

Activista y compositora. Rosa Borja de Ycaza, presencia femenina en la música de la primera mitad del siglo XX en Guayaquil a través de la edición crítica de su música

Monseratt Vela Garcés. Universidad de las Artes (Ecuador) | rina.vela@uartes.edu.ec
ORCID: 0000-0002-8685-3375

DOI: <https://doi.org/10.46553/riimcv.391.2025.71>

Resumen

El presente trabajo aborda la edición crítica de dos obras musicales de Rosa Borja de Ycaza, personaje clave del mundo del arte, la educación y el activismo político en la ciudad de Guayaquil durante los primeros años del siglo XX. Para entender el contexto de la obra y de su autora, se plantea una reseña histórica de la condición de la mujer ecuatoriana en la etapa republicana y la inserción e influencia de Rosa Borja de Ycaza en los cambios sociales que ocurrieron. Asimismo, se establece una reflexión acerca de la actividad de edición crítica de música, su metodología y utilidad para la conservación del acervo cultural ecuatoriano y se aplican todos esos conceptos al trabajo con las obras materia de este estudio: *Elegía* y *Vals*.

Palabras clave: edición musical, música ecuatoriana, feminismo, folclore, sociedad.

Activist and Composer. Rosa Borja de Ycaza, a Female Presence in the First Half of the 20th Century Music in Guayaquil, through the Critical Edition of her Scores

Abstract

This work addresses the critical edition of two musical compositions by Rosa Borja de Ycaza, a key figure in the world of art, education, and political activism in the city of Guayaquil during the early years of the 20th Century. To understand the context of the work and its author, a historical review is presented on the condition of Ecuadorian women during the republican era and Rosa Borja de Ycaza's role and influence in the social changes that took place. Likewise, a reflection is made on the activity of critical music editing, its methodology, and its usefulness for the preservation of Ecuadorian cultural heritage. All these concepts are applied to the study of the works under analysis: *Elegía* and *Vals*.

Keywords: music editing, Ecuadorian music, feminism, folklore, society.

* * *

Introducción¹

Este artículo aborda la edición crítica de dos trozos pianísticos de Rosa Borja de Ycaza (Guayaquil, 30-7-1889; 22-12-1964), persona clave del mundo del arte, la educación y el activismo político en la ciudad de Guayaquil, Ecuador, durante los primeros años del siglo XX. Para entender el contexto de la obra y de su autora, se plantea primero una reseña histórica de la condición de la mujer ecuatoriana en la etapa republicana y cómo se produjo la inserción e influencia de Rosa Borja de Ycaza en los cambios sociales que ocurrieron. A continuación, se establece una reflexión acerca de la actividad de edición crítica de música, su metodología y utilidad para la conservación del acervo cultural ecuatoriano y se propone una aplicación de esos conceptos al trabajo con la producción pianística de la autora ecuatoriana que constituye la materia de este estudio: *Elegía* y *Vals*, fragmentos tomados de un *Álbum para piano*, de 1942.

Contexto histórico de Rosa Borja de Ycaza

La vida y actividades de Rosa Borja de Ycaza se enmarcan en un momento de profundos cambios políticos y sociales en el Ecuador, que modificó también el papel de la mujer en la sociedad. Tanto la opinión pública como la agenda del Estado e instituciones como la Iglesia Católica, apuntaron insistentemente al tema de los derechos y la educación femenina.

Los antecedentes de esta preocupación los encontramos ya en el siglo XIX, tan temprano como después de las gestas libertarias. El papel del sexo femenino en la conformación del imaginario de la Patria no estaba muy claro aún, pero se comprendía que no podía ser el mismo de antes. Según señala la investigadora Rossi Godoy Estévez,² fue durante el gobierno de Vicente Rocafuerte (1835-1839) cuando se instauró el primer colegio para mujeres, llamado Santa María del Socorro.³ Allí se impartieron clases de aritmética, geometría, gramática, ortografía, caligrafía, doctrina cristiana, costura, bordado, música y dibujo, marcando la pauta de lo que, desde el pensamiento dominante, se consideraba apropiado para las mujeres. En ese contexto, las artes (música, dibujo y otras) eran consideradas un complemento o adorno que servía para manifestar la sensibilidad del llamado “bello sexo”.

¹ El presente trabajo forma parte del proyecto de investigación “De musicología y producción musical” (código VPIA-2025-08-PI), inscrito, a su vez, en el grupo de investigación S/Z Producción musical e Investigación en Artes (código VPIA-2021-GI-10), adscritos al Vicerrectorado de Posgrado e Investigación en Artes de la Universidad de las Artes, (Guayaquil, Ecuador).

² Rossi Godoy Estévez, “De ángel del hogar a profesionales. Aproximación a las mujeres músicas en Quito en el tránsito del siglo XIX al siglo XX”, en *Memorias de las II Jornadas de Investigación Musical - JOIM 2022*, Chemary Larez Castillo, Verónica Pardo Frías y Luis Pérez-Valero (eds.) (Loja: Universidad Nacional de Loja, 2023), 433.

³ Vicente Rocafuerte Bejarano, (Guayaquil, 1-5-1783; Lima, 16-5-1847), fue el segundo presidente del estado ecuatoriano y primero nacido en Ecuador. De tendencia liberal moderada, estaba influido por el pensamiento de la ilustración francesa, que conoció en sus estudios de derecho en Europa. Hijo de una familia de élite del puerto y católico, consideró, sin embargo, que el Estado debía ser laico. Su gobierno se caracterizó por el apoyo a la educación, mediante el establecimiento de escuelas y colegios públicos, el impulso a la agricultura y el comercio, las reformas judiciales (Constitución de 1835), la descentralización, la libertad de expresión y la protección al sector indígena, al derogar leyes que lo oprimían. Enrique Ayala Mora, *Resumen de historia del Ecuador* (Quito: Corporación Editora Nacional, 2008).

Juan León Mera abogó por una mayor instrucción femenina, en virtud de la misión educadora y moral, dispuesta para las mujeres en el seno del hogar, quien consideró natural este campo de acción. En su libro de 1880, *Escuela doméstica*, señala Mera:⁴

“Ya no basta que nuestras mujeres sean virtuosas, es preciso que también sean ilustradas. [...] No basta que sepan tocar algún instrumento, coser sus trajes y sazonar cuatro potajes; es necesario que agraden por la cultura y delicadeza de su trato y sean útiles a la familia con un conocimiento más profundo”.⁵

Con los gobiernos de Gabriel García Moreno (1861-1865 y 1869-1875),⁶ apareció la educación pública, obligatoria y gratuita, lo que incluyó también a las mujeres, cuya instrucción fue confiada a las religiosas de Los Sagrados Corazones, La Providencia y El Buen Pastor, en consonancia con la ideología conservadora del garcianismo. Es entonces cuando empiezan a consolidarse diferencias en el pensum de estudios de hombres y mujeres; y también entre las propias mujeres, dependiendo de su clase social. Según Godoy Estévez:

