7 (marzo 20 de 1987)
- 8.-Himno a la FENACUTIP E. A. h 8 (noviembre 14 de 1988)
- 9.-Himno al colegio «Santo Domingo de Guzmán» E. A. h 9 (mayo de 1989)
- 10.-Himno a Sucúa E. A. h 10 (noviembre 10 de 1991)
- 11.-Himno a la escuela «Martha Bucaram de Roldós» E. A. h 11 (mayo de 1995)
- 12.-Himno al Asilo de Ancianos «La Esperanza» E. A. h 12 (diciembre 8 de 1995)
- 13.-Himno a la escuela «Luis Cordero» E. A. h 13 (junio 2 de 1997)
- 14.- Himno a Chordeleg E. A. h 14 (agosto 23 de 1999)
- 15.-Himno a la parroquia Mariano Moreno E. A. h 15 (2000)
- 16.-Himno a la Virgen del Rosario de Nabón E. A. h 16 (2002)

4.11.3 Villancico



1.- Fiesta del amor E. A. v 1 (1976)

4.11.4 Infantiles

- 1.-Caricia E. A i 1
- 2.-Corrida de toros E. A i 2
- 3.-Cuando sea grande E. A i 3
- 4.-Dulzura E. A i 4
- 5.-El sapo trasnochador E. A i 5
- 6.-Madrecita E. A i 6
- 7.-Mi linda mamá E. A i 7
- 8.-Mi madre es la pupila E. A i 8
- 9.-Mi madre E. A i 9
- 10.-Mi mamita E. A i 10
- 11.-Qué linda está la mañana E. A i 11
- 12.-Ronda en el campo E. A i 12
- 13.-Sed como las abejitas E. A i 13
- 14.-Un pajarito de plata E. A i 14
- 15.-Si sabes amar E. A i 15
- 16.-Cuán gloriosa mañana E. A i 16
- 17.-El ratón E. A i 17
- 18.-El conejo E. A i 18
- 19.-El sapito y el niño E. A i 19
- 20.-los cinco deditos E. A i 20
- 21.-Leer y escribir E. A i 21
- 22.-Desfile de vocales. E. A i 22
- 23.- A papá E. A i 23
- 24.-Canto a la madre E. A i 24
- 25.- Mamita yo quiero E. A i 25
- 26.- Chaveta enciende la vela E. A i 26



4.12. Análisis musical.

*“Distinción y separación de las partes en un todo hasta llegar a conocer sus principios o elementos”.*⁹⁰

*“Cuando analizamos algo, buscamos dentro de ese algo para encontrar algún tipo de lógica interna que lo construye. Cuanto más profundicemos y más descubramos sobre esa lógica interna, más completa será la información y por ende el análisis será más profundo y los elementos que lo componen; es difícil percibir estos elementos a simple vista, por lo que implica cierta preparación para encontrarlos”.*⁹¹

4.12.1 Describir

*“Definir imperfectamente una cosa, no por sus predicados esenciales, sino dando una idea general de sus partes o propiedades”.*⁹²

Describir es casi lo contrario a “analizar”, cuando describimos no se habla de lo esencial, sino que se relata lo superficial.

“Cuando analizamos es peligroso caer en una simple descripción, pues se encontrará información superficial en donde debería haber profundización.

*En algunos casos resulta necesario realizar alguna pequeña descripción, siempre y cuando se realice para apoyar algún argumento posterior más claro y de profundo análisis”.*⁹³

⁹⁰ Diccionario de la Real Academia de la Lengua.

⁹¹ ROBLES, Luis, Introducción al Análisis Musical.

⁹² Diccionario de la Real Academia de la Lengua.

⁹³ ROBLES, Luis, Introducción al Análisis Musical.



4.13. Breves elementos compositivos de la música ecuatoriana

La gran mayoría de las obras musicales ecuatorianas están construidas con texturas homofónicas, prevaleciendo la inspiración, la sencillez y el buen gusto, en donde las melodías son fácilmente entendidas porque son expuestas de forma resumida y condensada para que se grabe con facilidad en la memoria de los oyentes.

Pero para lograr este objetivo, los elementos de la música, tales como: melodía, armonía y ritmo no pueden estar ausentes en una creación musical cualesquiera, siendo la melodía aquella que se escucha con mayor facilidad por encontrarse en primer plano con respecto a los otros dos elementos. El movimiento de la melodía puede ser ascendente o descendente, ya que existe versatilidad para que así sea. Por el contrario, el acompañamiento está basado en estructuras rítmicas estables, repetitivas y marcadas. Por su parte, en la armonía las voces caminan de manera limitada, dependiendo de la forma de resolución de sus voces y los acordes que se han de utilizar.

Las melodías en nuestra música fueron creadas para ser cantadas. Esta es una característica esencial de la que no podemos abstraernos. La gran mayoría de los textos que se escribieron en el siglo XX eran verdaderos poemas que describían la vida diaria del hombre y todo lo que a su alrededor acontecía. De esta manera, los temas eran muchas veces vivenciales y así se escribía para el amor, la amistad, la traición, etc., a la vez que muchas veces se creaba una letra que luego sería musicalizada para destacar la belleza y los dones peculiares de las provincias y los diferentes lugares del país.



Al contrario, con la música que no tenía texto sucedían otras incidencias y de esta forma hemos de ver que las obras instrumentales tienen dificultades técnicas, propias para cada instrumento al momento de su ejecución, explorando los efectos, registros y sonoridades; en otras palabras, todos los recursos musicales existentes para la interpretación de estas obras vuelven particulares para cada instrumento, a fin de que los instrumentistas los ejecuten apropiadamente, con todas sus específicas complejidades.

Estos elementos de análisis que veremos a continuación, son los que se van a analizar en las siete obras de Augusto Saquicela Lituma; elementos que la gran mayoría de compositores populares han utilizado en sus creaciones.

4.14. Estribillo

Las estructuras de los géneros ecuatorianos por lo general tienen un estribillo, el cual es expuesto en compases que pueden ir desde cuatro hasta ocho. En esta sección se pueden utilizar elementos de la misma composición u otras melodías nuevas y se la presenta de manera instrumental, apareciendo delante de las secciones (A - B).

Chola cuencana



Ilustración 14 Estribillo "Chola cuencana"



4.15. Sección A:

Se encuentra por lo general en modo menor y es la parte en donde se exponen los motivos con los cuales se crea la obra, también es conocida como parte A en algunos textos teóricos de la música.

Vasija de barro

Parte A

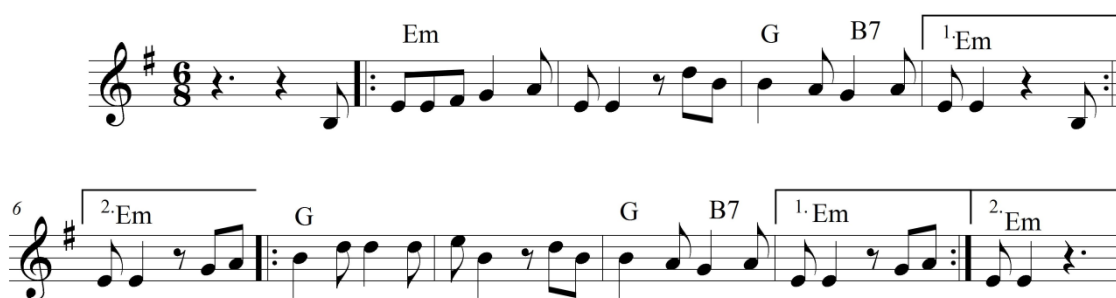


Ilustración 15 Sección A “Vasija de barro”

4.16. Sección B:

En esta sección se busca el contraste, por lo cual es escrita en modo mayor; se la conoce también como parte B.

Pobre corazón.

Parte B



Ilustración 16 Sección B “Pobre corazón”

Estas estructuras pueden variar pasando directamente de la parte A a la B, sin el estribillo que antecede a la segunda.

Los compositores académicos han ampliado estas estructuras, puesto que han incorporado elementos utilizados en las grandes «formas musicales», las cuales han servido para ampliar la duración y dar contraste, quedando como



consecuencia grandes secciones expositivas y de desarrollo. Esto se ha visto en algunos compositores que citaremos a continuación: Gerardo Guevara, Corsino Durán, Arturo Rodas, Milton Estévez, entre otros.

4.17. La introducción.

En esta sección se recogen los elementos melódicos y rítmicos que se utilizarán luego para el desarrollo de la misma. Entre ellos debemos destacar a la velocidad, el tono, con lo cual se dará al oyente una aproximación inicial a lo que va a ser la obra en su conjunto.

La introducción es la sección de la obra que se presenta al inicio de la composición musical y que no se intercalara como el estribillo en el desarrollo de la obra.

4.18. El puente.

Es una sección en la que se incluyen nuevos elementos rítmicos y melódicos y en la mayoría de las veces sirve para dar descanso al oyente, de todo el material presentado en la obra, para que la pieza musical no se torne monótona.



Ilustración 17 Puente moduladorio "Himno de la Escuela Brasil"

Uno de los recursos utilizados es el «alargamiento», que sirve para extender la duración de la obra, pero el mismo no altera esencialmente a la



composición. Con la presencia de este recurso la obra en sí no es afectada en su real sentido, ya que al ser adicional puede o no estar presente.

Rosario de besos

The musical score for "Rosario de besos" is written in 3/4 time and consists of three staves. The first staff has a key signature of one flat and a common time signature. The chords above the first staff are Dm, A7, and Dm. The second staff has chords D7, Gm, Dm, A7, and Dm. The third staff has chords Gm, Dm, A7, and Dm. A box labeled "Alargamiento" (Alargamiento) is placed under the final two notes of the third staff.

Ilustración 18 Alargamiento "Rosario de besos"

4.19. Los motivos.

Se constituyen en pequeñas fórmulas rítmicas y melódicas. Estos constituyen el elemento generador de la obra y se exponen en uno o dos compases. Cabe indicar que todas las obras, sin importar su clase, tienen estos elementos, los cuales son de diferente extensión, género y categoría.

En una fuente virtual hemos hallado una interesante referencia sobre el motivo. La copiamos ex integro: «es una unidad de construcción fácilmente reconocible debido al impacto temático que tiene una determinada obra musical, para muchos la "idea generadora" o el "elemento primario" de composición. Es utilizado como punto de partida para la construcción de unidades más extensas y por lo general tiene una formación melódica y/o rítmica característica; el motivo es llamado también célula o inciso».⁹⁴

⁹⁴ analisisdelamusica1.blogspot.com/2012/04/2-motivo-y-figura.html



Ilustración 19 El motivo “L. van Beethoven. 5ta Sinfonía”



Ilustración 20 El motivo “Bach. Minueto en Sol Mayor”

4.20. El antecedente.

Es un elemento formulado a manera de pregunta, con una breve idea musical que consecuentemente tiene una forma de respuesta, dándole sentido, ya sea de forma conclusiva o suspensiva.

Vasija de barro

Ilustración 21 El antecedente “Vasija de Barro”

Se lo denomina conclusivo cuando el consecuente termina en el primer grado, pero cuando se termina en cualesquier otro grado hablamos de una terminación suspensiva.

Estas dos secciones, el antecedente y el consecuente forman una «semifrase», lo cual significa que la idea todavía no tiene sentido completo.

Pero cuando la idea ya tiene sentido completo se la denomina «frase». En estos casos se colocará una letra, constituyéndose en la primera parte.

Vasija de barro



Ilustración 22 La frase “Vasija de barro”

4.21. Las escalas.

Se las define como la «*serie de sonidos sucesivos con un orden y altura*». ⁹⁵

Hay instrumentos que, en la historia de la música, trataban de imitar los sonidos que se encuentran en la naturaleza, tales como, por ejemplo, la gran variedad de aves que tiene el Ecuador y sus peculiares trinos. En la búsqueda de imitación de estos sonidos se han construido instrumentos de viento como *verbi gratia*: silbatos, flautas de hueso, ocarinas de cerámica que producen 1, 2, 3, 4 y hasta 5 sonidos, con lo que se estableció el sistema pentafónico.

Pobre corazón

Escala pentafónica



Ilustración 23 Escala pentafónica “pobre corazón”.

Con estos cinco sonidos constrúyanse pequeños motivos que repetíen formando melodías que antiguamente se interpretaban en ceremonias religiosas o sociales. Estos instrumentos no seguían los patrones europeos de afinación,

⁹⁵ Guerrero, Pablo, «Enciclopedia de la música ecuatoriana». Pág. 604



ya que no eran temperados, por lo cual dicha música tenía melodías con características propias, sin que esto signifique que los instrumentos se hallaban desafinados.

Escalas pentafónicas



Ilustración 24 Escala pentafónica menor.



Ilustración 25 Escala pentafónica mayor.



Ilustración 26 Escala pentafónica neutra, sin tercera

Puede verse que en nuestra historia musical los investigadores han estudiado la música prehispánica y así «la escala indígena ha sido dividida en tres modos: menor, mayor y neutro (sin tercera)».⁹⁷

Pero ya con la llegada de los españoles, a nuestra música se le incorporaron otros sonidos. Por ello, las melodías pentafónicas tuvieron que adaptarse a un nuevo sistema de siete sonidos.

«Se habla de una escala mestiza cuando se fusionaron elementos de la escala pentafónica con la diatónica que vino de ultramar.»

⁹⁶ Guerrero, Pablo, «Enciclopedia de la música ecuatoriana». Pág. 605

⁹⁷ Ibídem



*Escala mestiza. Conforme a lo dicho por el musicólogo imbabureño Segundo Luis Moreno (1882 - 1972), la escala mestiza se originó al llenarse todos sus grados, el segundo y el sexto faltantes en la escala pentafónica».*⁹⁸

Por otra parte, en la armonía utilizada hasta 1980 se observa que las secuencias son tonales tratando de llegar siempre a su primer grado (centro tonal), por medio de la dominante, haciendo cumplir la función de atracción de las voces de los acordes mayores, menores y de séptima de dominante.

Conviene resaltar una cadencia muy ecuatoriana, que utiliza el V grado en modo menor. Así entonces, la cadencia sería I-VI-V(m). Esto ha sido hallado en algunas obras musicales; por ejemplo, en «Queja Indiana», «La bocina» (Fox incaico), «mi chagrita caprichosa» (Sanjuanito).

La bocina

The musical notation for 'La bocina' is presented in two staves. The first staff shows a melodic line starting with a Dm chord (I) and moving to an F chord (III). The second staff continues the melody, featuring an A7 chord (V7) and a Dm chord (I). A box highlights the final cadence, showing a Bb chord (VI) and an Am chord (Vm).

Ilustración 27 Cadencia I-VI-V(m).

Algo interesante que debemos destacar es la utilización de la armonía tonal en las melodías pentafónicas, lo cual hace que se produzca un choque con la novena aumentada en la melodía. Se puede afirmar que es la confrontación cultural entre lo europeo y lo indígena, lo cual incidió profundamente en la música, con el proceso de mestizaje, aunque la verdad sea dicha, este asunto, más que representar un concepto musical, es un tema de carácter social y

⁹⁸ Guerrero, Pablo. «Enciclopedia de la música ecuatoriana». Pág. 605



cultural, que ha tenido distintas posturas para su análisis, las cuales deberían encontrar equilibrio en algún momento, más allá de que en la actualidad empieza a considerarse al mestizaje como un hecho singular de nuestra historia, el cual no puede sino ser asimilado como parte sustancial de nuestra identidad.

Pobre corazón

Armonía tonal

Dm F A7 Dm Dm F A7 Dm

Escala pentafónica

The musical notation shows a melody in 2/4 time on a treble clef staff. The notes are D4, E4, F4, G4, A4, B4, G4, F4, E4, D4. Above the staff, the chords Dm, F, A7, Dm, Dm, F, A7, Dm are indicated. The melody is a pentatonic scale with a final cadence.

Ilustración 28 Escala pentafónica, armonía tonal "Pobre corazón"

Una de las instrumentaciones más comunes en la música ecuatoriana ha sido la llamada banda militar y aquella que la conocemos como banda de pueblo. También algunos de estos ensambles se han conformado de instrumentos populares tales como la guitarra e instrumentos autóctonos entre los que se hallan los rondadores, los pingullos y las dulzainas.

Asimismo, la marimba también ha integrado estos conjuntos musicales, junto con otros instrumentos de percusión que acompañaban al canto.

Con el transcurrir del tiempo, se comenzaron a utilizar instrumentos de cuerda frotada, entre los que tenemos al piano y otros de las diferentes familias de teclados. Actualmente, sirviéndose de la tecnología, se utilizan modernos sintetizadores capaces de crear múltiples y variados sonidos en la música contemporánea de nuestros días.



4.22. Análisis musical de siete obras de Augusto Saquicela Lituma.

Se ha visto conveniente hacer el análisis musical del pasacalle “Gualaceña flor del alma” ya que es el tema con el que se sienten identificado los gualaceños, y es considerado el segundo himno de este cantón.

Motivo de análisis también serán tres Himnos, que se han seleccionado por los años de composición; himno de la escuela “Brasil” de Gualaceo (etapa inicial, año 1957), himno al Colegio “Santo Domingo de Guzmán” de Gualaceo (etapa media año 1989) y el himno a la “Virgen del Rosario de Nabón” (etapa final año 2002), en estos tres himnos se ve reflejado el estilo de su composición, usando elementos rítmicos propios de los himnos y marchas, en estas tres etapas, inicial-media-tardía de su creación musical las estructuras serán mantenidas en todas sus demás composiciones, trabajando en casi la totalidad de sus himnos en modo mayor a excepción del himno a la “Virgen del Rosario de Nabón que está escrito en modo menor, y la forma de todos sus himnos es la tradicional en este tipo de música A-B.

Las canciones infantiles otro aporte de este compositor, la creación de un gran número de obras de corte infantil lo llevaron a ser reconocido por el Congreso Nacional como Profesor Superior de Música; se analizará tres obras infantiles, “Sed como las abejitas”, “Mamita” y “Los cinco deditos” ; se han considerado a estas obras para el análisis por los años de composición, ya que la totalidad de sus obras fueron estructuradas de la misma manera, con melodías fáciles de memorizar y dentro un registro cantáble.



4.23. El pasacalle

*«Baile y música de los mestizos del Ecuador, pautado en compás binario simple (2/4) de ritmo movido. El pasacalle no tiene relación directa con el passacaglia europeo (hay en Bolivia también una versión religiosa), pero sí con el pasodoble español, del cual tiene su ritmo, compás y estructura general, pero naturalmente con ciertas particularidades locales que lo diferencian».*⁹⁹

A inicios del siglo XX, en nuestro país, el pasacalle tuvo una gran difusión, a través de las bandas militares, a punto tal de que llegó a ser muy popular en la gente. Con la aparición de los discos de pizarra también se promociona este género y, por supuesto, a través de partituras, mas aunque es en la vigésima centuria cuando se desarrolla ampliamente, se ha comprobado que desde finales del siglo XIX ya se lo conocía y empezó a configurarse como un ritmo popular de amplia aceptación.

Algunas aseveraciones con respecto al pasacalle se han encontrado para la presente investigación. Así, Alejandro Mateus dice, por ejemplo, que es: *«Cualesquier música alegre y de ningún valor artístico»*. (*Riqueza de la lengua castellana y provincialismos ecuatorianos; obra publicada en 1918*). También, Hernán Gallardo Moscoso dice que *«su origen tiene en el pasodoble y su baile es zapateado y galante»*. Segundo Luis Moreno Andrade (1880-1972) dice, por su parte, que *«el pasacalle es una danza popular con movimiento de pasodoble, carácter rítmico y melódico de sanjuanito»* y advierte también que *«generalmente carecía de variedad y que por estar siempre en modalidad menor era monótono»*.

⁹⁹ GUERRERO, Pablo, «Enciclopedia de la música del Ecuador». Tomo II, Quito, 2001 - 2002, pág. 1087



Se cree que el nombre se originó por la manera como se lo bailaba, pues se trata de un baile que se lo realizaba de un lado a otro de la calle (pasacalle) «un baile de mucho movimiento y callejero, de contexto festivo y colectivo».

Por lo general, los pasacalles se han compuesto en mayor cantidad en la región litoral y andina del Ecuador, mientras que la gran mayoría de pasacalles se han escrito en homenaje a provincias, ciudades, poblados e incluso barrios, comprendiendo de esta manera que sean considerados como «segundos himnos»².

Se escribe en un compás de 2/4 y su ritmo de base es así:



Ilustración 29 Ritmo del Pasacalle

«Su acompañamiento diera la impresión de una figuración hecha a contratiempo, pero esto se debe a que en la segunda corchea de cada tiempo que se presenta el acorde es completo.

El movimiento es vivo y a veces presto. Tiene una introducción y dos partes con estribillo, el cual sirve de enlace entre la primera parte, que generalmente está en tonalidad menor y la segunda parte, en mayor».¹⁰¹

¹⁰⁰ GUERRERO, Pablo, «Enciclopedia de la música del Ecuador». Tomo II, Quito, 2001 - 2002, pág. 1087

¹⁰¹ GUERRERO, Pablo, «Enciclopedia de la música del Ecuador». Tomo II, Quito, 2001 - 2002, pág. 1088



4.24. Criterios para la clasificación de las obras de Augusto Saquicela Lituma para su análisis.

*“Un género musical es una categoría que reúne composiciones musicales que comparten varios criterios de afinidad, estos criterios pueden ser específicamente de carácter musical, el ritmo, la instrumentación, las características armónicas y melódicas o su estructura, y también características no musicales, como la región geográfica de origen, el período histórico, el contexto sociocultural u otros aspectos más amplios de una determinada cultura”.*¹⁰² Partiendo de lo expuesto anteriormente los criterios que se utilizaran son los siguientes:

- Características melódicas, armónicas y rítmicas.
- Instrumentación.
- Lugar geográfico donde se desarrolla.
- Origen histórico.
- Estructura de las obras
- Normas técnicas de composición.

Uno de los problemas que suele suceder en agrupar a la música por géneros es la “Subjetividad”, que está influido por el conocimiento de cada individuo y la forma de personal de sentir y escuchar la música. El cambio del contexto cultural también influye, ya que la música “Barroca” por ejemplo, que la gran mayoría de personas la colocaría actualmente en la música académica, ya que su ejecución y escucha esta limitada a sectores especializados, en su época en realidad fue “Música popular”.

¹⁰² www.ecured.cu



Las ventajas que se tiene al categorizar las obras, es que nos facilita el seguimiento a través de la historia de los diferentes géneros musicales, además nos ayuda a conceptualizar, distinguir y definir con mayor precisión cada uno de ellos.

La música popular es un conjunto de estilos musicales que, a diferencia de la música tradicional o folklórica, no se identifica con naciones o etnias específicas, por su sencillez y corta duración, esta música no suele requerir de conocimientos musicales elevados.

La música popular tiene limitaciones formales que a llevado a dividir la música en categorías que cada artista tiene, su propio estilo y su propio modo de hacer las cosas, con lo que es muy complicado colocar etiquetas a este tipo de música.

4.25. Criterios para el análisis musical.

¿Qué pretendemos conocer?

¿En base a qué parámetros?

Fundamentación.

El análisis compositivo debe presentar modelos analíticos que explique los fenómenos musicales, y al mismo tiempo, señalarle sus limitaciones ya que ninguna perspectiva es capaz de explicar toda la música. El análisis compositivo supera la mera descripción en pos de arribar a una interpretación más profunda de ella, en el análisis no está presente solo esta pregunta: ¿cómo funciona esto? sino con estas interrogantes ¿qué significa esto? o ¿qué es esto para mí?



Para estas interrogantes hay que tener presente que, no existe ningún método analítico que dé cuenta de toda la música, sino que la eficacia de cada uno de ellos radica en la selección pertinente de los casos sobre los cuales se aplican; cada método analítico parte de algunas premisas que pretenden colocar en diferentes planos a ciertos elementos; por ejemplo el análisis Schenkeriano funcionara de manera efectiva para describir las relaciones estructurales de la música tonal. Es importante mantener la diferencia formulada por Leonard Meyer entre el análisis crítico y el estilístico, mientras el primero enfatiza el análisis de piezas individuales para desentrañar las características que hacen que las obras sean diferentes entre unas y otras; *el análisis estilístico se pregunta por los rasgos comunes a un grupo de obras de uno o diferentes compositores, que permite clasificarlas genéricamente.*¹⁰³

En definitiva, el objetivo principal del análisis será desarrollar ideas a partir del manejo crítico de diferentes metodologías analíticas.

El análisis Schenkeriano parte de que existen muchos niveles estructurales en una obra musical, y que estos niveles pueden ser esenciales o superficiales en su relación con otros. Se identifican tres niveles en una obra musical.

- Estructura fundamental, base subyacente o estructura generatriz.
- Base media.
- Superficie.

“Este principio parte de que toda obra tonal, está en una tonalidad, empieza y termina en la tónica, se verá reflejado este hecho gráficamente en un esquema

¹⁰³ MEYER, Leonard, Explaining Music. Essay and explorations. Berkeley: University of California Press (1973). Pag 6-7.



de escala o tríada sobre la tónica. El movimiento melódico partirá indiscutiblemente de una de las tres notas que conforman la tríada de la tónica, que se la denominará “Primera nota” o “Kopfton”. Este movimiento abarcará toda la obra, y su progreso final será de carácter descendente hacia el otro miembro de la tríada se denomina “Línea fundamental” o “Upline”.¹⁰⁴

Entonces el movimiento melódico se originará a partir de disminuciones en la línea fundamental, entendiendo por disminución “al proceso por el cual un intervalo formado por notas de una cierta duración se expresa en notas de valores más pequeños”.¹⁰⁵

Las notas de paso (P), la bordadura (B), el salto consonante (SC) y la arpegiación (A) comprenden las disminuciones; las notas de adorno en la teoría tradicional tienen un sentido superfluo, que se contradice con la consideración Schenkeriana en que estas notas forman parte primordial en la melodía y no son elementos accesorios. Las disminuciones pueden actuar también en forma expandida o contraída con respecto a la duración rítmica.

Un aspecto importante que complementa a la “Línea fundamental” lo constituye el bajo; siendo que toda obra comienza y termina en el primer grado de la tónica. El resultado de estos pasos esenciales podría resumirse en una sucesión a gran escala del enlace I-V-I, que abarca toda la obra.

A la línea fundamental y el bajo arpegiado se lo conoce como estructura esencial de la obra, a partir de este nivel se articulan los niveles más superficiales.

¹⁰⁴ SANS, Juan Francisco, Elementos del Análisis Schenkeriano.

¹⁰⁵ MEYER, Leonard, Explaining Music. Essay and explorations. Berkeley: University of California Press (1973). Pag 65.



Por otro lado Leonard Meyer intentaba explicar las emociones que causa la música en función de lo que oyente espera que suceda y lo compara con lo que realmente sucede. Esto estaba determinado por dos elementos:

- *Una serie de normas mediante las cuales un oyente competente interpreta lo que oye (como saber un idioma).*
- *Los modelos que crea la música cuando se interpreta siguiendo tales normas (algo que comienza y termina en tónica es cerrado y el oyente no espera nada más y si no concluye en tónica si espera algo más).¹⁰⁶*

Un método basado en principios psicológicos generales que comprendan elementos como apertura o clausura sería aplicable a todo tipo de música, pero es necesario saber las normas estilísticas para ser capaces de explicar la satisfacción emocional que causa una pieza musical desde el punto de vista estructural técnico.

Meyer se circunscribe básicamente a la música tonal y también se limita a las experiencias de unidad y coherencia en música.

Un movimiento para rellenar un vacío: Dice que un intervalo disjunto es como un vacío, implicando que la nota que se ha saltado será tocada a continuación. Un evento generador: es una secuencia que nos lleva obligatoriamente a una resolución. Otro patrón de Meyer; retraso del movimiento de respuesta esperado: Esto comprende la altura y los ritmos en determinados casos.

“Para Meyer es muy importante el ritmo, dice que es el estudio complementario al de las alturas, el ritmo se percibe como modelos en cuyas

¹⁰⁶ www.marnorlander.blogspot.com



*unidades básicas tienen tiempos fuertes y débiles, la forma de agruparlos dan origen a cinco tipos de grupos rítmicos extraído de la poesía greco-latina”.*¹⁰⁷

Para realizar un análisis rítmico primero se determinan los tiempos fuertes y luego como se asocian los débiles a estos, la diferencia entre el tiempo fuerte y el débil está en el acento, esto tiene una significación psicológica. Según la psicología de Gestalt la mente interpreta las cosas de la manera más sencilla posible.

Tanto el análisis Schenkeriano como el de Meyer intentan averiguar cómo es la estructura en casos concretos, estos dos modelos llegan a la misma conclusión; la reducción Schenkeriana esclarece la continuidad armónica de la música pero omite los contrastes del primer plano, en cambio la técnica Meyer es útil al momento de observar rasgos superficiales, especialmente los contrastes rítmicos.

Las composiciones ecuatorianas en su gran mayoría están creadas a partir de una textura homofónica, en donde el buen gusto, la inspiración, la sencillez priman, mostrando el material sonoro y rítmico de una forma resumida, permitiendo a los escuchas grabar en su memoria con facilidad estos temas.

En cualesquier composición por pequeña que sea esta debe tener los tres elementos que conforman el arte de los sonidos: Melodía, armonía y ritmo, en donde la melodía es el elemento que se nota con mayor facilidad y puede moverse con libertad, por tal motivo su direccionalidad puede ser ascendente o descendente; por el contrario el ritmo está construido con estructuras estables, continuas, marcadas y repetitivas, y en lo que tiene que ver con la armonía el

¹⁰⁷ www.marnorlander.blogspot.com



movimiento de las voces es más limitado, determinado por el movimiento armónico de los sonidos.

Las melodías de nuestra música fueron creadas para ser cantadas, por tal motivo la gran mayoría de estas no tienen ornamentación melódica, elemento característico del período barroco.

4.25.1 Textos

Las obras ecuatorianas que se fueron creadas en su mayoría en el siglo XX tenían un texto por lo tanto eran cantadas; la vida diaria del hombre, su entorno servían de fuente de inspiración para los artistas que escribían verdaderos poemas que luego eran musicalizados; la belleza de lugares y provincias del Ecuador, el amor, la traición, la amistad, textos que ayudaban a los escuchas a identificarse con determinada canción o género, es importante tomar en cuenta:

- Los medios sonoros empleados.
- La función.
- Los contenidos y manera de exponerlos.
- El público al que va dirigida la obra.
- Música instrumental: Pertenecen a este grupo las obras interpretadas exclusivamente por instrumentos musicales.
- Música vocal: Se entiende por música vocal a toda obra destinada exclusivamente o no a la voz (a capella), (Con acompañamiento del instrumento)
- Música religiosa: Obras creadas con relación a alguna religión o creencia religiosa, sea del tipo que sea.



- Música profana: este género es contrario al anterior, al que pertenece toda música no religiosa.
- Textura.
- Movimiento.
- Instrumentación.
- Esquema rítmico.
- Elementos compositivos.
- Armonía.
- Motivos generadores.
- Acompañamiento.

Analizando estos elementos llegaremos a un mejor entendimiento a cerca de la música de diferentes compositores, en este caso de Augusto Saquicela Lituma. Las respuestas a las diferentes interrogantes desde el punto de vista musical nos ayudarán a obtener valiosa información en torno a su música.

4.26. Análisis musical del pasacalle “Gualaceña flor del alma”

Un pasacalle que exalta a Gualaceo, un cantón sur-oriental de la provincia del Azuay, de una manera romántica propia del siglo XX, resaltando la belleza de sus mujeres, paisajes y productos que se dan en este sitio de naturaleza y gracias.

Gualaceña flor del alma

/Gualaceña flor del alma

Flor del durazno mi amor/

El paisaje está en tus ojos



Como el río en tu canción

Gualaceña flor del alma

Flor del durazno mi amor.

Gualaceña flor del alma

Flor del durazno mi amor.

4.26.1 Aproximación inicial

Pasacalle «Gualaceña, flor del alma»

TITULO DE LA OBRA	GÉNERO	RITMO/COMPÁS	ESTRUCTURA		TONO
"Gualaceña flor del alma"	Pasacalle	Binario 2/4	BIPARTITA	Estribillo	Dm
				Parte A	Dm
				Estribillo	Dm
				Parte B	Dm

4.26.2 Textura

Esta obra tiene textura homofónica; es una melodía con acompañamiento.

Melodía

Acompañamiento con estructura armónica

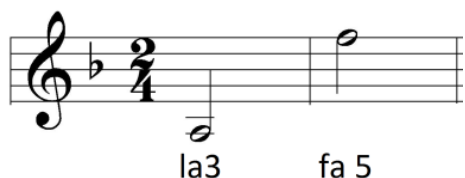
4.26.3 Movimiento

El movimiento es vivo, tiene una introducción y dos partes A-B con estribillo.



4.26.4 Instrumentación

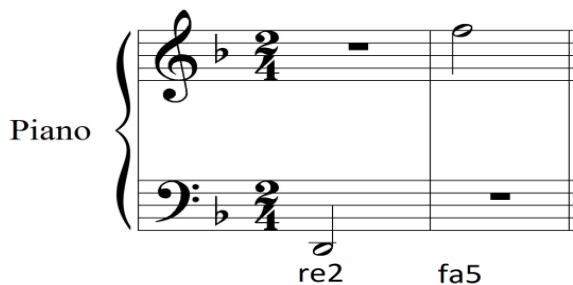
Este pasacalle no tiene complejidades técnicas de ejecución, el registro de la melodía va desde la 3 a fa 5



El registro del acompañamiento va desde, re 2, a re 4



El registro completo de este pasacalle va desde, re 2, a fa 5.



4.26.5 Esquema rítmico

El esquema rítmico es tomado de la Enciclopedia de la música de Pablo Guerrero (pag. 1087) tomo II



4.26.6 Forma (Análisis estructural).

Este pasacalle tiene dos partes A y B (bipartita).

Estrribillo		Parte A			Estrribillo		Parte B	
c 1	c 12	c 13	c 52	c 53	c 64	c 65	c 102	
A7	Dm	Dm	F Dm	A7	Dm	A7 Dm E	FDm	

4.26.7 Elementos compositivos

Se destacan algunos elementos.

Estrribillo: «Gualaceña flor del alma», del compás 1 al 12

Musical score for the chorus (Estrribillo) of «Gualaceña flor del alma», measures 1 to 12. The score is for Piano (Piano and Pno.). It features circled motifs and cells labeled 'Motivo' and 'célula'. A 'célula rítmica' is also indicated in the bass line.

Parte A. «Gualaceña, flor del alma», del compás 13 al 52

Musical score for Part A of «Gualaceña, flor del alma», measures 13 to 52. The score is for Piano (Pno.). It features circled motifs and cells labeled 'Motivo' and 'célula'. A 'célula rítmica' is also indicated in the bass line. The score includes first and second endings.



4.26.8 Armonía

Utiliza armonía funcional consonante; la obra se encuentra escrita en Dm y predominan los grados tonales: I - III – V; no existen procesos transitorios de modulación a otras tonalidades.

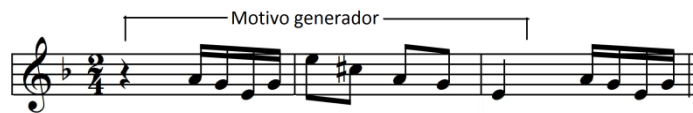
Parte B «Gualaceña, flor del alma», del compás 65 al 102

Estribillo, (compás 1 al 12)

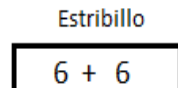
Armonía:

		Estribillo											
		Tono original Dm											
Nro compás		1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12
		A7	A7	Dm	Dm	A7	A7	Dm	Dm	F	A7	Dm	Dm
	2/4	V7	V7	Im	Im	V7	V7	Im	Im	III	V7	Im	Im

Motivo generador y fraseología:



Está constituido de dos períodos de 6 compases. Es una frase cuadrada con terminación conclusiva.



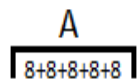
Parte A, (compás 13 al 52)

		<div style="border-top: 1px solid black; border-bottom: 1px solid black; padding: 2px 0;">Parte A</div>																																							
		Tono original: Dm																																							
Nro compás		13	14	15	16	17	18	19	20	21	22	23	24	25	26	27	28	29	30	31	32	33	34	35	36	37	38	39	40	41	42	43	44	45	46	47	48	49	50	51	52
		Dm	A7	Dm	A7	Dm	F A7	Dm	F A7	Dm	F	A7	Dm	F	A7	Dm	F	A7	Dm	F	A7	Dm	F	A7	Dm	F	A7	Dm	F	A7	Dm	F	A7	Dm	F	A7	Dm				
2/4		Im	V7	Im	V7	Im	III V7	Im	III V7	I	III	V7	Im	III	V7	Im	III	V7	Im	III	V7	Im	III	V7	Im	III	V7	Im	III	V7	Im	III	V7	Im	III	V7	Im				

4.26.9 Motivos generadores



Está construido por 5 períodos de 8 compases, con terminación conclusiva



Parte B (compás 65 al 102)



4.26.10 Armonía

		Parte B																																							
		Tono original Dm																																							
Nro	Compás	65	66	67	68	69	70	71	72	73	74	75	76	77	78	79	80	81	82	83	84	85	86	87	88	89	90	91	92	93	94	95	96	97	98	99	100	101	102		
		A7	F	A7	Dm	A7	F	A7	Dm	E	A7	F	A7	Dm	F	A7	Dm	F	A7	Dm	F	A7	Dm	F	A7	Dm	F	A7	Dm	F	A7	Dm	F	A7	Dm	F	A7	Dm	F	A7	Dm
2/4		V7	III	V7	Im	V7	III	V7	I	III	V7	III	V7	I	III	V7	III	V7	I	III	V7	III	V7	I	III	V7	III	V7	Im	III	V7	Im	III	V7	Im	III	V7	Im	III	V7	Im

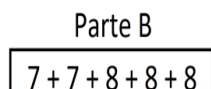
Se destaca la utilización del 5to grado de la dominante en los compases 79 – 80, utiliza armonía tonal funcional.

IIM (E)
Dominante de la dominante

V7 (A7)
Dominante

4.26.11 Motivos generadores

La parte B está constituida por 2 períodos de 7 compases y 3 de 8, con final conclusivo.



4.26.12 Acompañamiento

Todo el acompañamiento es por estructuras armónicas.



Bajo-Acorde

Estructuras armónicas

A musical staff in bass clef with a 2/4 time signature. The notation consists of a sequence of chords and single notes. The first measure is a whole rest. The second measure contains a circled chord (F major triad). The third measure contains a chord (F major triad) and a quarter note (F). The fourth measure contains a chord (F major triad) and a quarter note (F). The fifth measure contains a chord (F major triad) and a quarter note (F). The sixth measure contains a chord (F major triad) and a quarter note (F). The seventh measure contains a circled chord (F major triad). The eighth measure contains a chord (F major triad) and a quarter note (F). The ninth measure contains a chord (F major triad) and a quarter note (F). The tenth measure contains a chord (F major triad) and a quarter note (F). The eleventh measure contains a chord (F major triad) and a quarter note (F). The twelfth measure contains a chord (F major triad) and a quarter note (F).

The musical notation shows a sequence of chords and notes in bass clef, 2/4 time. The first measure is a whole rest. The second measure contains a circled chord (F major triad). The third measure contains a chord (F major triad) and a quarter note (F). The fourth measure contains a chord (F major triad) and a quarter note (F). The fifth measure contains a chord (F major triad) and a quarter note (F). The sixth measure contains a chord (F major triad) and a quarter note (F). The seventh measure contains a circled chord (F major triad). The eighth measure contains a chord (F major triad) and a quarter note (F). The ninth measure contains a chord (F major triad) and a quarter note (F). The tenth measure contains a chord (F major triad) and a quarter note (F). The eleventh measure contains a chord (F major triad) and a quarter note (F). The twelfth measure contains a chord (F major triad) and a quarter note (F).



4.27. Los himnos

Himno, según la Real Academia de la Lengua, es la *«composición musical emblemática de una colectividad, que la identifica y que une entre sí a quienes la interpretan»*.¹⁰⁸ *«Son piezas musicales, básicamente diseñadas para alabar y estimular ciertos principios ideológicos, patrióticos o espirituales»*.¹⁰⁹

En la historia, el himno ha sido una de las formas poéticas más antiguas que existen, surgen en civilizaciones pasadas y quienes componían himnos para alabar a los dioses, los griegos como también los romanos antes de Cristo, ya componían y cantaban himnos para agradecer por favores recibidos por parte de sus dioses.

