

Las bandas militares en el Ecuador: Crónicas sonoras de la Revolución Liberal (1895-1912)

Ketty Wong
Universidad de Kansas
ketwong@ku.edu

Resumen

Este artículo examina el rol que tuvieron las bandas del Ejército Ecuatoriano en la creación y difusión de una música instrumental de carácter patriótico durante el período de la Revolución Liberal. Los directores y músicos de banda dejaron un importante legado de marchas, boleros y pasodobles marciales que conmemoran a los héroes y mártires de la contienda liberal. Aunque la mayor parte de este repertorio bandístico y sus compositores están ausentes en la historiografía de la música ecuatoriana, su influencia en la estética y prácticas musicales de principios del siglo XX fue marcada y constituye una suerte de crónica sonora que registra momentos claves de la historia política del país; especialmente el triunfo de la Revolución Liberal (1895), el conflicto limítrofe con el Perú (1910) y la guerra civil al interior del Partido Liberal que terminó con el asesinato del General Eloy Alfaro (1912). Este estudio sugiere que los músicos de las bandas militares generaron un 'nacionalismo musical de carácter patriótico' que se desarrolló paralelamente al 'nacionalismo académico' en la música clásica ecuatoriana, y al 'nacionalismo popular' representado por la 'música nacional'. Basado en la revisión de las listas de revista de comisario del Ejército Ecuatoriano, así como partituras de música de banda y grabaciones en discos de pizarra de principios del siglo XX, este estudio sugiere que las bandas militares no solo cumplían su función militar y ofrecían momentos de esparcimiento a través de las retretas que presentaban en los parques, sino que también dejaron constancia sonora de los principales acontecimientos políticos del país.

Palabras claves: Ecuador, bandas militares, Revolución Liberal, nacionalismo musical, música patriótica.

Title: Military bands in Ecuador: Sonic Chronicles of the Liberal Revolution (1895–1912)
Abstract

This article examines the role that military bands played in the creation and dissemination of patriotic instrumental music during the Liberal Revolution period. Band directors and musicians left an important legacy of marches, boleros, and martial pasodobles that commemorate the heroes and martyrs of the liberal war. Although most of this band repertoire and its composers are invisible in the historiography of Ecuadorian music, its influence on the musical practices and aesthetics of the early 20th century was significant and constitutes a sonic chronicle that highlights key moments in the country's political history, especially the triumph of the Liberal Revolution (1895), the border conflict between Ecuador and Peru (1910), and the civil war of 1912, which ended with the assassination of General Eloy Alfaro (1912). This study suggests that the musicians of the military bands generated a "patriotic nationalism" that developed concurrently to the "academic nationalism" in Ecuadorian concert music, and to the "popular nationalism" represented by the so-called 'national music'. Based on the revision of commissar reviews from the Ecuadorian Army, as well as scores and recordings from the early twentieth century, this study suggests that the military bands not only fulfilled their military function and provided moments of relaxation through the retretas performed in the parks, but also left a sound record of the main political events in the country.

Keywords: Ecuador, military bands, Liberal Revolution, musical nationalism, patriotic music.

Las bandas militares han tenido un rol protagónico en la historia social y política del Ecuador, particularmente en las postrimerías del siglo XIX y comienzos del XX. Además de marcar los toques de ordenanza y el ritmo en los ejercicios y marchas de instrucción que regulan las actividades del ejército, estas bandas también proveían el acompañamiento musical en los desfiles militares, las procesiones fúnebres, las fiestas populares y las famosas retretas donde presentaban un variado repertorio. Su carácter itinerante, al estar sujetas a las constantes movilizaciones de las unidades de arma a las que pertenecían, dio lugar a la creación de las bandas civiles y las bandas de pueblo para suplir la creciente demanda musical en los nuevos espacios urbanos y formas de ocio que surgieron con la aparición de la clase burguesa.

Los investigadores de la música bandística afirman que las bandas de música fueron «motores de democratización de la cultura musical» al sacar a las calles la música sinfónica y las óperas, operetas y zarzuelas que se escuchaban exclusivamente en el contexto del teatro.¹ También señalan que con esta práctica cultural las élites buscaban educar el gusto musical del pueblo de acuerdo a sus preferencias estéticas y así mantener su hegemonía de clase. Por otra parte, se ha examinado el escenario de la retreta como un vehículo efectivo para el desarrollo de la cultura popular y un preámbulo a la cultura de masas que se desarrolló en el siglo XX.² Además, se ha destacado la importancia de las

¹ Elvira Ascensi Silvestre. "Las bandas de música en la democratización de la cultura musical decimonónica", en *Bandas de Música: Contextos interpretativos y repertorios*, Nicolás Rincón Rodríguez y David Ferreiro Carballo, eds. (Madrid: Libargo, 2019): 21-34.

² Nicolás Rincón Rodríguez y David Ferreiro Carballo. "Introducción: Saldando una deuda histórica...", en *Bandas de Música: Contextos interpretativos y repertorios*. (Madrid: Libargo, 2019): 1-19.

bandas de música como un centro de instrucción musical donde los soldados adquirirían los rudimentos básicos de la música cuando aún no existía una institución musical que cumpliera esa función. Siendo esta agrupación el único elemento de la cultura musical popular que existía y convocaba a un público amplio y diverso en el Ecuador de la segunda mitad del siglo XIX,³ es sorprendente la falta de atención académica que han recibido los músicos y el repertorio musical de las bandas del Ejército Ecuatoriano.

Este artículo busca llenar ese vacío e incorporar la música militar de principios del siglo XX en la historiografía de la música ecuatoriana. El principal objetivo es visibilizar la producción musical de las bandas militares como ‘crónicas sonoras’ de importantes acontecimientos históricos y políticos durante el período de la Revolución Liberal. ¿Quiénes fueron los directores de las bandas militares de ese tiempo? ¿Qué tipo de música componían y con qué propósito? ¿Qué recepción tenía la música patriótica fuera del contexto militar? ¿Eran los músicos de banda soldados activos o acaso formaban parte del personal asimilado que prestaba servicio al ejército? Este estudio sugiere que los músicos de las bandas militares generaron un ‘nacionalismo musical de carácter patriótico’ que se desarrolló paralelamente al ‘nacionalismo académico’ en la música clásica ecuatoriana, y también al ‘nacionalismo popular’ representado por la llamada ‘música nacional’.

Aunque la mayor parte del repertorio de las bandas militares y sus compositores están ausentes en la historiografía de la música ecua-

toriana, su influencia en la estética y prácticas musicales de principios del siglo XX fue marcada y constituye una suerte de crónica sonora que expone momentos claves en la historia política del país. Se entiende como ‘crónica’ a una historia detallada de un país o una región, de una época, de una persona destacada o de un acontecimiento importante, escrita por un testigo ocular o por un contemporáneo que ha registrado todos los pormenores que ha visto.⁴ Generalmente se asume a la crónica como un texto de carácter histórico o literario; sin embargo, una crónica también puede ser narrada en forma sonora a través de géneros musicales que tienen una semántica establecida y reconocida por un colectivo de oyentes, como es el caso de la marcha militar y la marcha fúnebre. Aunque el contexto histórico del país ha cambiado y en la actualidad la música marcial ha sido relegada a contextos estrictamente militares, el hecho de que las compañías discográficas internacionales hayan grabado una serie de marchas patrióticas para el consumo local de los ecuatorianos en la década de 1910 es sintomático de la importancia que tenía este tipo de música en esa época.

Esta investigación está basada en fuentes primarias que incluyen la revisión de dos importantes colecciones musicales que reposan actualmente en el Archivo Histórico del Ministerio de Cultura y Patrimonio.⁵ La primera

⁴ Esta definición fue tomada del artículo “Crónica”, publicado en Wikipedia.

⁵ El Archivo Histórico del Ministerio de Cultura y Patrimonio (AH-MCYP) perteneció anteriormente al Departamento de Cultura del Banco Central del Ecuador (BCE). Fue en esa época (2002-2004) cuando consulté estas colecciones del Archivo Histórico como parte de un trabajo de investigación que realicé para el BCE. Las fotos de los discos de pizarra que aparecen en este artículo llevan el crédito del AH-MCYP para ser consecuente con el estado actual del Archivo Histórico.

³ Segundo Luis Moreno. *La música en el Ecuador. Tercera Parte: La República* (Quito: Inédito, 1950).

es la Colección de Discos de Pizarra con música ecuatoriana grabada en los inicios del siglo XX por diversas bandas del Ejército y del extranjero para compañías discográficas internacionales, como Victor Talking Machine, Columbia, Beka y Favorite Records. La segunda es el Fondo Musical Vaca, una extensa colección de partituras para varios formatos, especialmente de banda, compilada por José Miguel Vaca Flores, director de banda de origen lojano. Información sobre los directores y músicos de las bandas militares provienen de las listas de revista de comisario⁶ que reposan en el archivo del Centro de Estudios Históricos del Ejército Ecuatoriano. Otras fuentes primarias importantes que han sido consultadas son el Fondo Musical de la Biblioteca Carlos A. Rolando y el tercer volumen (La República) del manuscrito *La música en el Ecuador* de Segundo Luis Moreno (1950).

El estudio está dividido en tres secciones. La primera examina la banda militar y su rol dentro del ejército. La segunda sección explora la música militar que se compuso en reacción al triunfo de la Revolución Liberal (1895), el conflicto limítrofe de 1910 con el Perú y la guerra civil de 1912 al interior del Partido Liberal. La tercera sección presenta una reflexión sobre los nacio-

⁶ Las listas de revista de comisario son los reportes que los comandantes de cada unidad militar emitían al iniciar el mes, en las cuales se verificaba el nombre y el número de individuos que conformaban el cuerpo castrense para efectos de pago de sueldos. En estas listas constaba el nombre de la unidad, el nombre de la compañía, el rango, nombre y apellido del soldado, el destino (es decir, si se encontraba presente o en otro lugar) y las novedades. En este último acápite constan datos de lo sucedido con el individuo; por ejemplo, si desertó, si se fue con la baja, si se encontraba enfermo o fue trasladado hacia otra unidad. Marisol Aguilar Echeverría. "Las listas de revista de comisario del Ejército de Ecuador: Un instrumento de administración de tropas utilizado a inicios del período republicano (1830-1860)", en *Revista Caribeña de Ciencias Sociales*, 2019. En línea: <https://www.eumed.net/rev/caribe/2019/03/listas-revista-ejercito.html> //hdl.handle.net/20.500.11763/caribe1903listas-revista-ejercito [Acceso 17 agosto 2021].

nalismos musicales y cómo estos crean una identidad colectiva y un sentido de pertenencia a un país. Quiero aclarar que esta investigación se enfoca exclusivamente en las bandas militares, y no en las bandas civiles o las bandas de pueblo, cuyos contextos sociales y performativos no guardan relación alguna con el mundo militar.