“[...] La educación impartida para las mujeres se basaba en tres ramos de interés: materias vinculadas con instrucción pública y religiosa (instrucción moral y religiosa, lectura, escritura y gramática castellana, aritmética, geografía, historia sagrada y eclesiástica), materias propias de su sexo (costura y bordado) y materias de adorno femenino, propias de su condición social (francés, pintura al pastel, dibujo lineal, música)”.⁷

Las materias de “adorno femenino” se dictaban solo a alumnas de posición económica acomodada, lo que constituía un signo de pertenencia a la mediana y alta burguesía. En general, la música estaba representada por estudios de piano y canto, aunque también podían incluirse otros instrumentos como el violín. Además, fue importante el cultivo de la literatura, especialmente la poesía. Este ejercicio diletante de las artes estaba destinado a realizarse en el espacio privado, en el hogar. Sin embargo, muchas veces trascendió estos límites y constituyó una manera de incursión de las mujeres en el espacio público, cosa que no siempre fue bien vista. Así, Godoy Estévez comenta la controversia entre Elías Laso, ministro de instrucción pública en 1909 y las Madres de la Caridad, a las que reprocha excesos en la educación artística de sus educandas, que se lucían en teatros y tertulias. Del mismo modo, se refiere a José Modesto Espinoza, quien en 1910 dijo:

“¿Dirás que yo soy muy injusto, enemigo de que las mujeres ilustren y luzcan sus preciosas dotes? Dios me libre de merecer cargo tan grave. Lo que yo digo es: bueno es cilantro, pero no

⁴ Juan León Mera (Ambato, Ecuador, 28-6-1832; 13-12-1894). Intelectual y escritor ecuatoriano de tendencia conservadora. Carlos A. Rolando, *Don Juan León Mera* (Guayaquil: Biblioteca Nacional del Ecuador Eugenio Espejo, 1932).

⁵ Godoy Estévez, “De ángel del hogar a profesionales...”, 439.

⁶ Gabriel García Moreno (Guayaquil, 24-12-1821; Quito, 6-8-1875). Fue un mandatario de tendencia conservadora radical cuyo proyecto político consistía en la fusión del Estado con la Iglesia Católica. Influidado desde joven por una educación religiosa (Universidad de San Fernando, Quito, estudios de derecho) ya en el poder implementó reformas legales (Constitución de 1869) para establecer el catolicismo como religión oficial, anulando la libertad de cultos. Asimismo, centralizó el poder, limitó la libertad de expresión y practicó el autoritarismo extremo. Sin embargo, modernizó la infraestructura del Ecuador, construyó caminos, ferrocarriles y puentes, mejoró la seguridad interna en una época de caos, dio un gran impulso a la educación al transformarla en obligatoria, aunque siempre con perfil religioso y encomendada a los Jesuitas. Uno de los actos más significativos de su gobierno fue la consagración del Ecuador al Corazón de Jesús en 1873, lo que le valió el reconocimiento del Vaticano. Murió asesinado por sus enemigos políticos. Es una figura polémica por los aspectos negativos, pero también positivos de su gestión; se lo conoce con el apelativo de “el santo del patíbulo”. Ayala Mora, *Resumen de historia...*

⁷ Godoy Estévez, “De ángel del hogar a profesionales...”, 435.

tanto. Que la mujer se ilustre, santo y bueno; que aprenda cuanto aprender deba: pero que la primera lección sea de no imaginarse que sabe; y en la segunda, de no dar a entender que sabía”.⁸

Asistimos pues a la consolidación de un *statu quo*, que considera a lo público como un espacio eminentemente masculino del que la mujer está vetada. A ella se le asigna el espacio de lo doméstico y privado, donde debe desarrollar las labores a que está destinada; a saber, la maternidad y la formación de buenos ciudadanos a través de la reproducción de los valores social y culturalmente admitidos.

Con la Revolución Liberal de 1895 y los gobiernos de Eloy Alfaro (1895-1901, 1906-1911),⁹ ocurrieron cambios significativos en todos los aspectos de la sociedad ecuatoriana. En cuanto a la mujer, se extendió y profundizó el alcance de la educación, se dio importancia a la preparación para integrarse al mundo del trabajo asalariado y se impulsó el aprendizaje de oficios y profesiones medias. La Constitución de 1897 otorgó varios derechos a las mujeres, entre ellos el derecho a voto. Sin embargo, por el peso de las costumbres y el pensamiento tradicional, no se ejercía; fue necesario esperar hasta 1929 para que Matilde Hidalgo de Procel lo llevara a la práctica. A pesar de ello, no hubo gran diferencia en las ideas sostenidas por conservadores y liberales en cuanto al lugar que las mujeres debían ocupar en la sociedad, que se seguía considerando subordinado.

La primera mitad del siglo XX se caracterizó por el reclamo de nuevos espacios de participación para la mujer y el cuestionamiento de su papel social desde su propia voz. Varias mujeres ilustradas, pertenecientes a los sectores medios y altos, lideraron este propósito; entre ellas, destacan Adelaida Velasco Galdós, Zoila Rendón y Victoria Vascones Cuví, de tendencia conservadora que, sin dejar de afirmar al hogar como la principal misión de la mujer, reclamaban el reconocimiento de sus virtudes y el valor de su papel y pedían que se las educara mejor para cumplir su misión de manera más efectiva, siempre en consonancia con los valores de la fe católica. Por otra parte, estaban las de tendencia liberal, como Zoila Ugarte de Landívar e Hipatia Cárdenas, quienes, junto al papel de esposa y madre —que no negaban—, pedían una mayor participación de la mujer en asuntos públicos, su incorporación a la fuerza laboral y el ejercicio del derecho al voto. Ambos grupos tomaron como ejemplo la figura de Manuelita Sáenz, considerándola como el arquetipo de la nueva mujer ecuatoriana.¹⁰

⁸ *Ibidem*, 443.

⁹ Eloy Alfaro Delgado (Montecristi, 25-6-1842; Quito, 28-1-1912) fue un mandatario de tendencia liberal radical. Nacido en la provincia costera de Manabí e hijo de un comerciante español de tendencia republicana, no tuvo una educación formal, sino que desarrolló su intelecto como autodidacta. Influyeron en él las ideas de Rousseau, Voltaire, Simón Bolívar y las experiencias de sus viajes, lo que dio como resultado su pensamiento laico, republicano y latinoamericanista; fue el principal opositor de Gabriel García Moreno. En sus dos períodos de gobierno implementó reformas legales (Constituciones de 1897 y 1906) que establecieron el Estado Laico y sus instituciones (Registro Civil, matrimonio civil y el divorcio, educación pública gratuita y laica, entre otras), y la libertad de cultos. Acometió grandes obras de infraestructura; la principal de ellas fue el ferrocarril transandino que contribuyó a la cohesión del país. Promovió el comercio y la industrialización; promulgó leyes en favor de las mujeres y el sector indígena. Su relación con la Iglesia Católica fue muy conflictiva (expulsión de los jesuitas y expropiación de los bienes de varias órdenes religiosas). Murió linchado por una turba exaltada por sus enemigos políticos. Eloy Alfaro casi siempre estuvo implicado en acciones armadas para tomar el poder, por lo que se le conoce con el apelativo de “el viejo luchador”. Ayala Mora, *Resumen de historia...*

¹⁰ Manuela Sáenz de Vergara y Aizpuru (Quito 1797; Paita 1856), heroína ecuatoriana de las gestas libertarias, vinculada sentimentalmente a Simón Bolívar. Tuvo una destacada participación en las independencias de Ecuador y Perú. Por haber ayudado a Bolívar a sobrevivir a una conspiración recibió el apelativo de “La libertadora del libertador”. Jenny Londoño López, “Manuela Sáenz: ‘mi patria es el continente de la América’”, *Cuadernos Americanos* N° 125 (2008): 67-85.