Al transcurrir el tiempo el himno ha ido cambiando a la forma como hoy lo conocemos, siendo un tipo de composición formal que exalta el patriotismo, el honor y la gallardía de un lugar o nación en particular.

Ahora, en menor grado que en la antigüedad, los himnos y ciertos cantos ceremoniales se componen también para honrar a las divinidades, aunque son más bien de naturaleza marcial y se crean para resaltar a las instituciones o efemérides en nuestras comunidades.

En la época prehispánica, por ejemplo, los indígenas de América tenían cantos sagrados dedicados sus dioses, aunque muy pocos registros de los mismos se pueden hoy encontrar. En la Colonia se compusieron himnos para alabar al Dios católico; mientras que en la época republicana los diversos países hispanoamericanos crearon himnos para identificarse como países libres e

¹⁰⁸ REAL, Academia de la Lengua. Diccionario Espasa – Calpe, edición 2002

¹⁰⁹ GUERRERO, Pablo, «Enciclopedia de la música del Ecuador». Quito, 2001 – 2002. Pág. 739



independientes, resaltando los elementos más singulares de los pueblos, la historia que costó su liberación, la acción heroica de nuestros próceres y los valores cívicos que nos definen como pueblos auténticos. Sin embargo, también se crearon himnos y marchas para los combatientes en épocas de guerra y así contamos con una serie de composiciones de este género dedicadas a cantar a la patria y a sus glorias.

Por lo expuesto, en el acervo musical de nuestros países tenemos muchos himnos patrióticos, militares, deportivos, regionales y en nuestro país se puede decir que cada una de sus localidades suele contar con composiciones de esta naturaleza, las cuales son interpretadas en los momentos más solemnes de la vida institucional (ya en las provincias, las parroquias, las instituciones, los clubes, etc).

*«Al parecer, la época republicana y sobre todo la segunda mitad del siglo XIX hasta las primeras décadas del siglo XX fueron los tiempos en los que una mayor cantidad de obras de este género se crearon, quizá porque en aquel entonces existía una continua inestabilidad política y porque empezaban a constituirse nuevas organizaciones republicanas».*¹¹⁰

Por otro lado, en general, asociamos los himnos con las canciones que identifican, de manera patriótica, a las instituciones y a los diversos lugares del país, resaltando los hechos más importantes de la historia, consiguiendo -con este tipo de creaciones- que las personas eleven el espíritu al escucharlas.

Podríamos afirmar en consecuencia, que los himnos vienen a ser como incentivos para exaltar un sentimiento patriótico frente a algún suceso

¹¹⁰ GUERRERO, Pablo, "Enciclopedia de la música del Ecuador" ,Quito, 2001-2002,pag 740



importante; por tal motivo, en la América hispana, los himnos nacionales nacieron luego de que cada país del continente se independizara.

La letra de los himnos suele ser de corte poético, generalmente versificada en rima consonante, mientras que la música es marcial por naturaleza propia. Así, el himno es una forma musical - literaria que habla de la belleza, la valentía de nuestros pueblos, los valores de sus próceres, el sacrificio de sus héroes y sobre todo el sentimiento patriótico libertario que nuestros antepasados mostraron frente a cualesquier opresión de la que fuimos víctimas, antes de la liberación del yugo ibérico. También, en los himnos de nuestros países suelen existir advertencias de no permitir en el futuro eventuales opresiones que atentaría a nuestra libertad, precioso don que lo debemos precautelar a cualquier precio.

Caracterizan a las composiciones musicales conocidas como marchas e himnos la solemnidad, el fervor y la exaltación espiritual. Pero estas cualidades tienen orígenes que se remontan al acompañamiento musical que se hacía en las unidades militares para que los soldados y la tropa en general marchen y desfilen con la reverencia debida, así como también en los cantos religiosos de la antigua liturgia podemos encontrar referentes que nos ligan a encontrar en los himnos una exaltación espiritual que se manifiesta *ad sollemnitatem*.

En la historia de la música marcial de nuestras sociedades hemos podido comprobar que las marchas representaron, en su origen, una forma musical caracterizada por una métrica precisa y fuertemente acentuada, con el fin de facilitar los desfiles militares. El género fue posteriormente adoptado por



diferentes modalidades musicales en las que se transfiguró, en cierto modo, su primitivo sentido.

4.27.1 Himnos y compositores ecuatorianos

Himno del Ecuador Música: Antonio Neumane (Córcega, ca. 1818-Quito, 1871)

Letra: Juan León Mera

Himno a Bolívar Música: Sixto María Durán (1875-1947)

Letra: Leonidas Pallares Arteta

Himno a Cuenca Música: Luis Pauta Rodríguez

Letra: Luis Cordero

Himno a la Madre Música: Rafael Carpio Abad

Letra: Eloy Coello N

Himno al Civismo Música: Luis Cueva Negrete (1910-1981)

Letra: Pablo Hanníbal Vela

Himno al Deporte Música y letra: Juan Pablo Muñoz Sáenz (1898-1964)

Himno a Loja Música: Salvador Bustamante Celi (1876-1935)

Letra: Máximo Agustín Rodríguez

Himno a la Salud Música: Clodoveo González (1909-1984)

Letra: S. Cárdenas

Himno al Oriente Música: Julio C. Espinosa Hidalgo

Letra: Remigio Romero y Cordero

Himno de gratitud al Maestro Música: Enrique Espín Yépez (1924 - 1997)

Letra: Pablo Hanníbal Vela.



4.28. Análisis del himno de la escuela “Brasil”

4.28.1 Aproximación inicial

El himno es una creación que identifica, de manera patriótica, a instituciones, lugares y países, resaltando hechos importantes que elevan el espíritu al escuchar estos temas.

Son canciones muy antiguas que se utilizaban para alabar a los dioses en Grecia y Roma. Se los interpretaban A.C, la forma tradicional es binaria.

El himno de la escuela «Brasil» resalta de manera poética los valores del saber de esta institución educativa, además de la belleza del lugar en donde está edificada. Con un mensaje de hermandad entre dos países: Ecuador y Brasil. La letra de esta composición es de Antonio Lloret Bastidas, II Cronista Vitalicio de Cuenca.

CORO

Loor a ti oh mi escuela
alma clara, casa y templo de ciencia y amor

loor a ti que hermanizas dos patrias

/El Brasil y mi madre Ecuador/

ESTROFA

Junto a la onda del río nativo
que realza a mi amado cantón
te levanto mi escuela un santo himno
con el fuego que da el corazón.



Himno de la escuela «BRASIL»

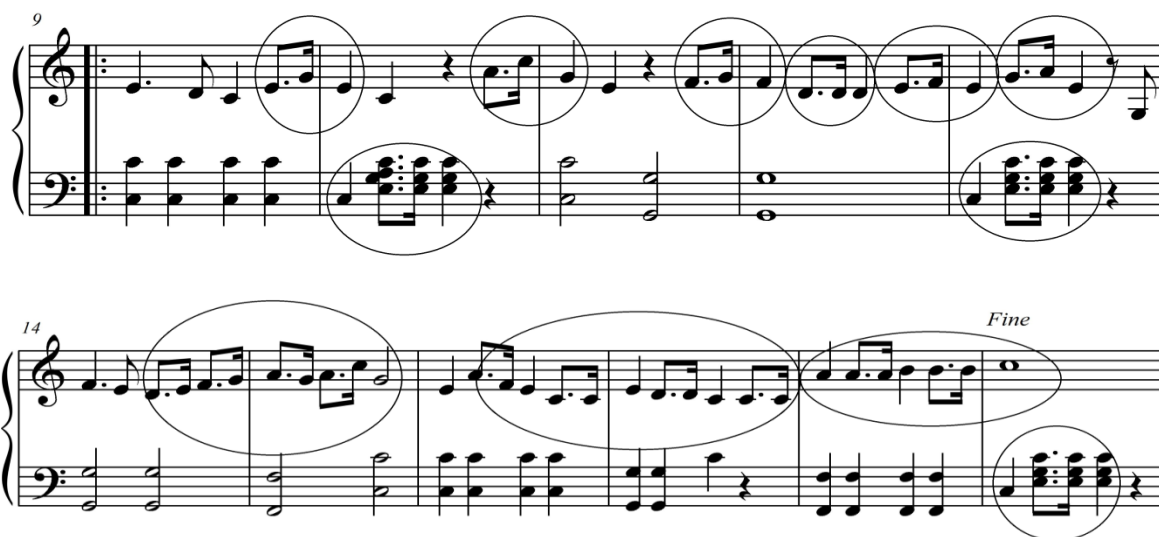
Titulo	GÉNERO	RITMO/COMPÁS	ESTRUCTURA		TONO
Himno de la Escuela "Brasil"	Himno	Cuaternario 4/4	BIPARTITA	Estribillo	CM
				Parte A	CM
				Puente	CM
				Parte B	Cm-CM

4.28.2 Textura

Tiene una textura homofónica, utilizando la fórmula rítmica tradicional que es

 más conocida como saltillo.

Este himno es una melodía con acompañamiento; la melodía está escrita a una sola voz y el acompañamiento utiliza octavas que se repiten y en otras ocasiones se mueven en las notas del arpeggio, descansando en un acorde con la fórmula rítmica tradicional del himno, con acordes que se mueven (I-IV-V).



4.28.3 Instrumentación



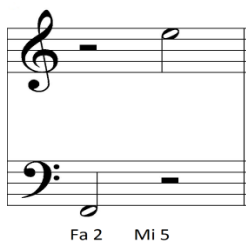
El registro de la melodía va desde Sol 3 a Mi 5.



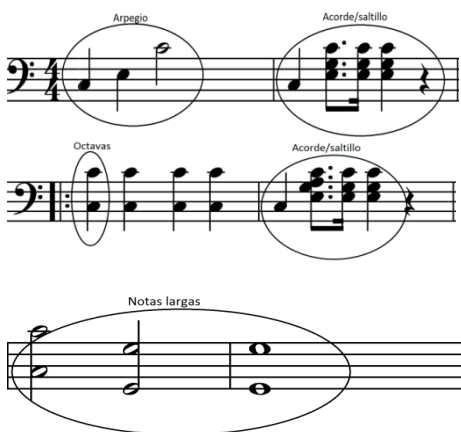
El registro del acompañamiento va desde Fa 2 a Do 4.



El registro completo de este himno va desde Fa 2 a Mi 5



4.28.4 Esquemas rítmicos



4.28.5 Forma (Análisis estructural).

Este himno tiene dos partes A y B (bipartita), con una introducción y un puente que sirve de paso modulador para entrar a la parte B en la misma tonalidad pero en modo menor.

Estribillo		Parte A		Puente		Parte B	
C1	C8	C9	C19	C20	C24	C25	C42
C	F G7 C	C	G7 C	C7 Fm G7 Cm		Cm Fm G7/C F G7 C	

4.28.6 Elementos compositivos

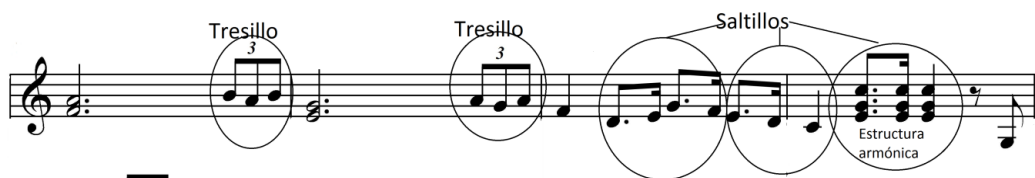
Se destacan algunos elementos:

Introducción (estribillo): «Himno de la Escuela Brasil», del compás 1 al 8

4.28.7 Melodía de la introducción

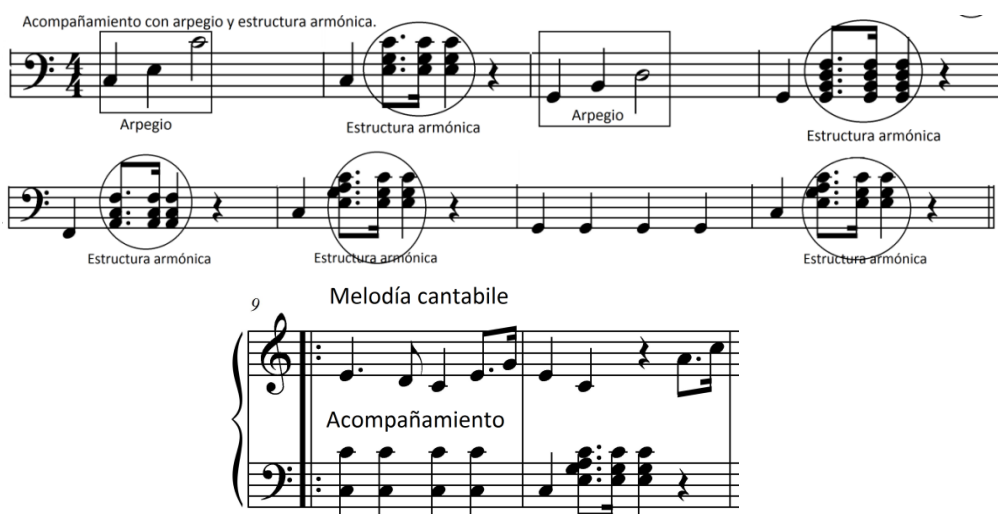
En los cuatro primeros compases de la introducción utiliza tresillos en forma de arpeggio, para luego descansar en el elemento rítmico tradicional de los himnos que es el saltillo en forma de acorde.

En los siguientes cuatro compases los tresillos hacen la melodía a grado conjunto, los saltillos en forma de escala, a excepción del último compás de la introducción que es una estructura armónica. Armónicamente, la introducción se mueve en los grados (I-V-IV-I-V7-I)



4.28.8 Acompañamiento de la introducción

Utiliza arpeggios y estructuras armónicas en las cuales presenta el motivo rítmico de los himnos.



4.28.9 Parte A

Himno de la Escuela “Brasil”, del compás 9 al 19.

La parte A da inicio con una anacruza de corchea en el cuarto tiempo.



Para entrar a la segunda semifrase también se utiliza una anacruza de corchea en el cuarto tiempo del quinto compás. La parte A es irregular en el número de compases: cinco compases para la primera semifrase y seis para la segunda. Total de compases de la parte A: 11c.

4.28.10 Acompañamiento. Parte A

Por octavas repetidas en la misma nota y en otros casos de octavas con notas del arpeggio, para luego descansar en estructuras armónicas con saltillo.

4.28.11 Puente, del compás 20 al 24

Tiene cinco compases. Sirve como preparación para entrar en la nueva tonalidad (Cm). Es de textura homofónica; la línea melódica está escrita a una sola voz, a excepción del 5to compás que es una estructura armónica con el elemento rítmico tradicional de los himnos.

El acompañamiento está constituido por estructuras armónicas en los compases (20-21-24) y notas al unísono en los compases (22-23).

4.28.12 Parte B



4.28.13 Armonía

Utiliza armonía funcional consonante. La obra se encuentra escrita en C. Predominan los grados tonales: I - IV – V. Existen procesos transitorios de modulación al modo menor de la misma tonalidad (puente).

20

Aproximación cromática

C C7 Fm G7 Cm

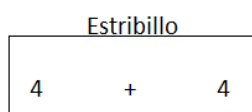
Estrillo (introducción), del compás 1 al 8

Armonía:

Nro compás	Tono original C.							
	1	2	3	4	5	6	7	8
	C	C	G7	G7	F	C	G7	C
4/4	I	I	V7	V7	IV	I	V7	I

4.28.14 Motivo generador y fraseología:

Está constituido de dos períodos de 4 compases. Es una frase cuadrada con terminación conclusiva.





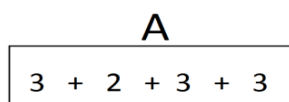
4.28.15 Parte A, (compás 9 al 19)

Nro de compases	Tono original C											
	Semifrase I					Semifrase II						
	9	10	11	12	13	14	15	16	17	18	19	
	C	C	C	G	C	G	F C	C	G C	F G7	C	
4/4	I	I	I	V	I	V	IV I	I	V I	IV V7	I	

4.28.16 Motivo generador:



Está constituido por 4 períodos; primer período: 3 compases, segundo período: 2 compases, tercero y cuarto: tres compases.

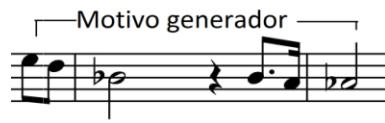


4.28.17 Puente, (compás del 20 al 24)

		Puente				
Nro de compases	Tono original C, sirve para modular a Cm					
	1	2	3	4	5	
	C	C7	Fm	G7	Cm	
4/4	I	I7	IVm	V7	Im	



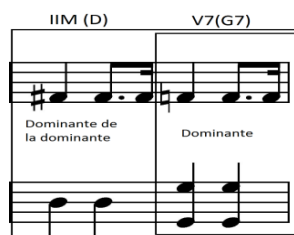
4.28.18 Motivo generador:



4.28.19 Parte B, armonía del compás 25 al 42

		Parte B																					
		Tono original Cm									Tono original C												
Nro de compases		25	26	27	28	29	30	31	32	33	34	35	36	37	38	39	40	41	42				
4/4		Cm	G7	Cm	C	C7	Fm	G7	Cm	G7	C	C	C	F	C	D	G7	C	G7	C	F	G7	C
		Im	V7	Im	Im	IVm	V7	Im	V7	IM	I	I	I	IV	I	IIIM	V7	I	V7	I	IV	V7	I

Se destaca la utilización del 5to grado de la dominante. En el compás 37 utiliza armonía tonal funcional.

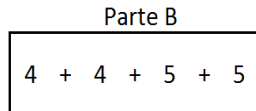


4.28.20 Motivo generador:





La parte B está constituida por 2 períodos de 4 compases y 2 de 5, con final conclusivo.



4.28.21 Acompañamiento

Todo este himno está acompañado por octavas repetidas en la misma nota y en otros casos de octavas con notas del arpeggio, para luego descansar en estructuras armónicas con saltillo.






4.29. Himno al Colegio “Santo Domingo de Guzman de Gualaceo”

TÍTULO	GÉNERO	RITMO/COMPAS	ESTRUCTURA	TONO	
Himno del Colegio "Santo Domingo de Guzmán" de Gualaceo.	Himno	Cuaternario 4/4	B i p a r t i t a	Estribillo	FM
			Parte A	FM	
			Puente	Fm	
			Parte B	Fm	

4.29.1 Textura

Textura homofónica, utiliza formula rítmica tradicional , saltillo; la melodía está escrita a una sola voz, utilizando la escala diatónica; se usa mucho las notas del arpeggio, con pocas notas de paso; el acompañamiento lo realiza por octavas en una sola nota del acorde, para luego descansar en un acorde con la fórmula rítmica tradicional de los himnos; la armonía se mueve entre los grados (I-IV-V)

4.29.2 Registro

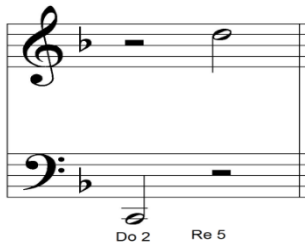
El registro de la melodía va desde Do 4 a Re 5.



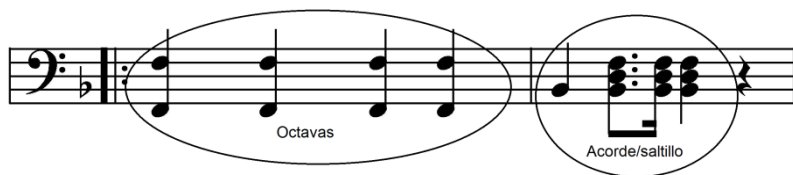
El registro de la melodía va desde Do 2 al Do 4.



El registro completo va desde Do 2 al Re 5

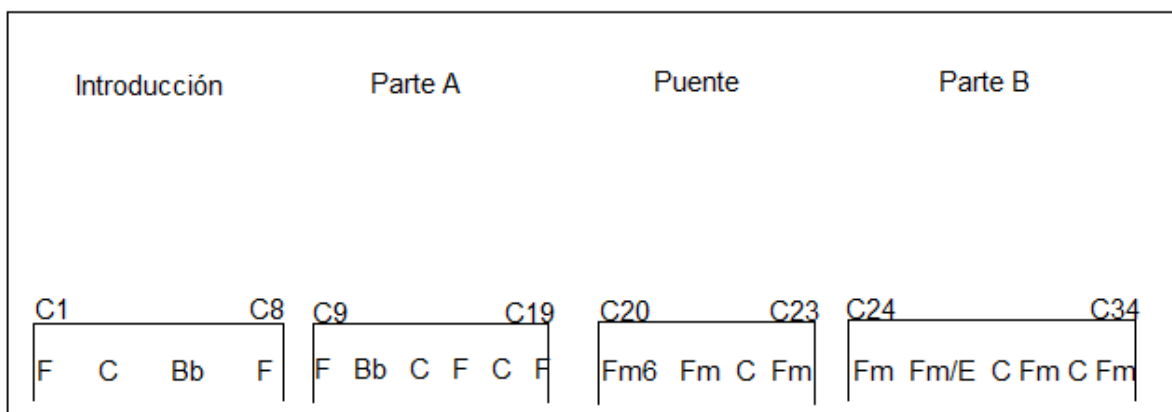


4.29.3 Esquema rítmico



4.29.4 Forma

Tiene dos partes A y B (bipartita), con una introducción y un puente que sirve de paso modulador para entrar a la parte B en la misma tonalidad pero en modo menor.



4.29.5 Elementos compositivos

Introducción, del compás 1 al 8

4.29.6 Melodía de la introducción

En la melodía de la introducción, las notas en su gran mayoría se mueven de forma ascendente, utilizando los sonidos del arpeggio del acorde en que se encuentra, con algunas notas de paso; rítmicamente la melodía utiliza el saltillo, que es una figuración característica de los himnos y también tresillos; armónicamente la introducción se mueve en los grados (I-V-I-IV-I-V-I).



4.29.7 Acompañamiento de la introducción

Utiliza notas en octavas, para luego descansar en estructuras armónicas con figuración rítmica del saltillo.

Notas en 8vas

Estructura armónica

Saltillo

4.29.8 Parte A

Del compás 9 al 19

La parte A del Himno al Colegio “Santo Domingo de Guzmán” de Gualaceo, da inicio con anacrusa en el cuarto tiempo con figuración de saltillo.

Anacrusa

Semifrase

Célula

Motivo

Célula

Motivo

Célula

Motivo

Motivo

Puente



La parte A es irregular en número de compases, la primera semifrase tiene cinco compases y la segunda seis; total de compases de la parte A: 11c.

Acompañamiento de la parte A

Se desarrolla por octavas para descansar en estructuras armónicas con figuración de saltillo, utilizando también acordes con figuración de negras en los compases 16-17-18.

The musical notation for the accompaniment of part A is presented in three lines of bass clef staves. The first line shows a sequence of notes with labels 'Octavas' and 'Estructura armónica (saltillo)'. The second line shows a sequence of notes with a label 'Estructura armónica'. The third line shows a sequence of notes with labels 'Estructura armónica', 'Estructura armónica', and 'Estructura armónica (saltillo)'. The notation includes various rhythmic values and chordal structures.

4.29.9 Puente, del compás 20 al 23

Sirve como preparación para entrar a la parte B en una nueva tonalidad (Fm), tiene cuatro compases, Es de textura homofónica; la melodía está escrita a una sola voz; el acompañamiento se realiza por estructuras armónicas en los compases (20-21-23), y notas en octava en el compás (22).

The musical notation for the bridge section is presented in two lines of staves. The top staff is in treble clef and contains a melody labeled 'Melodía a una sola voz'. The bottom staff is in bass clef and contains the accompaniment. The notation includes a triplet of eighth notes in the first measure of the melody and various chordal structures in the accompaniment. Labels include 'Puente', 'Nueva tonalidad (Fm)', 'Estructura armónica', 'Estructura armónica (saltillo)', and 'Octavas'.



4.29.10 Parte B, del compás 24 al 34

La parte A inicia con anacrusa en la segunda corchea del tercer tiempo, la melodía es a una sola voz, utiliza en su mayoría la figuración de “saltillo”, utiliza saltos melódicos cortos a excepción del compás 24 para pasar al 25, salto de cuarta, y entre los compases 28-29 y 32-33, salto de séptima; es irregular en número de compases, la primera semifrase tiene cinco compases y la segunda seis; total de compases de la parte B: 11c.

The musical notation for Part B consists of four staves. The first staff shows an anacrusis (Anacrusa) with a quarter rest followed by a quarter note. The second staff is a five-measure phrase (Semifrase (5c)) containing two motifs (Motivo) and a chromatic step (Paso cromático). The third staff is a six-measure phrase (Semifrase (6c)) containing three motifs and two cells (Célula). The fourth staff shows a single motif (Motivo) spanning several measures.

4.29.11 Acompañamiento de la parte B

Se desarrolla por octavas para descansar en estructuras armónicas con figuración de saltillo, utilizando también acordes con figuración de negras en los compases 24-26-29-33

4.29.12 Armonía.

Utiliza armonía funcional consonante, la obra se encuentra escrita en Fa mayor, predominan los grados I-IV-V, Existen procesos transitorios de modulación al modo menor de la misma tonalidad (puente); la Parte B se desarrollarse en Fa menor.

Armonía de la introducción o estribillo, del compás 1 al 8

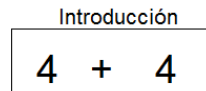
Introducción

Nro compás	Tono original F							
	1	2	3	4	5	6	7	8
	F	C	C	F	Bb	F	C	F
4/4	I	V	V	I	IV	I	V	I

4.29.13 Motivo generador y fraseología



Está constituido de dos período de 4 compases, es una frase cuadrada con terminación conclusiva.



4.29.14 Parte A, del compás 9 al 19

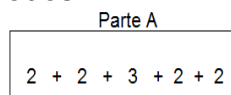
Parte A

Nro compás	Tono original F										
	Semifrase 1					Semifrase 2					
	9	10	11	12	13	14	15	16	17	18	19
4/4	F	Bb	C	C	F	C	F	C	F	C	F
	I	IV	V	V	I	V	I	V	I	V	I

4.29.15 Motivo generador



Está constituido por 5 períodos.



4.29.16 Puente, del compás 20 al 23

Puente

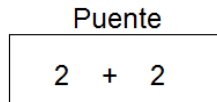
Nro compás	Tono original Fm			
	1	2	3	4
4/4	Fm6	Fm	C	Fm
	I	I	V	I



4.29.17 Motivo generador



Está constituido de dos período de 2 compases, es una frase cuadrada con terminación conclusiva.



4.29.18 Parte B, del compás 24 al 34

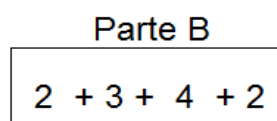
Parte B

Nro compás	Tono original Fm														
	Semifrase 1						Semifrase 2								
	24	25	26	27	28	29	30	31	32	33	34				
4/4	Fm	C	Fm	Fm	C	Fm	Db	C	C	Fm	C	Fm	C	C	Fm
	I	v	I	I	V	I	Vb	V	V	I	V	I	V	V	I

4.29.19 Motivo generador



La parte B está constituida por cuatro períodos:





4.29.20 Acompañamiento

El himno en su totalidad está acompañado por estructuras armónicas, en algunos casos con figuración de negras, y en otros con saltillos; también utiliza octavas.



4.30. Análisis del himno a la Virgen del Rosario de Nabón

4.30.1 Aproximación inicial

Nuevamente, recordemos que el himno es una creación que identifica, de manera patriótica, a instituciones, lugares y países, resaltando hechos importantes que elevan el espíritu al escuchar estos temas. Se los ha realizado en honor de personajes y en la Iglesia Católica, por ejemplo, se lo ha compuesto en honor a la Santísima Virgen.

Como ya se señaló, son canciones muy antiguas que, en la antigua Roma, se utilizaban para alabar a los dioses en Grecia y Roma. Se los interpretaban A.C. La forma tradicional es binaria.

Himno a la Virgen del Rosario de Nabón

Divina Señora de Nabón

este tu pueblo, hoy te aclama

y por siempre tú en el alma

serás nuestro refugio y protección.



Oh Madre y Reina del Rosario

tu rostro dulce y maternal


mágica estrella del cielo

amorosa fuente de consuelo.

Himno a la "Virgen del Rosario de Nabón"

Titulo	Género	Ritmo / Compás	Estructura		Tono
Himno a la "Virgen del Rosario de Nabón"	Himno	Cuaternario 4/4	B i p a r t i t a	Estribillo	Dm
				Parte A	Dm
				Parte B	D - Dm

4.30.2 Textura

Tiene una textura homofónica. Se utiliza con poca frecuencia el saltillo  este himno es una melodía con acompañamiento; la melodía está escrita en su gran mayoría a dos voces a intervalos de tercera y el acompañamiento utiliza octavas que se repiten en el primer grado del acorde y en otras ocasiones se mueven en intervalos de quinta, a excepción de los compases 22, que tiene intervalo de sexta, y el 23, pequeña escala descendente con acordes que se mueven (I-IV-V).



4.30.3 Instrumentación

El registro de la melodía va desde La 3 a Do# 5.

La 3 Do# 5

El registro del acompañamiento va desde Re 2 a La 3.

Re 2 La 3

El registro completo de este himno va desde Re 2 a Do#5.

Re 2 Do# 5

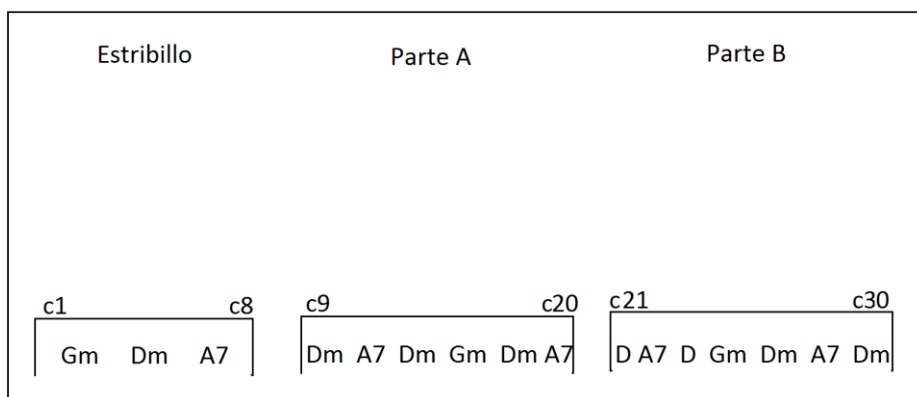


4.30.4 Esquema rítmico



4.30.5 Forma (Análisis estructural)

Este himno tiene dos partes: A y B (bipartita), con una introducción. No tiene un puente entre la parte A y la B, que se utiliza de paso modulador para entrar a la nueva sección.

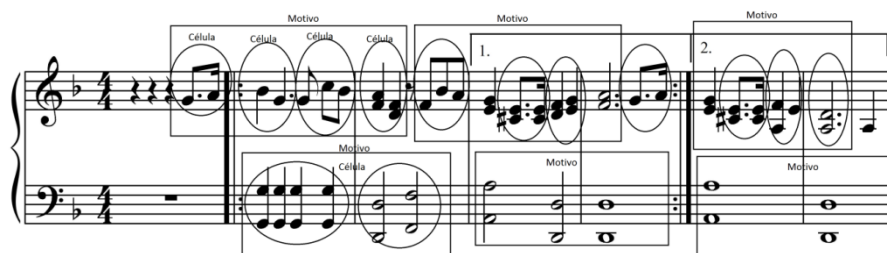


4.30.6 Elementos compositivos

Se destacan algunos elementos:

Estribillo: «Himno a la Virgen del Rosario de Nabón», del compás 1 al 8

El estribillo inicia con anacrusa en forma de saltillo en el cuarto tiempo.





4.30.7 Parte A

Himno a la Virgen del Rosario de Nabón, del compás 9 al 20

La parte A da inicio con una anacrusa de negra en el cuarto tiempo.



Entra a la segunda semifrase con anacrusa en el cuarto tiempo.

4.30.8 Acompañamiento (Parte A)

Por octavas repetidas en la misma nota, con figura de negra, y en otros casos de octavas con blancas.





4.30.9 Parte B

Himno a la Virgen del Rosario de Nabón, del compás 21 al 30

Para entrar a la parte B también se lo hace con anacrusa en el cuarto tiempo.

4.30.10 Armonía

Utiliza armonía funcional consonante. La obra se encuentra escrita en Dm. Predominan los grados tonales: I - IV – V. No existen procesos transitorios de modulación para entrar a la parte B.

Estribillo (Introducción), del compás 1 al 8

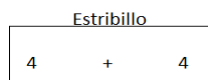
Nro de compás	Tono original Dm							
	1	2	3	4	5	6	7	8
4/4	Gm	Dm	A7	Dm	Gm	Dm	A7	Dm
	IV	I	V7	I	IV	I	V7	I



4.30.11 Motivo generador y fraseología:



Está constituido de dos períodos de 4 compases. Es una frase cuadrada con terminación conclusiva.



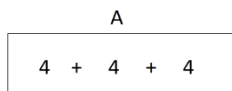
4.30.12 Armonía, parte A, (compás 9 al 20)

Parte A												
Nro de compás	Tono original Dm											
	9	10	11	12	13	14	15	16	17	18	19	20
4/4	Dm	A	A	Dm	Gm Dm	Dm A	A Dm	Dm	Gm Dm	Dm A	A Dm	Dm
	I	V	V	I	IV I	I V	V I	I	IV I	I V	V I	I

4.30.13 Motivo generador:



Está construido por 3 períodos de 4 compases, con terminación conclusiva.





4.30.14 Armonía, parte B (compás 21 al 30)

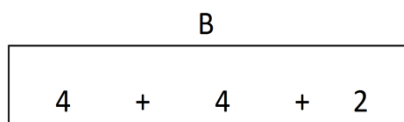
Parte B

Nro de compás	Tono original Dm													
	21	22	23	24	25	26	27	28	29	30				
4/4	D	A	D	G	A	D	Gm	Dm	A	A7	Dm	Dm	A	Dm
	IM	V	IM	IVM	V	IM	IV	I	V	V7	I	I	V	I

4.30.15 Motivos generadores:



La parte B está constituida por 2 períodos de 4 compases y 1 período de 2 compases. Este último, a manera de coda, con final conclusivo.

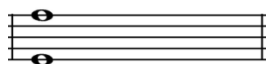


4.30.16 Acompañamiento

La gran mayoría está estructurada por octavas que se repiten en la misma nota. Todos van en estado fundamental, a excepción del compás 19, que está en



primera inversión, el 27, que está en tercera inversión, y el compás 20, en el que se encuentra una pequeña escala.



4.31. Análisis musical “Sed como las abejas”

TÍTULO	RITMO/COMPÁS	ESTRUCTURA	TONO
Sed como las abejas	Binario	B i p a r t i t a	CM
	2/4		Parte B

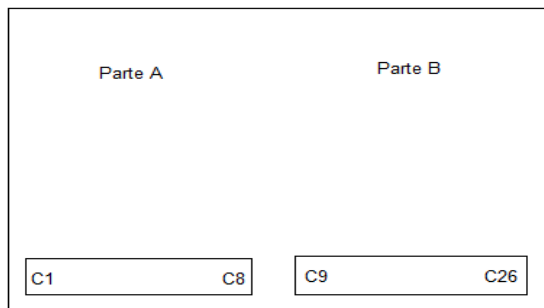
Está escrita a una sola voz, en la tonalidad de C Mayor, se encuentra dentro de un registro de voz, que es cómodo interpretar; tiene dos partes claramente definidas; A-B.



4.31.1 Registro



4.31.2 Forma

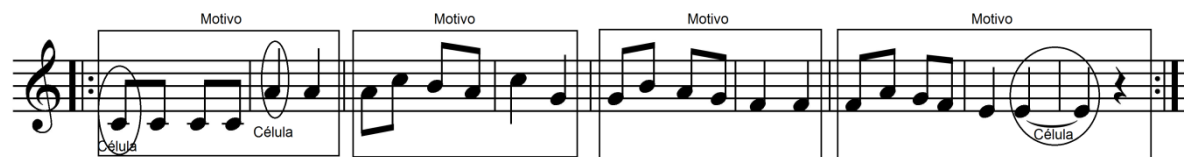


4.31.3 Elementos compositivos

Parte A, del compás 1 al 8



Parte B, del compás 9 al 26





Tanto la parte A como la B son melodías cantábiles, con saltos melódicos pequeños; teniendo como nota más grave a Do4, y la más aguda Do5.

4.31.4 Armonía, parte A

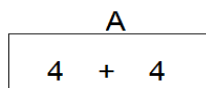
A

Nro de compases	Tono original C							
	1	2	3	4	5	6	7	8
2/4	C	C	C	G7	G7	G7	G7	C
	I	I	I	V7	V7	V7	V7	I

4.31.5 Motivo generador



Está constituido por dos períodos de cuatro compases, es una frase cuadrada con terminación conclusiva.

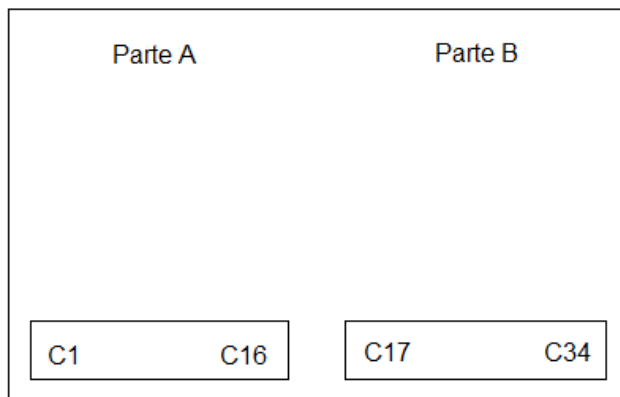


4.31.6 Armonía parte B

B

Nro de compases	Tono original C																	
	9	10	11	12	13	14	15	16	17	18	19	20	21	22	23	24	25	26
2/4	C	F	F	C	C	G7	G7	C	C	C	F	F	C	C	G7	G7	C	C
	I	IV	IV	I	I	V7	V7	I	I	I	IV	IV	I	I	V7	V7	I	I

4.32.2 Forma



4.32.3 Elementos compositivos

Parte A, del compás 1 al 16, Da inicio con una anacrusa en la segunda corchea del segundo tiempo.

Parte B, del compás 17 al 34, también da inicio con una anacrusa en la segunda corchea del segundo tiempo.



4.32.4 Armonía

A

Nro de compás	Tono original Dm															
	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16
2/4	Dm	A7	A7	Dm	Dm	F	A7	Dm	Dm	A7	A7	Dm	Dm	F	A7	Dm
	I	V7	V7	I	I	III	V7	I	I	V7	V7	I	I	III	V7	I

Motivo generador



Esta contituido por cuatro períodos de ocho compases

$$\begin{array}{c}
 A \\
 \boxed{4 + 4 + 4 + 4}
 \end{array}$$

4.32.5 Parte B, del compás 17 al 34

B

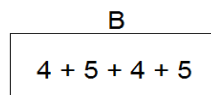
Nro de compás	Tono original Dm																	
	17	18	19	20	21	22	23	24	25	26	27	28	29	30	31	32	33	34
2/4	Dm	F	C	F	F	A7	A7	Dm	Dm	Dm	F	C	F	F	A7	A7	Dm	Dm
	I	III	VII	III	III	V7	V7	I	I	I	III	VII	III	III	V7	V7	I	I



Motivo generador



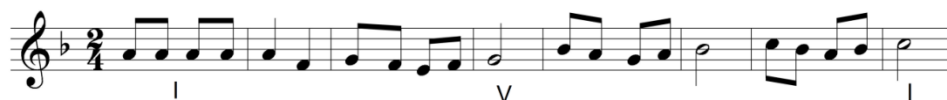
La parte B esta constituida por des períodos de de cuatro compases y dos de cinco; con final conclusivo.



4.33. Análisis musical “Los cinco deditos”

TÍTULO	RITMO/COMPÁS	ESTRUCTURA		TONO
Los cinco deditos	Binario	B i p a r t i t a	Parte A	FM
	4/4		Parte B	FM

Esta melodía está escrita a una sola voz, no tiene acompañamiento escrito; está dentro de un registro que se puede cantar; se encuentra en la tonalidad de Fa mayor, armónicamente se mueve en los grados (I-V).