Las bandas militares en el Ecuador

Según los escritos de Juan Agustín Guerrero,⁷ la banda militar era desconocida en el país hasta 1818, año en que el batallón Numancia del ejército realista cruzó el actual territorio ecuatoriano desde Medellín en dirección al Perú para apoyar al virrey en la defensa de los territorios después de la Reconquista de Chile. El portentoso y brillante sonido de los instrumentos de viento, algunos nunca antes vistos en Ecuador, llamaron la atención de los moradores que encontraban a su paso. Después llegó el Ejército Libertador para apoyar el movimiento independentista. Segundo Luis Moreno señala que las bandas militares que lo acompañaban eran probablemente bandas de guerra, puesto que le parece inverosímil que este ejército haya tenido bandas de música en todas sus unidades en esa época.⁸

Las bandas militares de ese tiempo eran pequeñas y se conocían con el nombre de bandas de guerra. Estas eran formadas por clarines o cornetas (dependiendo de la unidad de armas) y tambores, con los cuales se marcaban los toques de ordenanza que re-

⁷ J. Agustín Guerrero. *La música ecuatoriana desde su origen hasta 1875*, 2ª ed. (Quito: Banco Central del Ecuador, 1984 [1a. ed. Quito: Imprenta Nacional, 1876]): 16.

⁸ Segundo Luis Moreno. *La música en el Ecuador. Tercera Parte: La República*. (Quito: Inédito, 1950): 290.

gulan las actividades del ejército en el cuartel y también en el combate.⁹ Con el avance tecnológico en la construcción de los instrumentos de viento, las bandas militares comenzaron a crecer y diversificar su repertorio al incorporar otros estilos musicales que interpretaban en los eventos civiles y religiosos. Con el tiempo, empezaron a formarse varias agrupaciones de bandas civiles y bandas de pueblo para cubrir la demanda musical en los nuevos espacios y tiempos de ocio que aparecieron con el surgimiento de la clase burguesa.

Sin duda alguna fueron las retretas, que se tocaban regularmente los jueves, domingos y días feriados, donde las bandas militares se convirtieron en una fuente de entretenimiento social. El programa de las retretas era publicado en los periódicos con antelación y el público acudía donde tocaba su banda favorita. Moreno describe las retretas en los siguientes términos:

Las audiciones públicas que daban las bandas del ejército los jueves y domingos, eran esperadas con verdadera ilusión, y habían aficionados que se tomaban el trabajo de acudir a la Zona Militar para informarse con tiempo del lugar en que daría la retreta la banda de sus especiales simpatías, aquella que sabían daba al público las más bellas selecciones de música melodramática y los mejores trozos de música sinfónica. Las bandas militares eran, pues, elemento activo de cultura artística y de noble regocijo popular.¹⁰

⁹ Los toques de ordenanza son señales musicales ejecutadas por los clarines y tambores para indicar las diferentes acciones militares sin utilizar una voz de mando.

¹⁰ Moreno, *La música en el Ecuador. Tercera parte*, 291.

En su estudio del Ecuador del siglo XIX, el historiador Enrique Ayala Mora indica que «la gente, en especial los niños, se distraían observando los ejercicios castrenses que se desarrollaban en las plazas públicas, debido a la estrechez del espacio en los cuarteles».¹¹ Después de los ejercicios castrenses, las bandas militares solían animar las fiestas populares con música, y algunas veces los jefes y oficiales contribuían con el aguardiente o la comida para la fiesta.

Las retretas empezaban usualmente con una obertura o un mosaico de una ópera, después interpretaban unas piezas de salón, y terminaban el evento tocando un pasodoble marcial, con el cual la banda se retiraba con paso ligero al cuartel.¹² De hecho, el término ‘retreta’ se deriva de la palabra ‘*retrait*’ (‘retirada’ en francés). Un anuncio del programa de la retreta del 18 de enero de 1868 salió publicado en el diario *Los Andes*. La Banda del Batallón N.º 1, dirigida por Antonio Neumann (el autor de la música del Himno Nacional), tocó la *Cavatina* de la ópera *El Pirata* del maestro Bellini, el *Vals Las Delicias* de José Gungé, y la *Marcha redoblada*.¹³ Ese mismo día se presentó también la Banda de Artillería bajo la dirección de Juan José Allende tocando el aria de la ópera *Ana Bolena* de Gaetano Donizetti, un “Vals nuevo”, y una “Polka nueva”.¹⁴

La educación musical que recibían los soldados que integraban las bandas militares en las postrimerías

¹¹ Enrique Ayala Mora. *Ecuador del siglo XIX. Estado Nacional, Ejército, Iglesia y Municipio* (Quito: Universidad Andina Simón Bolívar, 2011): 164.

¹² Por lo general, la marcha tiene un tempo equivalente a 60 pasos por minuto, mientras que en el pasodoble se dan 120 pasos por minuto (de ahí su nombre).

¹³ Es posible que la “Marcha redoblada” se refiera al ‘pasodoble’, la pieza con la cual se acostumbraba terminar la retreta.

¹⁴ Guido Garay. *La música en el Guayaquil de antaño* (Guayaquil: Imprenta Puntolitho, 1998): 3.

del siglo XIX era muy rigurosa. Moreno describe el proceso de aprendizaje como un «procedimiento relámpago» y «casi despiadado».

Las bandas sometían a sus discípulos a un intenso y rapidísimo aprendizaje de los elementos de la teoría musical, e inmediatamente les ponían a practicar los instrumentos, con el fin de acelerar la formación de la “embocadura”, y a efectuar ejercicios mecánicos de adiestramiento. Este método, casi despiadado con los principiantes, ha estado constantemente en planta hasta hace poco tiempo en que aún se enseñaba música en los cuarteles militares. Pero con este procedimiento relámpago, cualquier discípulo de mediana inteligencia, a los seis meses entraba a practicar en la banda.¹⁵

Los archivos revisados no dan información sobre quién seleccionaba el instrumento a tocarse en la banda: si el soldado o el director de banda. El sistema de enseñanza cambió significativamente para algunos integrantes de las bandas cuando estos comenzaron a estudiar en el Conservatorio Nacional. No es una coincidencia que Segundo Luis Moreno haya iniciado sus estudios formales en el Conservatorio en 1906, el mismo año en que ingresó al ejército como músico de la plana mayor del Regimiento Esmeraldas, acantonado en Quito.¹⁶ Los soldados de tropa, sin embargo, continuaban su entrenamiento musical en el cuartel con el «procedimiento relámpago». Las revistas de comisario del Ejército Ecuatoriano muestran que algunos directores extranjeros eran contrata-

dos para dar clases en el Conservatorio, como fue el caso del español Ramón Rey, cuyo contrato requería que dirigiera la banda del Regimiento de Artillería Bolívar y también dictase clases de teoría, piano e instrumentos de viento en el Conservatorio.

Es importante conocer la estructura del ejército para entender la organización y las funciones de las bandas militares. El ejército está formado por cuatro armas: infantería, artillería, caballería e ingenieros. La unidad militar de artillería es la brigada, formada por varias baterías. La unidad militar de infantería es el batallón, dividido en compañías. La de caballería es el regimiento, formado por escuadrones. El servicio de ingenieros se componía de compañías independientes, y estas se dividían en secciones (ferrocarriles, zapadores, electricistas, etc.).

En el siglo XIX, el Ejército Ecuatoriano estaba formado por el ejército regular permanente y los cuerpos de la Guardia Nacional (milicias locales). La Guardia Nacional se componía de todos los ecuatorianos hábiles para tomar las armas y se dividían en activos, auxiliares y pasivos. La Figura 1 muestra la organización del ejército regular permanente entre 1894 y 1896. El ejército tenía dos brigadas de artillería: una de plaza en Guayaquil y otra de campaña en Quito; ambas tenían una plana mayor¹⁷ y tres o cuatro baterías. El ejército también contaba con cinco batallones, cada uno formado por cuatro compañías, y un regimiento de caballería con tres escuadrones. Este regimiento y los cinco batallones de infantería tenían sus respectivas planas mayores.

¹⁵ Moreno, *La música en el Ecuador. Tercera parte*, 290.

¹⁶ Dato tomado del reporte de montepío de Segundo Luis Moreno, emitido por la Junta Planificadora de Servicios Militares.

¹⁷ Plana Mayor es el conjunto de personas que cumplen la función de proporcionar asesoramiento y asistencia al comandante en el ejercicio del mando.

EJÉRCITO REGULAR PERMANENTE 1894-1896

Unidad Militar	Organización	Efectivos tiempo de paz	Efectivos tiempo de guerra
Una Brigada de plaza en Guayaquil	Plana mayor	43	57
	Cuatro baterías	444	888
Una Brigada de campaña en Quito	Plana mayor	44	59
	Tres baterías	315	630
Cinco Batallones de infantería	Planas mayores	210	280
	Veinte compañías	388	776
Regimiento de caballería	Plana mayor	42	56
	Tres escuadrones	291	582
Total de efectivos militares		1.777	3.328

³⁰Distribución del Ejército regular permanente, de acuerdo con la ley de pie de fuerza en el bienio 1894-1896. Elaboración: Jorge Martínez Bucheli.