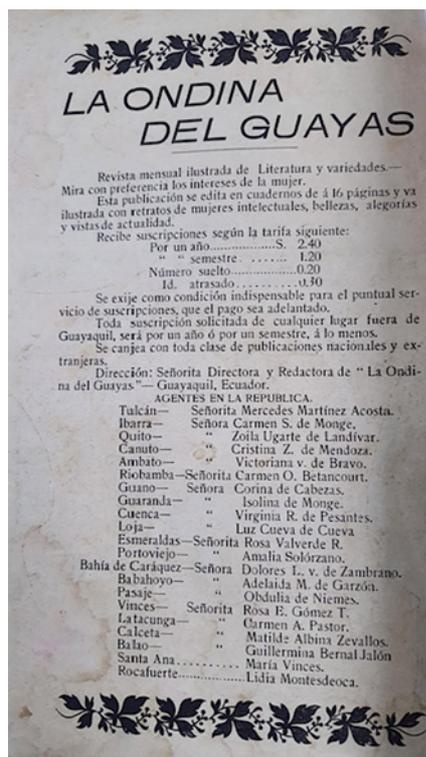
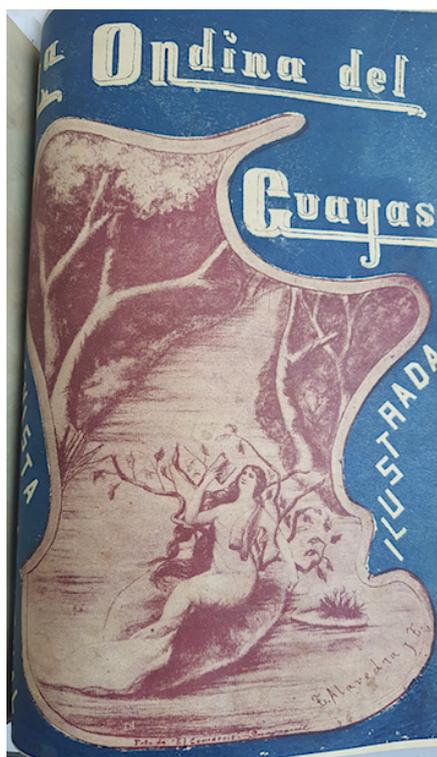


Figura 1. Revista *La Ondina del Guayas*. Fuente: Biblioteca Municipal de Guayaquil. Foto de la autora

Ana María Goetschel nos informa acerca de la creación de revistas femeninas —y en ocasiones, feministas— fundadas y regidas por ellas y otras más, en varias ciudades del país, principalmente Guayaquil y Quito.¹¹ [Figuras 1 y 2] Como ejemplo, véase este listado:

<i>La Mujer</i>	1905
<i>El Hogar Cristiano</i>	1906- 1919
<i>La Ondina del Guayas</i>	1907-1910
<i>La Mujer Ecuatoriana</i>	1918- 1923
<i>Flora</i>	1917-1920
<i>Brisas del Carchi</i>	1919-1921
<i>Arlequín</i>	1928
<i>Iniciación</i>	1934-1935
<i>Alas</i>	1934

Tabla 1. Algunas revistas femeninas en Ecuador

¹¹ Ana María Goetschel, *Orígenes del feminismo en el Ecuador* (Quito: Flacso, 2006), 16.

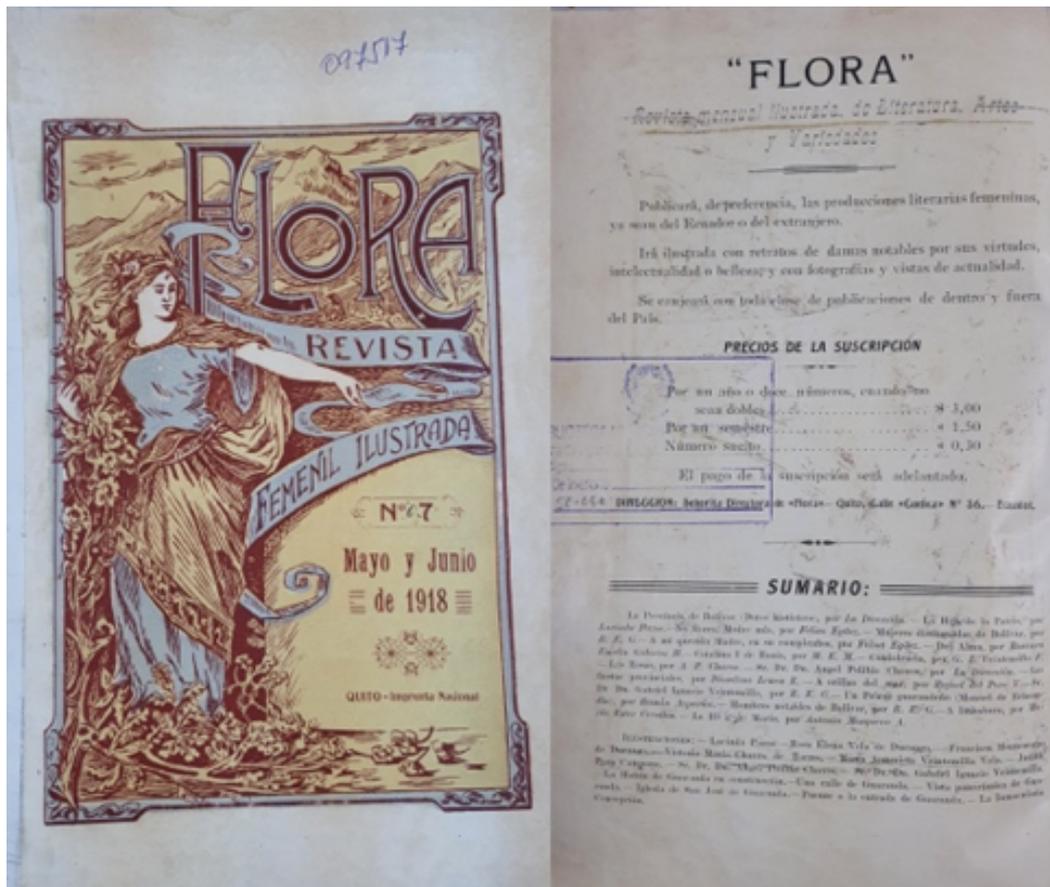


Figura 2. Flora. Revista Femenil Ilustrada, N° 7, mayo-junio de 1918. Fuente: Biblioteca Municipal de Guayaquil. Foto de la autora

En este marco, Rosa Borja de Ycaza fundó la revista *Nuevos Horizontes* (1933-1937), junto a María Esther Martínez y otras intelectuales. [Figura 3]. En ella, difundió ensayos y poemas relacionados con los problemas de las mujeres y también con preocupaciones en torno a las desigualdades sociales y la protección de la infancia. Además, tradujo y reprodujo los trabajos de articulistas extranjeras perteneciente a la Unión de Mujeres Americanas (UMA) con sede en New York, entidad de la que fue miembro.