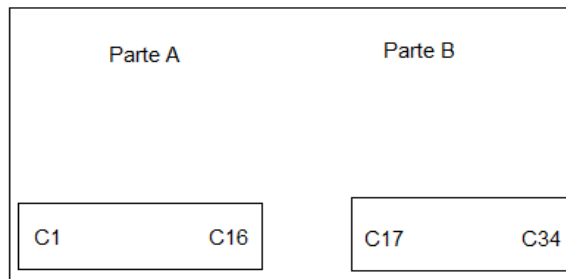


4.33.1 Registro





4.33.2 Forma



4.33.3 Elementos compositivos

Parte A, del compás 1 al 16

Parte B, del compás 17 al 34

Tanto la parte A, como la parte B, tienen finales conclusivos.

4.33.4 Armonía

A

Nro de compás	Tono original F															
	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16
2/4	F	F	F	C	C	C	C	F	F	F	F	C	C	C	C	F
	I	I	I	V	V	V	V	I	I	I	I	V	V	V	V	I



4.33.5 Motivo generador



Esta constituido por cuatro períodos de cuatro compases. Es una frase cuadrada con final conclusivo.

$$4 + 4 + 4 + 4$$

4.33.6 Parte B, del compás 17 al 34

B

	Tono original F																	
Nro de compás	17	18	19	20	21	22	23	24	25	26	27	28	29	30	31	32	33	34
	F	C	C	F	F	F	F	C	C	C	C	F	F	C	C	F	C	F
2/4	I	V	V	I	I	I	I	V	V	V	V	I	I	V	V	I	V	I

Motivo generador



La parte B está constituida por: Tres períodos de cuatro compases, y uno de seis; con final conclusivo.

B

$$4 + 4 + 4 + 6$$



5. CONCLUSIONES

Una vez concluido el presente trabajo de investigación se ha podido llegar a las siguientes conclusiones:

1. Augusto Saquicela Lituma es uno de los compositores más connotados de Gualaceo. Con gran talento y creatividad ha contribuido a incrementar notablemente el gran acervo cultural del Jardín Azuayo en el campo musical.
2. Contamos con elementos nuevos de información referentes al cantón Gualaceo y su historia musical. Consideremos que este tipo de aportes son de veras importantes por cuanto no existen estudios especializados que aborden análisis técnicos de las más importantes piezas musicales de nuestra comunidad.
3. Aportamos con algunos datos fundamentales para la historia de Gualaceo, nombre que tiene origen cañari, vocablo que quiere decir «río dormido» o «agua grande», que son las características del río que cruza por el valle, y también podemos decir que el nombre se originó de «Guayllacelas», que era una tribu que existió en esta zona. Un suceso de importancia esencial para nuestra comunidad fue la llegada de Simón Bolívar a Gualaceo, hecho de suma importancia ocurrido el 22 de octubre de 1822. La visita tuvo como objeto agradecer a las poblaciones que participaron en la lucha por la libertad de nuestra patria.
4. Hemos entregado a la comunidad información técnica sobre la música local y en nuestro caso se puede concluir que la música ecuatoriana, en sus inicios, tenía escalas de pocos sonidos, alcanzando como límite a 5.



Hablamos de la llamada escala pentafónica, que era típica de nuestros pueblos prehispánicos. Mas con la llegada de los españoles al continente americano trajeron consigo la escala de siete sonidos, comenzando a utilizarse la armonía tonal en escalas pentafónicas. Podemos decir entonces que se produce un choque entre lo europeo y lo indígena y, como producto del mestizaje, la música fue enriquecida notablemente para beneficio del desarrollo cultural de nuestra comunidad. Y esto, más que constituir un concepto musical es un argumento de carácter social y cultural, con distintas posiciones que en algún momento tienen que encontrar equilibrio.

5. Por otra parte, en la investigación hemos realizado un análisis técnico de la estructura de algunos himnos compuestos por Augusto Saquicela Lituma, los cuales tienen peculiaridades personalísimas que vale la pena conocer. Aunque los himnos son antiquísimos y surgen desde la misma época de la antigua Roma han ido cambiando a través de los tiempos y hoy los asociamos como canciones que identifican, de manera patriótica, a instituciones, lugares y países, resaltando hechos importantes que elevan el espíritu. Y es esta cualidad de sublimación que producen estas piezas musicales la que pudo ser captada por Augusto Saquicela cada vez que componía sus múltiples himnos que le han dado fama y prestigio.
6. El pasacalle, que es otro de los géneros musicales cultivados por Augusto Saquicela, se deriva del pasodoble español y es de origen mestizo. La gran mayoría de pasacalles están escritos en modo menor y se los conoce como segundos himnos, ya que se han compuesto una gran



cantidad para resaltar la belleza y las cualidades de cada una de las ciudades, pueblos y lugares de este país. El nombre de la obra musical se originó debido al baile, que se lo realizaba de un lugar a otro de la calle, y para Gualaceo es muy familiar pues su emblemático himno popular es ampliamente conocido por sus habitantes gracias al sorprendente ingenio de su hijo ilustre, Augusto Saquicela.

7. Hemos logrado descubrir valiosa información de Manuel María Saquicela, compositor de enorme valía no solo para su pueblo natal sino para el Azuay. Compositor de muy buen gusto y originalidad, que tiene a su haber numerosas piezas. Entre ellas tenemos el vals «Mi bien»; la mazurca «Luz de oro» y la marcha «Dolores»; pero el «Stabat Mater» y su célebre «Misa de la Inmaculada» son sus obras de mayor envergadura, que han tenido los mejores comentarios por competencias extranjeras que las han conocido.
8. La investigación nos permitió obtener información importante e inédita sobre Augusto Saquicela Lituma, personaje objeto de nuestro afán investigativo: su formación en el campo musical lo recibió de su padre y luego se nutrió por cuenta propia, ya que no asistió a ningún centro de formación musical profesional. Los cursos que realizó fueron en el campo de la pedagogía musical más no en composición o interpretación y debido a su enorme valía en la enseñanza musical fue invitado a participar en el diseño de la reforma curricular. Recibió, a lo largo de su existencia, muchas condecoraciones y reconocimientos por sus aportes en el campo de la educación musical no solo de la región sino del país entero.



6. RECOMENDACIONES

1. Los compositores de música popular ecuatoriana deben ser estudiados no solo como desde el punto de vista biográfico sino desde otros aspectos de sus prolíficas creaciones, a fin de tener un conocimiento pleno de todas aquellas particularidades que posee cada uno de los compositores.
2. Es fundamental que conozcamos el contexto en que se desarrolló cada compositor de valía para proyectarnos mejor en los análisis de sus obras. Por ello deberían fomentarse investigaciones que aborden este aspecto sustancial para la historia del desarrollo musical de nuestra comunidad. De allí la importancia de contar con gente profesional para desarrollar este tipo de trabajos de investigación.
3. Se debe impulsar que este tipo de investigaciones sean difundidas, a través de ediciones impresas, para que los aportes que entregamos a nuestra comunidad sean ampliamente conocidos por la ciudadanía, que es la beneficiaria de nuestras labores investigativas.



7. BIBLIOGRAFÍA

ASTUDILLO, José María, «Dedos y Labios Apolíneos». Cuenca, 1956

Biblioteca particular, familia Saquicela Jaramillo

CARPENTIER, L., América Latina en la confluencia de coordenadas históricas y su repercusión en la Música, Artez París: UNESCO, 2007

COSTALES, Samaniego Alfredo, "El Chagra estudio del Mestizaje Ecuatoriano", Biblioteca de la fundación Cultural "Ballet Andino Ecuador", Editorial Duma, Quito Ecuador, 1998.

Cf. Arturo Ardao, "Panamericanismo y latinoamericanismo", en Leopoldo Zea (ed.), *América latina en sus ideas* (Serie América latina en su cultura) (UNESCO: Siglo Veintiuno Editores, 1986), p. 170

CARRIÓN, Oswaldo, "Lo mejor del siglo XX: Música ecuatoriana" Ediciones Duma, Quito Ecuador, Primera Edición, 2002

CORRADO, Omar, Canon, hegemonía y experiencia estética: algunas reflexiones, Mendoza, Argentina, 2004

EL PUEBLO, Semanario, Gualaceo, abril 19, 1998

FUBINI, Enrico. Música y lenguaje en la estética contemporánea. Pag. 194

Frith, S. (1981) *Sound effects. Youth, Leisure and the politics of Rock*. New York. (Ed. revisada y ampliada de *Sociology of Rock* (1980). Trad. Cast.: *Sociología del Rock*. Madrid: Júcar, 1983.)

GODOY AGUIRRE, Mario, "Breve Historia de la Música del Ecuador", primera edición, Editorial Ecuador, Quito Ecuador 2005



GÓMEZ, Zoila, Música Latinoamericana y del Caribe.

GONZALEZ, Federico, Historia general de la Republica del Ecuador

GUERRERO, Pablo, «Enciclopedia de la música del Ecuador». Tomo II, Quito, 2001 – 2002

GRELA, Dante, Historia social de la música I, Universidad Nacional de Cuyo, Octubre de 2007

LEÓN, José Tarquino. «Biografías de artistas y artesanos del Azuay». Cuenca, 1969

MARTÍNEZ, Alejandro, “El análisis formal de la música popular, Facultad de Artes y Ciencias Musicales-UCA, 2012

MEJÍA, Navarrete, Julio, “Globalización y Cultura”

MEYER, Leonard, Explaining Music. Essay and explorations. Berkeley: University of California Press (1973).

MORA, Luis, La Monografía del Azuay.

MORENO, Luis, La música en el Ecuador, Quito, 1996

ORELLANA, Diego. Patrimonio Cultural de Gualaceo. Universidad Alfredo Pérez Guerrero, extensión Gualaceo, 2011

ORELLANA, Edgar, entrevista. Agosto, 2013

PEREIRA, Eugenio, Historia de la música en Chile 1850-1900, Santiago, Publicaciones de la Universidad de Chile, 1957: ¿La gallina o el huevo?

POBLETE, Veras Carlos, “Estructuras y formas de la Música tonal”, Ediciones Universitarias de Valparaiso, Chile 1981.



RAMIREZ, Carlos, Reflexiones sobre la evolución de la música en los pueblos, Revista del Instituto Azuayo del Folklore, No 10, Azuay, 1989.

REAL ACADEMIA DE LA LENGUA. Diccionario Espasa – Calpe, edición 2002

ROBLES, Luis, “Introducción al Análisis Musical,

RODAS, Arturo, Luis Humberto Salgado el primero, pag, 13

RODRÍGUEZ, Hernán, Luis Humberto Salgado; Opus No 31, pag 16

ROMEO, Max, Crónica documental de la Villa de Gualaceo.

SALGADO, Luis, Sinopsis estética de la música ecuatoriana, opus No, 31, pag, 90

SALGADO, Luis, Música vernácula ecuatoriana, Opus No 31, Pag, 93

SAQUICELA, Alfredo, entrevista, Gualaceo, mayo, 2013

TERZIAN, Alicia, La creación musical en América Latina, 2010

UHLE, Max, Tomebamba: El palacio del Inca Huayna Capac.

Urtubey, Pola. Alberto Ginastera. Pag. 68

WONG, Ketty, «Luis Humberto Salgado, un quijote de la música»

ZAMACOIS, Joaquin, “Curso de formas musicales”, Editorial “Labor”, 1ª edición, Barcelona-España, 1990.

I Libro de Cabildos de Cuenca, 1557-1563.

www.revistamusicalchilena.uchile.cl

[www.scielo.cl/php?script=sci_arttext&pid,](http://www.scielo.cl/php?script=sci_arttext&pid)

<http://ecuadorconmusica.com/index.php?option=com>



www.iloapp.julio-bueno.com/blog/musicaecuatoriana

[analisisdelamusica1.blogspot.com/2012/04/2-motivo-y-figura.html](http:// analisisdelamusica1.blogspot.com/2012/04/2-motivo-y-figura.html)

www.eluniverso.com/2012/07/1/1380

Diccionario virtual de la Real Academia de la lengua, [www, drae.com](http://www.drae.com)



ANEXO 1

Música Nacional



Gualce o jardín de ensueño

Augusto Saquicela L.

Luis A. Poveda O.

8

Jar dín deen sue ño e i lu sión e dén her

15

mo so y sin ri val e res po e ma e res can ción

22

mi Gua la ce o sin o troi gual



2

JARDIN DE ENSUENO

28

34

Na cis te be llo yen es plen dor con san gre

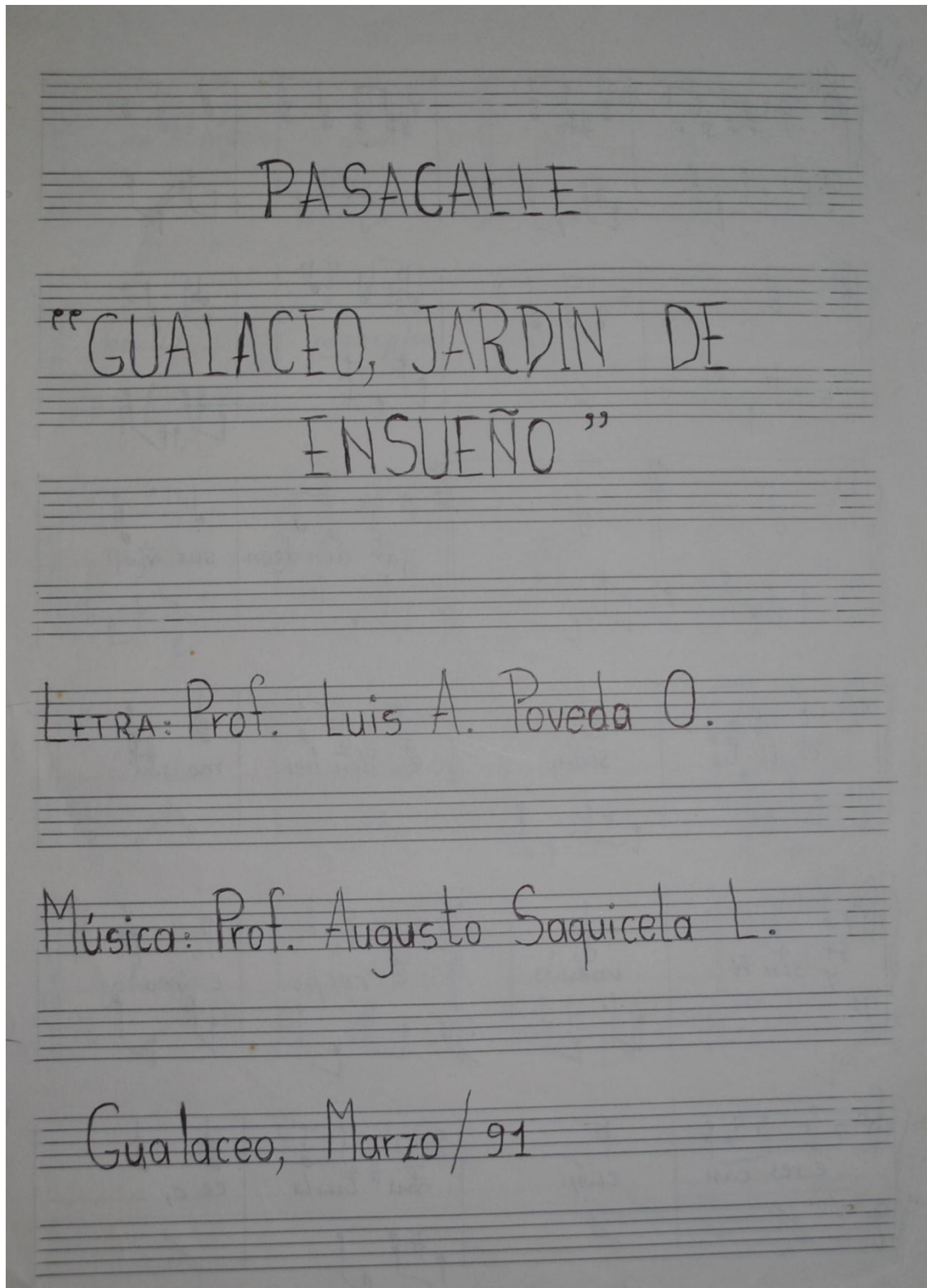
40

ro ja dehis pa ni dad e res del in dio sual may a

Al estribillo y fin

46

mor y de la glo ria lae ter ni dad



PASACALLE

“GUALACEO, JARDIN DE
ENSUEÑO”

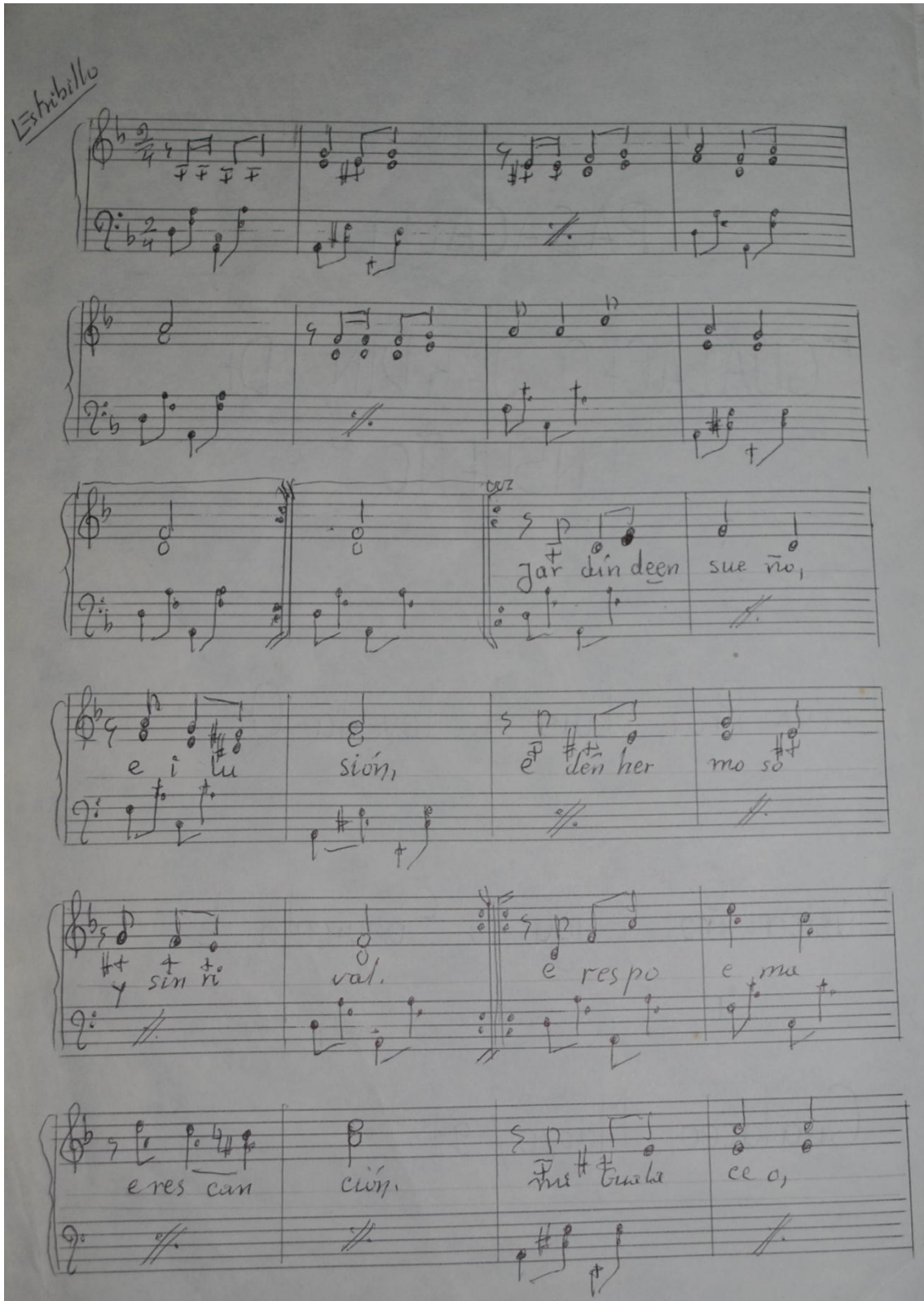
LETRA: Prof. Luis A. Poveda O.

Música: Prof. Augusto Saquicela L.

Gualaceo, Marzo / 91

Ilustración 30 “jardín de ensueño”
Fuente: Biblioteca particular, familia Saquicela Jaramillo.

Estribillo



Jar din deen sue ño,
 e i tu sión,
 e den her mo so
 y sin ri val. e respo e ma
 eres can ción. me tusha ce o.

Ilustración 31 "Jardín de ensueño"
 Fuente: Biblioteca particular, familia Saquicela Jaramillo.

sin hoy
 gual.
 Al Estribillo
 Naciste
 be llo
 y en es plen
 dor
 con sangre
 ro ja
 de his pa ni
 dad
 e res del
 in dio
 su al ma ya
 mor
 y de la
 glo ria
 lae ter ni a
 dad.
 al Estribillo
 Fin

Ilustración 32 Jardín de ensueño"
 Fuente: Biblioteca particular, familia Saquicela Jaramillo.



Gualaceña flor del alma

Augusto Saquicela L
Antonio Lloret Bastidas

The musical score is written for piano and voice. It consists of five systems of music. Each system has a vocal line on a treble clef staff and a piano accompaniment on a grand staff (treble and bass clefs). The key signature is one flat (Bb) and the time signature is 2/4. The lyrics are written below the vocal line.

9
Flor de mial ma gua la ce ña flor del du

18
raz no mia mor Flor de el pai sa je es taen tus o jos co moel

27
rí oen tu can ción gua la ce ña flor del al ma flor del du raz

36
no mia mor gua la



2

Gualaceña flor del alma

Fies ta de luz en los o jos con un do min go

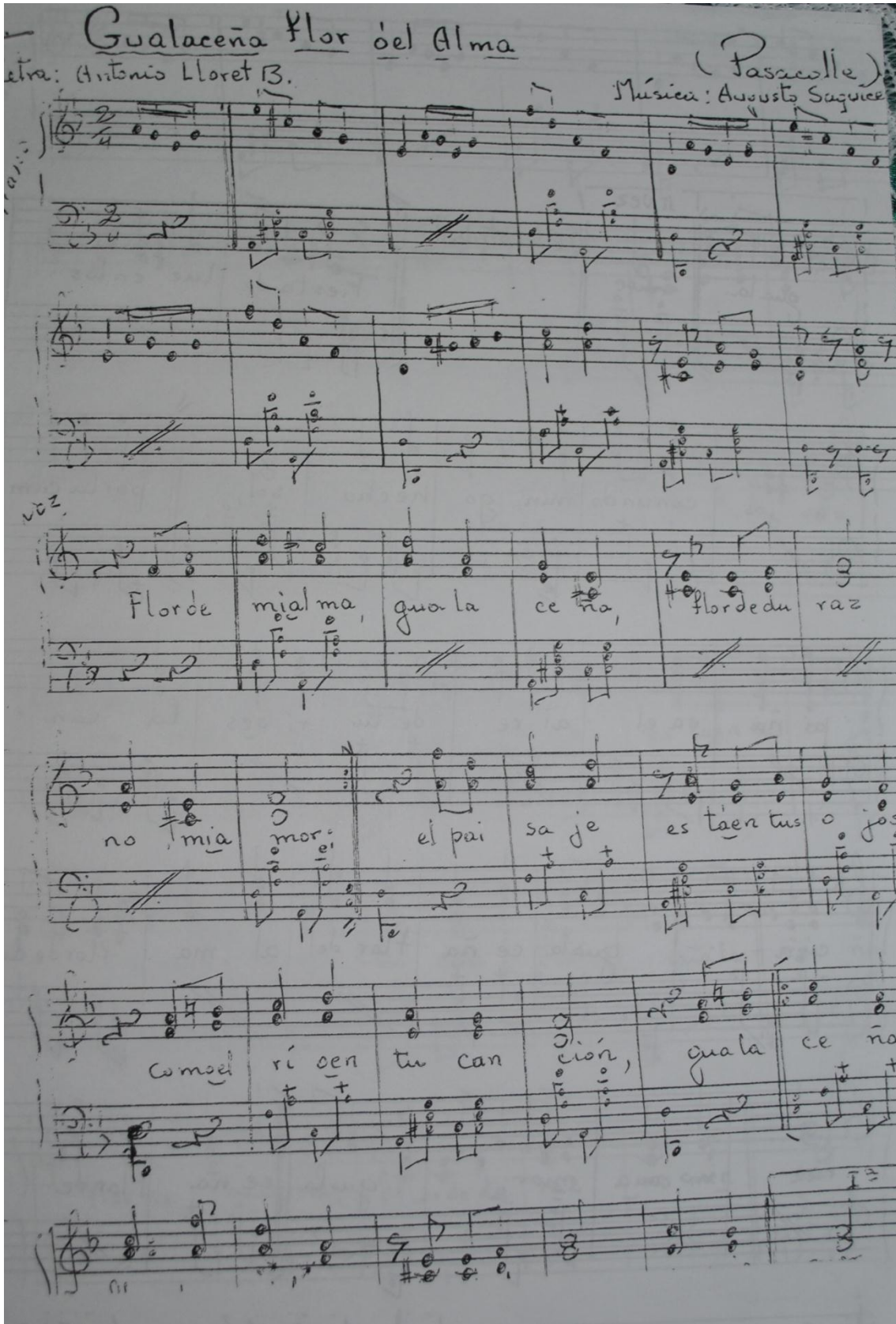
he cho sol fies ta de por la cam pi ña va el

ai re de tu rí oes la can ción gua la ce ña flor del al ma

Al estribillo

flor del du raz no mia mor gua la mor

Gualaceña flor del Alma
 letra: Antonio Lloret B. (Pasacalle)
 Música: Augusto Saquice



Flor de mi alma, gualaceña, flor de du ras
 no mia mor ei el pai sa je es ta en tus o jos
 como el ri cen tu can ción, gualaceña

Ilustración 33 "Gualaceña flor del alma"
 Fuente: Biblioteca particular, familia Saquicela Jaramillo.

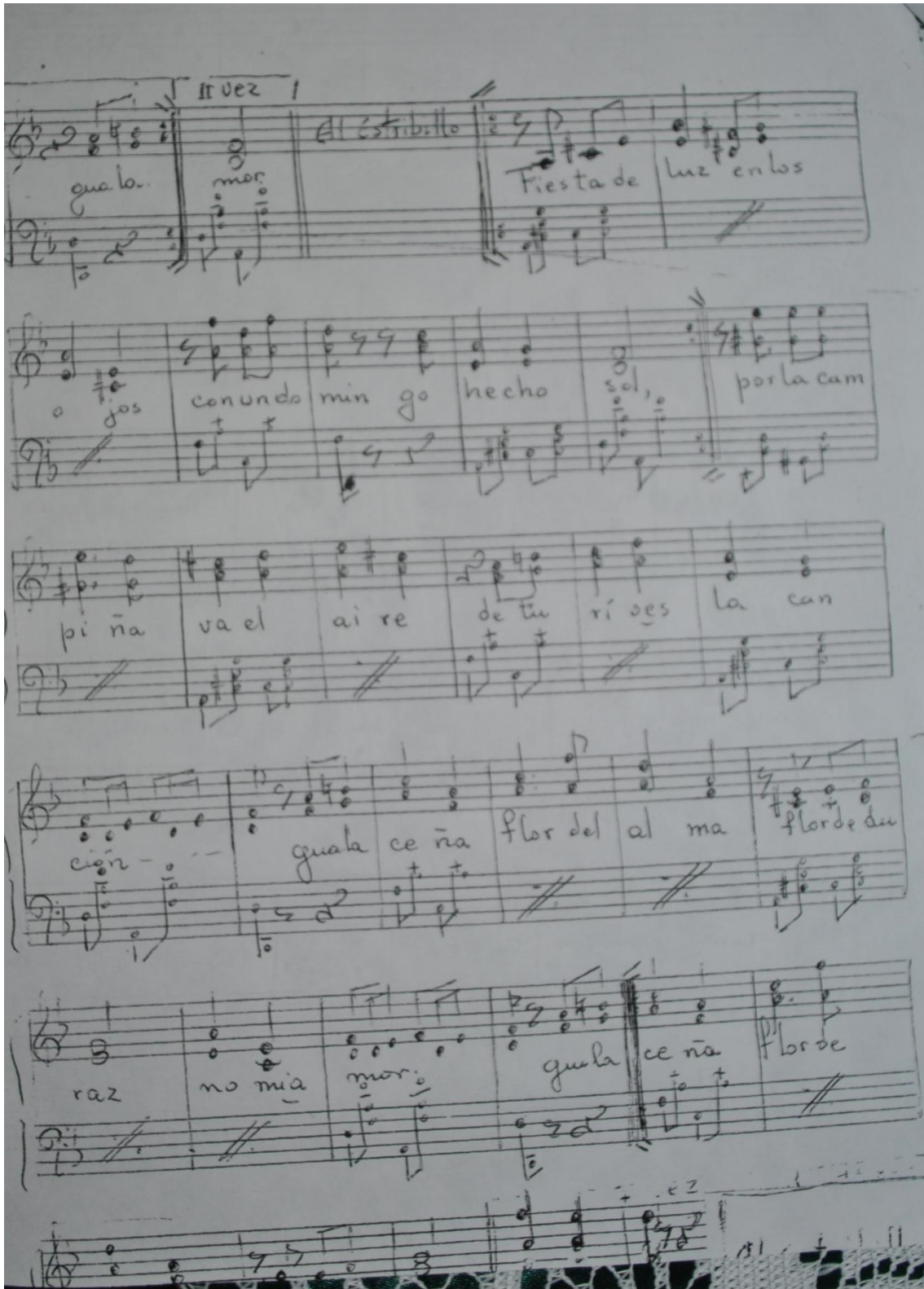
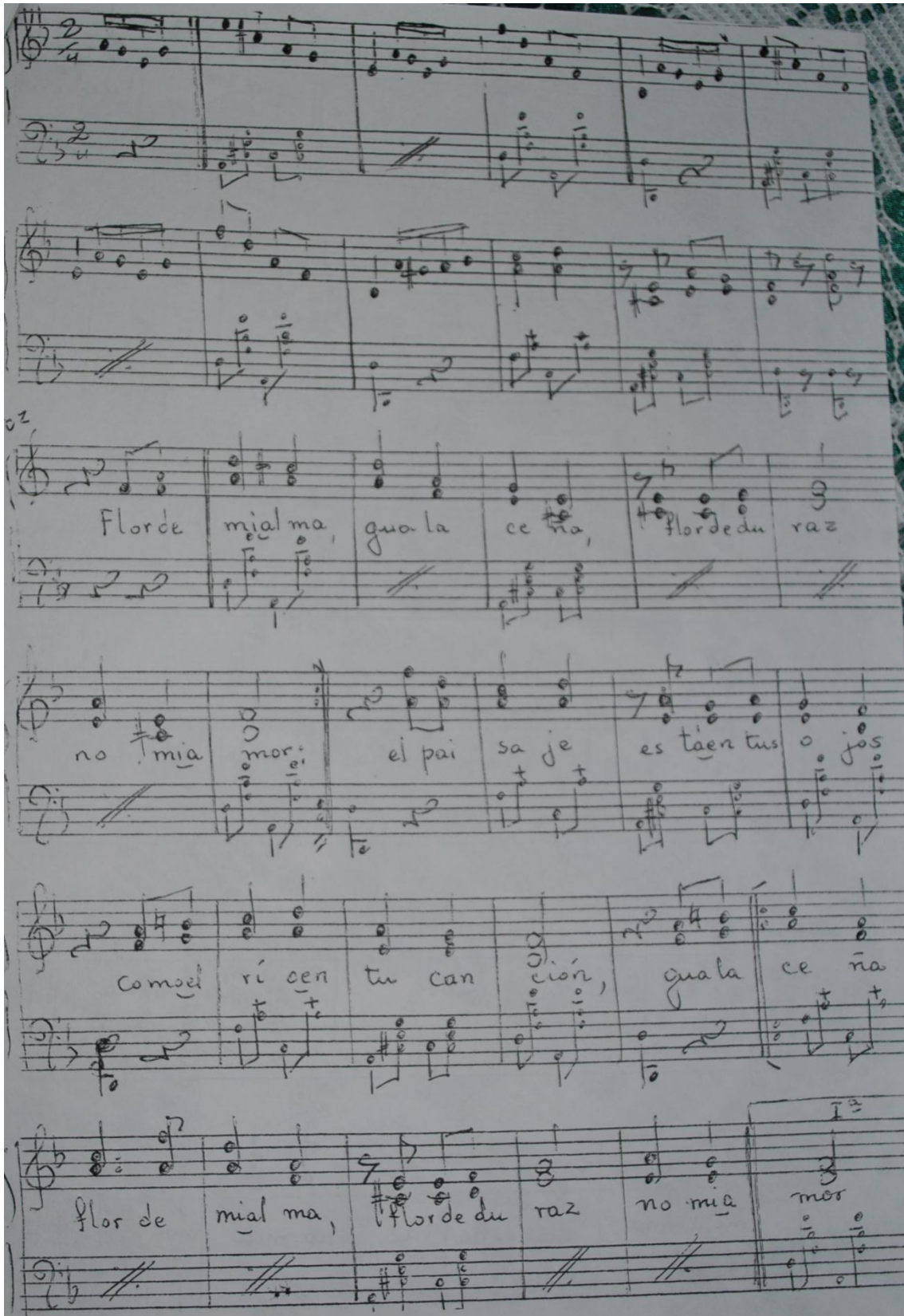
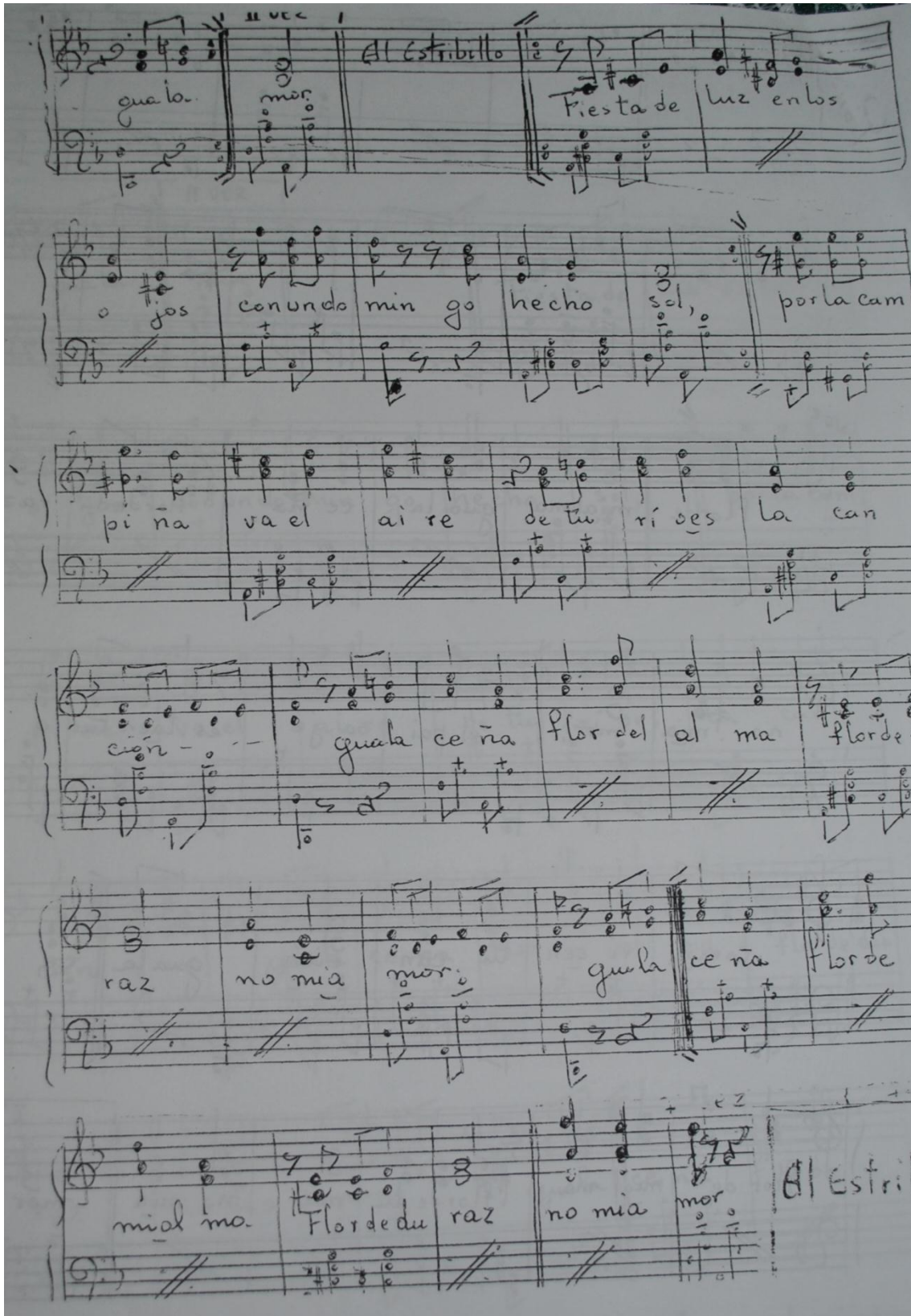


Ilustración 34 "Gualaceña flor del alma"
Fuente: Biblioteca particular, familia Saquicela Jaramillo.



Flor de mial ma, gualaceña, flor de du raz
 no mia mor: el pai sa je es ta en tus o jos
 como el ri cen tu can ción, gualaceña
 flor de mial ma, flor de du raz no mia mor

Ilustración 35 "Gualaceña flor del alma"
 Fuente: Biblioteca particular, familia Saquicela Jaramillo.



The image shows a handwritten musical score for the song "Gualaceña flor del alma". The score is written on a single sheet of paper with a grid of musical staves. It consists of six systems, each with a vocal line (treble clef) and a piano accompaniment line (bass clef). The lyrics are written below the vocal line. The score includes various musical notations such as notes, rests, accidentals, and dynamic markings like "poco", "mor.", and "sol.". The piece is marked "Al Estribillo" at the beginning and end. The lyrics are:

guala. mor. Fiesta de luz en los
 jos conundo min go hecho sol, por la cam
 pi ña va el ai re de tu ri ces la can
 ción - - guala ce ña flor del al ma flor de
 raz no mia mor. guala ce ña flor de
 mial ma Flor de du raz no mia mor. Al Estribillo

Ilustración 36 "Gualaceña flor del alma"
Fuente: Biblioteca particular, familia Saquicela Jaramillo.



CHAGRA AMBATEÑO

Augusto Saquicela L.

Sra. Marina Montenegro de James

8

1. 2. Voz

Cha gri tas de Am ba to nos lla man

15

los chu llas de la ca pi tal nues tro sue lo mil glo rias e

22

ma na por su triun fo in mor



2

CHAGRA AMBATEÑO

26

1. 2.

tal Cha tal Las lin das chi

31

1.

qui llas deAm ba to son flo res de nues tro jar dín Las

38

2.

dín son cul tas, muy be llas yes bel tas or gu llo de nues tro pen

46

1. 2. Estribillo

sil son sil



CHAGRA AMBATEÑO

3

54

1. 2.

Y nues tros pró ce res

61

1.

quehan di fun di do sa bi du rí aal te rri to rio na cio nal Y nues tros

68

2.

nal y con jus ti cia

76

1. 2.

84

1. 2.