Figura 1: Distribución del Ejército regular permanente (1894-1896). Elaborado por Jorge Martínez Bucheli y publicado en su libro *La primera misión militar chilena y su influencia en el Ejército Ecuatoriano (1899-1905)*.¹⁸

Las bandas militares estaban sujetas a la Dirección General de Bandas Militares. Todos los batallones, regimientos y brigadas, así como la guardia presidencial, tenían una banda de música en su plana mayor y contaban en su personal con un director de banda que tenía el rango y el sueldo de un capitán.¹⁹ Debido a su prestigio y nivel de formación, algunos directores tenían el rango de Mayor o Teniente Coronel. Aparte del director, las compañías y escuadrones contaban con un músico mayor y un tambor mayor en su banda de guerra, formada por una o dos cornetas y los tambores (en las baterías generalmente

se utilizaba la trompeta). Los músicos de las bandas de guerra también integraban las bandas de música.

El número de integrantes de las bandas de música varía de acuerdo a la unidad militar y a la época. En los inicios del siglo XX había generalmente de 28 a 32 músicos. El número se incrementaba en el caso de las prestigiosas bandas de los Regimientos de Artillería Bolívar y Sucre, con plaza en Quito y Guayaquil, respectivamente. Los músicos militares que prestaban servicio activo en el ejército tenían los grados de sargento (primero y segundo) y cabo primero, con los sueldos respectivos a esos rangos, mientras que aquellos que no formaban parte del ejército eran considerados 'músicos asimilados'. Estos últimos recibían el sueldo de un cabo segundo, es decir, que los músicos de banda eran mejor remunerados que los soldados de tropa. Cabe señalar que los músicos militares participaban en las acciones de

¹⁸ Jorge Martínez Bucheli. *La primera misión militar chilena y su influencia en el Ejército Ecuatoriano (1899-1905)*, Libro Vol. 36 (Quito: CEHE, 2015): 25.

¹⁹ Las revistas de comisario muestran que el sueldo de capitán en ese período era de 140 sucres. Este sueldo disminuye gradualmente en las siguientes décadas.

armas, no así los músicos asimilados, que estaban exentos.²⁰

Moreno indica que el prestigio de las unidades militares se medía por la calidad musical de sus bandas, razón por la cual el Ministerio de Guerra y Marina no escatimaba esfuerzos para contratar a los mejores directores extranjeros y músicos nacionales.²¹ Los primeros directores de banda fueron músicos profesionales de origen europeo. Antonio Neumane,²² por ejemplo, dirigió la Banda del Batallón Vencedores en los años sesenta del siglo XIX; el argentino

Juan José Allende fue director de la Banda de Artillería en Guayaquil de 1857 a 1865;²³ el portugués Claudino Roza dirigió la Banda del Regimiento de Artillería Sucre, paralelamente a su cargo de director de la Escuela de Música de la Sociedad Filantrópica del Guayas (1891-1931); el italiano N. Bernardi dirigió la Banda del Batallón N.º 2 de Infantería, la cual se guarnecía en Cuenca cuando estuvo a punto de ser enviada a la Exposición Universal de Chicago (1893) para representar al Ecuador en los eventos internacionales allí programados.

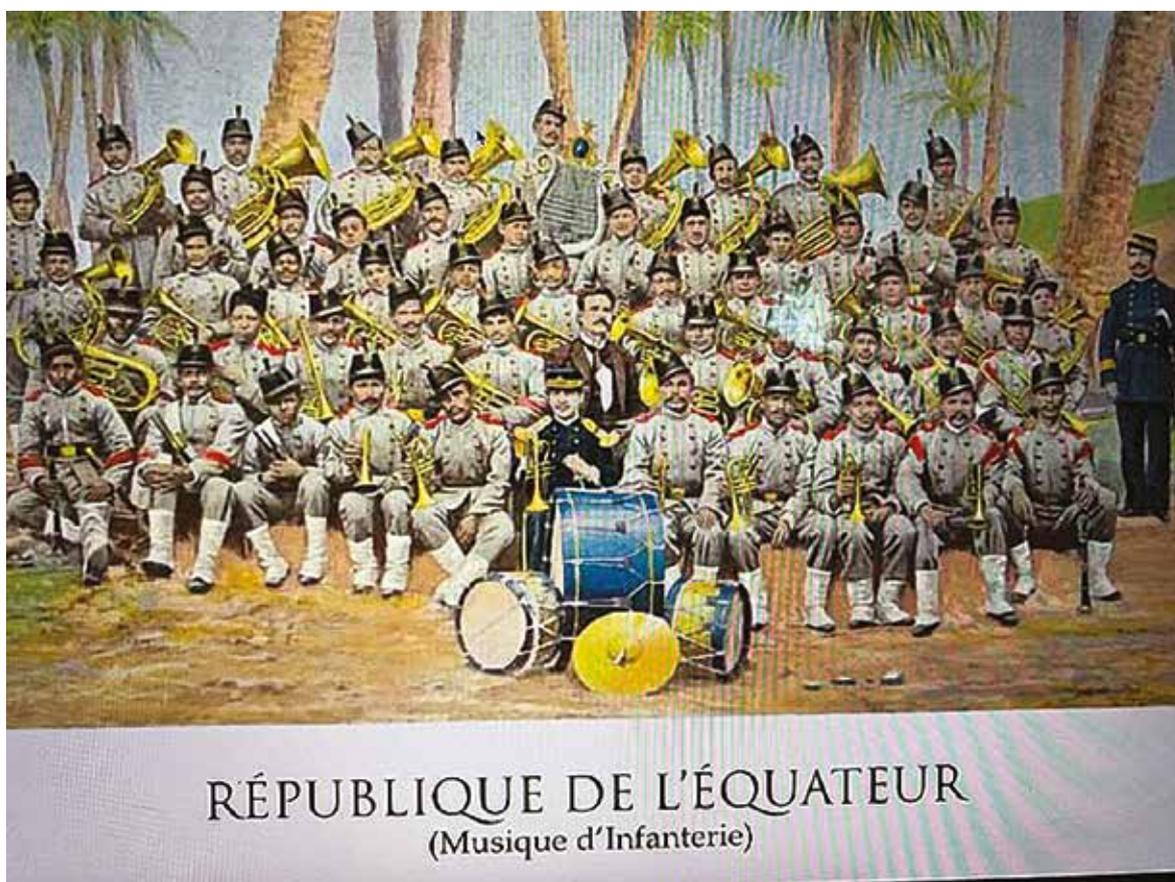


Figura 2: Banda de Música del Batallón N.º 2 de Línea. Foto tomada del libro Ecuador en Chicago, 1894: 267.

20 Los músicos militares participaron en las batallas de Gatazo (14 de agosto, 1895), Puerto Pilo (6 de agosto, 1896), Cuenca (23 de agosto, 1896), Samanejas (21 de enero, 1899) y otras más.

21 Moreno, *La música en el Ecuador. Tercera parte*, 290.

22 Antonio Neumane llegó a Guayaquil ca. 1841-42 con una compañía italiana. En 1843, durante el gobierno de Juan José Flores, fue contratado como director de banda y profesor de música del Batallón N.º 1 de la Plaza de Guayaquil. En 1851 viajó a Lima, Europa y Chile; después regresó a Guayaquil como director de bandas militares. En 1870 asumió la dirección del Conservatorio Nacional fundado por el presidente Gabriel García Moreno.

23 Juan José Allende Pizarro (1814-1880) fue director de banda militar en Guayaquil (1857-1865). En 1865 dirigió la banda del Batallón N.º 2 en Quito. Compuso la música del primer Himno Nacional en 1865, con letra del poeta guayaquileño José Joaquín de Olmedo. Sin embargo, fue el himno compuesto por Antonio Neumane, con base en la letra del escritor ambateño Juan León Mera, el que fue oficializado en 1866 como el Himno Nacional del Ecuador. <http://historiascines.blogspot.com/search/label/Juan%20José%20Allende> [Consultado el 29 de junio del 2021].

Formada por noventa músicos, esta banda era conocida por la excelencia de sus músicos, instrumental y repertorio musical.²⁴ El italiano Pedro Traversari Branzanti estuvo a cargo de la dirección general de Bandas del Ejército en la década de 1870, y también entre 1901 y 1903, cuando regresó al Ecuador para dictar clases en el Conservatorio refundado por Eloy Alfaro.

La dirección de las bandas militares también estuvo a cargo de reconocidos músicos ecuatorianos. Algunos fueron estudiantes del primer Conservatorio (1870-1877), como Aparicio Córdoba (1840s-1931) y Carlos Amable Ortiz (1859-1937); otros fueron alumnos o profesores del segundo Conservatorio (refundado en 1900), como Segundo Luis Moreno (1882-1972), Francisco Salgado (1880-1970),²⁵ Pedro Pablo Traversari Salazar (1874-1956)²⁶ y Miguel Muñoz (s. XIX-1947).²⁷ En el volumen “La República” de *La música en el Ecuador*, Moreno cita a otros directores de bandas militares cuyos nombres son menos conocidos en la historiografía de la música ecuatoriana, pero que cuentan con una significativa producción musical, como Virgilio Chávez (1858-1914), Antonio Nieto (1859-1922) y José Casimiro Arellano (1880-1970). Existen otros directores de banda que aparecen en las listas de revista de comisario y cuyas partituras se encuentran en el Fondo Musical Vaca y el Fondo Musical de la Biblioteca Carlos A. Rolando, como es el caso de

Eduardo Osa Madrid (1874-1936), Claro Blacio (n. 1870), Guillermo Cárdenas (1870s-1926) y Federico Borja. Los dos últimos fueron compositores y arreglistas de numerosas piezas para banda, y también dirigieron las bandas militares que grabaron los primeros discos de pizarra con música ecuatoriana, particularmente la banda del Regimiento de Artillería Bolívar y la banda del Batallón Vencedores N.º 1 de Línea.