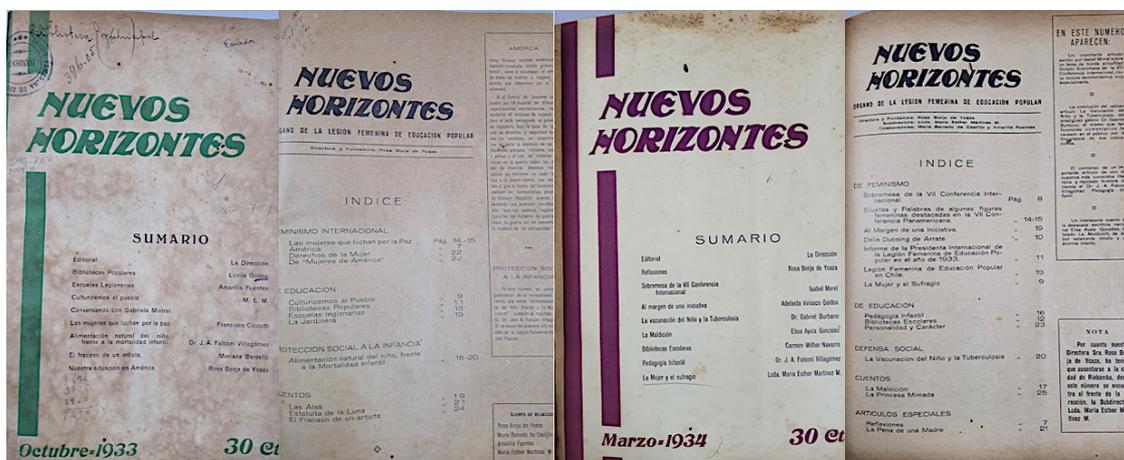


Figura 3. Revista *Nuevos Horizontes*. Fuente: Biblioteca Municipal de Guayaquil. Foto de la autora

Borja de Ycaza ejerció su activismo inspirado en ideas de corte liberal, durante muchos años. Su trayectoria en instituciones y en cargos políticos marcó algunos hitos:

- Primera mujer en dar una conferencia en el Paraninfo de la Universidad de Guayaquil (1929).¹²
- Primera mujer presidenta del Centro de Estudios Literarios de la Universidad de Guayaquil (1931).
- Primera mujer Consejera Provincial del Guayas.
- Directora de la Biblioteca Municipal de Guayaquil.
- Fundadora del Círculo de Periodistas del Guayas.
- Miembro de la Academia Ecuatoriana de la Lengua.
- Miembro de los Centros de Historia de Santander y Cartagena de Indias (Colombia).
- Presidenta de la Unión Interamericana de Mujeres.

A la par, desarrolló una fructífera carrera literaria con títulos entre los que destacan los poemarios *Aspectos de mi sendero* (1930), *Hacia la vida* (1934), *Ritmo espiritual* (1954), *Libertad* (1960) y las obras de teatro *Las de Judas* y *Nadie sabe lo que vendrá mañana*. Incursionó en el periodismo, con aportes para los diarios *El Guante*, *El Telégrafo* y *El Universo*.

Una de sus labores más importantes fue la creación, en 1933, de la Legión Femenina de Educación Popular, junto a Amarilis Fuentes y Alberto Wither Navarro. Organización de carácter laico, esta entidad privada de servicio público tenía como meta promover la alfabetización y capacitación de las mujeres de sectores desfavorecidos.¹³ Con el tiempo, extendió sus actividades a la creación de bibliotecas y comedores populares.

Como era usual en esa época, Rosa Borja de Ycaza también realizó estudios musicales, iniciados a los once años con el maestro italiano Domingo Brescia. Llegó a tener un buen dominio el piano y participó en numerosas funciones benéficas, que tenían el objetivo de recaudar fondos para sus diversas actividades. Practicó la composición musical, quizás el aspecto menos conocido de su personalidad creativa.¹⁴ En 1942, una colección de piezas de su autoría denominada *Álbum para piano* recibió el premio de la Asociación Argentina de Música de Cámara. El objetivo de este trabajo, como se dijo, consiste en realizar la edición crítica de dos de estas piezas, denominadas *Vals* y *Elegía*.¹⁵

¹² Según Pérez Pimentel, intervino con la conferencia “Influencia de la mujer como factor importante en el mejoramiento humano”. Estas ideas levantaron polémica y tuvo un enfrentamiento con las damas de la Asociación Social Católica Guayaquileña y su director espiritual, padre Francisco de Borja Kueney. Rodolfo Pérez Pimentel, *Rosa Borja de Ycaza*. <https://rodolfoperezpimentel.com/borja-de-ycaza-rosa/>

¹³ Rodolfo Pérez Pimentel manifiesta que en esa época se consideraba apropiado que toda organización femenina contara con un director espiritual, un sacerdote. La Legión Femenina de Educación Popular fue criticada por no tenerlo. *Ibidem*.

¹⁴ De hecho, en la nómina de compositores ecuatorianos que realiza la investigadora Sandra Marín Vásconez, en el marco de su tesis, Rosa Borja de Ycaza no es mencionada. Sandra Marín Vásconez, “Diseño de un álbum graduado de piano para fortalecer su enseñanza, empleando temas de música ecuatoriana” (Tesis de Maestría, Pontificia Universidad Católica del Ecuador, 2012), 67-68.

¹⁵ El álbum puede escucharse en la plataforma YouTube en interpretación del pianista Alex Alarcón Fabre.

Fuentes

Para la presente edición, tomamos como fuente principal un ejemplar de la colección de piezas *Álbum para piano*, de la autoría de Rosa Borja de Ycaza, que reposa en la Biblioteca Carlos A. Rolando, adscrita a la Biblioteca Municipal de Guayaquil. El ejemplar se encuentra en condiciones de conservación apropiadas, con buena legibilidad. Se trata de una partitura impresa, probablemente una edición propia ordenada por la misma autora, que se elaboró en la Imprenta Mercantil y está comprendida en el tomo 1 de la colección de música ecuatoriana de dicha biblioteca. Tiene en su portada la indicación “Vol. 1” lo que sugiere que estas obras no son las únicas que compuso. El contenido completo del álbum muestra seis números con los siguientes títulos: *Vals*, *Elegía*, *Página de álbum*, *Gondolera*, *Nostalgia* y *Lied*.

La fuente está impresa sobre papel bond, que ha tomado un tinte amarillento por el tiempo; su tapa es también de papel, escrita con letras góticas y cuenta con un diseño sencillo. Tiene sujeta una tarjeta de presentación de la autora, sobre la que figura una leyenda escrita a mano que dice: “Para la biblioteca de autores nacionales Carlos A. Rolando. Atte”. Es probable que se trate de puño y letra de Rosa Borja.