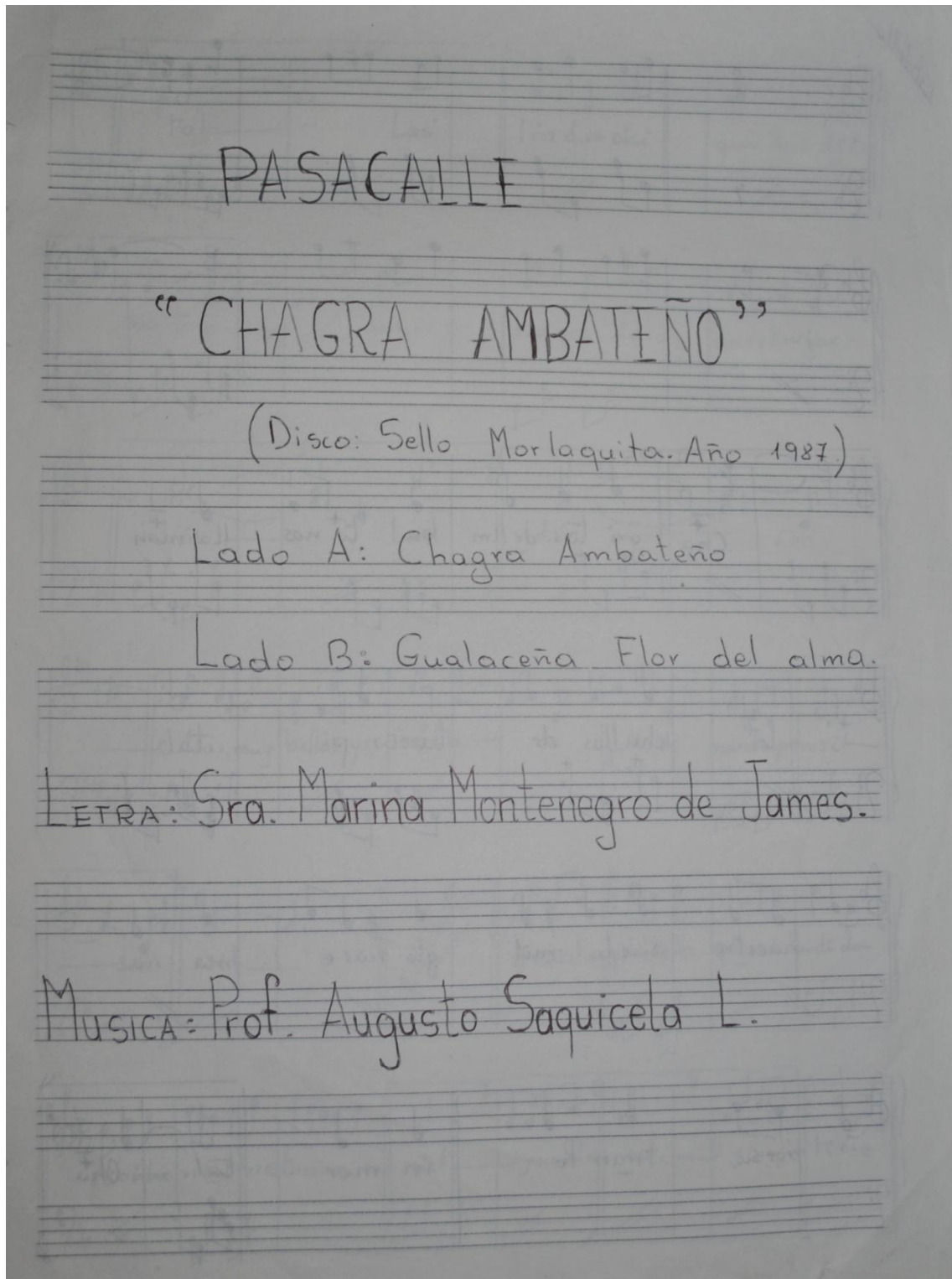
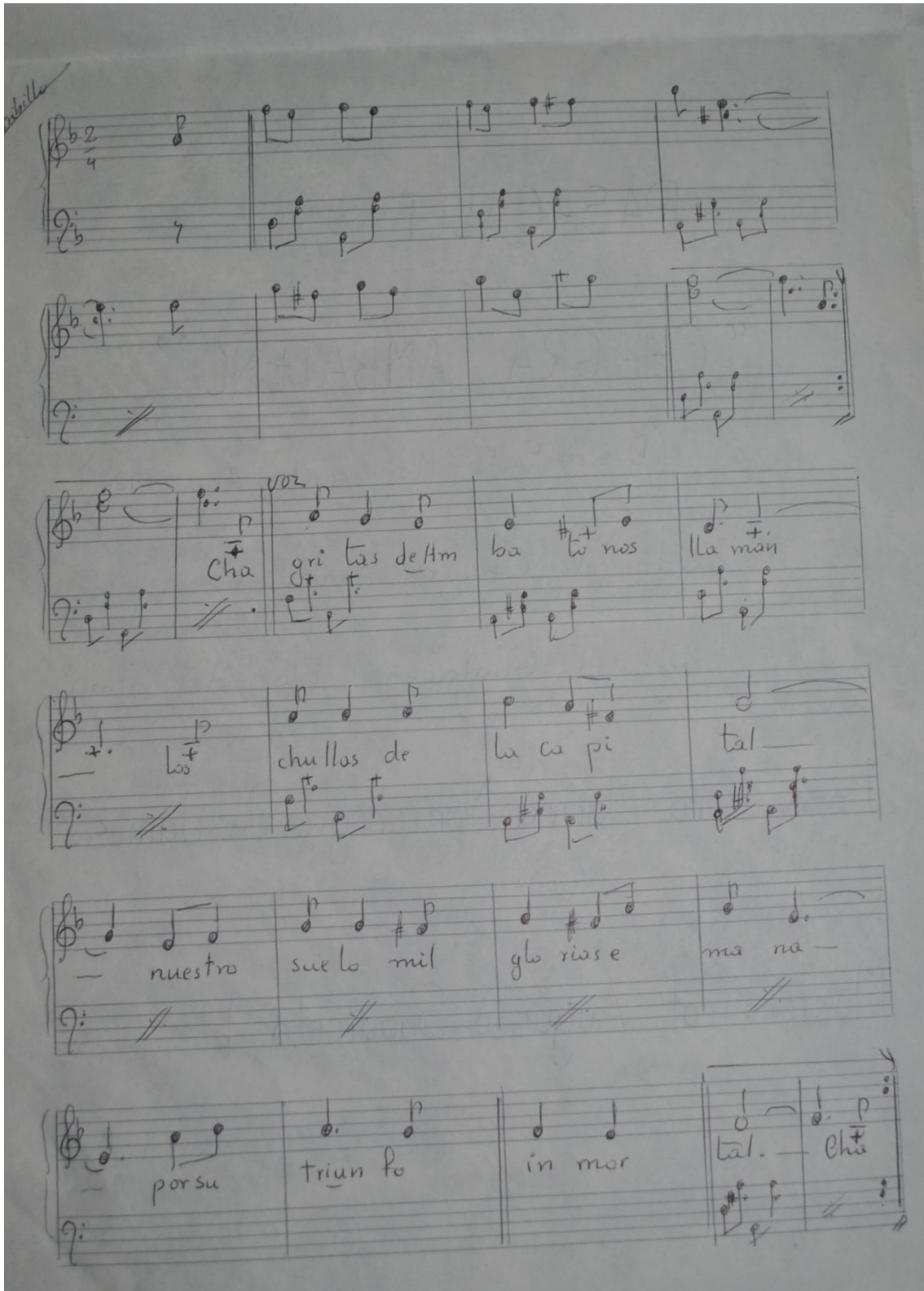


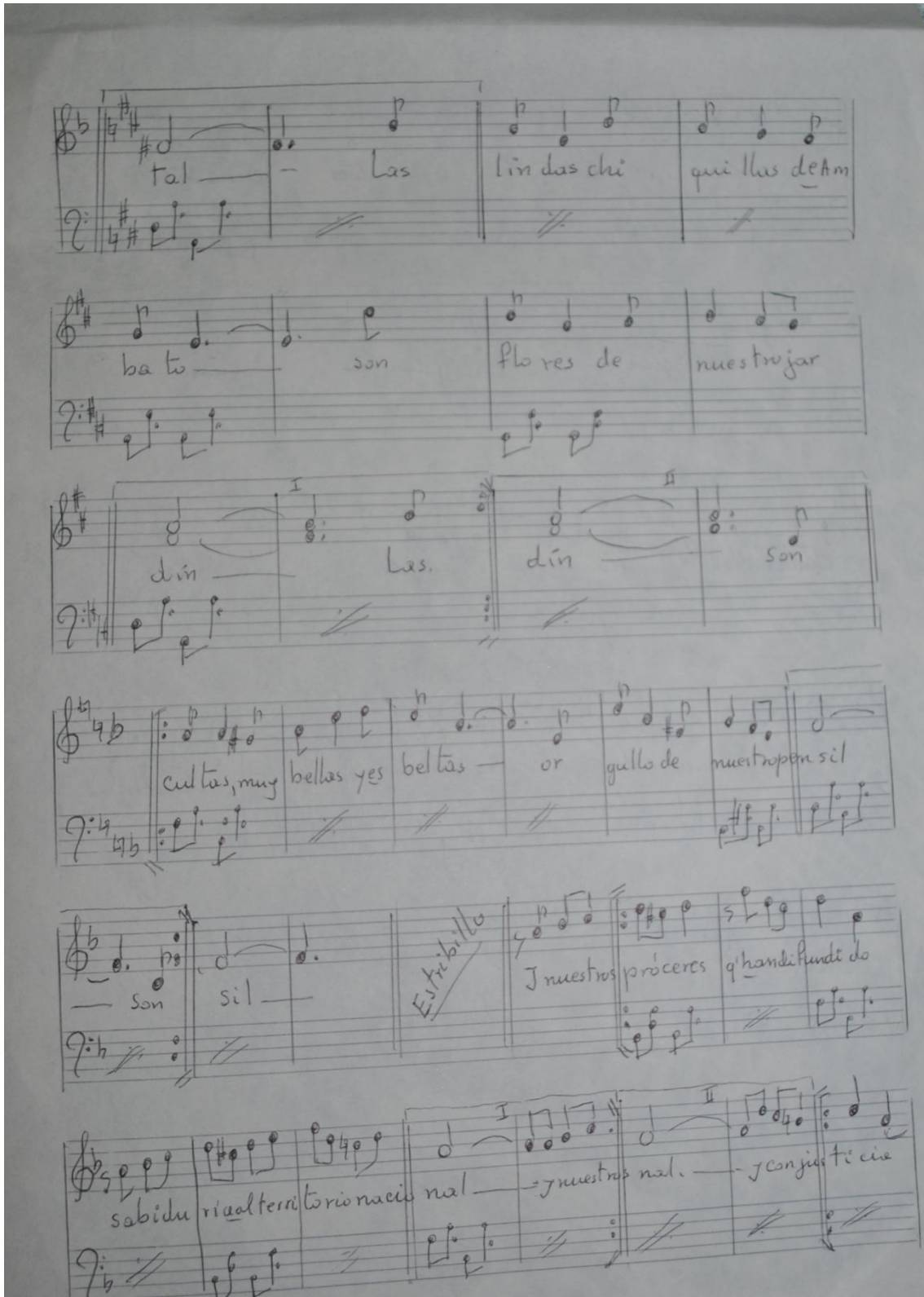
Ilustración 37 "Chagra ambateño"
Fuente: Biblioteca particular, familia Saquicela Jaramillo.

Edicilla



Chagra ambateño
 Chagritas de Ambato nos llama
 Los chullas de la capital
 nuestro suelo mil glorias emanan
 por su triunfo inmortales.

Ilustración 38 "Chagra ambateño"
 Fuente: Biblioteca particular, familia Saquicela Jaramillo.



tal Las lindas chi qui llus de Am
 ba to son Flores de nuestro jar
 dín Las. dín son
 cultas, muy bellas yes bellas or gullo de nuestro pensil
 son sil
 Estróbillo
 J nuestros próceres q'handi kundi do
 sabiduria al territorio nacional - nuestros nal. - y justicia cie

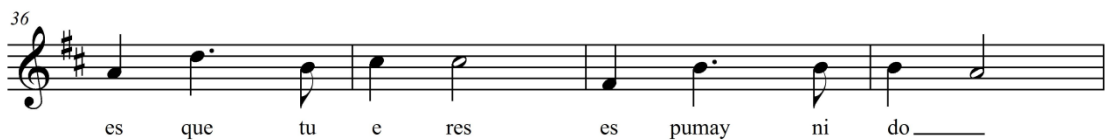
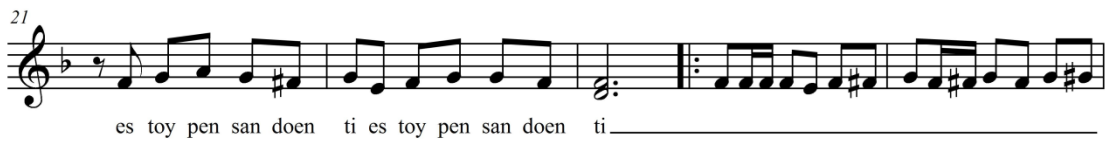
Ilustración 39 "Chagra ambateño"
 Fuente: Biblioteca particular, familia Saquicela Jaramillo.



ESTOY PENSANDO EN TI

Augusto Saquicela L
Fausto Avendaño

Estribillo



Pasillo **Estoy Pensando en Ti,** Letras: Fausto Avendaño P.
 Estribillo Música: Augusto Saquicela L.

Estribillo

voz

Es ⁹toy pensando en Ti, — es

que tu eres al ba - y ce nit. Luz en la

Sombra, luz en la Sombra estoy pensando en

Ti es toy pen sandoen ⁹Si, rezando sombra

luz en la Sombra estoy pensando en ti es toy pensando en

Estribillo

⁹Si.

Es que tu eres

es pu may nido es pu may nido

rezoen jar din rezoen

pu may rezoen jar din - rezoen

es que tu eres

es pu may nido

rezoen jar din - rezoen jar din - rezoen jar din

Ilustración 40 “Estoy pensando en ti”
 Fuente: Biblioteca particular, familia Saquicela Jaramillo.



ANEXO 2

Himnos



HIMNO DE LA ESCUELA BRASIL

Augusto Saquicela L.

Antonio Lloret B.

Musical notation for the first system, featuring a treble and bass clef with 4/4 time signature. The melody includes triplets of eighth notes.

Musical notation for the second system, featuring a treble and bass clef with 4/4 time signature. The melody includes triplets of eighth notes. The word "Lo" is written below the final note of the treble staff.

Musical notation for the third system, featuring a treble and bass clef with 4/4 time signature. The melody includes lyrics: "or a Ti oh mies cue la al ma cla ra ca say tem plo de cien cia ya mor, y a mor Lo".

Musical notation for the fourth system, featuring a treble and bass clef with 4/4 time signature. The melody includes lyrics: "or a ti quhemma ni i zas dos Pa tria, el Brasil y mi Madre Ecuador, el Bra sil y mi Madeecua dor". The word "Fine" is written above the final note of the treble staff.



2

HIMNO DE LA ESCUELA BRASIL

20

Jun toal

25

on da dek rí o na ti vo que re al zaa mia ma do can tón te le

Estrofa

29

van toho mies cue laun san tohim no con el fue go que dael co ra zón co moel

33

rí i o que can ta yes tri no Gua la ce oel pai sa je con voz a sies cue la des bor da con

Al coro y fin

38

ti go la ni ñez quees un ri ohe cho sol la ni ñez quees un ri ohe cho sol Lo

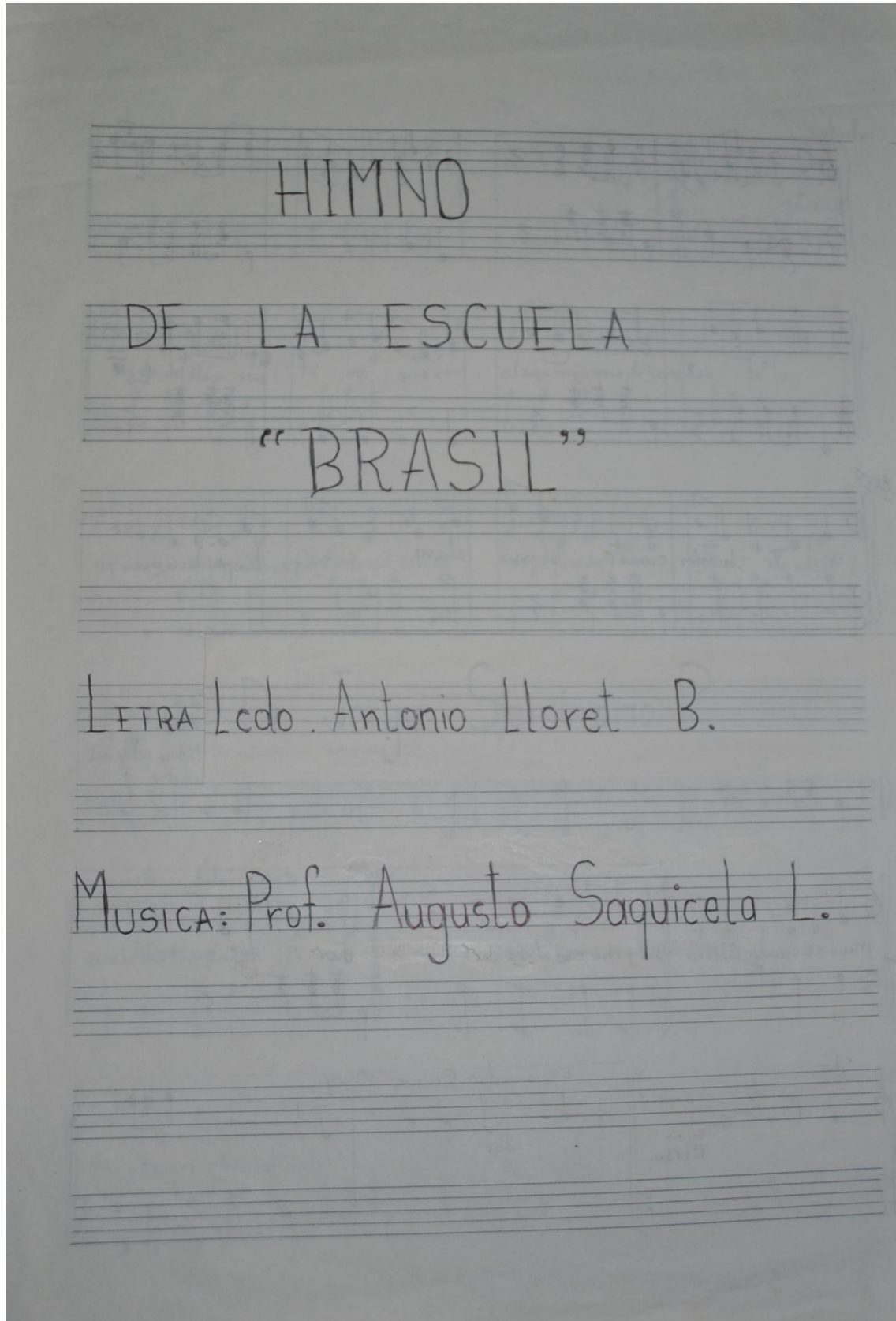



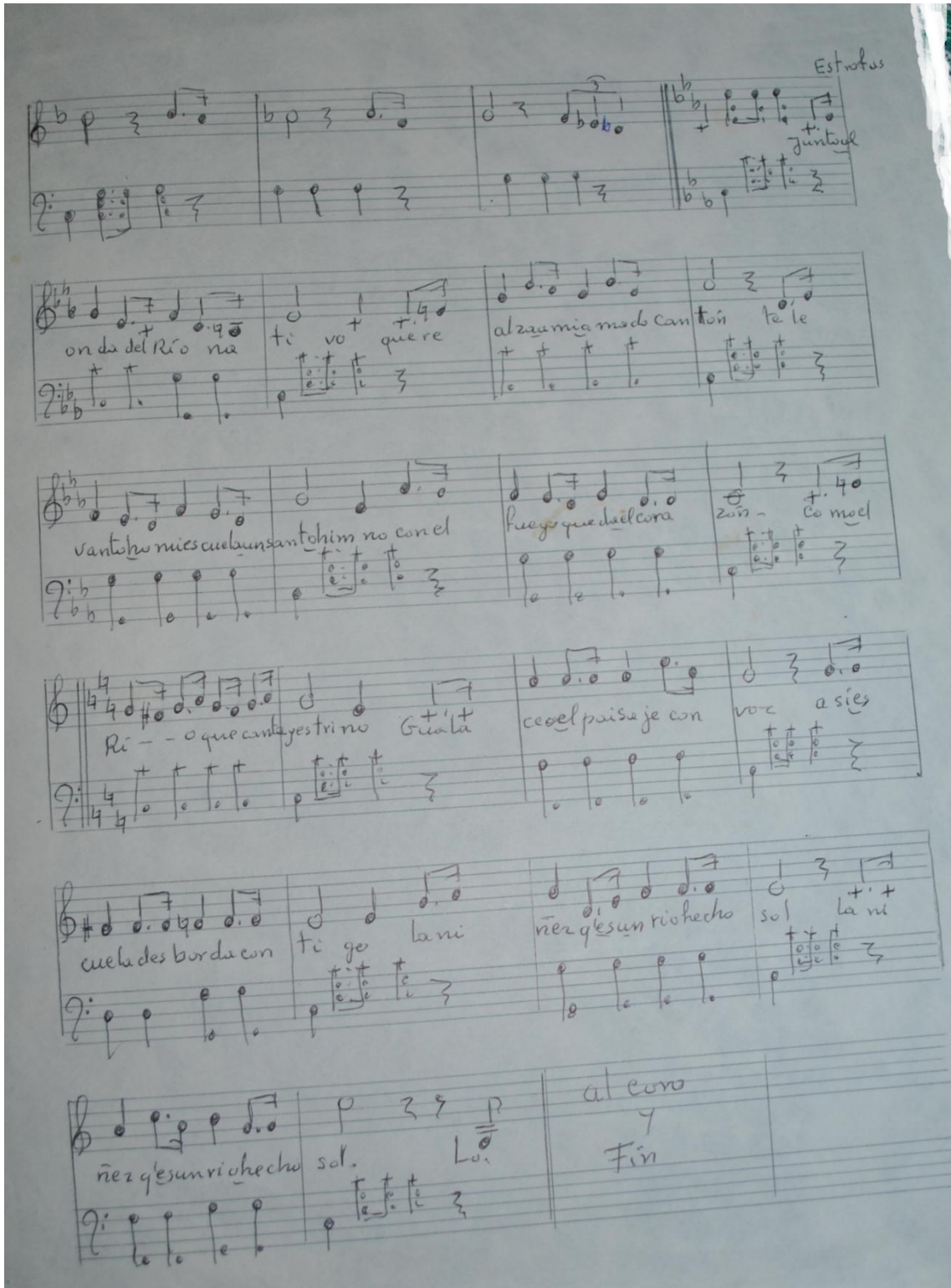
Ilustración 41 "Himno de la escuela Brasil"
Fuente: Biblioteca particular, familia Saquicela Jaramillo.



The image shows a handwritten musical score for a hymn. It consists of several systems of music. The first two systems are piano accompaniment. The third system is a vocal part labeled 'Coro' with lyrics in Spanish. The fourth system continues the piano accompaniment with lyrics. The fifth system is a vocal part with lyrics. The sixth system is a piano accompaniment with lyrics. The seventh system is a vocal part with lyrics. The eighth system is a piano accompaniment with lyrics.

Coro
 ora Tri-oh mien- cuela- alma clara casa y templo de ciencia y
 mar y a mor- lo ora ti-ermo ni-zes dos Pa- tris El Bra sil y mi
 madre Ecuador, El Bra sil y mi madre Ecu- dor
 dor dor
 Ecu- dor Ecu- dor Ecu- dor
 dor

Ilustración 42 "Himno de la escuela Brasil"
 Fuente: Biblioteca particular, familia Saquicela Jaramillo.



Estrofas
 Junta del

on da del Río na ti vo + que re al za mi a mo do can tón ta le

van to ho mics cue ba un san to him no con el fue go que da el co ra zón - Co mo el

Ri - - o que can ta y es tri no Gual ta ceo el paisa je con voz a sie

cue la des bor da con ti ge la ni ñez qe sun ri che cho sol la ni

ñez qe sun ri che cho sol. Lo. al coro y Fin

Ilustración 43 "Himno de la escuela Brasil"
 Fuente: Biblioteca particular, familia Saquicela Jaramillo.



HIMNO DEL ASILO DE ANCIANOS LA ESPERANZA

Augusto Saquicela L.

Alfredo Saquicela L.

Piano

(Coro)

Sal ve tem plo de paz yar mo

ní a de se vi ve con dul cea le grí a de se sien te la pre sen cía se

gu ra deel quees due ño dea mor y ter nu ra Sal ve nu ra. Es ho

1. 2.



2

HIMNO DEL ASILO DE ANCIANOS LA ESPERANZA

17

gar don deel al ma me di ta don deel pe cho se ex alta ypal pi ta jun toal ru

Al coro y fin

21

mor ma jes tuo so del rí o el que a le ja el te mor yel has tío jun toal ru ti o Sal ve

1. 2.

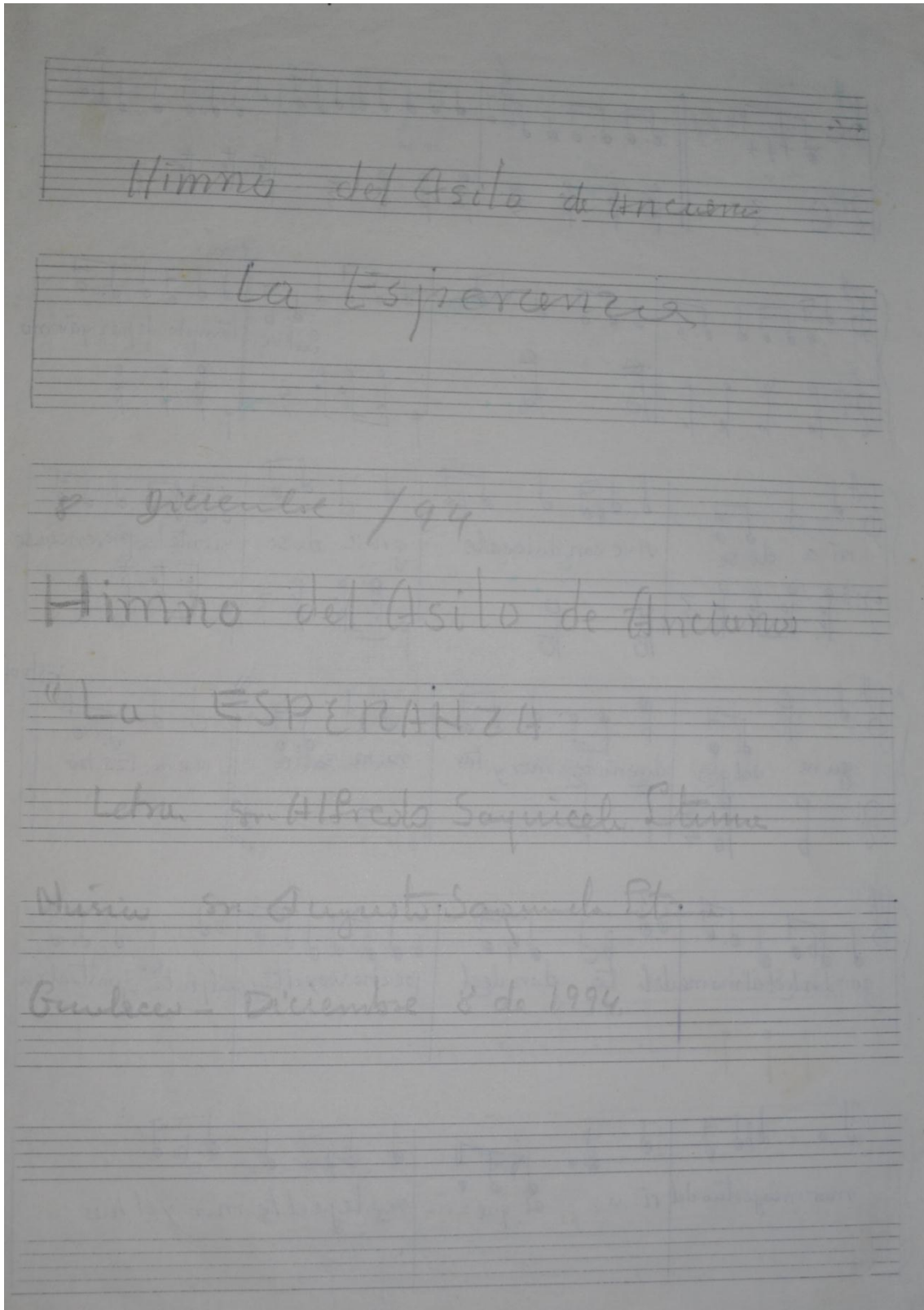


Ilustración 44 "Himno del asilo de ancianos la Esperanza"
Fuente: Biblioteca particular, familia Saquicela Jaramillo.



Salve templo de paz y armonía
 doce vive con dulce alegría
 doce siente la presencia de
 guerra del que dios no da mor y ter
 nura. salve nura. Es ho
 gar donde el alma medita donde el
 pecho se exalta y palpita juntos en
 mor majestuoso del río el que sea lejales te mor y el has

Ilustración 45 "Himno del asilo de ancianos la Esperanza"
Fuente: Biblioteca particular, familia Saquicela Jaramillo.

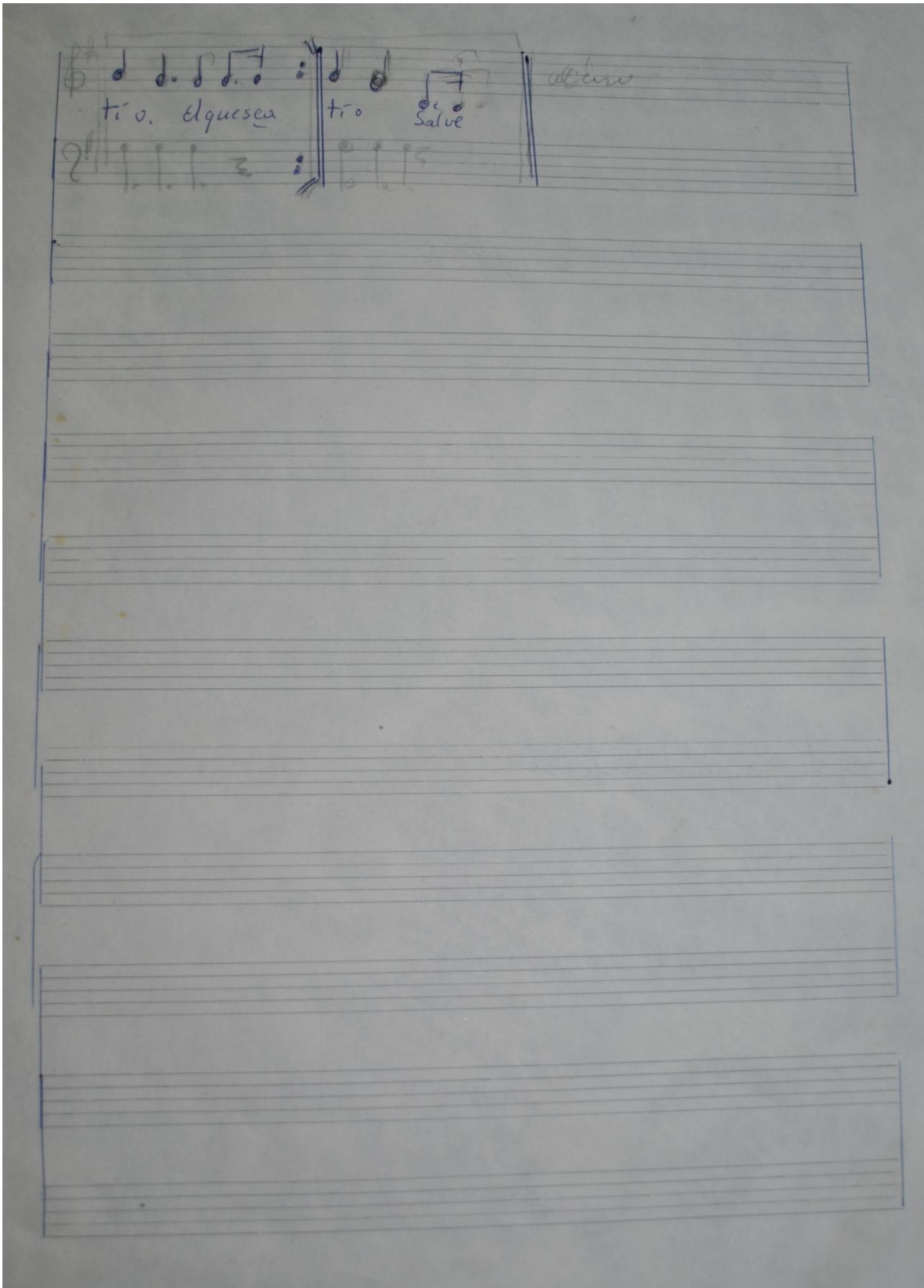


Ilustración 46 "Himno del asilo de ancianos la Esperanza"
Fuente: Biblioteca particular, familia Saquicela Jaramillo.



Himno al Sidicato de Choferes de Gualaceo

Augusto Saquicela L.

Alfredo Saquicela L.

Piano

3

3

3

5

9

13

1. 2.

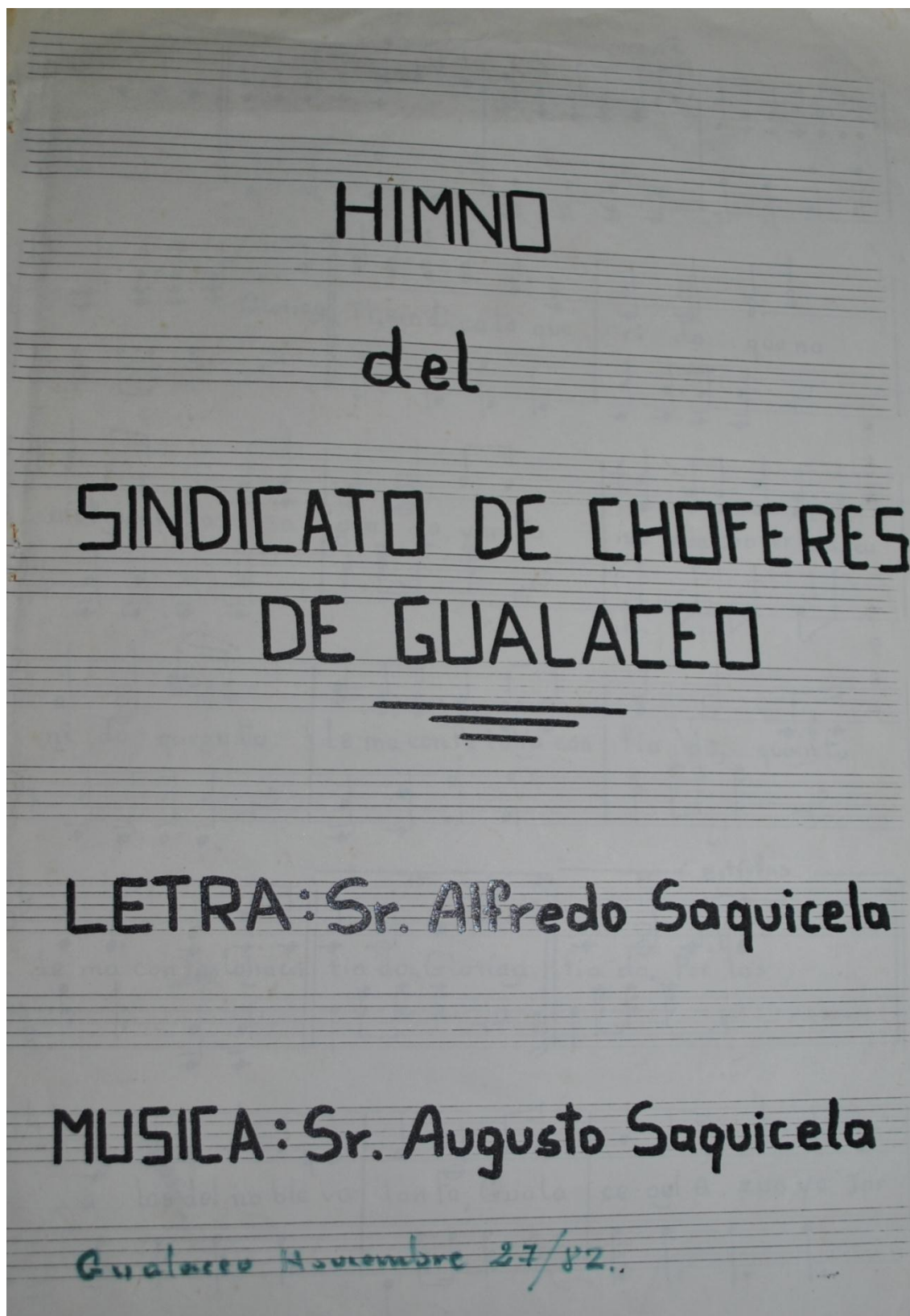
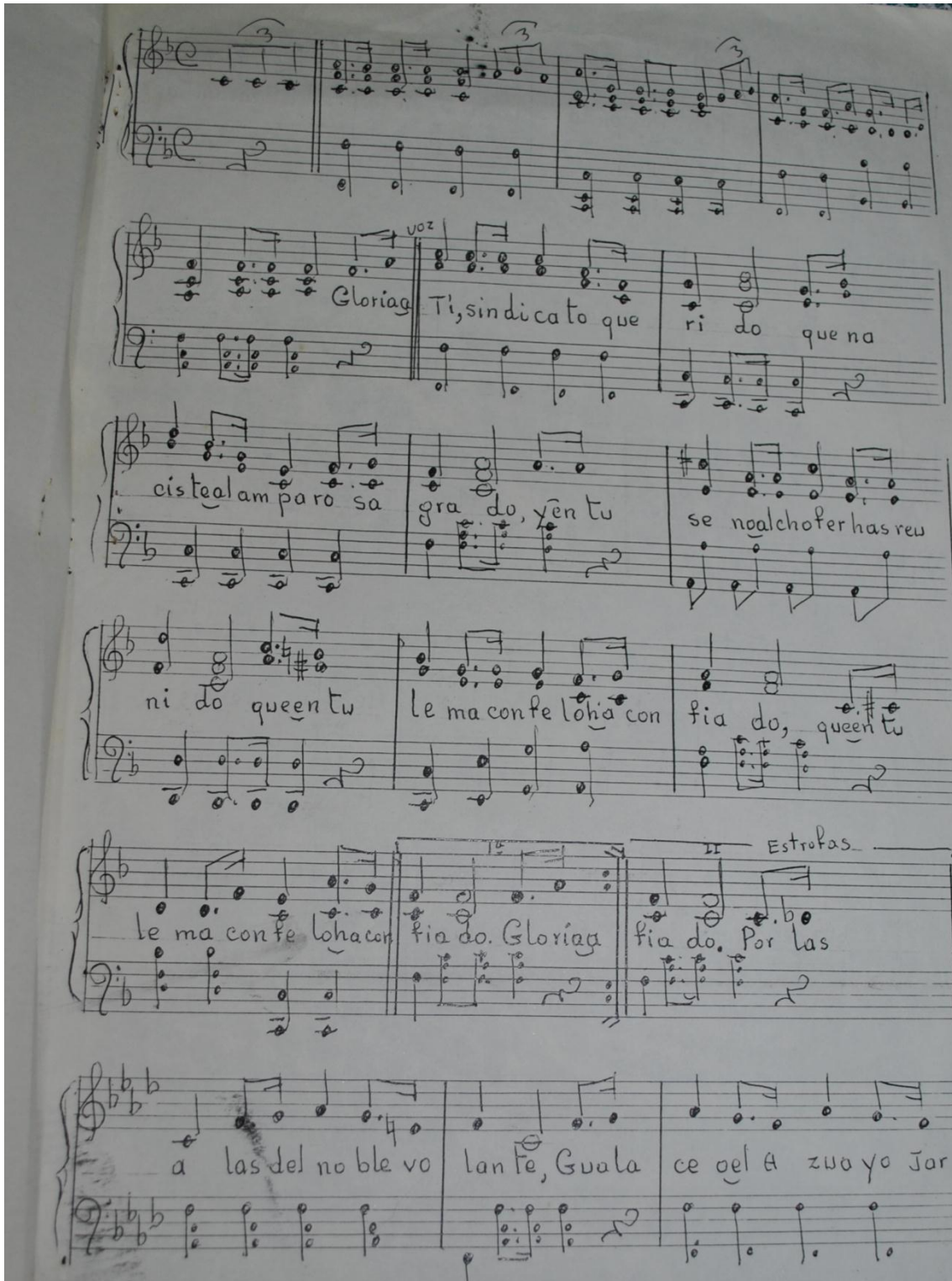


Ilustración 47 "Himno al Sindicato de Choferes de Gualaceo"
Fuente: Biblioteca particular, familia Saquicela Jaramillo.



The image shows a handwritten musical score on a page from a notebook. The score is written in black ink on white paper. It consists of six systems of music, each with a vocal line and a piano accompaniment. The key signature is one flat (B-flat), and the time signature is common time (C). The lyrics are written in Spanish. The first system has a treble clef and a common time signature. The second system has a vocal line starting with 'Gloria' and a piano accompaniment. The third system has a piano accompaniment. The fourth system has a vocal line starting with 'ni do que en tu' and a piano accompaniment. The fifth system has a piano accompaniment and the word 'Estrofas' written above the staff. The sixth system has a piano accompaniment. The score is written in a clear, legible hand.