Es conocido que en un inicio las bandas de música carecían de un repertorio propio para el formato de banda y las piezas que interpretaban eran generalmente transcripciones de sinfonías y segmentos de óperas, operetas y zarzuelas. Los directores de banda también hacían arreglos de la música de salón (vals y mazurka) y la música popular nacional e internacional que se escuchaba en esa época (pasillo, sanjuanito, foxtrot, one-step, tango). Lo que menos se conoce es que las bandas militares tocaban un repertorio original que incluía música de carácter marcial. Estas son las obras que examinaremos en la siguiente sección. Presento tres casos puntuales donde la música de las bandas militares se convirtió en ‘crónicas sonoras’ de la historia ecuatoriana: 1) el triunfo de la Revolución Liberal (1895), 2) el conflicto limítrofe entre Ecuador y Perú (1910), y la guerra civil al interior del Partido Liberal que terminó con la muerte de Eloy Alfaro. Estos fueron momentos claves en que los ecuatorianos se vieron obligados a repensar los símbolos de la nación y su identidad musical como país.

El triunfo de la Revolución Liberal

La Revolución Liberal trajo profundas transformaciones sociales con el cambio de poder político, la secularización

24 Moreno, *La música en Ecuador. Tercera parte*, 295-296.

25 Francisco Salgado fue director de la Banda del Regimiento de Artillería Bolívar hasta 1925. Compuso una sinfonía en cuatro movimientos para el concurso de composición organizado por la Junta del Centenario del Pichincha para conmemorar el centenario de la Batalla del Pichincha.

26 Al igual que su padre, Pedro Traversari Salazar fue director general de las Bandas del Ejército (1908).

27 Miguel Muñoz fue director de la banda del Regimiento de Artillería Bolívar en 1909 a 1913.

de la sociedad y la modernización del país. Las bandas militares celebraron el triunfo con marchas, pasodobles y boleros cuyos títulos rememoran personajes y momentos claves de la Revolución. Un ejemplo es el pasodoble “Triunfo liberal” de Federico Borja, grabado en Guayaquil para el sello Precioso de la compañía discográfica alemana Favorite Records. Borja grabó y dirigió esta pieza con la banda del Batallón Vencedores N.º 1 de Línea en Guayaquil.²⁸ El pasodoble, en este caso, es una marcha de tempo rápido que acompañaba la retirada de la banda militar al cuartel al término de la retreta. Borja es una figura clave para entender el espectro sonoro de la música ecuatoriana en los inicios del siglo XX, tanto por su fecunda y variada producción musical, como por su activa participación en la grabación de los primeros discos de pizarra con música ecuatoriana.²⁹



Figura 3: Carátula del disco de pizarra con el pasodoble “Triunfo liberal” de Federico Borja. Archivo Histórico del MCYP. Foto de la autora.

Varias piezas dedicadas a Eloy Alfaro fueron grabadas en Guayaquil en esta primera etapa de la Revolución. Un ejemplo es el pasodoble “Presidente

²⁸ Precioso Record. N.º 1-431027. Colección de discos de pizarra, AH-MCYP, D-253.

²⁹ De Federico Borja se tienen pocos datos biográficos. Se conoce que fue el director de banda del Batallón Vencedores N.º 1 de Línea, pues su nombre aparece en las revistas de comisario del 7 de octubre de 1912 hasta el 7 de mayo de 1914. En octubre de 1914 pasó a dirigir la banda del Regimiento Sucre.

Eloy Alfaro” de Federico Borja,³⁰ y el vals “Presidente Alfaro” de Luis Gálvez.³¹ Aunque el vals es un género de la música de salón, su título identifica claramente al “Viejo Luchador”, término utilizado para referirse al General Alfaro. Es importante señalar que no solo las bandas militares conmemoraron el triunfo de la Revolución, puesto que músicos aficionados de la aristocracia, burguesía y sectores populares también dedicaron piezas al líder alfarista, pero escritas para el piano.³² Un ejemplo es la pieza “Defensores de la Honra Nacional” que la joven Mercedes R. Gaskell dedicó al General Alfaro en 1895. Otro ejemplo es la pieza “Corona de Oro” que el músico guayaquileño José Casimiro Arellano compuso con motivo de la llegada del ferrocarril a Quito en 1908.



Figura 4: Carátula de la partitura “Defensores de la Honra Nacional” de Mercedes R. Gaskell. Biblioteca Carlos A. Rolando. Foto de la autora.

Teresa Alavedra, una joven de veintiún años, compuso y dedicó el pasodoble

³⁰ Colección de discos de pizarra, AH-MCYP, D-244.

³¹ Colección de discos de pizarra, AH-MCYP, D-493.

³² Aunque estas piezas de salón (de uso doméstico) no fueron grabadas en los discos de pizarra, sí se conservan las partituras manuscritas.

“El Defensor” al diplomático ecuatoriano Honorato Vásquez (n. 1855), quien fue intermediario en las negociaciones del Ecuador con el Rey Alfonso XIII para solucionar el conflicto limítrofe entre Ecuador y Perú. La joven compuso esta pieza para honrar la destacada actuación de Vásquez en la defensa de la honra nacional a su regreso de España en 1911.

Los músicos de las bandas militares y de la sociedad civil también dedicaron piezas al General Leónidas Plaza, quien asumió la presidencia del país en dos ocasiones (1901-1905 y 19012-1916). En 1902, José Moisés Espinoza le dedicó el vals “Paz y Progreso” mientras Plaza ejercía su primer mandato como presidente constitucional. Por otra parte, Pedro Traversari³³ compuso la marcha titulada “General Plaza”, grabada por la Banda del Regimiento de Artillería Bolívar para el sello Precioso, bajo la dirección de Miguel Muñoz.³⁴



Figura 5: Carátula del disco de pizarra con la marcha “General Plaza” de Pedro Traversari. Archivo Histórico del MCYP. Foto de la autora.

Durante su primera presidencia, Eloy Alfaro vio la necesidad de profesiona-

lizar, modernizar y unificar el ejército nacional, que en ese entonces estaba formado por el ejército regular permanente y el ejército de los montoneros y chapulos alfaristas. Ambos ejércitos tenían experiencia de arma adquirida en el campo de batalla, pero carecían de conocimientos prácticos de la estrategia y táctica militar.³⁵ Se contrató los servicios de la primera misión chilena para reestructurar el ejército, la cual permaneció en el Ecuador de 1899 a 1905. En este período se elaboró el Proyecto de Ley Orgánica Militar, donde se definió, entre otros temas, la composición del Ejército, la jerarquía militar, la división territorial militar del país, la organización de los cuerpos de tropa en tiempos de paz, la administración y mando del Ejército y el paso del pie de paz al pie de guerra, entre otros temas. El jefe de la primera misión chilena para la unidad de infantería fue el Mayor del Ejército Chileno Luis Cabrera, mientras que el de la unidad de artillería fue el Capitán Enrique Medina.³⁶

Los músicos de banda del ejército y los músicos aficionados dedicaron algunas piezas a los jefes de la Misión Chilena y a los lazos de amistad y cooperación que unían a Chile y Ecuador. Emilio Banda, por ejemplo, escribió un ciclo de cinco vals para piano titulado “Chile y Ecuador”, opus 20. La introducción, en tiempo de marcha, presenta los temas principales de los himnos nacionales de ambos países. En la carátula de la partitura aparecen los retratos de los presidentes Leónidas Plaza y Jermán Riesco sobre un escudo que presenta las banderas flameantes de ambos países en cada costado y un cóndor posando sobre los retratos de

33 En la carátula del disco consta el nombre Pedro Traversari. Es muy posible que se trate de Pedro Pablo Traversari Salazar, puesto que el director Miguel Muñoz fue de director de la banda del Regimiento de Artillería Bolívar de 1908 hasta 1913. Para ese tiempo, Pedro Traversari Branzanti (1838-1903), su padre, ya había fallecido.

34 Colección de discos de pizarra, AH-MCYP, D-256.

35 Edison Macías Núñez. *Historia General del Ejército*, Vol. 3 (Quito: Biblioteca del Ejército Ecuatoriano, 2007).

36 Otros miembros de la Primera Misión Chilena fueron los capitanes Luis Bravo y Julio Franzani.

los presidentes, emulando así el escudo del Ecuador.

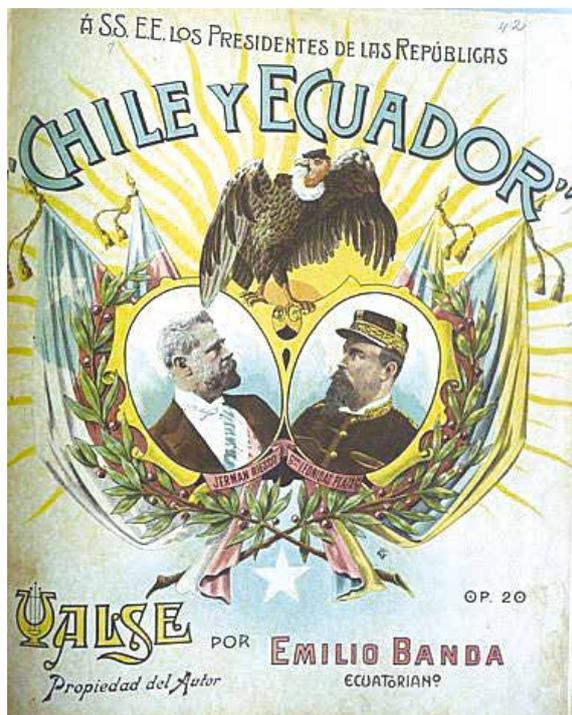


Figura 6: Carátula de la partitura “Chile y Ecuador” de Emilio Banda. Biblioteca Carlos A. Rolando. Foto de la autora.

La buena relación entre ambos países se vislumbra también en otras obras alusivas a Chile, como “18 de Septiembre”, una pieza que celebra el aniversario de la creación de la Primera Junta Nacional de Gobierno en 1810, que dio inicio al proceso independentista en Chile. Asimismo, se encuentran en el Fondo Musical Vaca algunas partituras manuscritas dedicadas al Mayor Luis Cabrera y otros instructores de la misión.

Tumbes, Marañón o la Guerra

En 1910 se encontraba en trámite un laudo arbitral que debía sancionar el Rey Alfonso XIII de España para solucionar el conflicto limítrofe de larga data entre Ecuador y Perú.³⁷ Edison Macías Núñez señala que el Rey:

³⁷ Macías, *Historia General del Ejército*, Vol. 3, 78.