La primera página, donde se encuentra el índice, tiene pegada una tirilla de papel mecanografiada, donde se lee “Obra premiada en el concurso organizado por la Asociación Argentina de Música de Cámara, en el año de 1942”. Cada pieza cuenta con su título y un número romano que indica su orden junto al inicio del primer sistema. Por lo general las hojas constan de cinco sistemas. La numeración de las páginas, que son catorce, está en la parte superior de cada hoja. [Figura 4].

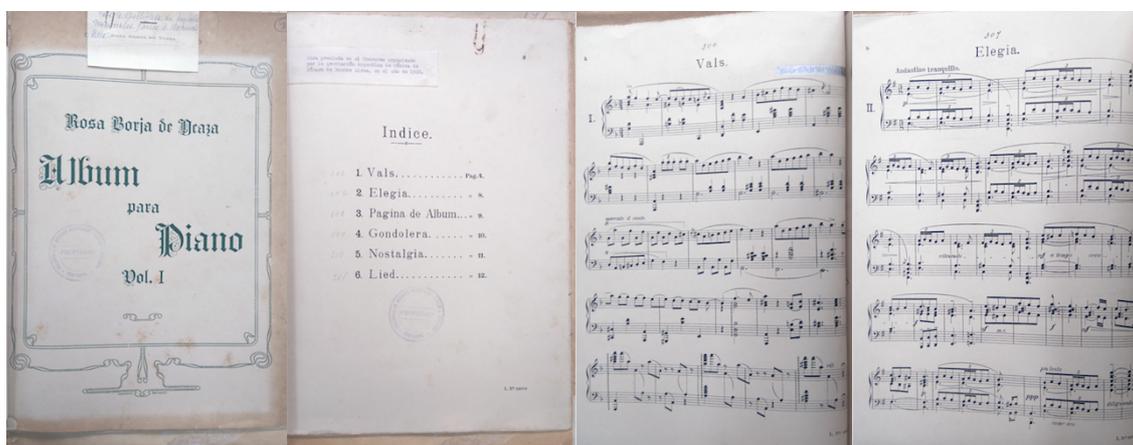


Figura 4. *Álbum para piano*, Rosa Borja de Ycaza. Fuente: Biblioteca Carlos A. Rolando (Biblioteca Municipal de Guayaquil). Foto de la autora

Metodología

La metodología que usamos para este trabajo es de carácter inductivo-deductivo. Mediante la investigación documental, se realizó la revisión bibliográfica de libros, artículos académicos, partituras y sitios electrónicos, que permitieron, por un lado, una aproximación a la compositora, su obra y su contexto, y por otro, la definición de los conceptos que guían la tarea de la edición crítica. Se realizó también una entrevista a la Dra. Katia Murrieta, miembro de la Academia

Ecuatoriana de Historia, investigadora vinculada al tema de los derechos de la mujer y la figura histórica de Rosa Borja de Ycaza.

Para abordar la edición musical, usamos un enfoque positivista: partimos de la creación de un ejemplar digital cien por ciento fiel a la fuente, que fue puesto a prueba en la ejecución para revelar sus fortalezas y debilidades. Se probaron después varios cambios en sucesivas versiones, hasta llegar al texto final.

La música en el Litoral ecuatoriano a finales del XIX y principios del XX: breve contexto histórico y cultural

El litoral ecuatoriano se compone de seis provincias. Ellas son, de norte a sur: Esmeraldas, Manabí, Los Ríos, Santa Elena, Guayas y El Oro. Esmeraldas es bastión de la cultura afroecuatoriana, que en materia de música comparte características con las comunidades afros del pacífico sur colombiano. En las restantes provincias, sobre todo Manabí, Los Ríos y Guayas, se ha desarrollado la cultura montubia, que es una mezcla de aportes europeos, africanos y de pueblos indígenas propios del Litoral.

Aunque lo montubio se expresa más que nada en la ruralidad, ha tenido presencia en el entorno urbano mediante lo que el investigador Guido Garay ha llamado “proyección estética”, esto es, “el espectáculo que se crea tomando como base músicas y danzas folklóricas”.¹⁶ Interpretadas por artistas profesionales con apoyo institucional, distingue a estas presentaciones la distancia que guardan de lo que el mismo autor considera folclore, que se caracteriza por ser “anónimo y no institucionalizado”.

Garay señala que el folclore costeño, donde música y danza son inseparables, recibió continuas influencias europeas durante la etapas colonial y republicana, de modo que danzas como la caminante, la iguana, el moño, el amorfino o el “alza que te han visto”, estarían relacionadas con la contradanza, la polka, el galope, el vals y la jota.¹⁷ Estas últimas también habrían tenido influencia sobre el pasillo, principal género musical ecuatoriano,¹⁸ contribuyendo a crear el estilo conocido como pasillo costeño. La puerta de entrada a todo este bagaje fue la ciudad de Guayaquil, principal puerto del país. Así, se generó un continuo dinámico de influencias mutuas entre lo extranjero y lo propio, entre lo rural y lo urbano, donde cada uno de estos elementos modificó y moldeó al otro. En este proceso apareció también, en las ciudades, lo que conocemos como música de salón, practicada por las clases medias y altas.

En un principio, el salón burgués utilizó solo música compuesta en el viejo continente; pero pronto aparecieron compositores locales que abordaban esos géneros con una mirada propia. El mosaico de nuestro panorama musical, correspondiente a finales del siglo XIX y primeros años del XX, terminó de configurarse con la llegada de géneros norteamericanos como el *ragtime*, el *one-step*, el *two step* y el *fox trot*.¹⁹ En ese ambiente también hubo compositoras; una de ellas fue Rosa Borja de Ycaza.

¹⁶ Guido Garay, Rodrigo Chávez Gonzáles y Sergio León Aspiazu, *Expresiones del folclore costeño* (Guayaquil: Universidad Laica Vicente Rocafuerte, 2009), 631.

¹⁷ *Ibidem*, 642.

¹⁸ Ketty Wong, *La música nacional: identidad, mestizaje y migración en el Ecuador* (Quito: Casa de la Cultura Ecuatoriana, 2013), 90.

¹⁹ Pude comprobar de primera mano la variedad de obras de autores locales correspondientes a todos estos géneros al consultar las partituras de la época conservadas en la Biblioteca Carlos A. Rolando, adscrita a la Biblioteca Municipal

La edición musical, una tarea crítica

Debido a que el propósito de este trabajo es, como ya se ha dicho, realizar la edición crítica de dos obras de Rosa Borja de Ycaza, consideramos necesario hacer unas cuántas puntualizaciones acerca de esta actividad. Para ello, nos referiremos a los conceptos vertidos por James Grier en su obra *La edición crítica de música. Historia, método y práctica*.²⁰

Según Grier, la actividad de edición musical tiene un origen conjunto al de la musicología en la Alemania del siglo XIX. No es que antes no se haya practicado la impresión de partituras, sino que, para este autor, fue recién en ese siglo y lugar cuando se practicó con una intención crítica y el afán de conservación de un acervo cultural. Los compositores reseñados se consideraban importantes referentes culturales y se pretendía generar con ellos un canon, con un enfoque nacionalista. Este deseo de poner en valor la música y en general el arte producido en cada país puede explicarse en la necesidad de la burguesía emergente de encontrar elementos culturales e identitarios para apuntalar la creación de los Estados-Nación de la Europa del XIX. Así, se encontraría el modo de competir con —e incluso, de reemplazar— las tradiciones sobre las que se asentaba el Antiguo Régimen (la monarquía).