Gloria Ti, sindicato que ri do que na
 ciste al amparo sa gra do, y en tu se ne al chofer has reu
 ni do que en tu le ma con fe lo ha con fia do, que en tu
 le ma con fe lo ha con fia do. Gloria fia do. Por las
 a las del no ble vo lan te, Guala ce del A zuo yo Jar

Ilustración 48 "Himno al Sindicato de Choferes de Gualaceo"
 Fuente: Biblioteca particular, familia Saquicela Jaramillo.



HIMNO AL CANTON CHORDELEG

Augusto Saquicela I.
Antonio Lloret Bastidas

3 3 3

Coro

5
Cor de leg en tuhis to ria tu nom bre tie neel sol del Ca ña ri y del

9
In ca yen tuma noar te sa na hoy sea fir ma jun toal o ro tu ba rroan ces

13
tral, yen tu ma noar te sa nahoy sea fir ma jun toal o ro tu ba rroan ces



2

HIMNO AL CANTON CHORDELEG

17

tral

Estrofa

21

El la tir de tues tir pe de si glos des deel fon do del tiem po tea

25

ni ma a mol dear con la luz quei lu mi na tu va si ja yel o ro yel

29

pan Pa cha Ca mak el Dios so be ra no queel so lar de tu ra za go

33

bier na, es la voz la bran ti a ye ter na queen tus cam pos dis po ne la



HIMNO AL CANTON CHORDELEG

3

37

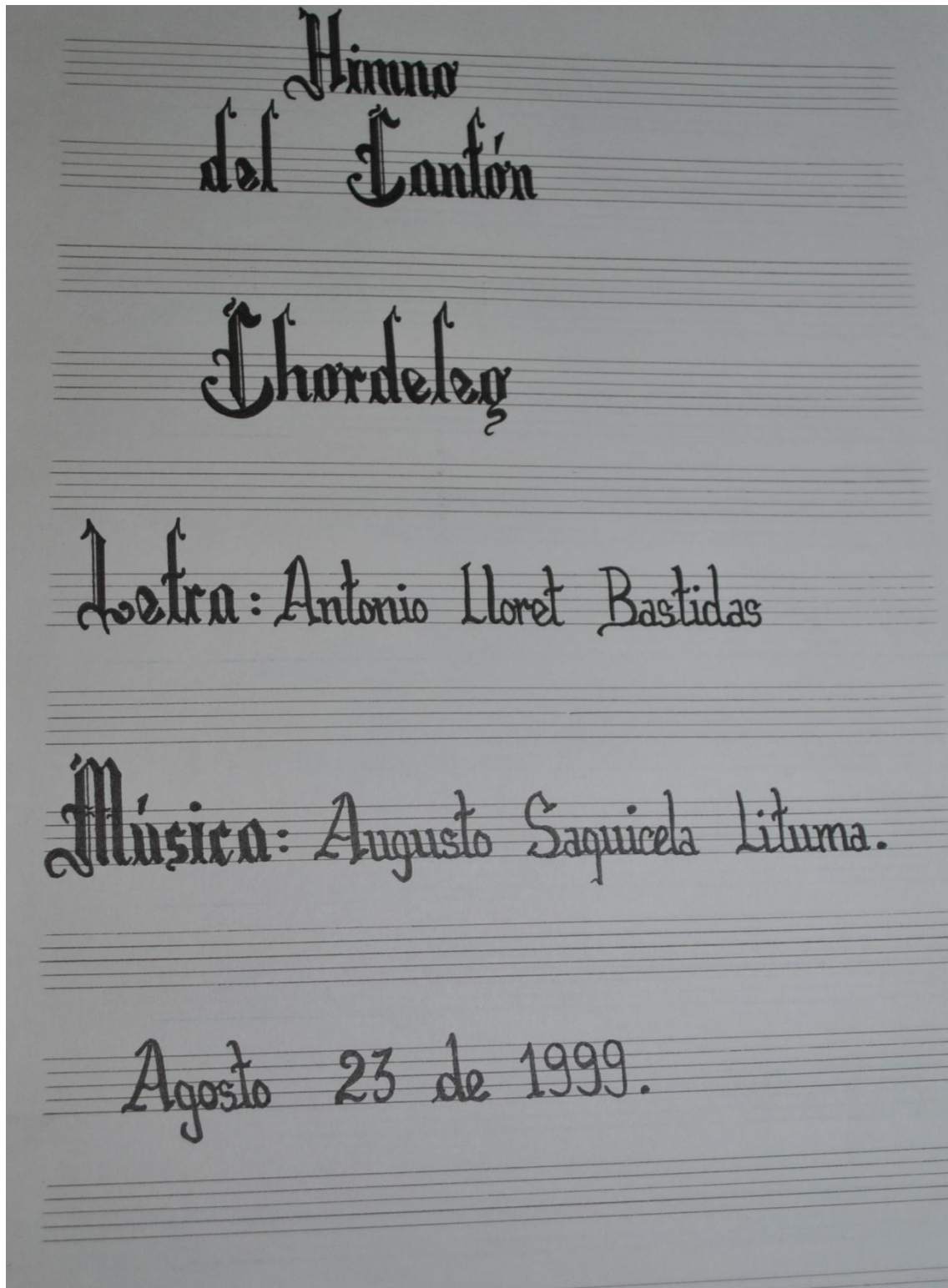
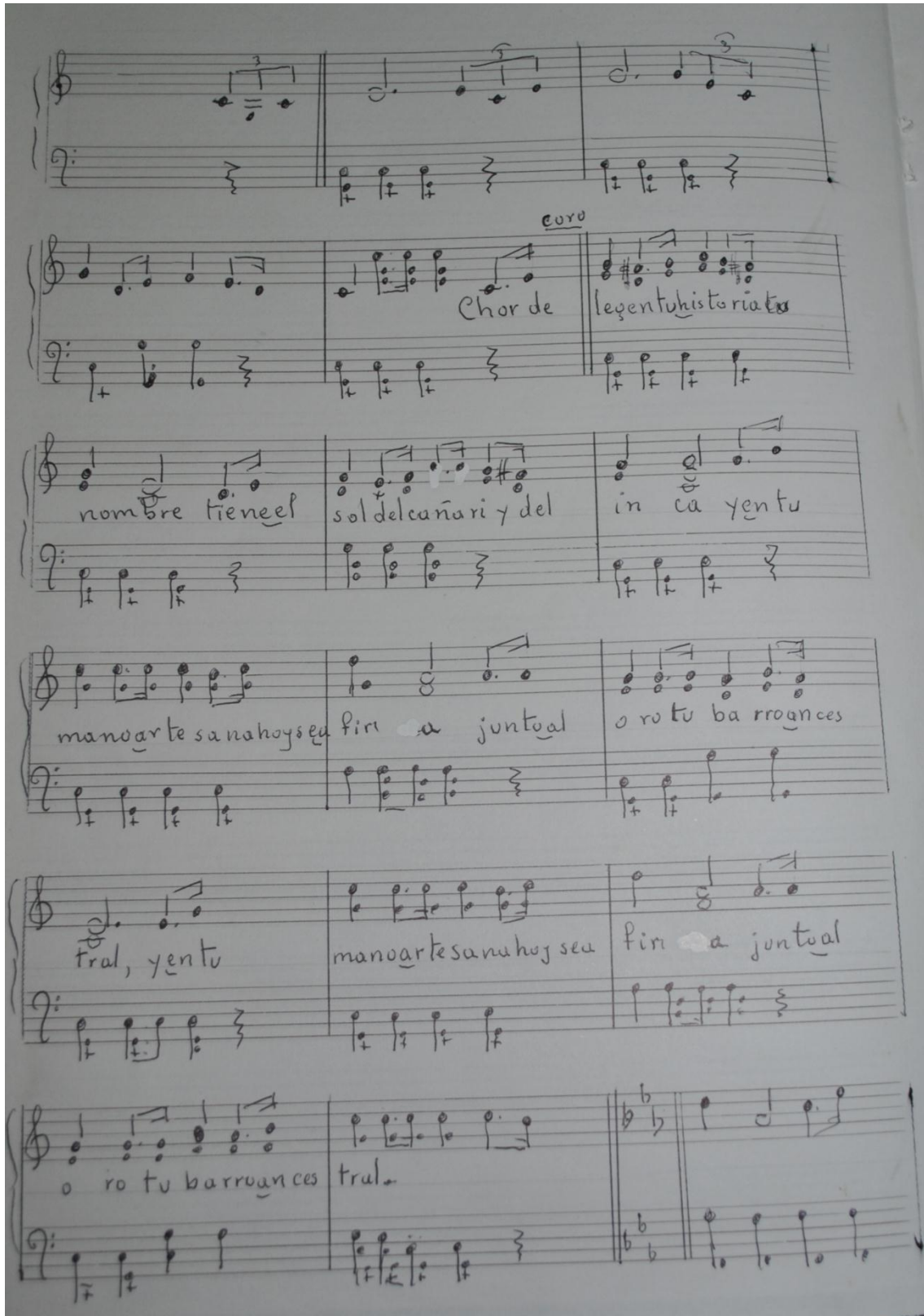


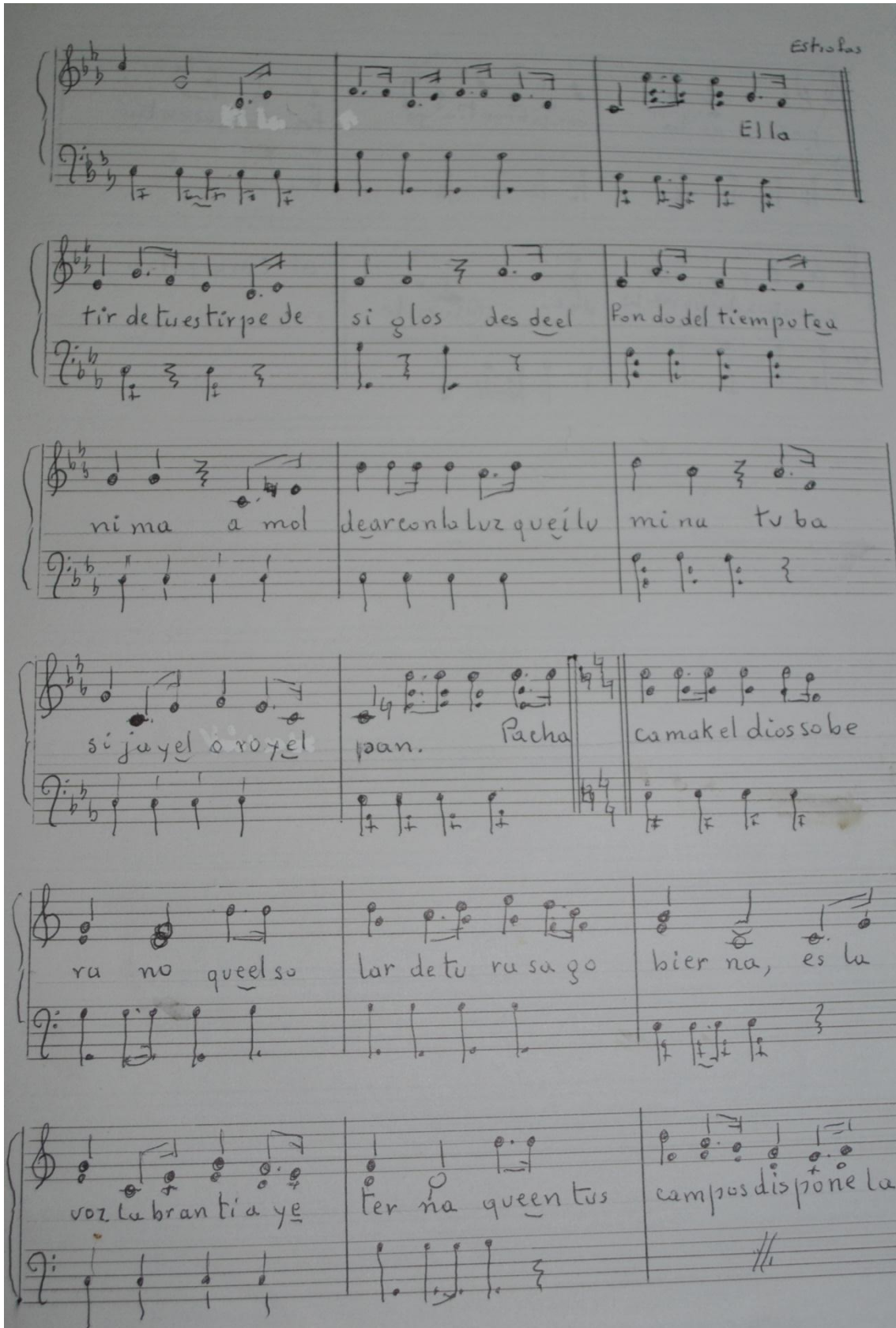
Ilustración 49 "Himno al Cantón Chordeleg"
Fuente: Biblioteca particular, familia Saquicela Jaramillo.



eury
 Chor de legentuhistoriatas
 nombre tieneel soldelcañari y del in ca yentu
 manoartesanahoysea firia juntual o ro tu barroances
 tral, yentu manoartesanahoysea firia juntual
 o ro tu barroances tral.

Ilustración 50 "Himno al Cantón Chordeleg"
 Fuente: Biblioteca particular, familia Saquicela Jaramillo.

Estrofas



Ella
 tir de tu estirpe de si glos des deel Pondo del tiempo tea
 ni ma a mol de ar con b luz que ilu mi na tu ba
 si jayel o royel pan. Pacha camakel dios sobe
 ra no queel so lar de tu ru sa go bier na, es la
 voz tu bran tía ye ter na que en tus campos dispone la

Ilustración 51 "Himno al Cantón Chordeleg"
 Fuente: Biblioteca particular, familia Saquicela Jaramillo.



HIMNO A LA ESCUELA CIUDAD DE GUALACEO

Augusto Saquicela L
Fausto Avendaño

Coro

Un can tor de cam pa nas mies cue la, ma dri

gal, ho ri zon tear mo ní a, res plan dor con ver ti doen ca ri cia, do la

cien cia se tor naen fa nal, res plan dor, con ver ti doen ca ri cia, do la



2

HIMNO A LA ESCUELA CIUDAD DE GUALACEO

16 Estrofa

cien cia se tor na en fá nal. Cla roes cue la ca mi no san da lia, norte y

20

gui a de can toi ni cial, Gua la ce o te ha da do su nom bre y el

24

le ma que re za sues cu do de hom bri a ha rá de mi ni ño, Jus toy

28 Al coro

fuer teun va rón de ver dad Jus toy fuer teun va ron de ver dad Un can

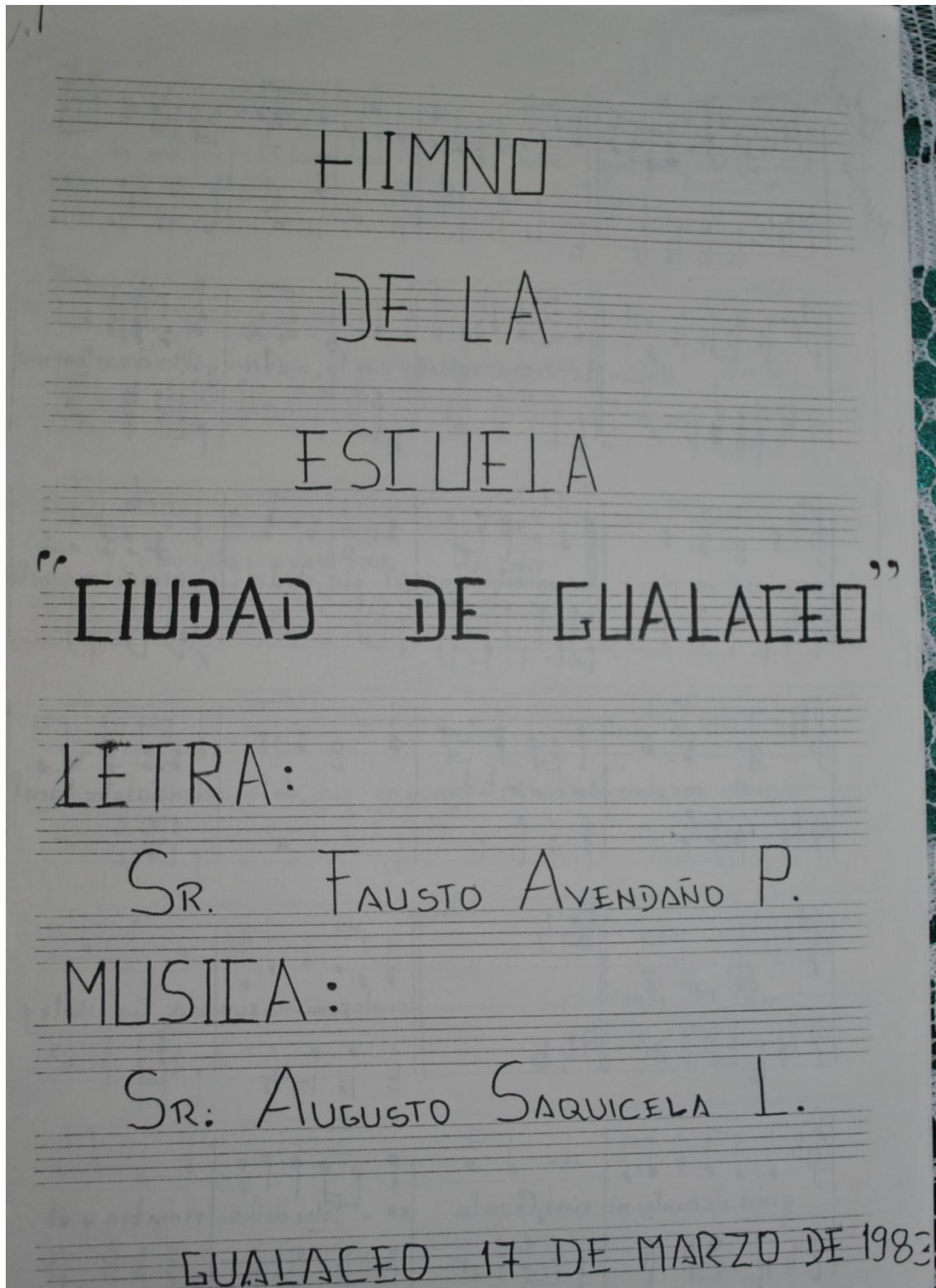


Ilustración 52 "Himno a la Escuela Ciudad de Gualaceo"
Fuente: Biblioteca particular, familia Saquicela Jaramillo.

rit. ad.

Un cantar de campanas mías que la, madre gal, hori zonte armo
 ni a, res plan dor convertido en caridad, do la ciencia se torna en Pa
 nal, res plan dor, convertido en caridad, do la ciencia se torna en Pa
 na: Clara es cuela, camino san da lia, Norte y
 guía de canto ni cial, Guala ce o fe ha do su nombre y el

Estrofas

Ilustración 53 "Himno a la Escuela Ciudad de Gualaceo"
 Fuente: Biblioteca particular, familia Saquicela Jaramillo.

Handwritten musical score for the hymn "Himno a la Escuela Ciudad de Gualaceo". The score is written on a single sheet of paper with a treble and bass clef, a key signature of one flat (B-flat), and a common time signature (C). The lyrics are written below the notes. The score consists of three systems of music, each with a vocal line and a piano accompaniment line. The lyrics are: "le ma que reza sues cu do de hom bria ha ra de mi ni no, Justo y fuerte un va ron de ver dad, Justo y fuerte un va ron de ver dad. Un can al coro." The score ends with a double bar line and the instruction "al coro." Below the score are several empty musical staves.

Ilustración 54 "Himno a la Escuela Ciudad de Gualaceo"
Fuente: Biblioteca particular, familia Saquicela Jaramillo.



HIMNO A LA "FENACUTIP"

Augusto Saquicela L.
Julio Basantes

(Coro)

5

Sal ve, sal ve oh trans por ta do res, gla dia

9

do res e cua to ria nos, que cual la va, la va ar dien te cual la vaar

13

1. dien te re co rres los ca mi nos. Sal ve mi nos. 2. 3



2

17 Estrofa

E res feur za fuer za mo

21

triz que mue ves lan dus tria y el pa is trans por ta do res e cua to

25

ria nos, u ni dos to dos co mo her ma nos, trans por ta do res e cua to

29 Al coro y fin

ria nos u ni dos to dos co mo her ma nos. Sal ve

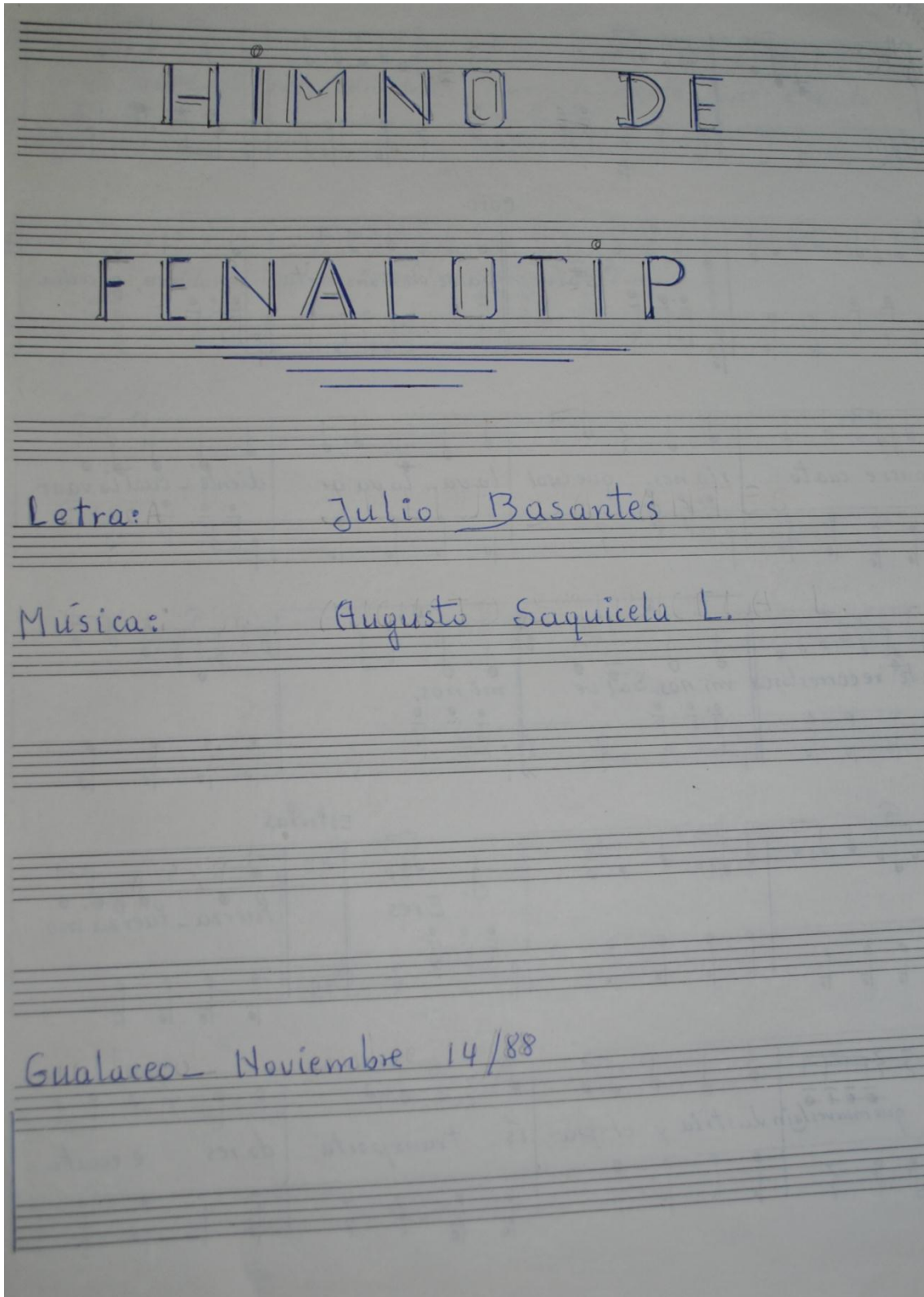


Ilustración 55 "Himno a la FENACUTIP"
Fuente: Biblioteca particular, familia Saquicela Jaramillo.

The image shows a handwritten musical score for a hymn. It consists of six systems of music, each with a vocal line and a piano accompaniment line. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is common time (C). The lyrics are written in Spanish and are as follows:

- System 1: (No lyrics)
- System 2: *Coro*
salve, Salve oh transporta do res, gladia
- System 3: do res e cuato ria nos, que cual lava-lava ar diente - cual la va ar
- System 4: dien te recorres los ca mi nos, Salve. mi nos.
- System 5: *Estrofas*
Eres Puerza - puerza mo
- System 6: triz que mueves la industria y el pa is - transporta do res e cuato

Ilustración 56 "Himno a la FENACUTIP"
Fuente: Biblioteca particular, familia Saquicela Jaramillo.

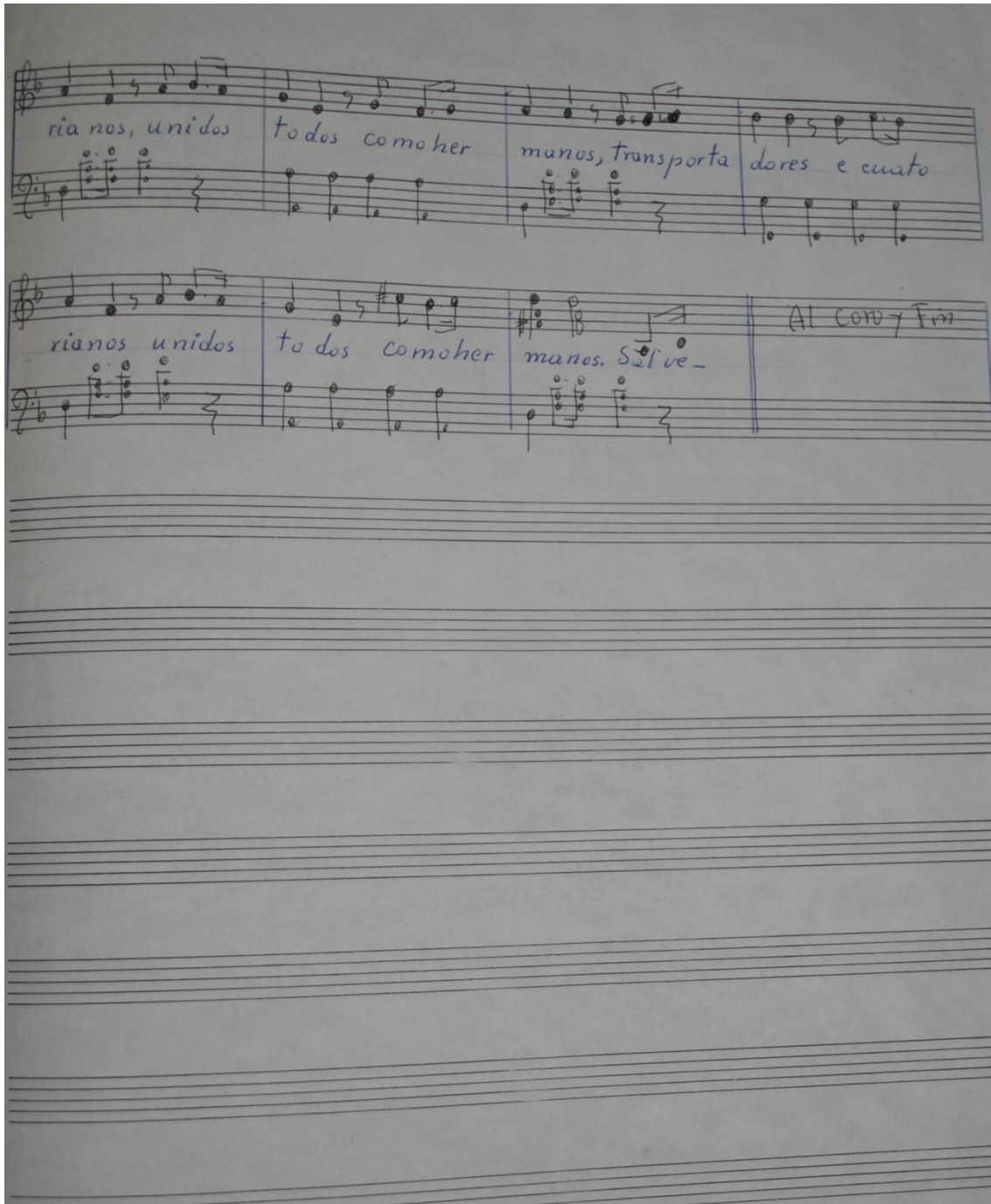


Ilustración 57 "Himno a la FENACUTIP"
Fuente: Biblioteca particular, familia Saquicela Jaramillo.



HIMNO A LA ESCUELA HIPÓLITO MORA

Augusto Saquicela L.

Manuel Mejía

4

8

Voz (coro)

Con el al ma em pi na da ha ciae

12

Nor te, del fu tu ro quea qui la bo ra mos, oh ca so naa tus au las lle



2

16

ga mos, con la voz en cen di da dea mor, con la voz en cen di da dea

20

mor.

24

Ca beel

(Estrofa)

27

to del lá ba ro Pa trio yel rau dal del Ma chan ga al ti vo, quea la

31

mor es guar dian yes tes ti go, oh mies cue la tee le vo mi prez Tu Pa



35

tro no e see gre gio Pa triar ca que fuees pe jo de paz y sa

39

pien cia, nos le gó co mo le may he ren cia, El tra

Al coro

42

ba joy tam bién la honra dez Con el

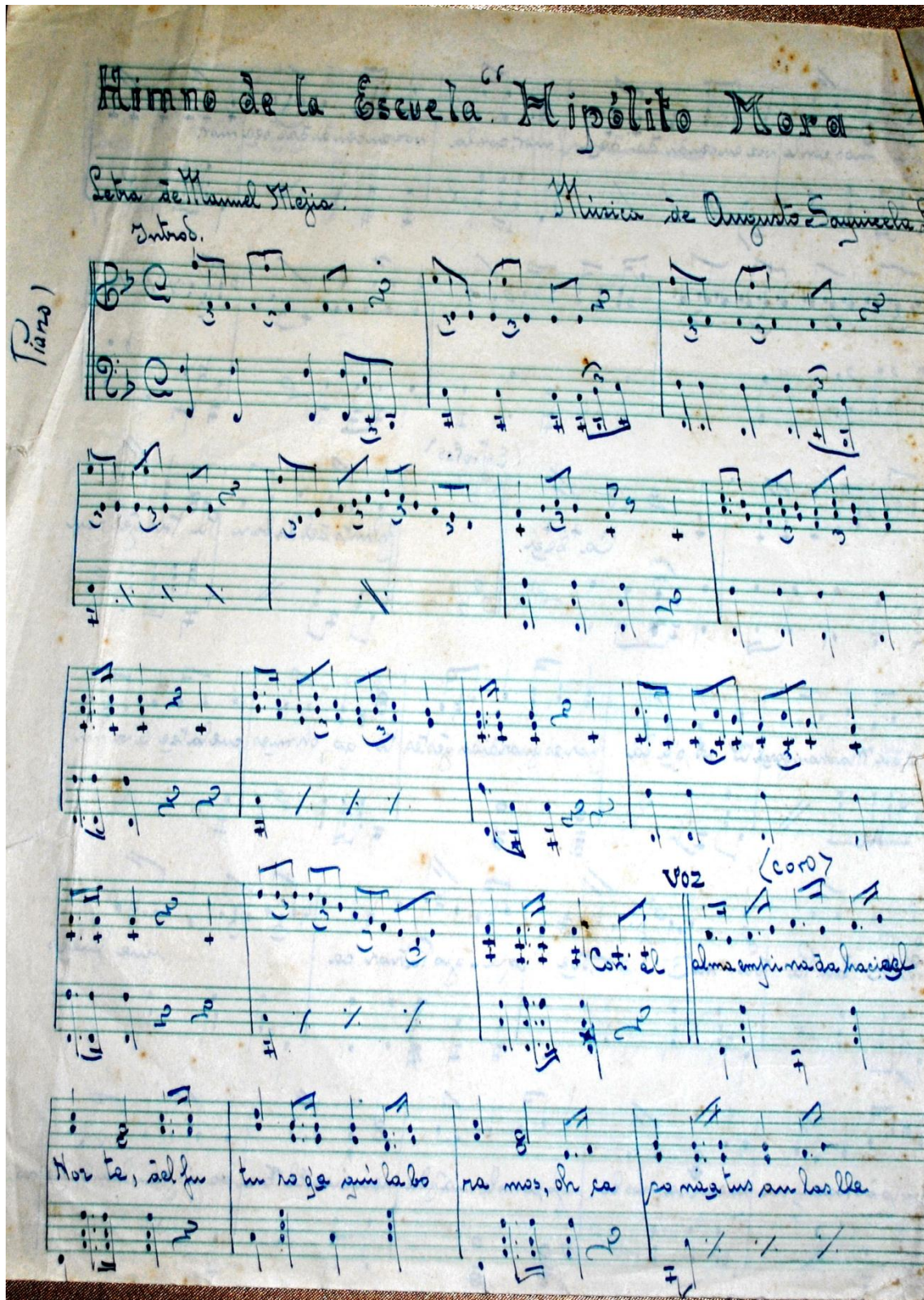


Ilustración 58 "Himno a la Escuela Hipólito Mora"
 Fuente: Biblioteca particular, familia Saquicela Jaramillo.

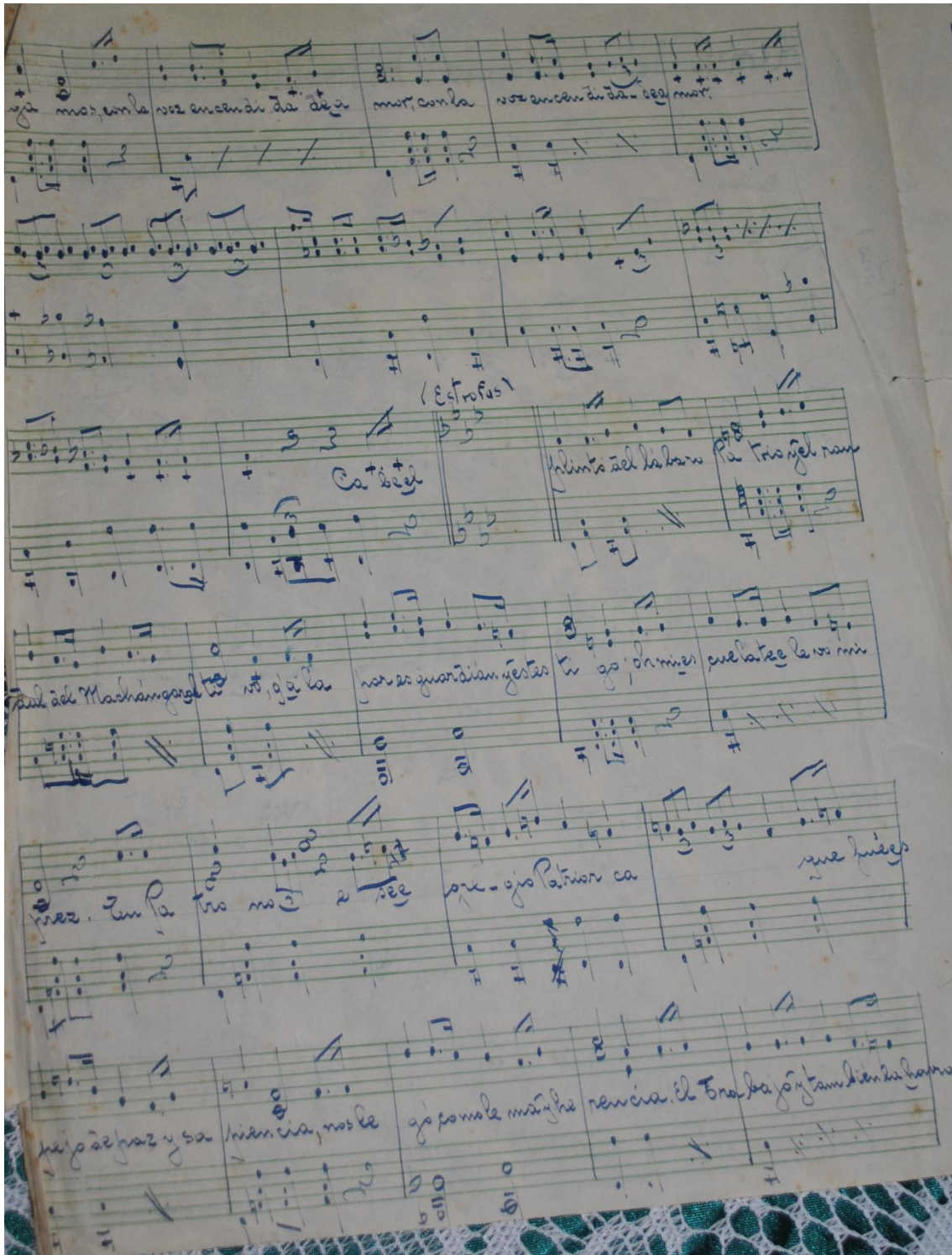


Ilustración 59 "Himno a la Escuela Hipólito Mora"
 Fuente: Biblioteca particular, familia Saquicela Jaramillo.

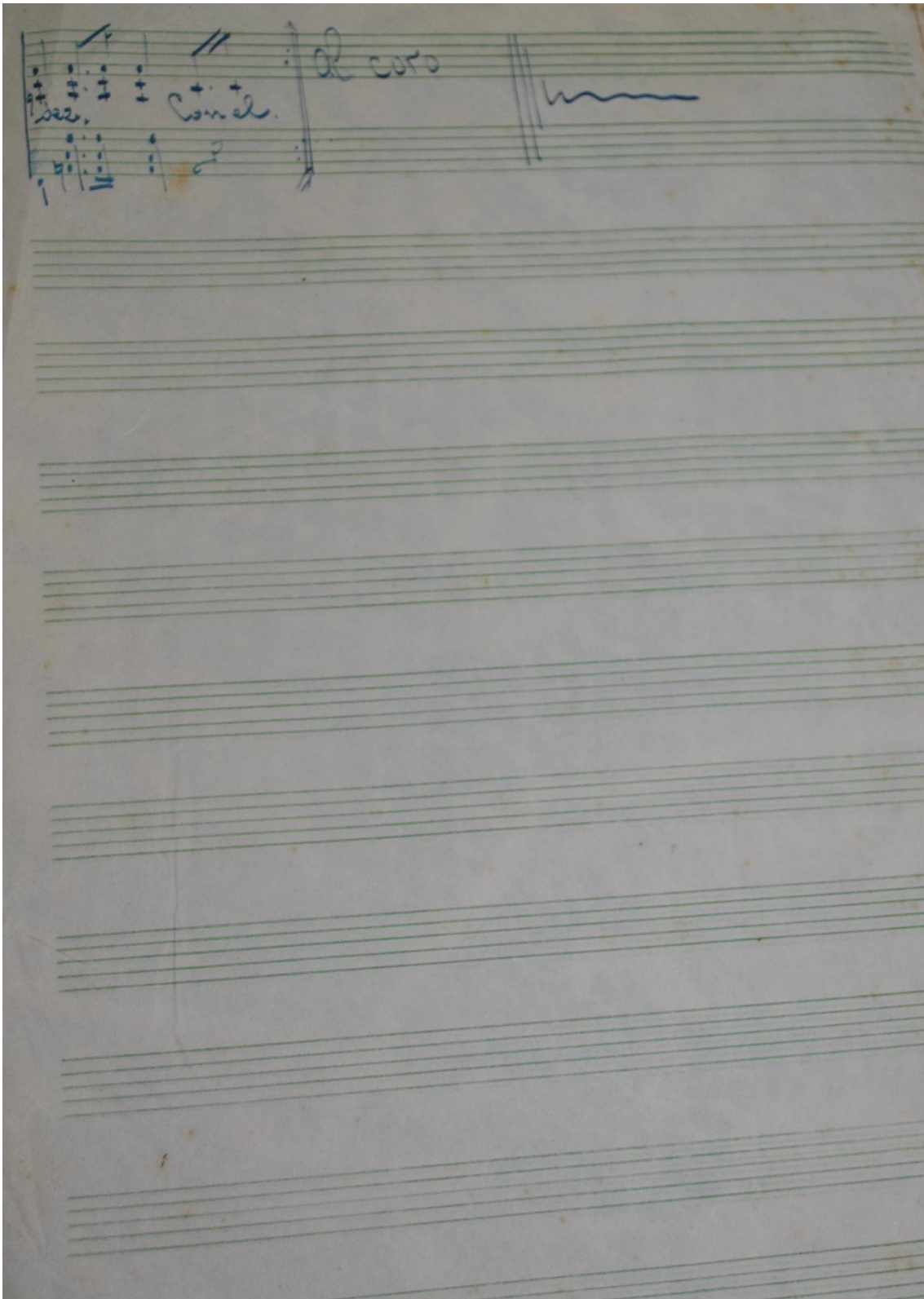


Ilustración 60 "Himno a la Escuela Hipólito Mora"
Fuente: Biblioteca particular, familia Saquicela Jaramillo.