[...] determinaba dificultades para llegar a un fallo apegado estrictamente a normas jurídicas, por lo que creyó pertinente emitir un fallo que reconociera a los dos países su condición de amazónicos. Pero el Perú decidió desconocer una vez más el derecho amazónico del Ecuador.³⁸

El clima de incertidumbre política motivó que ambos países se alistaran para la guerra. El gobierno ecuatoriano conformó una Junta Patriótica Nacional integrada por ilustres personajes del país. Entre ellos se encontraba el Arzobispo de Quito e historiador Federico González Suárez, quien hizo este pronunciamiento:

Si ha llegado la hora de que el Ecuador desaparezca, que desaparezca, pero no enredado entre los hilos de la diplomacia, sino en el campo del honor, al aire libre, con el arma al brazo.³⁹

Al grito de “Tumbes, Marañón o la Guerra”, el ejército ecuatoriano marchó a la frontera para defender la soberanía y el territorio nacional. El mismo Alfaro lideró el ejército y preparó las fuerzas terrestres y marinas para enfrentar cualquier eventualidad. A pesar de los problemas internos entre conservadores y liberales, el Viejo Luchador logró unificar a los ecuatorianos en la «defensa del honor nacional». Para ello, movilizó algunos batallones de Guayaquil y Quito, así como aquellos acantonados en varias provincias del país, los cuales llegaron a la frontera en relativamente poco tiempo, utilizando el ferrocarril inaugurado dos años antes por el mismo Alfaro. Afortunadamente, la inminente guerra fue evitada gracias a la intervención diplomática de Estados Unidos y Reino Unido.

³⁸ Ídem.

³⁹ Ídem.

Fanfarria	A	Fanfarria	B	Fanfarria	C
sol mayor	sol mayor	fa mayor	fa mayor	si bemol mayor	si bemol mayor

La marcha más conocida de este período es el pasodoble “Al Oriente, paso de vencedores”, que el compositor guayaquileño Juan Bautista Luces dedicó a la Honorable Junta Patriótica del Guayas. Se desconoce si Luces fue un soldado o un músico asimilado en el Ejército ya que sus datos biográficos son escasos. Lo que sí podemos afirmar es que esta no fue la única pieza que Luces compuso en relación al conflicto limítrofe de 1910, puesto que también escribió el pasodoble titulado “Armas a discreción”. La marcha “Al Oriente, paso de vencedores”, como era de esperarse, tuvo una buena recepción, al punto que fue grabada por tres compañías discográficas: Columbia, Beka,⁴⁰ y Favorite Records. La grabación de Columbia y Beka fueron realizadas por las bandas de música de estas compañías discográficas en el extranjero, mientras que la de Favorite Records fue grabada por bandas militares ecuatorianas, aunque en la carátula del disco aparece el crédito de Orquesta Favorite.⁴¹ Es probable que esta orquesta no fuera otra que una de las bandas militares que tuvo Borja a su mando y que, en este caso, adquiere el nombre de la compañía discográfica que grabó la pieza: Orquesta Favorite.

Una transcripción para piano de este pasodoble muestra en la carátula de la partitura la figura alegórica de una mujer como símbolo de la nación, ataviada con los colores del tricolor nacional; lleva en su mano derecha



Figura 7: Carátula de la partitura “Al Oriente, paso de vencedores” de Juan Bautista Luces. Biblioteca Carlos A. Rolando. Foto de la autora.

una espada, y en su mano izquierda un clarín llamando al ejército a la acción militar. En el fondo se observa un batallón que avanza con paso firme al compás de los toques de combate de una banda de guerra que marcha al frente de la unidad militar. Este pasodoble tiene tres secciones, como todos los pasodobles marciales de la época. A cada sección le antecede una fanfarria de trompeta en tres tonalidades diferentes (sol mayor, fa mayor y si bemol mayor). Los tres temas son melodiosos y emanar un espíritu patriótico. Es característico en este tipo de pasodobles que la melodía en la segunda sección suene en los instrumentos de viento de registro grave.

Cabe destacar que la partitura que consta en los fondos musicales

⁴⁰ Beka Grand Record, N.º 614.16. Colección de discos de pizarra, AH-MCYP, D-258.

⁴¹ En las primeras grabaciones se daba crédito en la carátula del disco a la banda militar ecuatoriana que grababa la pieza.

consultados en este estudio es una litografía para piano de la autoría de Luces, aunque sabemos que la práctica común de la época era hacer el arreglo correspondiente para el formato de banda y tocarlo en las retretas y eventos militares. El hecho de que esta marcha militar haya sido compuesta y publicada originalmente para el piano sugiere que este tipo de música solía tocarse en ambientes sociales no militares, respondiendo en gran medida al espíritu patriótico que embargaba a toda la población ecuatoriana por el conflicto limítrofe entre Ecuador y Perú. Es importante señalar aquí que la música de salón y las piezas de carácter militar para el piano no fueron grabadas en los discos de pizarra de la época, como muestra una revisión minuciosa de la colección de dichos discos.

Otras piezas marciales alusivas al conflicto limítrofe de 1910 fueron grabadas en los discos de pizarra.⁴² Por ejemplo, la marcha “Venecer o morir”⁴³ y el bolero “Todos a las armas” (ambos anónimos) fueron grabados por la Banda Municipal de Milán para el sello de Columbia Record.⁴⁴ El bolero, en este caso, se refiere a una danza marcial de origen español, con un tempo moderado y un compás ternario reminiscente del pasillo ligero que se bailaba en los inicios del siglo XX.

Otro ejemplo de música de carácter patriótico es el pasodoble “¡Hurra!”, que un músico de Cuenca, llamado S. Sarmiento, dedicó al Batallón Universitario N.º 31. La carátula de la partitura para piano indica

que la pieza fue escrita el 3 de julio de 1910, y en ella se observa la imagen de un soldado sosteniendo el tricolor nacional; detrás de él se observan algunos navíos atentos a una posible invasión del vecino del sur por mar.

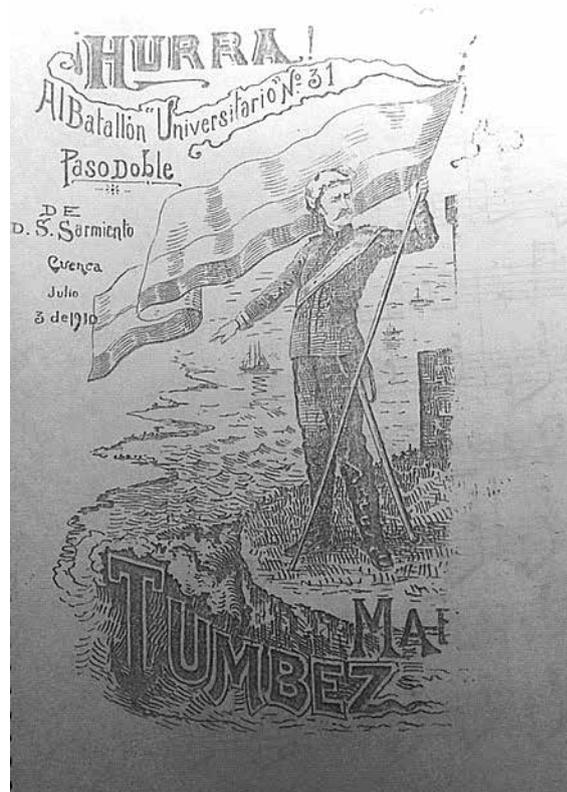


Figura 8: Carátula de la partitura “¡Hurra!” de S. Sarmiento. Fondo Musical Vaca. Foto de la autora.

Cabe resaltar que los músicos de las bandas militares también imbuían un sentido patriótico en los géneros de la música popular a través de los títulos que asignaban a las piezas. Por ejemplo, Federico Borja compuso el cakewalk “Patria a muerte”, pieza grabada en Guayaquil para el sello Precioso con la Gran Orquesta Favorite.⁴⁵ El cakewalk es un género musicalailable de origen afroamericano y muy popular en el siglo XIX, que no tiene relación alguna con la música militar. Aunque la pieza no tiene texto y es enteramente instrumen-

⁴² Colección de discos de pizarra, AH-MCYP, Disco D-257A.

⁴³ Colección de discos de pizarra, AH-MCYP, Disco D-269A.

⁴⁴ Columbia Record. C2622 (42019). Colección de discos de pizarra, AH-MCYP, D-347 (También D-229).

⁴⁵ Precioso Record. 1-432035. Colección de discos de pizarra, AH-MCYP, D-253.

tal, el título funciona como un índice semiótico que rememora un episodio importante en la historia ecuatoriana, dándole a la pieza el carácter de una crónica.⁴⁶



Figura 9: Carátula del disco de pizarra con el cakewalk "Patria a muerte"⁴⁷ de Federico Borja. Archivo Histórico del MCYP. Foto de la autora.

La guerra civil de 1912

Una feroz guerra civil se desató al interior del Partido Liberal tras el vacío constitucional que dejó el inesperado fallecimiento del presidente Emilio Estrada en 1911, a escasos meses de iniciar su mandato. El presidente del Senado, Carlos Freile Zaldumbide, asumió la presidencia interina, mientras que los generales Pedro Montero y Flavio Alfaro fueron cada uno proclamados Jefe Supremo en las provincias de la Costa. Freile Zaldumbide designó al General Leónidas Plaza como Jefe del Ejército, y al General Julio Andrade como Jefe del Estado Mayor. Se libraron sangrientos combates en Huigra, Naranjito y Yaguachi, donde el ejército alfarista fue derrotado por el ejército gobiernista. La guerra civil terminó con la firma del Tratado de Durán, en el que se

daban garantías de vida a los revolucionarios alfaristas; sin embargo, ese tratado no fue respetado. Eloy Alfaro y sus coidearios (su hermano Medardo, su sobrino Flavio, el periodista Luciano Coral, Ulpiano Páez, Mario Serrano y Belisario Torres) fueron trasladados al Penal García Moreno de Quito, irónicamente en el mismo tren que Eloy Alfaro construyó. Una turba enardecida entró a la cárcel y linchó a los presos. Sus cuerpos fueron masacrados e incinerados en la 'hoguera bárbara', como describió el escritor Alfredo Pareja Diezcanseco este horrendo episodio en la historia del Ecuador.