Para aquella misión, la edición musical y la musicología tomaron prestados muchos aspectos metodológicos de la literatura y la filología, habida cuenta del mucho camino que ambas habían ya recorrido en materia de validación de obras en sus respectivos campos. Al usar esas metodologías, editores y musicólogos buscaban alcanzar prestigio para sus actividades.

Uno de los conceptos manejados en literatura y filología es el de la edición *Urtext*, aquella que refleja (o desea reflejar) el manuscrito del autor tal cual él/ella lo creó, sin añadir ni suprimir nada. Pretende una total fidelidad al manuscrito o fuente con que trabaja. Aquí el trabajo de interpretación y crítica por parte del editor es mínimo. Este apego a los originales, no obstante, es criticado por Grier al considerar que, a diferencia de la literatura, en el campo de la música el texto no es la obra. Comenta ese autor:

“Esta diferencia comienza por el reconocimiento de que el texto escrito de una obra, su partitura, no es autosuficiente; de que texto y obra, por tanto, no son sinónimos. ¿Dónde, entonces, existe la obra de música? Roman Ingarden la sitúa en la intencionalidad colaboradora del compositor y el intérprete a través de la mediación de la partitura”.²¹

La música es un arte escénico, al igual que la danza y el teatro; por lo tanto, la obra existe en dos estados: su forma escrita y su interpretación. De estos estados puede haber múltiples variantes. Sin embargo, esta relación entre las ideas del compositor y las que desarrolla el intérprete a partir de la partitura es indeterminada. Ni la partitura puede reflejar al cien por ciento las intenciones del compositor, ni existe una sola manera “correcta” de interpretar la obra. Esta característica de la música, esta condición polisémica, hace que una obra musical deba ser vista más bien como un proceso que como un producto terminado. Este proceso depende en gran medida de las convenciones asumidas en la época histórica en que la obra fue compuesta o editada, hechos que pueden ser simultáneos o separados en el tiempo. De esta manera, Grier considera que la edición

de Guayaquil. Este material también da testimonio de la presencia de editores musicales en la ciudad, entre los que destacan J. D. Feraud Guzmán y Reed & Reed, así como ediciones propias de los autores.

²⁰ James Grier, *La edición crítica de música. Historia, método y práctica* (Madrid: Ediciones Akal, 2008).

²¹ *Ibidem*, 27.

“consiste en una serie de decisiones fundamentadas, críticas e informadas; en resumen, es un acto de interpretación”.²²

La edición *Urtex* es solo un punto de partida para la labor del editor, que es el encargado de generar un texto que ofrezca respuesta a las necesidades de los intérpretes. Para ello, muchas veces es necesario que corrija errores obvios en el original, estandarice notaciones o realice otras modificaciones que influyen en la obra. Es por eso, que Grier distingue dos autorías: 1) la que los compositores ejercen sobre las fuentes que ellos mismos crean o las que crean sus copistas bajo su supervisión directa; 2) la de los editores, que evalúan las fuentes de una manera crítica para llegar a la configuración de un texto válido de la obra, siempre conscientes de que no habrá jamás un texto que pueda considerarse definitivo. Con esto en mente, este autor formula cinco preguntas claves que pueden guiar el trabajo del editor:

- 1) ¿Cuál es la naturaleza y la situación histórica de las fuentes de trabajo?
- 2) ¿Cómo se relacionan la una con la otra?
- 3) A partir de la evidencia de las fuentes ¿qué conclusiones pueden alcanzarse sobre la naturaleza y la situación histórica de la obra?
- 4) ¿Cómo determinan dicha evidencias y conclusiones las decisiones editoriales tomadas durante la elaboración del texto editado?
- 5) ¿Cuál es el modo más eficaz de presentar el texto editado?

Para responder estas preguntas, será necesario que el editor articule un discurso donde explique y motive sus decisiones con respecto a la obra que aborda, considerando no solamente los aspectos internos de ella (técnicos, estilísticos, etc.), sino también el contexto histórico y social en que fue creada y difundida; es importante, además, que no pierda de vista el contexto en que él mismo realiza su trabajo, que también influye en sus resultados.

La presente investigación indagó acerca del entorno histórico-social tanto de las obras como de su autora, analizó las fuentes originales, realizó un levantamiento de texto del que surgió la versión *Urtex*, interpretó la información recogida y realizó luego los cambios necesarios para producir las partituras finales.

Edición y aproximación analítica a las obras

Elegía

Se trata de una pieza muy sencilla para piano, de solo una página de extensión, escrita en compás de tres octavos, en tonalidad de *Mi menor*. Presenta forma binaria ABA y un uso moderado de contrapunto a tres y cuatro voces; hay también un incipiente desarrollo. La armonía usada está constituida en su mayoría por triadas y acordes de séptima. El tiempo está marcado como *andantino tranquilo*, que, a principios del siglo XX ya se consideraba como un poco más rápido que *andante*; se trata de un tiempo moderado que ayuda a la expresión de solemnidad sugerida en el título. Están señaladas indicaciones de dinámica y agógica. No hay indicación de digitaciones.

Lo primero que se hizo fue trabajar con el tiempo. *Andantino tranquilo* no es una indicación muy común, por lo que puede generar ambigüedades; por ello se decidió marcar una recomendación metronómica (corchea = 96) que sirva de guía. Esa velocidad permite una interpretación que

²² *Ibidem*, 12.

conserve el carácter solemne de la pieza mientras se trabaja en un tiempo superior a *andante*. En segundo término, se han dispuesto digitaciones en todo el texto, que facilitan su ejecución, principalmente en las partes a varias voces. También se han colocado pedales en los compases 1 al 8 y 41 al 43, con el fin de sostener mejor la sonoridad de la nota grave y dotar de un timbre más misterioso y solemne a esos pasajes para acentuar el carácter elegíaco de la pieza. [Ejemplo 1].

Se conservan las indicaciones de dinámica y agógica del texto original, pero teniendo cuidado de modificar los reguladores para que puedan ser interpretados por el piano y tengan sentido con las frases. Para mejorar la legibilidad del texto, se amplió a dos páginas su extensión. Finalmente, se ha corregido un error en el compás 34, donde figuraba un *re* natural que debía ser sostenido.

The image displays two side-by-side musical staves for the piece 'Elegía' by Rosa Borja de Ycaza. The left page is labeled 'Elegía' and 'Andantino tranquilo', showing the original manuscript with various markings like 'p' and '3'. The right page is also labeled 'Elegía' and 'Andantino tranquilo', but includes a tempo marking '(♩ = 96)' and 'Edición: Monserrat Vila Garós', indicating it is an edited version. Both pages show piano and bass clef staves with musical notation, including notes, rests, and dynamic markings.