HIMNO DE LA ESCUELA LUIS CODERO

Augusto Saquicela L.
Alfredo Saquicela L.

3

3

5 (Coro)

Ru ti lan te San tua rio de glo ria don dea

9

cu den a le gres los ni ños a ves tir se de luz ser au ro ras dee sa

13

1. 2.

luz con blan cu ra dear mi ños a ves lua con blan cu ra dear mi ños Es mies



2

HIMNO DE LA ESCUELA LUIS CODERO

(Estrofa)

17

cue la cual fa ro quea lum — bras quei lu mi na la men te del ni ño que des

21

pe jae sa den sa pe num bra oh mi la gro dees fuer zoy ca ri ño que des

Al coro

25

pe jae sa den sa pe num bra oh mi la gro dees fuer zoy ca ri ño Ru ti

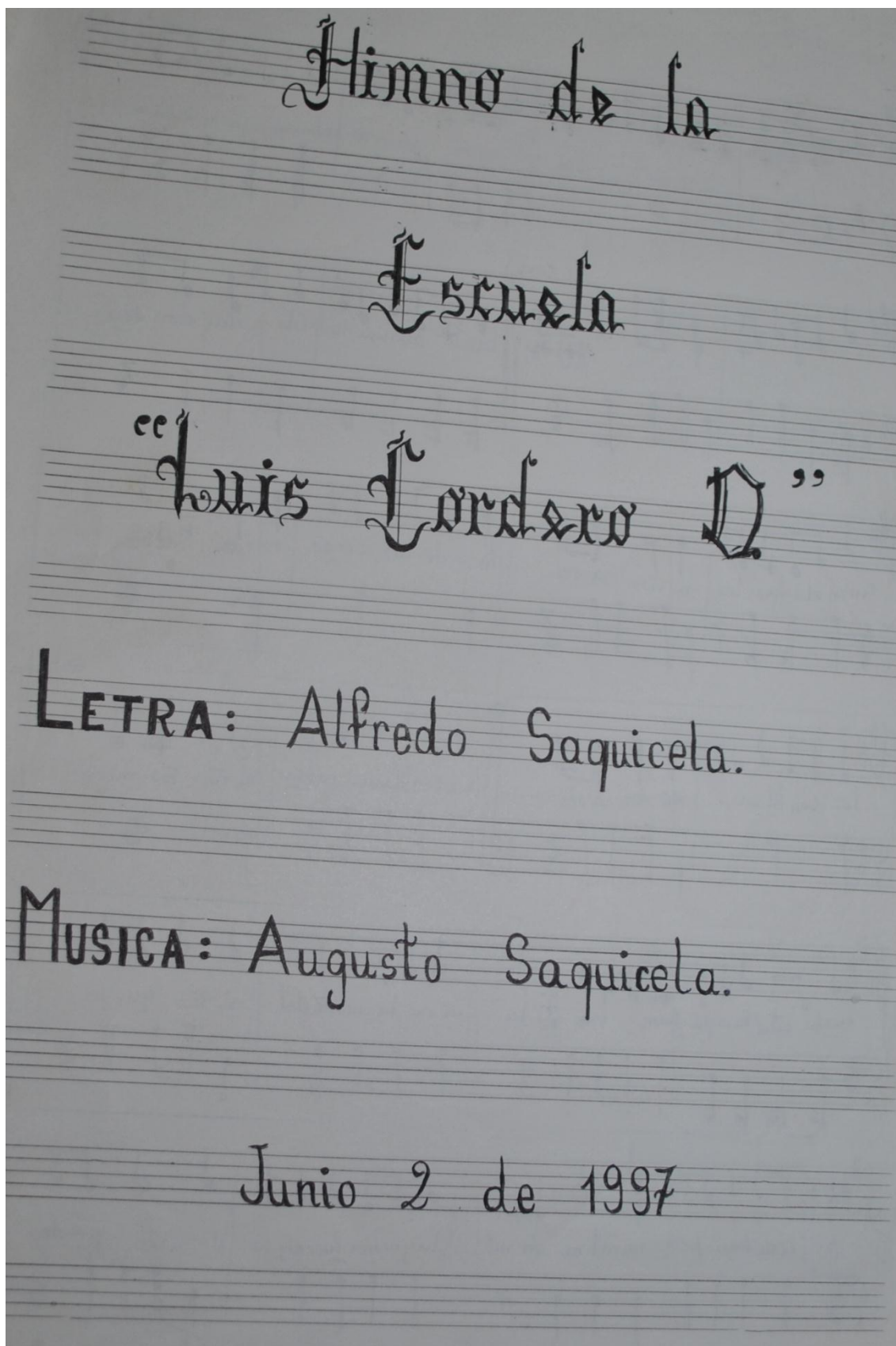
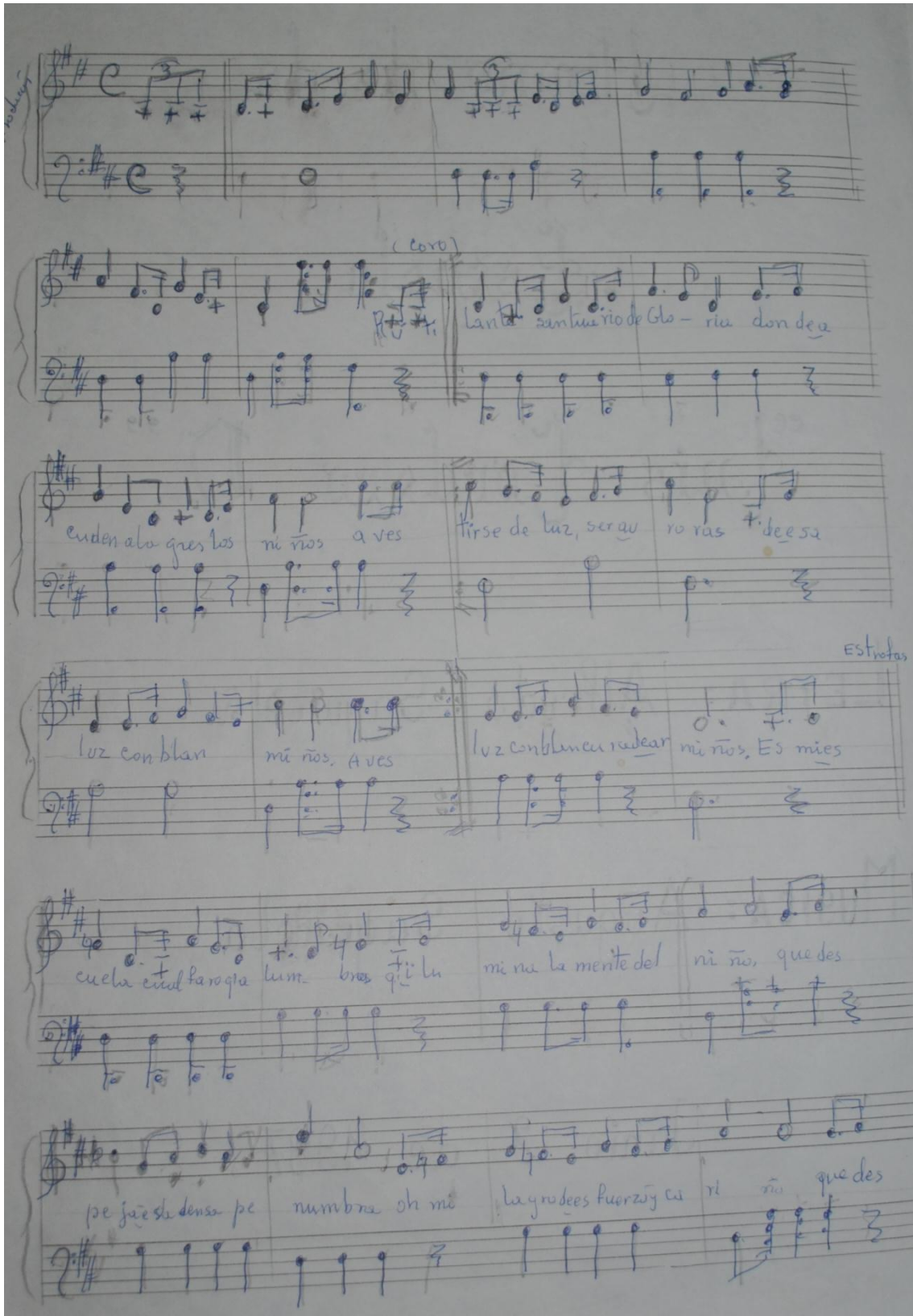


Ilustración 61 "Himno de la Escuela Luis Cordero"
Fuente: Biblioteca particular, familia Saquicela Jaramillo.



Luz con blari mi ños, Aves luz con blencu radear mi ños, Es mies
 cuela cuela taroqa lumbreros q'í lu mi na la mente del ni ño, que des
 pe jué de densa pe numbra oh mé la y rudes fuorziq' ca ri ño que des

Ilustración 62 "Himno de la Escuela Luis Cordero"
 Fuente: Biblioteca particular, familia Saquicela Jaramillo.



Ilustración 63 "Himno de la Escuela Luis Cordero"
Fuente: Biblioteca particular, familia Saquicela Jaramillo.



HIMNO A LA PARROQUIA MARIANO MORERNO

Augusto Saquicela L
Carlos Vera O.

5

9 *Voz (Coro)*
Es Ma ria no Mo re no la tie rra, de jar di nes y fru tos sin

13
fin, don de for ja el hom bre fe bril su mi sión de a mor y de



2

HIMNO A LA PARROQUIA MARIANO MORERNO

17

paz, su misión de amor y de paz. Cam pe si no que la bras la

21

tie rra yen ca lle se tus dé bi les ma nos, yen ca lle se tus dé bi les

25

Estrofa

ma nos, en las ár duas fa e nas del cam po, El a ra doy la pa la son

29

ar mas, queen la dies traor gu llo so la lle vas, queen la dies traor gu llo so la

Al coro y fin

33

lle vas, por la ver de cam pi ña flo ri da Es Ma

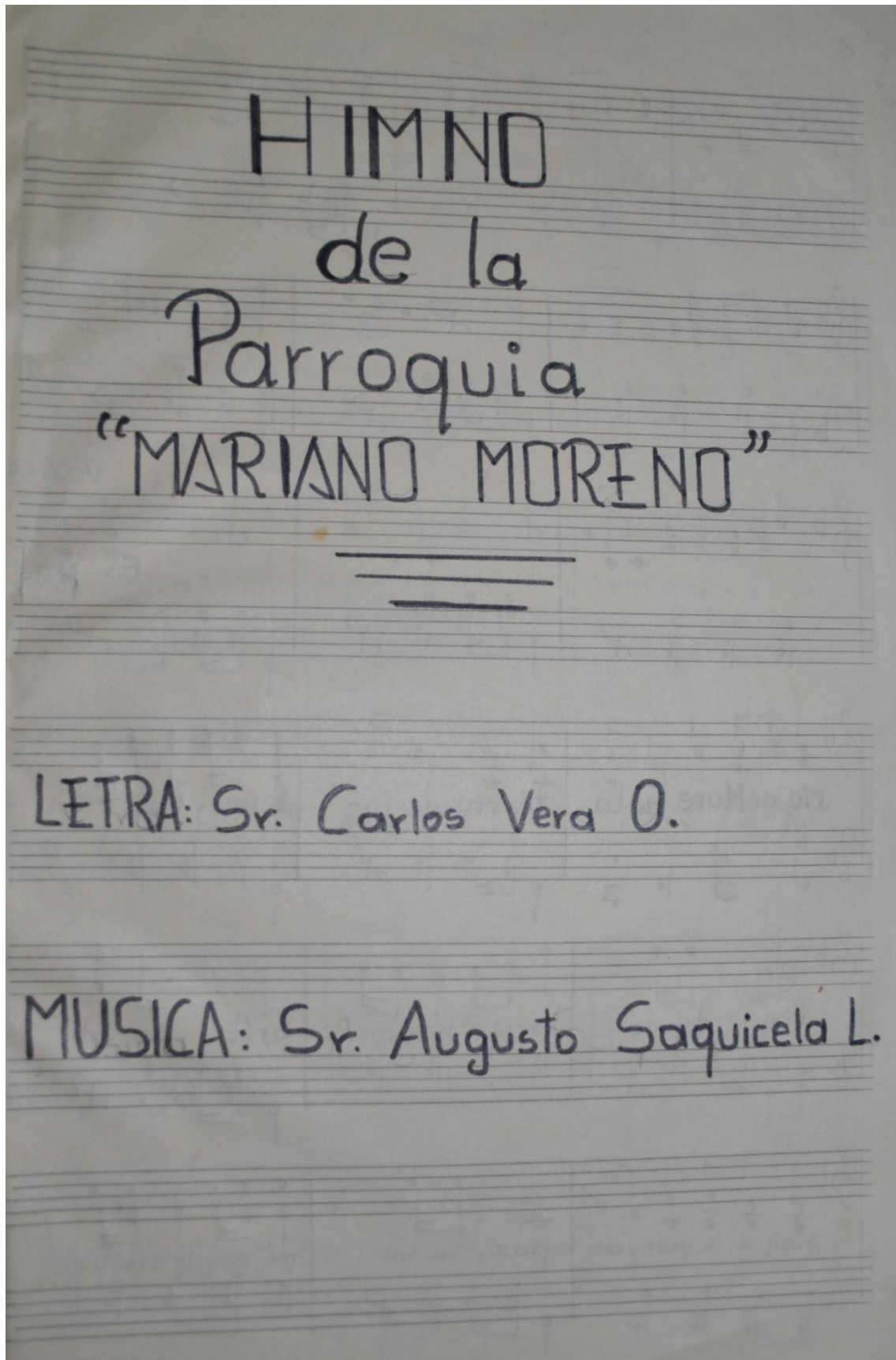


Ilustración 64 "Himno a la Parroquia Mariano Moreno"
Fuente: Biblioteca particular, familia Saquicela Jaramillo.

A handwritten musical score on aged paper, featuring six systems of music. Each system consists of a vocal line (treble clef) and a piano accompaniment line (bass clef). The key signature has one flat (Bb) and the time signature is common time (C). The score includes various musical notations such as notes, rests, and triplets. The lyrics are written in Spanish. The final system includes the text 'VOZ. (Coro)' and 'Es Ma'.

rian no More, no la, tie nra de jar dines y frutos sin
 fin, donde Porjae, hombre fe bril su mi
 sion de a mory de paz, su mi na sion de a moy de

Ilustración 65 "Himno a la Parroqui Mariano Moreno"
 Fuente: Biblioteca particular, familia Saquicela Jaramillo.

Estrofas.

paz. Campe si no que la bras la tie rra y en ca

lle sestus débiles ma nos, y en ca lle sestus débiles

manos, en las arduas ta e nas del cam po, El a

ra de y la palas an ar mas, que en la. diestra orgullo so lo

lle vas, que en la diestra orgullo so lo lle vas, por la

verde campina flo ri da. Es pro. al coro y fin.

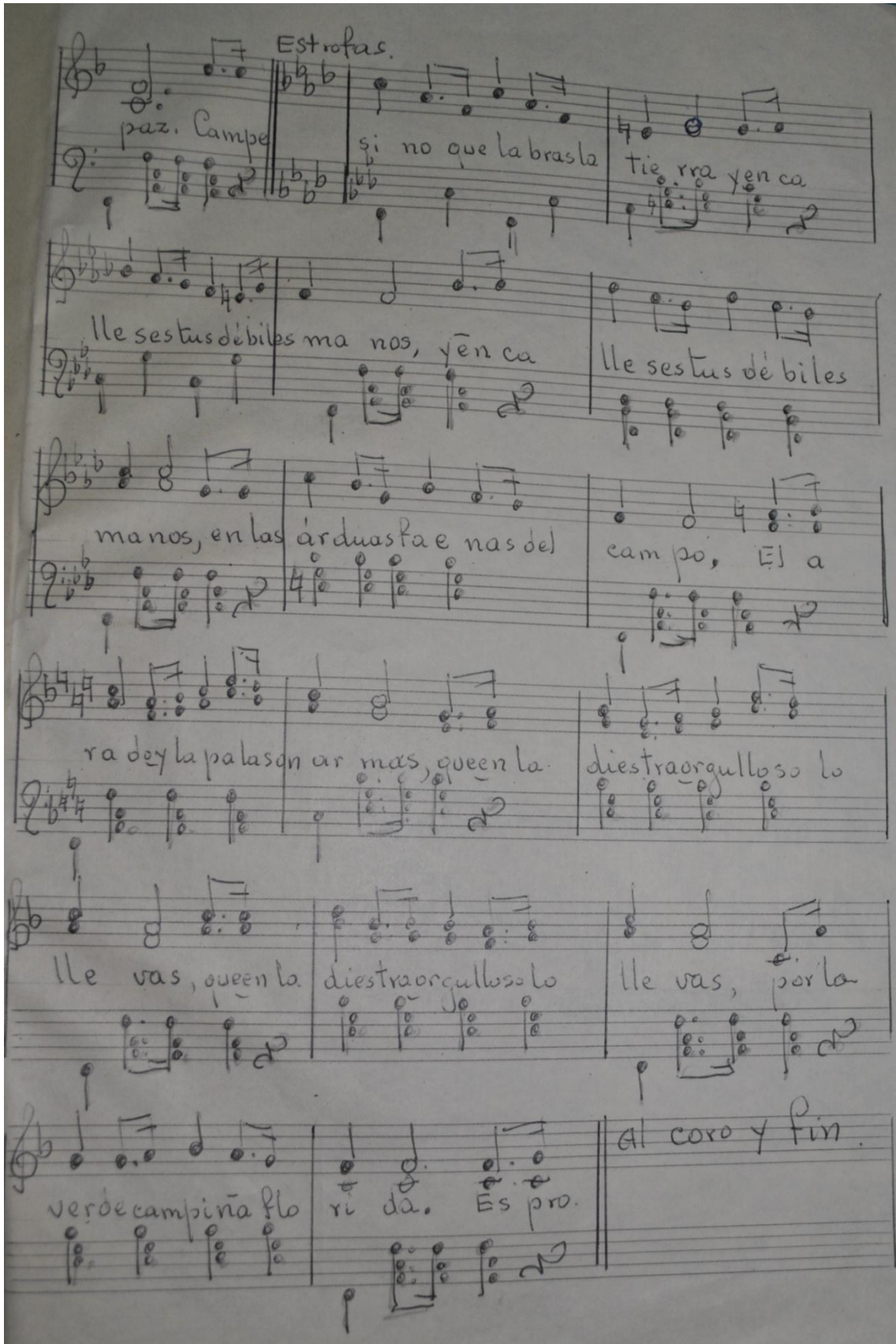


Ilustración 66 "Himno a la Parroquia Mariano Moreno"
 Fuente: Biblioteca particular, familia Saquicela Jaramillo.



Himno a la escuela "Martha Bucaram de Roldos"

Augusto Saquicela Lituma

Alfredo Saquicela Lituma

Musical notation for the first system, featuring a treble and bass clef with a 4/4 time signature. It includes a triplet of eighth notes in the treble staff and a bass line with quarter notes and rests.

5 Voz (Coro)

Jun toal i ris de nues tra ban de ra en to

9

ne moses te Him no triun fal de mies cue la que fue la pri me ra en mos

13 Estrofa

1. trar nos la ru tai de al de mies trar nos la ru tai de al Oh mies cue la, mi sol es plen
2. trar nos la ru tai de al Oh mies cue la, mi sol es plen



2

Himno a la escuela "Martha Bucaram de Roldos"

18

de te sa cro tem plo de paz yel sa ber tú le dis te la luz a mi

Al coro y fin

22

men te nos en se ñas tea cum plir el de ber Tú leen ñas tea cum plir el de ber jun toal



Himno de la Escuela

“Martha Bucaram de Roldós”

LETRA: Sr. Alfredo Saquicela Lituma.

MUSICA: Sr. Augusto Saquicela Lituma.

Gualaceo, Mayo de 1995

Ilustración 67 “Himno a la Escuela Martha Bucaram de Roldós”
Fuente: Biblioteca particular, familia Saquicela Jaramillo.

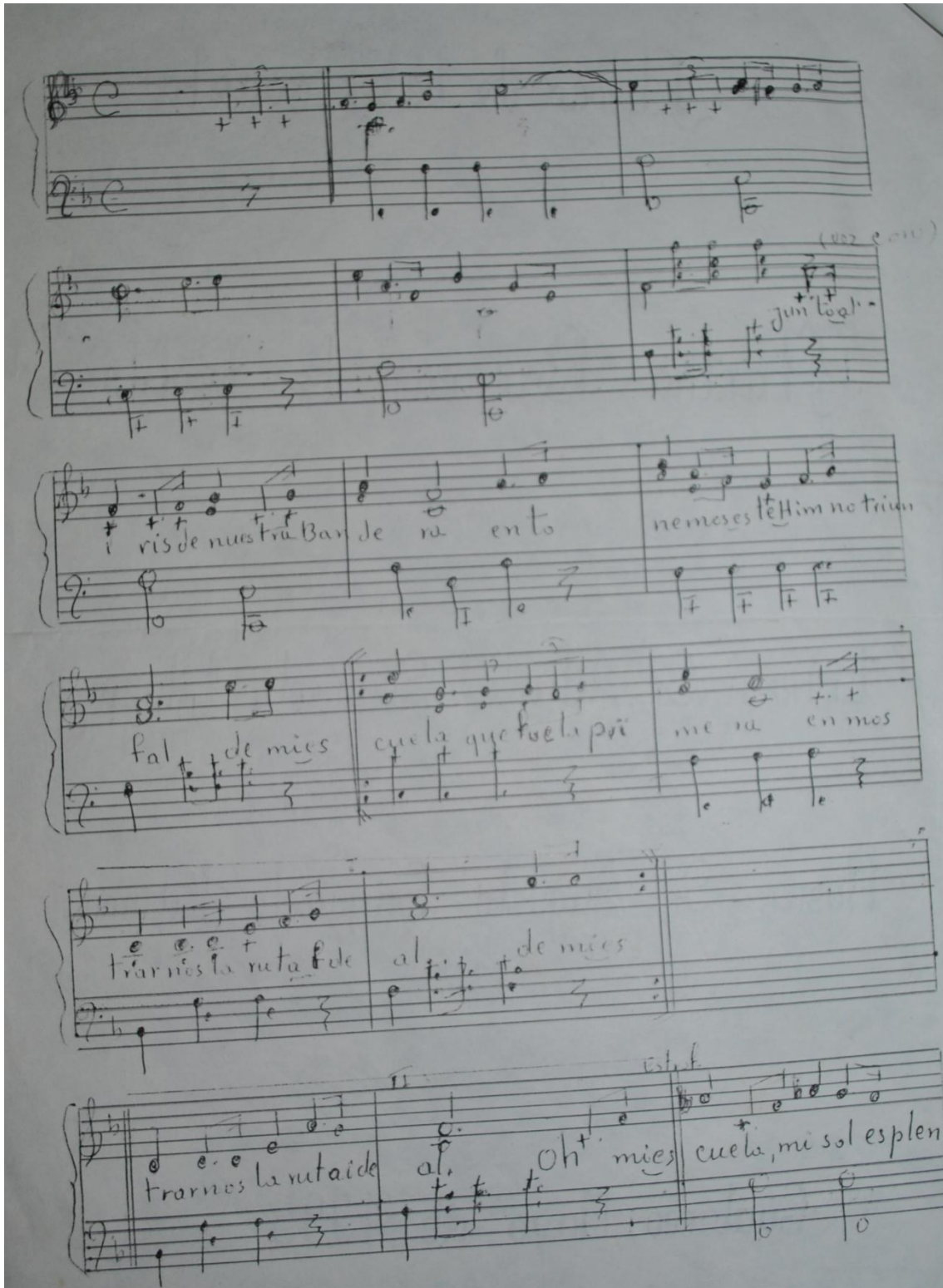
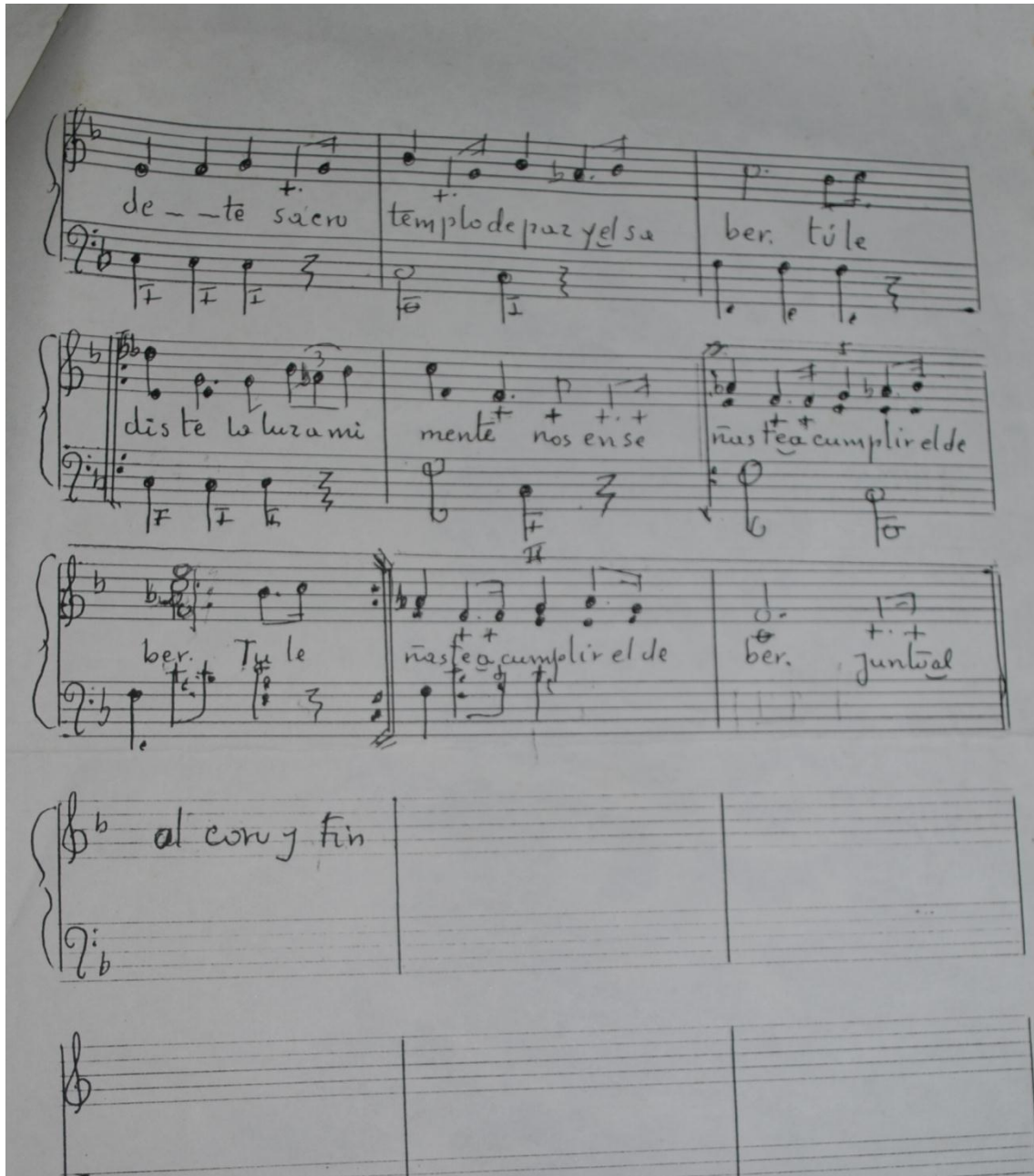


Ilustración 68 "Himno a la Escuela Martha Bucaram de Roldos"
 Fuente: Biblioteca particular, familia Saquicela Jaramillo.



de -- te sa eno templo de paz y el sa ber. tú le
 dis te la luz a mi mente nos en se ñas te a cumplir el de
 ber. Tú le ñas te a cumplir el de ber. jun tal

al cor y fin

Ilustración 69 "Himno a la Escuela Martha Bucaram de Roldos"
 Fuente: Biblioteca particular, familia Saquicela Jaramillo.



HIMNO DEL COLEGIO MIGUEL MALO GONZALEZ

Augusto Saquicela L.

Dr. Jorge Seminario P.

5 (Coro)

Ce le bre mos con hu rras sin tre gua, de las di chas la di cha me

9

jor i lus trar nues tra men te ser hom bres, te ner al ma ser so plo de

13

Dios. I lus trar nues tra men te se hom bres. te ner al ma ser so plo de



2

HIMNO DEL COLEGIO MIGUEL MALO GONZALEZ

17

Dios, te ner al ma te ner al ma te ner al ma ser so plo o de

21

Dios

(Estrofa)

25

En las ho ras del di ael o bre__ ro por el pan a re ga doel su

29

dor yen la no che noim por ta las som__ bras de las som bras seex tra el ca

33

lor Pe roun dí a cla reo laal bo ra da, el li ce o del po bre sea



HIMNO DEL COLEGIO MIGUEL MALO GONZALEZ

3

Al coro y fin

37

brió Laen se ñan za noc tur na pu sóau las yel o bre ro fer vien tea cu dió

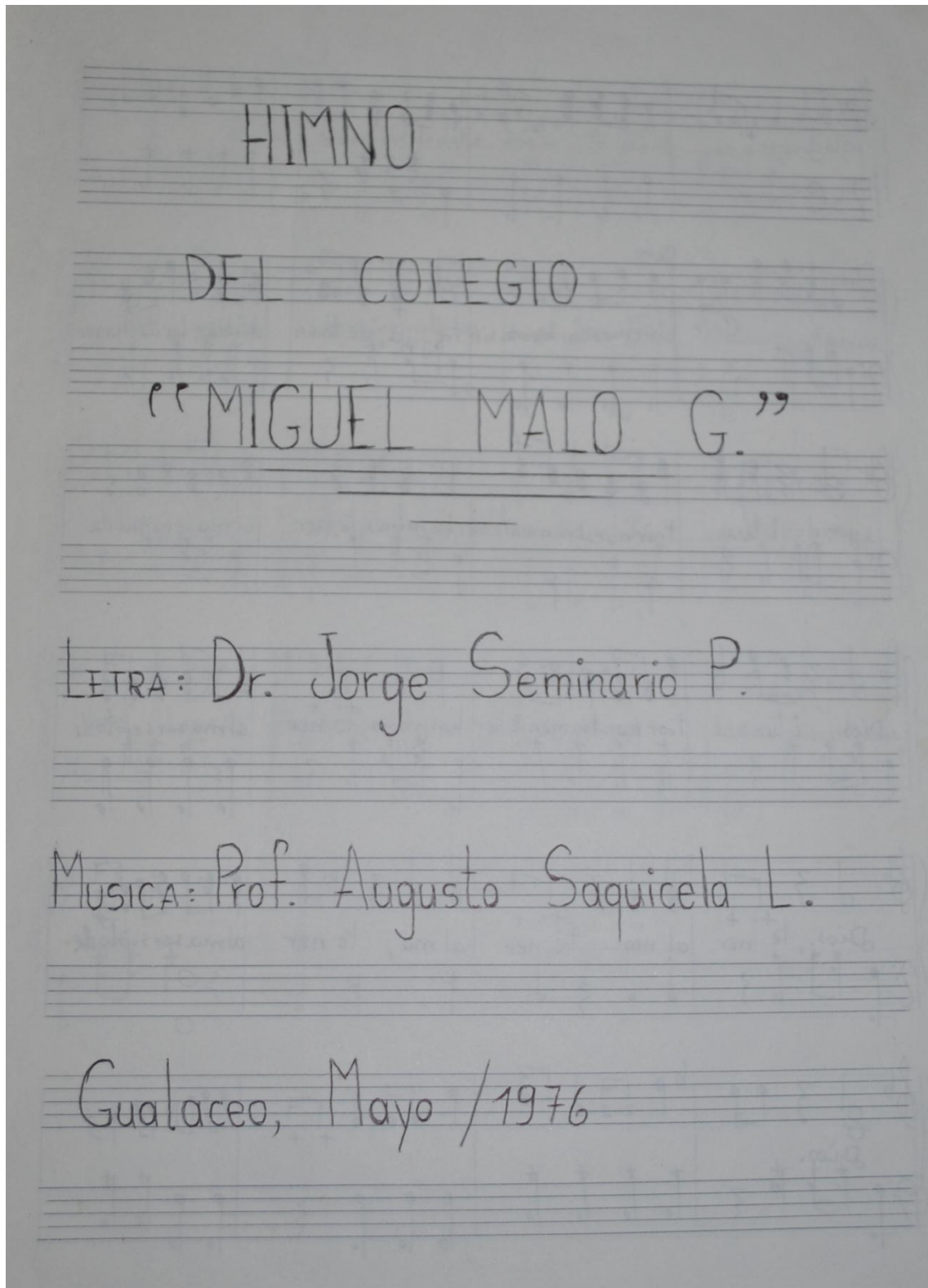
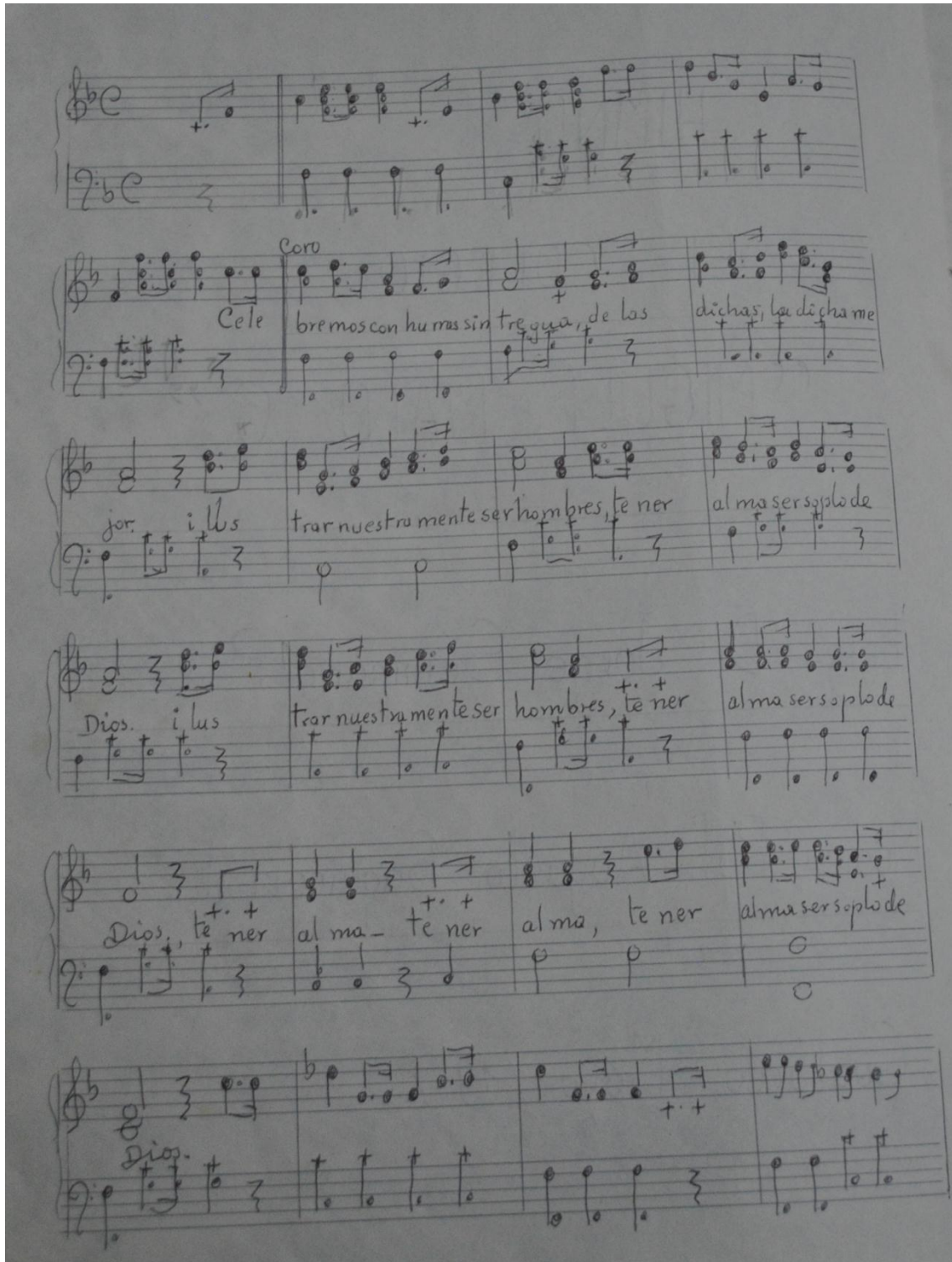


Ilustración 70 "Himno del Colegio Miguel Malo Gonzalez"
Fuente: Biblioteca particular, familia Saquicela Jaramillo.



The image shows a handwritten musical score on a single page. It consists of six systems of music, each with a vocal line and a piano accompaniment line. The key signature has one flat (Bb) and the time signature is common time (C). The lyrics are written in Spanish and are repeated across the systems. The lyrics are:

Coro
 Celebremos con hu mas sin tregua, de las dichas, la dicha me
 jor. i lus trar nuestra mente ser hombres, tener alma ser soplode
 Dios. i lus trar nuestra mente ser hombres, tener alma ser soplode
 Dios, tener alma- tener alma, tener alma ser soplode
 Dios.

Ilustración 71 "Himno del Colegio Miguel Malo Gonzalez"
 Fuente: Biblioteca particular, familia Saquicela Jaramillo.

Estrof.

En las horas del día el o bre - to por el pan a rega de su

dor y en la noche no importa las som - bras de las sombras se extrae de ca

lor. Peroun día clareo la bo ra da, el li ceo del pobre sea

brío, laense nanza Nocturna pu só a las y el a breo ferviente cu

Al coro y fin

Diós

Ilustración 72 “Himno del Colegio Miguel Malo Gonzalez”
Fuente: Biblioteca particular, familia Saquicela Jaramillo.



HIMNO A LA SOCIEDAD OBRERA ORIENTE AZUAYO

Augusto Saquicela L.

Alfredo Saquicela L.

Voz



2

HIMNO A LA SOCIEDAD OBRERA ORIENTE AZUAYO

20

(Estrofa)

24

rien te tu nom bre ca mi no del sol, A zua yo nos ha blas de Pa triay va lor —

28

— en ti dad, ba sa da en fuer zas de a mor e res can to, e res

Al coro y fin

32

1. luz, eres un cri sol. O luz, eres un cri sol U fa nos can

2.