Federico Borja registró los enfrentamientos en tres boleros marciales: "Los ayes del Combate de Huigra", "Los ayes del Combate de Naranjito", y "Los ayes del Combate de Yaguachi". Cabe destacar, como ya mencionara antes, que el bolero que tocaban las bandas militares no era el bolero romántico de cuatro tiempos que hoy conocemos, sino un aire popular español con una métrica y rítmica ternaria muy parecida a la del pasillo de ritmo ligero. Aunque estas tres piezas son puramente instrumentales, los títulos constituyen una crónica sonora que registra los enfrentamientos entre liberales alfaristas y placistas. Los "Ayes" fueron grabados por Favorite Record en Guayaquil, bajo la dirección de Borja, y también en los estudios de Columbia Record en Italia,⁴⁸ con la Banda Municipal de Milán. El hecho de que estas piezas hayan sido grabadas por distintas compañías discográficas en los primeros discos de pizarra con música ecuatoriana indica que había interés en este tipo de música militar.

⁴⁶ Un arreglo para banda de la autoría de Guillermo Cárdenas se encuentra en el Fondo Musical Vaca del AH-MCYP.

⁴⁷ Es posible que el título del cakewalk no sea "Patria a muerte", sino "Patria o muerte". No es inusual encontrar errores tipográficos en las carátulas de los discos de pizarra.

⁴⁸ "Los ayes del Combate de Huigra" (D-319); "Los ayes del Combate de Naranjito" (D-206), y "Los ayes del Combate de Yaguachi" (D-235 y D-274). Colección de Discos de Pizarra, AH-MCYP.



Figura 10: Carátulas de los discos de pizarra con “Los Ayes” de Huigra, Naranjito y Yaguachi de Federico Borja. Archivo Histórico del MCYP. Foto de la autora.

Tras la muerte de Eloy Alfaro surgió una pugna por el poder entre los generales Leónidas Plaza y Julio Andrade, quienes aspiraban llegar a la presidencia. Para ello, Andrade renunció a su cargo de Jefe del Estado Mayor; sin embargo, Plaza no hizo lo mismo con su posición de Jefe del Ejército, suscitándose un *impasse* entre ambos. El 5 de marzo de 1912, una turba que apoyaba a Plaza entró al cuartel de policía de Quito, donde se encontraba el General Andrade, y al grito de “Plaza o bala” fue asesinado con un disparo al corazón. La muerte de Andrade dejó el camino libre a Plaza, quien fue elegido presidente constitucional para el período 1912–1916. Como todo acontecimiento destacado en la política del país, un músico de banda registró este episodio histórico en una marcha fúnebre dedicada al General Andrade.

Otros héroes de las filas liberales también fueron inmortalizados en

los títulos o dedicatorias de las piezas que tocaban las bandas militares. Una de ellas está dedicada a Carlos Concha Torres, quien encabezó una revuelta contra el gobierno de Plaza para vengar la muerte del Viejo Luchador.

Las marchas fúnebres

Es importante destacar la importancia de las marchas fúnebres como crónicas sonoras que honran la memoria de los héroes y mártires caídos en las guerras de la independencia y la Revolución Liberal. Estas marchas no fueron grabadas en los discos de pizarra de la época, como es de suponerse, pero existe un gran número de partituras en el Fondo Musical Vaca que dan fe de su importancia en el período aquí estudiado. En una época de frecuentes enfrentamientos militares y con un alto porcentaje de muertes causadas por las guerras civiles entre conservadores y liberales, como sucedió en el período de la Revolución Liberal y en el que

le precedió, es lógico suponer que las marchas fúnebres tuvieran una gran demanda y formaran parte del repertorio de las bandas militares.

La mayor parte de las marchas fúnebres se componían para el ceremonial de Semana Santa, en conmemoración de la muerte y resurrección de Jesucristo en la Iglesia Católica. Los títulos de las marchas son sugestivos: “Ecos del Gólgota”, “Jesús en el Calvario”, “Lunes Santo”, “Jueves Santo”, “Viernes Santo”, “Descendimiento”, “La muerte de Jesús” y “Muerte de Barrabás”. Otras marchas de Semana Santa hacen referencia al dolor de la Virgen María al ver la crucifixión de su hijo, como “Amarguras de la Dolorosa”, “Junto a la Dolorosa” y “A tus pies, madre dolorosa”. También hay marchas fúnebres que rememoran la muerte de los héroes y mártires de la independencia y la Revolución Liberal, como Antonio José de Sucre, Simón Bolívar, Abdón Calderón y Eloy Alfaro. Otras marchas fúnebres están dedicadas a personajes históricos y literarios del Ecuador, como “El fusilamiento de Vargas Torres”, “La muerte de Montalvo”, “El Duelo por González Suárez”, “En la muerte de don Pedro Carbo” y “Atahualpa”. No podían faltar las dedicadas a familiares y conocidos, como “Luto y duelo”, “Aniversario de la muerte de mi madre”, “En la tumba de mi inolvidable padre”, “Las catacumbas” y “El duelo azuayo”.

Varios compositores escribieron marchas fúnebres para el formato de banda, como Antonio Nieto, Miguel Cruz Viteri (†1911), Aparicio Córdoba, Nicolás Abelardo Guerra (†1937) y Ramón Velásquez (†1937). Antonio Nieto fue el más fecundo, con más de treinta marchas fúnebres en su haber. Algunas simplemente tienen como título un número (Marcha fúnebre N.º 1, 2, 3,

etc.). De Nieto se decía: «Copia sobre el pentagrama los dolores del país, las quejumbrosas caricias del terruño, los lamentos de esta patria minada por incesantes revoluciones».⁴⁹

Las marchas fúnebres eran sencillas en su forma musical, con un ritmo lento en cuatro tiempos y en tonalidad menor. Son numerosas las partituras de marchas fúnebres que reposan en el Fondo Musical Vaca, la mayoría de ellas en transcripciones para piano. Estas servían de borrador para los arreglos que se hacían para el formato de banda, que era la agrupación musical que ejecutaba la marcha en las procesiones funerales.

Otras crónicas sonoras

En el primer cuarto del siglo XX se celebraron los centenarios del Primer Grito de la Independencia (1809), la independencia de Guayaquil y Cuenca (1820) y la Batalla del Pichincha (1822). El Fondo Musical Vaca guarda numerosas marchas de carácter patriótico dedicadas especialmente a Simón Bolívar, Antonio José de Sucre, Abdón Calderón y José Joaquín de Olmedo; lamentablemente, la mayoría de estas partituras no registran el nombre del compositor en el papel pautado. Una de ellas, “Ayes del Tarqui”, rememora la Batalla de Tarqui liderada por el Mariscal Sucre en 1829.⁵⁰ Otras marchas llevan el nombre de las fechas patrias: “10 de Agosto”, “24 de Mayo” y “9 de Octubre”. Segundo Luis Moreno, por ejemplo, compuso la obertura “10 de Agosto” para el formato de banda militar; Sixto María Durán escribió la marcha “Calderón”, que fue ejecuta-

⁴⁹ Pablo Guerrero Gutiérrez. *Músicos del Ecuador* (Quito: Corporación Musicológica Ecuatoriana, 1995): 116.

⁵⁰ Colección de discos de pizarra, AH-MCYP, D-237.

da algunas veces en las celebraciones del Centenario de la Batalla del Pichincha;⁵¹ José Casimiro Arellano compuso “Viva el 24 de Mayo de 1822”.

Cabe señalar que las crónicas sonoras no eran exclusivas de las bandas militares del Ejército puesto que, como se mencionó anteriormente, había músicos aficionados de varias clases sociales que registraron acontecimientos históricos y políticos a través de la música de salón y la música popular. Por otra parte, encontramos los cantos de los montoneros y chapulos, cuyas coplas y corridos también referencian episodios de la Revolución Liberal desde su perspectiva montubia. Un ejemplo de ello es la mazurka dedicada a la muerte del General Pedro J. Montero, otro liberal de tendencia radical que fue proclamado Jefe Supremo en la Costa tras la muerte del presidente Emilio Estrada, y asesinado el 25 enero de 1912 en Guayaquil. Tras las derrotas del ejército alfarista en los combates de Huigra, Naranjito y Yaguachi, Montero fue enjuiciado en Guayaquil, pese al Tratado de Durán que daba amnistía a los revolucionarios. Fue asesinado por una turba exaltada y antiliberal que presencié el juicio, luego del cual su cuerpo fue lanzado a la calle, arrastrado e incinerado en una plaza de Guayaquil. Un músico llamado José H. Cárdenas,⁵² del cual se tienen pocos datos biográficos, compuso la mazurka “¡Pobre Montero!” para piano. El título de la pieza muestra un comentario al hecho trágico, aunque el ritmo y el género musical que emplea —la mazurka— es una música de salón europea, específicamente una danza de origen polaco.

51 Chemary Larez. “La música en la celebración del primer Centenario de la Independencia del Ecuador: una aproximación desde la prensa periódica”. Ver este dossier.

52 En el Fondo Musical Vaca se encuentran otras partituras manuscritas de José H. Cárdenas, como los valeses “¡Caramba! Qué prosa” y “Un engaño feliz”; la marcha “Tripolitania bella” y el “Himno al estudio”.

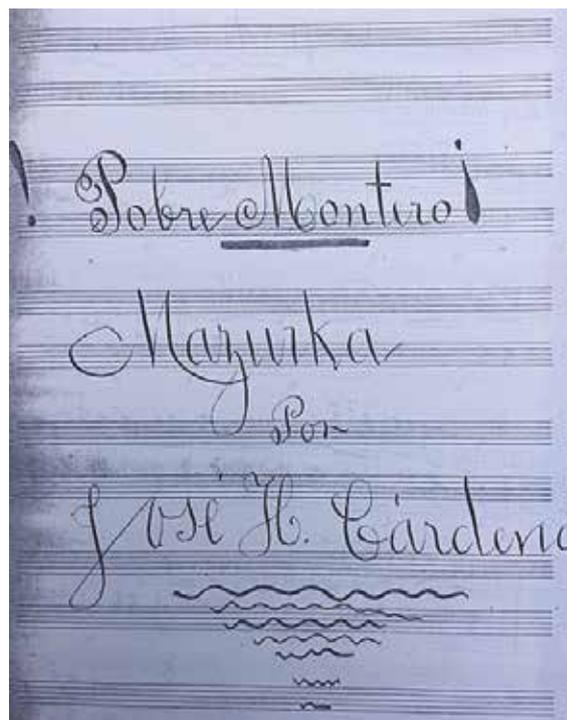


Figura 11: Carátula de la mazurka “¡Pobre Montero!” de José H. Cárdenas. Fondo Musical Vaca. Foto de la autora.