Ejemplo 1. Rosa Borja de Ycaza, *Elegía*, cp. 1-18. Izquierda: versión Urtext. Derecha: texto editado

Vals

Esta es una pieza para piano de cuatro páginas de extensión escrita en compás de tres cuartos. Presenta forma ABA, donde A está en modo de *Re menor* y tiene una introducción y primer tema, desembocando en un pequeño puente que lleva a B. Por su parte, B está en tono de *La bemol mayor*, al que se modula sin preparación, subiendo medio tono desde acorde de *Re menor* para llegar a *Mi bemol*, es decir, el quinto grado del tono de destino. Este movimiento a una tonalidad que se encuentra a tritono de distancia es muy audaz, considerando el contexto tonal y tradicional en que se desenvuelve la pieza. El segundo tema se presenta en esta sección y desemboca a su vez en un pequeño puente modulante que nos devuelve a la parte A para recapitular y finalizar.

En el primer compás, encontramos una figuración peculiar: corchea, negra, negra, corchea, que es usual en las melodías de Pasillo. El tema de la parte B presenta influencias de la música norteamericana. La armonía comprende triadas, acordes de séptima y acordes con sexta. No hay indicación de tiempo, quizá porque la autora estimó que los convencionalismos del género vals la hacían innecesaria. Existen pocas indicaciones de dinámica y agógica. No hay indicación de digitaciones.

Lo primero que se trabajó fueron las indicaciones de dinámica, que eran muy escasas y no daban información suficiente; se cuidó que *crescendi* y reguladores estén en consonancia con las intenciones de la melodía de llegar a un clímax o relajar la tensión. Se dotó al texto de digitaciones que faciliten su interpretación. Se escribió un pedal sincopado en los compases 9 al 11 y 18 al 20 con la intención de destacar los bajos sin que se mezclen las armonías. Se corrigieron errores y

omisiones en el texto, sobre todo alteraciones equivocadas [Ejemplo 4]. Se utilizó enarmonía y líneas de octava alta en pasajes que lo requerían [Ejemplo 3]. A continuación, el detalle:

Parte A

- Correcciones:
 - Compás 1: *Mezzoforte* (mf) para establecer un inicio potente.
 - Compás 4: reguladores (crecer, decrecer)
 - Compás 6: ocultar silencios 2da voz
 - Compás 7-11: acento (-) en acorde *La mayor*, *mezzo piano* (mp), *crescendo*. Establecer contraste con la parte anterior y crecer paulatinamente hacia un clímax
 - Compás 12-13: *forte* (f)
 - Compás 14-15: regulador (decrecer) a *mezzoforte* (mf)
 - Compás 16-20: *mezzoforte* (mf), *crescendo*, *forte* (f). Acento (-) en acorde de *La mayor*
 - Compás 20-21: corregir errores, *si* natural en lugar de *si* bemol; *do* sostenido en lugar de *do* natural
 - Compás 22: regulador (crecer)
 - Compás 25: *mezzoforte* (mf)
 - Compás 27: *mezzopiano* (mp)
 - Compás 34: *piano* (p)

Parte B

- Correcciones:
 - Compás 40: enarmonía, *si* natural por *do* bemol
 - Compás 41: nota *sol*, cambio de (>) por (-) en nota *sol*, por ser más compatible con *mezzoforte* (mf)
 - Compás 44-45: uso de octava alta
 - Compás 51: lo mismo que compás 41
 - Compás 54 -57: indicación de manos alternas
 - Compás 55: corrección del *re* (de bemol a natural)
 - Compás 65-66: *piano* (p) y regulador para crecer hasta *mezzoforte* (mf)
 - Compás 67: retorno de parte A, mismas indicaciones
 - Pedales: compás 9-11, 18-20
- Digitaciones: todo el texto

En cuanto a la velocidad, se optó por respetar la decisión de la autora de no indicarla, pero se sugiere una marca metronómica (negra=120) compatible con los convencionalismos del género vals [Ejemplo 2].

Ejemplo 2. Rosa Borja de Ycaza, *Vals*, cp. 1-17. Izquierda: versión Urtext. Derecha: texto editado

Ejemplo 3. Rosa Borja de Ycaza, *Vals*, cp. 37-46. Uso de enarmonía y línea de 8va alta

Ejemplo 4. Rosa Borja de Ycaza, *Vals*, cp. 47-57. Corrección de re bemol a natural. Digitaciones y manos alternas

Así, se llegó al establecimiento de los textos finales que constan en el anexo.

Conclusiones

La edición crítica es un quehacer que tiene por objetivo una interpretación particular de las fuentes estudiadas y su contexto, a fin de producir textos musicales eficientes que puedan conservar el acervo cultural de las obras, facilitar su difusión y, en nuestro caso, su nueva puesta en circulación dentro del ambiente cultural ecuatoriano. Este trabajo es necesario y urgente. Las obras abordadas en esta investigación, *Elegía* y *Vals*, además de sus valores artísticos, constituyen un testimonio de la actividad de las mujeres en el campo de la música y del nivel de desarrollo de la industria musical, sobre todo en cuanto a editoriales, en el Guayaquil de los primeros años del siglo XX.

La sociedad ecuatoriana experimentó profundos cambios durante su etapa republicana, sobre todo a inicios del siglo XX; estos cambios también se dieron en el papel y lugar ocupados por las mujeres, que cada vez tuvieron más presencia en el imaginario colectivo y en el espacio público. El ejercicio diletante de las artes, en especial la música, ayudó a esa visibilización de lo femenino. Rosa Borja de Ycaza, tanto por su activismo como por su incursión en artes como la literatura y la música, es un personaje histórico emblemático de esta época en la ciudad de Guayaquil. Como compositora, recibió la influencia del variado ambiente musical que reinaba en la ciudad por ese entonces, integrado por los aportes de la cultura montubia, la música ligera europea y la música norteamericana, que plasmó en sus trabajos, alcanzando reconocimiento internacional. Sus obras, junto con las de otras y otros compositores de esa etapa, reposan en la Biblioteca Carlos A. Rolando, adscrita a la Biblioteca Municipal de Guayaquil, en manuscritos o primeras ediciones poco elaboradas, lo que hace necesario que sean abordadas desde la perspectiva de la edición crítica.

Finalmente, consideramos que es importante que se ponga en valor y se investigue a los compositores ecuatorianos que desarrollaron su obra en el Guayaquil de este periodo, pues su quehacer da un buen ejemplo de las interacciones culturales que han caracterizado a América Latina, donde las ciudades puerto han sido por lo general un núcleo importante de influencias. A pesar de que la edición musical en el Ecuador ha sido una actividad incipiente debido a la debilidad de nuestra industria musical y el poco desarrollo de los derechos de autor, la presencia de partituras impresas de esa época, realizadas en la ciudad muchas veces por cuenta propia de los autores, revela la voluntad de comunicar y difundir estas obras que actualmente son ya parte de nuestro acervo; se hace necesario continuar esa intención y redescubrir ese legado que nos revelará aspectos hasta hoy desconocidos de la historia cultural de nuestra región y país.