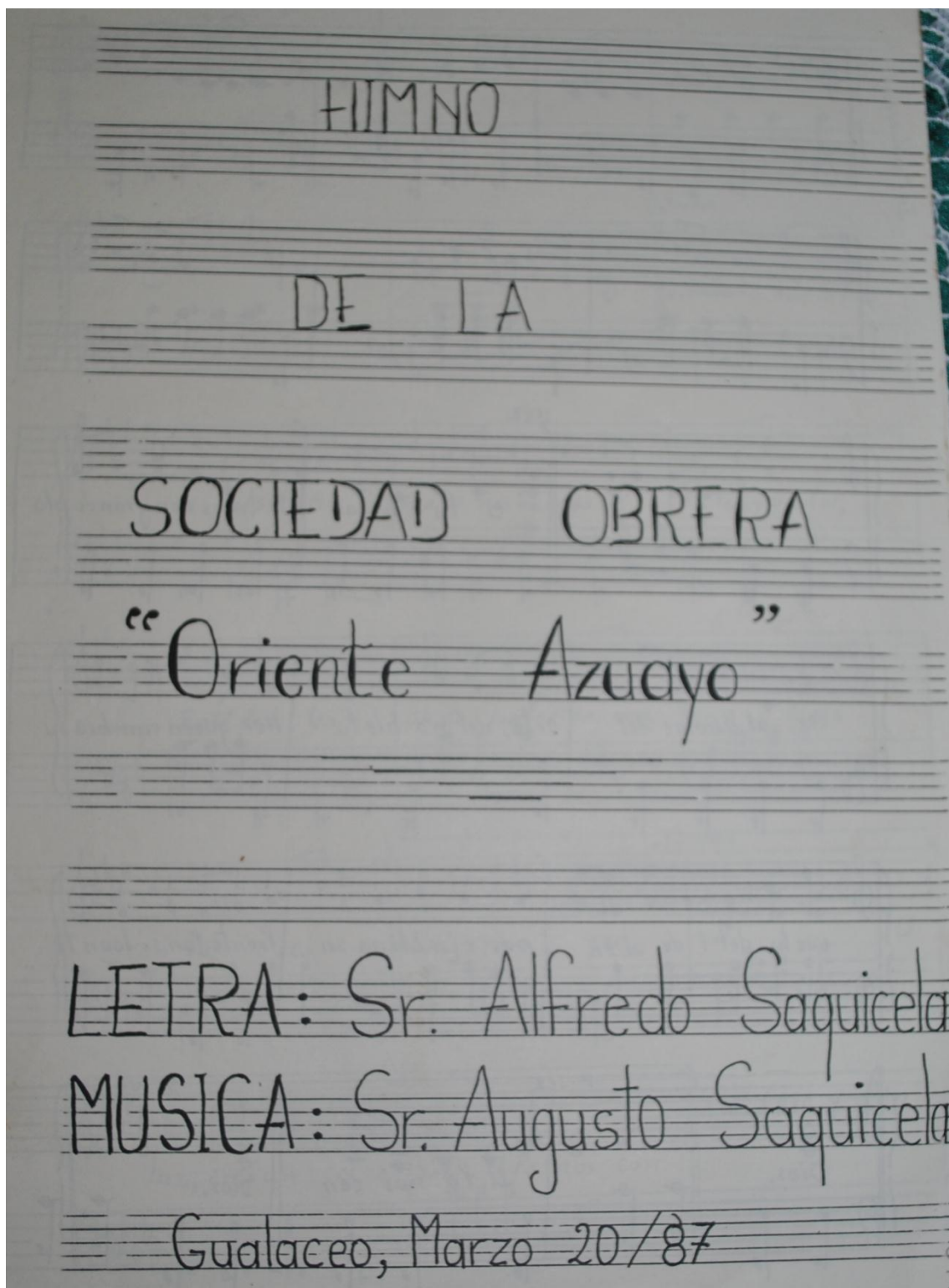


Ilustración 73 "Himno de la Sociedad Obrera Oriente Azuayo"
Fuente: Biblioteca particular, familia Saquicela Jaramillo.

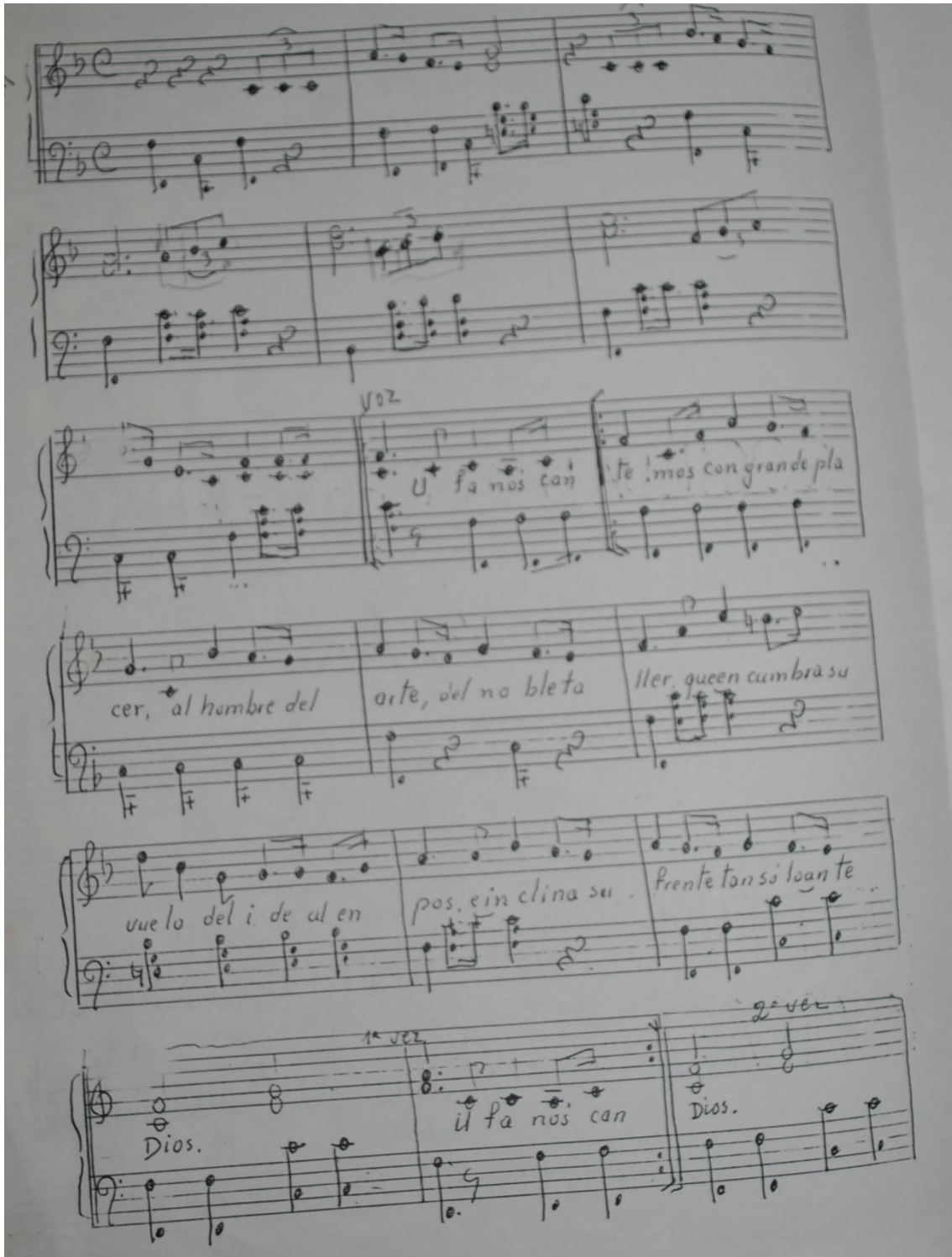
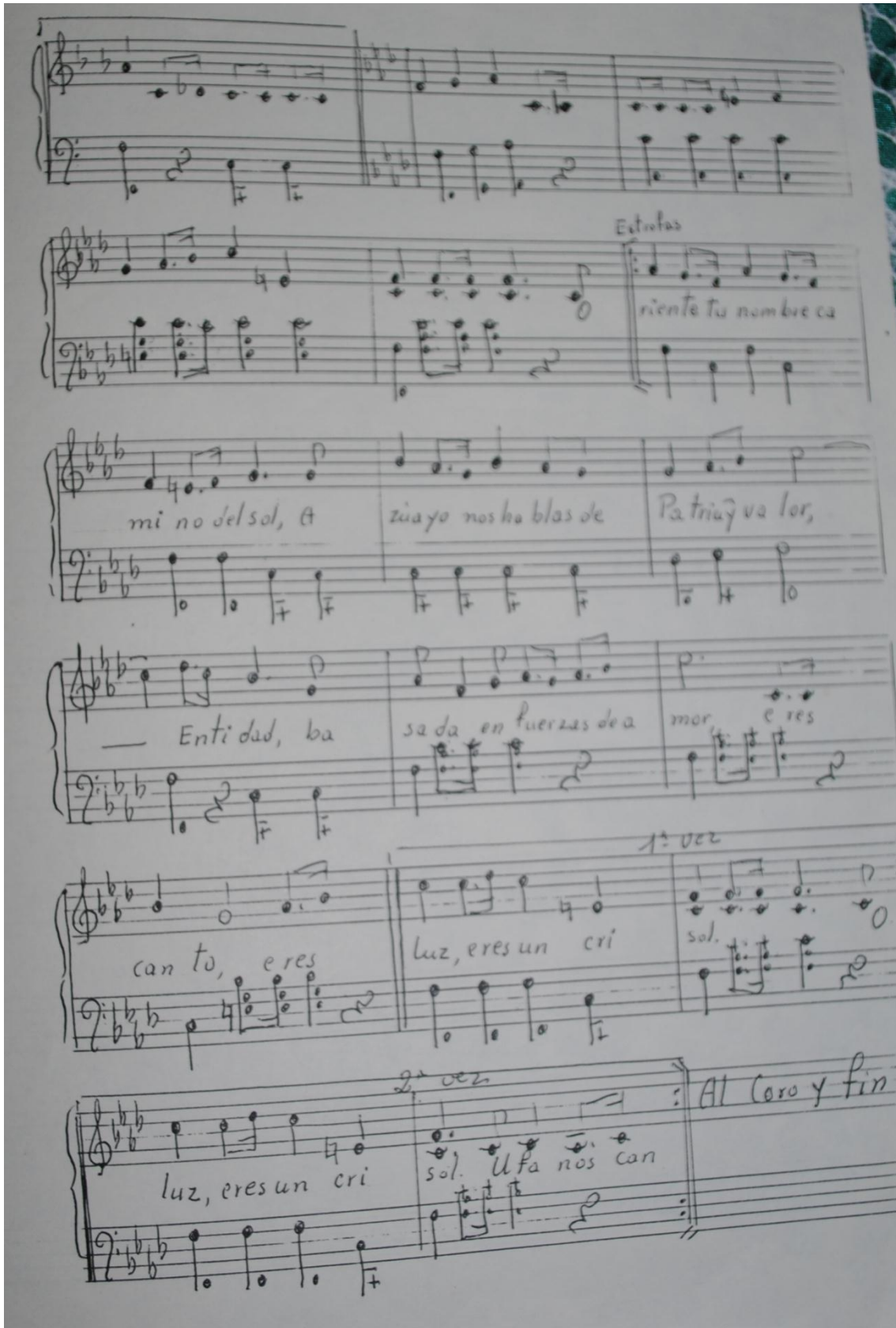


Ilustración 74 "Himno de la Sociedad Obrera Oriente Azuayo"
 Fuente: Biblioteca particular, familia Saquicela Jaramillo.



The image shows a handwritten musical score for a hymn. It consists of six systems of music, each with a vocal line and a piano accompaniment. The key signature is three flats (B-flat, E-flat, A-flat), and the time signature is 4/4. The lyrics are written in Spanish. The score includes a first ending and a second ending, both marked with repeat signs and ending with a double bar line. The final instruction is "Al Coro y fin".

Lyrics:

 riente tu nombre ca

 mi no del sol, A zia yo nos ha blas de Patria y va lor,

 Entidad, ba sada en fuerzas de a mor, eres

 can to, eres luz, eres un cri sol.

 luz, eres un cri sol. Ufa nos can

Ilustración 75 "Himno de la Sociedad Obrera Oriente Azuayo"

 Fuente: Biblioteca particular, familia Saquicela Jaramillo.



HIMNO AL COLEGIO SANTO DOMINGO DE GUZMAN

Augusto Saquicela L.
Sor. Judith Martinez Tobar

3 3

4 3 3

Voz (Coro)

8 A la cum bre ju ven tud Gua la cen se por

12 Dios, por la pa tria to deo se ven ce en el Co le gio Do min go de Guz



2

HIMNO AL COLEGIO SANTO DOMINGO DE GUZMAN

16

mán, lau re les yo li vos flo re ce rán, lau re les yo li vos flo re ce

20

rán

(Estrofa)

24

Mu jer que lle vas la luz deu na es tre lla y por no ble por no ble an

28

ces tro el li bro y la cruz, mi li ta siem pre a ban de ra da por la jus

Al coro

32

ti cia, la paz y li ber tad, por la jus ti cia, la oaz y li ber tad. A la



HIMNO
DEL
COLEGIO
"SANTO DOMINGO DE GUZMÁN"
LETRA: Sor Judith Martínez Tobar
MUSICA: Prof. Augusto Saquicela L.
GUALACIO, MAYO/89

Ilustración 76 "Himno al Colegio Santo Domingo de Guzmán"
Fuente: Biblioteca particular, familia Saquicela Jaramillo.

Introducción



cumbre juventud Guasú con se por Dios, por la Pa tria to
 do se ven - ce en el Co legio Domingo de Guz
 mán, laureles y li vos flore ce rán, laureles y

Ilustración 77 "Himno al Colegio Santo Domingo de Guzmán"
 Fuente: Biblioteca particular, familia Saquicela Jaramillo.

llevos florece

rún.

Estribus

Mu jer que

llevas la luz de una es

trela por

noble, por noble an

cestru el libro y la

cruz, mi li ta

siempre a bande

ra da por la jus

ticia, la paz y liber

tad, por la jus

ticia, la paz y liber

tad. (A la-

Ilustración 78 "Himno al Colegio Santo Domingo de Guzmán"
Fuente: Biblioteca particular, familia Saquicela Jaramillo.



Himno a Sucua

Augusto Saquicela L.

Francisco González E.

3

3

5

3

9 VOZ

13



2

himno a Sucua

18

22

26

30

34

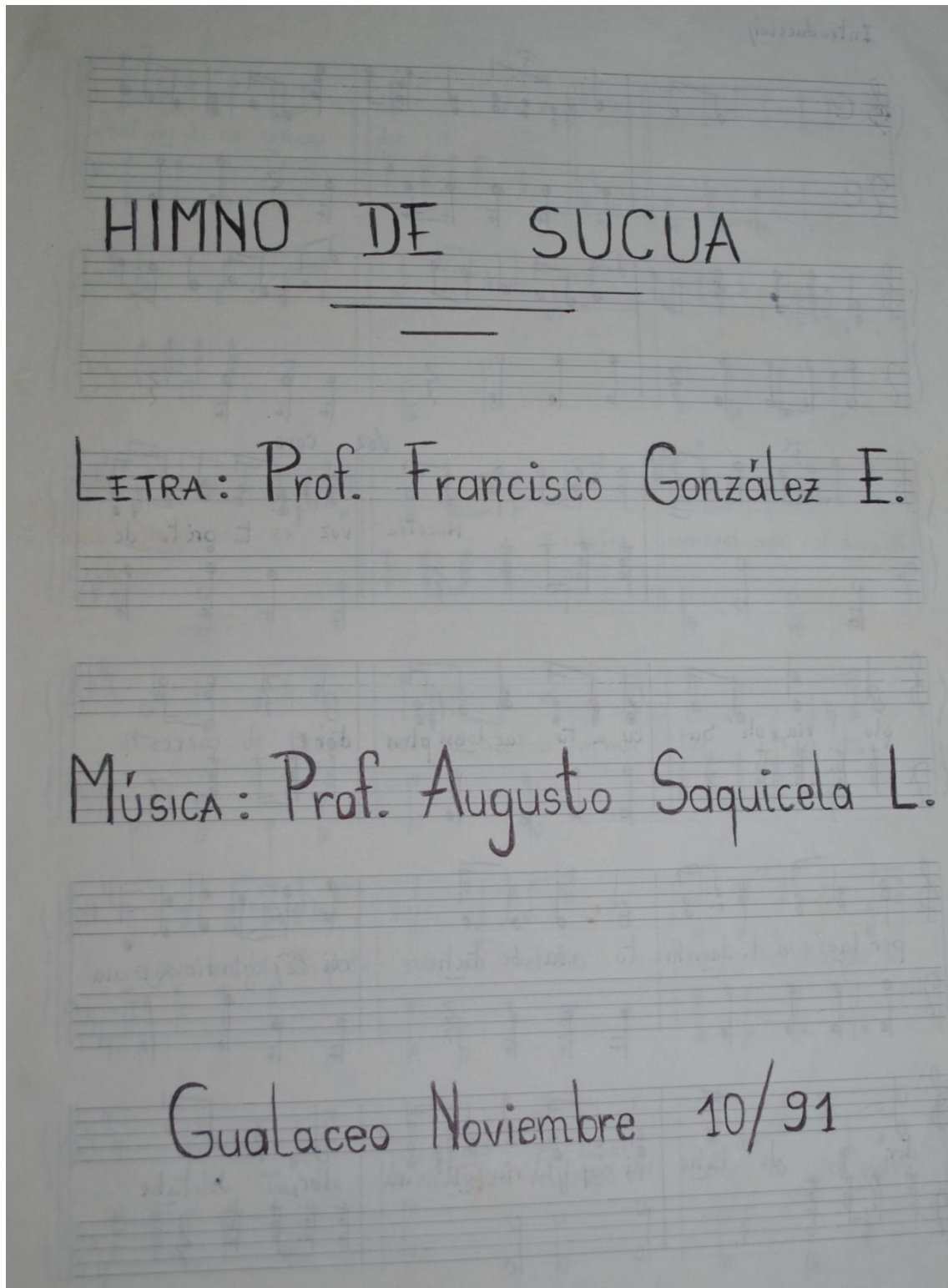


Ilustración 79 "Himno al Cantón Sucúa"
Fuente: Biblioteca particular, familia Saquicela Jaramillo.

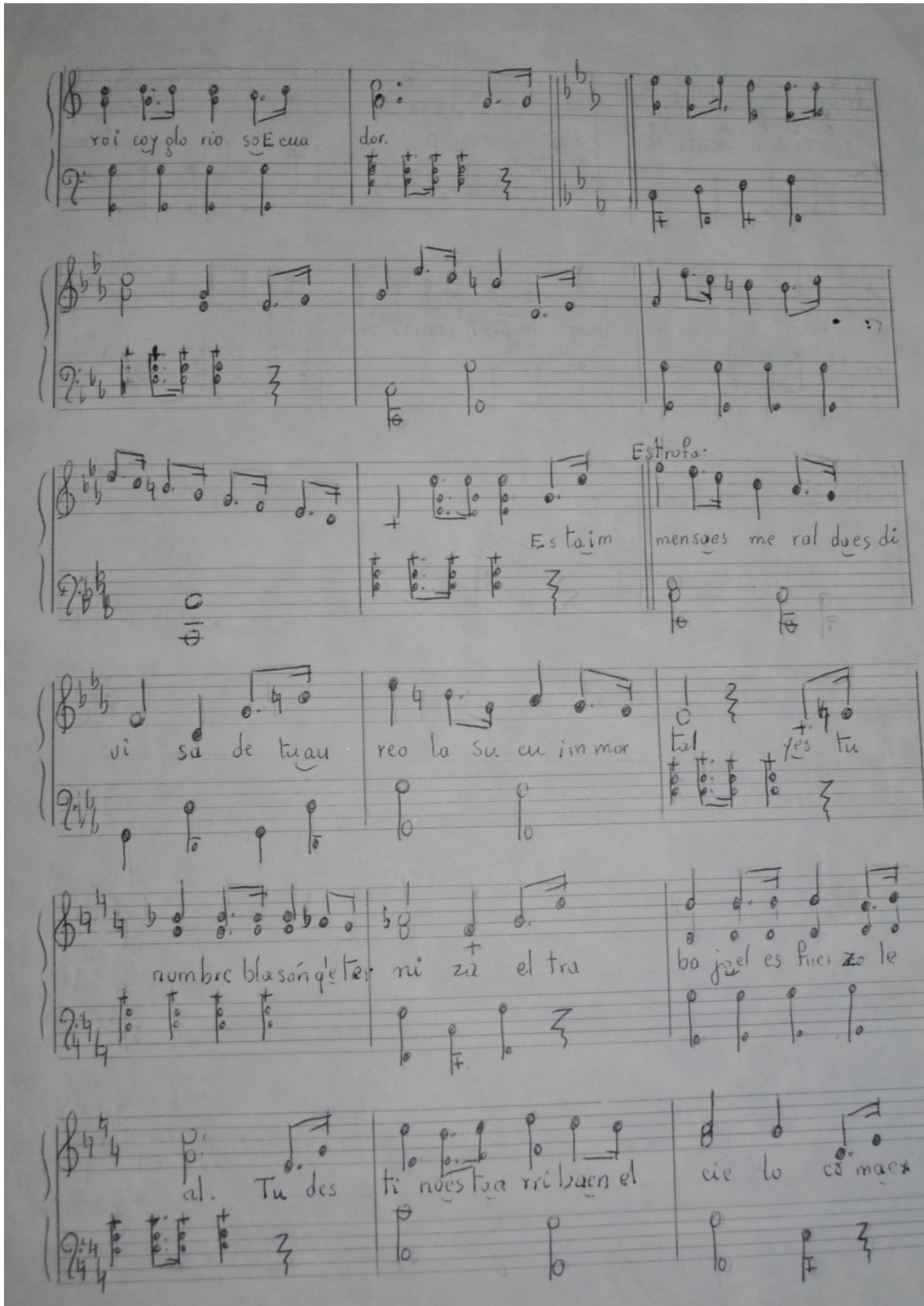
Introducción

glo ria, oh! Su cu a tu sue loes. plen dor, e res

per laes con di daen his to ria de tu he roi cog glo rio so E cua

dor, de tu he roi cog glo rio so E cua dor, de tu he

Ilustración 80 "Himno al Cantón Sucúa"
 Fuente: Biblioteca particular, familia Saquicela Jaramillo.



roi coglo río so E cua dor. Estaim mensaes me ral dues di
 vi sa de tu au reo la su cu in mor tal yes tu
 nombre blason de te ri zzi el tra ba jaz el es fuer zo le
 al. Tu des ti no estoa rri ba en el cie lo co ma ex

Ilustración 81 "Himno al Cantón Sucúa"
 Fuente: Biblioteca particular, familia Saquicela Jaramillo.



HIMNO DE LA ESCUELA MERCEDES VAZQUEZ CORREA

Augusto Saquicela L.

Alfredo Saquicela L

Voz (Coro)

5

Sa lu de mos sa lu de mos con can tos de glo ria sa lu

9

de mos al pen dón que fla me a dees taes cue la quees luz, es his to ria sa lu

13

de mos a la Vaz quez Co rre a sa lu de mos sa lu de mos a la Vaz quez Co



2

HIMNO DE LA ESCUELA MERCEDES VAZQUEZ CORREA

17

rre a

(Estrofa)

20

A los niños aco ges con

23

ce lo, que se vis ten de ter sa blan cu ra o dee sea zul, re ta zo del

Al coro t fin

27

cie lo con un al ma bo tón de her mo su ra Sa lu



HIMNO

de la Escuela

“MERCEDDES VAZQUEZ CORREA”

LETRA: Sr. Alfredo Saquicela. L.

MUSICA: Sr. Augusto Saquicela. L.

Gualaceo, Mayo 29/86.

Ilustración 82 “Himno de la Escuela Mercedes Vazquez Correa”
Fuente: Biblioteca particular, familia Saquicela Jaramillo.

The image shows a handwritten musical score on a single page. It is written in blue ink on a white background. The score is for a hymn and is organized into six systems, each consisting of a vocal line (treble clef) and a piano accompaniment line (bass clef). The key signature has two sharps (F# and C#), and the time signature is common time (C). The lyrics are written in Spanish. The first system is marked 'Marchal' and contains no lyrics. The second system is marked 'VOZ coro' and contains the lyrics 'Sa lu de mos - sa lu'. The third system contains the lyrics 'de mos con can tor de glo ria - sa lu de mos al pen dón que fla'. The fourth system contains the lyrics 'me a - dees taes cuela q'es luz, es his to ria - sa lu'. The fifth system contains the lyrics 'de mos a la Va rquei lo rre a - sa lu de mos - sa lu'. The sixth system contains the lyrics 'de mos a la Va rqueoz Co rrea -'. The score ends with a double bar line and a final chord.

Ilustración 83 "Himno de la Escuela Mercedes Vazquez Correa"
 Fuente: Biblioteca particular, familia Saquicela Jaramillo.

Estrofas



ni ños á coges con ce lo, que se vist en de ter sa blan

cu ra o de esea zul, re ta zo del cie - lo con un

alma bo tón de her mo su ra. - sa lu

Al coro y Fin

Ilustración 84 "Himno de la Escuela Vazquez Correa"
 Fuente: Biblioteca particular, familia Saquicela Jaramillo.



HIMNO AL AVIRGEN DEL ROSARIO DE NABON

Augusto Saquicela L

Anónimo

1. 2.

Di

8 Voz (coro)

vi na Se ño ra de Na bón es te tu pue blo hoy te a cla_ ma y por siem pre tu en el

13

1. 2.

al ma se_ re fu gio y pro tec ción y por fu gio y pro tec ción Oh

(Estrofa)

18

Madre y re i na del Ro sa rio tu_ ros tro dul cey ma ter nal ma gi caes tre lla del

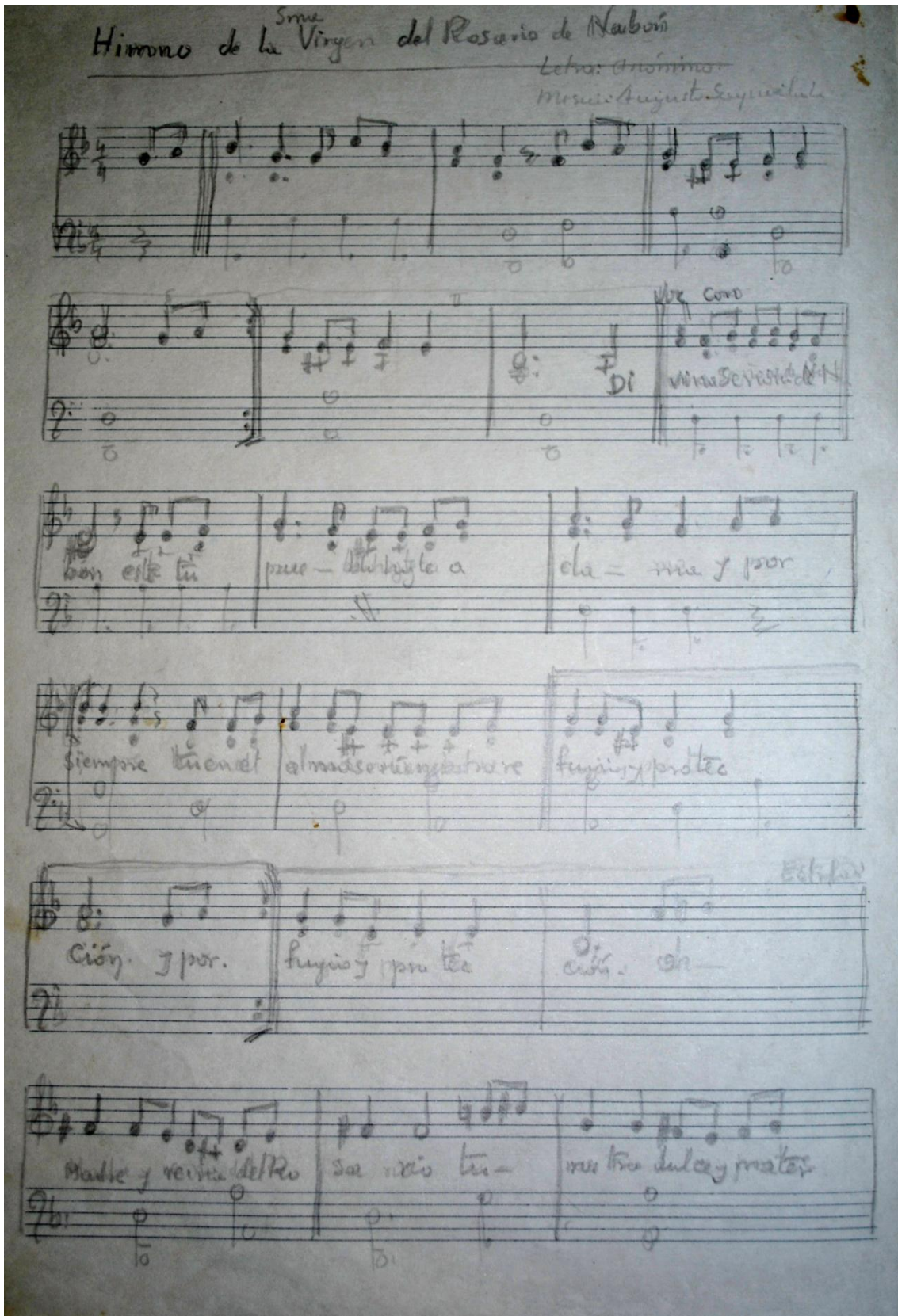
23

Al coro y fin

cie lo a mo ro sa fuen te de con sue lo, de con sue_ lo Di

Himno de la ^{Santa} Virgen del Rosario de Nabón

Letra: Anónimo
Música: Augusto Saquicela



bon este tu pue-bleto a cla-ma y por
siempre tuendel alma con angustia re fugio y por teo
cion y por. cion. oh-
Madre y reina del Ro sa rio tu- nra tu dulces mator

Ilustración 85 "Himno a la Virgen del Rosario de Nabón"
Fuente: Biblioteca particular, familia Saquicela Jaramillo.

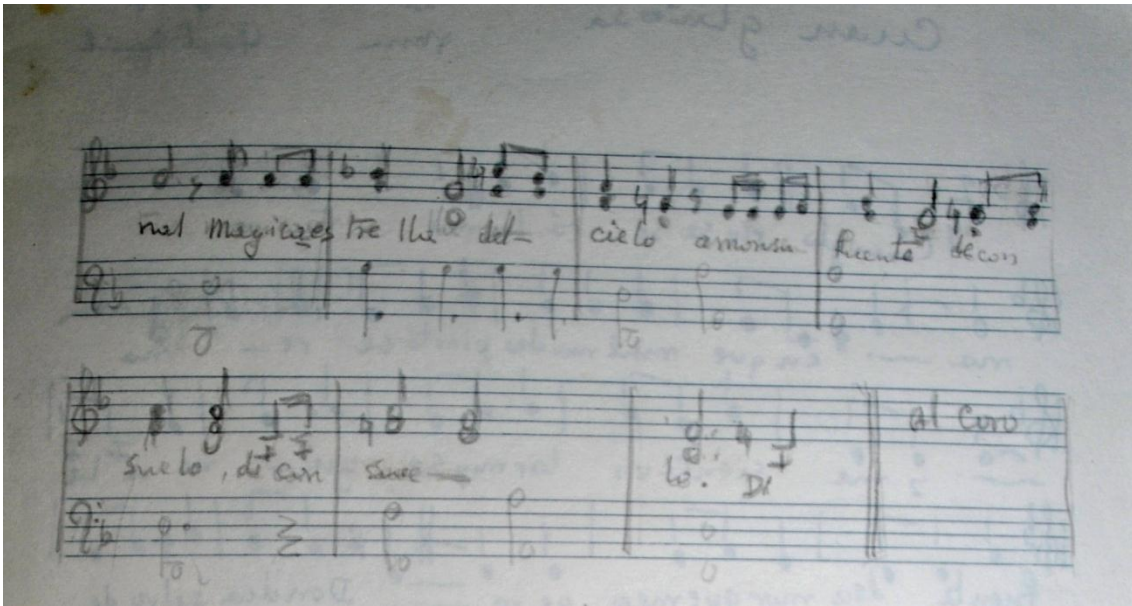


Ilustración 86 "Himno a la Virgen del Rosario de Nabón"
Fuente: Biblioteca particular, familia Saquicela Jaramillo.



ANEXO 3

Canciones Infantiles



Sed como las abejitas

Augusto Saquicela L.

De tras de las re jas del vie jo jar din lu cen las a be jas su ves ti do gris

⁹ tie nen las a be jas an te nas do ra das jó ve nes y vie jas es tan a ta rea das —

El sapito transnochador

Augusto Saquicela L.

Dr. Gustavo A. Jácome

Un sa pi to gua po da una se re na ta

⁵ a la lu na be lla de co lor de pla ta

Sed como las abejas

Música: Augusto Saquicela L.

De trás de las rejas del viejo jar din,
 lu cen las a be jas su ves ti do gris.
 Tie nen las a be jas antenas do ra das,
 jó ve nes y vie jas están a ta rea das.

El Sapito Trasnochador

Letra: ~~Dr. Eugenio Moreno H.~~
 Dr. Gustavo A. Jacome

Música: Augusto Saquicela L.

Un sapito gua po day na se re na ta
 a ta lu na be lla de co lor de pla ta.

Ilustración 87 "Sed como las abejas" "El sapito trasnochador"
 Fuente: Biblioteca particular, familia Saquicela Jaramillo.



El conejo

Augusto Saquicela L.
Dr. Eugenio Moreno H

co ne jo blan co he cho de nu bes di me tu nom bre cla rin, cla rón

9
Co ne jo blan co án gel dear mi ño, yo soy un ni ño bue nín, bue nón

The musical score for 'El conejo' is written in 2/4 time with a key signature of one flat (Bb). The melody is on a single staff in treble clef. The lyrics are: 'co ne jo blan co he cho de nu bes di me tu nom bre cla rin, cla rón' and '9 Co ne jo blan co án gel dear mi ño, yo soy un ni ño bue nín, bue nón'. The score includes a repeat sign at the end of the first line.

Canción matinal

Augusto Saquicela L.
Manuel del Pino

To das las ma ña nas, ma má pal mo te a

5
pa ra que le van te y va yaa laes cue la

The musical score for 'Canción matinal' is written in 2/4 time with a key signature of two sharps (F# and C#). The melody is on a single staff in treble clef. The lyrics are: 'To das las ma ña nas, ma má pal mo te a' and '5 pa ra que le van te y va yaa laes cue la'. The score includes a repeat sign at the end of the second line.

El Conejo

Letra: Dr. Eugenio Moreno H. Música: Augusto Saquicela L.

Canción matinal

Letra: Manuel del Piño Música: Augusto Saquicela L.

Ilustración 88 “El conejo” “Canción matinal”
Fuente: Biblioteca particular, familia Saquicela Jaramillo.



El sapito y el niño

Augusto Saquicela L.
Dr. Eugenio Moreno M.

Sa pi to ver de co mo la men ta di me quien
lla ma, es ta ma ña na, con tu gar gan ta, con tu gar
gan ta, con tu gar gan ta lle na de sol con tu gar sol

Un pajarito de plata

Augusto Saquicela L.

un pa ja ri to de pla ta se pa re ceel ae ro pla no cuan deen
rau de vue lo cru za sobre el mon tey sobre el lla no sobre el mon tey so breel
lla no pa ja ri to vo lan de ro pres ta me tus dos a li tas pa ra
vo lar co mo tu pa ra vo lar co mo tu

El sapito y el Niño

Letra: Dr. Eugenio Moreno H.

Música: Augusto Saquicela L.

Handwritten musical score for "El sapito y el Niño". The score is written on three staves in G major (one flat) and 3/4 time. The lyrics are: "Sá pi to verde como la menta di me quien lla ma, es ta ma ña na, con tu gar ganta, con tu gar ganta, con tu gar ganta llena de sol, con tu gar sol." The music includes various note values, rests, and dynamic markings like 'p' and '12'.

Un pajarito de plata

Música: Augusto Saquicela L.

Handwritten musical score for "Un pajarito de plata". The score is written on seven staves in D major (two sharps) and 2/4 time. The lyrics are: "Un paja ri to de plata, se pa re ce al ae ro pla no, cuan do en raudo vuelo cru za so bre el mon te y so bre el lla no, so bre el mon te y so bre el lla no. lla no. Paja ri to vo lan de ro pré sta me tus dos a li tas pa ra vo lar co mo tú - pa ra vo lar co mo tú." The music includes various note values, rests, and dynamic markings like 'z'.

Ilustración 89 "El sapito y el niño" "Un pajarito de plata"
Fuente: Biblioteca particular, familia Saquicela Jaramillo.



Los cinco deditos

Augusto Saquicela L.

Dr. Raúl López D.



Los cinco deditos

Letra: Dr. Raúl López D.

Música: Augusto Saquicela L.

Cinco son los de dos que en la mano hay:
 un oel gordi flón, llámase pulgar; del que es te
 si que, por se ña la dor, índice su nombre
 y, del cora zón. es el a pe lli do del que en medices
 tá toda ví a res tan el de do a me las
 que a ni llo le po nen, que a ni llo le po nen
 el muy di mi nu to el muy di mi nu to
 dedi to me ñi que.

Ilustración 90 "Los cinco deditos"

Fuente: Biblioteca particular, familia Saquicela Jaramillo.



Leer y escribir

Augusto Saquicela L.

Mi lin da ma má ya sé yo le er, tam bien se con tar me

8
vas aes cu char a, e, i, o, u, a, e, i, o, u

16
u no dos y tres cua tro cin coy seis, sie te o cho nue vey diéz.

Desfile de vocales

Augusto Saquicela L.
Sr. Simón Castro

Por laan cha pla za del pí za rrón con sus ves ti dos de tul y

8
ga za, van cin co ni ñas en for ma ción: La más bo ni ta, pri me ra va,

17
di cien doa to das me lla mo A, lue go le si gue al zan doel

24
pie o tra ni ñi ta lla ma da E, Con su go rri ta co lor tur

32
quí pa sa co gean do la ni ña I, ya laul ti mi ta

39
le dí cen tú por a tra sa da te lla mas U



Ronda del campo

Augusto Saquicela L.

Ha ga mos a mi gos la ron daen el cam po, bus que mos el

7
si tío que se a me jor ha te ja mos la ron da, mas lle na deen can to

14
don de ten hael sue lo fres cu ray ver dor



Leer y Escribir

Letra y Música: Augusto Saquicela L.

Mi linda ma ma ya sé yo le er, tan
bien se con tar me vas a es cu char: A, e,
i, o, u. A, e, i, o, u;
Uno dos y tres, cuatro cinco y seis, siete
ocho nueve y diez.

Desfile de Vocales

Letra: Sr. Simón Castro

Música: Augusto Saquicela L.

Por la anchura plaza del pizarrón con sus ves
tiduras de tul y gasa, vancinco
niñas en formación: la marabonita,
primera vez, diciendola todas mellamo

A, luego le si que al zando el pie
o trani ni tu llama da E, Consugo
rri ta color tur qui pasa co geando
la ni ñu I, ya la lte mita le dicen
tú por a tra sada, te llamas, U.

Ronda del Campo

Música: Augusto Saquicela L.

Ha gamos a migos la ronda en el campo, bus
quemos la ronda sitio que se a me jor. Ha. Te ja mos la
ronda, mas llenode en canto donde tenga el suelo
frescu ra y ver dor.

Ilustración 91 "Leer y escribir" "Desfile de vocales" "Ronda del campo"
Fuente: Biblioteca particular, familia Saquicela Jaramillo.



Corrida de toros

Augusto Saquicela Lituma

7

Ju ge mos al to ro, o lé con to dos los ni ños de

1. 2.

15

nues tra gran es cue li ta ju li ta co ja mos la ca pa yen tre mos al rue do, de

22

to ros muy pron ti to sea ca bó los to re ros ven ce do res de la

28

pla za sa len ya yo tro di a a lo mis mo ju ga re mos con pri mor ma ta

35

re mos nues tro to ros con laes pa da pim pam pum, o lé

Corrida de toros

Música: Augusto Saquicela L

ju guemos al toro ¡o lé! con todos los
niños de nuestra gran Escuela,
Cojamos la capa y en tremos al ruedo de
vemos va lientes lu char con de ruedo ¡o
lé! Tor. toro toro ¡o lé! mi
lindo torito Esta fiesta de los
toros muy prontito sea ca bó, los toros vence
deros de la plaza salen ya, y otro día lo mismo
jugaremos con primor mataremos muchos toros con laes
pata pimpom pim ¡o lé!

Ilustración 92 "Corrida de toros"
Fuente: Biblioteca particular, familia Saquicela Jaramillo.



Caricia

Augusto Saquicela Lituma

Gabriela Mistral

Ma dre, ma dre tu me be sas _____ pe ro yo te be so

6
más _____ co mo el a gua en los cris ta les _____ son mis be sos en tu

12
faz _____ te he be sa do tan to tan to _____ que de mi cu bier toes

18
tas _____ yel em bru jo de mis be sos _____ no te de ja ya mi

24
rar Si laa be ja se en traen el li rio _____

29
_ no se sien te su a le tear _____ cuan do tú,

35
al hi jo es con des _____ no se leo ye res pi rar

CARICIA

Letra: Gabriela Mistral. Música: Augusto Saquicela L.