Los cantos de los chapulos y montoneros registraron el mismo acontecimiento a través de coplas montubias que han sido transmitidas por tradición oral. El investigador de la música montubia Wilman Ordóñez ha compilado los versos de “La historia de Pedro”, escritos en una métrica octosilábica semejante a la del corrido mexicano y conservando la jerga montubia.⁵³ Aunque el tema central de este artículo es la producción musical de las bandas militares, incluyo este canto chapulo sobre el General Pedro Montero para ilustrar la variedad de crónicas sonoras que existían en la época, con las cuales los ecuatorianos de diferentes sectores sociales expresaban su visión de los hechos históricos en términos musicales.

53 Ver Juan Mullo Sandoval. *Cantos montoneros y chapulos. Semántica de la canción alfarista* (Quito: Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador, 2015): 653-70.

“La historia de Pedro” (vals ranchero)

Autor anónimo

Esta es la historia de Pedro
Un compadre muy bragao
Que decidió dejar mula
Dejar su siembra y bohío
Para marchar a la guerra
De Alfaro hombre bravío.

Resulta que en acomodo
El hombre con carabina
Iba atrás del enemigo
Y en rato menos pensao
Lo cercaron los bandidos.

En eso una guaricha
Que dirigió er commando
Les dice a los bandidos
Si muere er quien apuntar
Mataran a J. Montero
Entonces esos bandidos
Le dijeron ar montonero
Que pida que no lo maten
O que lo maten de un tiro.

Entonces pues mi compadre
Que era tan fuerte y muy macho
Le dice ar pelotón
Si ustedes fallan er tiro
Seguro saco mi revólver
Y yo los mando al orvido.

Al cabo de unos segundos
Se escucharon muchas balas
Que rebotaba der pecho
de mi compadre don Pedro.
Aquí se acaba esta historia.
De un guerrillero alfarista
General Pedro Montero
Montubio de alto vuelo.

Otros importantes episodios registrados por las bandas militares incluyen la llegada del tren a Quito (1908) y la instalación de la luz eléctrica en el Ecuador (1895). Los músicos de banda también

dedicaron marchas a los comandantes y oficiales de la unidad militar a la que pertenecían. El comerciante guayaquileño Antonio C. Cabezas dedicó el pasodoble militar “Viva el Tarqui” a los jefes, oficiales y tropa del Batallón Tarqui en 1894. Incluso el compositor Francisco Paredes Herrera, conocido como el ‘Rey del pasillo’ por el volumen de canciones que escribió en ese género musical, dedicó su pasodoble “¡A la carga reservistas!” al Batallón de Infantería N.º 1 “Pedro Carbo”.⁵⁴

Es importante señalar que las bandas de música competían con la música ‘mecánica’, como se llamaba en ese entonces a la música que sonaba en las pianolas y en los gramófonos, la tecnología de punta de la época. Esta música ‘mecánica’, sin embargo, no tenía la capacidad de convocatoria que tenían las bandas de música en las retretas, y tampoco propiciaba el sentido de comunidad que los conciertos al aire libre creaban.

Los nacionalismos musicales

Hoy conocemos que los nacionalismos son constructos mentales que forjan un sentido de pertenencia a un colectivo nacional. Son los nacionalismos los que crean las naciones y no al revés. Partiendo de la definición que Benedict Anderson hace de la nación como una «comunidad imaginada», recordamos que las naciones se distinguen por el estilo en que son imaginadas y que el trabajo de imaginación puede adoptar múltiples formas dependiendo de quién hace ese trabajo. Durante la mayor parte del siglo XX, el nacionalismo musical en el Ecuador fue imaginado como una expresión intrínseca a la música aca-

⁵⁴ El manuscrito de la partitura se encuentra en el Fondo Musical Vaca.

démica, la cual, siguiendo las pautas del nacionalismo romántico europeo del siglo XIX, buscaba inspiración en el folklore musical de un pueblo para expresar la esencia de una identidad nacional. Por ello, la historiografía de la música ecuatoriana destaca que el nacionalismo musical en el Ecuador empieza supuestamente con la reapertura del Conservatorio Nacional de Música en 1900 y la presencia del compositor italiano Domingo Brescia como director de esa institución. En esta narrativa, sus discípulos Segundo Luis Moreno y Francisco Salgado Ayala pertenecen a la primera generación de compositores nacionalistas que siguieron la recomendación de Brescia de utilizar las melodías y los ritmos vernaculares del folklore del país en sus composiciones académicas. Aunque Moreno y F. Salgado son autores de numerosas marchas militares, es su producción sinfónica y la música para piano la que los ubica dentro de la categoría de compositores nacionalistas. Su rol y presencia en el Ejército, así como las composiciones que escribieron para las bandas militares, son simplemente datos biográficos que poco o nada aportan a la producción académica de corte nacionalista; por esta razón no ha habido interés en interpretar esta música. Por otra parte, las partituras de este repertorio bándístico, en muchos casos, se ha perdido.

Este nacionalismo académico ha sido dominante en el plano discursivo y ha invisibilizado otros tipos de nacionalismos musicales que expresan otros sentidos de pertenencia y a otros grupos y contextos sociales que también forman parte del colectivo nacional. Me refiero aquí a la música de carácter patriótico, como los himnos nacionales y las marchas militares que hemos examinado en este artículo. La música militar es una categoría musical muy

particular y específica que guarda poca relación con la música de corte académico y la música popular, comenzando por el hecho de que la música militar no se inspira en las melodías y ritmos del folklore musical ecuatoriano.

Por lo general, los investigadores de la música ecuatoriana suelen adjudicar el título de ‘música nacionalista’ a la música académica ecuatoriana que se compone para el formato de orquesta sinfónica, piano y varios conjuntos de cámara derivados de la música de concierto de Europa. Algunos ejemplos son las danzas vernaculares y mestizas que forman parte de las *Suites Ecuatorianas* para orquesta de Segundo Luis Moreno, la ópera *Cumandá* de Sixto María Durán y las sinfonías de Luis Humberto Salgado. A la música popular ecuatoriana, en cambio, se le atribuye el título de ‘música nacional’ y comprende algunos géneros populares como pasillos, alazos, pasacalles, sanjuanitos, y yaravíes. Se escucha con frecuencia decir que esta ‘música nacional’ ha sido creada, interpretada y grabada por compositores y artistas populares que expresan ‘el sentimiento del alma nacional’. Tanto la música nacionalista académica como la música nacional se inspiran en el folklore musical del país, aunque la primera presenta una estilización de la música vernácula en el plano estético, armónico e instrumental, mientras que la segunda lo hace en un formato popular que responde a las prácticas del pueblo que la produce y consume.

Estas definiciones de ‘lo nacional’ han marginado e invisibilizado a la música militar ecuatoriana por ser ajena al folklore musical ecuatoriano, como si este fuera el único elemento que define un sentimiento nacionalista. Es conocido que los himnos nacionales constituyen los emblemas musicales de los países a los que representan y no hay una expre-

sión musical más nacionalista que un himno nacional para marcar el índice semiótico ‘música-país’. Esto se observa, por ejemplo, en las ceremonias de premiación de los Juegos Olímpicos, cuando se escucha el himno nacional del país ganador de la prueba deportiva. En este caso, el himno nacional y la bandera que es izada al momento de escuchar el himno funcionan como símbolos patrios del país ganador. Por otra parte, las marchas patrióticas que se escuchan en los desfiles militares y en importantes eventos gubernamentales y cívicos, como la celebración del 24 de Mayo y la jura de la bandera por los estudiantes de los colegios, son momentos de unción cívica que claramente marcan un sentido de patriotismo y pertenencia a un colectivo nacional. Por ello propongo la categoría de ‘nacionalismo patriótico’ para referirme a este tipo de conexión semiótica a través de la música militar que conlleva la idea de honor, patria, gloria, disciplina, valentía y sacrificio por el país.

A manera de epílogo

Si bien las bandas militares tuvieron un rol protagónico en el Ecuador de fines del siglo XIX y principios del XX, cabe preguntarse: ¿por qué la música que ejecutaron y grabaron en los primeros discos de pizarra es hoy desconocida para la mayoría de ecuatorianos? ¿Por qué las bandas militares perdieron el rol protagónico que tenían en el pasado? Para contestar estas preguntas recurrimos a los escritos de Moreno, quien detalla los drásticos cambios que hubo en las bandas militares debido a las modificaciones que se hicieron en la estructura y escalafón del Ejército, así como el tipo de repertorio que tocaban.

Hasta la segunda administración del General Alfaro se mantenía en alto el prestigio musical de las bandas del Ejército; pues todavía se contrataban competentes directores extranjeros y se cogía lo mejor de entre los nacionales. Se les pagaba regulares sueldos y se les prestaba todo apoyo y estímulo en su desempeño profesional... Todo esto duró hasta la insurrección del 11 de Agosto de 1911,⁵⁵ y con ella comenzó el descenso fatal de las bandas militares. A los directores, entre los cuales había existido hasta entonces una cierta jerarquía (de Mayor a Coronel), se los niveló “asimilándoles” al grado de capitán, sin tomar en cuenta, para nada, ni la condición profesional de cada uno, ni siquiera el tiempo de servicio; y el sueldo de los mismos fue igualado al de los simples soldados. ¡Así provino el descenso de las bandas militares en el Ecuador!⁵⁶

El declive de las bandas militares empeoró con la Revolución Juliana de 1925, luego de la cual la disciplina militar en el Ejército se relajó, afectando también la disciplina y las prácticas musicales de las bandas. Los directores de banda continuaron siendo ‘degradados’ en el escalafón del Ejército, siendo el rango de teniente la máxima posición a la que podían aspirar. Cuenta Moreno que los directores de banda de la guarnición de Quito, indignados por esta situación, solicitaron al ministro de Guerra que se los considerara como empleados civiles, en lugar de músicos asimilados, petición que fue inmediatamente aceptada. El móvil para esta solicitud era el siguiente:

⁵⁵ Emilio Estrada ganó las elecciones presidenciales ese día.