* * *

Referencias bibliográficas

- Álvarez, Manuel J. *Estudios folklóricos sobre el montubio y su música*. Chone: Imprenta La Esperanza, 1929.
- Ayala Mora, Enrique. *Resumen de historia del Ecuador*. Quito: Corporación Editora Nacional, 2008.
- Borja de Ycaza, Rosa. *Álbum para piano, Vol.1*, partitura. Guayaquil: Imprenta Mercantil, 1942.
- Ecuadorian literatura. *Rosa Borja de Ycaza*. <https://www.ecuatorianliterature.com/rosa-borja-de-ycaza/>
- Enciclopedia del Ecuador. *Rosa Borja de Ycaza*. <https://www.encyclopediadelecuador.com/rosa-borja-de-ycaza/>

- Garay, Guido; Rodrigo Chávez Gonzáles y Sergio León Aspiazu. *Expresiones del folklore costeño*. Guayaquil: Universidad Laica Vicente Rocafuerte, 2009.
- Godoy Estévez, Rossi. “De ángel del hogar a profesionales. Aproximación a las mujeres músicas en Quito en el tránsito del siglo XIX al siglo XX”. En *Memorias de las II Jornadas de Investigación Musical-JOIM 2022*, editadas por Chemary Larez Castillo, Verónica Pardo Frías y Luis Pérez-Valero, 429-455. Loja: Universidad Nacional de Loja, 2023. <https://www.unl.edu.ec/investigacion/produccion-cientifica/memorias-de-las-ii-jornadas-de-investigacion-musical-joim-2022>
- Goetschel, Ana María. *Orígenes del feminismo en el Ecuador*. Quito: Flacso, 2006.
- Grier, James. *La edición crítica de música. Historia, método y práctica*. Madrid: Akal, 2008.
- Londoño López, Jenny. “Manuela Sáenz: ‘mi patria es el continente de la América’” *Cuadernos Americanos*, N° 125 (2008): 67-85
- Marín Vásconez, Sandra. “Diseño de un álbum graduado de piano para fortalecer su enseñanza, empleando temas de música ecuatoriana”. Tesis de Maestría. Quito: Pontificia Universidad Católica del Ecuador, 2012.
- Pérez Pimentel, Rodolfo. *Rosa Borja de Ycaza*. <https://rodolfoperezpimentel.com/borja-de-ycaza-rosa/>
- Rolando, Carlos A. *Don Juan León Mera*. Guayaquil: Biblioteca Nacional Eugenio Espejo, 1932.
- Wong Cruz, Ketty. *La música nacional: identidad, mestizaje y migración en el Ecuador*. Quito: Casa de la Cultura Ecuatoriana, 2013.

Discografía

- Alarcón Fabre, Alex. *Álbum de música*, por Rosa Borja de Ycaza. Registro pianístico (2024): https://www.youtube.com/playlist?list=OLAK5uy_k9OcXCZsaQ5JQIY0SQY8z0n4-UyPFfCaI

* * *

Monseratt Vela Garcés. Es Magíster en Composición Musical y Artes Sonoras; Licenciada en Producción Musical y Sonora (ambas carreras completadas en la Universidad de las Artes, Guayaquil). Tecnóloga en Producción de Sonido y Música (Instituto Tecnológico de Artes del Ecuador, ITAE). Docente de Música, está interesada en la investigación y creación de nuevos procesos pedagógicos. Autora de libros de enseñanza musical, es gestora tanto de proyectos culturales relacionados con la música como de proyectos comunitarios relacionados con la radio y los derechos de grupos vulnerables. Como compositora, ha realizado trabajos en música acusmática. Como investigadora, incursiona en la edición crítica de música, estudios feministas e historia de la radio en Guayaquil. Es miembro de la Casa de la Cultura Ecuatoriana, Núcleo del Guayas, sección música.

Fecha de recepción: 03 de mayo de 2025
Fecha de aceptación: 24 de junio de 2025

Anexo

Partituras completas de *Elegía* y *Vals*

Elegía

Rosa Borja de Ycaza
Edición: Monserratt Vela Garcés

Andantino tranquilo
[♩] = 96

4 3 3 3 3 3

p

Red. * Red.

7 4 3 3

(Red.)*

13 3 3 3 3 3

Red. * Red.

19 3 3

ritenendo

(Red.)*

2

25 *mf a tempo* *cresc.* *f*

31 *mf m.s.* *f*

37 *mf m.d.* *p* *3*

43 *ppp piu lento* *3* *dilignandose*

(*Red.*) * *come eco*

Vals

Rosa Borja de Ycaza
Edición: Monserratt Vela Garcés

[♩ = 120]

The musical score is written for piano and voice. It consists of five systems of music. The first system (measures 1-5) features a piano introduction with a melody in the right hand and accompaniment in the left hand. The second system (measures 6-11) continues the piano introduction with a dynamic of *mp* and a *cresc.* marking. The third system (measures 12-17) begins the vocal line with the instruction *marcato il canto* and a dynamic of *f*. The fourth system (measures 18-22) continues the vocal line with a dynamic of *mf*. The fifth system (measures 23-27) concludes the piece with a dynamic of *mp*. The score includes various musical notations such as slurs, ties, and fingerings.

mf

mp

cresc.

marcato il canto

f

mf

cresc.

mf

mp

2

28

rubato

p

37

m.d.

10

mf

9

5

2

4

1

4

2

5

2

4

1

4

2

3

1

3 2 1 2

m.s.

4

42

2

1

1

5

5

3

2

1

3

2

5

4

3

2

1

2

4

8

mf

47

mf

mf

53

5

m.d.

1

5

m.d.

1

5

m.d.

m.s.

m.s.

m.s.

1

5

m.s.

58 *f*

62 *pp* *p* poco rall - - - - -

66 *mf*

70 *mp*

74 *cresc.* - - - - -

4 *marcato il canto*

78 *f*

82 *mf* *cresc.*

87 *sempre cresc*

91

95 *ff*

The musical score consists of five systems of two staves each (treble and bass clef).
- System 1 (measures 78-81): Starts with a forte (*f*) dynamic. The right hand has a melodic line with eighth-note patterns, and the left hand has a bass line with eighth notes. A marking *marcato il canto* is above the first measure.
- System 2 (measures 82-86): Starts with a mezzo-forte (*mf*) dynamic. The right hand continues the melodic line with some grace notes and slurs. The left hand has chords and eighth notes. A *cresc.* marking is present.
- System 3 (measures 87-90): Starts with a *sempre cresc* marking. The right hand has a more active melodic line with slurs and fingerings (1, 2, 1, 2). The left hand has a steady eighth-note bass line.
- System 4 (measures 91-94): The right hand has complex melodic passages with slurs and fingerings (1, 2, 1, 4; 5; 3; 2, 1, 3; 3). The left hand has chords and eighth notes.
- System 5 (measures 95-98): Ends with a fortissimo (*ff*) dynamic. The right hand has a melodic line with slurs and fingerings (2, 1, 2, 4, 1). The left hand has chords and eighth notes.