Ma dre, madre tu me be sas, pero yo te be so
 más, como el agua en los cris tales son mis besos en tu
 faz. Te he besado tanto tanto que de mi cubiertes
 tús xel enjambre de mis besos, no te deja ya mi
 rar. Si laa beja se en tra en el li rio, no se
 siente su a le tar, cuando tú al hi jo es
 con des no se le o ye res pi rar.

Ilustración 93 "Caricia"
 Fuente: Biblioteca particular, familia Saquicela Jaramillo.



A papá

Augusto Saquicela L.
Angélica Martínez



A Papá

Letra: Angélica Martínez Música: Augusto Saquicela L.

Por que tea pa nos en pre gun tar me, sies que te
 quiero más que ama má, si sabes que ambos los quiero
 mucho, si sabes que ambos los quieroi quíel A tu te
 quiero porque res bueng, porque me mi mas, porque mea
 lagas, por que me dices: milinda nena, y mis ca ri cias con amor
 pa gas.

Ilustración 94 "A papá"
 Fuente: Biblioteca particular, familia Saquicela Jaramillo.



Canto a la Madre

Augusto Saquicela L.

Inés de Bastidas

Ma ma ci ta, ma ma ci ta — yo te quie ro con el al ma — en tu

8
dí a ma ma ci ta — u na flor te voy a dar — Ma ma dar — Un be

16
si to en la me ji lla con ca ri ño sin i gual, y de ro di llas

25
yo me pes tro pa raa do rar te ma má — Un be má —

Mamita

Augusto Saquicela L.

Fanny Aristizabal

Ma mi ta que ri da, ma mi ta de miel, que dul cees la vi da muy

8
cer ca de Tí Ma Tí Niel be llón de la na ni la luz del

14
sol dan tan dul cea bri go co mo tu mi rar — dan rar —

Canto a la Madre

Letra: Inés de Bastidas.

Música: Auguste Saquicela L.

Mama ci ta, mama ci ta yo te quiero con el
 al ma — en tu día mama ci ta — una
 flor te voy a dar. — Mama. dar — Unbe si to
 en la me ji lla, conca ri ñu sin i
 gual, y de ro di llas, yo me pas tro
 para do rar te ma má — Unbe. má —

Mamita

Letra: Fanny Aristizabal.

Música: Auguste Saquicela L.

Ma mi ta que ri da, ma mi ta de miel, que
 dulce es la vi da muy cerca de Ti, Ma.
 Ti. Niel be llón de lana ni la luz del sol dan
 tan dulce a bri go co mo tu mi rar — dan. rar.

Ilustración 95 "Canto a la madre" "Mamita"
 Fuente: Biblioteca particular, familia Saquicela Jaramillo.



Mi mamita

Augusto Saquicela Lituma
Teodoro Palacios

Mi ca saes un cie lo de di chay de paz nohay an gel tan bue no
7
co mo mi ma má A rri ba pa lo ma mí a mi cie lo, mi sol, mi
15
rei na me di ceen las ma ña ni tas, lla me vis tey me pei na me

A mi madre

Augusto Saquicela Lituma
Saúl Velasco

Sies que este cie lo tie ne lu ce ros que brin dan sien pre su cla ri
8
dad yose queen la tie rra ten goa mi ma dre jo ye quei rra dia luz
15
de bon dad veo en su ca ra mi roen sus o jos la dul ce lum bre
23
de san toa mor y sus des te llos pren den en mial ma paz y con sue lo go zoy can dor



Madrecita II

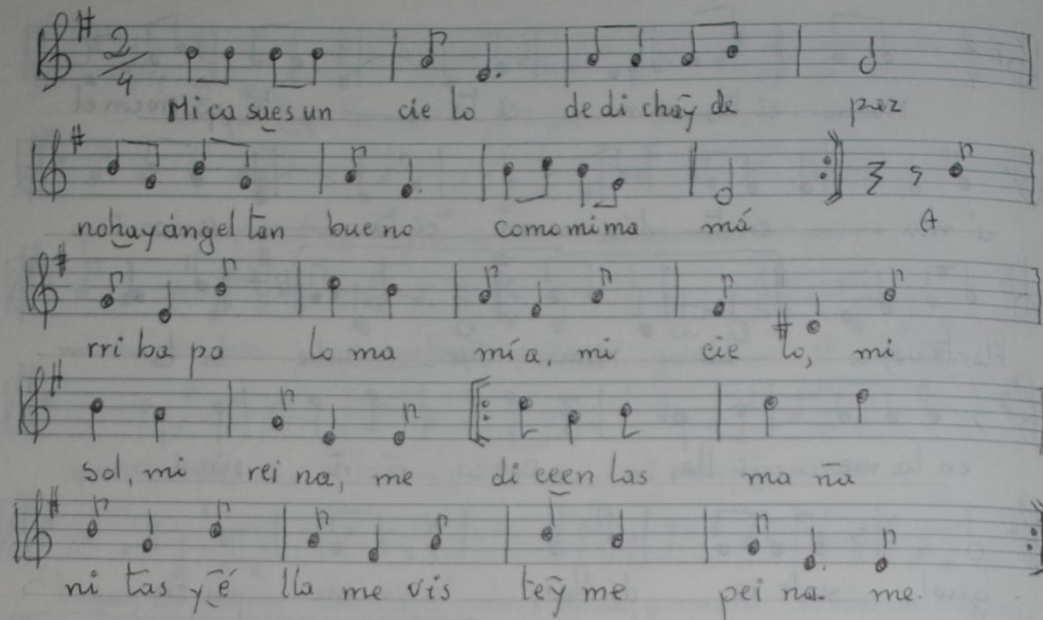
Augusto Saquicela L.
Manuel del Pino

Ma dre ci ta mí a, me mue ro de pe na, me mue ro dean
4 gus tia sin po der pa gar te de lain men sa deu da si quie ra una
7 par te, Ma dre ci ta San ta, Ma dre ci ta San ta. ma dre ci ta bue na Más
12 tú ma dre ci ta a tuhi jo a ma do, cú bre lo de be sos yex tien de leel
16 man to, el man to sa gra do de tu ben di ción

Mi Mamita

Letra: Teodoro Palacios.

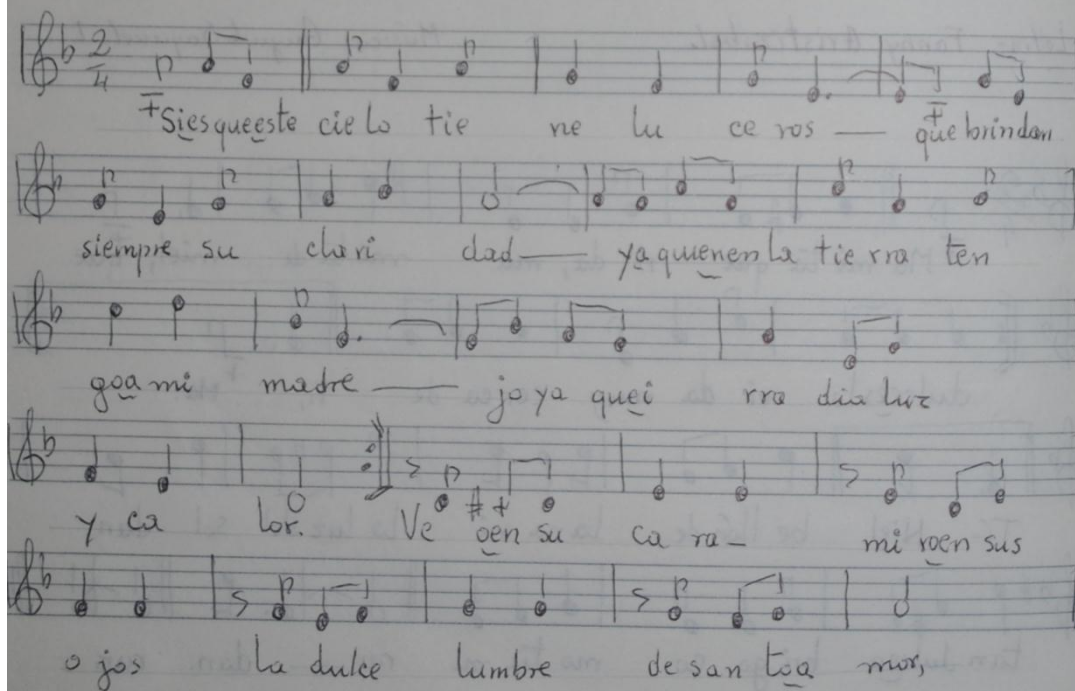
Música: Augusto Saquicela L.



Mi ca su es un cie lo de di chy de paz
 no hay ángel tan bueno como mi ma má
 rri ba pa lo ma mía, mi cie lo, mi
 sol, mi rei na, me di cen las ma ña
 ni tas y é lla me vis te y me pei ra me.

A mi Madre

Letras: Saúl Velasco
Música: Augusto Saquicela L.



Si es que este cie lo tie ne lu ce ros — que brindan
 siempre su clari dad — ya que en la tie rra ten
 go a mi madre — joya que i rra dia luz
 y ca lor. Ve o en su ca ra — mi ro en sus
 o jos la dulce lumbr e de san toa mor,

Handwritten musical score for the song "Madrecita". The score is written on two systems of staves. The first system includes the lyrics: "y sus destellos prenden en mi alma paz y consuelo, gozando". The second system is titled "Madrecita" in red ink, with the lyrics: "Madrecita mía, me acuerdo de pena me acuerdo de un gusto sin poder pagarte de la inmensa deuda si quisiera una parte, Madrecita Santa, Madrecita Santa, madrecita buena. Más tú Madrecita a tu hijo amado, cubrelo de besos y extiendele el manto, el manto sagrado de tu bendición". The score includes musical notation such as treble clefs, a key signature of one flat (Bb), and various note values and rests.

Ilustración 96 "Mi mamita" "A mi madre" "Madrecita"
Fuente: Biblioteca particular, familia Saquicela Jaramillo.



Mamita yo quiero

Augusto SaquicelaL.

Ma mi ta yo quie ro___ yo quie ro ma mi ta___ via jas has tael cie lo

10
___ via jar yo so li to___ Ma li to___ Co ger un lu ce ro y mil es tre lli tas

20
___ po ner en tu pe cho fe liz y con ten to___ po ten to___

Mamita yo quiero

Música: Augusto Saquicela L.

Ma mi tu yo quie ro yo quiero ma
 mi tu via jar has ta el cie lo via
 jar yo so li to. ma ta ta Co
 ger un lu ce ro y mil estre lli tas
 po ner en tu pecho fe liz y con tento.
 po tento.

Ilustración 97 "Mamita yo quiero"
Fuente: Biblioteca particular, familia Saquicela Jaramillo.



Que linda esta la mañana

Augusto Saquicela L.

Que lin daes ta la ma ña na___ va mos va mos a pa sear__

9
_ a lla a rri ba___ en la mon ta ña___ el sol em pie sa, em pie sa a bri

17
llar ten cui da do con las pi llas dees pi

23
ni tas del mo rral an daa pe nas en pun ti llas

30
que te pue den ha cer mal A gá cha te___ es te mo

37
men to___ tu tie nes___ quea tra ve sar con_ cal ma__

44
_ y mu cho tien to___ de ba jo___ del ca bu yal

Que linda está la mañana.

Música: Augusto Saquicela L.

Que linda está la mañana - vamos a pasear - a llorar - en la montaña, el sol em pieza, em pieza brillar. Ten cuidado con las pallas deespinitas del mundo andan penas en puntillas que te pueden hacer mal. A gáchate - este momento - tu tienes - que atravesar con calma - y mucho tiento - de bajo - del caballo.

Ilustración 98 "Que linda está la mañana"
Fuente: Biblioteca particular, familia Saquicela Jaramillo.



Chavela enciende la vela

Augusto Saquicela L.
Sor. Edelina Martinez
(Judith)

Cha vela en cien de la ve la pa ra ca zar al ra ton, vie
 nea la fies taa tre vi do en pi ja ma ysin cal zón. Re gre saa tu ma dri
 gue ra a tón ra tón que hoy dí a no te ha ra ca so ton ton ton ton.

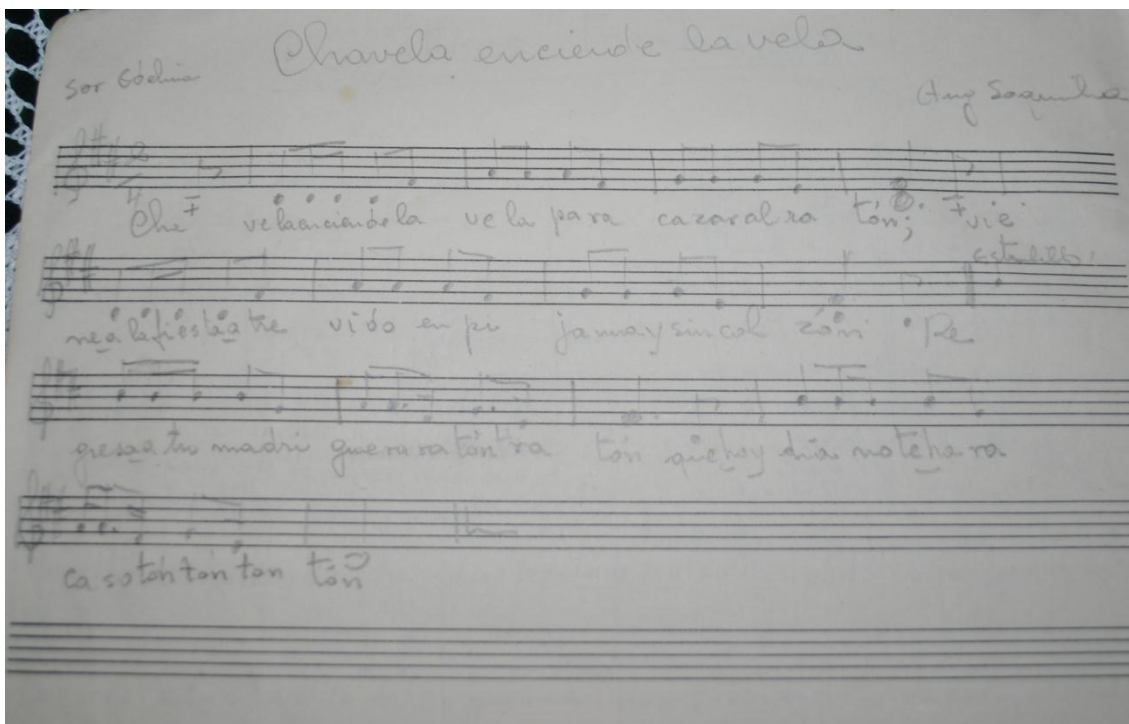


Ilustración 99 "Chavela enciende la vela"
Fuente: Biblioteca particular, familia Saquicela Jaramillo.



Si sabes amar

Augusto Saquicela L.
Manuel Dominguez

Si sa bes a mar po drás com pren der e res tu a gen te del a mor de Dios e res

10

tu a gen te del a moe de Dios. Si pue des a mar po drás com pren

18

der to da la be lle za de la cre a ción to da la be lle za de la cre a ción. si

Si sabes Amar

Letra: Manuel Domínguez
Musica: Augusto Saquicela L.

Si sabes amar podrás comprender eres
 tu a gente de la mor de Dios eres tu a
 gente de la mor de Dios Si puedes a
 mar podrás comprender toda la belleza de la
 crea mor de Dios toda la belleza de la crea
 mor de ción si

Ilustración 100 "Si sabes amar"
Fuente: Biblioteca particular, familia Saquicela Jaramillo.



Cuan gloriosa mañana

Edgar AVECILLAS SAQUICELA

Augusto Saquicela L.

Manuel Dominguez

Cuan glo rio sa se rá la ma ña na en que mial ma des pier te se

9 re na y se sien ta vo lar muy se gu ra a la fuen te dea

17 mor que mees pe re Don dea sal vo de to do he go is mo se meen cuen tre se

25 ñor a mi mis mo por que muer to el pe ca do en ma te ria te ve

32 ré con los o jos del al ma por que ma

¡Cuan gloriosa mañana

Letra: Manuel Domínguez
 Música: Augusto Saquicela

Cuan glo riosa se má la ma ña - na -
 en que mi alma des pierte se re - na, -
 y se sienta vo lar muy se gu - ra
 fuente de a mor quemus pe -
 don de u sal vo de tu de he go is mo se me en
 cuentre se stor a mi mis mo porque muerto el pe
 ca do en ma te - ri a te ve ré con los o jos del
 al - ma porque me -

Ilustración 101 "Cuan gloriosa mañana"
 Fuente: Biblioteca particular, familia Saquicela Jaramillo.



El ratón

Augusto Saquicela L.

Eugenio Moreno H

No che de lu na sa leel ra tón se sua gu je ro
 ca pu cha gris Yu na pa ji ta co mo ba tón yu na pa
 ji ta co mo bas tón El ga tohu ra ño cui dael ar
 ma rio a cu rru ca do en un rin cón

El Ratón
 Noche de luna sale el ratón se suagu je ro
 capucha gris y una pajita como bastón
 y una pajita como bastón El gatohu raño
 cuidael armerio acurrucado en un rincón

Ilustración 102 "El ratón"

Fuente: Biblioteca particular, familia Saquicela Jaramillo.



Madrecita

Augusto Saquicela Lituma

No sa bes ma drea do ra da _____ cuan ta di cha ya le

8 gri a _____ sen ti mos en es te di a _____ al o fren dar

15 te mia mor tue res mial ma, e res mi vi da _____ e res

22 luz en mi ca mi no _____ gui a e res en mi des ti no _____

29 _____ don de no mi rael Se ñor _____



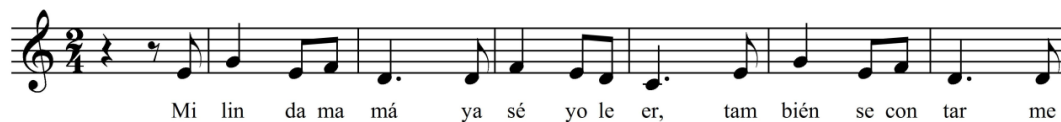
Dulzura

Augusto Saquicela Lituma



Mi linda mamá

Augusto Saquicela Lituma





Mi madre es la pupila

Augusto Saquicela Lituma.





Cuando sea grande

Augusto Saucicela Lituma

Ma má cuan do se a gran de _____ voy ha

6
cer una es ca le ra _____ tan al ta que lle gual cie lo _____

13
— pa ra ir a co ger es tre llas, pa ra ir a co ger es tre llas

20
Me lle na re los bol si llos dees tre llas y

27
de co o me tas y ba jar re are par tir las a los _____ cos

35
de laes cue la _____ y cue _____

1.



fiesta del amor

Augusto Saquicela L.

Sor. Judith Martinez

na vi dad es la fies ta del a mor na vi dad es la

7
fies ta dea le gri a to dos vue ven sus o jos ha cia e lla to dos la

14
can tan co mo fies ta di vi na to dos vue ven sus o jos ha cia e lla

21
to dos la can tan co mo fies ta di vi na can te mos pues la gra cia des ta



2

fiesta del amor

28

fies ta na vi dad pa ra to dos sig ni fi ca ri que zas muy pr

35

cio sas para el al ma a mor ca ri no y pa az in fi ni ta

42



ANEXO 4





ESCUELA FISCAL HIPOLITO L. MORA

El Director, el Personal Docente y el alumnado de la Escuela Fiscal "Hipólito L. Mora" de Checa.

Considerando:

Que el distinguido maestro, Sr. Augusto Saquicela compuso la música del Himno del Plantel en Febrero de 1959,
Que en la ejecución de la obra consagró toda su capacidad artística su afecto y desinterés,
Que es deber de los organismos educacionales exaltar las virtudes de quienes hacen labor silenciosa en beneficio de la Cultura,

Acuerdan:

Expresar su impercedera gratitud, al Sr. Augusto Saquicela y recomendar su nombre a la niñez checana como paradigma de civismo.
Aprovechar la visita del Plantel al Cantón Gualaceo, para hacer la entrega del presente Acuerdo.

Dado en Checa a los 3 días del mes de Julio de 1980

Manuel Mejía y Fernández
Director

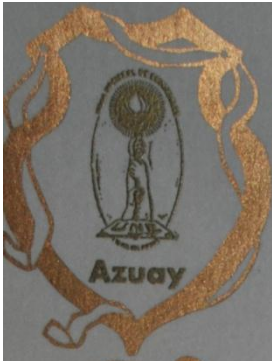
Luis Alberto Iglesias Tapia
Subdirector

Soliman Peña Corderas

Graciela Andrade de P.

Ruth Rodríguez Pierra

Esthela Albarraquín de M.



La Unión Nacional de Educadores Núcleo del Azuay

Considerando:

Que es deber de la Institución reconocer los méritos que adornan a las Maestras y Maestros, afiliados a la Entidad, que con su preparación, abnegación y fructíferos años de servicio docente, han honrado las filas del Magisterio Nacional y han contribuido al progreso intelectual y material de nuestra gloriosa Institución;

Que el Profesor señor

Luis A. Saquicela Lituma

ha laborado por más de **TRES DECADAS** en el campo de la Educación, iluminando con su saber a la niñez y juventud ecuatorianas; y

Que es un motivo de justo regocijo para la **UNION NACIONAL DE EDUCADORES**, Núcleo del Azuay y para los Maestros en general,


Acuerda:

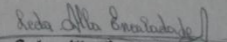
Dar testimonio del reconocimiento que debe **UNE DEL AZUAY** a tan distinguido Maestro;

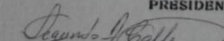
Recomendar su nombre a las generaciones posteriores como ejemplo de sacrificio y mística profesional; y,

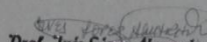
Dejar constancia, de esta resolución, mediante el presente acuerdo que será entregado en la Sesión Solemne con motivo de la posesión de la nueva Directiva de la Entidad.

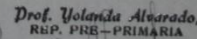
Dado en la Sala de Sesiones de la Institución, en Cuenca, a los quince días de Agosto de mil novecientos ochenta y cinco.

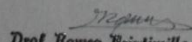

Prof. Humberto Tola Brito,
PRESIDENTE

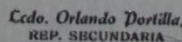

Ceda. Alka Encalada,
VICEPRESIDENTA

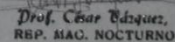

Prof. Segundo Calle,
SEC. DE ACTAS

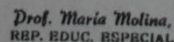

Prof. Inés López Alvarado,
TESORERA

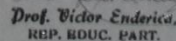

Prof. Yolanda Alvarado,
REP. PRE-PRIMARIA

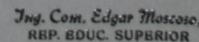

Prof. Romeo Veintimilla,
REP. PRIMARIA

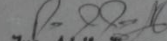

Cedo. Orlando Portilla,
REP. SECUNDARIA

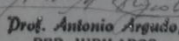

Prof. César Estrada,
REP. MAC. NOCTURNO

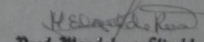

Prof. María Molina,
REP. EDUC. ESPECIAL

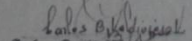

Prof. Víctor Enderica,
REP. EDUC. PART.

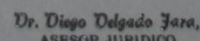

Ing. Com. Edgar Moscoso,
REP. EDUC. SUPERIOR


Ing. Adolfo Varra,
REP. EDUC. TECH.


Prof. Antonio Argudo,
REP. JUBILADOS


Prof. Magdalena Estrada,
REP. MAC. FEMENINO


Cedo. Carlos Saldivia,
SEC. DE COMUNICAC.


Dr. Diego Delgado Jara,
ASESOR JURIDICO

E L PERSONAL DOCENTE Y PADRES DE FAMILIA DE LA ESCUELA "CIUDAD DE GUALACEO"

CONSIDERANDO:

Que el Sr.

Augusto Saquicela L.,

destacado maestro de Educación Musical del cantón Gualaceo, ha colaborado en forma relevante con la composición de las hermosas notas musicales que encierran el Himno de nuestra escuela, y que constituye un valioso aporte artístico para el patrimonio de la misma,

ACUERDAN:

Presentar su nota de agradecimiento imperecedero a tan destacado maestro, por su colaboración sobresaliente y meritisima.

Recordar su nombre en la posteridad como símbolo de capacidad y dedicación.

Hacer extensiva nuestra gratitud y reconocimiento, entregando una copia del presente Acuerdo en el Acto Especial que se llevará a cabo con motivo de la Inauguración del plantel.

Dada en Gualaceo a los dieciocho días del mes de marzo de mil novecientos ochenta y tres.



[Signature]
PROF. HUGO LEÓN RODAS
Director.-

[Signature]
CARLOS CORREA
Presidente.-

[Signature]
HUGO A. BONILLA G
Secretario.-




EL H. CONSEJO DIRECTIVO del COLEGIO NACIONAL «MIGUEL MALO G.»

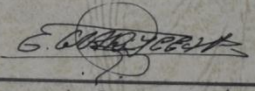
Considerando:
Que el Sr. **Augusto Saquicela Lituma** es el autor de la música del Himno al Colegio;

Acuerda:

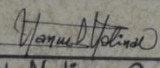
- 1º Reconocer y ensalzar los méritos de tan distinguido maestro;
- 2º Recomendar su nombre a las futuras generaciones, en el arte de la Música;
- 3º Presentar su nombre de Maestro distinguido, como testimonio de imperecedera gratitud por su valiosísima contribución como autor de la música del Himno al Colegio; y
- 4º Entregar el presente Acuerdo en la Sesión Solemne que, con motivo de las Festividades Aniversarias del Colegio, se realizará el día Sábado 15 del presente mes.

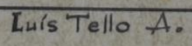
Dado en el Salón de Sesiones del Colegio Nacional "Miguel Malo González", a los siete días del Mes de Mayo del año Mil Novecientos Setenta y Seis.

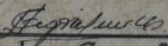

 Dr. Jorge Seminario P.
 Presidente del H. Consejo Directivo.

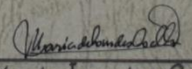

 Emmanuel Guaricela A.
 Vicepresidente del H. Consejo Directivo.

Los Vocales Principales:


 Manuel Molina O.


 Luis Tello A.


 Teodoro Segovia M.


 María de Lourdes Coello A.
 Secretaria



La Sociedad Obrera "Oriente Azuayo" del Cantón Gualaceo

Considerando:

Que, el señor Profesor **Augusto Saquicela Pitumá**, fue el Autor Compositor de la partitura musical del Himno Oficial de la Entidad;

Que es deber de la Institución reconocer tan valiosa como singular colaboración.

Acuerda:

Dejar constancia de admiración y gratitud a tan distinguido artista que plasmó en las notas musicales su inspiración y afecto ancestral a la Sociedad.

Expresar el agradecimiento de manera pública y cordial por este aporte; y,

Como corolario, entregarle Acuerdo Autógrafo en Sesión de aniversario en su Año Jubilar.

Dado en Gualaceo a los diez días del mes de septiembre de mil novecientos ochenta y siete.

Sr. Lauro Encalada Coello
PRESIDENTE

Sr. Gil Becaldo Suárez
VICEPRESIDENTE

Sr. Enrique Álvarez
TESORERO

Sr. Luis Molina O.
VOCAL

Sr. Elías Cando S.
VOCAL

Sr. Efrén Orellana
VOCAL

Sr. Ismael Guarza
VOCAL

Sr. Luis Gutiérrez Utría
VOCAL

Sr. Alfredo Saquicela
VOCAL

Sr. Juan Enrique Guaraca
SECRETARIO

Jorge Encalada



LA ILUSTRE MUNICIPALIDAD DE GUALACEO

CONSIDERANDO:

Que el 25 de Junio, Gualaceo celebra el CLXVIII Aniversario de Cantonización;

Que es deber de las Instituciones galardonar a personas que se han destacado dentro de diferentes campos, contribuyendo para el engrandecimiento del Cantón;

Que el Señor

Luis Augusto Saquicela Lituma,

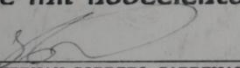
durante toda su vida, ha demostrado preocupación infatigable, con su trabajo continuo al servicio de la Comunidad Gualaceña, dentro del Campo Artístico-Musical, dejando muy en alto el nombre de esta su Patria Chica;

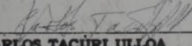
ACUERDA:

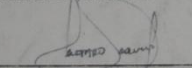
Exaltar y estimular su actuación que ha redundado en beneficio de la Colectividad, así como recomendarlo como ejemplo para futuras generaciones; y


Entregar autógrafo el presente Acuerdo, en la Sesión Solemne a efectuarse en recordación a este Aniversario;

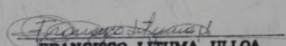
Dado en la Sala de Sesiones de la I. Municipalidad del Cantón a los quince días del mes de Junio de mil novecientos noventa y dos.

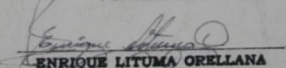

HERNAN CORDERO CARDENAS
PRESIDENTE

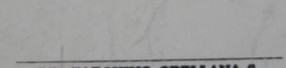

CARLOS TACURI ULLOA
PRESIDENTE OCASIONAL

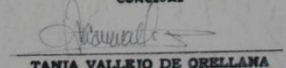

ING. LAUTARO SAQUICELA D.
CONCEJAL


ING. EDGAR HUARACA LITUMA
CONCEJAL


FRANCISCO LITUMA ULLOA
VICE-PRESIDENTE


ENRIQUE LITUMA ORELLANA
CONCEJAL


DR. TARQUINO ORELLANA S.
CONCEJAL


TANIA VALLEJO DE ORELLANA
SECRETARIA

LA SOCIEDAD de ARTE "MADRIGAL"

CONSIDERANDO:

Que el Sr. Don Augusto Saquicela Lituma meritisimo miembro de esta Institución es uno de los mentalizadores en la fundación y organización del Coro "Madrigal" de esta ciudad, y desde su origen demostró su apoyo desinteresado y firme para nuestra organización tomara cuerpo.

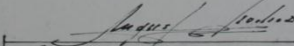
Que el maestro Saquicela Lituma ha conducido tinosa y abnegadamente sus orientaciones didácticas en el arte coral, siendo acreedor de nuestras sinceras consideraciones.

Que es deber de la Institución resaltar los méritos de tan distinguido miembro;

ACUERDA:

- 1º Exteriorizar de forma pública todo su esfuerzo desplegado en pro de la agrupación.
- 2º Destacar sus notables cualidades de ciudadano, maestro y amigo, preconizando su nombre a la posteridad; y,
- 3º Dejar constancia de su profunda gratitud y reconocimiento por medio del Presente Acuerdo en un acto especial que se llevará a cabo en nuestra ciudad.

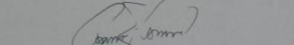
Dado en Gualaceo, a los diez días del mes de noviembre del año mil novecientos noventa y dos.



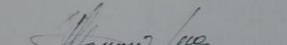
AUGUSTO CHOCHO D.
PRESIDENTE.-



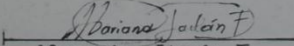
EDGAR ORELLANA G.
VICEPRESIDENTE.-



MILTON CABRERA C.
DIRECTOR CORAL.-



FLORENCIO NERA V.
TESORERO.-



MARIANA JADAN F.
SECRETARIA.-





EL COMITE de PADRES de FAMILIA de la ESCUELA "BRASIL" del CANTON GUALACEO



CONSIDERANDO:

Que el Sr. Don Augusto Saquicela Lituma, ha desempeñado su docencia por el tiempo de TREINTA y SEIS AÑOS consecutivos en este Establecimiento, demostrando su abnegación de MAESTRO, en bien de la niñez gualaceña.

ACUERDA:

- 1º Agradecer en forma pública a tan valioso maestro, por su sacrificada labor en el campo educacional.
- 2º Recomendar su nombre a la posteridad como ejemplo de un hombre de talento, virtud y trabajo: y,
- 3º Entregar copia autógrafa del presente Acuerdo, en la Sesión de Homenaje que se llevará a efecto el próximo día viernes 25 de octubre en el local de la escuela.

Dado en Gualaceo, a los veintin días del mes de octubre de mil novecientos ochenta y cinco.

 Dr. Leonardo Arias M. PRESIDENTE.-	 Prof. Franklin Lucero S. VICEPRESIDENTE.-
 Sr. Albino Reinoso VOCAL.-	 Sr. Jaime Arizaga VOCAL.-
 Sr. Segundo Vera. VOCAL.-	 Sr. Germán Espinoza. VOCAL.-
 Sr. Servio Ordóñez VOCAL.-	 Sr. Raúl Orellana VOCAL.-
 Sr. Ángel Loja VOCAL.-	 Sr. Hugo Jara. VOCAL.-
 Sr. Víctor Cobos VOCAL.-	 Sra. Yolanda Rodas D. SECRETARIA.-
 Sra. Gladys Caronel C.	



**EL SINDICATO DE CHOFERES PROFESIONALES
DEL CANTON GUALACEO**

CONSIDERANDO:

Que el Señor

Augusto Saquicela Lituma,

es autor de la **MUSICA** del Himno Oficial de la Institución;

Que es deber del Sindicato, reconocer públicamente por este gesto de patriotismo y colaboración;

ACUERDA:

Felicitar muy sinceramente al señor don **AUGUSTO SAQUICELA LITUMA** por esta brillante demostración de sus magnificas cualidades en el difícil arte de la **MUSICA**; y,

Entregar copia autografiada del presente Acuerdo.

Dado y firmado en la Sala de Sesiones del Sindicato de Choferes Profesionales de Gualaceo, a los veinte y siete días del mes de octubre de mil novecientos ochenta y dos.

Trajanó Rios Vera
TRAJANO RIOS VERA
Secretario General

Alejandro Ordoñez
ALEJANDRO ORDÓÑEZ
Secretario de Cultura

German AVECILLAS L.
GERMAN AVECILLAS L.
Secretario de Organización

Fidel Blandin I.
FIDEL BLANDIN I.
Secretario de Finanzas

Raul Orellana I.
RAUL ORELLANA I.
Secretario de Viabilidad

Luis Guillermo Ulloa
LUIS GUILLERMO ULLOA
Secretario de Defensa J.

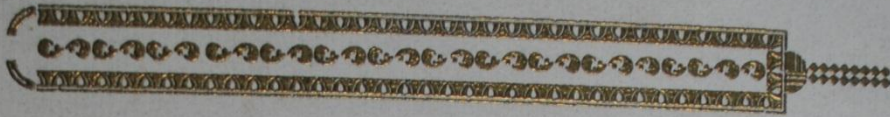
Leon Izquierdo L.
LEON IZQUIERDO L.
Secretario de AA. y GC.











El Personal Docente y Padres de Familia de la Escuela Fiscal "MARTHA BUCARAM"

CONSIDERANDO:

Que, el Sr

Augusto Saquicela L.

ha compuesto la música del himno de este plantel

ACUERDA:

Agradecer públicamente por esta valiosa colaboración en bien de la niñez.

Expresar la gratitud imperecedera a su persona.

Y, Entregar copia del presente Acuerdo en el acto de Inauguración

Gualaceo, 16 de Junio de 1995

Bertha Hernández S.
Bertha Hernández S.
Directora

Hernán Villa
Hernán Villa
Presidente del comité de PP.FF.

PROFESORAS:

Meri Romero S.
Meri Romero S.

Magdalena Saquicela J.
Magdalena Saquicela J.

Carmen Palaez
Carmen Palaez

Nelly Galarza T.
Nelly Galarza T.

Ana Cabrera A.
Ana Cabrera A.

Hortensia Guncay R.
Hortensia Guncay R.

Yolanda Farez M.
Yolanda Farez M.

Narcisca Tello P.
Narcisca Tello P.

María Matute L.
María Matute L.

Jáner Vanegas F.
Jáner Vanegas F.







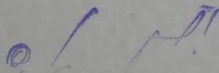
REPUBLICA DEL ECUADOR

EL MINISTERIO DE EDUCACION PUBLICA

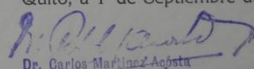
Por cuanto el Sr. L.U.I.S. A. SAQUICELA LITUMA ha concurrido normalmente al CURSO DE CAPACITACION Y ORIENTACION DIDACTICA PARA PROFESORES DE EDUCACION MUSICAL DE LA SIERRA Y ORIENTE, realizada del 1° de Agosto al 1° de Septiembre del presente año y, habiendo sido aprobado en los exámenes correspondientes, se le confiere el presente

CERTIFICADO DE APTITUD

Quito, a 1° de Septiembre de 1.967


MINISTRO DE EDUCACION PUBLICA


DIRECTOR DE EDUCACION MUSICAL


Dr. Carlos Martínez Acosta
SUBSECRETARIO DE EDUCACION





EL MINISTERIO DE EDUCACION
PUBLICA

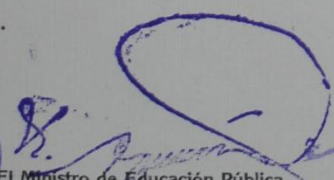
Por cuanto el Señor .A.U.G.U.S.T.O...S.A.Q.U.I.C.E.L.A.....
ha concurrido normalmente al CURSO DE CAPACITACION Y PER-
FECCIONAMIENTO para Profesores de Educación Musical de Sierra y
Oriente, realizado del 24 de Agosto al 20 de Septiembre del presente
año y habiendo demostrado aprovechamiento y capacidad satisfactoria,
le confiere el presente

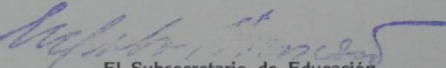
DIPLOMA

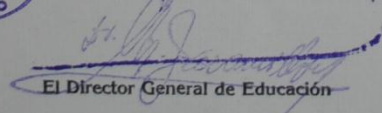
Que le acredita para gozar de las garantías que otorga la Resolución Mi-
nisterial N° 1379 de 29 de Junio de 1965 y la Ley Orgánica de Edu-
cación.

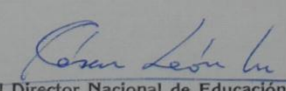
Quito, 18 de Septiembre de 1970




El Ministro de Educación Pública


El Subsecretario de Educación


El Director General de Educación


El Director Nacional de Educación Musical





UNE
GUALACEO

La Unión Nacional de Educadores del CANTON GUALACEO

CONSIDERANDO:

Que es deber de la Institución reconocer los méritos que adornan a los Maestros y Maestras, militantes en la Entidad, que con su preparación y abnegación, durante largos años de fructífera labor docente han honrado las filas del Magisterio ecuatoriano y han contribuido al prestigio de la gloriosa U. N. E.;

Que el Profesor señor

Augusto Saquicela L.

ha laborado por más de **30 AÑOS** en el campo de la Educación, iluminando con su saber a la niñez y juventud de la patria;

Que es un motivo de júbilo para la Clase Magisteril,

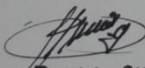
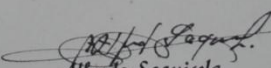
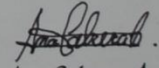
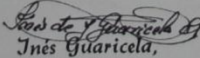
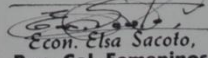
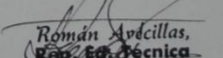
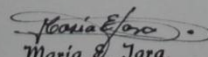
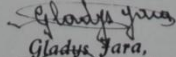
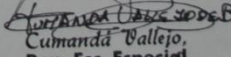
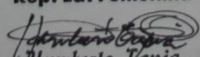

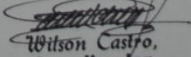
ACUERDA:

Dar testimonio del reconocimiento que debe **UNE de Gualaceo** a tan distinguido Maestro ;

Recomendar su nombre a las generaciones posteriores como ejemplo de sacrificio y mística profesional; y,

Dejar constancia de esta resolución, mediante el presente acuerdo que será entregado en la Sesión Solemne de posesión de la nueva Directiva.

Dado en Gualaceo, a los 15 días de Octubre de 1985.

 Patricio Lituma, Presidente	 Alfredo Saquicela, Vicepresidente	 Ana Cabrera A., Secretaria
 Inés Guaricela, Tesorera	 Econ. Elsa Sacoto, Rep. Col. Femeninos	 Román Avécillas, Rep. Ed. Técnica
 María E. Jara, Rep. Ed. Femenina	 Gladys Jara, Rep. Ed. Rural	 Cumandá Vallejo, Rep. Esc. Especial
 Humberto Tapia, Rep. Jubilados	 José Rojas, Rep. Esc. Primarias	 Wilson Castro, Coordinador