⁵⁶ Moreno, *La música en el Ecuador. Tercera parte*, 286-287.

Al paso que vamos (pues antes habían sido Mayores, Tenientes Coroneles y aún Coroneles),⁵⁷ muy pronto llegarán a asimilarnos a sargentos, y para evitar esta posibilidad degradante, pedimos a usted que más bien se nos haga constar como empleados civiles.⁵⁸

Fue así como el 1 de julio de 1928 se emitió el decreto, y desde esa fecha hasta 1935 los directores de banda aparecen en las listas de revista de comisario como empleados civiles con un sueldo equivalente al de un teniente.⁵⁹

Más cambios sucedieron en 1929, cuando el Ejército modificó la estructura de las unidades militares y los músicos fueron distribuidos en diferentes secciones de estas unidades, haciendo casi imposible la tarea de reunirlos para los ensayos semanales de las bandas. Según Moreno, algunos directores «optaron por desentenderse de sus deberes y dejaron que las bandas marchasen a la deriva».⁶⁰ Después de la Batalla de los Cuatro Días (agosto de 1932) y del combate de Tapi (mayo de 1933), varias bandas militares desaparecieron, y otras perdieron el instrumental y las partituras del repertorio que tocaban. Según Moreno, «la música militar iba dirigiéndose por un despeñadero».⁶¹ La situación empeoró en 1935 durante el gobierno del presidente Federico Páez, pues se suprimió la Dirección General de Bandas Militares que aglutinaba quince bandas en total, dejando solo un director de

banda por cada una de las cuatro zonas militares del Ejército.⁶² Según Moreno, no era posible para un solo director atender dos, tres o más bandas que supuestamente debían realizar sus ensayos al mismo tiempo y en distintos lugares.⁶³ Aparte de este cambio, el inspector general del Ejército ordenó que las bandas militares «den preferencia absoluta a la música nacional, tanto en las retretas como en otras presentaciones solemnes».⁶⁴ Para cumplir con esta ordenanza, los directores de banda se volcaron a hacer arreglos de pasillos, sanjuanitos y otros géneros de la música popular ecuatoriana, cuyas partituras abundan en el Fondo Musical Vaca.

Como se puede observar en los escritos de Moreno, un testigo ocular de los desaciertos de varios gobiernos en materia de dar apoyo a las bandas militares y sus prácticas musicales, a partir de la década de 1930 estas agrupaciones comenzaron a perder visibilidad, recursos económicos y vigencia en cuanto a la creación de nuevos repertorios de carácter marcial. En contraste, los músicos de las bandas militares en los tiempos de la Revolución Liberal fueron cronistas sonoros que registraron los triunfos, las pugnas, los combates y las muertes de conservadores y liberales. Esa función de cronistas sonoros se extinguió al modificarse la organización del Ejército y desaparecer la estructura que sostenía la Direc-

57 El escalafón militar de mayor a menor rango es el siguiente: general, coronel, teniente coronel, sargento mayor, capitán, teniente, subteniente o alférez, cadete (aspirante a oficial), sargento primero, sargento segundo, cabo primero, cabo segundo, soldado. Macías, *El Ejército Ecuatoriano*, 48.

58 Moreno, *La música en el Ecuador. Tercera parte*, 289.

59 Ídem.

60 Ídem.

61 Ídem.

62 Las cuatro zonas militares son: Zona 1: Carchi, Imbabura, Pichincha. Zona 2: León (Cotopaxi), Tungurahua, Chimborazo y Bolívar. Zona 3: Esmeraldas, Manabí, Guayas, El Oro y Los Ríos. Zona 4: Cañar, Azuay y Loja. Macías, *El Ejército Ecuatoriano*, 48.

63 Cada batallón tenía su banda de música y había más de un batallón en cada zona militar. Al contar con un solo director de banda por zona militar, la tarea de organizar ensayos de las distintas bandas del batallón al mismo tiempo era prácticamente imposible para un solo director.

64 Moreno, *La música en el Ecuador. Tercera parte*, 289.

ción General de las Bandas Militares, donde cada batallón y regimiento de artillería tenía su propia banda en la plana mayor. Según el testimonio del folklorista Guido Garay, quien asistía a las retretas de los jueves y domingos de forma regular, el Ejército tenía en sus buenos tiempos dieciséis bandas militares que pertenecían a las unidades de infantería, artillería, ingenieros y la guardia presidencial.⁶⁵ Al quedar solo una banda de música por zona militar, desaparecieron los directores y los músicos de banda que componían y renovaban el repertorio militar con nuevas piezas que registraban nuevos acontecimientos históricos.

Con este artículo espero haber visibilizado el importante legado que dejaron los directores y músicos de las bandas del Ejército, algunos de los cuales ni siquiera son mencionados en la historiografía de la música ecuatoriana. También espero sentar las bases para un nuevo campo de estudio centrado en la historia de la música militar en el Ecuador, que es también la historia de la música ecuatoriana de los siglos XIX y primer cuarto del siglo XX. Como hemos visto en este ensayo, los músicos de las bandas del Ejército también componían música popular, marchas fúnebres y música sacra, mientras que músicos civiles de todas las clases sociales componían marchas, música de salón y música popular de carácter patriótico en respuesta a los acontecimientos históricos y políticos del Ecuador. Este estudio es solo un primer paso en esa dirección.

Bibliografía

- Aguilar Echeverría, Marisol. “Las listas de revista de comisario del Ejército de Ecuador: Un instrumento de administración de tropas utilizado a inicios del período republicano (1830-1860)”, en *Revista Caribeña de Ciencias Sociales*, 2019. <https://www.eumed.net/rev/caribe/2019/03/listas-revista-ejercito.html>
- Anderson, Benedict. *Imagined Communities. Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*. London: Verso, 1991.
- Ascensi Silvestre, Elvira. “Las bandas de música en la democratización de la cultura musical decimonónica”. *Bandas de Música: Contextos interpretativos y repertorios*. Nicolás Rincón Rodríguez y David Ferreiro Carballo, eds. Madrid: Libargo, 2019.
- Ayala Mora, Enrique. *Ecuador del Siglo XIX. Estado Nacional, Ejército, Iglesia y Municipio*. Quito: Universidad Andina Simón Bolívar y Corporación Editora Nacional, 2011.
- El “Diario de Avisos” de Guayaquil. *El Ecuador en Chicago*, L. F. Carbo, ed. New York: Imprenta A. E. Chasmar y Cía, 1894.
- Garay, Guido. *La música en el Guayaquil de antaño*. Guayaquil: Imprenta Puntolitho, 1998.
- Godoy, Rossi. *La educación musical como proyecto del Estado moderno ecuatoriano: El Conservatorio Nacional de Música (Quito, 1900-1911)*. Quito: Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador, 2020.
- Guerrero, Juan Agustín. *La música ecuatoriana desde su origen hasta 1875*, 2a. ed. Quito: Banco Central del Ecuador (Quito: Imprenta Nacional, 1a ed.), 1984.
- Guerrero Gutiérrez, Pablo. *Enciclopedia de la música ecuatoriana*, 2 tomos. Quito: Corporación Musicológica Ecuatoriana, 2002-2005.
- . *Músicos del Ecuador*. Quito: Corporación Musicológica Ecuatoriana, 1995.
- Larez, Chemary. “La música en la celebración del primer Centenario de la Independencia”.

⁶⁵ Garay, *La música en el Guayaquil de antaño*.

- dencia del Ecuador: una aproximación desde la prensa periódica”. *Sonocordia*, Vol. 2, N.º 4. Guayaquil: UArtes Ediciones, 2021.
- Macías Núñez, Edison. *El Ejército Ecuatoriano en la Revolución Alfarista, su desarrollo y posterior decadencia*. Biblioteca del Ejército Ecuatoriano, Vol. 21. Quito: Centro de Estudios Históricos del Ejército, 2007.
- . *Historia General del Ejército Ecuatoriano*, Vol. 3. Quito: Centro de Estudios Históricos del Ejército, 2005.
- Martínez Bucheli, Jorge. *La primera Misión Chilena y su Influencia en el Ejército Ecuatoriano (1899-1905)*. Biblioteca del Ejército Ecuatoriano, Vol. 36. Quito: Centro de Estudios Históricos del Ejército, 2018.
- Moreno Andrade, Segundo Luis. *La música en el Ecuador. Tercera parte: La República* (Inédito). Quito: Archivo Histórico del Ministerio de Cultura y Patrimonio, 1950.
- Mullo Sandoval, Juan. *Cantos montoneros y chapulos. Semántica de la canción alfarista*. Quito: Universidad Andina Simón Bolívar y Corporación Editora Nacional, 2015.
- Rincón Rodríguez, Nicolás y David Ferreiro Carballo, eds. *Bandas de música: Contextos interpretativos y repertorios*. Madrid: Libargo, 2019.
- Wong Cruz, Ketty. *La música nacional: Identidad, mestizaje y migración en el Ecuador*, 1a ed. La Habana: Casa de las Américas, 2012 (Quito: Casa de la Cultura Ecuatoriana, 2a ed. 2013).
- . Informe “Revisión del Fondo Musical Vaca”, Reporte entregado al Departamento de Cultura del Banco Central del Ecuador, Quito, 2005.

Archivos

- Colección de Discos de Pizarra. Archivo Histórico del MCYP.
- Fondo Musical José Miguel Vaca Flores. Archivo Histórico del MCYP.
- Fondo Musical de la Biblioteca Carlos A. Rolando.
- Revistas de Comisario del Ejército Nacional. Archivo Histórico del Centro de Estudios Históricos del Ejército.